

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO SOCIAL
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO SOCIAL

JUAN DE MORAES DOMINGUES

A FICÇÃO DO NOVO JORNALISMO NOS LIVROS-REPORTAGEM DE CACO
BARCELLOS E FERNANDO MORAIS

PROF. DR. JUREMIR MACHADO DA SILVA
ORIENTADOR

PORTO ALEGRE

2012

JUAN DE MORAES DOMINGUES

A FICÇÃO DO NOVO JORNALISMO NOS LIVROS-REPORTAGEM DE CACO

BARCELLOS E FERNANDO MORAIS

Tese apresentada como requisito parcial para obtenção do título de Doutor pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social, na área de concentração no estudo das Práticas e Culturas da Comunicação, da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

Orientador: Prof. Dr. Juremir Machado da Silva

Porto Alegre

2012

D671f Domingues, Juan de Moraes
A ficção do novo jornalismo nos livros-reportagem de Caco Barcellos e Fernando Morais. / Juan de Moraes Domingues. – Porto Alegre, 2012.
249 f.

Tese (Doutorado em Comunicação Social) – Faculdade de Comunicação Social, PUCRS.

Área de Concentração: Práticas e Culturas da Comunicação.

Orientação: Prof. Dr. Juremir Machado da Silva.

1. Comunicação Social. 2. Novo Jornalismo.
3. Jornalismo – Literatura. 4. Livro-Reportagem.
5. Reportagens – Análise do Discurso. 6. Ficção. I. Silva, Juremir Machado da. II. Título.

CDD 070.43

**Ficha catalográfica elaborada pela bibliotecária:
Cíntia Borges Greff - CRB 10/1437**

JUAN DE MORAES DOMINGUES

A FICÇÃO DO NOVO JORNALISMO NOS LIVROS-REPORTAGEM DE CACO

BARCELLOS E FERNANDO MORAIS

Tese apresentada como requisito parcial para obtenção do título de Doutor pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social, na área de concentração Práticas e Culturas da Comunicação, da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

Aprovada em 29 de março de 2012

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Juremir Machado da Silva (PUCRS)

Prof. Dr. Antonio Hohlfeldt (PUCRS)

Prof. Dr. Álvaro Laranjeira (UTP)

Prof. Dr. Luiz Antonio Glogler Maroneze (FEEVALE)

Prof. Dr. Ronaldo Henn (UNISINOS)

Me, Fili e Juan Martín.
Obrigado pela paciência
durante essa trajetória.
Juremir, obrigado por ter
acreditado na ideia dessa
tese. Mágda Cunha, obrigado
pelo apoio de sempre.

“Se o jornalismo é o império dos fatos, a literatura é o
jardim da imaginação”.

Cosson

RESUMO

A narrativa jornalística literária ganhou impulso a partir do Novo Jornalismo, no final dos anos 50, início dos 60, alterando a construção textual da informação em jornais e revistas, especialmente. A fórmula contagiou uma legião de jornalistas no mundo inteiro que buscaram no universo da literatura o suporte para suas narrativas não-ficcionais, embora o Novo Jornalismo misture com frequência fato e ficção, tornando o texto híbrido. Muitos jornalistas brasileiros também utilizam o Novo Jornalismo como pilares de suas grandes reportagens. Este trabalho pretende identificar a ficção do Novo Jornalismo nos livros-reportagem de dois conceituados jornalistas brasileiros, Caco Barcellos e Fernando Morais. A partir disso, a pesquisa busca questionar que gênero é esse que, influenciado pela ficção do Novo Jornalismo, trabalha com ferramentas típicas da história, como a exaustiva investigação de documentos e a abordagem sobre acontecimentos reais, que estrutura sua narrativa com recursos da literatura, como a ficção do romance e a descrição detalhada de cenas, e, ao mesmo tempo, se apresenta como produção textual erguida sobre os alicerces do jornalismo, ou seja, como sendo o reflexo da realidade, da verdade.

PALAVRAS-CHAVE

Novo Jornalismo. Livro-reportagem. Ficção

ABSTRACT

Literary journalism narratives began gaining momentum with New Journalism at the end of the Nineteen-fifties and the beginning of the Sixties, modifying information's textual construction, especially in newspapers and magazines. The formula caught on with a legion of journalists all over the world, who sought and still seek support for their non-fiction narratives in the world of literature - though New Journalism often combines fact and fiction, making this writing a hybrid of the two. Many Brazilian journalists also use New Journalism as the foundation for their extended reportage. This work intends to identify the fiction of New Journalism in book-length reports by two highly respected Brazilian journalists, Caco Barcellos and Fernando Morais. Based on this, the study seeks to question what genre we are dealing with, influenced as it is by the fiction of New Journalism; that works with tools of historical research like exhaustive investigation of documents and an approach that focuses on real events; that structures its narrative using literary techniques like the novel format and detailed description of scenes and, at the same time, presents itself as a textual narrative built solidly on the foundations of journalism, in other words, as a reflection of reality, of truth.

KEY-WORDS

New Journalism. Book-length reportage. Fiction

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
1. A TRANSVERSALIDADE DA NARRATIVA NA HISTÓRIA, NA LITERATURA E NO JORNALISMO	21
1.1 A narrativa na história	22
1.2. A narrativa na literatura	32
1.2.1 Genette e a narrativa	35
1.2.2 Ficção narrativa	41
1.3 A narrativa no jornalismo	46
2. O TEXTO ALÉM DA NOTÍCIA: A NARRATIVA JORNALÍSTICA NA REPORTAGEM	60
2.1 A reportagem e o repórter	76
2.2 A reportagem em livro	104
2.2.1 Livro-reportagem-biografia.....	112
2.2.2 Livro-reportagem-denúncia	121
3. NOVO JORNALISMO: DO ROMANCE AO USO DA FICÇÃO NO TEXTO FACTUAL	139
3.1 O romance americano.....	144
3.2 O Novo Jornalismo	149
3.2.1 Elementos do Novo Jornalismo.....	155
3.2.2 A ficção do fato no Novo Jornalismo....	163
4. A FICÇÃO DO NOVO JORNALISMO EM <i>ROTA 66</i> , <i>ABUSADO</i> , <i>OLGA</i> e <i>CHATÔ</i>	174
4.1 A ficção em <i>Rota 66</i>	179

4.2 A ficção em <i>Abusado</i>	187
4.3 A ficção em <i>Olga</i>	202
4.4 A ficção em <i>Chatô</i>	215
ÚLTIMAS PÁGINAS: O EFEITO DO OCORRIDO.....	229
REFERÊNCIAS.....	243

INTRODUÇÃO

A produção de textos jornalísticos de maior profundidade sempre me atraiu. Mesmo antes de ser jornalista e de ter, eu mesmo, a oportunidade de fazê-los. É no texto amplo, com mais espaço para abrigar informações, aprofundar entrevistas e descrever os ambientes que o trabalho do jornalista tende a aparecer com mais vigor. Para o bem ou para o mal, é bom que se diga. Por isso, a grande reportagem¹ está invariavelmente no universo de minhas leituras e observações. E agora é tema desta tese de doutorado.

Há muito que as reportagens transcenderam as páginas dos jornais e das revistas para encontrar repouso no livro. Com a produção jornalística cada vez mais espremida pelo tempo e pela necessidade de agilidade na publicação da informação, a falta de espaço nos veículos diários tradicionais, aliada ao modelo de narrativa objetiva da notícia, a grande reportagem ganha novas e diferentes denominações, como literatura de realidade, jornalismo literário, Novo Jornalismo, jornalismo de livro, livro-reportagem. Não foi apenas a nomenclatura que mudou. O texto, marcado pela objetividade da narrativa jornalística, preocupada sempre com o relato direto e factual, também se modifica. Como afirma Gustavo de Castro, o texto deixa de ser matematizado, que privilegia o máximo de informação no mínimo de espaço. A noção de informação passa a ser "multifocal e complexa", unindo múltiplas possibilidades de

¹ Reportagem é a construção de um texto jornalístico em que o autor aprofunda as informações e amplia os detalhes sobre um determinado fato, e o relaciona com outros acontecimentos. Ao contrário da matéria, cujo texto, em geral, é curto e objetivo, a reportagem oferece ao leitor uma narrativa mais longa.

construção textual à harmonia, clareza e “beleza da expressão”.

A convergência entre jornalismo e literatura não chega a ser algo novo. O jornalismo nasce junto à literatura - no Egito, com as actas, epigramas e editos, e, em Roma, com as Actas Senatus Consulta, por exemplo. O jornalismo literário se consolida na Idade Média, com a criação da imprensa e a conseqüente fundação de diversos jornais literários na Europa, principalmente na França e na Itália. Desde Antonio Pigafetta, “homem-de-letras e marinheiro”, que em 1519 partiu de Sevilha, na Espanha, com Fernão de Magalhães, para aquela que seria apontada como a “primeira circunavegação ao redor do planeta” e cujos relatos resultaram na publicação do livro de crônicas *Primeira viagem ao redor do mundo*, publicado em 1526, passando pelas novelas e contos de Honoré de Balzac, considerado pai do realismo crítico e do romance moderno, pelos textos críticos de Charles Dickens sobre a sociedade inglesa, e pelos contos e romances socioculturais de Mark Twain, o jornalismo e a literatura compartilham espaços, utilizam, mutuamente, de ferramentas de um e de outro, e, não raro, acabam se fundindo em um texto híbrido, indeterminado.

Entre o fim da década de 50 e início dos anos 60 do século XX, nos Estados Unidos, a narrativa jornalística literária ganhou impulso a partir de um movimento que alterou a construção textual da informação publicada por veículos impressos, especialmente jornais e revistas. Gay Talese, Tom Wolfe, Philip Roth, Jimmy Breslin, John Hersey, Norman Mailer, Lilian Ross, Hunter Thompson, Truman Capote e Joseph Mitchell se tornaram alguns dos mestres em

utilizar recursos da literatura na produção de seus textos. O método ficou conhecido como o Novo Jornalismo².

O Novo Jornalismo foi mais um entre os tantos ingredientes da contracultura de meados do século passado. Especificamente no campo do jornalismo, essa nova forma de escrever rompeu com a barreira pragmática do *lead* (lide, em português), o modelo norte-americano de padronização da redação de notícias, cujo objetivo maior era, essencialmente, apresentar ao leitor o mínimo de informações sobre um fato, a partir de seis perguntas básicas: o quê, quem, onde, quando, como e por que um fato havia ocorrido. O dogmatismo do lide foi surpreendido pelo Novo Jornalismo, cujos seguidores não desprezavam as informações que pudessem estar contidas no lide, mas se mostravam mais interessados em aprofundar o *como* e o *por que* as coisas tinham acontecido. Em outras palavras, informar a respeito do fato (o quê, quem, quando e onde) era - e ainda é - importante, mas não era tudo. O novo modo de lidar com a informação e o texto também exigiu uma postura diferente do repórter diante dos fatos.

Realizar uma espécie de imersão no objeto a ser reportado, ampliar o universo de informações - ou seja, ir muito além da notícia -, fazer relações, revelar detalhes sobre os ambientes, descrever cenas e diálogos, conhecer melhor e até mesmo conviver por um tempo com os personagens envolvidos, passou a fazer parte da rotina dos novos

² Para alguns autores, o Novo Jornalismo foi um movimento engendrado na década de 60, nos Estados Unidos, e que mudou a forma de escrever narrativas jornalísticas. Marcelo Bulhões (2007, p. 145), no entanto, contraria a tese de 'movimento', uma vez que não houve, segundo ele, em nenhum momento, um delineamento de ideias estabelecidas por um grupo coeso de representantes. Para esse autor, o Novo Jornalismo foi uma atitude que se processou na fluência de uma prática textual desenvolvida em alguns jornais e revistas americanas, inicialmente com os textos das chamadas reportagens especiais publicadas na *Esquire* e no *Herald Tribune*.

jornalistas. Tudo isso mesclado com uma construção textual que primava pela utilização de recursos da literatura e, com frequência, pela estratégia de embaralhar fato e ficção. A história de alguém ou de um acontecimento começou a ser escrita a partir, não apenas de um relato amplo e profundo, mas de uma narrativa do real, tão emocionante e envolvente quanto à de um romance.

Este estilo de escrita angariou muito mais do que leitores e fãs. Contagiou uma legião de jornalistas que buscaram - e ainda buscam - no mundo da literatura o suporte para produzir narrativas não-ficcionais, embora o Novo Jornalismo utilize, sistematicamente, a mistura de fato e ficção para a construção textual, tornando o texto híbrido. É aqui que começa o debate dessa tese de doutorado, que pretende refletir sobre os limites dessa apropriação de recursos próprios da literatura, como o estatuto da ficção, por parte do jornalismo, e problematizar a ficcionalização da reportagem, tema que tem sido fruto de discussões e publicações ao longo dos anos. Sabe-se que literatura e jornalismo podem, em algum momento, trilhar os mesmos caminhos, utilizar as mesmas ferramentas para a construção textual e flertar com estratégias de um e de outro.

Isso não significa que tudo o que serve à literatura cabe no jornalismo. E vice-versa. A própria literatura naturalista³, a partir de Émile Zola, busca no jornalismo a inspiração do real para a produção de textos ficcionais.

³ O Naturalismo foi um movimento até certo ponto radical, proposto pelo escritor Émile Zola, no século XIX. Na esteira do pensamento de que a ciência teria todas as respostas e regeneraria o homem e a sociedade, Zola defende que a literatura não poderia caminhar apartada dos instrumentos científicos. Zola propõe, portanto, "uma literatura em que a observação suplante a imaginação. Declara, pois, o respeito à realidade e ao determinismo dos fatos. Exige uma espécie de autocontrole do escritor, para que ele não atropеле o senso fornecido pela experiência concreta" (BULHÕES, 2007, p. 67).

Uma inspiração, apenas. A literatura não precisa ter conexão com a realidade. É da ordem da fantasia, da ficção, da invenção. A obra de arte literária recria a realidade do mundo e a transfigura. A literatura é, em sua essência, apartada da vida ordinária. Para muitos autores, o romance sequer é uma representação da realidade. Bem ao contrário do jornalismo, que tem como princípio básico justamente a observação e a narração da vida cotidiana, da vida vivida, concreta, real. Tanto no jornalismo, praticado no dia a dia, ou seja, nos textos publicados em jornais diários, quanto nas revistas semanais, com produções textuais de maior fôlego, o jornalista busca, em geral, retratar a realidade dos acontecimentos. É disso que foi construído o ofício: reportar os fatos da vida por meio do texto, da escrita, da palavra.

O trabalho do repórter consiste em contar histórias do cotidiano. O tamanho do texto vai depender das condições de produção típicas de cada veículo de comunicação. Em matérias diárias, o texto, por certo, será menor. Já nas revistas semanais ou mensais, o espaço se amplia. Há anos, uma forma de narrativa jornalística tem se estabelecido como o esteio dos que almejam relatar acontecimentos em espaços que vão muito além de meia dúzia de páginas: a reportagem em livro.

Aqui, toda a qualidade e o talento do jornalista podem ser explorados a partir de um texto longo, profundo e envolvente do livro-reportagem. Em algumas centenas de páginas, aquele texto objetivo do jornal diário dá lugar ao jornalismo literário, uma narrativa complexa, repleta de recursos da literatura, com ritmo capaz de mobilizar o leitor do começo ao fim. Se, por um lado, essa transferência do espaço da grande reportagem dos jornais e

revistas para o livro ofereceu ao leitor um texto mais elaborado, mais completo e, na maioria dos casos, mais contundente e agradável - justamente pelo emprego de recursos literários - também é preciso destacar que as narrativas jornalísticas em livro podem correr o risco de produzir, em muitos momentos, a fantasia, a invenção, o ficcional. Isso, em grande medida, passa despercebido pelo leitor, acostumado com o estatuto de credibilidade e de verdade que o jornalismo, em geral, e os jornalistas, em particular, carregam consigo e, em consequência, em seus trabalhos, mais especificamente nos livros-reportagem, que serão tratados com maior profundidade no quarto capítulo deste estudo.

Não há dúvida de que o livro-reportagem, seja ele de que modalidade for (denúncia, biografia/perfil, viagem, retrato, ciência, ambiente, história, atualidade, conforme classificação de Edvaldo Pereira Lima), observa o fenômeno com uma lente de aproximação - o que beneficia o leitor - e também prolonga o ciclo de existência de fatos que, muitas vezes, foram, de alguma maneira, veiculados na mídia regular. Portanto, o livro-reportagem pode, por vezes, complementar o que a imprensa publica. É o caso de *A sangue frio* (1982), de Truman Capote, que partiu para uma demorada investigação depois de ler meia dúzia de linhas no *The New York Times* sobre o assassinato de uma família no interior dos Estados Unidos. A obra se tornou um ícone do Novo Jornalismo, ainda que Capote, admitindo, de certa maneira, o uso da ficcionalização em seus textos, dizia que *A sangue frio* era um romance-reportagem. A discussão que nos interessa é em que medida o uso da ficção no ofício jornalístico pode colocar em risco o próprio estatuto do jornalismo, que rejeita a fantasia e a ficção. Embora os estudos de recepção - neste caso, o leitor - não se

constituam parte desta pesquisa, é importante ao menos lembrar que a utilização dos recursos da literatura não apenas pode ferir os princípios jornalísticos, como alerta para uma prática que, se utilizada de modo exagerado, tende a provocar confusão em quem lê.

Ainda que os textos das grandes reportagens sejam construídos a partir do trabalho regular de repórter, ou seja, com a apuração de informações, busca de documentação e entrevistas, a estratégia de combinar ficção e fatos reais leva o leitor a acreditar que tudo o que ali está posto - no jogo que mistura fato e ficção - ocorreu exatamente daquela maneira. Potencializar um diálogo, tornando-o mais intenso, alegre, triste, dramático ou mais emocionante do que ele realmente teria ocorrido, consegue, com sucesso, conduzir o leitor por um trajeto dinâmico, cujo objetivo é mantê-lo do começo ao fim do livro-reportagem.

Para dar conta desse texto, que joga com o fato e a ficção, esse estudo irá analisar quatro livros-reportagem, que, para Edvaldo Pereira Lima⁴, tem como uma de suas funções orientar e informar o leitor com profundidade. Desses, dois livros-reportagem-biografia de Fernando Morais - *Olga* (1994) e *Chatô, o rei do Brasil* (1994) -, e dois livros-reportagem-denúncia de Caco Barcellos - *Rota 66* (1987) e *Abusado* (2003). O caminho metodológico será percorrido a partir das noções acerca da análise de conteúdo para identificar a ficção do Novo Jornalismo e seus elementos essenciais nos quatro livros-reportagem que constituem o *corpus* deste trabalho.

⁴ LIMA, Edvaldo Pereira. **Páginas ampliadas: O livro-reportagem como extensão do jornalismo e da literatur**. Barueri: Manole, 2009.

Não é objetivo deste pesquisador impor, neste texto, o rigor teórico de Bardin (2009). Até porque, a própria autora afirma que a análise de conteúdo é um “conjunto de instrumentos metodológicos cada vez mais sutis em constante aperfeiçoamento”, e que, “enquanto esforço de interpretação, oscila entre os dois pólos do rigor da objetividade e da fecundidade da subjetividade”. Mas para que se possa ter, ao menos, uma hierarquia nos procedimentos, o método de trabalho, portanto, será, como sugere Bardin, a pré-análise, a exploração do material e, por fim, o tratamento dos resultados obtidos e interpretação dos mesmos. Ou seja, depois da seleção de trechos de cada um dos quatro livros-reportagem utilizados como objeto de estudo desta pesquisa, o conteúdo será analisado a partir da aplicação dos principais elementos constitutivos da ficção do Novo Jornalismo com o objetivo de verificar se esses elementos ficcionais são utilizados nos livros-reportagem de Barcellos e Moraes, em questão. A pesquisa, para Juremir Machado da Silva (2010), é “trazer à luz o que está encoberto por alguma sombra”.

Bardin define a pré-análise como o momento de organização propriamente dito. “Corresponde a um período de intuições, mas tem por objetivo tornar operacionais e sistematizar as ideias iniciais” (BARDIN, 2009, p. 121). Esta etapa pretende cumprir três tarefas: a escolha dos documentos que se quer analisar; a elaboração de hipóteses e objetivos; e a preparação de variáveis capazes de fundamentar a interpretação final. O primeiro passo, então, foi iniciar a leitura - ou, melhor, a releitura - dos quatro livros-reportagem, dos quais foram retirados alguns trechos que servem de base para a aplicação das estratégias ficcionais do Novo Jornalismo e verificar se as narrativas de Barcellos e Moraes se utilizam dos elementos literários

do Novo Jornalismo. Os trechos não foram escolhidos aleatoriamente, mas também não foram selecionados com a única preocupação de encaixá-los à conveniência das inquietações do autor, como forma de direcionar hipóteses e respostas. A opção pelas passagens dos livros-reportagem se deu, unicamente, com o objetivo de manter, na construção textual dessa tese, a hierarquia dos relatos dispostos nas narrativas em análise, facilitando a leitura. A partir desse procedimento metodológico, acredito que seja possível revelar o que, por causa do excesso de familiaridade ou de alguma deficiência do olhar do observador, como afirma Silva, permanece invisível. Para tornar visível o que está encoberto, é preciso não se conformar com o que Silva chama de a "couraça metodológica" e buscar algo mais simples. Como exemplo, ele recorre a dois termos de Heidegger como importantes nesse processo de descobrimento: desvendar e desvelar. O primeiro significa tirar a venda dos olhos do observador. O segundo, tirar o véu que encobre o objeto.

Apesar da importância da escolha dos meios metodológicos para cumprir o trajeto do começo ao fim desse estudo, é preciso levar em consideração que o rigorismo de qualquer método pode engessar a pesquisa, primeiro, e o resultado dela, depois. Muitas vezes, como afirma Silva (2010), a metodologia parece algo que se escolhe num supermercado. "De posse de sua metodologia, o pesquisador sai pelo mundo tentando enfiar o vivido num parâmetro". Não fui ao supermercado. Não comprei nenhuma metodologia para se encaixar perfeitamente na solução para essa pesquisa. Com argumentos de dezenas de teóricos da história, da literatura e do jornalismo, busquei problematizar o limite do uso dos recursos da literatura em textos jornalísticos, em geral, e a presença da ficção do Novo Jornalismo em

livros-reportagem dos jornalistas Caco Barcellos e Fernando Moraes.

Silva acrescenta que o "essencial é que em um texto acadêmico tudo precisa de argumentação. O texto acadêmico é um texto argumentado em que tudo exige demonstração". Com essa preocupação, e como consequência da proposta desta pesquisa, aos poucos, foi-se constituindo um referencial teórico - em grande parte, por sugestões valiosas recebidas na Banca de Qualificação, em 2010 - amplo e diversificado, capaz de proporcionar debates consistentes para compreender e explicar. Para contemplar as inquietações que se avolumaram, foi necessário trabalhar na busca bibliográfica em três grandes campos distintos: literatura, jornalismo e história. No âmbito da literatura, do jornalismo, do jornalismo literário, da notícia e da narração, essa pesquisa está balizada por autores como Alceu Amoroso Lima, Marcelo Bulhões, Antonio Olinto, Gustavo de Castro, Umberto Eco, Carlos Reis, Gérard Genette, Cristiane Costa, Muniz Sodré, Maria Helena Ferrari, Maria Cecília Guirardo, Nelson Traquina e Nilson Lage. Do ponto de vista do Novo Jornalismo, contribuem para a realização dessa pesquisa as noções teóricas de Fernando Resende, Tom Wolfe, Norman Sims, Michael Johnson e John Holowell, enquanto que autores como Jurandir Malerba, Adam Schaff, Paul Veyne, Linda Hutcheon e Hayden White dão norte ao trabalho para compreender a aproximação da narrativa da história, que, se vê neste trabalho, se relaciona, em grande medida, com a literatura e o jornalismo.

Esse estudo se desenvolverá em quatro capítulos. No primeiro (*A transversalidade da narrativa na História, na Literatura e no Jornalismo*), serão abordadas as questões que evidenciam os preceitos da história, da literatura e do

jornalismo, a relação entre os três discursos, quando eles se aproximam e quando se afastam, e como estão construídas as respectivas narrativas. O segundo capítulo (*O texto além da notícia: A narrativa jornalística na reportagem*) analisa e discute a produção de textos de profundidade por parte do jornalista, as características do jornalismo literário, ou seja, a narrativa jornalística de fôlego, e a consolidação do livro-reportagem e suas especificações.

Na terceira parte (*Novo Jornalismo: Do romance ao uso da ficção no texto factual*), a pesquisa resgata a influência do romance e do romance realista no surgimento e na consolidação do Novo Jornalismo como movimento que revolucionou a forma de escrever reportagens, a partir da construção textual erguida sobre elementos essenciais que promovem o uso da ficção em textos factuais. O quarto e último capítulo (*A ficção do Novo Jornalismo nos livros-reportagem em Rota 66, Abusado, Olga e Chatô*) apresenta a preocupação central desta pesquisa, que é a de identificar a aplicação das estratégias ficcionais do Novo Jornalismo nas narrativas presentes nos livros-reportagem de Fernando Morais e Caco Barcellos. Ao fim desta pesquisa, procuro interpretar os resultados obtidos. Neste caso, tento descobrir qual o território do livro-reportagem, afinal. Que gênero é esse, que, influenciado pela ficção do Novo Jornalismo, trabalha com ferramentas típicas da história, como a exaustiva investigação de documentos e a abordagem sobre acontecimentos reais? Que gênero é esse, que estrutura sua narrativa com recursos da literatura, como a ficção e a descrição detalhada de cenas, e que, ao mesmo tempo, apresenta-se como produção textual erguida sobre os alicerces do jornalismo, ofício que se anuncia como produtor de um texto que reflete a realidade, a verdade?

1. A TRANSVERSALIDADE DA NARRATIVA NA HISTÓRIA, NA LITERATURA E NO JORNALISMO

Antes de avançar nas questões centrais deste estudo, é necessário, neste capítulo inicial, percorrer um caminho que parece inevitável: traçar paralelos, descobrir atalhos, identificar semelhanças, aproximações e distanciamentos entre os textos na história, na literatura e no jornalismo. Frutos de árvores diferentes, história, literatura e jornalismo carregam, cada um, preceitos, regras e crenças que servem como balizadores aos que atuam nesses campos. Por vezes, no entanto, os três gêneros - ou campos - percorrem caminhos imbricados, especialmente nos momentos em que eles, de fato, se realizam: no texto, na narrativa⁵. O que buscam o jornalismo, a história e a literatura em seus textos? Onde se aproximam e onde se afastam uns dos outros?

Literatura e história já foram consideradas disciplinas do mesmo ramo. A partir do realismo histórico, em meados do século XIX, cujo pensamento central era de que a história é uma ciência e, como tal, se ocupa de registrar a verdade, houve a separação teórica dos gêneros. Uma das premissas para a distinção desses dois campos se baseia no fato de que a história, como ciência, precisa que seu texto, a historiografia⁶, seja factual. Para Jurandir

⁵ Gérard Genette, em *Discurso da narrativa* (s/d), classifica o termo *narrativa* em três noções: um enunciado (discurso), um discurso oral ou escrito que relata um acontecimento ou uma sucessão deles. Além disso, pode ser o ato discursivo. Dessa categorização, Genette considera o discurso "o único instrumento de estudo de que dispomos no campo da narrativa literária e, especialmente, da narrativa de ficção" (s/d, p. 25).

⁶ Historiografia é a escrita da História, o produto resultante da prática dos historiadores em geral, segundo Charles Olivier Carbonell (*Historiografia. Lisboa: Theorema, 1987*).

Malerba⁷, historiografia é um “discurso escrito que se afirma verdadeiro - que os homens têm sustentado sobre o seu passado” (MALERBA, 2009).

É que a historiografia é o melhor testemunho que podemos ter sobre as culturas desaparecidas, inclusive sobre a nossa - supondo que ela ainda existe e que a semi-amnésia de que parece ferida não é reveladora da morte. Nunca uma sociedade se revela tão bem como quando projeta para trás de si a sua própria imagem (MALERBA, 2009, p. 21).

1.2 A narrativa na história

Há muito tempo que o estatuto do texto histórico tem sido debatido entre os teóricos desse campo, na tentativa de dissolver o nevoeiro em torno de “artifícios da construção do texto histórico como artefato linguístico” (MALERBA, 2009). Esse questionamento, segundo o autor, surge a partir de posições pós-modernas amparadas em duas teses principais: a do antirrealismo e a do narrativismo.

“A primeira sustenta que o passado não pode ser objeto do conhecimento histórico, (...), não pode ser o referente das afirmações e representações históricas”, diz Malerba. Isso significa que essas representações não se referem propriamente aos acontecimentos do passado, mas somente a outros discursos e textos históricos sobre os fatos ocorridos. Assim, para produzir sua narrativa, o historiador se vale de relatos de outros historiadores, que, por sua vez, também utilizaram registros anteriores para construir seu texto, e assim por diante.

⁷ Jurandir Malerba é historiador, professor do Programa de Pós-Graduação em História da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Autor e organizador de mais de uma dezena de livros, entre eles *A História escrita: Teoria e história da historiografia* (2009).

Resumidamente, segundo a tese do antirrealismo, o discurso histórico se dá a partir de outros discursos, e não de fatos concretos. Sem qualquer pretensão de se relacionar com um passado real, “o pós-modernismo⁸ dilui a história em uma espécie de literatura e faz do passado nada mais nada menos do que um texto” (MALERBA, 2009, p. 13). A segunda tese, a do narrativismo, confere “aos imperativos da linguagem e aos tropos ou figuras do discurso (...), a prioridade na criação das narrativas históricas” (MALERBA, 2009, p. 14). Essa tese não aponta distinção entre a produção textual dos escritores de histórias ficcionais e dos historiadores, por uma razão simples: as duas se estabelecem na palavra, na linguagem, nas estratégias narrativas.

Ao embaralhar as cartas da história e da literatura e derrubar dogmas, essas duas teses colocam em jogo, essencialmente, a objetividade do conhecimento histórico, os limites da verdade e seus enunciados.

A maneira como as narrativas históricas são construídas, segundo os postulados narrativistas, e as conexões que elas estabelecem entre os eventos e as interpretações e explicações que apresentam, são assim vistas como construções impostas sobre o passado, antes que fundadas nos, limitadas aos ou respondíveis pelos fatos, tais como expostos nas evidências. Do ponto de vista narrativista, os tropos e os gêneros literários empregados pelos historiadores prefiguram e determinam a visão, as interpretações e o sentido dos fatos. Pelo mesmo enfoque, eles também colocam as narrativas históricas na mesma categoria que discursos ficcionais de escritores e artistas, de modo que seria impossível fazer distinção entre história e ficção ou atribuir diferentes interpretações históricas na base de fatos ou evidências (MALERBA, 2009, p.14).

⁸ Linda Hutcheon, em *Poética do Pós-Modernismo: História, teoria, ficção* (1988), define o pós-modernismo como “um fenômeno contraditório, que usa e abusa, instala e depois subverte, os próprios conceitos que desafia - seja na arquitetura, na literatura, na pintura, na escultura, no cinema, no vídeo, na dança, na televisão, na música, na filosofia, na teoria estética, na psicanálise, na linguística ou na historiografia” (HUTCHEON, 1988, p. 19).

Ao tratar sobre o enredo e a verdade na escrita de história, Hayden White questiona os relatos das narrativas tradicionais. A crítica de White aponta para a escolha do historiador no momento de conceber o texto. Ele defende que, ao construir sua narrativa, o historiador não se contenta em elencar fatos, afirmações e acontecimentos, reproduzindo para o texto um trabalho essencialmente técnico. Para White, o historiador busca, na produção textual, construir um enredo atraente, que seja capaz de mobilizar o leitor, a partir de estratégias que potencializam as narrativas tradicionais dos relatos históricos.

Primeiro, a narrativa é considerada um container neutro do fato histórico, um modo de discurso "naturalmente" apropriado a representar diretamente os eventos históricos; segundo, histórias narrativas geralmente empregam a chamada linguagem natural ou ordinária, no lugar da técnica, ambas para descrever seus temas e para contar sua estória; e terceiro, eventos históricos devem consistir ou manifestar um amontoado de estórias "reais" ou "vividias", as quais têm apenas de ser descobertas ou extraídas das evidências e dispostas diante do leitor para ter sua verdade reconhecida imediata e intuitivamente (WHITE, in MALERBA, 2009, p. 192).

White considera "mal concebida" a relação entre a história contada historicamente e a realidade histórica, argumentando que "estórias, como declarações factuais, são entidades linguísticas e pertencem à ordem do discurso", o que acarretaria, de acordo com esse autor, uma diferença entre a interpretação dos fatos e uma estória contada sobre os mesmos. Ele não desconsidera a crença de muitos teóricos da história de que a construção de enredos, envolvendo fatos históricos, produza a interpretação desses fatos. No entanto, White se posiciona claramente quanto à distinção entre interpretação dos fatos e uma estória contada sobre eles. De acordo com o autor, esse hiato entre interpretação

e texto determina a possibilidade de que os fatos venham sempre precedidos de um ponto de vista de quem escreve. “Essa diferença é indicada pela aceitação de noções de uma estória “real” (contra uma imaginária) e uma estória “verdadeira” (contra uma falsa)” (WHITE, in MALERBA, 2009, p. 194).

Adam Schaff⁹ contribui com o debate quando aborda as diferentes visões do processo histórico por parte de historiadores, ainda que se ocupem de um mesmo acontecimento. Neste sentido, o pensador polonês analisou distintas versões de importantes autores acerca das causas da Revolução Francesa. Para alguns, como Franz Funck-Brentano¹⁰, o estopim da revolta não teria nascido das más condições de vida no campo. Segundo a tese de Brentano, a agricultura francesa no século XVIII se desenvolvia e, por isso, a situação da classe rural era boa. “Que contraste se se compara o que diz Brentano com os escritos de (...) Taine¹¹, que se compadecia com a miséria do camponês” (SCHAFF, 1994, p. 38).

Mas por que historiadores apresentam pontos de vistas distintos e até contraditórios sobre um mesmo acontecimento? Schaff não acredita se tratar de uma mentira deliberada ou de um ato tendencioso para atingir objetivos que não sejam o relato histórico. O que parece ocorrer é uma espécie de desvio por parte do historiador, durante o processo de interpretação dos fatos sobre os quais se dispôs a relatar. “Do ponto de vista do conhecimento e da

⁹ Filósofo polonês, Adam Schaff é autor de grande bibliografia nas áreas da Filosofia e das Ciências Humanas. Faleceu em 2006, em Varsóvia.

¹⁰ Historiador, bibliotecário, Franz Funck-Brentano é apontado como um dos grandes pesquisadores franceses na área de história política.

¹¹ Hippolyte Taine: historiador francês, um dos expoentes do positivismo e autor de obras sobre a França e, especialmente, sobre a Revolução Francesa.

metodologia, é interessante a análise da deformação do historiador, apesar de suas intenções e aspirações” (SCHAFF, 1994, p. 13).

Paul Veyne define a história de maneira bastante simples, direta e crítica: é uma narrativa de eventos. Partindo dessa noção, Veyne não hesita em estabelecer relação próxima entre o texto na história e a produção textual na literatura. “Como o romance, a história seleciona, simplifica, organiza, faz com que um século caiba numa página” (VEYNE, 1982, p. 11-12). O argumento de Veyne está apoiado na constatação de que a investigação, na história¹² - portanto, o trabalho do historiador - não se dá de forma integral, com a apuração profunda no local dos acontecimentos, mas “sempre incompleta, por documentos ou testemunhos, ou seja, por indícios” (VEYNE, 1982, p.12). Esse pensamento é semelhante à ideia que sugere a tese antirrealista.

Em outras palavras, quem narra a história não esteve no lugar do evento que se propôs a narrar. Portanto, não haveria como consolidar um relato de forma refratária, imune às tendências ou aos interesses dos que produziram documentos, anteriormente, ou serviram de testemunha acerca de um acontecimento. Schaff procura relativizar a crítica rigorosa de Veyne, mesmo concordando que as narrativas históricas se dão a partir de materiais e registros dos fatos, e não com base essencialmente nas próprias ocorrências. Segundo Schaff, o historiador não parte dos fatos, “mas dos materiais históricos, das fontes, no sentido mais extenso deste termo, com a ajuda das quais constrói o que chamamos de fatos históricos” (SCHAFF, 1994, p. 251).

¹² O termo *história*, em grego, significa investigação.

Nessa teia de indeterminação na qual nos prendemos em torno das noções até aqui vistas em relação à narrativa dos fatos históricos, Linda Hutcheon inclui nessa discussão a visão do pós-modernismo sobre a história e reforça a proposta de que a construção da história se dá, basicamente, por meio de estratégias de linguagem, pelo texto. Para a autora, "o pós-modernismo não nega (...) que o passado existiu, mas apenas afirma que agora, para nós, seu acesso está totalmente condicionado pela textualidade" (HUTCHEON, 1988, p. 34). A dúvida quanto ao registro histórico parece estar centrada nas artimanhas linguísticas que se pode utilizar no momento da construção textual sobre um acontecimento. Por exemplo: que a Guerra das Malvinas, entre Argentina e Inglaterra, ocorreu em 1982, ninguém questiona. O conflito que marcou a disputa entre os dois países por um pequeno conjunto de ilhas ao Sul da América do Sul ocorreu, de fato. Há fartos registros, não apenas do ponto de vista histórico, mas também por parte da imprensa, que divulgou amplamente a batalha em todos os meios de comunicação disponíveis na época, como os jornais, as rádios, as emissoras de televisão e as revistas para relatar os acontecimentos em torno da Guerra das Malvinas. A maneira como é narrado um acontecimento histórico como esse e tantos outros, no entanto, é que favorece a discussão sobre o quanto a estratégia na produção textual influi no relato do fato, que, não raro, em meio a sua própria ocorrência, apresenta espaços em branco, lacunas abertas, episódios sem cronologia, escassez de informações ou informações desencontradas.

No caso específico da Guerra das Malvinas, Umberto Eco (1994) conta um episódio interessante. Durante o confronto entre ingleses e argentinos, surgiu uma informação na imprensa dos dois países de que a Inglaterra havia enviado

para o local o potente submarino Superb, que atacaria as Ilhas Malvinas. Diante de tal ameaça, o governo argentino confirmava a presença do submarino. Os ingleses não eram definitivos, tergiversavam sobre a presença ou não do submarino amarelo, como passou a ser chamada, em algum momento, a poderosa arma de guerra, em alusão à música *Yellow submarine*, um dos maiores sucessos dos Beatles. "O Superb nunca esteve nas proximidades do conflito" (ECO, 1994, p. 105).

Quem foi que inventou aquele submarino amarelo? Os serviços secretos britânicos, a fim de baixar o moral dos argentinos? O comando militar argentino, a fim de justificar sua intransigência? A imprensa britânica? A imprensa argentina? Quem se beneficiou com a boataria? Esse lado da história não me interessa. O que me interessa é a forma como a história inteira se desenvolveu a partir de um vago mexerico com a colaboração de todos os envolvidos. Todo mundo contribuiu para a criação do submarino amarelo porque era uma personagem de ficção fascinante e sua história era narrativamente empolgante. (...) Uma vez postulado pelo discurso da mídia, ele estava ali, e, como compete aos jornais dizer a verdade sobre o mundo real, as pessoas se esforçaram ao máximo para avistar o submarino. O submarino amarelo foi postulado pela mídia, e, tão logo foi postulado, todo mundo o aceitou como real (ECO, 1994, p.105-6).

Os acontecimentos históricos - como os fatos que servem de matéria-prima para o jornalismo e, com frequência, também para a literatura - muitas vezes não ocorrem de forma cronológica, com início, meio e fim bem definidos, claros. É comum que esses episódios se deem de maneira desorganizada, do ponto de vista de quem pretende contar a história. A favor da narrativa do historiador, registre-se que, por isso, se os episódios de um conflito armado, como a Guerra das Malvinas, fossem apresentados em um texto linear, com a sucessão não cronológica dos acontecimentos, é provável que o leitor não compreendesse o que teria ocorrido. Malerba lembra White, que sustenta que "os historiadores inventariam estórias coerentes por meio

da linguagem e da retórica, com o fim de dotar a sucessão infinita dos eventos de alguma ordem e sentido" (MALERBA, 2006, p. 54). Esse encadeamento cronológico dos fatos, a sequência ordenada de episódios se dá justamente como nos enredos produzidos na literatura. Assim, como os autores de ficção, aponta Malerba, os historiadores seriam obrigados a encaixar os fatos de acordo com gêneros literários.

Ao construir suas narrativas, os historiadores também terão a chance de escolher entre alguns dos principais instrumentos retóricos - ou tropos¹³ - tais como a metáfora, a metonímia, a sinédoque, ou a ironia, um dos quais irá predominar na geração das estórias ou interpretações apresentadas. "Qualquer conjunto dado de eventos reais", afirma White, "pode ser exposto de diversos modos, porque os eventos mesmos são carentes de sentido e não são igualmente intrinsecamente trágicos, cômicos, etc. (MALERBA, 2006, p. 54).

Não é difícil perceber alguma incerteza entre os teóricos do fazer histórico quanto à apresentação das narrativas dos fatos digno de registro pela história. Neste terreno movediço, é possível encontrar sentenças como a de que "não podemos conhecer o passado, a não ser por meio de seus textos: seus documentos, suas evidências, até seus relatos de testemunhas oculares são textos" (HUTCHEON, 1988, p. 34); ou a afirmação de que todas as histórias são "ficções, o que significa, obviamente, que elas podem ser 'verdadeiras' num sentido metafórico e num sentido no qual uma figura de discurso pode ser verdadeira (MALERBA, 2006, p. 54-55) ou ainda que "a história interessa porque narra, assim como o romance" (VEYNE, 1982, p. 13). Neste sentido, Schaff propõe uma reflexão sobre a questão dos fatos históricos: a de que não se pode construir relatos históricos do ponto de vista positivista.

¹³ Para Hayden White, tropo é enredo. Vem do verbo *to trop*, em inglês.

"Poder-se-ia (...) preconizar uma história (...) considerada como a única objetiva; mas este é um postulado que nenhum historiador conseguiria respeitar" (SCHAFF, 1994, p. 12). Talvez resida nessa observação de Schaff a aproximação que alguns teóricos estabelecem entre história e literatura. Isso porque acima da verdade objetiva - para Schaff, o contrário da verdade objetiva seria a verdade subjetiva, mas, de acordo com a definição clássica da 'verdade', um *contradictio in adiecto* estabelece-se entre o substantivo 'verdade' e o adjetivo 'subjetiva'; considerada como o contrário da "verdade objetiva", a "verdade subjetiva" equivale à falsidade (SCHAFF, 1994, p. 77) -, história e literatura sustentam suas narrativas a partir da verossimilhança, ou seja, do pressuposto de que os fatos narrados carregam a aparência do que é verdadeiro. Na ficção literária, verossimilhança provoca no leitor a sensação de verdade em relação ao que está posto. "As duas (literatura e história) são identificadas como construtos linguísticos" (HUTCHEON, 1988, p. 141).

Apesar da reflexão cujo "trabalho do profissional de história exige um exercício (...) de resgate da produção do conhecimento sobre qualquer tema que se investigue" (MALERBA, 2009, 15), o estatuto do texto histórico se reveste de indeterminações, seja pela dificuldade de alcançar a verdade - até por essa construção textual, muitas vezes, se dar a partir de documentos que foram consolidados sobre registros anteriores, e, esses, sobre outros escritos ou testemunhos ainda mais antigos e, assim, sucessivamente -, seja pelo uso de estratégias linguísticas que dão organização e linearidade de um enredo a um fato histórico, a narrativa histórica parece passar, fundamentalmente, pela interpretação de quem se ocupa do registro dos acontecimentos. Malerba define o conceito de historiografia como

produto intelectual dos historiadores, mas antes enquanto práticas culturais necessárias de orientação social - portanto, enquanto produto da experiência histórica da humanidade -, podemos concluir que ela se apresenta duplamente como objeto e como fonte histórica. Talvez a função desta mesma interpolação que lhe é inerente, resulta a permanente dificuldade em circunscrever a historiografia como legítimo campo de investigação (MALERBA, 2009, p. 23).

Sobre esse aspecto - a atuação do historiador e a historiografia -, Hutcheon questiona como se desenvolvem essas fontes documentais. "Será que podem ser narradas com objetividade e neutralidade? Ou será que a interpretação começa (...) ao mesmo tempo que a narrativização?" (HUTCHEON, 1988, p. 161). Mais do que o modo como a fonte histórica é tratada pelo historiador, a própria opção pelos temas a serem trabalhados por ele é passível de comparação com a narrativa da literatura, especialmente quanto à ficcionalização. "Toda descrição é seletiva. (...) O objeto de estudo nunca é a totalidade de todos os fenômenos observáveis (...), mas somente alguns aspectos escolhidos" (VEYNE, 1982, p. 29).

Essa escolha se dá por uma série de razões, entre as quais: a) motivações pessoais, ou seja, escolher uma linha narrativa em detrimento de outras por acreditar que, com a opção feita, o historiador terá melhores condições de realizar a empreitada; b) obtenção de mais informações de um determinado objeto no universo do tema selecionado que possam influenciar a escolha de um percurso narrativo; e c) questões de cunho ideológico, cultural. De qualquer maneira, episódios de um determinado tema se transformarão em fatos, dependendo da seleção do historiador no momento em que decide que caminho sua narrativa irá tomar. Para Hutcheon, os romances (com exceção de algumas superficções extremas) incorporam a história social e política até certo ponto, embora essa proporção seja variável. "A

historiografia, por sua vez, é tão estruturada quanto qualquer ficção narrativa" (HUTCHEON, 1988, p. 149).

1.2 A narrativa na literatura

A narrativa da história é colocada em suspense do ponto de vista da objetividade factual dos temas com os quais trabalha e constrói seus textos. Ainda que a historiografia seja o relato de algum acontecimento ocorrido, de fato, e que o historiador busque, por meio de sua narrativa, a legitimação de tal ocorrência, ela é, para alguns teóricos apresentados neste capítulo, colocada lado a lado com a construção literária, que repousa seu texto na ficção e na fantasia. Não se exige da literatura a verdade que se exige da história. A literatura não é um discurso que possa ou deva ser falso, afirma Hutcheon. Para ela, trata-se de "um discurso que, precisamente, não pode ser submetido a teste de verdade; ela não é nem verdadeira nem falsa: é isso que define seu próprio status de ficção" (HUTCHEON, 1988, p. 146). O cordão que liga a história, o passado, à literatura - e vice-versa - é a construção textual. "O passado realmente existiu, mas hoje só podemos "conhecer" esse passado por meio de seus textos, e aí se situa seu vínculo com o literário" (HUTCHEON, 1988, p. 168).

Um texto sobre fatos históricos é composto por ingredientes que indicam o hibridismo de sua construção, como se pode constatar a partir do pensamento dos teóricos presentes neste capítulo. No entanto, a leitura de um texto sobre fatos do passado, com os quais o leitor não teria acesso a não ser pelo contato com o discurso histórico, parece dar, de certa forma, uma sensação de conforto em

quem lê. Exemplifico: se alguém tem poucas informações ou nenhuma informação sobre algo que ocorreu no passado, a leitura de um texto histórico tem grande chance de ajudar essa pessoa a compreender a realidade do mundo.

Ao lermos uma narrativa, fugimos da ansiedade que nos assalta quando tentamos dizer algo de verdade a respeito do mundo. (...) Essa é a função consoladora da narrativa - a razão pela qual as pessoas contam histórias e têm contado histórias desde o início dos tempos. E sempre foi a função suprema do mito: encontrar uma forma no tumulto da experiência humana (ECO, 1994, p. 93).

Se a literatura não tem compromisso com a verdade, se não é nem verdadeira nem falsa, como sustenta Hutcheon, a construção textual é sua maior ligação com a narrativa histórica. É importante, no entanto, lembrar que mesmo que o campo da história seja "inteiramente indeterminado, (...) é preciso que tudo o que nele se inclua tenha, realmente, acontecido" (VEYNE, 1982, p. 17). Não há essa exigência do texto literário, ainda que não se possa excluir a possibilidade de haver construções que misturem ficção e factual. "São essas situações híbridas que desvanecem a fixidez com que (...) poderia postular-se a existência de um campo literário com margens rigidamente determinadas" (REIS, 2003).

Se é indubitável que o romance *Madame Bovary*, de Flaubert, ou o livro de poemas *Clepsidra*, de Camilo Pessanha, se inscrevem no campo da literatura, já uma narrativa como a *Peregrinação de Fernão Mendes Pinto* pode ser lida e entendida como uma obra híbrida, na medida em que nela se mesclam eventos e situações ficcionais, com eventos e situações históricas (REIS, 2003, p. 20).

Apesar desse hibridismo textual, cujas narrativas, com frequência, transitam entre a história, a realidade social

e cultural, Carlos Reis destaca a existência concreta de um campo literário, mesmo que as fronteiras entre literatura e outras construções textuais sejam tênues. Reis acredita que essa transversalidade não prejudica nem diminui o estatuto da literatura. "A literatura invade e imbrica-se com os territórios contíguos. (...) Essas sobreposições não são nada de assustador, mas antes enriquecedoras" (REIS, 2003, p. 22). Outros autores também enxergam claramente a existência dessa mescla de gêneros, dessa fluidez das fronteiras. Hutcheon, por exemplo, desafia quem pode afirmar quais os limites entre "o romance e a coletânea de contos, de Alice Munro, o romance e o poema longo, de Michael Ondaatje, (...) o romance e a história, de Rushdie" (HUTCHEON, 1988, p. 26-7). Embora admitindo - e considerando positiva - a fluidez das narrativas, Reis destaca a condição institucional da literatura, que, na visão dele, divide-se em três categorias:

- a) A literatura envolve uma dimensão sociocultural, diretamente decorrente da importância que, ao longo dos tempos, ela tem tido nas sociedades que a reconheciam (e reconhecem) como prática ilustrativa de uma certa consciência coletiva dessas sociedades;
- b) Na literatura é possível surpreender também uma dimensão histórica, que leva a acentuar a sua capacidade para testemunhar o devir da História e do Homem e os incidentes de percurso que balizam esse devir;
- c) Na literatura manifesta-se ainda uma dimensão estética que, sendo decerto a mais óbvia, conduz a um domínio que a encara fundamentalmente como fenômeno de linguagem ou, mais propriamente, como linguagem literária (REIS, 2003, p. 24).

As três categorias apontadas por Reis são importantes, mas a dimensão estética talvez se encaixe melhor a este estudo. Isso porque, segundo o autor, a criação literária constitui uma atividade intencional e finalística. Em outras palavras, o escritor sabe que texto está produzindo; ele tem consciência da narrativa que escolheu. Trata-se de um ato proposital. "Quando escreve um texto, o escritor normalmente sabe que esse texto virá a ser entendido como

texto literário. (...) O escritor é o primeiro a reconhecer como tal" (REIS, 2003, p. 103). No mais das vezes, portanto, quem escreve está certo de que escrever literatura está inserido dentro de um campo que configura um discurso específico, que privilegia a ficção, a invenção e a fantasia, embora possa, também, ficcionalizar fatos concretos da vida para engendrar uma trama, um romance. Reis alerta que esse discurso típico da literatura difere de outros discursos, como o da imprensa, por exemplo. Isso não quer dizer que essas narrativas não possam dialogar, quando existe uma relação entre o texto literário, que representa uma espécie de mundo imaginário, e a realidade. "A relação desse mundo possível com o real pauta-se pela categoria da verossimilhança (quer dizer: representa-se o que poderia ter acontecido)" (REIS, 2003, p. 172). A escrita literária, portanto, tem suas próprias marcas. A principal delas: que esse texto se caracteriza como pertencente ao campo da narrativa literária por ser essencialmente ficcional.

1.2.1 Genette e a narrativa

Antes de prosseguir na teoria acerca da narrativa literária de Reis, faz-se necessário, neste momento, abrir espaço para o aprofundamento sobre a narrativa. Para isso, este estudou buscou o pensamento de Gérard Genette, que classifica o termo em três categorias: um enunciado (discurso), discurso oral ou escrito que relata um acontecimento ou uma sucessão deles. Para o teórico da narratologia, apenas o discurso, ou seja, a narrativa propriamente dita, é que se presta para a análise textual. "O discurso é o único instrumento de estudo de que dispomos no campo da narrativa literária e, especialmente, da

narrativa de ficção" (Genette, s/d, p. 25). Nesta perspectiva, o autor estabelece uma relação interessante entre narrativa e história, entre narrativa e narração e entre história e narração.

História e narração só existem para nós, pois, por intermédio da narrativa. Mas, reciprocamente, a narrativa, o discurso narrativo não pode sê-lo senão enquanto conta uma história, sem o que não seria narrativo, e porque é proferido por alguém, sem o que (como, por exemplo, uma coleção de documentos arqueológicos) não seria, em si mesmo, um discurso. Enquanto narrativo, vive da sua relação com a história que conta; enquanto discurso, vive da sua relação com a narração que profere (GENETTE, s/d, p. 27).

As relações determinadas por Genette se tornam essenciais para que se possa engendrar a análise do discurso narrativo. A partir das interações entre narrativa, história e narração, portanto, o teórico ergue seu método de estudo fracionando ainda mais essa conjunção em novos três níveis: tempo, modo e voz¹⁴. O primeiro manifesta a relação entre o tempo da história e o do discurso; o segundo nível é o tipo de discurso utilizado pelo narrador; e o último estabelece a maneira pela qual a história é percebida pelo narrador, ou seja, a voz designará a relação com o sujeito da enunciação. Tempo e modo funcionam ambos ao nível das relações entre história e narrativa, enquanto que a voz designa, ao mesmo tempo, as relações entre narração e narrativa e entre narração e história.

É importante abrir um breve parêntesis, aqui, para lembrar que, apesar da importância do método de Genette para a análise da narrativa literária de ficção, justamente aí, na abordagem exclusivamente a respeito dos textos

¹⁴ Genette admite que essa divisão partiu de uma tese inicial de Tzvetan Todorov, que, em 1966, tratou da problematização da narrativa.

ficcionais, reside uma falha admitida pelo próprio teórico: o estudo da narratologia privilegiou apenas o discurso ficcional, sem questionar sua aplicabilidade aos discursos factuais, especialmente os da história, do jornalismo e da biografia. No começo dos anos 90, Genette buscou, de certa forma, reparar o lapso, ao traçar uma análise geral sobre as narrativas factuais e as razões fundamentais para distinguir esses discursos dos ficcionais em relação à história que pretendem relatar. Concluiu o óbvio: que no primeiro caso, trata-se de um relato sobre uma história que se anuncia como verdadeira, enquanto que, no outro, se está diante de um texto fictício. No entanto, Genette lança luz sobre um aspecto interessante quanto às diferenças entre as narrativas que, para ele, não residem na forma de contar, mas "(...) na oposição entre o saber relativo, indireto e parcial do historiador e a onisciência elástica que possui por definição aquele que inventa o que conta" (GENETTE, 1991, p. 92, tradução minha).

Voltando às noções de tempo, modo e voz, ingredientes essenciais na interação entre narrativa, história e narração, o tempo regula a história que se quer relatar de acordo com a própria narrativa. Há uma dualidade neste aspecto, porque o tempo do fato é diferente do tempo do fato relatado. Os textos, no cinema e na escrita, por exemplo, também apresentam distinções de tempo entre si. "A narrativa literária escrita (...) pode ser consumida, logo atualizada, senão num tempo que evidentemente é o da leitura" (GENETTE, s/d, p. 32), embora isso não signifique que não haja distorções temporais no texto. As discordâncias entre os fatos ocorridos e a disposição dos mesmos no discurso são definidas por Genette como anacronias. Mas existem outras divergências nas narrativas, como as acronias - acontecimentos que não apresentam um

tempo definido, que não estão ligados a outras ocorrências históricas, mas se referem ao comentário do autor do discurso - e as anisocronias, efeitos de ritmo, que se originam da relação entre a duração cronológica da história (o tempo do relógio, do calendário) e o espaço reservado ao texto para narrar essa história (em linhas, parágrafos, capítulos, páginas).

Quanto ao modo narrativo, Genette explica que ele está diretamente ligado, como sustenta o termo, à maneira como é descrita uma história, a partir de um determinado ponto de vista, com mais ou menos detalhes e dados a respeito do objeto que se pretende relatar. Assim, a distância e a perspectiva atuam fundamentalmente na regulação da dimensão da informação contida no texto.

É precisamente tal capacidade, e as modalidades de seu exercício, que visa a nossa categoria do modo narrativo: a 'representação', ou, mais exatamente, a informação narrativa tem seus graus; a narrativa pode oferecer ao leitor mais ou menos pormenores, e de forma mais ou menos direta, e assim parecer (...) manter-se maior ou menor *distância* daquilo que conta; pode, também, escolher o regulamento da informação que dá, já não por essa espécie de filtragem uniforme, mas segundo as capacidades de conhecimento desta ou aquela das partes interessadas na história (personagem ou grupo de personagens), da qual adotará ou fingirá (...) esta ou aquela *perspectiva* (GENETTE, s/d, p. 160).

O primeiro a se preocupar com a questão da distância, segundo Genette, foi Platão, no III Livro de A República, que distinguiu os modos narrativos: a narrativa pura, na qual "o poeta fala em seu nome sem procurar fazer-nos crer que é um outro que não ele quem fala", e a narrativa em imitação (ou mimese), em que quem escreve "se esforça por dar a ilusão de que não é ele quem fala" (PLATÃO, in GENETTE, s/d, p. 160). O teórico francês lembra que essas duas maneiras de narrar passaram a ser fortemente utilizadas na teoria do romance, nos Estados Unidos e na

Inglaterra, entre os últimos anos do século XIX e começo do século XX, a partir dos termos *showing* (mostrar) e *telling* (contar).

Do ponto de vista puramente analítico, há que acrescentar (...) que a própria noção de *showing*, como a de imitação ou de representação narrativa (...) é perfeitamente ilusória: contrariamente à representação dramática, nenhuma narrativa pode "mostrar" ou "imitar" a história que conta. Mais não pode que contá-la de modo pormenorizado, preciso, 'vivo', (...) pela razão única e suficiente de que a narração, oral ou escrita, é um fato de linguagem, e que a linguagem significa sem imitar (GENETTE, s/d, p. 162).

Além da distância, o outro modo de regulação da informação, segundo a teoria de Genette, é a perspectiva narrativa, que se dá a partir da escolha de um ponto de vista restritivo. Ou seja, depois de escolhido o personagem, o seu foco de visão irá orientar a narrativa, que, aqui, é dividida em três tipos: narrativa não-focalizada ou de focalização zero; narrativa de focalização interna; e narrativa de focalização externa. Na primeira, o narrador é onisciente, tem controle absoluto sobre tudo o que se passa com todos os personagens e diz mais do que os personagens sabem sobre a trama. O segundo tipo se caracteriza por olhar a história a partir da perspectiva de um único personagem. Aqui, o narrador sabe tanto quanto o personagem acerca dos acontecimentos e das outras personagens que o rodeiam. E na focalização externa, o narrador restringe seu acesso às ações dos personagens. Como uma lente, aqui, quem escreve expressa o que o personagem vê, mas não dá conta de aspectos invisíveis, como penetrar nos pensamentos dos envolvidos na trama.

Para concluir as noções sobre narrativa, é preciso avançar um pouco sobre as questões que envolvem a voz, o último nível que constrói, juntamente com o tempo e o modo, a estrutura de elementos fundamentais para a interação

entre narrativa, história e narração e que permite a análise do discurso narrativo. Esta categoria está relacionada a quem conta a história, segundo teoria de Genette, que salienta que no caso da narrativa ficcional, o próprio narrador é um papel fictício. O autor também lembra que essa categoria está ligada ao tempo da narração, do nível narrativo e das relações entre o narrador e a história que conta.

Por uma dissimetria cujas razões profundas nos escapam, mas que está inscrita nas próprias estruturas da língua (...) posso muitíssimo bem contar uma história sem precisar o lugar onde sucede, e se esse lugar está mais ou menos afastado do lugar onde a conto, ao passo que me é quase impossível não a situar no tempo em relação ao meu ato narrativo, pois devo, necessariamente, contá-la num tempo do presente, do passado ou do futuro (GENETTE, s/d, p. 214-15).

De acordo com o teórico da narratologia, a principal determinação temporal da instância narrativa é a sua posição em relação à história. Embora se possa considerar a existência de narrativas que se dão antes do acontecimento (profecias, previsões astrológicas ou relacionadas à 'tradução' do que 'dizem' as cartas), Genette afirma que "a narração não pode senão ser posterior àquilo que conta" (GENETTE, s/d, p. 215). Interessante notar que, ao tratar da narração, o autor dedicou um pequeno trecho sobre os relatos da imprensa, afirmando que a narração de fatos do passado pode se inserir em distintos momentos na história, "como uma espécie de reportagem mais ou menos imediata", ao tratar da possibilidade de a história e a narração enredarem-se, como nos romances epistolares, nas cartas e nos diários. É preciso, portanto, manter uma posição temporal e evitar até mesmo o exagerado dimensionamento de quem narra.

A grande proximidade entre história e narração produz aí, na maior parte das vezes, um efeito muito sutil de fricção, se assim ousar dizer, entre o ligeiro

afastamento temporal da narrativa de acontecimentos (...) e a simultaneidade absoluta na exposição dos pensamentos e dos sentimentos (...). O diário e a confiança epistolar aliam constantemente aquilo que em linguagem radiofônica se chama o direto e o diferido, o quase monólogo interior e o relato feito depois. Aí, o narrador é, ao mesmo tempo, ainda o herói e já outra pessoa: os acontecimentos do dia são passados já, e o 'ponto de vista' pode ter-se modificado; os sentimentos da noite ou do dia seguinte são plenamente do presente, e, nesse ponto, a focalização sobre o narrador é ao mesmo tempo a focalização sobre o herói (GENETTE, s/d, p. 217).

Toda narrativa é uma produção linguística que assume a relação de um ou vários acontecimentos. No entanto, o narrador não está só neste processo. O discurso de quem narra é recebido por alguém, pelo narratário, que, por fim, legitima a narração proposta. Na narrativa de ficção, especificamente, o destinatário tem o papel fundamental de avaliar o que está escrito.

1.2.2 Ficção narrativa

Reis designa a escrita literária como ficção narrativa literária ou apenas ficção narrativa, cuja estrutura está erguida sobre "o plano da história relatada e o plano do discurso que a relata" (REIS, 2003, p. 345). O autor destaca o que chama de propriedades fundamentais dos textos narrativos. São três: a exteriorização, a tendência objetiva e a sucessividade, que, interagindo, afirma Reis, asseguram as condições essenciais para essa construção textual.

1) "os textos narrativos traduzem uma atitude de exteriorização, centrada num narrador que conta a história; 2) em função dessa atitude, os textos narrativos implicam uma representação de tendência objetiva; 3) os textos narrativos contemplam procedimentos que instauram uma dinâmica de sucessividade (REIS, 2003, p. 347).

Na exteriorização, o texto literário se preocupa com a descrição e a caracterização do 'universo autônomo' a ser tratado, como os espaços e as ações dos personagens relatados por uma peça fundamental na engrenagem textual: o narrador. É ele que, ao contar suas experiências como personagem da história, confirma o aspecto de exteriorização. "O narrador é uma entidade fictícia a quem cabe a tarefa de enunciar o discurso. (...) É uma invenção do autor" (REIS, 2003, p. 353-54). Portanto, se o narrador pode levar consigo as particularidades do autor, o narratário, que nada mais é do que o destinatário deste texto, portanto, o leitor, também poderá ser influenciado política, ideológica e culturalmente, por exemplo.

Voltando às propriedades fundamentais dos textos narrativos, a tendência objetiva verificada na ficção narrativa se estabelece porque impede a subjetividade no texto. Por isso mesmo, essa propriedade reforça a primeira, ao não constituir o narrador como o centro de atenção da narrativa. O ambiente, os acontecimentos, os personagens e as ações é que são relevantes, porque são esses os aspectos constitutivos da história. Por isso mesmo, o romance "foi o gênero por excelência daqueles períodos literários - o Realismo, o Naturalismo e o Neo-Realismo - em que se tratava de dar a conhecer situações e conflitos sociais" (REIS, 2003, p. 349). A terceira propriedade dos textos de ficção narrativa é a sucessividade, cujo princípio é o de instituir uma dinâmica em torno dos fatos relatados e sua relação com o tempo futuro, com o devir.

Em suma, é a descrição das cenas que se desenvolvem em um determinado espaço protagonizado por personagens

minuciosamente caracterizados pelo autor quanto ao seu estilo de vida, modo de pensar, de agir e de se vestir, como forma de oferecer ao leitor, uma espécie de radiografia do status pessoal e profissional do sujeito em questão. As relações que se estabelecem entre os diferentes personagens e suas ações nos espaços em que elas ocorrem consolidam conexões que dão ritmo - ou contiguidade, como denomina Reis - à narrativa, conforme os episódios vão se sucedendo. Continua o autor:

E se tivermos em conta o que normalmente se encontra no início de um romance realista, de novo, o confirmaremos: trata-se, então, usualmente de descrever, passando de um objeto a outro, o espaço em que decorrerá a ação (...) E mesmo quando a narrativa não obedece a esta matriz realista, continua em princípio a manifestar-se nela aquele que é o fator decisivo de afirmação da sucessividade, referimo-nos ao tempo narrativo, expressão que sinteticamente abarca três temporalidades autônomas e relacionáveis entre si: o tempo da história, o tempo do discurso e o tempo da narração (REIS, 2003, p. 350).

Existe, claramente, uma distinção entre essas temporalidades citadas por Reis. O tempo na história não significa o mesmo tempo dispensado na ficção narrativa. Ou mesmo em construções textuais de outra ordem, que não a do texto literário. Sobre isso, Eco é claro ao procurar dar conta dessa questão: "o tempo da história faz parte do conteúdo da história. Se o texto diz que 'mil anos se passam', o tempo da história são mil anos" (ECO, 1994, p. 60). Veyne relaciona o texto ficcional com o produzido por historiadores. "O historiador pode dedicar dez páginas a um só dia e comprimir dez anos em duas linhas: o leitor confiará nele, como um bom romancista" (VEYNE, 1982, p. 19).

Hutcheon também faz uma analogia entre as narrativas da história e da literatura. "A ficção e a história são discursos, que ambas constituem sistemas de significação

pelos quais damos sentido” (HUTCHEON, 1988, p. 122). A definição de Hutcheon encontra repouso no pensamento de Eco, para quem qualquer texto narrativo é composto de história e discurso. “Até a história de Chapéuzinho Vermelho chegou a nós através de diferentes discursos (...) O discurso também faz parte da estratégia do autor” (ECO, 1994, p. 42). Essa estratégia a que se refere Eco está diretamente associada a um agente fundamental na questão do texto: o leitor. Para ele, ao percorrer uma narrativa, o leitor precisa fazer escolhas.

Eco determina dois tipos de leitores: o leitor empírico e o leitor-modelo. O primeiro é o leitor comum, que lê um texto - ficcional ou não - do modo que bem entender, “porque em geral utiliza o texto como um receptáculo de suas próprias paixões, as quais podem ser exteriores ao texto ou provocadas pelo próprio texto” (ECO, 2003, p. 14). O perfil do leitor-modelo é mais sofisticado. De acordo com Eco, o leitor-modelo é o tipo ideal, que o próprio texto conta como colaborador. Trata-se de um leitor, acima de tudo, muito obediente. Um texto que abre com ‘Era uma vez’, diz o teórico, envia um sinal que lhe permite imediatamente selecionar seu leitor-modelo, “o qual deve ser uma criança ou ao menos uma pessoa disposta a aceitar algo que extrapola o sensato e o razoável” (ECO, 2003, p. 15).

Embora seja adequado refletir que o leitor comum tem o poder de interpretar o que lê - e retransmitir o que leu da maneira que melhor lhe convier, selecionando trechos que mais lhe agradou, eliminando outros dos quais não tenha gostado -, também é importante atentar para o que Veyne diz a respeito: “Os leitores - por mais que tenham liberdade e controle final sobre o ato da leitura - também são sempre

restringidos por aquilo que leem, pelo texto" (VEYNE. 1983, p. 112).

No caso da literatura, que trabalha, essencialmente, com narrativas ficcionais, isso também ocorre. E com um ingrediente essencial para que se constitua a relação autor-leitor: a crença no que está escrito. Para Eco, existe uma norma básica para se lidar com uma obra com teor ficcional, na qual o leitor precisa aceitar um acordo ficcional. "O leitor tem de saber que o que está sendo narrado é uma história imaginária, mas nem por isso deve pensar que o escritor está contando mentiras" (ECO, 1994, p. 81). Num texto narrativo, afirma Eco, o leitor é obrigado a optar o tempo todo. Ou seja, ele faz as suas escolhas no momento em que realiza a leitura. Quando alguém se propõe a ler um romance de Jose Saramago¹⁵, como *O homem duplicado* (2002), por exemplo, está ciente de que se trata de uma obra de ficção e que, por isso mesmo, irá 'acreditar' no que ali está. "Seria um erro pensar que se lê um livro de ficção em conformidade com o bom senso" (ECO, 1994, p. 14). Claro que em muitos casos, inclusive o exemplo do livro *O homem duplicado*, a literatura se reveste de um espectro histórico-cultural, que, frequentemente, faz uma ponte entre a narrativa de ficção e fatos, descobertas científicas e debates sociais, atuais ou não, o que potencializa o envolvimento de quem lê. Nessa obra de Saramago, o escritor trata, de maneira ficcional, de uma das grandes discussões do final do século XX, a possibilidade de a medicina reproduzir seres humanos a partir da técnica que se convencionou chamar de clonagem humana.

¹⁵ Jornalista, escritor, ensaísta, teatrólogo, contista, romancista e poeta, o português José Saramago, falecido em 2010, deixou dezenas de obras relevantes para a literatura. Ganhou o Nobel de Literatura em 1998. Entre seus principais livros estão *A jangada de pedra* (1986), *História do cerco de Lisboa* (1989), *Ensaio sobre a cegueira* (1995) e *O evangelho segundo Jesus Cristo* (1991).

1.3 A narrativa no jornalismo

Diferentemente da ficção narrativa, que integra o campo da literatura e, explicitamente conduz o leitor pelos caminhos da fantasia de uma história imaginária, o texto jornalístico está assentado sobre preceitos de outra ordem. O pensamento jornalístico tem como estatuto consolidado a pretensão de que é possível, a partir da organização dos fatos em produção textual, produzir o reflexo da verdade da vida cotidiana, realizar, no texto, a realidade dos acontecimentos tais como eles ocorreram. E, também por isso, o acordo com o leitor a que se refere Eco não tende a se estabelecer apenas em textos ficcionais, mas também pode estar presente nas narrativas factuais. "Existe um acordo tácito entre o jornalista e o leitor/ouvinte/telespectador que torna possível dar credibilidade ao jornalismo" (TRAQUINA, 2005, p. 20). Ele acrescenta que a notícia, os acontecimentos ou personagens envolvidos não são invenção dos jornalistas.

Nelson Traquina (2005), para quem o jornalismo é a vida dividida em seções que vão da sociedade, à economia, à ciência e ao ambiente, à educação, à cultura, à arte, aos livros, aos *media*, à televisão, e cobre o planeta com a divisão do mundo, critica de forma contundente a possibilidade de a matéria-prima do jornalista, a notícia, sofrer alteração a partir da proximidade da narrativa jornalística com a base da ficção narrativa da literatura. "A transgressão da fronteira entre realidade e ficção é um dos maiores pecados da profissão de jornalista, merece a violenta condenação da comunidade" (TRAQUINA, 2005, p. 20).

Na mesma linha teórica, José Marques de Melo lembra que o próprio estatuto da objetividade jornalística encontra repouso na abordagem racional, contida, comedida, "imperando o relato dos acontecimentos, isolado da opinião". A célebre expressão britânica de que "o comentário é livre, os fatos são sagrados" demonstra que a informação exige neutralidade e imparcialidade. Se os fatos são sagrados, o jornalista não deve interferir na sua apresentação. O dever do repórter é reproduzir os acontecimentos "com fidedignidade, exatidão, precisão. (...) Suas inclinações pessoais não podem afetar a captação dos fatos e sua posterior narração" (MELO, 2006, p. 38).

Apesar dos posicionamentos dogmáticos de Traquina e Melo, quanto aos preceitos da prática jornalística, ambos os autores, de certa forma, admitem a pretensão do jornalismo de ser o reflexo da verdade a partir do texto. O primeiro autor, por exemplo, lembra que os jornalistas "são participantes ativos na definição e na construção das notícias e, por consequência, na construção da realidade" (TRAQUINA, 2005, p. 21). Para Marques de Melo, a objetividade jornalística, que foi potencializada no jornalismo dos Estados Unidos, no começo do século XX, e chegou até mesmo a ganhar estatura de verdade absoluta, parece ter entrado, nos últimos anos, para o universo do mito. "É plausível que assim se coloque a questão", argumenta. Clóvis Rossi¹⁶ não só desmistifica a relação objetividade-verdade, como é um crítico dela. "A objetividade é impossível" (ROSSI, 1980).

A sentença de Rossi está sustentada pela noção de que existe um longo caminho entre o acontecimento e a narrativa produzida pelo jornalista. Entre os fatos e suas versões,

¹⁶ Jornalista e articulista do jornal Folha de São Paulo.

existe sempre "a mediação de um jornalista que carrega consigo toda uma formação cultural (...) que o leva a ver o fato de maneira distinta de outro jornalista" (ROSSI, 1980, p. 7). Sem dúvida, esse trajeto é repleto de ingredientes subjetivos que podem ter influência sobre a construção textual e, conseqüentemente, sobre a construção da realidade. Ao trabalhar, não apenas com as informações e com os fatos, mas também com a observação e o subjetivismo da percepção pessoal acerca dos objetos sobre os quais irá se ocupar para escrever, o jornalista pode correr o risco de se aproximar de uma narrativa híbrida, misturando fato e versão, verdade e ficção.

O jornalismo nasceu no mundo da literatura, mesmo que os antigos não tivessem noção de que faziam jornalismo. As primeiras produções jornalísticas, em seus primórdios, estabeleceram-se sobre alicerces textuais literários. Não eram matérias ou reportagens como as que conhecemos hoje, evidentemente, mas actas, epigramas, editos, tanto na Grécia quanto em Roma, serviam para pulverizar informações. "O fato de passar notícias de forma literária remonta dos egípcios, (...) com o papiro de Sinue, escriba contando a sua vida e a do reinado de Sesostris III (1878-1841 a.C)" (CASTRO, 2005, p.10). O texto é uma biografia, a de Sinue, com registros históricos da época como pano de fundo da narrativa. Para Castro, o cruzamento do jornalismo com a literatura pode ser identificada na própria necessidade humana de contar, conversar, dissertar, mitificar. "Qual a graça de simplesmente contar uma história, informando o que, quem, como, onde, quando e por que?" (CASTRO, 2005, p. 81).

Até hoje, o jornalismo lança mão de estratégias e recursos típicos literários - como a ficção -, que são utilizados para dar conta de uma narrativa factual. Por isso, a grande reportagem, que é a produção textual mais elaborada e aprofundada na rotina jornalística, parece caminhar sobre um fio de navalha que separa a essência do jornalismo literário - a apuração profunda dos fatos e o registro detalhado das pessoas, dos ambientes e das coisas que envolvem o acontecimento com o objetivo de se chegar mais perto da verdade - da literatura e do romance e sua construção artificial que, para muitos teóricos, sequer pode ser considerada uma representação da realidade.

Jornalismo e literatura provocam debates sobre o espaço de um e de outro há muitos anos. Antonio Olinto¹⁷, por exemplo, lembra, ainda no começo dos anos 50, que o jornalismo é a literatura sob pressão (OLINTO, 1970). Ele defende que a literatura pode estar presente no jornal. "Na informação, na reportagem, na entrevista" (OLINTO, 1970, p. 19). Ao mesmo tempo em que aprova o uso das noções de literatura na produção textual jornalística, Olinto, que considera que o gênero jornalístico tem possibilidade de ser literatura, faz uma ressalva interessante:

Falo da possibilidade, que o gênero jornalístico tem, de ser literatura. O importante, de início, é a linguagem. Uma vez dominada esta, pode o jornalista criar, dar vida a uma obra, desde que tenha conservado a pureza de sua emoção, a verdade de seu perceber interno, sua fidelidade ao homem como ser consciente e ser responsável (OLINTO, 1970).

¹⁷ Escritor, poeta, romancista, ensaísta, crítico literário e professor, Antonio Olinto é autor de dezenas de livros sobre os mais diferentes temas e para os mais variados públicos. Foi o quinto a ocupar a cadeira número 8 da Academia Brasileira de Letras. Faleceu em setembro de 2009.

Para o autor, a produção jornalística deve levar em conta a realidade com a qual o repórter se depara. "Sua missão (...) é transmitir essa realidade a um grupo de pessoas, dando-lhes conta do que viu, ouviu, do que sentiu" (OLINTO, 1970, p. 33). Ao tratar do hibridismo dos textos do jornalismo e da literatura - relação essa que ao longo dos tempos passou a ser denominada de jornalismo de realidade ou jornalismo literário -, Olinto também aborda uma questão fundamental no uso de recursos literários na construção de narrativas jornalísticas: a ficção. Neste sentido, ele afirma que existem a realidade em ato (atual) e a realidade em potência (potencial). A ficção, para o autor, pode estar em ambas. No entanto, ele admite que "o jornalismo se situa quase que exclusivamente no real atual" (OLINTO, 1970, p. 43).

Seguindo a linha de raciocínio de Olinto, Alceu Amoroso de Lima¹⁸ argumenta que o jornalismo e a literatura não apenas são narrativas muito próximas, como a primeira pode até mesmo ser um gênero da segunda. O gênero literário, diz Lima, é um tipo de construção estética determinada por um conjunto de disposições interiores em que se distribuem as obras segundo as suas afinidades intrínsecas e extrínsecas. "Nessa concepção flexível, e não rígida, de gênero literário é que podemos incluir o jornalismo" (LIMA, 1969, p. 18).

Mas ele faz um alerta: "Não vejo como negar ao jornalismo seu cartão de entrada no recinto literário". No entanto, "se considerarmos a literatura do ponto de vista estrito, como estética pura ou como ficção, então, sim, teremos de recusar sua admissão" (LIMA, 1969, p. 22). Esse

¹⁸ Foi crítico literário, escritor e professor. Integrou a Academia Brasileira de Letras, a partir de 1935.

autor chega a propor uma espécie de esquema da estrutura da literatura, que teria como alavancas centrais o verso e a prosa (LIMA, 1969, p. 27). Dentro do verso, encontraríamos o lírico, o épico e o dramático. Dentro da prosa, estariam os territórios da ficção (romance, novela, conto e teatro), da comunicação (conversaço, oratória e epistolografia) e da apreciaço (crítica, biografia e jornalismo).

Olinto e Lima entendem que a narrativa jornalística pode ser incluída como gênero literário. No entanto, ambos os autores admitem que o jornalismo, para não se afastar das características e dos preceitos de seu campo, precisa estar em consonância com a realidade dos fatos apurados e não apoiado sobre os pilares da ficção, ingrediente essencial na literatura. O fato é a medida do jornalista. "O jornalista que divaga em torno do fato ou o deturpa, toma-o apenas como pretexto (...), ou está mal informado ou não é um bom jornalista" (LIMA, 1969, p. 53). Ao se debruçar sobre as questões que envolvem o jornalismo, em geral, e o jornalismo literário, em particular, Gustavo de Castro¹⁹ define o jornalismo literário como a conjunção de "conhecimentos, saberes, técnicas e estilos narrativos desenvolvidos pela literatura que podem (e devem) estar a serviço das rotinas de produção jornalísticas" (CASTRO, 2005, p.5)²⁰. O autor amplia o conceito:

Jornalismo literário é, portanto, o jornalismo contextualizado com os vários campos do conhecimento humano. É, por isso mesmo, um tipo específico do fazer jornalístico que não exclui a princípio nenhum recurso metodológico ou narrativo: diálogos, perfis, contos, cordéis, entrevistas, poesias, pingue-pongues, crônicas, matérias informativas convencionais, relatos na primeira pessoa, notinhas,

¹⁹ Professor da Faculdade de Comunicação da Universidade de Brasília (FAC/UnB) e um dos fundadores da Editora Casa das Musas.

²⁰ CASTRO, Gustavo de In. **Jornalismo Literário**. In www.casadasmusas.org.br/downloads/Jornalismo%20Literario.pdf, acessado em 20 de outubro de 2010.

cartas, ensaios, artigos, fragmentos, tudo ou quase tudo é permitido desde que se saiba usar com talento, engenho e bom senso (CASTRO, 2005).

Para dar conta de uma narrativa tão diversa, Castro utiliza o termo literatura de complexidade para definir essa forma de tratamento da escrita situada em níveis distintos. "É complexo porque lida simultaneamente na escritura com o real e o irreal, o falso e o verdadeiro, o ficcional e o não ficcional" (CASTRO, 2005). Segundo pensamento deste teórico, mesmo admitindo que o jornalismo literário possa vir a misturar as cartas do jogo factual com as do jogo ficcional, o que importa, aqui, é a qualidade da informação contida neste tipo de texto.

Dentro desta ordem de ideias, convém dizer também que o que está em discussão no Jornalismo Literário é a própria noção de informação, que amplia o seu espectro, deixando de ser matematizada (o máximo de informação no mínimo espaço) para ser multifocal e complexa (possibilidades múltiplas; diversidade na unidade e economia da informação unida à beleza da expressão) (CASTRO, 2005, p. 8).

Mas em que lugar o jornalismo literário pode se situar no cotidiano do trabalho de quem escreve para veículos impressos de periodicidade diária? Para Castro, as técnicas de narração na literatura podem estar presentes não apenas nas grandes reportagens, mas também nas matérias, produções textuais mais curtas, que abarcam os acontecimentos da rotina social.

Se pensado pelo viés da reportagem, podemos dizer que o Jornalismo Literário tem dois objetivos principais: 1. Aprofundar ou verticalizar o texto jornalístico através do recurso da literariedade e da liberdade estilística, criando uma diversidade de narrações e de narradores que, a meu ver, só enriquece a leitura e o jornal. (No Brasil, por exemplo, um estilo ainda pouco utilizado é o do "Jornalismo de Autor", ou em primeira pessoa, semelhante ao que o cinema e a literatura já fazem amplamente de forma rica e saudável) e 2. Apostar no prazer da escritura e do texto (CASTRO, 2005, p. 9).

Analisando sob o ponto de vista da construção textual de uma matéria, Castro afirma que o jornalismo literário, aparentemente, não poderia ser aplicado. De uma forma geral, de fato, o texto mais elaborado, longo e com um detalhamento maior de informações, repousa na produção de grandes reportagens. No entanto, ele observa que essa consideração não passa de mito, já que a qualidade do texto independe do espaço que ocupa. "Em trinta ou vinte centímetros de texto²¹, o grau de potência do dizer só aumenta quando ele está repleto de força estética" (CASTRO, 2005, p. 9).

Certo de que jornalismo e literatura são convergentes e que podem - e até devem - conviver, o autor critica os que se opõem a esse pensamento, considerando que se trata de dois pontos de vista distintos. "Há quem diga que essa discussão é como querer misturar óleo e água. Se for, pergunto, quem é a água e quem é o óleo?" (CASTRO, 2005, p. 9). É compreensível esse posicionamento de Castro, que parece ser, antes de mais nada, um defensor do bom texto, da construção de uma narrativa que deleite o leitor, que o envolva na história contada. Por isso, é razoável que admita o livre uso dos recursos do jornalismo na literatura e da literatura no jornalismo "como forma de investigar, observar e desvendar o mundo e o homem". Ele justifica a crítica que faz à fronteira entre as duas áreas pelo que considera uma causa que está tanto à altura do jornalismo quanto da literatura: a causa dos prazeres e dos desafios:

Os prazeres estão em poder fazer dialogar saberes próximos e convergentes e, também, em promover sucintamente uma arqueologia do jornalismo face à literatura. Os desafios são muitos e de ordens diversas. Desde a crítica à estrutura interna dos

²¹ Unidade de medida de um texto utilizada por profissionais que atuam na diagramação das páginas de veículos impressos. O termo é corrente nas redações de jornais e revistas.

departamentos de Comunicação até as formas de compreensão e de interpretação da realidade. Aqui, nos atemos notadamente ao segundo aspecto. Intérpretes por natureza, jornalistas e escritores são também interpretados pelas suas técnicas de interpretação. O que significa dizer também que essa interpretação exige uma autocompreensão atenta e rigorosa dessas técnicas e desses intérpretes (CASTRO, 2005, p. 10).

Diferentes autores de épocas igualmente distintas pensam que estratégias e práticas da literatura e do jornalismo podem conviver em harmonia. No entanto, também parece claro que os teóricos apontados até aqui concordam que o jornalismo não pode se entregar totalmente à estética literária, sob pena de oferecer ao leitor uma narrativa jornalística fantasiosa, ficcional, invencionista. Utilizando a expressão "império dos fatos" para designar um dos princípios básicos do jornalismo, Cosson²² afirma que esse império é "construído (...) pela obediência ao acontecido e por essa passagem pela teia da factualidade" (COSSON, 2005, p. 57). E salienta, assim como outros autores aqui já o fizeram, que, ao contrário do jornalismo, a literatura não tem a preocupação com os fatos e suas verdades.

Não quer dizer que o mundo seja a menor das preocupações literárias. Ao contrário. A literatura está sempre dizendo o mundo, mas ao dizê-lo o constrói segundo a sua semelhança. Trata-se da apropriação ficcional da realidade que é, obviamente, diferente da apropriação factual demandada pelo jornalismo (COSSON, 2005, p. 58).

Cosson, que usa metáforas e brinca com as palavras para definir os discursos do jornalismo e da literatura, diz que, se o jornalismo é o império dos fatos, a literatura é o jardim da imaginação. Para o autor, na metáfora do império, estão contidas as ideias de "força, domínio e amplidão de territórios que contrastam com a

²² Rildo Cosson é mestre em Literatura pela Universidade de Brasília e doutor em Letras pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

fragilidade e a sacralidade da arte de cultivar as flores da linguagem no jardim da imaginação" (COSSON, 2005, p. 58). Manuel Medel²³ estabelece uma comparação interessante e procedente nas relações entre criação literária e prática jornalística, apontando que a primeira dá a impressão de uma preocupação relativa com o mundo, enquanto que o jornalismo, ao contrário, reveste-se de uma aura de seriedade. "Simplificando muito, parece que a literatura se orienta para o importante e a informação jornalística para o urgente" (MEDEL, 2005, p. 20).

Nessa urgência, o jornalista trata de trazer o mundo para o próprio texto. Castro não se engana quando afirma que "a prática jornalística coloca no papel fatos, cenas, (...), num movimento em que extrai do mundo a matéria-prima necessária para retransformá-la em narração" (CASTRO, 2005, p. 73), mesmo que durante o processo de produção da notícia haja uma série de interferências, como a edição, por exemplo, até chegar ao produto final.

Para o escritor, o movimento é inverso. O mundo exterior também é fundamental, mas não determinante como o é para o jornalista, já que o escritor pode buscar na sua própria subjetividade toda a sua literatura, fazer da memória a fonte de sua escritura, tornar eventos "pouco jornalísticos" significativos do ponto de vista humano, e até mesmo fazer o jornalismo virar literatura (CASTRO, 2005, p. 73).

O que está sempre em jogo, neste diálogo entre literatura e jornalismo, é que o primeiro se ocupa da fantasia, da ficção e até mesmo de fatos concretos, que depois são trabalhados textualmente para se tornar uma história fictícia. O jornalismo tem essa espécie de contrato invisível com o leitor de que tudo o que fizer parte de seu texto tem conexão com a verdade, com a

²³ Manuel Ángel Vásquez Medel é catedrático de Literatura e Comunicação da Universidade de Sevilla.

realidade, rejeitando, portanto, a criação e a invenção. Nessa trama em que estão metidas a prática jornalística e a criação literária, o termo verossimilhança²⁴ também aparece. Para Juremir Machado da Silva²⁵, "o jornalismo, como construção de texto, precisa falar do verdadeiro, sem falsidade, mas com verossimilhança" (SILVA, 2005).

Talvez o grande nó a ser desatado, neste contexto, é como narrar um acontecimento, uma história. Castro acerta quando lembra que o jornalismo cotidiano vive de contar histórias diárias da vida. Esse, segundo o autor, é o maior desafio para quem escreve. "Essa é a chave do bom jornalismo e da boa literatura" (CASTRO, 2005, p. 23). Existem requisitos básicos para que se possa enquadrar um texto jornalístico na categoria do jornalismo literário. Para Vitor Necchi²⁶, é preciso, primeiro, esclarecer que "não se trata de jornalismo de literatura, uma vez que não se ocupa da literatura como objeto" (NECCHI, 2007). O jornalista Matinas Suzuki Jr.²⁷, autor do posfácio do livro Hiroshima²⁸, afirma:

Os especialistas exigem alguns requisitos para que uma obra possa ser classificada como jornalismo literário. Ela deve ser publicada em um jornal ou revista (a partir dos anos 80, com a diminuição crescente do espaço nos jornais e revistas, alguns autores passaram a publicar reportagens diretamente

²⁴ Verossimilhança é da qualidade do verossímil. Segundo o Dicionário Aurélio, é o que parece verdade. Em linguagem corrente, verossimilhança é da ordem do que parece, intuitivamente, verdadeiro.

²⁵ Jornalista, doutor em Sociologia pela Sorbonne, Paris V. É professor e coordenador do Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS).

²⁶ Jornalista, mestre em Comunicação Social, professor da Faculdade de Comunicação Social (Famecos) da PUCRS.

²⁷ Jornalista consagrado no cenário brasileiro, Matinas Suzuki Jr. é editor do selo Peguim-Companhia. Desde o começo de 2011, assumiu o cargo de diretor-executivo da Editora Companhia das Letras, que, em 2008, sob sua coordenação, editou a coleção Jornalismo Literário.

²⁸ O livro do jornalista norte-americano John Hersey nasceu de um artigo publicado na revista The New Yorker, em 1946, e que venceu o Prêmio Pulitzer daquele ano. O livro conta a vida de seis sobreviventes dos bombardeios atômicos que dizimaram as cidades japonesas de Hiroshima e Nagasaki.

na forma de livro; no Brasil, essa foi a única maneira de o jornalismo literário sobreviver). Ela precisa estar ancorada em fatos. Sua matéria-prima é o trabalho de grande apuração: muitas entrevistas, muito bate-pé de repórter, pesquisa em arquivos, exaustiva investigação de fatos, levantamento de dados (SUZUKI JR. in HERSEY, 2002, p. 170).

Necchi lembra também que a adoção do jornalismo literário não é incomum na rotina da imprensa brasileira, levando em conta a produção de reportagens que se percebe no país. "Orientações mais canônicas, em especial a que preconiza a objetividade a partir do modelo da pirâmide invertida (...), vigoram desde os anos 1950" (NECCHI, 2007, p. 1). Por outro lado, desde o começo dos 2000, fala-se de maneira recorrente em jornalismo literário. Embora este gênero se apoie firmemente nas técnicas do jornalismo, como a ancoragem em fatos e a apuração sofisticada de informações, o jornalismo literário - sempre calcado em grandes reportagens - é uma escrita que se utiliza de ferramentas da literatura. Ainda de acordo com Necchi, a partir disso, este modelo jornalístico se "propõe a instigar, seduzir, provocar sensações e despertar o interesse do leitor" (NECCHI, 2007, p. 5). Trata-se de um texto que rompe com o formato padrão produzido pelo jornalismo cotidiano.

O chamado jornalismo literário foge de olhares pré-formatados e rende textos - sejam reportagens ou perfis - que surpreendem a partir de uma pauta que rompe com visões óbvias ou hegemônicas sobre a realidade. Os autores, na hora de contar histórias não-ficcionais, principalmente nas páginas de revistas, valem-se de recursos típicos da literatura. Profunda observação, imersão na história a ser contada, fartura de detalhes e descrições, texto com traços autorais, reprodução de diálogos e uso de metáforas, digressões e fluxo de consciência - a gama de recursos é ampla para que a realidade seja expressa de maneira elaborada e sob os mais variados aspectos (NECCHI, 2007, p. 5).

Felipe Pena vai além e diz que o jornalista literário não ignora o que aprendeu no jornalismo diário, nem joga suas narrativas no lixo. Os princípios da redação continuam “extremamente importantes, como, por exemplo, a apuração rigorosa, a observação atenta, a abordagem ética e a capacidade de se expressar claramente” (PENA, 2006, p. 14). A grande reportagem, portanto, não trabalha com a mesma lógica do *hard news*²⁹, ou seja, do jornalismo diário, da busca incessante pela melhor manchete e sempre pressionado pelo tempo. Esta regra é subvertida pela vertente literária. Este gênero também busca romper - e rompe, de fato - com a tradição do *lead*³⁰ (em português, lide), inventado nos Estados Unidos, e do enquadramento pelas seis perguntas básicas do texto na forma objetiva e direta: quem/o quê/como/onde/quando/por que. A grande reportagem não tem uma fórmula pronta, como exige o lide, nem a vocação da notícia (SATO, 2005), que é representar o referente, o que torna a notícia, em princípio, verificável, comprovável.

Ao exigir-se do jornalista o uso da terceira pessoa que garantiria formalmente a impessoalidade do discurso, tem-se como resultado um discurso esvaziado, que acaba por ocultar o processo social que possibilitou a notícia. O “apagamento” das marcas do sujeito tem como resultado um efeito de objetividade, pois o peso dado ao referente externo cria a ilusão de autonomia, de uma existência independente da linguagem (SATO, 2005, p. 31).

²⁹ *Hard news*, ou notícia-dura, é a denominação americana para o noticiário geral, diário, sem o aprofundamento necessário exigido para a produção de uma reportagem.

³⁰ *Lead*, em inglês, significa guiar. Utilizado no jornalismo, o termo serve para designar o primeiro parágrafo de um texto, ou seja, o parágrafo que guia o leitor, que o orienta a partir do tratamento objetivo de um acontecimento. Para isso, o lide (em português) pretende, com a ordem direta da frase responder a seis questões básicas sobre um fato: o que, quem, quando, onde, como e por que. Para Luiz Amaral (1986), a partir do lide, a matéria se desenvolve “numa ordem decrescente de importância”. Essa fórmula de escrever uma notícia se consagrou nos Estados Unidos e segue como modelo até hoje em muitos países, inclusive no Brasil. As reportagens, no entanto, não precisam seguir o lide padrão.

A reportagem, que será tratada com maior detalhamento no próximo capítulo deste estudo, permite ao jornalista começar o texto com um parágrafo profundamente apoiado na observação, como se caracteriza a narrativa da literatura. Ao contrário do lide tradicional, de construção direta, objetiva, sucinta, que privilegia responder claramente o que ocorreu, quando ocorreu, com quem ocorreu, como ocorreu e onde ocorreu. De tão liberta das amarras da objetividade do lide e do formato quase padrão, a narrativa da reportagem simplesmente desvia da impessoalidade, um dos principais pilares da notícia, cuja estrutura se define como "o relato de uma série de fatos, a partir do fato mais importante; e, de cada fato, a partir do aspecto mais importante ou interessante" (LAGE, 2006, p. 17).

A relação entre jornalismo, história e literatura parece que se dá fortemente no texto e que a preocupação dessa transversalidade das narrativas passa pelas premissas de cada campo. Em alguns momentos, jornalismo, história e literatura deixam de ser gêneros - ou campos - estanques para ocupar um espaço que seria do outro, produzindo uma mescla de gêneros. No caso específico da relação entre o discurso jornalístico e o discurso literário, é o que Resende chama de "encontro das águas", ou seja, uma construção textual capaz de unir a ficção e a fantasia da literatura, com a objetividade informativa e a factualidade do jornalismo. Resende lança uma ideia que esta pesquisa não irá desprezar. Ao contrário, se ocupará dela mais adiante: "ficcionalizar o discurso que supostamente ocupa o lugar da verdade não difere de tirar da ficção aspectos que possam recompor o mundo real" (RESENDE, 2002, p. 111).

Parece claro que apenas o tema tratado neste primeiro capítulo poderia ser, apenas ele, o tema principal de uma

tese de doutorado, tamanho o emaranhado de testemunhos, teorias e pensamentos que, resumidamente, foram agrupados aqui. De qualquer modo, a discussão em torno da transversalidade das narrativas na história, na literatura e no jornalismo, que ora apresentam textos convergentes, ora se afastam e se posicionam cada um em seu próprio campo, oferece uma boa noção teórica para os capítulos seguintes. No próximo (*O texto além da notícia: A narrativa jornalística na reportagem*), este estudo irá se ocupar das questões que envolvem diretamente o texto jornalístico.

2. O TEXTO ALÉM DA NOTÍCIA: A NARRATIVA JORNALÍSTICA NA REPORTAGEM

Nem todo fato se transforma em notícia. Mas toda notícia é gerada a partir de um fato. Para que um acontecimento ganhe as páginas dos jornais, de revistas ou espaços no rádio, na TV ou na internet, são necessários alguns critérios de noticiabilidade, ainda que eles não sejam únicos, nem rígidos, nem universais. Isso porque há muitos fatores em jogo, no momento em que o jornalista precisa avaliar - e decidir - os assuntos que têm valor como notícia, especialmente da notícia diária, cotidiana, que apresenta, em forma de texto, independentemente do tipo de veículo ao qual esse texto está vinculado, os acontecimentos atuais.

Entre os principais preceitos, estão a atualidade (o jornalismo trabalha essencialmente com fatos novos); a objetividade (construção do texto que se atém ao relato dos fatos, priorizando as ocorrências mais importantes em detrimento das que são consideradas menos importantes; a relevância (o acontecimento deve interessar a um grande número de pessoas); e a proximidade (quanto mais próxima a ocorrência do leitor, maior será o seu interesse pelo assunto). Traquina qualifica o significado de notícia como sendo "o resultado de um processo de produção, definido como a percepção, a seleção e a transformação de uma matéria-prima (os acontecimentos) num produto - as notícias (TRAQUINA, 2005, p. 180). A partir desse processo, portanto, dá-se a função primordial do jornalismo, que é a de informar. A noção do discurso jornalístico está atrelada à de discurso informativo, como afirma Sodré. E esse discurso informativo, essa narrativa jornalística, pressupõe uma construção textual factual, ou seja, que

trabalhe na busca da representação da realidade. O jornalismo estabelece seu repouso na verdade da vida a partir da narrativa de acontecimentos aceitos como noticiáveis. Noticiar implica "uma série produtiva que vai da *pragmaticidade* à *factualidade*, num processo múltiplo de decontextualização e recontextualização de cada fato" (Chaparro in HOHLFELDT, 2001, p. 208).

Ao contrário do jornalismo literário, a produção da notícia exige que os fatos a serem abordados estejam em consonância com a atualidade e a novidade. O jornalismo diário, que lida com os fatos do cotidiano, busca, paradoxalmente, o novo e o extraordinário em meio ao comum, à rotina. Os assuntos que rompem com a normalidade da vida são os que interessam aos jornalistas e à imprensa de uma maneira geral. O cotidiano de uma universidade, por exemplo, não é relevante para o mundo jornalístico. Todos os dias, milhares de alunos, professores e funcionários frequentam seus respectivos ambientes em uma determinada instituição de ensino superior. Todos os dias, estudantes e professores se dirigem às salas de aula. No intervalo entre as disciplinas, uma pausa para uma conversa no saguão da faculdade, uma ida à cafeteria, a busca por um livro na biblioteca. Essa rotina, monótona, do ponto de vista jornalístico, pode ser quebrada, de repente, se algo de extraordinário acontecer.

A explosão de um botijão de gás de uma lanchonete da universidade, por exemplo, constitui-se em um fato novo para o jornalismo. E, por conta deste episódio, que tanto irá interessar aos jornalistas, outros dados serão levantados para complementar a informação que, agora, faz todo sentido para o processo de produção de uma notícia. Perguntas precisarão ser respondidas, como de que maneira

ocorreu o fato, em que momento do dia, quantas pessoas estavam no estabelecimento, número de vítimas, as condições do local, licença de funcionamento, prováveis causa do incidente, etc. A noticiabilidade dos fatos do cotidiano, afirma Hohlfeldt³¹, está regrada por valores-notícia³², que são inúmeros. Os valores-notícia são um conjunto de elementos e princípios através dos quais os fatos são "avaliados pelos meios de comunicação de massa e seus profissionais em sua potencialidade de produção de resultados e novos eventos, se transformados em notícia" (HOHLFELDT, 2001, p. 208).

Alguns, no entanto, destacam-se e podem ser divididos em categorias. Há fatos que, por si só, são notícias. Valores-notícias podem se subdividir do ponto de vista do interesse, que depende muito da avaliação do jornalista, e da importância, ou seja, do impacto que um fato causa na sociedade, o número e o nível hierárquico das pessoas envolvidas no acontecimento. Wolf acertou em cheio quando construiu o método de análise da informação produzida pelos veículos de comunicação a partir dos valores-notícia. A definição dos valores-notícia, hoje, serve de modelo e são norteadores do trabalho jornalístico de redações de jornais, revistas, portais de internet, emissoras de TV e de rádio do mundo todo.

³¹ Doutor em Letras pela PUCRS e professor do Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da FAMECOS/PUCRS.

³² Os primeiros autores a identificarem os valores-notícia, ou *newsworthy attribute*, foram Johan Galtung e Mari Holmboe Ruge, em 1965, quando determinaram que critérios de noticiabilidade dos acontecimentos deveriam sobrepor à ação pessoal dos jornalistas na hora de escolher o que deve e o que não deve ser publicado. Desde então, muitos teóricos têm se dedicado ao tema e, de uma maneira geral, estabelecem listas que elencam esses critérios, que não são únicos nem fixos. Mauro Wolf, um dos principais e mais influentes teóricos da Comunicação, classifica os critérios de valor-notícia relativos ao conteúdo (importância e interesse das notícias); ao produto (disponibilidade das informações e características do veículo); aos meios; ao público e à concorrência.

Na academia, os valores-notícia também são utilizados amplamente, seja nas salas de aula dos cursos de Jornalismo seja na pesquisa. Em 2003, em Brasília, Sarah Vasconcelos, analisou o programa *Retrato Falado*, apresentado pelo Fantástico, da Rede Globo, entre 2000 e 2003, e que contava histórias reais a partir de narrativas ficcionais. Em sua análise, a pesquisadora construiu uma comparação entre os valores-notícia de Wolf (atualidade, objetividade, relevância, interesse público, factual e fatos reais) e o que chamou de "valores-narração" contidos no programa televisivo. Na relação com cada um dos preceitos de Wolf, a pesquisadora estabeleceu, nesta ordem, os valores-narração: temporalidade flexível, subjetividade/apelo emocional, incomum, interesse do público, excepcional/sensacional e metáforas. "A comparação mostra que, enquanto os valores do jornalismo tendem para o imediato, os da literatura apontam para o extemporâneo" (CASTRO, 2005, p. 30).

Hohlfeldt contribui para uma melhor compreensão acerca dos valores-notícia, lembrando que eles estão agrupados, de uma maneira geral, em cinco grandes categorias que, por seu turno, são subdivididas em outras categorias:

1. Categorias substantivas - ligam-se ao acontecimento em si (e por isso substantivos) e seus personagens. Subdividem-se em a) importância e b) interesse;
2. Categorias relativas ao produto (notícia) - dizem respeito à disponibilidade de materiais e características específicas do produto informativo. Assim, depende da acessibilidade do acontecimento, referindo-se à sua localização ou rapidez com que uma equipe pode ser deslocada até o local; tem a ver, ainda, com a possibilidade de tratamento jornalístico, ou seja, sua potencial *dramaticidade* e *capacidade de entretenimento*. O fato em si pode ser tão importante que estas categorias ficam absolutamente marginalizadas: a) brevidade; b) condição de desvio da informação (a notícia ruim é sempre mais interessante do que a notícia boa); c) atualidade; d) atualidade interna (tem a ver com a organização da empresas

- jornalísticas, onde, muitas vezes, o profissional dispõe de informação, mas não pode usá-la até aquele determinado momento); e) qualidade; e f) equilíbrio;
3. Categorias relativas aos meios de informação - tem a ver com a *quantidade* de tempo usado para a veiculação da informação. Depende menos do assunto e mais do como a informação é veiculada: a) bom material visual x texto verbal; b) frequência; c) formato;
 4. Categorias relativas ao público - referem-se à imagem que o profissional ou o veículo possuem de seus receptores e o modo pelo qual se preocupam em (bem) atendê-los: a) estrutura narrativa, que deve ter *clareza* para o receptor de modo a 1) permitir a plena identificação dos personagens envolvidos e do fato narrado; 2) atender ao interesse de informações de serviço; 3) o conjunto de informações de *fait divers*³³, que servem de distração e entretenimento do receptor;
 5. Categorias relativas à concorrência - os meios de comunicação, enquanto empresas, concorrem entre si e buscam saber, antecipadamente, qual a pauta³⁴ de seu concorrente, com a qual buscam competir ou à qual tentam neutralizar: a) exclusividade do furo; geração de expectativas recíprocas; c) desencorajamento sobre inovações; estabelecimento de padrões profissionais, ou de modelos referenciais (HOHLFELDT, 2001, p. 209-14).

Como se pode perceber, entre os parâmetros seguidos pelos jornalistas e pelas empresas de comunicação, para avaliar os valores-notícia, estão a construção de uma narrativa clara, capaz de fazer com que o leitor compreenda o fato, a força do fato em si, a atualidade do acontecimento, a capacidade de entretenimento do fato e o interesse humano que ele gera. Esta última talvez seja a categoria mais valorizada do ponto de vista jornalístico para que um acontecimento ganhe as páginas dos jornais e das revistas e ocupe espaço nas mídias eletrônicas de uma maneira geral. O jornalismo, portanto, deve informar e orientar o público por meio do conteúdo editorial que disponibiliza diariamente. Os fatos do cotidiano selecionados se transformam em informação, a principal

³³ Textos jornalísticos leves, que têm como objetivo principal o divertimento.

³⁴ Roteiro dos assuntos a serem noticiados em uma edição de veículo de comunicação. Na pauta, também é definido ângulo, o ponto de vista a ser abordado pelo repórter na construção da narrativa jornalística.

matéria-prima do jornalista. E as informações, por seu turno, são trabalhadas tecnicamente de maneira a cumprir as premissas jornalísticas e são ofertadas ao público em forma de notícias. A notícia é o modo de expressão do jornalista, é a razão da existência do ofício jornalístico, uma espécie de organização social do caos informativo que o mundo produz diariamente, o tempo todo. As informações que não estiverem nas categorias referidas dificilmente serão aproveitadas.

Ao contrário da busca incessante e diária por fatos que possam ser noticiados, a grande reportagem não tem, necessariamente, essa preocupação cotidiana. Isso porque, no mais das vezes, o jornalista que trabalha na apuração de fatos para a produção de uma reportagem não está premido pelo tempo. A matéria de profundidade tem uma lógica diferente do noticiário diário, objetivo, chamado pelos norte-americanos de *hard news*. Ainda que um acontecimento de grandes proporções possa, eventualmente, transformar-se em uma reportagem de um jornal diário, o texto mais elaborado e de apuração mais profunda ocupa um outro lugar na rotina jornalística.

A função da grande reportagem - e, por extensão, do jornalismo literário - é mais do que informar. É ampliar, não apenas o volume de informações, mas aprofundar a investigação, obter um número maior de testemunhos para dar ao leitor uma melhor compreensão do acontecimento, a partir das diferentes versões, estabelecer relações com outros fatos paralelos, ocorridos no presente ou que aconteceram no passado, ajudar o leitor na interpretação do ocorrido, lançar um olhar para frente, antecipando o que poderá ocorrer no futuro. A reportagem integra o chamado

jornalismo interpretativo³⁵. A missão do repórter, ao escrever um texto longo é, por meio de sua narrativa e de suas estratégias linguísticas, pegar o leitor pela mão e colocá-lo na cena dos acontecimentos. Guiá-lo pelos corredores onde estão os detalhes que ficariam escondidos em uma matéria regular do jornalismo diário e mostrar como e por que o fenômeno ocorreu daquela maneira. O repórter, portanto, será sempre um mediador entre o fato e a maneira como ele teria acontecido. Um mediador que lida diariamente com a questão da imparcialidade e da isenção jornalísticas e a tarefa de relatar os fatos tais como eles ocorreram.

Ainda que a reportagem não se ocupe de algumas rotinas da produção diária de notícias, evidentemente o gênero bebe da fonte dos conceitos gerais da atividade jornalística, como a noticiabilidade dos fatos, ou seja, a potencialidade que um acontecimento tem de virar notícia. Trata-se de uma série de normas práticas que

abrangem um corpus de conhecimento profissional que, implícita e explicitamente, justifica os procedimentos operacionais e editoriais dos órgãos de comunicação em sua transformação dos acontecimentos em narrativas jornalísticas (HOHLFELDT, 2001, p. 209).

Enquanto a notícia serve para informar e orientar o leitor (para ficar apenas no público de veículo impresso), a reportagem o faz com profundidade, ampliando o ângulo de visão da notícia objetiva, como se o narrador do fato, o repórter, fizesse um mergulho à cena que pretende narrar.

³⁵ O jornalismo divide suas narrativas em três gêneros básicos: informativo, interpretativo e opinativo. O primeiro dá conta do *hard news*, do jornalismo diário, praticado essencialmente por jornais diários, noticiários de rádio, TV e internet. O jornalismo opinativo tem lugar em praticamente todos os veículos de comunicação e pode ser encontrado nos editoriais, nos artigos, crônicas, charges e seções fixas, como as colunas especializadas (política, esporte, economia etc) ou de assuntos variados. O jornalismo interpretativo trabalha, essencialmente, com reportagens com uma das três principais categorias do jornalismo. As outras duas são o jornalismo informativo e o opinativo.

Guardando as devidas proporções, é possível utilizar o exemplo da fotografia. A notícia é vista com uma lente normal, que oferece ao usuário da máquina fotográfica um ângulo de alcance semelhante ao do olho humano. No caso da reportagem, é possível utilizar a metáfora de uma lente grande angular, ou seja, capaz de ampliar o raio de visão natural humano. Com a grande angular³⁶ é possível enquadrar o que não se consegue ao observar um objeto com a lente normal³⁷.

A reportagem flerta com estratégias tradicionalmente lançadas pela literatura. No exercício da reportagem, tudo pode ser importante na observação. Quase nada deve ser descartado na investigação. Gestos, manias, hábitos, emoções, pensamentos, reações, palavras soltas, frases truncadas podem, e em certo sentido até devem, fazer parte do relato de quem se propõe a contar uma história a partir das lentes literárias do jornalismo. Mas é interessante lembrar que o jornalismo literário, também chamado por muitos de literatura de realidade - a partir dos preceitos jornalísticos já citados e por meio dos quais a narrativa precisa estar em conexão com a factualidade - não apenas deve encontrar repouso no real para viver, como é recomendável que rejeite o que é ficção. Fica claro o hibridismo entre realidade e ficção no texto jornalístico literário, como no fato real e a narração ficcional sobre os acontecimentos selecionados para irem ao ar pela Rede Globo no programa *Retrato Falado*, assim como também ficam claras as diferenças. No entanto, o jornalismo literário

³⁶ A grande angular é uma lente, de uso fotográfico, que reproduz uma imagem mais aberta, mais ampliada do que o ângulo máximo do olho humano. Balizadas por números, as lentes deste tipo são menores do que 50.

³⁷ A lente normal, por sua vez, reproduz a visão angular do olhar humano. As lentes normais são as de número 50.

parece utilizar-se dos dois ingredientes, o factual e o ficcional.

O tratamento de uma história real pode beirar a ficção, como é o caso do Retrato Falado, assim como uma história de ficção pode conter dentro de si um fato real ou um acontecimento histórico, como foi o caso do filme Titanic, de James Cameron. Nesses casos, há um relacionamento de valores narrativos com um duplo objetivo: o de proporcionar verossimilhança e o de entreter e fantasiar (CASTRO, 2005, p. 31).

Por mais que se utilize de ingredientes da literatura em uma reportagem, esses não estão na mesma relação em que a imaginação está para o romance. Ao tratar sobre o romance, Roland Barthes considera este gênero um "objeto fantasmático *que não quer* ser assumido por uma metalinguagem - científica, histórica, sociológica" (BARTHES, 2005, p.23). Neste sentido, o resultado da produção de um texto jornalístico, com nuances de literatura, não deve levar o leitor a acreditar que tal narrativa seja ficcional e não um trabalho de apuração consistente. Marcelo Bulhões é claro quanto à distinção entre jornalismo e literatura.

De modo provocativo, pode-se dizer que o jornalismo possui uma natureza presunçosa. Definindo-se historicamente como atividade que apura acontecimentos e difunde informações da atualidade, ele buscaria captar o movimento da própria vida. Seria da natureza do jornalismo tomar a existência como algo observável, comprovável, palpável, a ser transmitido como produto digno de credibilidade. (...) E, quando se desconfia da "usurpação da verdade" (...) implicitamente se reconhece que a função e a natureza do jornalismo estão na apuração dos acontecimentos, no esforço pela "isenção" e pela "imparcialidade" diante do mundo concreto. Na atividade jornalística prevalece a noção de que a linguagem é meio, não fim (BULHÕES, 2007, p. 12).

Para o autor, a natureza da literatura parece ser outra e até oposta à do jornalismo. Na literatura, a "linguagem não é mera figurante, mas centro das atenções. Assim, se há algo a comunicar na literatura, esse algo só

existe pelo poder conferido à conduta da própria linguagem” (BULHÕES, 2007, p. 12). É necessário buscar, mesmo que de forma superficial, a teoria dialógica de Mikhail Bakhtin, aproximando um pouco a lupa sobre conceitos acerca do texto e do romance. Ao tratar do romance, Bakhtin afirma que o gênero se caracteriza como um fenômeno plurilinguístico, carrega em si uma “diversidade social de linguagens organizadas artisticamente” (BAKHTIN, 1998).

O discurso do autor, os discursos dos narradores, os gêneros intercalados, os discursos das personagens não passam de unidades básicas de composição, com a ajuda das quais o plurilinguismo se introduz no romance (BAKHTIN, 1998, p. 74).

Bakhtin considera que não existe enunciado monológico, mas enunciado dialógico. Todo o dizer compreende o que já foi dito (memória discursiva), a dialogização interna (heterogeneidade) e a orientação para respostas (antecipação de dizeres). Isso porque a teoria dialógica de Bakhtin pressupõe produção de sentido. E essa produção de sentido está presente cotidianamente no texto e no discurso jornalístico. Aqui, há sempre um interlocutor ativo, representado especialmente pelo público, ou seja, por quem recebe as notícias. A heterogeneidade enunciativa se manifesta em um texto em dois planos distintos, “ambos designados por Mikhail Bakhtin de *polifonia*, e que alguns autores preferem denominar de *intertextualidade*” (PINTO, 1999). O autor apresenta os dois planos a que se refere:

o da *heterogeneidade mostrada*, caracterizado pela manifestação, localizável pelos receptores/intérpretes (e pelo analista de discursos, entre eles) a partir do contexto situacional imediato, de uma multiplicidade de outros textos citados de maneira unívoca ou aludidos pelo texto presente; o do *plural do texto*, *heterogeneidade constitutiva* ou *interdiscurso*, constituído pelo entrelaçamento no texto presente de vestígios de outros textos preexistentes, muitas vezes independentemente de traços recuperáveis de citação

ou alusão e segundo restrições sócio-históricoculturais sobre as quais o (s) autor (es) empírico (s) do texto não tem controle (PINTO, 1999, p. 31).

É esse emaranhado de vozes e citações que compõe o dialogismo de Bakhtin, cuja questão central é a de que todo texto é construído a partir de um debate com outros textos, com outros discursos. Bakhtin salienta que o discurso dos narradores é sempre um discurso de outrem e, a partir disso, "temos diante de nós um 'falar não direto', não uma língua, mas através de uma língua, de um meio linguístico alheio, através de uma refração³⁸ das intenções do autor" (BAKHTIN, 1998). Trazendo as noções de Bakhtin para o jornalismo, parece claro que esse gênero também se utiliza dessa estratégia do romance para conduzir a narrativa a partir do uso de vozes alheias - com as citações das fontes e o uso de aspas. Em muitos casos, as vozes de outros refletem na construção textual as vontades e os interesses de quem a escreve.

O autor se realiza e realiza o seu ponto de vista não só no narrador, no seu discurso e na sua linguagem (que, num grau mais ou menos elevado, são objetivos e evidenciados), mas também no objeto da narração, e também realiza o ponto de vista do narrador. Por trás do relato do narrador nós lemos um segundo, sobre o próprio narrador. Percebemos nitidamente cada momento da narração em dois planos: no plano do narrador, na sua perspectiva expressiva e semântico-objetiva, e no plano do autor que fala de modo refratado nessa narração e através dela (BAKHTIN, 1998, p. 118).

Voltando à narrativa jornalística propriamente dita, a notícia, em suma, é a produção textual acerca de um acontecimento. Não há jornalismo sem fatos, sem acontecimentos. No entanto, as construções textuais, com uma multiplicidade de versões e vozes, podem ser diferentes, mesmo tratando de um único fato. Isso ocorre porque cada texto é uma construção da realidade. O

³⁸ Refração, neste caso, significa o reflexo do que pensa o autor, a ideia do autor refletida na ideia de outros.

acontecimento que gera tais construções precisa estar conectado com o factual, com a vida cotidiana. Mesmo nas reportagens - talvez até em grau ainda mais grave -, quando se utiliza de ferramentas da literatura para a composição textual, é inegável a necessidade de manter a realidade como ponto de partida. E de chegada.

Há que se destacar, a partir de Bakhtin, que o gênero do discurso e o plurilinguismo exigem ao menos três características: o tema, a forma composicional e o estilo verbal. À luz do jornalismo, o primeiro é o dizível de um dado gênero (uma informação divulgada em uma editoria, por exemplo), o segundo é a estrutura do enunciado (no primeiro parágrafo das matérias, o *lead*, pode referir-se à concisão), e o terceiro dá conta do que pode ser construído a partir do que é dado no campo social. Neste espaço de tensões, no qual está inserido o jornalismo, a força de seu discurso e de sua produção encontra repouso no poder simbólico mencionado por Pierre Bourdieu. O capital simbólico da mídia é a credibilidade. É aí que reside o poder de seu discurso, que é vivo e diverso, diante da opinião pública. Afirma Bakhtin:

O artista-prosador edifica este multidiscurso social em volta do objeto até a conclusão da imagem, impregnada pela plenitude das ressonâncias dialógicas, artisticamente calculadas em todas as vozes e entonações essenciais desse plurilinguismo. Mas, como dissemos, qualquer discurso da prosa extra-artística - de costumes, retórica, da ciência - não pode deixar de se orientar para o "já dito", para o "conhecido", para a "opinião pública", etc. A orientação dialógica é naturalmente um fenômeno próprio a todo o discurso. Trata-se da orientação natural de qualquer discurso vivo. Em todos os seus caminhos até o objeto, em todas as direções, o discurso se encontra com o discurso de outrem e não pode deixar de participar, com ele, de uma interação viva e tensa (BAKHTIN, 1998, p. 88).

A composição do texto jornalístico considera quase sempre o discurso de terceiros. A citação de um leigo, de um anônimo ou de um especialista são ingredientes essenciais para que a trama, a narrativa do jornalismo, se apoie no capital simbólico conquistado ao longo dos tempos. Quando um personagem diz algo, não é o jornalista quem diz, mas uma testemunha, uma fonte, alguém que está diretamente ligada ao acontecimento e que, portanto, tem, do ponto de vista jornalístico, credenciais suficientes para integrar a narrativa e conceder ao texto a credibilidade que suporta o ofício jornalístico.

O discurso nasce no diálogo como sua réplica viva, forma-se na mútua-organização dialógica do discurso de outrem no interior do objeto. A concepção que o discurso tem de seu objeto é dialógica (BAKHTIN, 1998, p. 88).

Nas grandes reportagens e nos textos do jornalismo literário, este dialogismo se mostra ainda mais presente, já que, ao contrário da notícia, a reportagem trata, não apenas do que ocorreu, onde, quando e com quem ocorreu. A preocupação é estendida ao *por que* e ao *como* o fato aconteceu. Ou seja, o leque informacional se amplia para além da informação. Chega à interpretação do acontecimento, a partir da organização dialógica do discurso de outros, como sugere Bakhtin. É interessante salientar aqui que, além do diálogo de terceiros, este tipo de estrutura textual pode acabar abarcando também o dialogismo entre a ficção e a realidade, entre romance e reportagem.

Embora possa, a literatura não precisa ter qualquer vínculo com a realidade. Um bom exemplo é *O Cortiço*, de Aluísio de Azevedo (1978), cuja obra retrata a factualidade do Rio de Janeiro, no final do século XIX. A trama, como relata Bulhões, revela traços “evidentes com o que se pode reconhecer como real empírico, uma vez que se depreendem da narrativa desse romance aspectos de uma circunstância espacial e histórica comprovável” (BULHÕES, 2007, p. 21), como as ruas, a estrutura dos casebres da época em que se passa o romance, a arquitetura urbana da cidade e até mesmo dos costumes da população. Costa também aborda o assunto, afirmando que, “se eventualmente a ficção pode compartilhar dos mesmos temas do jornalismo, o grande diferencial entre um e outro é a linguagem” (COSTA, 2005). E cita um depoimento de Heitor Ferraz, um dos jornalistas entrevistados pela autora para a produção do livro *Pena de aluguel* (2005):

Na literatura, a palavra não é vista como portadora de informação e sim de significação. Ela muda totalmente o estatuto. E a imaginação e a memória (pessoal e literária) atuam o tempo inteiro (COSTA, 2005, p. 202).

Isso não ocorre no jornalismo, que não pode dar margem à especulação sobre se uma reportagem é ou não uma obra de ficção. O jornalismo está estabelecido sobre os alicerces da vida cotidiana, da vida que se vive, da realidade, enfim. Bem ao contrário do estatuto da literatura, gênero que, para Bulhões, não precisa de uma certidão de veracidade.

A ficcionalidade literária constroi seres e objetos que não existem no mundo empírico, não possuem verdade factual; ou melhor, não possuem compromisso de assemelhar-se ao mundo factual e empírico. Hamlet, Fausto, Dom Quixote, Policarpo Quaresma, e Riobaldo são seres de ficção, ou seja, foram instituídos pelo texto literário. E são “verdadeiros” no interior do possível criado pela realização literária (BULHÕES, 2007, p. 17).

Se a verdade não precisa ser, necessariamente, um atributo da literatura, mas, sim, do jornalismo, no começo do século XX esse gênero não só busca essa suposta verdade, como procura uma verdade que seja única, absoluta. A partir de um texto que privilegia a objetividade, o jornalismo trata de se utilizar do registro de versões diferentes sobre um mesmo fato. Os pontos de vista de outrem legitimam o trabalho da mídia e conferem credibilidade ao jornalismo que, na sua busca pela apuração da realidade dos acontecimentos, traveste-se, ele mesmo, de emissor de uma pretensa imparcialidade, isenção, verdade, precisão e exatidão. Silva alerta para uma recorrente confusão que se instala no meio jornalístico entre os termos 'exato' e 'verdade'. Para ele,

quando um jornalista diz que sua função é informar, está correto. É exato. Quando garante que as técnicas do jornalismo servem para o cumprimento dessa tarefa, também é exato. Com frequência, o que é dito num jornal é exato. Mas não é a verdade" (SILVA, 2010, p. 104).

Isso porque, no arcabouço da prática do jornalismo, no emaranhado de entrevistas, testemunhos e conversas com pessoas que possam contribuir na elaboração de seu texto, o jornalista produz (ou reproduz) versões. Mesmo assim, até com um certo exagero, Bulhões afirma que, no jornalismo, "consolidou-se a noção de que a transgressão (...) da suposta objetividade não pode ser admitida, afigurando-se intoleráveis a falsidade e o embuste" (BULHÕES, 2007, p. 26).

Um bom exemplo daquela época é o trabalho do jornalista-escritor Benjamin Costallat, que publicou uma série de reportagens no Jornal do Brasil denominada *Mistérios do Rio*. As histórias relatadas pelo autor revelavam o submundo carioca, a vida degradante e trágica

de seus personagens. Embora o autor tenha garantido à época que todo o conteúdo das reportagens era verdadeiro, as narrativas o contrariavam. A 'verdade', nas reportagens de Costallat, de acordo com Bulhões, é tão espetacular e carregada de aventura na exploração do submundo carioca que pode mesmo "rivalizar com as narrativas de capa e espada³⁹, (...), uma vez que se apresenta com o manejo de recursos próprios da ficção" (BULHÕES, 2007, p. 116).

Não havia, na época, a diferenciação rigorosa entre os gêneros - ou campos - do jornalismo e da literatura e suas delimitações tão claramente especificadas entre um e outro, como se tem hoje. Mesmo assim, o princípio jornalístico de relatar a vida cotidiana, a concretude do real já estava em processo de amadurecimento. Tanto que o próprio Constallat se defende das críticas, afirmando que era verdadeiro tudo o que escreveu sobre as noites do Rio de Janeiro e o submundo da cidade. Mas é nos anos 50 que "a atividade jornalística no Brasil parece rumar à consolidação de uma autonomia que busca expulsar as marcas da literatura" (BULHÕES, 2007, p. 136).

2.1 A reportagem e o repórter

O jornalismo brasileiro - como ocorre em muitos outros países - segue o modelo norte-americano, não apenas no que diz respeito à produção de notícias, mas também quanto à organização do conteúdo editorial e à administração do negócio. Criam-se os espaços segmentados para cada tipo de

³⁹ Romances que relatam histórias de aventuras de espadachins, como *Os Três Mosqueteiros*, romance histórico, escrito por Alexandre Dumas, publicado inicialmente em folhetim no *Le Siècle*, em 1844. Em geral, se passam entre o Renascimento e o século XVIII.

assunto, as editorias, e os tipos de abordagem e escrita sobre os acontecimentos ganham nome e estilo de redação: notícia, reportagem, comentário, editorial, crônica etc. O ofício jornalístico passa a ser uma atividade em que não se pode fazer tudo o que se pretende. Há regramento para a sua produção e sua publicação. Para dar conta disso, as empresas jornalísticas, ao longo dos anos, têm criado manuais próprios para orientar os profissionais no trato com a informação, a fonte, o texto e tudo o que cerca a produção jornalística. Este formato de jornalismo, cujas regras definem como tipo ideal de linguagem a narrativa objetiva - na qual o uso da terceira pessoa e a falta de adjetivação passam a ser imprescindíveis - restringiu muito a realização de grandes reportagens nos veículos diários, mas encontrou abrigo, inicialmente, nas páginas das revistas e, depois, nos livros.

O resultado da produção de um texto jornalístico - especialmente nas reportagens, que no mais das vezes conseguem envolver o leitor a partir da qualidade de suas narrativas - com nuances de literatura é instigante, mas deve ser levado em conta que sempre que o limiar entre jornalismo e literatura é colocado em pauta - seja na sala de aula, em encontros com jornalistas e professores ou até mesmo em conversas informais -, a polêmica se estabelece. Isso porque as opiniões, além de divergentes, muitas vezes não são definitivas. Para muitos, o uso de recursos literários, e até de exageros na construção do texto das grandes reportagens, não fere os princípios do jornalismo, sedimentados na conexão com a realidade, com os fatos da vida vivida. Para outros tantos, isso é inadmissível do ponto de vista conceitual.

Guirado tem uma definição simples do que significa reportagem, do ponto de vista técnico. “É o nome que se dá a matérias jornalísticas mais longas, em geral ocupando espaço de página inteira” (GUIRADO, 2004). A autora, como se percebe, define o termo e o enquadra nas páginas de jornal e de revista.

Seu conteúdo (um fato do dia que tenha causado grande impacto ou um evento ligado a problemas políticos, econômicos, sociais, ou ainda relacionado à editoria de Cultura, Política, Saúde, Educação etc) há que ser investigado, pesquisado até o desenlace da questão ou até o seu esgotamento. É da natureza da reportagem revelar a origem e o desenrolar da questão que ela retrata. Assim, a reportagem responde, ou busca responder - em tese - aos interesses sociais (GUIRADO, 2004, p. 22).

Lembrando que a palavra vem do latim *reportare*, que quer dizer “trazer uma notícia, uma resposta”, é possível avançar um pouco mais e estabelecer os tipos de reportagem que se pode fazer: perfil, drama social, cobertura de grandes eventos (sejam eles inesperados - como catástrofes -, ou previamente organizados, reportagens sobre esportes, política, economia, cultura e comportamento, celebridades etc). Para José Marques de Melo, reportagem é o relato “ampliado de um acontecimento que já repercutiu no organismo social e produziu alterações que são percebidas pela instituição jornalística” (1985, p. 49). A cobertura jornalística, afirma Silva, é um descobrimento, que se manifesta no texto, ou no que chama de narrativa do vivido. “É um dispositivo de reconhecimento que deve resultar num desvelamento” (2010, p. 14). O relato, a investigação, a busca de respostas, são algumas das exigências para a construção de uma reportagem. É preciso haver, portanto, um fenômeno, um objeto, um tema central para que possa ser revelado e detalhado. O jornalismo investigativo “deve rastrear, apresentar, evidenciar, representar, expor, e,

por meio de sua técnica, interpelar e assegurar-se de que chega à verdade dos fatos” (SILVA, 2010, p. 103).

Para isso, é fundamental que haja um observador atento, alguém capaz de apreender o que viu, ouviu, leu e coletou no ambiente e no universo que circunda o fenômeno, o acontecimento. “A obrigação de todo repórter é escrever tudo o que viu e apurou”, ensina Ricardo Kotscho (KOTSCHO, 1989). Ou seja, não há reportagem sem a presença de quem busque as informações e as organize em forma de texto: o repórter. É ele o responsável por construir a história de um acontecimento que, “na prática, pode ser tomado como sinônimo de fato sócio-histórico” (SODRÉ, 2009, p. 33). Talvez por isso, muitos acreditem que o repórter seja uma espécie de historiador do cotidiano. No ato da realização de uma reportagem sobre uma tragédia natural de grandes proporções, como um terremoto, esse texto serve, tão somente, aos interesses jornalísticos, a partir dos valores-notícia. Com o passar do tempo, no entanto, esse mesmo texto pode se transformar em registro histórico, fonte de pesquisa até mesmo por historiadores.

Guirado afirma que o repórter é o profissional de comunicação “que exercita a consciência, ininterruptamente, para captar fenômenos, considerando que o devir é o livre espaço do desvelamento”. O repórter faz o papel de mediador entre o fato ocorrido - ou que esteja ocorrendo, nas situações em que o profissional atua em veículos eletrônicos e transmite as informações ao vivo para o rádio, TV ou versões de jornais na internet:

Para que o fenômeno possa brilhar, traduzido em palavras, há que ser captado por alguém que o interprete. Nesse caso, o repórter é quem clarifica os acontecimentos, desenredando-os para que possam aparecer, ou simplesmente parecer, inteligíveis aos

leitores, que terão outras possibilidades de interpretações (GUIRADO, 2004, p. 34).

Clarear os pontos obscuros de um determinado assunto, desenredá-lo e oferecer ao leitor um texto fácil e claro é o que pretende o repórter com o seu trabalho, embora escrever um texto fácil e claro, do ponto de vista jornalístico, não seja tarefa simples. Para chegar lá, o repórter precisa, fundamentalmente, saber 'traduzir' o tema, que muitas vezes é recheado de termos e expressões específicas e técnicas, em algo legível, que possa ser entendido por leitores de diferentes níveis culturais e de classes sociais diversas. Por isso, o profissional do jornalismo deve, primeiro, munir-se do maior número possível de informações e explicações acerca desses acontecimentos para que possa transmitir, por meio de sua narrativa, o fato com fidelidade.

Neste sentido, ele se apoia fortemente no processo de investigação dos acontecimentos, na coleta de dados, na apuração das diferentes versões acerca do assunto. Essencialmente, é o trabalho de campo do repórter que dá suporte à reportagem. "Enquanto o repórter não se sente satisfeito com a coleta de dados, ele não pára de garimpar informações e palavras que possam decifrar o acontecimento" (GUIRADO, 2004, p. 50). Além da exaustiva coleta de informações, depoimentos, entrevistas, leitura de arquivos etc - processos que podem ser considerados o recheio do trabalho do repórter - existe um passo antes e outro depois da atuação de campo, compondo o que Guirado chama de "diagrama inicial da reportagem".

A pauta⁴⁰ é a primeira etapa. É ela que vai dizer ao repórter quais são as suas metas, quem poderão ser os entrevistados, quais os especialistas mais adequados para a elucidação de assuntos específicos e inerentes ao tema, qual o ponto de vista escolhido pela reportagem, etc. O último é a construção da narrativa jornalística em si. Embora seja tão importante quanto as duas outras etapas, a elaboração do texto é o resultado intelectual do esforço do repórter em captar um acontecimento. É no texto da reportagem que o jornalista traduz o fenômeno e suas dimensões.

Ao olhar para os acontecimentos, o repórter percebe qual a melhor maneira de reportá-los. Selecionou os traços mais marcantes da observação e realiza, nesta fase, abstrações adequadas a respeito dos fatos. Os caracteres do diagrama-anotação passam para outro diagrama mental, e, em seguida, prepara o roteiro para a elaboração do texto, cumprindo o propósito da investigação. Imagina-se, numa cadeia semiótica, que o propósito de uma pauta é transformar-se em investigação, que a intenção investigativa é pertencer ao processo de elaboração do texto que, por sua vez, desembocará na publicação da reportagem. As três formas de raciocínio são fundamentais para executar o trabalho de apreensão, tradução/transcrição dos fatos e construção de narrativas do gênero reportagem. Abdução, indução e dedução estão imbricadas em todos os estágios do percurso, ora com predominância de suposições, ora obrigando o repórter a testar os dados, ora presentes no raciocínio sobre as informações colhidas (GUIRADO, 2004, p. 61).

Apuração criteriosa, adequada utilização das versões apresentadas pelas fontes e coleta de um conjunto consistente de informações podem, juntas, significar o sucesso de uma grande reportagem. A garantia de êxito, porém, está centrada na construção textual. É na força e no

⁴⁰ O *Manual de Redação e Estilo* do jornal *O Estado de São Paulo* define a pauta: tanto o conjunto de assuntos que uma editoria está cobrindo para determinada edição do jornal, como a série de indicações transmitidas ao repórter, não apenas para situá-lo sobre algum tema, mas principalmente, para orientá-lo sobre os ângulos a explorar na notícia.

envolvimento da narrativa dos acontecimentos que está o segredo de uma matéria jornalística de fôlego. É a qualidade do texto que irá definir a permanência ou não do leitor, do começo ao fim da narrativa. Apesar de fazer parte da rotina de qualquer jornalista, a produção textual é sempre um desafio. Não somente porque se trata, com grande frequência, de temas distintos, mas porque cada reportagem representa uma espécie de encontro entre o leitor e a história contada pelo repórter.

Nesse exercício, que exige muita habilidade, também é preciso ressaltar os riscos que corre o autor de uma reportagem, uma vez que há de se ter cuidado extremo para que essa mediação feita pelo repórter não signifique tomar partido de um dos lados da questão. A imparcialidade é um dilema com o qual todo jornalista convive diariamente. Não cabe, neste momento, discorrer profundamente sobre isso. Mas uma mediação deve ter como objetivo principal a produção de um texto íntegro, correto, apoiado em depoimentos e em apuração, evitando informações que não possam ser checadas.

Nas narrativas jornalísticas longas, como as reportagens, o repórter concede a si mesmo o direito de trabalhar melhor o texto. Assim, ele rompe com a tradição do lide clássico, direto, objetivo, sucinto. Aqui, o jornalista se dá ao luxo de deixar de lado a objetividade do jornalismo diário, cujo interesse maior é responder, basicamente, o quê, quando, onde, como, por que e quem está envolvido em um determinado acontecimento. Na reportagem, o autor amplia todas essas repostas e as harmoniza em uma narrativa mais sofisticada, mais atenta aos detalhes que no texto de uma edição diária regular. Nesses casos, é interessante a utilização dos recursos literários como

estratégia de linguagem para dar maior força ao texto. É na narrativa longa, especialmente, que o repórter pode fornecer mais e melhores detalhes sobre o tema que se propôs a escrever, transformando uma narrativa objetiva e direta em uma construção textual intensa e envolvente e, ao mesmo tempo, diretamente ligada à realidade. Uma reportagem precisa de um texto mais denso, repleto de minúcias acerca do ambiente em que o fato se desenvolveu, rica observação dos gestos, jeitos e características das pessoas envolvidas no caso. Para que tenha vida, a reportagem depende de uma história bem contada, de um relato preciso, exato, que não deixe o leitor em dúvida.

É na literatura que o jornalista encontra ferramentas suficientes para tornar envolvente sua narrativa. Termos, palavras, construções frasais e diálogos são alguns dos ingredientes disponíveis no livro de receitas que a literatura oferece para quem escreve. O que um repórter deve almejar com uma grande reportagem é narrar histórias reais, não ficcionais, de forma tão emocionante quanto pode ser uma história inventada, quanto um texto de ficção. Parece simples, mas equilibrar o uso de recursos da literatura e seus atributos ficcionais na narrativa jornalística, e, portanto, factual, é uma tarefa complexa.

A relação entre jornalismo e literatura é múltipla como as faces de um cristal. Não somente devido à existência de inúmeros diálogos entre um e outro, mas, principalmente, porque um e outro, em alguns casos, são o mesmo (CASTRO, 2005, p. 32).

O perigo da estratégia de utilizar recursos de literatura para os jornalistas é passar do ponto, elevar o tom, supor hipóteses típicas à rotina de um escritor, exagerar nos detalhes do ambiente, potencializar, com palavras, diálogos irrelevantes para conferir-lhes maior

dramaticidade, pintar com cores vivas um cenário que se apresentou, de fato, brando em suas nuances. É necessário deixar claro aqui que nem tudo o que está no universo da literatura interessa ao jornalismo. “O texto literário trata da vida que poderia ter sido e não foi. A verdade da literatura é uma verdade simbólica, alegórica” (BULHÕES, 2007, p. 16). À narrativa literária não interessa extrair a verdade factual, diferentemente da história do jornalismo, que prima pela busca da verdade, que toma para si a força de um texto capaz de reproduzir o que ocorre na vida concreta.

Em grande medida, o percurso de aquisição de algumas crenças: a de que é possível ter acesso aos contornos exatos de real efêmero da vida e transmiti-lo com autenticidade; a de que se pode captar esse real fugidio do cotidiano, preservando-o de modo inequívoco; a de que o jornalista é o transmissor legítimo da realidade dos acontecimentos. E mais: a crença em ferramentas ou procedimentos capazes de registrar esse real e remetê-lo sem enganos (BULHÕES, 2007, p. 21).

Apesar das diferenças, jornalismo e literatura são convergentes em um ponto muito particular e, talvez, essencial nessa relação híbrida. Os dois gêneros lidam com a palavra. Ainda assim, é possível encontrar diferenças entre ambos, uma vez que cada um utiliza a palavra a seu modo, a partir, é claro, de seus interesses específicos. “As palavras como os cristais têm faces e gêneros de rotações com propriedades diversas, e as luzes se refrangem segundo os cristais-palavras são orientados” (CALVINO, 195, p. 183). No jornalismo, a palavra é o passaporte que pretende conduzir o leitor pelo caminho da verdade dos fatos.

Na literatura, a palavra carrega o leitor pela trilha da invenção, da criação, da ficção. No jornalismo, as palavras de um entrevistado, de uma testemunha ou de uma autoridade servem como fiadoras de credibilidade, palafitas seguras de que os acontecimentos ocorreram exatamente do modo como estão dispostos no texto. Na literatura, as palavras dos personagens não precisam de atestado de veracidade. Nessas diferentes formas de manipular a palavra, a literatura leva flagrante vantagem em relação à narrativa jornalística. Por vezes, a literatura lança mão “de uma metodologia mais vasta no trato das palavras (diálogos, monólogos, citações, cartas, etc) enquanto que o jornalismo está preso a recursos de menor versatilidade” (CASTRO, 2005, p. 33).

É fundamental retornar à obra da jornalista Cristiane Costa, que trata, entre outros temas relevantes, da diferença entre o ofício do escritor e o do jornalista. Na sua investigação sobre escritores jornalistas do Brasil, entre 1904 e 2004, a autora retoma o trabalho do repórter e escritor João do Rio⁴¹, no começo do século XX, e faz um questionário de 13 perguntas a dezenas de profissionais brasileiros (escritores jornalistas) para saber se a atividade jornalística atrapalhava ou ajudava quem queria se dedicar à literatura. João do Rio é apontado como o primeiro jornalista investigativo do país. Seu método de apuração “era o de um repórter moderno: o questionamento das fontes, a circulação por diversos bairros em busca de diversidade, o uso privilegiado das descrições *in loco*”

⁴¹ Cronista, jornalista, tradutor e teatrólogo, João Paulo Emílio Cristóvão dos Santos Coelho Barreto, o João do Rio, é um dos mais célebres repórteres da história do jornalismo brasileiro. Autor de grandes reportagens que retrataram a realidade da cidade do Rio de Janeiro. Tratava, especialmente, de temas ligados às condições de vida das camadas sociais mais pobres da cidade. Publicou uma dezena de obras. Foi eleito para a Academia Brasileira de Letras em 1910. Morreu em 1921, vítima de enfarte.

(COSTA, 2007, p. 16). No capítulo 9, dedicado ao embate entre romance e reportagem, Costa reproduz o pensamento de alguns de seus entrevistados com o objetivo de buscar esclarecimento acerca, não apenas da distinção/aproximação entre literatura e jornalismo, mas também da relação entre escritor e jornalista.

As linguagens literária e jornalística são "registros diferentes", assinala Luciano Trigo. Mais do que isso, seriam como "azeite e água", para Carlos Herculano Lopes, "duas linguagens não podem se misturar". Uma comparação já usada por Medeiros e Albuquerque é retomada por Mario Sabino: "Jornalistas e escritores: eles guardam as mesmas diferenças e semelhanças que existem entre pintores de parede e pintores artistas". Uma imagem semelhante é usada por João Gabriel de Lima: o jornalista seria tão diferente de um escritor quanto um torneiro mecânico de um físico nuclear. Os dois ofícios teriam "naturezas distintas", parece concordar Luiz Ruffato (...). "Se quiser ser escritor, não escreva como jornalista", sugere Juremir Machado da Silva. São "linguagens opostas", radicaliza Bernardo Ajzenberg, para quem uma tentativa de síntese pode ser fatal para o ficcionista (COSTA, 2007, p. 202-3).

Na segunda metade do século XIX, essa relação próxima entre jornalismo e literatura ganhou um novo contorno, com o movimento Naturalista, a partir do escritor Émile Zola⁴². Envolvido no espírito da época, o qual a ciência e, por consequência, o conhecimento dos fenômenos naturais, estaria acima de tudo e "regeneraria o homem e a sociedade", ele propõe uma guinada na literatura.

Zola estava convencido (...) de que a literatura se aproximaria da ciência e, ao fazer isso, expulsaria as falsas explicações da vida, com estúpidas motivações misteriosas e sobrenaturais (BULHÕES, 2007, p. 64).

⁴² Consagrada escritor francês, Émile Zola foi considerado o criador da escola literária naturalista. Lançou as bases da proposta do Naturalismo com *Le Roman experimental*, nos anos 1890. Morreu em 1902, supostamente assassinado por desconhecidos.

Para isso, o romancista deveria ter a tarefa de “realizar um estudo social ou científico, registrando fatos, estilos, sistemas de comportamento, condições de vida” (BRADBURY, 1991, p.19). Zola acreditava que até mesmo um texto literário deveria ter conexão com a vida real, que o escritor tinha de sair à rua, observar a vida daqueles que serão envolvidos, depois, na narrativa ficcional. A preocupação de Zola com a concretude da vida nas obras literárias, no entanto, não chegava a sugerir que o escritor deveria copiar a realidade.

Para Zola, o escritor deve ser ativo e arrojado. A preparação de uma obra literária de romance para ele nada tem de especulativo ou misterioso. Significa até um atributo físico e dinâmico, o de sair às ruas de uma cidade, visitar os locais em que se darão os episódios da narrativa, palmilhar os espaços que serão descritos, contemplar os rostos de homens e mulheres a serem transpostos para a ficção, sentir os cheiros dos ambientes. O escritor deve buscar as fontes que se tornarão objeto de sua escrita, deixar-se impregnar das marcas da vida pulsante. (...) O contato vivo com a vida social e com os espaços em trânsito permite situar lugares e fatos que fiquem de pé, ou seja, quem possuam verismo e credibilidade para o leitor. Depois de fazer tudo isso, a criação artística poderá ser realizada, o romance ganhará corpo e o romancista exercerá seu domínio criativo (BULHÕES, 2007, p.68).

A proposição de Zola nada mais é do que um escritor utilizar a prática profissional do jornalista para depois contar uma história de ficção, com base na observação e na apuração de ocorrências da realidade. Ou seja, a imaginação não seria mais suficiente para o escritor construir sua obra. Era preciso fazer um trabalho semelhante ao de um repórter. Essa relação de quem escreve - jornalista ou escritor - com o conteúdo que escreve, é relativizada por alguns teóricos.

O jornalista traz quotidianamente o mundo para dentro do texto escrito. Põe no papel fatos, cenas, realizações, eventos os mais variados, num movimento em que extrai do

mundo a matéria-prima necessária para transformá-la em narração. Para o escritor, o movimento é inverso. O mundo exterior também é fundamental, mas não determinante como o é para o jornalista, já que o escritor pode buscar na sua própria subjetividade toda a sua literatura, fazer da memória a fonte da sua escritura, tornar eventos 'pouco jornalísticos' significativos do ponto de vista humano, e até mesmo fazer o jornalismo virar literatura, a exemplo do que fez Gabriel García Márquez. As palavras de cada dia passam pela cabeça do jornalista como matéria-prima efêmera para a realização prática do que ele precisa dizer ou informar. Para o escritor, as palavras, quando postas num determinado período, ou numa sequência precisa, têm a secreta intenção de perdurar (CASTRO, 2005, p. 40).

Na década de 1890, o apelo do Naturalismo, com sua visão de mundo científica, ganha força nos Estados Unidos, envolvido numa verdadeira transformação urbana. Na Europa, mais ou menos na mesma época, em 1870, sobre o que seria uma nota informativa no jornal *O Diário de Notícias*, de Lisboa, nasceu uma série de textos jornalísticos escritos a partir de cartas que o veículo teria recebido sobre um suposto sequestro ocorrido em uma estrada deserta. A história envolvia uma emboscada promovida por homens mascarados a uma carruagem. Um homem morto - e a forma como teria perdido a vida - aguça a curiosidade na trama. Os textos eram publicados no *Diário de Notícias* sob o título *O mistério da estrada de Sintra*. Quanto mais se desenrolava a história, mais complexa se tornava a narrativa.

Na última reportagem da série - com a publicação da derradeira carta -, o jornal esclarece que tudo não passou de uma invenção, que teve como autores Eça de Queirós e Ramalho Ortigão. Os dois atuavam como jornalistas em

Lisboa. "Eça fundara e dirigira o jornal oposicionista *O Distrito de Évora*, em 1866, e publicara crônicas na *Gazeta de Portugal*, de outubro de 1866 a dezembro de 1867" (BULHÕES, 2007, p. 85). O sucesso da trama foi tão grande que aquele conteúdo das páginas do *Diário de Notícias* virou livro, com sucessivas edições.

No conjunto da obra literária de Eça e no modo como ele concebeu sua atividade de escritor, *O mistério da estrada de Sintra* parece soar como uma nota destoante e deslocada. Claro, como obra da juventude que foi, não se integrou ao grande projeto que se desenvolveria depois, um projeto antiilusionista, segundo o qual a criação ficcional não pode realizar-se senão pela verificação rigorosa da realidade. Em suas obras essenciais, Eça incorporou a seu modo os princípios do Naturalismo de Émile Zola, os de uma literatura de observação do real empírico (BULHÕES, 2007, p. 85).

Não se pode esquecer, neste momento, do ponto de vista do leitor. À medida em que textos começam a ser publicados no jornal de Lisboa, ou seja, sob o capital simbólico de credibilidade da imprensa, eles podem ter induzido leitores a acreditar que aqueles fatos teriam mesmo ocorrido. Reis observa que não foram poucos os leitores que assim o fizeram, justamente por se tratar de um conteúdo publicado em um jornal, ambiente tradicionalmente afeito ao registro de acontecimentos da vida concreta, lugar próprio para o repouso de narrativas factuais. O lugar do texto tem importância fundamental na discussão que se trava neste estudo. Ao ser publicado em um jornal, os textos de Queirós e Ortigão foram compreendidos como relatos verdadeiros. Afinal, se tratavam de narrativas jornalísticas, escritas por dois jornalistas para publicação em um jornal. Contudo, quando reunidas em "volume da autoria expressa de Eça de Queirós e Ramalho Ortigão, essas cartas foram reconhecidas como romance epistolar e, assim sendo, incorporadas ao campo literário" (REIS, 2003, p. 20).

Poucos anos depois da produção de Eça de Queirós e Ortigão Ramalho na Europa, algo semelhante ocorreu no Brasil. No começo dos anos 1900, o Rio de Janeiro, do prefeito Pereira Passos, passava por um processo de urbanização que mudaria para sempre o perfil da cidade. Na época, as ruas centrais do Rio eram repletas de casebres e cortiços, habitados, evidentemente, por uma parcela pobre da população. O projeto de modernização de Pereira Passos previa a abertura de grandes avenidas, inspiradas nas capitais da Europa. O cenário do Rio era o de um enorme canteiro de obras. O marco inicial se deu com a abertura da Avenida Brasil, no Morro do Castelo, sobre o qual foram construídos o colégio e a igreja dos jesuítas, expulsos por Marquês do Pombal em meados de 1700. Segundo a lenda, os religiosos teriam abandonado o local deixando para trás peças caras, moedas de ouro e outras relíquias de grande valor histórico e pecuniário. "Sempre pairou sobre aquele local uma aura de mistério. Acreditava-se que nos subterrâneos (...)estariam escondidas magníficas riquezas, um verdadeiro tesouro" (BULHÕES, 2007, p. 88).

Nesse período, o repórter Lima Barreto, então com 24 anos de idade, passa a ser colaborador do *Correio da Manhã*. Coube a ele começar uma série de reportagens sobre as obras, as escavações e a nova face urbana do Rio de Janeiro. No final de abril de 1905, as escavações chegaram ao Morro do Castelo, cuja tal lenda sobre os tesouros estava esquecida. No dia 28 de abril de 1905, Lima Barreto abriu uma de suas reportagens sob o título: *O Subterrâneo do Morro do Castelo: Fabulosas Riquezas e Outros Subterrâneos*. O texto começa com uma longa introdução que descreve fatos desde a saída dos jesuítas do Morro do Castelo. Ele também faz questão de lembrar ao leitor sobre

o ar de mistério que envolvia o lugar. Em um determinado trecho da narrativa, Lima Barreto escreve:

Estes fatos já estavam quase totalmente esquecidos, quando ontem novamente se voltou a atenção pública para o desgraçado morro condenado a ruir em breve aos golpes da picareta demolidora dos construtores da Avenida. Anteontem, ao cair da noite, era grande a azáfama daquele trecho das obras. A turma de trabalhadores, em golpes isócronos brandiam os alviões contra o terreno multissecular, e a cada golpe, um bloco de terra negra se deslocava, indo rolar, desfazendo-se, pelo talude natural do terreno revolvido. Em certo momento, o trabalhador Nelson, ao descarregar com pulso forte a picareta sobre as últimas pedras de um alicerce, notou com surpresa que o terreno cedia, desobstruindo a entrada de uma vasta galeria. O Dr. Dutra, engenheiro a cujo cargo se acham os trabalhos naquele local, correu a verificar o que se passava e teve ocasião de observar a seção reta da galeria (cerca de 1,60m de altura por 0,50m de largura). O trabalho foi suspenso a fim de que se dessem as providências convenientes em tão estranho caso; uma sentinela foi colocada à porta do subterrâneo que guarda uma grande fortuna ou uma enorme e secular pilhéria; e, como era natural, o Sr. Ministro da Fazenda, que já tem habituada a pituitária aos perfumes do dinheiro, lá compareceu, com o Dr. Frontin e outros engenheiros, a fim, talvez, de informar à curiosa comissão se achava aquilo com cheiro de casa-forte... O comparecimento de S. Exa., bem como a conferência que hoje se deve realizar entre o Dr. Frontin e o Dr. Lauro Muller, levam-nos a supor que nas altas camadas se acredita na existência de tesouros dos jesuítas no subterrâneo do morro do Castelo (BARRETO, 1905).

Lima Barreto segue reportando, nos dias seguintes, os acontecimentos no Morro do Castelo. No melhor estilo "eu estive lá", não raro, Barreto se coloca no texto, utilizando a primeira pessoa, dando a entender que tudo o que está no texto ele viu ou ouviu. A cada matéria, o repórter do *Correio da Manhã* fornece pistas e indagações que atiçam a curiosidade do leitor, como um folhetim, uma novela, cuja estratégia é manter o público em permanente atenção, atraído pelo suspense para seguir acompanhando a história no dia seguinte. O jornalista abre a reportagem do dia 2 de maio assim:

Alegrem-se os que acreditam na existência de fabulosas riquezas na galeria do morro do Castelo. Se o ouro ainda não refulgiu ao golpe explorador da picareta, um modesto som metálico já se fez ouvir, eriçando os cabelos dos novos bandeirantes e dando-lhes à espinha o frio solene das grandes ocasiões; som feio e inarmônico de ferro velho, contudo som animador que faz pregoar orquestrações de barras de ouro, cruzados do tempo do D. João VI, pedrarias policrômicas, raras baixelas de repastos régios, tudo isto desmoronando-se, rolando vertiginosamente como o cascalho humilde pelo talude escarpado da montanha predestinada (BARRETO, 1905, p. 8).

Bulhões salienta a intenção de Lima Barreto na sua série de reportagens sobre as escavações no Morro do Castelo. "A todo momento, nota-se uma atitude de ativação da expectativa do leitor, o que se consegue com o adiamento das revelações prometidas" (BULHÕES, 2007, p. 89). Talvez empolgado com a própria história, Barreto vai, aos poucos, acrescentando novos fatos. Bulhões lembra que, em um determinado momento da cobertura das escavações, o repórter entrevista "um suposto especialista no caso, um 'senhor de bigodes grisalhos e olhar penetrante', de quem ouve junto à multidão boquiaberta" (BULHÕES, 2007, p. 90).

Segundo a reportagem do *Correio da Manhã*, a fonte teria contado que o subterrâneo do Morro do Castelo guardaria o passado de uma condessa italiana raptada de um "palácio florentino e conduzida num bergantim para o claustro dos jesuítas, onde, em babilônicas orgias, seu alvo corpo palpitante de mocidade e seiva corria de mão em mão, como a taça de Hebe; depósito sagrado de um capitoso vinho antigo" (BARRETO, 1905, p. 11). Não se sabe se a fonte de Lima Barreto de fato concedeu a ele essa entrevista. No entanto, qualquer repórter - de qualquer época - sabe que nem tudo o que as fontes dizem deve ser levado em consideração. As fontes, em muitos casos, têm interesses nem sempre claros. Desconfiar das versões

apresentadas pelos entrevistados é fundamental no trabalho de apuração jornalística. Para isso, é preciso checar se há um fundo de verdade nas declarações. Algumas vezes, a verdade dos testemunhos fornecidos pelas fontes está potencializada, exagerada. Em outras, a verdade simplesmente não está naquelas afirmações ou está parcialmente. O jornalista Clóvis Rossi alerta para isso. “Na prática (...) pode ocorrer - e frequentemente ocorre - que um dos lados minta. E o jornal, inevitavelmente, irá reproduzir em suas páginas uma mentira” (1980, p. 12).

Sempre marcada pela narrativa do repórter que está no centro dos acontecimentos, como um correspondente de guerra ao vivo do campo de batalha, Lima Barreto revela a existência de um documento que contaria o que teria ocorrido nos subterrâneos da casa erguida pelos jesuítas no Morro do Castelo, quando da invasão do pirata francês Duclerc ao Rio de Janeiro. A partir da tal documentação, Barreto une à trama jesuítas, piratas da França e, entre eles, o amor por uma condessa italiana. O documento, obtido por Barreto junto a uma fonte que ele não identifica, não passa de uma mentira. Bulhões ressalta que ele transfigurou um material histórico. De acordo com esse autor, Duclerc, por exemplo, foi de fato um pirata francês que invadiu o Rio de Janeiro em 1710. No entanto, Bulhões é claro quanto ao procedimento do então repórter do *Correio da Manhã*:

O suposto documento é, na verdade, a suprema farsa, engenhoso artifício lançado às páginas do *Correio*, não passando de um arremedo de documento histórico. Estranhamente, o repórter Lima Barreto lança um produto de ficção. E, ao forjá-lo, o escritor promoveu a passagem do universo jornalístico para o romanesco, por meio de uma trapaça que consiste em se valer do efeito de credibilidade jornalística para mergulhar, sem freios, no território da aventura fantasiosa (BULHÕES, 2007).

O que fez Lima Barreto na cobertura das escavações do Morro do Castelo? Utilizou um fato basicamente jornalístico - portanto, uma notícia -, para construir uma narrativa ficcional. Tanto no caso de Eça de Queirós, com o *Mistério da Estrada de Sintra*, quanto Lima Barreto e suas reportagens no Rio de Janeiro, não se contentaram com o registro de acontecimentos. Inventaram fatos e personagens e os envolveram em tramas ficcionais, com alto teor de suspense, com o objetivo claro de atrair o interesse dos leitores. No caso específico de Barreto e sua aventura no Morro do Castelo, para ficar apenas com o exemplo brasileiro citado neste trabalho, a partir da obra de Bulhões, o autor indaga:

Teria sido tudo ou quase tudo, produto de invenção, pura fabulação, inclusive a parte que se pode considerar propriamente jornalística, como repórter acompanhando as escavações do morro em 1905? Seria também o informante do repórter uma criatura de ficção, estrategicamente plantada na narrativa para fazer chegar às mãos do repórter um documento imaginário que permitiu o desenvolvimento de uma aventura folhetinesca? Vale enfatizar que é pouco relevante saber se as coisas aconteceram como foram narradas. Ou seja, vistos em sua natureza essencialmente textual, importa perceber que os escritos do *Subterrâneo* lidam com ingredientes discursivos próprios da realização ficcional. Tudo isso parece ensinar, no fim das contas, que a representação verbal é portadora da capacidade de elaborar impressões de factualidade ou de ficcionalidade, o que não significa dizer que se deva aceitar ou se conformar com ausência de apuração do real plausível no exercício jornalístico. Mas apenas conjecturar que, no plano do discurso, passa-se a acreditar em algo como verdadeiro - ou digno de credibilidade noticiosa - se a linguagem que o construiu comporta marcas que promovem um efeito de verismo. Por isso, é válido supor que o leitor tende a descrever da veracidade da narrativa "histórica" do *Subterrâneo* por ela comportar recursos de composição francamente ancorados nas narrativas fantasiosas do gênero folhetim (BULHÕES, 2007, p. 95).

Lima Barreto parece ter tentado, a partir de uma lenda, ser o descobridor de fatos reais que ajudariam a dar razão ao mistério e fortalecer o imaginário social em torno

de uma fantástica história popular. No final da série de textos, o repórter revelou que havia construído uma história fictícia, embora com base no fato real, concreto, que era a escavação daquela região do Rio de Janeiro. O fato de Barreto admitir o erro, no entanto, não o exime e não repara o dano causado ao leitor, que acreditou no trabalho jornalístico do *Correio da Manhã*. A transgressão dos preceitos que regem a prática jornalística e suas produções textuais, o ato de construir uma narrativa noticiosa misturando-a com a ficção, admitida pelo jornalismo literário, em geral, e pelo Novo Jornalismo - que veremos com profundidade no próximo capítulo -, em particular, pode parecer uma tentativa de desprezar a busca concreta do repórter pela verdade, pelo relato de acontecimentos e histórias de pessoas com a maior proximidade possível da realidade. E a procura por essa pretensa verdade está na apuração exaustiva das informações, na investigação das ocorrências, nas entrevistas, na versão de fontes diversas e, sobretudo, na construção do texto. Tudo isso resultará na reportagem.

“A busca da verdade está no trajeto, não no objeto” (GUIRADO, 2004, p. 87). Se a essência do ofício do jornalista encontra repouso no trajeto, ou seja, no período de busca de informações para a construção textual, isso se verifica com ainda mais intensidade na produção de reportagens, uma vez que, quanto mais longo o texto, maior é o trajeto a ser percorrido pelo repórter, até a conclusão de sua tarefa. A falta de espaço físico para abrigar grandes reportagens impressas em jornais e revistas - por razões econômicas e até culturais -, contudo, acabou transferindo essas produções textuais de fôlego para um ambiente sem o rigor do limite das páginas de publicações diárias, semanais ou mensais: o livro. Em muitos casos,

reportagens publicadas inicialmente em jornais e revistas passaram a receber tratamento diferenciado por parte das editoras. A reportagem em livro, então, acabou abarcando, em diversas partes do mundo, uma boa quantidade de trabalhos jornalísticos de fôlego, impossíveis de serem absorvidos pelos jornais diários ou pelas revistas semanais e mensais.

Matinas Suzuki Jr. diz que, no Brasil, as grandes reportagens não tiveram espaço na imprensa cotidiana, restando a seus autores a publicação de seus textos em forma de livro. Quanto mais espaço, mais texto. Quanto mais texto, maior a possibilidade de ocorrer eventuais exageros na construção textual. As premissas do jornalismo continuam inalteradas também na reportagem. Como em qualquer notícia, os textos devem estar em conexão com o real da vida cotidiana. Precisam, por mais difícil que seja, narrar os fatos, depois de um exaustivo trabalho de apuração e pesquisa. Ao mesmo tempo, a reportagem em livro potencializa as estratégias empregadas pelo jornalismo literário.

O cuidado no tratamento das informações, na reportagem, é maior porque este tipo de texto está inserido no gênero jornalístico que assume não apenas a tarefa de informar, mas de interpretar o fato ampliado. É do caráter da reportagem conduzir o leitor pelos corredores que o levem à compreensão da narrativa. Nas reportagens, o ponto de vista do jornalista está presente. A estratégia é perigosa, uma vez que é tênue a linha entre a interpretação e a opinião. "O caminho da verdade se mostra perigoso, mas o jornalista persegue os porquês - deixando sempre uma brecha para o acaso, para novas hipóteses" (GUIRADO, 2004, p. 83). Lima colabora com o debate ao apresentar novas

pistas para a definição da reportagem que, para ele, pressupõe o exame do estilo com que o jornalista articula sua mensagem. "Significa (...) aprofundamento do relato, quando comparado à notícia, e ganha a classificação de grande-reportagem quando o aprofundamento é extensivo e intensivo" (LIMA, 2009). O objetivo dessa extensão, na visão de Lima, é a busca do entendimento mais amplo possível do fato que está sendo observado.

Em particular, ganha esse status (de reportagem) quando incorpora à narrativa elementos que possibilitam a compreensão verticalizada do tema no tempo e no espaço, ao estilo do melhor jornalismo interpretativo, sobretudo aquele praticado na imprensa americana, onde essa modalidade de informação aprofundada da contemporaneidade adquire, nos melhores casos, qualidade compatível com a proposta de leitura ampliada do real (LIMA, 2009, p. 40).

Por se tratar de um texto mais trabalhado, a partir da hierarquização das informações colhidas, o autor busca, em geral, a produção de uma narrativa diferente da sequência de fatos colocados em uma matéria diária. Na reportagem, a informação mais importante de um fato não precisa, necessariamente, estar no primeiro parágrafo do texto, como ocorre normalmente nos textos de cunho estritamente informativo. Neles, as ocorrências consideradas mais importantes, a partir dos critérios de noticiabilidade, surgem nos primeiros parágrafos da narrativa. Por óbvio, as menos importantes são oferecidas para o leitor diluídas nos últimos trechos.

A reportagem subverte essa ordem. Aliás, não há ordem, não há hierarquia definida para a apresentação das informações nessa narrativa. Uma reportagem que tem como objetivo relatar uma chacina, por exemplo, não precisa, necessariamente, começar com informações sobre o número de mortos, o nome do autor do crime e a forma como ele

executou as vítimas - esse cardápio de dados é fornecido pelo texto jornalístico diário, o *hard news*. Neste caso, o início da narrativa pode partir do clima (um dia chuvoso, com temperatura negativa) e de detalhes do local (uma cidade bucólica, pacata, formada basicamente por pequenos agricultores) onde ocorreu o crime.

Este trajeto é banhado de traduções e de transcrições de uma ou mais linguagens (sonoras e visuais, além da verbal) para a linguagem jornalística. Estabelecido o propósito da narrativa, estabelece-se um ritmo de urgência na investigação das palavras que se encaixam com mais facilidade naquele caminho. (...) A confecção do texto depende, essencialmente, da habilidade de elaborar frases e parágrafos e saber a melhor sequência para eles (GUIRADO, 2004, p. 94).

Uma reportagem feita pelo autor desta tese pode servir como exemplo da liberdade que o texto de uma reportagem pode assumir em relação à produção textual de matérias que integram o grupo das *hard news*. Ao apurar uma sequência de crimes bárbaros cometidos por dois irmãos na zona rural de Nova Friburgo, no Estado do Rio de Janeiro, em dezembro de 1995⁴³, o então repórter do jornal Zero Hora teve duas páginas na edição de domingo para relatar, em detalhes, como os assassinatos ocorriam, e o terror que havia se instalado entre as famílias de pequenos agricultores por conta dos ataques da dupla de criminosos, que matava, estuprava e mutilava os cadáveres de suas vítimas. O início da reportagem subverte, claramente, o lide tradicional:

Abre a porta, mãe! Abre a porta que eu mato esse homem! - gritou Márcia Cristina de Melo, 18 anos, segurando com as duas mãos um revólver calibre 38. Do

⁴³ Sob o título *Irmãos assassinos apavoram uma cidade*, a reportagem de Juan Domingues ocupou duas páginas na edição dominical do dia 10 de dezembro de 1995. Domingues, que era repórter da editoria de Esportes na época, estava na cidade do Rio de Janeiro para a cobertura de uma partida de futebol. Devido à repercussão nacional dos crimes na zona rural, o repórter foi deslocado para o interior do estado em busca de informações sobre os ataques dos dois irmãos. Durante seis anos, Domingues foi repórter de Zero Hora, onde atuou nas editorias de Geral, Economia, Polícia, Campo e Lavoura, Mundo e Esporte.

outro lado da porta, Ibraim Oliveira, enfurecido, tentava, a chutes, colocar abaixo o obstáculo que o separava das duas mulheres. Amedrontada, Márcia não esperou pela ação da mãe, Raquel, e apertou o gatilho, mesmo com a porta fechada. O tiro não chegou a acertar Ibraim, que fugiu na direção da mata (DOMINGUES In ZERO HORA, 19995, p. 58).

A narrativa criativa da reportagem, como sugere Guirado, é um presente ao leitor, que se beneficia de um texto bem escrito e envolvente. No uso adequado das palavras, é possível transcrever sem exageros a emoção, a tristeza, a alegria, o desânimo, a esperança, a felicidade, a derrota, o nascimento, a morte, a vitória, a desilusão, o otimismo e qualquer cenário em que se desenvolvam os acontecimentos que se quer narrar. As palavras carregam a "possibilidade de criar na mente do leitor: qualidades de sentimentos, questionamentos ou consciência crítica sobre o tema da reportagem" (GUIRADO, 2004, p. 95).

Ao conseguir, com o seu texto, contagiar o leitor, fica claro que a reportagem, não apenas atinge seu objetivo, que é o de ser atraente para quem lê, como reforça a premissa de que este tipo de texto só se consolida como uma produção de credibilidade porque a produção textual foi ancorada nas três fases que caracterizam a reportagem, de acordo com Guirado: apreensão, investigação dos fatos e construção do texto narrativo. A inclusão da investigação dos acontecimentos como um dos três pilares de sustentação da reportagem explicita que um texto bem produzido, que seja capaz de fisgar o leitor pela narrativa envolvente precisa, fundamentalmente, estar apoiado na concretude do real. A investigação é o meio - ou o trajeto - mais indicado para o repórter chegar o mais perto possível da verdade dos fatos que, posteriormente, serão organizados em texto para publicação. Da combinação adequada entre a força da

investigação e a qualidade do texto resulta a representação de uma determinada realidade.

Não basta colher muitas informações se ele não souber articulá-las num texto claro para o leitor. Então, no momento de redigir, o jornalista procura um vocabulário que se relacione de modo perspicaz com a situação que ele tenta representar. É esse elemento, que funde a realidade com sua cópia, o objeto da investigação nessa fase de montagem do texto: a palavra que melhor ilumina aquela particular efervescência signífica na frase, no parágrafo, no texto (GUIRADO, 2004. p. 101).

Essa excelência na construção de um texto jornalístico envolvente, que se utiliza de palavras e frases adequadas para a descrição de personagens e cenas, e para a narração de uma história capaz de carregar pela mão o leitor, do começo ao fim, não pode ser confundida com a construção de um texto de literatura. Nessa última, o autor tem liberdade para lançar mão da palavra que quiser, de utilizar os termos que bem entender, sem que isso configure rompimento com os preceitos do gênero do qual faz parte. Mas isso não ocorre com o jornalismo. As palavras, na construção de um texto factual, têm força e relevância, atributos suficientes para que se mantenha o equilíbrio no momento da escrita. Uma reportagem de qualidade exige criatividade na produção textual, sim, mas isso não significa dizer que um texto típico do jornalismo literário tenha de ser uma criação literária. Jornalismo literário não é literatura.

O uso exacerbado da palavra pelo jornalista ou pelo escritor, pode contaminar, corromper e esgotar a própria palavra, a ponto de prejudicar a compreensão e a atitude do leitor na abordagem do texto. O uso fácil que o jornalista faz da palavra pode desgastar a sua escritura e, embora a literatura não tenha muito compromisso com o imediato, por possuir maior liberdade de movimentação, possibilita ao literato fazer jornalismo, sem que acarreta prejuízo a sua literatura (LISPECTOR, 1999, p. 421).

A reportagem, mesmo que muitos teóricos admitam a possibilidade de lançar mão de ferramentas comuns à

narrativa do romance e da ficção, integra o universo do jornalismo. Por mais que jornalismo e literatura⁴⁴ se relacionem em muitos aspectos, o primeiro trata da vida real e tem como premissa fundamental o relato de informações que busquem a compreensão da complexidade social e ofereçam ao leitor esse entendimento em forma de notícia. A literatura tem preocupações justamente opostas. Ocupa-se da fantasia, do mundo ficcional, embora eventualmente possa basear suas histórias em fatos que tenham conexão com a realidade - o que, aliás, ocorre com frequência.

De certa forma, coloca-se nas mãos do repórter a tradição homérica de realizar, por meio da elaboração informações que esclareçam, de modo agradável, as questões que afetam, incomodam ou dignificam a sociedade. E, se o Jornalismo, de modo genérico, não pode ser considerado Literatura, insiste-se em refletir que o processo de criação da reportagem é muito próximo do processo da criação literária. Ambos lidam essencialmente com a palavra. Enquanto a Literatura vai criar um mundo fictício, com esse elemento básico do texto, a síntese entre sofisticação e simplicidade da linguagem num só propósito: transmitir da linguagem verbal, a reportagem ideal tenta recriar o mundo numa suposta relação de proximidade com a realidade (GUIRADO, 2004, p. 102).

Um dos alicerces da discussão em torno do texto jornalístico literário encontra repouso na forma de captação das informações para a construção textual. Na produção de matérias do cotidiano, nas redações, a busca por dados e o uso de citações das fontes sustentam, basicamente, o texto informativo. A reportagem, que também se utiliza das mesmas ferramentas que contribuem para o noticiário diário, amplia o universo da pauta, que é, apenas, o fio condutor do trabalho do jornalista que vai a campo em busca de uma história para contar. O uso do termo

⁴⁴ As noções de literatura com as quais este estudo se ocupa são as de Carlos Reis, já explicitadas no primeiro capítulo.

'apenas' se dá porque, em geral, jornalistas, editores, secretários de redação e pauteiros⁴⁵ sempre almejam, no texto final, um volume de informações muito maior do que as orientações sugeridas na pauta. Por isso, grandes veículos de comunicação, de uma maneira geral, exigem que o repórter vá além da pauta, que trate de refinar o seu método de captação de informações, que não se restrinja às entrevistas e consultas ao arquivo e a bancos de dados. Para chegar mais perto dos mais diferentes ângulos de um fato, é recomendável que, no processo de apuração, o repórter exercite a observação participante. O método consiste em captar o real por meio da observação atenta do fato, não apenas de forma genérica, ampla, aparente, mas com foco nos detalhes do acontecimento, no que pode estar por trás das declarações oficiais, dos testemunhos e versões. A observação participante pode contribuir para a construção do texto, uma vez que irá proporcionar ao leitor a sensação de estar próximo da sucessão dos fatos narrados.

No jornalismo diário, no entanto, nem sempre é possível fazer descrições tão pormenorizadas, tão particularizadas como quando se tem a possibilidade de escrever uma grande reportagem. Neste sentido, especialmente nas últimas três décadas, um produto jornalístico passou a ganhar espaço e a fazer parte da produção textual brasileira, o livro-reportagem. Sem as amarras e limites de espaço das produções jornalísticas, o livro-reportagem se mostra um meio de grande interesse para jornalistas que postulam escrever narrativas de fôlego, escritas com o uso de recursos literários sobre temas com alto potencial de atração para o leitor. Citando o contista

⁴⁵ A função de pauteiro, ou seja, o jornalista encarregado de elaborar as pautas de uma editoria, está praticamente extinta nos grandes jornais. Atualmente, as pautas ficam a cargo da chefia de reportagem. Os repórteres, hoje, também têm participação efetiva na produção de pautas das editorias.

e jornalista russo Tchekhov e as características que um conto deveria ter, como força, clareza, condensação e novidade, Sodré e Ferrari lembram que tais atributos também são importantes na construção textual de um texto jornalístico de fôlego, acrescentando, ainda, o que Edgar Allan Poe chamava de 'unidade de efeito', a dosagem de tensão contida no texto. Embora longa, a citação abaixo contribui muito para uma melhor compreensão acerca de algumas qualidades fundamentais para o sucesso de uma reportagem. Sodré e Ferrari ampliam cada um dos conceitos dos elementos:

Força - Um texto tem força quando arreбата o leitor e faz com que ele chegue ao fim da narrativa. Os pressupostos para tal resultado estão ligados à seleção de elementos (isto é: omissão ou expansão de pontos) que, combinados em sequência, produzem um efeito. Esse efeito pode ser de ordem emotiva ou racional: qualquer obra pode pegar o receptor pela emoção ou pela razão. Nessa captura reside a capacidade de força da obra;

Clareza - Atributo indispensável ao jornalismo, diz respeito à objetividade narrativa, com vistas à compreensão imediata. O excesso de detalhes, muitas vezes, obscurece a história ao invés de enriquecê-la. No conto, a objetividade e economia são necessários em função do tamanho e da unidade de efeito; na reportagem (...) são vitais para não deixar escapar a força do texto - e não perder o leitor no meio da história;

Condensação - Ou compactação de elementos. Diz respeito não apenas ao acúmulo, mas à concentração e síntese com que se manipulam os recursos narrativos e descritivos. Aqui, outra vez, o exagero no detalhamento é mortal. Condensar ou compactar significa criar aproximação de elementos num segmento narrativo, através da supressão de aspectos intermediário ou supérfluos. Com isso, a história adquire aquilo que Julio Cortázar chamou de intensidade, ou seja, "a eliminação de todas as ideias e/ou situações intermediárias, de todos os recheios ou fases de transição que o romance permite e mesmo exige;

Tensão - Está ligada à dosagem com que os elementos são dispostos em sequência (levando em conta a condensação), mas fazendo com que essa dosagem sirva de clímax, isto é, vá em direção a um ponto de interesse máximo dentro da história. É um retardamento proposital da narrativa, que cria o 'suspense' necessário à manutenção da curiosidade do leitor;

Novidade - de modo algum deve ser confundida com 'novismo', a inovação forçada e gratuita. *Novidade* pode estar ligada ao acontecimento inédito (uma história surpreendente), mas também diz respeito à observação diferente de qualquer assunto ou ângulo insuspeitado na percepção de um fato, pessoa ou tema. (...) Não significa forçosamente rompimento com as estruturas formais - embora isso às vezes seja determinado pelo próprio conteúdo - mas sobretudo uma abordagem original (SODRÉ e FERRARI, 1986, p. 75-6).

2.2 A reportagem em livro

De acordo com Lima, este tipo de narrativa teve seu auge em um momento específico, nos anos 1960, a partir de uma maneira diferente de reproduzir a realidade por meio de produções jornalísticas: o Novo Jornalismo, que será tratado com maior ênfase no capítulo seguinte. O autor afirma que o "livro-reportagem, produto cultural de características peculiares, combinando elementos do jornalismo e da literatura, cresce visivelmente no Brasil" (LIMA, 2009). O formato

conquista espaço no mercado editorial, atrai o interesse do público, mobiliza a vontade realizadora dos autores, desperta iniciativas de editoras que percebem novas oportunidades promissoras. Aos poucos, a narrativa de não-ficção, em livro, vai expandindo presença, ocupando um lugar cada vez mais familiar na paisagem cultural do nosso tempo (LIMA, 2009, XIII).

Essa produção jornalística, a partir do livro-reportagem, é tão grande e diversa no país, que Lima propõe uma classificação a este tipo de narrativa: livro-reportagem-perfil (esta modalidade, segundo o autor, tem uma variante, que é o livro-reportagem-biografia), livro-reportagem-depoimento, livro-reportagem-retrato, livro-reportagem-ciência, livro-reportagem-ambiente, livro-reportagem-história, livro-reportagem-nova consciência,

livro-reportagem-instantâneo, livro-reportagem-atualidade, livro-reportagem-antologia, livro-reportagem-denúncia, livro-reportagem-ensaio e livro-reportagem-viagem.

Além de um texto de grande profundidade, o livro-reportagem pretende abarcar o que o jornalismo impresso diário não consegue: uma narrativa ampla em torno da informação. Os veículos periódicos, por razões óbvias, se prendem mais ao fato em si, contemplando o estilo *hard news*. No caso do jornalismo literário em geral, dos trabalhos que se utilizam dos elementos do Novo Jornalismo e do livro-reportagem, a narrativa jornalística explora os fatos e seu entorno de forma enriquecedora. Lima questiona: em que espaço o jornalismo impresso escapa do texto preso à informação pura e simples, alcança o voo mais solto da narrativa dotada de fluência e eficiência?

Em que território proporciona uma fruição de nível ao leitor, estimulando-o suficientemente bem e lhe agregando elementos para uma reestruturação intelectual e emocional da contemporaneidade? Como encontra instrumentos para armar sua expressão própria, específica, navegando num mar de certa autonomia, mas que lhe impõe balizas básicas às quais deve curvar-se com alguma dose de flexibilidade, mas as quais em ocasiões felizes rompe e revoluciona? (LIMA, 2009, p. 142).

As respostas não podem estar no jornalismo praticado nos veículos impressos que cobrem os fatos do cotidiano, muito mais preocupados - e de forma compreensível - com os acontecimentos a serem noticiados na rotina diária, com informações que precisam ser consumidas imediatamente. Os questionamentos de Lima encontram alento justamente na grande reportagem, de uma maneira geral, e no livro-reportagem, em particular. Esta modalidade narrativa, apesar de mais abrangente e detalhista, não foge às diretrizes de qualquer outro texto jornalístico, em especial quanto à apuração dos fatos e à missão de informar

e orientar o leitor. No caso da grande reportagem e do livro-reportagem, informar e orientar com profundidade. A ideia basilar do livro-reportagem, de acordo com os conceitos de Lima, é lidar com o texto como se fosse um jogo. Um jogo com o leitor. Nesta trama, o objetivo do autor é trazer o leitor para o centro da narrativa, captando-o, atraindo-o para o universo da história do livro. Na tentativa de elucidar os caminhos e trajetos do livro-reportagem, Lima faz a seguinte manifestação:

Esse universo possui componentes que reverberam pelos planos intelectual, emocional, ou até mesmo das ondas quânticas, se quisermos abrir o leque para as possibilidades mais sutis da física teórica moderna. Desse mundo representado emanam elementos que devem tocar o leitor, sensibilizá-lo, estimulá-lo, movê-lo para que a comunicação se dê. Todo processo de comunicação causa um efeito no receptor, mas esse efeito só é eficaz, do ponto de vista do emissor, se antes há o contato comum, o elo de ligação que se transforma no portal conhecido pelo qual o leitor avança para o universo desconhecido que a obra propõe. Por associações de ideias, memórias, identificações e projeções - nos níveis intelectual, emocional -, o leitor pode sentir-se algo familiarizado com o mundo contido no livro, inclinando-o a penetrá-lo (LIMA, 2009, p. 143).

O desafio do livro-reportagem, portanto, não é pequeno. Fisgar o leitor e mantê-lo atento por páginas a fio é uma tarefa que só pode obter êxito a partir de uma narrativa forte, contundente, harmônica, envolvente, emocionante e, principalmente, não-ficcional. "Num enredo, procura-se atribuir coerência espacial e temporal a determinadas manifestações factuais do real-histórico" (SODRÉ, 2009, p. 37). Lima explica que, no livro-reportagem, que Sodré e Ferrari (1986) entendem como um gênero jornalístico, a narração é construída, em geral, a partir de uma ação, que receberá, no texto, por certo, o ponto de vista do autor. É com a lente do repórter que o leitor verá o desenrolar dos acontecimentos de uma

determinada realidade no livro-reportagem. Os olhos do jornalista passam a ser os olhos de quem lê o texto final.

Essa técnica - que também pode ser apontada como uma estratégia narrativa - aplicada na produção textual do livro-reportagem é a que mais se assemelha à construção da literatura. Desde os primórdios da imprensa até o seu modelo de produção industrial, os dois gêneros que trabalham com a escrita mantêm, por vezes, uma aproximação. Em outros momentos, afastam-se. Lima lembra que a partir da evolução da notícia para a reportagem foi necessário aperfeiçoar as técnicas de tratamento da mensagem.

Por uma condição de proximidade (...) é natural compreender que (...) os jornalistas sentiam-se inclinados a se inspirar na arte literária para encontrar seus próprios caminhos de narrar o real (LIMA, 2009, p. 175).

Ainda que o jornalismo se aproprie de estratégias da literatura para atrair e convencer leitores, é possível dar outro rumo à narrativa que não seja a fantasia das obras literárias. Pelo que se viu até aqui, parece bem demarcada a diferença entre os saberes jornalístico e literário, embora ambos cruzem, com frequência, a fronteira que tenta delimitar o território de um e de outro. Enquanto o primeiro, especialmente o que trata dos temas diários, busca manter um distanciamento estratégico e técnico dos acontecimentos, o que contribui para reforçar um dos mais caros preceitos do jornalista, a isenção, o segundo exercita o jogo entre realidade e ficção, sem a preocupação com a verdade ou a neutralidade de seu discurso.

O saber jornalístico revela-se um lugar sem espaço para a ingenuidade. O saber literário (...) é capaz de corroborar a razão pela fantasia. Na literatura, há todo espaço do mundo para a ingenuidade (CASTRO, 2005, p. 47).

A literatura está basicamente interessada na escrita, na palavra, no texto. Mesmo quando representa o real, por meio da ficção, diz Lima (2009), a factualidade concreta - de acontecimentos, personagens e ambientes (...), no espaço social verdadeiro - não é, na maioria dos casos, o item primordial. Ele elenca três categorias de obras desse tipo:

as puramente de ficção, que tratam dos produtos do imaginário elaborados pelo escritor; as jornalísticas, que se apropriam dos recursos literários apenas para reportar melhor a realidade; e as que mesclam ficção e factual (LIMA, 2009, p. 180).

Apesar dessa espécie de entrecruzamento de gêneros, o autor faz questão de assinalar que o livro-reportagem não pode ser considerado uma obra literária. A grande reportagem publicada no formato de livro, segundo o autor, se diferencia das demais publicações por três condições essenciais: quanto ao conteúdo, ao tratamento e à função. O conteúdo do livro-reportagem é muito claro, segundo sua definição, dando conta de que o objeto de abordagem deste tipo de produção jornalística corresponde ao real, ao factual, tornando a veracidade e a verossimilhança essenciais. Lima diz que o tratamento que o livro-reportagem recebe, desde a sua concepção de linguagem até a edição do texto, deve ser eminentemente jornalístico. Quanto à função, este trabalho de fôlego deve levar em conta como objetivo fundamental o de informar, orientar e explicar. O autor detalha as três características principais do livro-reportagem.

1) Quanto ao conteúdo, o objeto de abordagem de que trata o livro-reportagem corresponde ao real, ao factual. A veracidade e a verossimilhança são fundamentais.

Não importa, portanto, que tipo de história está sendo contada no livro-reportagem, desde que o texto esteja intrinsecamente ligado ao real, mesmo que se utilize de ferramentas da literatura para envolver e atrair o leitor.

2) Quanto ao tratamento, compreendendo a linguagem, a montagem e a edição do texto, o livro-reportagem apresenta-se eminentemente jornalístico. A linguagem jornalística, aqui, é entendida como conceitua Nilson Lage. A que "mobiliza outros sistemas simbólicos além da comunicação lingüística". (...) A linguagem jornalística rege-se, conforme enfatiza o mesmo autor, por restrições que impõem um equilíbrio entre a comunicação eficiente e a aceitação social, tornado-a "...basicamente constituída de palavras, expressões e regras combinatórias que são possíveis no registro coloquial e aceitas no registro formal", que obrigam quase sempre o uso da terceira pessoa na narrativa. Ainda nesse plano, aparecem as qualidades desejáveis de precisão, exatidão, clareza, concisão. O livro-reportagem obedece, em linhas gerais, às particularidades específicas à linguagem jornalística, facilmente identificáveis na mensagem que veicula, mas naturalmente oferece maior maleabilidade de tratamento, como se verificará em outras partes deste livro. O trabalho de montagem e edição, a seu turno, apresenta muitas vezes os mesmos recursos utilizados para a grande-reportagem nas publicações periódicas.

Na segunda característica do livro-reportagem classificada por Lima, o autor ratifica a importância dos preceitos jornalísticos para a construção da narrativa de uma grande matéria em livro, seguindo as premissas da linguagem própria do jornalismo, destacando-se exigências como precisão, clareza e concisão.

3) Quanto à função, o livro-reportagem pode servir a distintas finalidades típicas do jornalismo, que se desdobram desde o objeto fundamental de informar, orientar, explicar. Assim, o livro-reportagem pode trabalhar sua narrativa de uma maneira apenas extensiva - com horizontalização de dados e fatos, mas sem um salto verticalizador significativo, direcionado à apreensão qualitativamente intensiva do objeto abordado - superior aos periódicos, cumprindo, desse modo, um trabalho que se poderia denominar muito próximo ao jornalismo informativo arredondado. (...) Pode exercer a abordagem multiangular de uma questão, à procura de sua variedade de causas e conseqüências, de diversificados pontos de vista a

respeito, praticando desse modo o jornalismo interpretativo (...) Pode praticar o chamado jornalismo investigativo, de denúncia (e que emprega recursos provenientes de qualquer uma das categorias clássicas do jornalismo). Pode também enveredar por uma categoria que foge ao contorno clássico do grilo onde se encontram as três categorias tradicionais, entrando pelo chamado jornalismo diversional (LIMA, 2009, p. 27).

É necessário reforçar que a função que o livro-reportagem exerce, independentemente de que recurso de linguagem venha a utilizar, é a mesma do jornalismo, de uma maneira geral. A abordagem, o processo de apuração das informações, as relações que o jornalista faz para chegar a um texto final, devem ser as mesmas, tanto para a realização de uma grande reportagem, quanto para um livro-reportagem. "Por conseguinte, a realidade essencial do livro-reportagem é determinada a partir das características e dos princípios que regem o jornalismo como um todo" (LIMA, 2009, p. 30).

Deve-se levar em consideração que a rotina de construção da reportagem em livro não está atrelada ao ritmo frenético das redações de jornal. Além de possibilitar muito mais tempo de apuração do objeto, o autor de um livro-reportagem não está limitado às fontes do cotidiano dos veículos periódicos. Neste caso, as fontes são quase sempre restritas, facilitando a obtenção de declarações por parte do jornalista. No dia a dia das redações, os repórteres têm um cardápio de entrevistados recorrentes, como dirigentes de futebol, economistas, especialistas nas questões de saúde e medicina, historiadores, professores das mais distintas áreas, sindicalistas, assim como delegados de polícia, advogados, magistrados e as fontes oficiais, como secretários municipais ou estaduais, vereadores, deputados estaduais e federais, senadores, prefeitos e governadores. Por isso

mesmo, a produção de uma grande reportagem não precisa estar vinculada diretamente a acontecimento de um determinado instante. Para acontecimentos urgentes, imediatos, fontes imediatas. No trabalho textual de fôlego, cresce a importância de garimpar entrevistados fora da agenda tradicional do jornalista.

O livro-reportagem pode servir como um complemento ao noticiário cotidiano, aprofundando as questões que envolvem - ou envolveram - um objeto em um período específico. Essa "complementação se dá pela tentativa do livro em escapar da efemeridade e da superficialidade. A superficialidade é uma condição que pode e deve ser combatida" (LIMA, 2009, p. 41). Para Sodré e Ferrari, o conto, na literatura, e a reportagem, no jornalismo, assemelham-se muito. Os dois autores chegam a afirmar que a reportagem é o 'conto jornalístico' por tratar a informação de modo mais personalizado, que exalta o interesse humano.

Na literatura, o conto apresenta (...) uma fatia temporal da existência de um personagem. No jornalismo - tanto no chamado livro-reportagem quanto no jornal diário -, amplia a cobertura de um fato (...), revestindo-o de intensidade (SODRÉ e FERRARI, 1986, p. 75).

Ao contrário do noticiário diário, que convive com as lógicas do tempo e do espaço, o livro-reportagem trabalha com ambos a seu favor.

O livro-reportagem (...) é muitas vezes o fruto da inquietude do jornalista que tem algo a dizer, com profundidade, e não encontra espaço para fazê-lo no seu âmbito regular de trabalho, na imprensa cotidiana. Ou é fruto disso e (ou) de uma outra inquietude: a de procurar realizar um trabalho que lhe permita utilizar todo o seu potencial de construtor de narrativas da realidade. O jornalismo oferece ao profissional de talento e fôlego para o aprofundamento numerosas possibilidades de tratamento sensível e inteligente do texto, enriquecendo-o com recursos provenientes não só do jornalismo, mas

também da literatura e até do cinema (LIMA, 2009, p. 33).

Para contextualizar e encontrar os caminhos para uma melhor consolidação de conceitos acerca do livro-reportagem, Lima se utiliza da Teoria Geral dos Sistemas, de Ludwig Von Bertalanffy. De acordo com o enfoque sistêmico, os princípios apontados por tal referencial teórico são universais e, portanto, aplicáveis a qualquer fenômeno que se queira analisar. E impõem três condições para a construção do conceito que se busca:

1) A contextualização do fenômeno que se está analisando, para detectar as realidades circundantes, bem como as características intrínsecas que afetam seu comportamento; 2) O mapeamento do fenômeno no tempo, de modo a definir as particularidades relevantes de seus antecedentes e a inferir possíveis desdobramentos no futuro; 3) A identificação da função que o sistema - isto é, o fenômeno em exame - vem desempenhando e poderá vir a desempenhar (LIMA, 2009, p. 30).

O desenvolvimento do livro-reportagem, desde que o estilo passou a ser repetido - especialmente a partir do impulso promovido pelo Novo Jornalismo - teve um grande crescimento e se diversificou em dezenas de tipos, que já foram citados anteriormente neste capítulo. Lima justifica o modo como classificou as temáticas dos livros-reportagem, sendo que dois deles têm primordial importância para o desenvolvimento desta pesquisa, o livro-reportagem perfil (ou biografia) e o livro-reportagem-denúncia.

Desejo propor um critério que toma por base dois fatores intrinsecamente relacionados entre si: o objetivo particular, específico, com que o livro desempenha narrativamente sua função de informar e orientar com profundidade, e a natureza do tema de que trata a obra (LIMA, 2009, p. 51).

2.2.1 Livro-reportagem-biografia

Revirar o passado para reconstruir a vida de alguém é o desafio de quem se propõe a escrever sobre a trajetória de uma pessoa, esteja ela viva ou não. Conversar com testemunhas, parentes, amigos. Procurar evidências em documentos, arquivos, cartórios e instituições faz parte do percurso que o autor deve cumprir para atingir seu objetivo. Para Lima, o livro-reportagem-biografia procura evidenciar o lado humano de uma personalidade pública ou de uma personagem anônima que, por algum motivo, torna-se interessante.

No primeiro caso, trata-se, em geral, de uma figura olimpiana. No segundo, a pessoa geralmente representa, por suas características e circunstâncias da vida, um determinado grupo social, passando com que a personificar a realidade do grupo em questão. Uma variante dessa modalidade é o livro-reportagem-biografia, quando um jornalista, na qualidade de ghostwriter ou não, centra suas baterias mais em torno da vida, do passado, da carreira da pessoa em foco, normalmente dando menos destaque ao presente (LIMA, 2009, p. 51)

Ao procurar o significado da palavra biografia nos dicionários, o resultado é simples: história de vida de uma pessoa. De fato, o termo remete exatamente a isso, ao trajeto pessoal e/ou profissional de alguém. No entanto, escrever sobre a vida de alguém já é algo muito diferente. Escrever sobre um personagem exige cautela, informação e muita observação, ingredientes essenciais para a construção de um livro-reportagem desta categoria. Até as décadas de 1980, 1990, o ofício de escrever sobre alguém, no Brasil, estava quase que exclusivamente nas mãos dos historiadores. De lá para cá, essas narrativas passaram a ser conduzidas, em grande parte, por jornalistas. Embora a mudança possa ter provocado uma sensível melhora na qualidade do texto -

que se tornou mais atraente e envolvente -, é bem possível que essas narrativas tenham perdido o que nos registros dos historiadores, supõe-se, havia de sobra: rigor na informação e, conseqüentemente, na transposição desses dados para as páginas, mesmo que alguns autores - muitos deles deram sua contribuição a esse estudo no capítulo anterior - definam que o registro histórico seja apenas um texto, um discurso construído sobre textos anteriores, e esses sobre outros ainda mais remotos e, assim, sucessivamente.

Como em qualquer produção jornalística, a busca pela verdade também se mantém nos livros-reportagem-biografia. Mesmo que a vida seja um terreno difícil de se encontrar certezas. José Castello lembra, com propriedade, que, como a crônica, que tem um pé no jornalismo e outro na literatura, a biografia também transita na corda-bamba entre o real e a imaginação. "É um gênero escorregadio" (CASTELLO, 2007). Castello admite que, para que haja um norte, "os biógrafos contemporâneos se agarram às regras que regem o jornalismo" (CASTELLO, 2007, p. 47). O autor defende a escrita da biografia com base nas regras jornalísticas de construção textual. No entanto, Castello destaca que quem escreve um perfil, seguindo os preceitos do jornalismo, "em busca de alguma serenidade", também pode lançar mão do uso da imaginação para preencher "hiatos" na construção textual. Para Castello, a utilização da imaginação na narrativa não é uma mentira.

(...) a partir do momento em que colocam em marcha a máquina de biografar, biógrafos esbarram em hiatos, em furos, em grossas nuvens de segredos. Vazios que, quase sem se dar conta disso, eles preenchem com a imaginação. Muitos confundem a imaginação (a faculdade humana de representar imagens, de produzir fantasias) com a mentira (a arte do engano, da impostura, da fraude). A mentira é uma estratégia para encobrir a verdade. Deseja substituí-la. Ao contrário, a imaginação é um outro caminho, mais

secreto, mais pessoal, de acesso à verdade. Não deseja substituí-la, mas evocá-la (CASTELLO, 2007, p. 48).

O livro-reportagem-biografia - para ficar na classificação de Lima e que norteia as bases teóricas deste capítulo - precisa ter como fundamento o jornalismo. Apesar de o próprio Castello ratificar essa postura, ele admite que a imaginação de quem escreve um perfil possa tomar o lugar dos fatos concretos, da vida de quem se está relatando. Parafraseando o lendário fotógrafo Robert Capa⁴⁶, se o texto não ficou bom é porque não se chegou perto do objeto o suficiente. Se existem vazios na história, na trajetória do biografado, é porque talvez o autor não tenha conseguido recuperar fatos na apuração, na observação, nas entrevistas. François Dosse (2009) é bem claro quanto à relação entre ficção e realidade nos textos biográficos: "o recurso à ficção no trabalho biográfico é, com efeito, inevitável na medida em que não se pode restituir a riqueza e a biografia um gênero impuro".

Aplicado especificamente na produção de um livro-reportagem-perfil ou biografia, Lima cita Medina, quando divide a prática da entrevista em duas tendências nesse tipo de trabalho, denominado por ela de plurólogo. De acordo com Medina, essa tarefa pode ser categorizada de duas formas: a de espetacularização e a de compreensão. "A primeira é (...) sempre uma caricatura das possibilidades humanas (...) da segunda e esta busca o aprofundamento" (MEDINA, 1986, In LIMA, 2009). No grupo que pretende espetacularizar um personagem, Medina faz uma subdivisão em quatro gêneros:

⁴⁶ Fotógrafo húngaro, cujo nome verdadeiro era Endre Ernő Friedmann, Robert Capa (1913-1954) foi um dos mais conhecidos fotógrafos de guerra. costumava afirmar que se a imagem não está boa é porque o fotógrafo não chegou perto do seu objeto o suficiente. Com os colegas de profissão David Seymour, Henry Cartier Bresson e George Rodger, fundou, em 1947, a Agência Magnum.

o perfil do pitoresco de figuras olímpicas, no nível da caricatura humana, salientando traços sensacionalistas; o perfil do inusitado. Que traz à tona, mesmo que algo forçadamente, aspectos exóticos do entrevistado; o perfil da condenação, ordenado de forma a julgar aprioristicamente o entrevistado, colocando-o de modo simplista na posição de réu ou vilão; o perfil da ironia 'intelectualizada', cuja finalidade é também realizar um julgamento aprioristicamente condenatório do entrevistado, só que dessa vez trabalhando num nível superior de sutileza (MEDINA, 1986, in LIMA, 2009, p. 92).

No segundo grupo, voltado à tentativa de compreensão do ser humano, são apontados cinco subgêneros: a entrevista conceitual, em que o repórter busca conceitos, versando sobre diferentes temas, nos especialistas de cada área; a entrevista/enquete, na qual um único tema é privilegiado por uma pauta ou por questionários básicos aplicados a fontes selecionadas aleatoriamente; a entrevista investigativa, apoiada na coleta de informações em off e em on (esta dá retaguarda àquela) e que está a serviço de matérias investigativas, de denúncia; a confrontação-polemização, materializada em forma de debate, mesa-redonda, painel, simpósio ou seminário; o perfil humanizado, que se caracteriza pela abertura e proposta de compreensão ampla do entrevistado em vários aspectos, do histórico de vida ao comportamento, dos valores aos conceitos.

Sérgio Villas Boas define o perfil como uma narrativa que não se ocupa, necessariamente, de todos os aspectos da vida de uma pessoa, mas apenas de alguns momentos. A narrativa pode até mesmo ser curta em sua extensão, o que não significa dizer que a produção textual seja superficial ou distante. "A narrativa de um perfil não pode prescindir de todos os conceitos e técnicas de reportagem conhecidos, além de recursos literários e outros" (VILLAS BOAS, 2003, p. 14). Essa observação de Villas Boas aponta para uma

reflexão essencial a este estudo. Se as técnicas de reportagem devem estar presentes na produção textual de um perfil, é possível interpretar que a narrativa terá de ser elaborada respeitando um certo distanciamento entre o repórter e o objeto. Não é, no entanto, o que afirma Villas Boas ao estabelecer regras para a produção de um perfil. “Ela (a narrativa) está atada ao sentimento de quem participa. A frieza e o distanciamento são altamente nocivos. Envolver-se significa sentir” (VILLAS BOAS, 2003, p. 14).

Embora recebam nomenclaturas distintas, as definições acerca do que seja um perfil jornalístico abarcam o mesmo sentido. Oswaldo Coimbra (2002) denomina de reportagem narrativo-descritiva de pessoa, enquanto Sodré e Ferrari (1986) afirmam que se trata de texto que enfoca o protagonista de uma história (a sua própria vida). Escrever a história de alguém - vivo ou morto - deve partir do princípio de que se pretende contar a verdade sobre o personagem. Ou, ao menos, buscar chegar o mais perto disso. Inventar para preencher a falta de informação ou para dar ritmo à narrativa talvez seja uma saída para quem escreve, mas pode induzir quem lê a acreditar em algo que não ocorreu. Isso parece ser algo intrínseco à escrita biográfica que, atrelada ao texto do historiador, situa-se entre a tensão do passado e do presente e tem sua narrativa construída a partir de uma subjetividade implícita num lugar e numa prática, como afirma Dosse, que faz uma observação interessante sobre a relação entre as duas narrativas.

A biografia reencontra também a escrita histórica em seu papel de rito de enterro. Instrumento de exorcismo da morte, ela a introduz no cerne mesmo de seu discurso e permite simbolicamente a uma sociedade situar-se ao se dotar de uma linguagem do passado. O

discurso do historiador nos fala do passado para enterrá-lo (DOSSE, 2009, p. 410)

Um dos jornalistas mais reconhecidos do mundo por sua trajetória profissional, especialmente pela cobertura do caso Watergate, nos anos 1970, o norte-americano Carl Bernstein⁴⁷, ousou escrever o perfil do então Papa João Paulo II, em parceria com o repórter italiano Marco Politi, um especialista nas questões do Vaticano. Em *Sua Santidade João Paulo II e a história oculta de nosso tempo*, Bernstein faz uma grande reportagem que se inicia na Polônia, ainda na infância de Karol Wojtyła, até o conclave que o elegeu Papa e sua aliança secreta com os Estados Unidos para liquidar o regime comunista. Em uma passagem inicial, Bernstein relata os trágicos primeiros anos do menino Karol ao lado do pai, um tenente aposentado, uma vez que a mãe e o irmão, que era médico, já haviam falecido. O trecho abaixo, que busca salientar os traços iniciais da personalidade daquele que anos mais tarde seria um dos Papas mais influentes da Igreja, aparece neste capítulo apenas para servir como exemplo de uma narrativa biográfica de qualidade, sem exageros ou elementos ficcionais evidentes.

Ao completar 50 anos de idade, no mesmo ano em que morreu sua mulher, o tenente Wojtyła já estava com os cabelos brancos. Agora viúvo, com seu filho mais velho e a filha mortos (*seis anos antes do nascimento de Karol, o casal Wojtyła perdeu a filha Olga*), estava não obstante decidido a fazer com que o filho sobrevivente recebesse todo o cuidado, amor e disciplina de família que era capaz de prover.

⁴⁷ Ao lado do repórter Bob Woodward, Carl Bernstein desenvolveu uma das mais rigorosas apurações jornalísticas por conta do caso que ficou conhecido como o escândalo de Watergate. O fato, que começou com a invasão da sede do Partido Democrata, em Washington D.C., foi o fio condutor de uma série de reportagens feitas pela dupla de jornalistas do *The Washington Post*, desvendando uma trama que envolvia, especialmente, desvio de dinheiro da campanha de reeleição do então presidente Richard Nixon. Depois de mais de um ano de apuração e uma sequência de matérias, Nixon renunciou ao cargo.

Preparava o café da manhã e, à noite, a ceia. Ao meio-dia, pai e filho comiam juntos num restaurante caseiro dirigido pela sra. Banas, que ficava adiante na mesma rua em que moravam. O dia do jovem Karol era rigorosamente estruturado: levantar às seis, café da manhã, missa na igreja paroquial, escola das oito da manhã até as duas da tarde, duas horas para brincar, igreja novamente no fim da tarde, dever de casa, jantar e uma caminhada com o pai. Karol não tinha dificuldade alguma em aceitar uma rotina rígida assim. Depois de se tornar Papa, diria: - O pai que exigia tanto de si mesmo não precisava exigir nada do filho. Rezavam juntos. Brincavam juntos. Zbigniew Silkowski, colega de escola de Karol, era visita frequente no pequeno sobrado da rua Rynek, nº 2. Alguns dias, ao chegar, encontrava o tenente lavando roupa de cama ou cerzindo meias. Um dia ouviu uma grande barulheira ao se aproximar da porta da frente - berros e o ruído de pés, depois o grito de "Gol!". Abriu a porta e deparou com pai e filho com os rostos vermelhos e suando, jogando futebol com uma bola de meia, num aposento principal quase vazio, pois todos os móveis tinham sido empurrados de encontro às paredes. Nos dias em que Karol acompanhava a missa, seu pai invariavelmente lhe assistia. Ele ensinou Karol a viver seus intensos sentimentos religiosos sem os exhibir. Colegas de classe que paravam na igreja em busca de assistência divina em suas provas, muitas vezes viam os Wojtyla ajoelhados diante do altar do Sagrado Coração, absortos na oração. Antoni Bohdanowicz, um colega de classe que estudava regularmente com Karol na cozinha, sempre ficava curioso sobre por que Karol, depois de terminar o dever de casa de uma disciplina, pedia licença e se metia por alguns momentos no aposento vizinho. Finalmente, Bohdanowicz espreitou por uma fresta e viu Karol num genuflexório, rezando (BERNSTEIN; POLITI, 1996, p. 36-7).

É possível perceber, no pequeno trecho, que os jornalistas retratam um pouco do cotidiano do então adolescente Karol Wojtyla ao lado do pai, utilizando detalhes sobre a rotina de estudo, de convivência entre os dois e os sinais evidentes de sua religiosidade ainda na adolescência. Com um texto claro, Bernstein e Politi traçam o perfil do futuro Papa a partir de depoimentos de colegas de aula, vizinhos e até mesmo uma frase proferida pelo próprio Karol Wojtyla, já no Vaticano, explicitando ao leitor que se trata claramente de uma passagem cuja narrativa está apoiada nos pilares da apuração jornalística

tradicional, já que há depoimentos de amigos e vizinhos do personagem principal do livro-reportagem.

Outro exemplo que se mostra interessante, neste momento, é a narrativa da trajetória do ex-jogador de futebol brasileiro Mané Garrincha⁴⁸. O livro-reportagem-biografia de Ruy Castro resgata a infância pobre no interior do Rio de Janeiro, ascensão social por conta da imensa habilidade no trato com a bola e a decadência pessoal e profissional, devido ao alcoolismo. Com um texto de qualidade, Castro utiliza em boa dose recursos literários, mas busca uma narrativa equilibrada, mesmo com alguns exageros aparentes, como no trecho abaixo, quando relata o surgimento do apelido do menino Manuel, nascido no pequeno município de Pau Grande:

Todos os contemporâneos do pequeno Manuel se referem à sua meiguice. Era um menino de uma intensa doçura, incapaz de uma resposta atravessada para os mais velhos ou mesmo para os do seu tamanho. Falava pouco e nunca em voz alta. Mas era também ingovernável. Quando ralhavam com ele por roubar doces ou biscoitos na despensa, sorria sem graça - e, na primeira oportunidade, voltava a fazer o que lhe fora proibido. Apanhou de vara de marmelo, mas talvez menos do que merecesse: era pequenininho, menor do que deveria para a sua idade, e inspirava pena e carinho.

Pequeno como uma garrincha. Quem primeiro notou a semelhança foi Rosa, que passou a chamá-lo assim. Garrincha ou garricha é como no Nordeste chamam a cambaxirra: um passarinho bobo, marrom, como o dorso listrado de preto, comedor de minúsculos insetos e aranhas. Canta bonito, mas não se adapta ao cativeiro. Pau Grande vivia cheio deles. O apelido pegou e, aos quatro anos, Manuel já era Garrincha para seus pais, irmãos, amigos e visitas.

Garrincha também não se adaptava ao cativeiro. Até os sete anos, sua vida foi caçar passarinhos, tomar banho no rio e jogar pelada. Os passarinhos ficariam poeticamente associados à sua futura imagem - mas, no começo, a atitude de Garrincha para com eles podia ser tudo, menos poética, benemérita ou contemplativa. Sua diversão era matá-los.

Em série, um atrás do outro, como se eles fossem patinhos no estante de tiro de um mafuá. Não por

⁴⁸ CASTRO, Ruy. **Estrela solitária: Um brasileiro chamado Garrincha**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

maldade, mas pelo simples prazer de acertá-los com a atiradeira. A pedra saía a quatrocentos quilômetros pó hora e a força do impacto esmagava o corpo do passarinho e o fulminava no ato. Garrincha matava de tudo: garrinchas (o fato de serem suas xarás não lhe despertava nenhuma piedade), rolinhas, sanhaços, caga-sebos e até o valiosos gaturamos, juritis e trinca-ferros. Era também quase infalível com uma pedra na mão, sem o bodoque. Sua mira era invejada pelo outros meninos, não apenas quando o alvo era um ingênuo beija-flor, mas outros pássaros mais desconfiados e ariscos. Chegou a voltar para casa com 48 passarinhos no embornal, todos mortos numa manhã (CASTRO, 1995, p. 28).

2.2.2 Livro-reportagem-denúncia

No cotidiano da imprensa, a denúncia integra o que se denomina jornalismo investigativo, que objetiva, principalmente, a busca pelos motivos que geraram os fatos. O livro-reportagem-denúncia tem como objetivo maior trabalhar com a investigação de um determinado tema. De certa forma, este tipo de abordagem procura mostrar à sociedade problemas que não são, por uma série de razões, explicitados com a profundidade que poderia - ou deveria - no jornalismo impresso cotidiano. "Esse tipo de livro apela (...) contra os desmandos dos governos, os abusos das entidades privadas ou as incorreções de segmentos da sociedade, focalizando casos marcados pelo escândalo" (LIMA, 2009, p. 57). Os livros-reportagem-denúncia *Rota 66: a polícia que mata* e *Abusado: o dono do Morro Dona Marta*, do jornalista Caco Barcellos, são casos típicos, explicitados por Edvaldo Pereira Lima, de temas que teriam sido recorrentes no noticiário regular da imprensa. Embora não precise do tempo para se expressar, o livro-reportagem pode manter uma relação com a periodicidade.

O livro-reportagem permite o retorno ao que já foi para lhe reposicionar em termos do que este representa hoje, transformando, reequipado de nova

vestimenta. A ponte que permite essa conexão entre os fatos desenrolados no passar do tempo, para o leitor, é a periodicidade, testemunho da história em fermentação, registro que tenta fazer o homem moderno não se esquecer do movimento incessante da existência. E da periodicidade aproveita-se o livro-reportagem para impedir que a memória do leitor entre no limbo do esquecimento. O vazio do tempo, entre o presente e o passado histórico - que supõe um distanciamento mais prolongado que o atual -, é coberto pelo livro-reportagem (LIMA, 2009, p. 46)

Depois de sair das manchetes, Barcellos tratou de aprofundar os assuntos com entrevistas, conversas, levantamento de informações e detalhes da vida dos personagens envolvidos nas duas narrativas em que denuncia a ação violenta da polícia paulista, no primeiro, e a rotina marginal do Morro Dona Marta, cujo personagem central e fio condutor da trama é um traficante. Apenas para servir como elemento de comparação, outro exemplo de livro-reportagem-denúncia é *Os Comandantes*, do jornalista norte-americano Bob Woodward, publicado no começo da década de 90.

Woodward⁴⁹ costuma produzir grandes matérias que depois viram livro. Mas seu foco, costumeiramente, não é a denúncia sobre violência, criminalidade, pobreza, conflitos religiosos, tráfico de drogas ou outras mazelas sociais. Woodward relata, sempre, os bastidores do poder. *Os Comandantes*, por exemplo, trata, entre outros temas relacionados à cúpula de Washington, sobre quem decide quando os Estados Unidos devem ou não entrar numa guerra. Entre o final dos anos 1980 e o início da década de 1990, os Estados Unidos haviam invadido o Panamá, George Bush acabara de ser reeleito e o exército americano estava envolvido com Saddam Hussein, o Iraque e a Guerra do Golfo,

⁴⁹ Bob Woodward é jornalista e editor gerencial do *The Washington Post*, dos Estados Unidos. Tornou-se famoso a partir da série de reportagens em parceria com Carl Bernstein, na década de 70, sobre o episódio conhecido como escândalo de Watergate, que culminou com a renúncia do presidente Richard Nixon.

o primeiro capítulo de uma batalha que só seria vencida pelo filho, George W. Bush, anos depois. Pisando em um terreno difícil, Woodward levou a cabo uma investigação jornalística que entrevistou cerca de 400 pessoas durante dois anos e três meses. Segundo ele, toda a informação contida no livro-reportagem provém de entrevistas com gente diretamente envolvida nas decisões.

Logo no começo do livro-reportagem-denúncia, Woodward trata da escolha de Collin Powell como homem forte de George Bush no governo. Bem ao seu estilo, dá detalhes do ambiente em que a cena ocorre e o modo como seus personagens agem. Em nenhum momento, no entanto, Woodward narra de forma simples e objetiva, construindo um texto apoiado nas entrevistas que fez e na sua experiência em coberturas na Casa Branca, nas quais os bastidores, quase sempre erguidos por meio de diálogos pouco acessíveis, têm grande importância:

Quarta-feira, 9 de novembro de 1988. Powell, então general de três estrelas e assessor de segurança nacional do presidente Reagan, percorreu a passos rápidos um dos estreitos e atapetados corredores da Ala Oeste da Casa Branca. Dirigia-se ao seu espaçoso gabinete de quina, talvez o segundo mais prestigioso da Casa Branca, um centro nervoso antes ocupado por gente como Henry Kissinger. Eram cerca de quatro da tarde. O vice-presidente George Bush estava no saguão diante de seu pequeno gabinete na ala Oeste. No dia anterior, Bush fora eleito presidente. Acabara há pouco uma cerimônia no Jardim Rosa, organizada para dar-lhe as boas-vindas de volta à Casa Branca como presidente eleito, e Bush cumprimentava e apertava as mãos das pessoas nos corredores, tudo em nervoso entusiasmo. Foi ele quem avistou Powell.

- Entre aqui, disse Bush. Quero conversar. Vamos conversar.

Powell respondeu que ele devia estar muito ocupado.

- Me conte o que está acontecendo, insistiu Bush, puxando-o para dentro do gabinete do vice-presidente. Por cargo e temperamento, Powell era uma central de informações sobre os acontecimentos mundiais, muitas vezes o primeiro a saber as últimas dentro dos círculos superiores da Casa Branca, fosse uma crise em desenvolvimento ou a mais recente fofoca nos altos assuntos externos. Parabeneizando Bush, Powell abriu um largo sorriso confiante. O próximo governo Bush já

estava em formação. Naquela manhã, em Houston, Bush anunciara a primeira nomeação para o gabinete, indicando para secretário de Estado o administrador de sua campanha e seu velho amigo do Texas, Jim Baker, encarado como o membro do grupo de Bush a ser observado.

- Sr. vice-presidente, disse Powell. O senhor tem muito mais coisas nas mãos e na mente do que eu.

Bush tinha três questões específicas. Gostaria Powell de continuar como assessor de segurança nacional por mais, digamos, seis meses, enquanto pensava no que quereria fazer depois? Ou gostaria de uma posição diferente, permanente, no governo Bush? O vice-presidente sugeriu diretor da Agência Central de Inteligência, cargo que ele mesmo exercera mais ou menos na idade de Powell. Ou que tal tornar-se o sub de Baker no Departamento de Estado, um posto-chave nos assuntos externos? Qualquer desses cargos poderia ser dele.

- Vêm aí tempos emocionantes e importantes, disse Bush.

Powell observou que o Exército era a sua carreira, e que tinha oportunidade de continuar nele. Também pensava em algumas ofertas para deixar o governo e ganhar algum dinheiro. Sentia-se lisonjeado com as ofertas de Bush e ia pensar nelas junto com tudo mais. Como Bush compreenderia, achava-se numa encruzilhada. Seu trabalho como assessor de segurança nacional dava-lhe muitas opções. Bush, que trocara mais de empregos do que a maioria, disse que entendia perfeitamente. Havia muita coisa a levar em conta, disse Powell, e voltaria a procurá-lo.

- Mais uma vez, parabéns (WOODWARD, 1991, p. 27-8).

Como Woodward soube dessa conversa entre Powell e George Bush, a sós, no gabinete do recém-eleito presidente norte-americano? Simples: o repórter ouviu Collin Powell - e outras tantas pessoas próximas a ele - para escrever essa reportagem que percorre os corredores da Casa Branca e de quem partiu as decisões sobre as guerras engendradas pelos Estados Unidos naqueles anos. Outro exemplo de narrativa jornalística literária é a investigação de Rodolfo Walsh sobre o recrudescimento das ações da polícia e do exército argentino no final dos anos 50 do século passado, quando houve uma tentativa de golpe de Estado por parte de apoiadores de Juan Domingo Perón, deposto em 1955. O movimento foi reprimido com violência e sentenças de morte, por meio de fuzilamento. Na reportagem em que ouviu dezenas de entrevistados e pesquisou documentos por cerca de um ano

e meio, Walsh denuncia, especialmente, o episódio em que 12 homens foram fuzilados.

O texto na contracapa do livro-reportagem, que integra a coleção *Jornalismo Literário*, da Companhia das Letras, avisa que, apesar dos esforços de apuração jornalística, Walsh valeu-se de técnicas de escrita ficcional para reconstituir o sangrento episódio, entre tantos que marcaram a brutalidade das ditaduras da Argentina. Em um trecho, Walsh descreve alguns movimentos de um dos personagens da história, o peronista Nicolás Carranza. A passagem é relativamente longa, mas de grande valia para mostrar que a forma da narrativa escolhida pelo autor não se dá na investigação do fato, pura e simplesmente. Como em geral se vê nas reportagens, Walsh busca humanizar os personagens envolvidos nos acontecimentos.

Nicolás Carranza não era um homem feliz nessa noite de 9 de junho de 1956. Protegido pelas sombras, acabava de entrar em casa e talvez viesse remoendo algo por dentro. Nunca saberemos ao certo. Os homens levam para o túmulo muitos pensamentos amargos, e no túmulo de Nicolás Carranza a terra já está ressecada. Por um momento, no entanto, conseguiu esquecer suas preocupações. Após o sobressaltado silêncio inicial, um coro de vozes estridentes se elevou para recebê-lo. Nicolás Carranza tinha seis filhos. Os menores talvez tenham se enroscado em suas pernas. A maior, Elena, quem sabe pôs a cabeça ao alcance da mão do pai. A pequenina Julia Renée - de apenas 40 dias - dormitava no berço.

Sua companheira, Berta Figueroa, ergueu os olhos da máquina de costura. Sorriu-lhe, com um mistura de compaixão e alegria. Era sempre igual. Seu homem chegava sempre assim: fugitivo, notívago, passageiro. Às vezes ficava uma noite, depois desaparecia semanas. Vez por outra, mandava-lhe um recado: estava na casa de tal amigo. Então, era ela quem ia a seu encontro, deixando as crianças com alguma vizinha, e passava com ele horas transidas de medo, de soçobra, de amargura por ter de deixá-lo e esperar a lenta passagem do tempo sem notícias dele.

Nicolás Carranza era peronista. E estava foragido.
(...)

Ei-lo agora, sentado na poltrona da sala de jantar, embalando sobre os joelhos Berta Josefa, de dois anos, ou Carlos Alberto, de três, talvez Juan Nicolás, de quatro - uma verdadeira escadinha de

filhos tinha don Carranza -, embalando e imitando o apito e o estrondo dos trens conduzidos por homens como ele, moradores dessa vila ferroviária.

Depois, conversou com a preferida, Elena, de onze anos - alta e espigada para a sua idade, grandes olhos pardos -, contou-lhe algo de suas andanças, entremeado com historietas divertidas, e perguntou como ela estava, com preocupação, com medo, com ternura, pois, é verdade, sentia um nó no peito cada vez que olhava para ela, desde que estivera presa.

Embora pareça lorota, ela esteve presa por várias horas, em Frías (Santiago Del Estero), no dia 26 de janeiro de 1956. O pai a deixara ali com os parentes da mãe no dia 25, aproveitando uma de suas viagens regulares na linha norte de Belgrano, na qual trabalhava como camareiro, e seguira em frente. Em Simoca, província de Tucumã, ele foi preso devido a uma denúncia de panfletagem que nunca chegou a ser comprovada. Às oito horas da manhã seguinte, Elena foi tirada da casa de seus parentes, levada desacompanhada para a delegacia e interrogada durante quatro horas. Seu pai andava com panfletos? Seu pai era peronista? Seu pai era delinquente? Don Carranza enlouqueceu quando soube na notícia.

- Que me façam qualquer coisa! Mas, a uma menina... Bradava e soluçava.

Deu o pinote, em Tucumã.

Foi talvez a partir de então que despontou um brilho perigoso no olhar desse homem de rosto firme e sereno, que antes tinha gênio alegre, era dado a brincadeiras e amigo preferido de todos os meninos do bairro, seus e alheios.

Jantaram todos juntos na noite de 9 de junho, naquela casa do bairro operário de Boulogne. Depois, puseram as crianças para dormir e ficaram a sós, ele e Berta. Ela lhe falou de seus padecimentos, de suas preocupações. A ferrovia não lhes tiraria a casa, agora que ele estava licenciado do cargo e estava foragido? Era uma boa casa, de alvenaria, com flores no jardim, e nela todos cabiam, até mesmo duas jovens operárias que tomara como pensionistas para ajudar nas despesas. Com que iriam viver ela e as crianças se lhes tirassem a casa?

Falou-lhe de seus temores. Sempre esse temor de que pudessem agarrá-lo numa noite qualquer e espancá-lo em qualquer delegacia, até deixá-lo idiota. E repetiu-lhe o eterno rogo:

- Se entregue. Se você se entregar, talvez não apanhe tanto. E da prisão se sai, Nicolás...

Ele não queria saber. Refugiava-se em afirmações duras, secas, definitivas:

- Não roubei. Não matei. Não sou delinquente.

Um pequeno rádio sobre o aparador tocava uma música popular. Após um longo silêncio, Nicolás Carranza se levantou, tirou o sobretudo do cabide e o vestiu novamente. Ela tornou a olhá-lo com expressão resignada:

- Aonde você vai?

- Tenho o que fazer. Se der, volto amanhã.

- Você não vai dormir aqui?

- Não. Esta noite não vou dormir aqui.

Entrou no quarto e foi beijando as crianças, uma a uma: Elena, Maria Eva, Juan Nicolás, Carlos Alberto, Berta Josefa, Julias Renée. Em seguida, despediu-se da mulher:

- Até amanhã (WALSH, 2010, p. 27-8).

A ficção, percebe-se, está presente na narrativa de Walsh. Inclusive, há traços bem claros dos elementos essenciais do Novo Jornalismo, em que esta tese irá se aprofundar no próximo capítulo. No entanto, a investigação do fato por parte do autor - o fuzilamento de 12 homens durante a ditadura argentina no final dos anos 50 - não o impede de mostrar, por meio de um típico texto jornalístico literário, quem eram e como viviam os principais personagens da trama. Essa humanização dos envolvidos também é notada, por exemplo, em *A sangue frio*, de Truman Capote (1982), ao descrever os hábitos, as manias, as preferências, o comportamento, não apenas das vítimas daquela chacina ocorrida no interior dos Estados Unidos, mas especialmente dos criminosos.

No livro-reportagem, o autor está empenhado em aprofundar um tema por meio de uma narrativa com alto nível de detalhamento, sem, no entanto, empreender um texto fantasioso como um romance. Bernstein, Woodward, Castro e Walsh - apenas para ficar nos recortes de livros-reportagem-biografia e livros-reportagem-denúncia, apresentados neste momento como exemplos - lançam mão amplamente de recursos da literatura. Em todos eles, é possível perceber diálogos integrais e descrições consistentes do lugar e dos próprios personagens envolvidos nos relatos. Há, em alguns momentos, como na narrativa de Walsh, uma grande semelhança com o romance, que é arquitetado sobre episódios positivos, como momentos de felicidade e tranquilidade, e negativos, como conflitos, tensão e intriga, uma pluralidade de vozes que dá

sustentação à trama, ao enredo. É razoável, aqui, lembrar novamente Bakhtin, para quem o romance é o “gênero mestre da nova literatura” por sua estilística (plurilíngue) e a contemporaneidade, é polissêmico, polifônico e encontra repouso na contemporaneidade.

O romance é o único gênero (...) nascido e alimentado pela era moderna da história mundial, (...) o único que é mais jovem do que a escritura e os livros e em decorrência, a (...) ossatura do romance enquanto gênero ainda está longe de ser consolidada, e não podemos ainda prever todas as suas possibilidades plásticas (BAKHTIN, 1998, p. 403).

O livro-reportagem, defende Lima, tem, em sua essência, características muito parecidas com as do romance. Segundo o autor, ambos visam ao conhecimento da realidade humana, são antropocêntricos. Ambos devem construir uma fórmula estética que torne ao leitor aprazível a leitura (LIMA, 2009).

Em certos casos específicos, ambos combinam a sólida documentação factual para garantir a veracidade do real que representam com a estilística, para atingir grandes massas de consumidores de informações, realizando um importante papel de divulgação cultural que - para certas camadas da população - é educativo. E ambos, tanto relatam uma trama - fictícia no primeiro caso, real no segundo - quanto simultaneamente realizam, através desse enredo, uma reflexão direta ou sugerida de um tema representativo de valores duradouros (LIMA, 2009, p. 269).

Na tentativa de fortalecer sua posição em conformidade com a semelhança entre livro-reportagem e romance, no entanto, Lima avança sobre um terreno duvidoso. Para ele, romance e livro-reportagem “podem romper estruturas estabelecidas ou conformar-se com elas para cumprir, com o máximo de eficiência, a transmissão de uma mensagem dotada de fluidez” (LIMA, 2009, p. 269). Ele diz, claramente, que romance e livro-reportagem “podem romper estruturas” para a construção textual. O verbo “pode”, no entanto, é muito amplo. Que estruturas o livro-reportagem pode romper em

nome de um texto bem escrito, que prenda o leitor até o fim? Ao romper estruturas do jornalismo e seus princípios, o livro-reportagem - que no mais das vezes apresenta um texto típico do jornalismo literário - não corre o risco de desbancar para o exagero, a dramaticidade desenfreada, o sensacionalismo e até mesmo para a imaginação?

A preocupação se justifica, uma vez que a prática jornalística em livro tem crescido no Brasil consideravelmente nos últimos anos. E, em muitos casos, com edições sucessivas e um grande volume de vendas. A dúvida é em que nível o jornalismo é modificado quando ele é transferido dos jornais e das revistas para as páginas de um livro-reportagem. Bulhões, que utiliza a expressão 'jornalismo de livros', é mais preciso e contundente. "Impõe-se algum questionamento a respeito do que se perde ou se altera no caráter do próprio jornalismo quando sua produção se endereça para a difusão editorial livresca" (BULHÕES, 2007, p. 193).

Embora não chegue a criticar claramente a construção textual dos jornalistas que produzem livros-reportagem, Bulhões admite que os autores aliam-se a paradigmas de composição da fluência narrativa literária, na confecção de aspectos fabulativos, ficcionais. Isso resultará em um "apelo destinado a provocar fascínio e curiosidade no leitor, convidando-o a percorrer páginas de uma longa narrativa factual como quem percorre as de um romance" (BULHÕES, 2007, p. 196). Apesar de propor um "questionamento" acerca do que se perde ou se altera no jornalismo, a partir da publicação de narrativas jornalísticas em livro, Bulhões faz um elogio a este tipo de trabalho, exaltando, inclusive, o uso da ficção, tanto no livro-reportagem-denúncia quanto no livro-reportagem-

biografia, incluindo em sua lista as quatro obras que serão analisadas neste estudo.

Obras como *Lúcio Flávio, Rota 66, Abusado* e, no caso das biografias, *Olga, Chatô, Mauá, O anjo pornográfico* e *Carmen*, entre outras, comportam o andamento deleitável da prosa de ficção em seu estado de maior fluência, a do romance tradicional (BULHÕES, 2007, p. 196).

Pereira avança um pouco mais nesta discussão com argumentos que colaboram com a reflexão proposta neste estudo. Para ela, o fato de o jornalismo e os jornalistas buscarem, permanentemente, afirmação de suas funções no conceito de objetividade e nas premissas essenciais de isenção, neutralidade e imparcialidade para a obtenção de credibilidade, coloca o livro-reportagem na condição de texto literário. A convicção de que o texto jornalístico precisa ser, necessariamente, objetivo, isento e imparcial, íntegra, para Pereira, o universo mitológico do ofício. O livro-reportagem, então, seria uma voz que se ergue contra esse mito por ser um texto que não teria a obrigação conceitual da objetividade.

O livro-reportagem é literatura, sim, mas antes é e, sobretudo, jornalismo. O que significa que a isenção (...) e a objetividade não são inerentes a esse discurso que conquista respeito mesmo quando é abertamente partidário (PEREIRA, 2009, p.23).

Apesar do hibridismo do texto, com o uso de recursos da literatura e da ficção, a autora defende que a subjetividade jornalística deve ser levada em conta e que o espaço próprio para a expressão dessa subjetividade possa ser o livro-reportagem. Para Pereira, o uso da ficção, da fantasia e da subjetividade do jornalista, na construção de seu texto, rompendo com as estruturas e os princípios que regem o jornalismo, não afeta o cumprimento da função primordial do jornalismo, que é a de informar a sociedade. "(...) O conteúdo continua sendo jornalístico e cumprindo a

função de informar. (...). E, apesar disso, ou por isso, dependendo do ponto de vista, obtém de seus leitores credibilidade” (PEREIRA, 2009, p. 25).

É interessante perceber certa proteção ao livro-reportagem, do ponto de vista da narrativa. Existe uma condescendência com os jornalistas e suas histórias construídas para serem lidas como se fossem romances. A transversalidade das narrativas jornalística e literária, de fato, oferece ao leitor um texto envolvente do início ao fim. No entanto, essa mesma transversalidade provoca instabilidade quanto à crença sobre o que se está lendo e que está sendo problematizada neste estudo, a partir da análise dos livros-reportagem *Olga e Chatô, O Rei do Brasil*, de Fernando Morais, e *Rota 66 e Abusado, O dono do Morro Dona Marta*, de Caco Barcellos, sobre os quais esta pesquisa irá se debruçar com maior atenção no capítulo 4, quando pretende identificar a ficção do Novo Jornalismo nessas narrativas. Ao tecer comentário sobre *Abusado*, Bulhões afirma que

salta diante de *Abusado* uma inquietação, a qual não questiona se de fato a apuração logrou êxito, se a pesquisa foi suficientemente exaustiva a ponto de garantir fidelidade aos acontecimentos. A inquietação se ocupa com o fato de que, como representação discursiva, *Abusado* opta na maior parte de seu transcurso narrativo por deixar ocultas as marcas do eu do repórter que realizou as apurações, escondendo, desse modo, o quanto de suor foi gasto no labor jornalístico, a faina de atribulações e procedimentos de captação informativa que permitiram o acesso à matéria da história que se lê (BULHÕES, 2007, p. 198-9).

Parece que a trajetória de repórter garante aos autores a presunção de que tudo o que deles vier é verdadeiro. A eles estão acopladas as virtudes do poder simbólico do jornalista. A eles é concedida a ideia pré-concebida de credibilidade. Portanto, se carregam consigo

essas características, fica claro que a história por eles narrada também será envolta no manto da verdade. Assim, os jornalistas que produzem suas narrativas em livro se beneficiam do estatuto do artista, apontado por Balzac e sua escala de "classes de seres" como sendo uma exceção aos tipos de homem.

Existe o "homem que trabalha" (ou seja, desordenadamente, o lavrador, o pedreiro ou o soldado, o pequeno varejista, o empregado subalterno ou mesmo o médico, o advogado, o grande negociante, o fidalgo da província e o burocrata), o "homem que pensa"; e o "homem que não faz nada" e se dedica à "vida elegante". (...) Sua ociosidade é um trabalho e seu trabalho, um repouso; ele é alternadamente elegante e negligente; veste, segundo o seu capricho, a blusa do lavrador (...); não segue leis. Ele as impõe. Se se ocupa em não fazer nada ou se medita uma obra-prima, sem parecer ocupado; se conduz um cavalo com um morso de madeira ou dirige em toda a velocidade (...); se não tem vinte centavos de seu ou se lança ouro pela janela, ele é sempre a expressão de um grande pensamento e domina a sociedade (BOURDIEU, 1996, p. 72).

O jornalista de livro-reportagem parece assumir esse *status* de artista que tudo pode, de ser intocável e impermeável. Não há como não trazer para o debate, neste momento, novamente as considerações de Bourdieu acerca desse grupo social. Para o pensador, o artista encontra abrigo na sua própria empresa de criação artística, que tem como "uma de suas funções principais é ser para si mesma seu próprio mercado" (BOURDIEU, 1996, p. 75).

Ela oferece às audácias e às transgressões que os escritores e os artistas introduzem, não apenas em suas obras, mas também em sua existência, ela própria concebida como uma obra de arte, a acolhida mais favorável, mais compreensiva; as sanções desse mercado privilegiado, se não se manifestam em dinheiro vivo, têm pelo menos por virtude assegurar uma forma de reconhecimento social ao que de outro modo aparece (ou seja, a outros grupos) como um desafio ao senso comum (BOURDIEU, 1996, p. 75).

Independentemente da sua condição de semelhança com a vida do artista, que tudo pode, o jornalista que escreve narrativas em brochura tem compromissos que não devem ser desprezados no momento da construção de um livro-reportagem. Mas o que se espera de um jornalista que escreve uma grande reportagem, senão que ele relate os acontecimentos tais como eles ocorreram? Por vezes, parece que a literatura proposta por Zola - que pretende se utilizar de personagens reais e de acontecimentos que de fato teriam ocorrido para, a partir daí, erguer um texto ficcional - foi melhor compreendida por escritores do que os jornalistas entenderam o uso de recursos da literatura para produzir reportagens, especialmente as que são publicadas em livros. Se a notícia tem como uma de suas funções orientar e informar o leitor, e o livro-reportagem tem como objetivo orientar e informar o leitor com profundidade, o uso de ficção neste tipo de narrativa é passível de questionamento. Como o leitor pode ser orientado e informado com profundidade com ações, diálogos e cenas de ficção, fantasiosas, alegóricas?

Não quero, com este trabalho, demonizar a literatura e o livro-reportagem. Ao contrário. O uso de recursos literários no texto jornalístico não só melhora a narrativa como ajuda o leitor a compreender, por exemplo, um ambiente, um quarto de dormir, uma varanda, o cenário de uma guerra, o bar de um bordel ou uma rua, e os personagens envolvidos, o jeito de andar, de olhar, de comer, de se vestir e de se expressar. Não pretendo, aqui, dizer que a literatura prejudica o jornalismo. Não é isso. A preocupação - ou inquietação, para usar um termo de Bulhões algumas linhas acima - é com o exagero da aplicação desses recursos. Isso porque a literatura tem condições de ir a lugares que o jornalismo não poderá ir jamais. A literatura

tem poderes de outra ordem e forma sua estrutura com base no que o autor bem quiser. Pode até mesmo se valer da concretude do real para construir uma narrativa de ficção. Tzvetan Todorov não se engana quando faz uma espécie de definição sobre as capacidades da literatura em relação ao leitor. Para o escritor búlgaro, a literatura pode muito.

Ela pode nos estender a mão quando estamos profundamente deprimidos, nos tornar ainda mais próximos dos outros seres humanos que nos cercam, nos fazer compreender melhor o mundo e nos ajudar a viver. Não que ela seja, antes de tudo, uma técnica de cuidados para com a alma; revelação do mundo, ela pode também, em seu percurso, nos transformar a cada um de nós a partir de dentro" (TODOROV, 2009, p. 76).

Todorov é pragmático na sua explanação e certo na sua análise também sobre os objetivos imediatos do texto literário, que tem, para ele, um papel vital a cumprir na relação com quem lê. "Ao dar forma a um objeto, um acontecimento ou um caráter, o escritor não faz a imposição de uma tese, mas incita o leitor a formulá-la" (TODOROV, 2009, p. 78). A literatura, como se percebe nas palavras de Todorov, não se preocupa com a verdade. Não é sua missão, sua intenção, tratar da verdade do mundo, dos fatos, dos acontecimentos da vida cotidiana. Sua intenção é deixar que o leitor crie seu próprio mundo a partir da narrativa ficcional que lê. Mas Todorov estabelece relação em torno da verdade, que é tão cara ao processo de produção de narrativas do jornalismo.

Em vez de impor, ele propõe, deixando, portanto, seu leitor livre ao mesmo tempo em que o incita a se tornar mais ativo. Lançando mão do uso evocativo das palavras, do recurso às histórias, aos exemplos e aos casos singulares, a obra literária produz um tremor de sentidos, abala nossa capacidade de associação e provoca um movimento cujas ondas de choque prosseguem por muito tempo depois do contato inicial (TODOROV, 2009, p. 78).

Para Todorov, a verdade dos poetas ou a de outros intérpretes do mundo não pode pretender ter o mesmo

prestígio que a verdade da ciência, uma vez que, para ser confirmada, “precisa da aprovação de numerosos seres humanos, presentes e futuros”. De fato, diz o escritor búlgaro, “o consenso público é o único meio de legitimar a passagem entre, digamos, ‘gosto dessa obra’ e ‘essa obra diz a verdade” (TODOROV, 2009, p. 78). Avançando sobre o tema, Todorov afirma que o discurso do cientista - que aspira alcançar uma verdade de correspondência e se apresenta como uma afirmação - pode ser submetido de imediato a uma verificação, pois está refutado ou (provisoriamente) confirmado:

Não precisamos esperar por séculos e interrogar leitores de todos os países para saber se o autor diz ou não a verdade. Os argumentos relacionados logo suscitam contra-argumentos: inicia-se um debate acional em lugar de se ceder à admiração e ao devaneio. O leitor do texto científico se arrisca menos a confundir sedução e exatidão (TODOROV, 2009, p. 79).

Embora lide com a informação que tem base na concretude do real, o jornalismo, evidentemente, não trabalha com a verdade científica. E não tem essa pretensão, embora sua missão seja, em última análise, relatar os acontecimentos da vida, construir um retrato da realidade por meio de um texto que se almeja neutro. Neste sentido, é razoável refletir um pouco sobre essas verdades. Balzac já disse que para o jornalista tudo o que é comprovável é verdadeiro. Para as questões que envolvem o jornalismo, a frase de Balzac pode mesmo fazer sentido. É melhor ter algo que se possa comprovar do que não tê-lo, no caso de uma reportagem. E, não tendo, é melhor não fazer registro algum do que criar um fato, do que aumentá-lo, transformá-lo ou simplesmente inventá-lo para dar sentido à narrativa.

Os cientistas e os jornalistas se aproximam, de certa forma, pela eterna busca da verdade. Os dois creem que podem contribuir para a construção de um mundo melhor. Ao tratar do tema, Guirado afirma que “alguns jornalistas acreditam que têm o poder – o quarto poder? – para salvar a sociedade e colaborar com a instauração da honestidade, da justiça e do trabalho digno para todos” (GUIRADO, 2004, p. 86). A autora amplia sua reflexão, lembrando que “também alguns cientistas acreditam em verdades únicas que possam *modificar o mundo*” (GUIRADO, 2004), embora o cientista Paul Feyerabend se mostre reticente quanto a isso.

A tarefa da ciência não é mais a de ‘buscar a verdade’ ou a de ‘louvar a Deus’ ou a de ‘sistematizar observações ou a de ‘aperfeiçoar as previsões’. Esses são apenas efeitos colaterais de uma atividade para a qual sua atenção dirige diretamente e que é ‘tornar forte um argumento fraco’, tal como disse o sofista, para, desse modo, garantir o movimento do todo (FEYERABEND, 1977, In GUIRADO, 2004).

No outro extremo, Guirado compara, de uma maneira até certo ponto alegórica, o trabalho do jornalista com o do detetive de ficção Sherlock Holmes⁵⁰ para se chegar à verdade. A semelhança entre o detetive Holmes e o repórter diz respeito aos seguintes pontos: capacidade de fazer suposições (raciocínio hipotético ou abduativo); a observação acompanhada de investigação (ver as coisas de perto, conferir pela indução) e os conhecimentos especiais que aplica aos outros sugeridos (dedução).

Sherlock (...) depois de ter estado no local do crime, fala ao Dr. Watson: “Não há nada como as informações de primeira mão... Pra dizer a verdade, minha opinião sobre o caso já está formada, mas

⁵⁰ Sherlock Holmes é um dos personagens mais famosos da literatura britânica. Criado pelo médico e escritor Arthur Conan Doyle, o detetive que se utiliza da lógica dedutiva e de métodos científicos para decifrar casos nebulosos, aparece pela primeira vez no romance *Um estudo em vermelho*, de 1887. As histórias do investigador também chegaram ao cinema. Em 2009, *Sherlock Holmes*, do diretor Guy Ritchie, foi lançado na Inglaterra e na Austrália.

sempre é conveniente recolher todos os dados possíveis (GUIRADO, 2004, p. 68).

É claro que, do ponto de vista jornalístico, por mais que todo profissional possa levar para a reportagem sua experiência de vida, sua bagagem cultural e sua trajetória pessoal, há de se manter uma distância em relação ao fato. Ao contrário de Holmes, não é adequado ao jornalista formar primeiro uma opinião acerca do que está investigando e investigar depois. É preciso, antes, recolher as informações e, mais tarde, formular as ideias que irão compor a construção narrativa. Guirado acerta, porém, quando faz relação entre Holmes e o repórter quanto à hierarquização de informações e consolidação do que chama de quebra-cabeça.

“A reportagem, assim como um caso detetivesco, transforma-se em quebra-cabeça montado com recortes de observações, com trechos de depoimentos (...)” (GUIRADO, 2004, p. 69). A construção do texto jornalístico precisa, essencialmente, do maior volume possível de informações. São elas, dispostas com isenção e objetividade no discurso do jornalista, que darão credibilidade à narrativa do vivido. Ao concluir esse capítulo, é importante incorporar ao debate uma questão interessante levantada por Silva: o que é o acontecimento?

Um fato em si? Um fato bruto? Um fato novo? Uma nova interpelação? Os fatos só existem como narrativas, entre as quais a jornalística, como reconstruções. A narrativa jornalística muda com o tempo e com as culturas. (...) A narrativa jornalística incorpora, cada vez mais, os elementos da narrativa dramática, como se fosse uma ficção, uma novela, uma intriga, com personagens, tensão crescente, trama, desfecho, oposição marcada de papéis (bem e mal), simulação de contradições para dar profundidade psicológica aparente aos personagens (SILVA, 2010, p. 26).

No próximo capítulo, *Novo Jornalismo: Do romance ao uso da ficção no texto factual*, este estudo irá tratar das origens do Novo Jornalismo, sua relação com o romance, as noções essenciais e as bases da construção textual que o sustentam e que serviram - e ainda servem - de inspiração para o trabalho jornalístico de fôlego e são encontrados especialmente nos livros-reportagem.

3. NOVO JORNALISMO: DO ROMANCE AO USO DA FICÇÃO NO TEXTO FACTUAL

Se o jornalismo nasceu no universo da literatura - e, ao longo do tempo, distanciou-se e se transformou em um gênero autônomo -, o Novo Jornalismo tem suas bases fundadas no romance, especialmente no romance norte-americano. O próprio Tom Wolfe, um dos ícones do Novo Jornalismo, criado nos anos 1960 do século passado, admite que a narrativa jornalística precisava refletir aquela década de profundas mudanças sociais, políticas e comportamentais, marcada pela negação à tradição, à família, à religião, à corrida armamentista das grandes potências, à universidade. A década de 60 do século XX foi a década da revolução dos costumes e dos questionamentos, cuja moldura foi confeccionada, especialmente, pela alteração de comportamento social. Atentos ao que se passava na sociedade norte-americana, os novos jornalistas se ocuparam em retratar essa realidade por meio do texto. Um texto informativo, mas com base nas características ficcionais do romance realista. E propagaram a ideia de que criaram uma nova forma jornalística de narrar acontecimentos.

Antes de avançarmos sobre o Novo Jornalismo propriamente dito, é necessário lembrar aqui que o romance que serviu de fonte para os novos jornalistas também surgiu a partir de mudanças na forma de escrever e no próprio objeto dessa escrita. O termo "romance" se consagrou no final do século XVIII, cuja diferença básica que o caracterizaria em relação à ficção anterior era o

realismo⁵¹. Isso não quer dizer que todos os escritores que precederam o romance buscavam o irreal. No entanto, até o século XVIII, as formas literárias se concentravam essencialmente nos enredos da epopeia clássica renascentista, construídos a partir da fábula, da mitologia, da lenda, da História ou sobre outras experiências coletivas tradicionalmente estabelecidas e reconhecidas. "Na Idade Média, as verdadeiras realidades são os universais, classes ou abstrações, e não os objetos particulares, concretos, de percepção sensorial" (WATT, 1990, p. 13).

A concepção moderna do romance que surge é a ideia de busca da verdade com base nas questões individuais, cujo critério basilar é a fidelidade à experiência individual. Assim, o romance rompe com a tradição do texto anterior e passa a enfatizar, na prosa de ficção, a relação entre vida e literatura.

O romance é a forma literária que reflete mais plenamente essa reorientação individualista e inovadora. As (...) anteriores refletiam a tendência geral de suas culturas a conformarem-se à prática tradicional (WATT, 1990, p. 15).

Até então, partindo da premissa de que a Natureza seria completa e imutável, era adequado pensar que os relatos sobre a bíblia, os mitos, a história e a lenda poderiam constituir, em si mesmos, algo definitivo. O rompimento desse pensamento literário ocorre a partir de

⁵¹ Afirma Ian Watt: As principais associações críticas do termo "realismo" são com a escola dos realistas franceses. Como definição estética, a palavra "réalisme" foi usada pela primeira vez em 1835 para denotar a *vérité humaine* de Rembrandt em oposição à "idéalité poétique" da pintura neoclássica; mais tarde consagrou-se como termo especificamente literário a fundação, em 1856, do *Réalisme*, jornal editado por Duranty. (...) A palavra "realismo" passou a ser usada como antônimo de idealismo e, nesse sentido, permeou boa parte dos estudos críticos e históricos do romance.

dois grandes escritores ingleses. Defoe⁵² e Richardson⁵³, continua Watt, "são os primeiros que não extraíram seus enredos da mitologia, da História, da lenda ou de outras fontes literárias do passado" (WATT, 1990, p. 15), embora esse ponto de vista tenha predominado até o século XIX.

Com Defoe, Richardson e também Fielding⁵⁴, escrever enredos inventados ou ficcionalizados a partir de algum incidente real passou a ser uma prática geral. Ao contrário dos textos tradicionais, esses autores dedicaram-se a tratar sobre pessoas específicas em suas prosas de ficção. Para lidar com essas particularidades realistas, Watt lembra que a caracterização e a apresentação detalhada do ambiente se constituem em aspectos fundamentais para o romance. "O romance se diferencia dos outros gêneros e de formas anteriores de ficção pelo grau de atenção que dispensa à individualização das personagens e à detalhada apresentação de seu ambiente" (WATT, 1990, p. 19).

No rastro dessa mudança para a narrativa de ficção realista é possível perceber que os romances passam a receber títulos de nomes próprios de pessoas. Os nomes, que até então não tinham valor literário, agora vigoram não apenas como títulos de obras, mas também - e principalmente - como tendo função na vida social. De certo modo, isso representa uma evidência de que "filósofos e romancistas dedicaram ao indivíduo particular maior atenção do que este

⁵² Daniel Defoe (1660-1731), jornalista e escritor inglês, dedicou-se à narrativa ficcional e alcançou reconhecimento com romances como *Robinson Crusoe* (1719), *O Diário da Peste* (1722), *O Coronel Jack* (1722) e *Roxana* (1724).

⁵³ Samuel Richardson (1689-1761), escritor e editor inglês, produziu centenas de trabalhos para jornais e revistas. Ficou conhecido especialmente pelos romances *Pamela: ou a virtude premiada* (1740), *Clarissa: ou a história de uma jovem* (1748) e *A história de Sir Charles Grandison* (1753).

⁵⁴ Henry Fielding (1707-1754), romancista inglês. Boa parte de suas obras foram adaptadas ao teatro. *Tom Jones* (1749) é apontado como um de seus romances de maior sucesso.

recebera até então" (WATT, 1990, p, 19.) É importante destacar que nas obras literárias anteriores, os autores tratavam, evidentemente, os personagens por seus respectivos nomes próprios, mas os mesmos não tinham o valor individual como no romance realista.

(...) a grande atenção que o romance dispensou à particularização da personagem é um tema tão amplo que consideremos apenas um de seus aspectos mais maleáveis: a maneira pela qual o romancista tipicamente indica sua intenção de apresentar uma personagem como um indivíduo particular nomeando-a da mesma forma que os indivíduos particulares são nomeados na vida real (WATT, 1990, p. 19).

Enquanto a individualidade ganha força a partir do romance, o fator tempo também surge como ingrediente essencial nessa construção textual. John Locke definiu a identidade pessoal como uma identidade de consciência ao longo de um período de tempo (In WATT, 1990, p. 21)⁵⁵. Isso significa dizer que o indivíduo só poderia ser indivíduo por estar, permanentemente, em contato com sua identidade por meio de pensamentos, experiências, atitudes passadas e memórias. Portanto, "as personagens do romance só podem ser individualizadas se estão situadas num contexto com tempo e local particularizados" (WATT, 1990, p. 22). O fator tempo, por isso, também é outro ingrediente a incorporar a narrativa ficcional realista.

Se antes os textos privilegiavam enredos atemporais, o romance investe no caminho inverso. Encontra no tempo e na relação entre as experiências do passado e as ações do presente uma estrutura de enredo mais coesa do que as narrativas tradicionais. Ao dar ênfase ao tempo, o romance

⁵⁵ John Locke (1632-1704). Filósofo inglês, Locke teria sido o idealizador do liberalismo e um dos principais teóricos do contrato social. Escreveu sobre a origem e a natureza do conhecimento humano em *Ensaio acerca do entendimento humano*, no qual as citações acima estão originalmente registradas: *Human understanding, livro III, cap. 3, seção vi.*

expõe uma outra característica que consolida sua narrativa que é o fluxo de consciência. Para Watt, o fluxo de consciência "se propõe apresentar uma citação direta do que ocorre na mente do indivíduo sob o impacto do fluxo temporal" (WATT, 1990, p. 23). A esse conjunto de características que emoldura o romance - a individualização das personagens, a apresentação detalhadas dos ambientes, a preocupação em situar as ações no tempo e o uso do fluxo de consciência -, agrega-se um outro foco de interesse do gênero: a narrativa detalhada da vida social em si, do cotidiano das pessoas e do comportamento da vida em relação ao seu próprio tempo, esse como fator importante para os relacionamentos humanos.

A função da linguagem no romance é referencial, tem por objetivo retratar o que ocorre na vida real com o maior nível de detalhamento possível. A partir das particularidades das personagens e da descrição minuciosa dos locais e dos ambientes, o romance busca no realismo a sua forma de imitar a vida "em sua tentativa de investigar e relatar a verdade" (WATT, 1990, p. 31). Embora não haja um regramento, um método fechado e conclusivo que encerre a narrativa do romance, o fato de lidar com tudo o que pode estar no cotidiano da vida, Watt denomina o gênero de realismo formal. "É a expressão narrativa (...) de uma premissa ou convenção básica de que o romance constitui um relato completo e autêntico da experiência humana" (WATT, 1990, 31).

Não se quer aqui dizer que outras formas literárias não cumpram também esse papel de retratar a vida nem que está garantida ao romance a chave para a descoberta da verdade em detrimento de outras narrativas. No entanto, ao contrário de outros gêneros literários, o realismo formal

do romance consegue contextualizar de maneira mais clara o tempo e o ambiente circunstanciais do objeto narrado e, a partir daí, transcreve a realidade. Isso explica porque a maioria dos leitores “nos últimos dois séculos tem encontrado no romance a forma literária que melhor satisfaz seus anseios de uma estreita correspondência entre a vida e a arte” (WATT, 1990, p. 32).

3.1 O romance americano

Para alguns teóricos e especialistas, a década de 20 do século XX foi o mais notável período do romance nos Estados Unidos, quando a ficção foi de experimentação em alguns momentos, e de decadência, divergência e perda de rumo em outros, mas que soube retratar a construção da identidade de um país que se soltava das amarras rurais e conservadoras para uma sociedade que ingressava em uma forma de vida urbana, industrial e de consumo. Embora puritanos, os anos 20 foram, ao mesmo tempo, provocadores das mudanças mais profundas da história norte-americana do ponto de vista social, estrutural e comportamental por uma série de razões, mas especialmente a partir de uma alteração na lógica de desenvolvimento: a economia transferiu seu centro de produção para o consumo.

Tudo se alterou a partir disso. Estimulada a consumir, a população teve acesso ao crédito e aumentou significativamente os gastos pessoais. Do ponto de vista da comunicação, a década acelerou a integração nacional, com amplos investimentos em tecnologias de mídia, como as telecomunicações, o rádio e o cinema, assim como a melhoria nos transportes, do automóvel ao avião. A época da Lei Seca foi a mesma das mudanças em relação ao comportamento sexual, do desenvolvimento da medicina, com destaque para

as inovações em torno dos conceitos sobre a psicanálise, e da disseminação da música negra e do jazz. Nesse cenário, o romance americano também é afetado. Desiludidos ou propositalmente distantes da nova realidade, muitos escritores trocaram os Estados Unidos por Paris. Para quem ficou, no entanto, as mudanças eram campo fértil para a ficção e as técnicas modernistas.

O romance americano mostra-se extremamente atento à sensação do moderno. Ele é visitado por ânsias apocalípticas (...), perturbado por uma profunda inquietação cultural, e exhibe decadente desalento ante o mundo material (BRADBURY, 1991, p. 74).

Entre os romancistas da chamada "geração perdida", é razoável citar neste momento ao menos três que podem servir como representantes da narrativa ficcional sobre o período de mudanças e novas experiências: Scott Fitzgerald⁵⁶, Ernest Hemingway⁵⁷ e John dos Passos⁵⁸. Logo no começo da década, Fitzgerald publica *Este lado do Paraíso* (1920), retratando o ambiente confuso daquele começo de década. O romance, que impunha o estilo de Fitzgerald escrever, ou seja, do escritor que precisa estar em ação, no local dos acontecimentos, foi um sucesso de vendas. Hemingway, contemporâneo de Fitzgerald, era um pouco diferente na essência. Antes de ser escritor, foi jornalista do *Kansas City Star* e fazia coberturas para a editoria de polícia. Talvez por ter exercido o jornalismo, Hemingway tinha como obsessão a precisão na narrativa, mesmo no romance. Malcolm Bradbury faz uma comparação interessante entre os dois

⁵⁶ Considerado um dos principais escritores americanos do século XX. Alcançou a fama em 1920, com **Deste lado do Paraíso**. Em **Contos da Era do Jazz (1922)**, Scott Fitzgerald (1896-1940) faz um relato sobre a época.

⁵⁷ Jornalista e escritor, Ernest Hemingway (1899-1961) foi correspondente de guerra. A cobertura do conflito civil espanhol o levou a escrever uma de suas maiores obras: **Por quem os sinos dobram (1940)**.

⁵⁸ Descendente de imigrantes portugueses nos Estados Unidos, John dos Passos foi romancista e pintor. Autor de **USA (1938)**, que descreve a crise norte-americana, entre dezenas de outras obras.

estilos. O construto ficcional de Hemingway seria sempre "claro e bem iluminado, um mundo de mínimos duros e bem demarcados; Fitzgerald amalhava matéria-prima desordenadamente, desperdiçava tanto esta quanto a si mesmo" (BRADBURY, 1991, p. 83).

John dos Passos contribuiu muito para a ficção norte-americana a partir de obras como *USA*, cuja narrativa se prende ao cotidiano e à crise, mas com técnicas modernistas⁵⁹, misturando história e ficção. "Ele escreveu sempre a respeito do homem em busca da realidade e da inteireza, mas jamais chega realmente a encontrá-la" (BRADBURY, 1991, p. 98). No começo dos anos 30 - depois do histórico colapso da Bolsa de Nova York, em 1929 -, muitos escritores se engajam politicamente e voltam suas lentes para escrever o que sobrou da crise que fechou a década de 20 e abriu a seguinte.

Desemprego, falta de perspectivas, pobreza urbana, violência nos guetos, miséria no campo, desespero e degradação social passam a dominar os temas tratados por escritores como John Dos Passos, entre outros, na mídia impressa. Mais uma vez as mudanças sociais dão origem a uma nova forma de escrever, mais dedicada às questões sociais e engajada ao naturalismo. À medida em que tudo se altera nos anos subsequentes ao colapso da bolsa, a sociedade americana se molda aos novos tempos. A ficção norte-americana também busca um novo retrato estético e consolida o romance em uma nova era: a da recuperação econômica e da aproximação - e desenvolvimento - da guerra fria.

⁵⁹ De acordo com Malcolm Bradbury, as técnicas do estilo modernista incluíam a forma espacial, o corte rápido, a necessidade de modos de expressão mais novos e mais duros, a mecanização ou a abstração da figura humana, o sentido do deslocamento histórico e a sensação de movimento (BRADBURY, 1991, p. 73)

A matéria-prima do romance realista estava novamente em mutação e à disposição dos escritores. Hemingway e Fitzgerald redirecionaram seu foco de atenção, manifestando preocupação com os rumos sociais, sem, no entanto, deixarem de ser experimentais. Henry Roth, por exemplo, também se utilizou das técnicas do naturalismo para relatar em *Chameo de Sono* (1935) a vida de um menino que nasce e cresce entre imigrantes do leste europeu que se estabeleceram nas ruas violentas da região leste de Nova York. Na busca por respostas que pudessem contemplar o indivíduo, Thomas Wolfe⁶⁰ procurou escrever sobre o espírito de seu tempo e sobre pessoas, principalmente sobre pessoas. Na ficção de Wolfe, o individualismo ganhava destaque em meio ao mundo social.

Durante os anos 30, o realismo e o naturalismo pareciam os caminhos 'naturais' para fazer o registro de uma sociedade passando por mudanças. (...) A reportagem realista (...) foi uma das tarefas urgentes (BRADBURY, 1991, p. 119).

Essa narrativa ficcional que mistura as mudanças, os desafios, as descrenças, os valores, a violência e a pobreza urbanas, os conflitos, o embate entre velhos e novos hábitos e os próprios encontros e desencontros entre indivíduo e sociedade estende-se ao longo dos anos 40 e 50 e é acentuada, potencializada, especialmente, no pós-guerra. Nos anos 60, esse sentimento não só perdura como é intensificado. Norman Mailer⁶¹ talvez seja um dos ícones

⁶⁰ Thomas Clayton Wolfe (1900-1938) é integrante da galeria dos grandes romancistas norte-americanos do começo do século XX. Em seus livros, procurou retratar a cultura americana entre as décadas de 20 e 40.

⁶¹ Norman Kingsley Mailer (1923-2007), ao lado de Tom Wolfe e Truman Capote, é apontado como um dos fundadores do Novo Jornalismo. Ativo personagem da cena da contracultura norte-americana nos anos 60, Mailer também foi um dos criadores do jornal alternativo semanal *The*

desse momento - e seria também um dos expoentes do Novo Jornalismo, que este estudo irá tratar com maior profundidade ainda neste capítulo. Mailer se notabilizou por traçar uma narrativa de ficção sobre os alicerces de personagens naturalistas, de gente comum, como "o pequeno criminoso, o branco pobre do Sul, o judeu do Brooklyn, o viajante de Montana" (BRADBURY, 1991, p. 160). Em *Os nus e os mortos* (1948), uma reportagem sobre a violência da guerra que se transformou em seu primeiro livro, Mailer faz uma conexão entre a vida militar e a sociedade norte-americana.

O espírito social da época volta a se alterar em 1960, a partir da eleição de John Fitzgerald Kennedy para a presidência dos Estados Unidos. Jovem, bonito e com ideias aparentemente novas, Kennedy mexeu com as estruturas da Casa Branca e sua política de erguer uma nova convivência do país com o mundo. Até sua relação estreita com agentes culturais o aproximaram da intelectualidade americana. Ao mesmo tempo, a vida pública e a vida particular de Kennedy e sua família se misturavam e passaram a ser exploradas. Era possível que houvesse a "suspeita de que a própria história fosse uma ficção absurda, um vasto complô que manobrava o indivíduo, mas ao mesmo tempo dissolvia toda realidade estável" (BRADBURY, 1991, p. 168).

A ficção americana nesse começo da década de 60 parecia voltar os olhos não apenas para as questões sociais internas e individuais, mas para fora, para o mundo exterior. A história que os romancistas agora passavam a explorar "era uma história de deformantes jogos de poder,

Village Voice, de Nova York, até hoje em funcionamento e de grande influência. Ganhou dois prêmios Pulitzer de jornalismo com livros-reportagem: em 1968, com *Os exércitos da noite*; e em 1979, com *A canção do carrasco*, sobre o condenado à morte Gary Gilmore.

grades estruturas conspiratórias, imensos sistemas tecnológicos, ameaças apocalípticas à sobrevivência" (BRADBURY, 1991, p. 168). A particularidade das personagens e dos hábitos - características tão marcantes do romance dos anos anteriores - parece ficar em segundo plano diante desse novo cenário político e bélico.

A ficção podia muito bem estar se afastando do mundo doméstico e indo no sentido do histórico, mas suas imagens eram inquietantes - imagens de modelos, poder, processo, sistema, e da luta do animado contra o inanimado, da individualidade diminuída contra a força ampliada. Os romancistas podiam, então, cantar uma consciência não delineada e resistente à história, ao sistema, ao código; mas isso poderia levar a alguma coisa ainda mais desértica, ao ingresso do sistema no próprio âmago do eu, que tornaria o humanismo impossível e a vida absurda. (...) Tais temas perpassam o que é escrito, e quando, em 1963, Kennedy foi assassinado, e quando veio a escalada da Guerra do Vietnã, a sensação de horror aumentou, e a tensão entre a maciça história pública e a diminuída imaginação artística impeliu os escritores até o exame do potencial da forma que possuíam (BRADBURY, 1991, p. 168-9).

O cenário de mudanças políticas, econômicas e sociais parecia propício para novas manifestações artísticas e culturais. No campo do jornalismo, hoje se vê, a efervescência social também resultaria em um estilo diferente de escrever reportagens e oferecê-las para um público que também se modificava.

3.2 O Novo Jornalismo

Nessa teia de informações que parecem ficção e de narrativas ficcionais que parecem realidade, a história é mostrada como um romance. A ficção norte-americana inova e constroi uma estrutura narrativa nova e surpreendente, que atua no limite entre o romance e as grandes reportagens especiais, que passam a ganhar espaço na mídia impressa dos

Estados Unidos, entre o final dos anos 50 e início dos 60, inicialmente na chamada imprensa *underground* ou alternativa. Além do jornal semanal *The Village Voice*⁶², de Nova York, dezenas de outros veículos de pequeno e médio porte, como *Weekly*, *Minority of one*, *The Independent* e os satíricos *Aardvark*, de Chicago, e *Horseshit*⁶³, da Califórnia, entre tantos outros, surgem com um tipo de texto distinto daquele produzido pelos jornais tradicionais.

O estilo acabou se consolidando com a publicação de reportagens por revistas que integravam o rol da grande imprensa, que encontraram nos textos jornalísticos literários de profissionais que já tinham reconhecimento na profissão a brecha para uma nova maneira de relatar os fatos e atrair leitores. "Um caminho que ela (a imprensa) tomou foi o de um factual fantástico que tentava penetrar a ficcionalidade do real" (BRADBURY, 1991, p. 169).

Truman Capote, por exemplo, chamou seu *A sangue frio* (1966) de romance de não-ficção. No texto, publicado em capítulos pela revista *The New Yorker*⁶⁴, em 1965, e em livro, no ano seguinte, Capote relata em uma reportagem - que alguns chamam de romance-reportagem -, o assassinato de uma família em uma pacata cidade do interior do Kansas por

⁶² Jornal semanal alternativo, fundado em outubro de 1955 por Dan Wolf, Ed Fancher e Norman Mailer, trata de temas diversos, mas tem foco principal nas questões culturais e sociais de Nova York. Ganhou o prêmio Pulitzer em 1981, 1986 e 2000. Seus editores afirmam que o *Voice* instituiu uma forma livre e apaixonada de fazer jornalismo. É publicado até hoje. Mantém site na internet: www.villagevoice.com.

⁶³ Não foram encontrados registros pelo autor sobre a curta história desses pequenos jornais impressos norte-americanos.

⁶⁴ Fundada em fevereiro de 1925, por Harold Ross, a revista *The New Yorker* nasceu com a intenção de apresentar textos diferentes das publicações mais vendidas na época, como a *Life*. Ao longo dos anos, teve entre seus colaboradores alguns dos mais influentes jornalistas do Novo Jornalismo, como Joseph Mitchell, Lillian Ross e Truman Capote. Até hoje, é uma revista que tem como foco principal a vida cultural de Nova York. O conteúdo da revista atualmente também está disponível na internet: www.newyorker.com.

dois homens com passagem pela polícia. O autor, então, investe nas técnicas jornalísticas tradicionais, como apuração, entrevistas, busca de dados e registros oficiais, mas não despreza as ferramentas características que marcaram a narrativa ficcional do romance realista. "Foi uma sensação - e um baque terrível para todos os que esperavam que o maldito Novo Jornalismo ou Parajornalismo se esgotasse como uma moda" (WOLFE, 2005, p. 45). Se a maioria dos romancistas desse período se mostrava mais preocupada com o mundo exterior e suas relações com os Estados Unidos, alguns poucos escritores, como Capote, e um grupo de jornalistas se viram diante da possibilidade de ocupar esse vácuo produzindo textos jornalísticos informativos, mas encorpados pela ficção própria do romance realista. Tom Wolfe chega a ironizar o distanciamento dos escritores em relação às mudanças sociais que ocorriam em terras norte-americanas naqueles anos. "Os romancistas tinham tido a gentileza de deixar para nossos rapazes (os *novos jornalistas*) um corpo de material bem bonzinho: toda a sociedade americana, na verdade (WOLFE, 2005, p. 53).

Ter toda a sociedade norte-americana à disposição para ser retratada significava não apenas a oportunidade de escrever sobre um conjunto diverso de temas. O Novo Jornalismo conseguiu capitalizar para si a força de uma narrativa capaz de captar o sinal daqueles tempos. Não houve uma simples mudança no modo de fazer jornalismo. O método também nasceu carregado de significados políticos. Ao tratar da sociedade do país e suas modificações, a narração desses acontecimentos passou a registrar histórias sobre instituições que essa mesma sociedade produzia e consumia. A grande maioria dos novos jornalistas era composta por pessoas jovens, com idades entre 23 e 40 anos,

uma geração que vivia plenamente aqueles surpreendentes anos 60.

O Novo Jornalismo soube se aproveitar daquele momento do ponto de vista político, econômico - especialmente quanto ao mercado editorial. Com as modificações no estilo de produzir reportagens - com textos mais longos, repletos de detalhes e com o uso abundante de recursos literários -, as grandes revistas passaram a direcionar seu foco a este tipo de narrativa, praticamente decretando a morte dos textos curtos em detrimento da nova não-ficção americana. Nos primeiros anos da década de 60, a revista *Esquire*⁶⁵, por exemplo, abriu espaço para os novos jornalistas numa tentativa desesperada para enfrentar a forte concorrência da revista *Playboy*⁶⁶. A revista *New York*⁶⁷ passou a circular como suplemento aos domingos, no extinto *New York Herald Tribune*⁶⁸ e se tornou uma das pioneiras no gênero. O jornal *The Village Voice*, fundado em 1955 e até hoje em operação, sempre procurou abordar temas culturais e sociais a partir de textos nascidos no berço do Novo Jornalismo, assim como a revista *The New Yorker*, que privilegiou projetos de longas reportagens, e a *Rolling Stone*, surgida em 1968 com a percepção do lucro a partir de grandes matérias sobre a

⁶⁵ Criada em 1933, nos Estados Unidos, a revista *Esquire* surgiu direcionada ao público masculino. Mesclando mulheres e textos jornalísticos, a *Esquire* segue seu modelo até hoje. Na edição de 19 de agosto de 2011, na internet, por exemplo, além de temas culturais e lindas mulheres, a revista apresenta uma grande reportagem sobre o drama dos presos de Guantánamo, em Cuba.

⁶⁶ A revista *Playboy* foi fundada em 1953, por Hugh Hefner. Direcionada ao público masculino, a *Playboy* também é uma revista que mistura o chamado entretenimento erótico e grandes reportagens e entrevistas. A primeira edição da *Playboy* foi às bancas com a atriz Marilyn Monroe na capa.

⁶⁷ Estilo de vida, moda, política, cultura e pessoas famosas. Esses são os temas principais que sempre nortearam as edições da revista *New York*, fundada em 1968, por Milton Glaser e Clay Felker. Com uma tiragem semanal de mais de 600 mil exemplares (mais de 90% de assinaturas), o site oficial da revista (www.nymag.com) recebe mais de 1 milhão de visitas por mês.

⁶⁸ O jornal diário *New York Herald Tribune* nasceu em 1924, a partir da fusão dos jornais *New York Herald* e *New York Tribune*, que surgiram em 1835 e 1841, respectivamente. Fechou as portas em 1966.

cultura do *rock and roll*. Aliás, o tema cultura, no Novo Jornalismo, teve peso substancial na produção textual que abalou o fazer jornalístico tradicional e surpreendeu a literatura.

John J. Pauly⁶⁹ acerta ao afirmar que essa forma de apurar e escrever jornalisticamente ergueu uma espécie de combate simbólico, entre coisas opostas, como “velho-novo, objetivo-subjetivo, razão-emoção, fato-ficção”. Para Pauly, o Novo Jornalismo desafiou duplamente o estatuto do jornalismo e da literatura. “Desafiou a reputação do império dos fatos do jornalismo, e o santificado jardim da imaginação da literatura”⁷⁰ (PAULY, in SIMS, 1990, p. 110). Ao contrário da objetividade comportada e dos textos curtos do jornalismo que se fazia até então, surge com força a subjetividade do repórter diante dos fatos a serem relatados. Essa subjetividade, antes contida, agora é explícita na nova forma de escrever que emerge em revistas e livros e revitaliza a maneira de escrever grandes reportagens como se fosse uma narrativa literária.

Os novos jornalistas encontram muitas de suas histórias a partir de eventos já transformados pela mídia de massa em espetáculo. (...) Usam o mundo como pano de fundo para investigar a contracultura, campanhas eleitorais, rebeliões, assassinatos (EASON, in SIMS, 1990, p. 191).

Neste sentido, David Eason⁷¹ faz considerações interessantes sobre a atuação dos novos jornalistas e o resultado de seu trabalho. Para o autor, o Novo Jornalismo tem como foco eventos simbólicos da ideologia ou mitologia cultural a partir da visão individual ou de um grupo,

⁶⁹ John J. Pauly é doutor em Comunicação, especialista em história e sociologia da mídia de massa e na teoria e prática do jornalismo literário. Desde 2008, é reitor da Marquette University, em Milwaukee, Wisconsin, nos Estados Unidos.

⁷⁰ Tradução minha.

⁷¹ Doutor em Jornalismo pela Southern Illinois University, David Eason é professor da Escola de Jornalismo da Middle Tennessee State University. Trabalha com as questões que envolvem o jornalismo literário e o Novo Jornalismo.

expostos em textos lidos como um romance. Na tentativa de compreender melhor esses repórteres, o autor classifica os textos em realistas e modernistas, a partir da forma de abordagem e apuração jornalísticas.

Os textos realistas, claramente evidenciados nas reportagens de Tom Wolfe (...), organizam os tópicos da reportagem como um objeto de estudo, e repórter e leitor, cujos valores são assumidos, mas não explorados, estão juntos na observação que assegura uma forma de entendimento convencional. Em contraste, os textos modernistas, em grande parte refletidos nas reportagens de (...) Hunter Thompson, descrevem como se sentem ao viver em um mundo onde não há consenso sobre qualquer referência para explicar 'o que isso significa' (EASON, in SIMS, 1990, p. 192).

Ao ampliar a discussão sobre reportagens realistas e modernistas, Eason aborda a atuação do repórter diante do seu objeto durante a apuração dos fatos. De uma maneira geral, jornalistas tradicionais precisam manter certa distância do objeto durante o processo de apuração. Eason se utiliza do exemplo de um homem em seu leito de morte. Ao redor da cama do enfermo estão a esposa, o médico e um repórter. A mulher, pela proximidade, convivência e intimidade, está completamente envolvida na cena. O médico está parcialmente envolvido, uma vez que está ali para tentar, profissionalmente, contribuir para o que for necessário - se possível. O envolvimento do repórter na cena é diferente. Ao contrário da mulher e do médico, o repórter não se envolve na cena. Ele deve, apenas, observá-la. "O repórter deve estar simultaneamente perto e longe do objeto" (EASON, in SIMS, 1990, p. 196).

No entanto, a escolha entre observar ou viver a cena estabelece uma diferença fundamental não apenas na apuração dos fatos, mas também no resultado final do texto. Observar objetos e contar histórias sobre eles faz parte da rotina do jornalismo diário, tradicional, objetivo. A distinção entre as duas experiências é crucial quando

falamos no princípio da forma realista de escrever jornalisticamente sobre a vida real de alguém. Eason cita uma frase de Wolfe proferida em uma entrevista a Joe David Bellamy, que reuniu uma série de entrevistas com autores da nova ficção: "A subjetividade que eu valorizo nos bons exemplos do Novo Jornalismo é o uso de técnicas que possibilitam o escritor a chegar na realidade subjetiva - não a sua - mas a de quem se está escrevendo a respeito" (EASON, in SIMS, 1990, p. 196).

Em outras palavras, Wolfe sugere que quanto mais perto o repórter estiver do objeto sobre o qual pretende relatar, melhor. De fato, esta é uma ótima estratégia para que o jornalista possa ter, em mãos, a história inteira, como se pudesse olhar em 360 graus ou com uma teleobjetiva⁷². No entanto, ao mesmo tempo em que torna os temas mais visíveis e atraentes ao leitor, essa narrativa pode se afastar do jornalismo tradicional por recorrer

a técnicas e percepções intuitivas dos romancistas para relatar acontecimentos contemporâneos. (...) A fusão da técnica romancista e da reportagem origina interrogações complexas que estão além de um estudo estritamente literário (HOLLOWELL, 1979, p. 7).

3.2.1 Elementos do Novo Jornalismo

O fato é que o Novo Jornalismo ergueu uma narrativa que pretendia tomar o lugar do romance, utilizando alguns de seus métodos. Conforme Wolfe, a nova escrita jornalística tinha como característica uma base de quatro mecanismos essenciais, todos comuns à ficção realista: a descrição dramática dos acontecimentos cena a cena, em vez

⁷² Teleobjetiva é um tipo de lente utilizada em câmeras fotográficas, capaz de aproximar objetos muito distantes.

do resumo histórico usual da maioria das matérias jornalísticas tradicionais; a transcrição integral de diálogos, em oposição às citações e utilização convencional de aspas; emprego de complexos e inventivos pontos de vista em terceira pessoa para representar os fatos como eles se desenrolam; e a apresentação detalhada dos costumes sociais e das ânsias expressadas em estilo e status dos personagens, através dos quais é possível ao leitor identificar o comportamento e a poder aquisitivo das pessoas envolvidas no texto.

John Hollowell⁷³ acrescenta outras duas características além das registradas por Wolfe. A primeira é a utilização do que Hollowell chama de "monólogo interior" ou fluxo de consciência, cuja narrativa apresenta o que pensa ou sente um personagem. A tarefa não é das mais simples para quem opta por este tipo de registro e é um dos flancos do Novo Jornalismo aberto à crítica, simplesmente devido à dificuldade de o jornalista provar como captou o pensamento das pessoas, independentemente de terem sido ou não entrevistadas pelo repórter.

A outra, chamada de "caracterização composta", dá conta do uso de diversos personagens na vida de um único. Muitos críticos do Novo Jornalismo acreditam que a técnica é desonesta, porque pode levar o leitor a pensar que se trata de uma pessoa real, quando o personagem criado é uma mescla de jeitos, hábitos e comportamentos do grupo ao qual pertence. A caracterização composta também corre o risco da generalização. Além disso, os novos jornalistas trataram de usar outras técnicas literárias, como "o retrocesso ao

⁷³ Doutor pela Universidade de Michigan, John Hollowell foi um dos pioneiros no estudo do Novo Jornalismo de Truman Capote, Tom Wolfe e Norman Mailer, a partir do livro Fato e Ficção: o Novo Jornalismo e o romance de não-ficção. Titular do Departamento de Inglês e Literatura Comparada da Universidade da Califórnia, Hollowell tem como suas áreas de interesse o Novo Jornalismo, o romance de não-ficção, redação é retórica, além de literatura americana.

passado, os avanços e a cronologia invertida para tornar a narrativa vívida e cheia de colorido que usualmente só se encontram na ficção” (HOLLOWELL, 1979, p. 40). Para contribuir com a compreensão sobre a construção deste novo texto jornalístico, é interessante ampliar, com exemplos, como se estabelece, na prática, essa estratégia que mistura o factual com o ficcional nos seis elementos essenciais (quatro citados por Wolfe, e dois acrescentados por Hollowell).

Hollowell defende que “a cena dramática talvez seja a técnica fictícia mais importante utilizada pelos novos jornalistas” (1979, p. 41), que optam pela reconstrução da história a partir do relato da ação dos acontecimentos como se eles estivessem ocorrendo diante dos olhos do leitor. É uma característica própria do romance. Em uma das tantas cenas dramáticas descritas por Truman Capote, em *A sangue frio*, o autor usa essa estratégia ao contar o momento em que os dois criminosos entram na casa da família Clutter, em busca de dinheiro. Neste trecho, Capote opta pela narrativa a partir do depoimento de Perry, um dos assassinos, à polícia. Capote não costuma narrar em primeira pessoa:

Bem, quando não encontramos o cofre, Dick apagou a lanterna e, no escuro, saímos do escritório para uma sala, uma sala de estar. (...) Acendeu a lanterna e abriu a porta. Um homem disse: “Querida?”. Estava dormindo, piscou os olhos e perguntou: “É você, querida?”. Dick perguntou: “O senhor é o senhor Clutter?”. Agora ele estava bem acordado; sentou-se na cama e disse: “Quem é? O que está querendo?”. E Dick respondeu, muito educado, como se nós fôssemos dois vendedores de porta em porta: “Queremos falar com o senhor. No seu escritório, por favor”. E o senhor Clutter, de pés descalços, só de pijama, foi conosco até o escritório e acendemos as luzes de lá. Até então ele não tinha conseguido ver nenhum de nós dois muito bem. Acho que quando viu ficou chocado. Dick disse: “Só queremos que o senhor nos mostre onde fica o cofre”. Mas o senhor Clutter disse: “Que cofre?”. Que não tinha cofre nenhum. E na mesma hora eu vi que era verdade. Ele tinha uma cara desse tipo. Dava para saber que o que ele estava dizendo era

verdade. Mas Dick começou a gritar com ele: "Não mente para mim, seu filho-da-puta!" Eu sei muito bem que você tem um cofre!". A minha impressão é que ninguém nunca tinha falado desse jeito com o senhor Clutter. Mas ele olhou bem nos olhos de Dick e disse a ele, com toda calma - que sentia muito mas não tinha cofre nenhum. Dick encostou a ponta da faca no peito dele e disse: "Ou mostra onde fica o cofre ou vai sentir muito mais". Mas o senhor Clutter - dava para ver que ele estava com medo, mas continuava com a voz calma e firme - continuou a negar que tivesse um cofre (CAPOTE, 2003, p. 296).

O segundo ponto fundamental para a construção textual do Novo Jornalismo se dá na utilização de diálogos completos. Essa estratégia colide com o jornalismo convencional, sempre direto e objetivo, que apresenta a narrativa de modo que possa haver hierarquização dos fatos: primeiro, os mais importantes. Depois, os de menor relevância do ponto de vista jornalístico. Nesta estrutura, o primeiro parágrafo (lide) procura oferecer ao leitor respostas para o que, quem, quando, onde, como e por que o fato ocorreu. Mais preocupado com a objetividade textual, o jornalismo convencional não prevê, de forma geral, espaço para o uso de diálogos. Os novos jornalistas, no entanto, encontram generosos espaços físicos e investem fortemente nesta proposta, como no exemplo abaixo, na reportagem que Gay Talese escreveu sobre Frank Sinatra:

Era evidente, pela maneira como Sinatra olhava aquelas pessoas na sala de sinuca, que elas não faziam seu gênero, mas ele se recostou num banco alto junto à parede, segurando o copo na mão direita, sem dizer nada, apenas olhando Durocher atirar as bolas para um lado e para outro. Os rapazes mais novos da sala, acostumados a ver Sinatra no clube, tratavam-no sem nenhuma deferência, embora não dissessem nada ofensivo. Eles eram um grupo de jovens *cool*, de uma informalidade bem californiana, e um dos que encarnavam melhor esse tipo era um cara baixinho, de movimentos bastante rápidos, traços bem marcados, olhos azul-claros, cabelos castanho-claros e óculos quadrados. Usava calças de veludo cotelê marrom, um felpudo suéter verde de lã de Shetland, casaco marrom-claro de camurça, botas Game Warden, que comprara havia pouco tempo por sessenta dólares. Frank Sinatra, recostado em seu banco, fungando um pouco por causa do resfriado,

não conseguia tirar os olhos das botas Game Warden. Por um instante, depois de mirá-las durante algum tempo, desviou o olhar, ma agora as fitava de novo. O dono da botas, que simplesmente estava calçado nelas olhando o jogo, era Harlan Ellison, um escritor que acabara de escrever um roteiro, The Oscar. A certa altura, Sinatra não se conteve:

"Ei", gritou ele com sua voz levemente áspera, mas ainda assim suave e límpida. "Essas botas são italianas?"

"Não", disse Ellison.

"Espanholas?"

"Não".

"São inglesas?"

"Escute, não sei, cara", retrucou Ellison, franzindo as sobrancelhas para Sinatra, e voltou a prestar atenção no jogo.

A sala de bilhar mergulhou em súbito silêncio. Leo Durocher, inclinado sobre a mesa de bilhar, segurando o taco, ficou parado naquela posição por um segundo. Ninguém se mexia. Então Sinatra se afastou do banco em que estava e foi andando em direção a Ellison com aquele seu gingado arrogante. O ruído dos seus passos eram o único som que se ouvia na sala. Então, olhando para Ellison com uma sobrancelha ligeiramente erguida e um sorriso malicioso, Sinatra perguntou:

"Você está esperando uma tempestade?"

Harlan Ellison deslocou-se um pouco para o lado.

"Por que você está falando comigo?"

"Não gosto na maneira como você está vestido", disse Sinatra.

"Sinto muito incomodá-lo", disse Ellison, "mas eu me visto do jeito que gosto".

Houve certo alvoroço na sala, e alguém disse: "Vamos, Harlan, vamos embora daqui". Leo Durocher deu sua tacada e disse: "Sim, vamos embora".

Mas Ellison não saiu de onde estava. Sinatra disse:

"O que você faz da vida?"

"Sou encanador", disse Ellison.

"Não, ele não é", apressou-se em gritar um jovem do outro lado da mesa. "Ele escreveu The Oscar".

"Ah, sim", disse Sinatra. "Eu assisti, e é uma merda".

"Que estranho", disse, Ellison, "porque o filme ainda não foi rodado".

"Bom, eu assisti", repetiu Sinatra. "E é uma bela merda".

(...) Depois que os dois trocaram mais algumas farpas, Harlan Ellison saiu da sala. (...) O subgerente foi até a sala de bilhar.

"Não quero ninguém aqui sem paletó e gravata", disse Sinatra.

O subgerente concordou com um gesto de cabeça e voltou para seu escritório (TALESE, 2004, p. 267).

Hábitos pessoais, costumes cotidianos, estilo da vestimenta ou da mobília da casa, tudo isso pode compor o

que os novos jornalistas chamam de "detalhes de status", um quadro capaz de identificar o perfil socioeconômico de um personagem, por meio de uma narrativa densa e harmônica, precedida de um bom nível de observação, apuração e, em alguns casos, de entrevistas. Um dos grandes expoentes do Novo Jornalismo, Joseph Mitchell⁷⁴ tenta compreender a rotina de um sujeito que nasceu em bom berço, culto, excêntrico, mas que, por alguma razão, vivia perambulando pelas ruas da cidade, dependendo de doações para sobreviver. A grande reportagem de Mitchell virou o livro *O Segredo de Joe Gould*. O trecho a seguir é uma típica narrativa que ressalta os detalhes de status do personagem:

Gould tem a voz fanhosa e o sotaque de Harvard. O pessoal que trabalha nos bares do Village se refere a ele como Professor, Gaivota, Professor Gaivota, Mangusto, Professor Mangusto, Garoto de Bellevue. Ele veste roupas usadas que ganha dos amigos. O capote, o terno, a camisa e até os sapatos invariavelmente não grandes demais, porém ele os usa com uma espécie de garbo desolado. "Olhe só pra mim", costuma dizer. "A única coisa que me seve direitinho é a gravata". Nos dias mais terríveis do inverno, procura proteger-se do frio colocando algumas folhas de jornal entre a camisa e a camiseta. "Sou esnobe: só uso o Times", diz ele. Para cobrir a cabeça, gosta de peças incomuns - gorro de esquiador, boina, boné de marinheiro. Numa noite de verão apareceu numa festa com um terno de anarruga, camisa pólo, faixa escarlate, sandálias e boné de marinheiro - tudo doado. Tem uma piteira preta e comprida e em boa parte do tempo fuma guimbas que cata nas calçadas. A boemia deixou Gould velho demais. Ultimamente adquiriu o hábito de pedir a pessoas que acabou de conhecer que adivinhem sua idade. Os palpites vão de 65 a 75; ele tem 53. Mas não se aborrece com isso; ao contrário, acha que é uma prova de sua superioridade. "Vivo mais num ano que os comuns mortais em dez", vangloria-se. Não tem nem um dente na boca e quando fala seu maxilar inferior oscila de um lado para o outro. É careca, mas tem uma cabeleira longa e crespa na parte de trás da cabeça e uma barba densa, cor de canela. Usa uns óculos grandes demais, que estão sempre tortos e escorregando até a ponta do nariz. Num sempre os

⁷⁴ Um dos fundadores do Novo Jornalismo, Joseph Mitchell se notabilizou por seu trabalho na revista *The New Yorker*, ao escrever sobre Nova York e seus habitantes anônimos, como *O segredo de Joe Gould*, cuja narrativa conta a história de um mendigo da cidade. Mitchell morreu em 1996.

usa na rua e, sem eles, tem o olhar desvairado de um velho estudioso que estropiou a vista lendo letras miúdas. Até mesmo no Village muita gente se volta para olhá-lo. Gould anda curvado, a passo rápido, resmungando consigo mesmo, inclinando a cabeça para frente e para o lado (MITCHELL, 2003, p. 12-3).

Na busca pela descrição dos fatos no momento em que eles se sucedem, os novos jornalistas trataram de empregar uma narrativa que fosse capaz de relatar os acontecimentos a partir do olhar de terceiros, e não com os olhos do narrador. Wolfe admite que uma das maiores dificuldades para os autores de não-ficção é a voz do narrador, ou seja, o uso do ponto de vista acerca do objeto a ser tratado. O desafio era quebrar a mesmice do texto jornalístico convencional - isso não tinha nada a ver com objetividade ou subjetividade "Era uma questão de personalidade, de energia, de tendência, de bravura..., numa palavra, de estilo (WOLFE, 2005, p. 32). Ao descrever um evento em "A garota do ano", Wolfe escreve assim:

Jubas franjadas ninhos bufantes bonés de Beatle carinhas de criança cílios postiços olhos de decalque suéter estufado sutiãs de ponta franceses blue jeans de couro batido calças de stretch bumbuns de néctar botas de duende até as canelas sapatilhas de bailarina Knight, centenas deles, desses brotinhos chamejantes, pulando e gritando, revoando pelo Auditório da Academia de Música debaixo daquele vasto e velho teto abobadado de querubins embolorados lá em cima - eles não são supermaravilhosos?

- Eles não são supermaravilhosos?, diz Baby Jane, e depois: "Oi, Isabel! Isabel! Quer sentar atrás do palco - com os Stones?" O show ainda nem começou, os Rolling Stones ainda nem estão no palco, o lugar está tomado por uma grande penumbra gasta e empoeirada e por esses brotinhos chamejantes. Meninas balançando para lá e para cá no corredor, com seus imensos olhos pretos de decalque, pesados cílios postiços Tiger Tongue Lick Me, e apliques pretos, pesados como árvores de Natal de vitrine, ficam olhando para - ela - Baby Jane - no corredor (WOLFE, 2005, p. 34).

Tão comum quanto o uso de diálogos e do ponto de vista nas reportagens do Novo Jornalismo é lançar mão do monólogo interior ou fluxo de consciência. Trata-se de uma narrativa em que, tendo entrevistado ou não a pessoa envolvida, o autor apresenta o que pensou ou sentiu o personagem diante de um determinado fato. É uma estratégia polêmica, já que dificilmente o jornalista teria acesso ao pensamento de alguém sobre alguma coisa, a menos que tivesse conversado com a fonte. No trecho abaixo, retirado do livro-reportagem dos jornalistas Carl Bernstein e Marco Politi, sobre a trajetória do Papa João Paulo II, depois de utilizarem um diálogo, investem no fluxo de consciência:

O primaz da Polônia, cardeal Stefan Wyszynski, deu uma olhada perfunctória no jovem padre bronzeado de sol que, mesmo de batina, projetava vigor e atletismo. Sabia a idade do padre, trinta e oito anos, mas pouco mais sobre ele, salvo que estava interrompendo suas férias nos lagos Mazurianos, onde estava num retiro com um grupo de jovens. Um telegrama expedido em 4 de julho de 1958 o convocara com urgência à residência do primaz, na rua Miodowa, em Varsóvia. (...)

- O senhor é um prelado ou um cônego? - perguntou ele então a Wojtyla, com o seu costumeiro tom de autoritária cortesia.

- Nem um nem outro, Eminência. Sou um padre, além de ser assistente na Universidade Católica de Lublin. O cardeal, com sua mão ossuda, ergueu uma folha de papel de sua escrivania e olhou novamente para o padre, que esperava em silêncio, sem qualquer vestígio de nervosismo. - É uma carta interessante que recebemos do Santo Padre. Ouça, por favor: "Por solicitação do arcebispo Baziak, estou designando o padre Karol Wojtyla como bispo-auxiliar de Cracóvia. Tenha a bondade de expressar seu acordo a essa designação."

O primaz fez uma pausa para estudar a reação de Wojtyla. No final dessa tarde, Wyszynski anotaria a descrição da cena no seu diário particular, uma rotina que mantinha há anos. Às vezes, um candidato a um cargo apostólico, intimidado, na situação de Wojtyla balbuciaria: "Tenho que consultar meu diretor espiritual sobre essa decisão." Ao que o primaz retrucaria: "Se o senhor é uma pessoa madura, deve saber o que fazer." Outros padres poderiam tentar ganhar um pouco de tempo dizendo: "Tenho de consultar Jesus a esse respeito em minhas orações". Ante o que o primaz apontaria para a porta: "Há uma capela bem atrás dessa porta. Por favor, faça sua prece. Mas, por favor, não demore mais que quinze minutos, porque

nem eu nem Jesus dispomos de tempo.”
 Wyszynski perguntou a Wojtyla:
 - O senhor aceita a nomeção?
 - Onde é que tenho que assinar? - respondeu o padre
 sem hesitação (BERNSTEIN; POLITI, 1996, p. 94).

Compor características de um grupo de pessoas e aplicá-las a um ou mais personagens para dar a impressão de que se fala de gente real (caracterização composta) pode, de fato, confundir o leitor de um texto jornalístico, induzi-lo a acreditar em algo que não condiz com a realidade. Em *Fama & Anonimato*, Gay Talese traça, entre outros, um perfil de Nova York e dos nova-iorquinos utilizando esse recurso, que pode ser verificado no pequeno trecho abaixo:

Nova York é uma cidade para excêntricos e uma central de pequenas curiosidades. Os nova-iorquinos piscam 28 vezes por minuto, quarenta quando estão tensos. A maioria das pessoas que come pipoca no Yankee Stadium para de mastigar por um instante, pouco antes de um jogador fazer um arremesso. As pessoas que mascam chicletes nas escadas rolantes da Macy's param de mascar por um instante, logo antes de descer - para se concentrar no último degrau. (...) Todo dia, os nova-iorquinos enxugam 1,74 milhão de litros de cerveja, devoram 1,5 mil toneladas de carne e passam 34 quilômetros de fio dental entre os dentes (TALESE, 2004, p.19).

3.2.2. A ficção do fato no Novo Jornalismo

Neste cenário de estratégias de linguagem e farta apropriação de ferramentas próprias da literatura, o Novo Jornalismo, cujo principal expoente foi Tom Wolfe, tentou “produzir um texto que trouxesse como proposta o devaneio intrínseco à ficção e que, ao mesmo tempo, tivesse como suporte o factual” (RESENDE, 2002, p. 45). Johnson é enfático ao definir Wolfe como sendo um jornalista dono de um estilo “barroco, efervescente, quase surrealista do qual

deriva de sua habilidade para deixar que os fatos se revelem por si mesmos de um modo explosivo" (JOHNSON, 1975, p. 84). Ao estabelecer relação entre Wolfe, Capote e Talese, Johnson admite que a nova prática jornalística se ocupa claramente da imaginação de seus autores, embora, ao mesmo tempo, não pareça duvidar da veracidade dos textos:

O jornalismo imaginativo de Wolfe leva a marca de sua personalidade e de seu estilo tão claramente como o romance de não-ficção de Capote leva a marca de seu gênio, menos pessoal, mas igualmente verdadeiro. (...) Em alguns aspectos, é um artista pop, mas em outros é obviamente um estilista da prosa extremamente exato e disciplinado como Gay Talese, por quem Wolfe diz ter sido influenciado (JOHNSON, 1975, p. 84).

Para Tom Wolfe, o Novo Jornalismo representa o contrário do jornalismo tradicional "bege", ou seja, pouco atrativo, esmaecido, sem vida. Por isso, era preciso relatar de maneira diferente a vida diferente pela qual a sociedade estava passando naqueles anos 60. A atuação menos comprometida por parte dos romancistas em relação aos movimentos que ocorriam na época acabou deixando para os novos jornalistas a profusão de fatos sociais e culturais para relatar. Eles ficaram com o caminho livre para que "exercitassem um relato histórico-jornalístico que, caracterizado pelo uso de técnicas literárias, de algum modo pudesse também ficcionalizar os fatos" (RESENDE, 2002, p. 21). Neste ponto, os novos jornalistas levaram grande vantagem em relação aos romancistas. "Eles não precisaram inventar tramas e personagens para relatar a realidade social" (HOLLOWELL, 1979, p. 22).

Embora os novos jornalistas possam ter sido até certo ponto ingênuos ao acreditar que esse tipo de narrativa pudesse, de fato, representar a realidade da época, é difícil negar que a partir daquele momento a observação

participante do repórter atinge um nível só visto na literatura de ficção. Wolfe deixa claros os objetivos do novo modo de produzir reportagem.

Essa descoberta, de início modesta, na verdade, reverencial, poderíamos dizer, era que talvez fosse possível escrever jornalismo para ser ... lido como um romance. Como um romance, se é que me entendem (WOLFE, 2005, p. 19).

De forma didática, Wolfe trata de detalhar como funciona o trabalho do repórter e sua observação participante dos acontecimentos no Novo Jornalismo, também chamado de literatura do fato por John Hollowell e de romance de não-ficção por muitos, inclusive por Truman Capote. Afirma Wolfe:

Consistia no registro dos gestos cotidianos, hábitos, maneiras, costumes, estilos de móveis, vestuário, decoração, estilos de viagem, comida, cuidar da casa, modos de comportamento para com os filhos, os empregados, os superiores, os inferiores, os colegas, mais os vários olhares, poses, relances, estilos de caminhar e outros detalhes simbólicos que pudessem existir numa cena. Simbólicos de que? Simbólicos, no geral, no status de vida das pessoas, entendendo este termo no mais amplo senso do comportamento e das poses pelas quais as pessoas expressam sua posição no mundo ou o que elas pensam que seja essa posição ou o que gostariam que fosse. O registro de tais detalhes não é um mero ornamento em prosa. Está tão perto do centro do poder do realismo quanto qualquer outro recurso da literatura (WOLFE, 2005, p. 26-7).

Outro novo jornalista de produção consistente naqueles anos é Gay Talese. No prefácio de *Fama & Anonimato* (2004), um conjunto de textos escritos sob o teto do Novo Jornalismo, Talese chega a admitir o hibridismo entre o factual e o ficcional deste tipo de narrativa jornalística. "Embora muitas vezes seja lido como ficção, o Novo Jornalismo não é ficção. Ele é, ou deveria ser, tão fidedigno quanto a mais fidedigna reportagem" (TALESE, 2004, p. 9). Ainda que essa sentença indique alguma

hesitação em relação à veracidade dos fatos relatados pelo Novo Jornalismo, Talese o relaciona com o jornalismo tradicional, criticando esse último. Para ele, o Novo Jornalismo busca "uma verdade mais ampla que a obtida pela mera compilação de fatos passíveis de verificação, pelo uso de aspas e observância dos rígidos princípios organizacionais à moda antiga" (TALESE, 2004, p. 9).

Romper com o texto "à moda antiga", como afirma Talese, significa compor uma narrativa jornalística de fôlego, com riqueza de detalhes, que possa ir além do fato, do registro dos acontecimentos. Para isso, as técnicas literárias próprias do romance ganham força no texto dos novos jornalistas com um objetivo bem definido: excitar o leitor, fazê-lo entrar na cena do crime, sentir o cheiro e o barulho do clube de jazz, imaginar perfeitamente as roupas e o jeito de personagens famosos ou anônimos em um jogo de futebol, olhar com atenção a agitação das ruas das grandes cidades, mostrar o comportamento das pessoas nas mais distintas situações cotidianas. Wolfe admite a estratégia:

Interessava a possibilidade de fazer existir algo novo no jornalismo, (...) utilizar vários recursos simultaneamente para excitar o leitor tanto intelectual quanto emocionalmente (WOLFE, 1973, p. 15).

Ao utilizar artifícios da literatura, fluxos de consciência e diálogos em excesso para agradar o leitor com textos que se parecem com um romance, o Novo Jornalismo alimenta a dúvida em relação à própria construção do texto jornalístico.

A criação de formas híbridas que combinam técnicas fictícias com a observação do jornalismo (...) talvez tenha transmitido com mais êxito nas últimas décadas

(...) o cataclismo da vida" (HOLLOWELL, 1979, p. 21-2).

Para Wolfe e muitos outros novos jornalistas, o papel da reportagem no Novo Jornalismo parece não ter sido bem compreendido por alguns, apesar de reconhecer a relação de proximidade entre reportagem e romance.

O Novo Jornalismo permite, na verdade exige, uma abordagem mais imaginativa da reportagem, possibilitando ao autor inserir-se na narrativa se assim o desejar, (...) ou assumir o papel de observador neutro (TALESE, 2004, p. 9).

Do ponto de vista literário, o narrador (ou autor, para Talese) é fundamental por se tratar de alguém que faz o relato. "O narrador é uma entidade fictícia a quem cabe a tarefa de enunciar o discurso" (REIS, 2003, p. 354). No Novo Jornalismo, a possibilidade de inserção do autor na narrativa, como afirma Talese, é uma estratégia própria da literatura. Nas duas maneiras sugeridas por Talese - inserir-se na narrativa ou assumir o observador neutro -, no entanto, os novos jornalistas trabalham o texto com a imaginação. E a "abordagem imaginativa da reportagem" não é exatamente um atributo para a produção de narrativas jornalísticas. Por isso, o Novo Jornalismo, de algum modo, "veio desconstruir o discurso no qual o próprio jornalismo parecia se amparar, provocando, conseqüentemente, um repensar acerca do fazer jornalístico" (RESENDE, 2002, p. 45-6).

Esse repensar o fazer jornalístico a partir do Novo Jornalismo levanta uma discussão fundamental para este estudo, que é o cruzamento dessas narrativas. O que antes era próprio da literatura, a ficção, e o que era território do jornalismo, a realidade, neste momento, parecem construir uma convergência dos dois ambientes, gerando uma

relação de desconforto acerca do lugar dos discursos ficcional e factual. Van Dick⁷⁵, ao trabalhar estratégias de estrutura do discurso, deixa claro que o discurso e o processo de compreensão estão ligados ao contexto em que está inserido. Trazendo o debate para o diálogo entre o discurso literário e o jornalístico, é interessante lembrar que tais discursos integram lugares próprios e distintos. Neste caso, o jornalístico ocupa tradicionalmente o lugar da verdade, enquanto que a literatura, o da ficção.

Se, desse modo, o contexto no qual parece possível inserir-se o discurso jornalístico pressupõe o lugar da verdade, da veracidade dos fatos, e se a esse contexto acomoda-se o processo de compreensão desse discurso, resta, de modo ainda simplório, pensá-lo ocupante de um espaço hipoteticamente detentor de uma verdade absoluta que necessita ser relativizada. Da mesma forma, se podemos nos apropriar do universo ficcional com o intuito de impor uma compreensão ao discurso literário, resta, também de modo simplório, pensá-lo enquanto ocupante de um espaço estritamente regido pelo imaginário, como se fosse mero produto do nada, de um lugar vazio e, portanto, detentor de uma não-verdade. (RESENDE, 2002, p. P. 42).

A verdade e a não-verdade, o factual e o ficcional são lugares distintos do ponto de vista do jornalismo tradicional. A busca pela verdade dos fatos é atributo essencial de qualquer narrativa jornalística. No Novo Jornalismo, que parece relativizar o que é de um e o que é de outro, isso não ocorre. É claro que é preciso levar em consideração que esse estatuto jornalístico sobre a verdade tem como premissa a própria sobrevivência da credibilidade da função social que a atividade se propõe exercer. Se o jornalismo é a representação da realidade, é natural que a

⁷⁵ Teun Adrianus van Dick (1943) é holandês e estudioso do campo da lingüística, da análise de discurso e da Análise Crítica de Discurso (CDA). A partir dos anos 80, dedica-se à reprodução de discursos sobre o racismo, com foco no noticiário da imprensa e nas teorias acerca da ideologia. Desde 1999, é professor de estudos sobre discurso na Pompeu Fabra University, em Barcelona.

construção de suas narrativas tenha a pretensão de verdade absoluta. Resende argumenta que essa proposição do jornalismo em relação ao factual não é incontestável como se pretende. "Ao contrário, é sempre questionável, atrelada que está à ambiguidade a que está sujeito o próprio instrumento de trabalho desse discurso: a palavra" (RESENDE, 2002, p. 54).

A afirmação de Resende remete à ideia de Paul Veyne em relação à História, já citada nessa pesquisa. Veyne afirma que "a História é uma narrativa de eventos. Tudo o mais resulta disso" (VEYNE, 1982, p. 11). Ou seja, tudo é a forma como estão dispostas as palavras. A mentira ou a verdade, a ficção ou o factual sobre os acontecimentos vão depender do texto. Por isso, não é possível estabelecer discursos diferentes - neste caso, o discurso jornalístico e o literário - a partir do uso da palavra, exclusivamente. Em um contexto factual, a palavra deverá estar a serviço de um discurso cuja referência tem a verdade como fundação. Na literatura, por outro lado, a palavra servirá ao ficcional, à fantasia, à criação de um enredo. Se a literatura tem sua referência na própria linguagem, "o jornalismo, mesmo que constitutivo de uma linguagem de valor próprio, busca reafirmar-se a partir de sua *objetividade*, da verdade que nele se supõe inserida" (RESENDE, 2002, p. 56).

Mas e se essa verdade, transmitida por meio dos textos, não passar de uma espécie de negociação social, a exemplo do que diz Umberto Eco sobre a cumplicidade do leitor de histórias de ficção, que estabelecem um acordo de crença invisível com o escritor? Pauly considera essa hipótese em relação ao Novo Jornalismo. Para o autor,

dizer que uma reportagem é verdadeira é afirmar que ela transmite o consenso de uma determinada comunidade que lê sob certas condições sociais nas quais a história é produzida tanto quanto suas

estratégias narrativas" (PAULY, in SIMS, 1990, p. 122).

Isso significa que diferentes comunidades poderão ter interpretações e percepções igualmente distintas quanto ao seu próprio padrão de evidência, significância e estilo. O que pode ser verdadeiro para alguns, pode não ser para outros, dependendo do consenso. A verdade é o critério mais importante, afirma Eco. "A ficção descreve um mundo que temos de aceitar tal como é, em confiança. (...) O princípio da confiança é tão importante quanto o princípio da verdade" (ECO, 1994, p. 95).

O embate travado ao longo deste trabalho acerca da relação entre fato e ficção na produção de grandes reportagens sob o estatuto do Novo Jornalismo não diminui, no entanto, a qualidade dos textos. Muitos acreditam que a forma de tratar os acontecimentos reais utilizando narrativas com ingredientes literários, misturando realidade e ficção, pode resultar na produção de um texto mais completo, como chega a sugerir Resende, para quem essa narrativa jornalística pode ser chamada de literatura do fato: "A literatura do fato (...) consiste em narrar um fato de um modo jornalístico mais completo. Significa (...) um salto em relação à prática jornalística tradicional" (RESENDE, 2002, p. 45). Ao referir-se a um relato mais amplo em relação ao modo jornalístico convencional, quer dizer que o texto do Novo Jornalismo supera o anterior quanto à abrangência, ao ângulo de visão, ao processo de apuração das informações e ao detalhamento de ambientes e do comportamento social.

No entanto, escrever reportagens de uma maneira que possam ser lidas como romances provoca curiosidade, ansiedade e até mesmo perplexidade para quem lida

diariamente com as premissas e os conceitos do jornalismo. Em seu posfácio na edição de 2003 de *A sangue frio*, intitulado *Nem tudo é verdade, apesar de verdadeiro*, Matinas Suzuki Jr. admite que o jornalismo literário enfrenta críticas quanto ao tratamento que dá à questão da verdade factual. No entanto, ele defende esse tipo de narrativa.

Os bons jornalistas literários se dizem menos interessados na exatidão das palavras de suas entrevistas - como faz o jornalismo rotineiro - do que em vislumbrar os sentidos mais profundos mascarados pelas palavras dos entrevistados (SUZUKI JR., in CAPOTE, 2003, p. 432).

Ao mesmo tempo, manipular a diferença de dois mundos que se fundem para produzir um terceiro é, também, um exercício de relativização de dogmas que norteiam o pensamento em torno do que o jornalismo - especialmente o jornalismo literário - deve e não deve ser e dos limites dessa narrativa. Talvez uma saída para desbravar esse caminho movediço seja dissolver as questões de gênero que envolvam convencionalmente o jornalismo e a literatura. Haroldo de Campos defende a derrubada da imposição de "limites às livres manifestações da produção textual em suas inovações e variantes combinatórias" (CAMPOS, 1977, p. 11). Ao propor esse rompimento do enquadramento dos gêneros, Campos busca estabelecer uma ponderação das respectivas linguagens e narrativas, que não podem ser exclusivamente pertencentes a um ou a outro escopo. "Onde se dissolve a ideia de gênero como categoria impositiva, se relativiza também (...) a noção de uma linguagem que lhe seria exclusiva, que lhe serviria de atributo definitivo" (CAMPOS, 1977, p. 12).

Ao contrário do jornalismo e da literatura, o Novo Jornalismo não é um gênero, talvez um movimento que se estabeleceu fortemente durante um período da história do jornalismo e da vida norte-americana, e que até hoje serve de inspiração para a produção de reportagens. Por isso, é inegável a sua contribuição para a construção de reportagens em livro. Para Lima, "o Novo Jornalismo levou ao ápice a observação participante no livro-reportagem" (LIMA, 2009, p. 124). O autor amplia a análise:

a visão multidimensional na captação, como enfoque de percepção do que o jornalista trata nas suas reportagens, transforma-se em instrumento que orienta a entrevista, as histórias de vida, o resgate da memória e a documentação para uma nova potencialidade: a do livro-reportagem com missão de cravar um círculo mais largo, profundo, na leitura da cativante e complexa realidade que é o mundo contemporâneo (LIMA, 2009, p. 130).

Hollowell lembra que, apesar do impacto provocado pelo Novo Jornalismo, as produções textuais que se enquadram neste estilo, classificado também como literatura de realidade ou romance de não-ficção, não se constituem em uma escola. Ele vê o Novo Jornalismo como obras que refletem claramente os acontecimentos cotidianos de uma vida em turbulência e faz algumas observações interessantes nas imbricadas relações entre repórteres e escritores, jornalismo e romance, ficção e realidade:

"1) Os romancistas, que temporariamente se mantiveram afastados da ficção, criaram formas documentais e variados testemunhos públicos nas quais o escritor se coloca no papel de testemunha ocular dos dilemas morais do nosso tempo; 2) O escritor do romance de não-ficção não precisa inventar personagens e tramas fictícias a fim de convertê-los em seus próprios protagonistas; 3) Como uma forma narrativa, o romance de não-ficção combina aspectos do romance, da confissão, da autobiografia e da reportagem jornalística. Desta mescla proposital do modelo narrativo surgem perguntas como: O que é romance? Quais as diferenças entre ficção e não ficção? Quando algo é literatura e quando é simplesmente jornalismo? 4) Prevalecem nessas obras um sentido de finalidade

ou o interesse nas 'últimas coisas', um ânimo de iminente apocalipse. A crescente impessoalidade na sociedade de massa, a ameaça de anarquia, o temor pela decadência da literatura, com o escritor como o 'último homem' também integram esses interesses fundamentais; 5) O romance de não-ficção é, ao menos, uma tentativa de solucionar os problemas que confrontam os escritores da ficção realista. O Novo Jornalismo demonstra ser uma forma narrativa adequada à realidade radicalmente modificada por uma era de intensas mudanças sociais" (HOLLOWELL, 1979, p. 28).

No próximo capítulo, este estudo procura identificar o uso de recursos ficcionais próprios do Novo Jornalismo nos livros-reportagem dos jornalistas Caco Barcellos e Fernando Moraes e pretende buscar, nesses trabalhos, resposta para uma das perguntas apontadas por Hollowell: quando algo é literatura e quando é simplesmente jornalismo?

4. A ficção do Novo Jornalismo em *Rota 66*, *Abusado*, *Olga e Chatô*

Este capítulo irá centrar sua atenção em quatro obras de dois jornalistas brasileiros que se estabeleceram como produtores de trabalhos jornalísticos literários ou grandes reportagens em livro: *Rota 66* e *Abusado*, de Caco Barcellos⁷⁶, e *Olga e Chatô, o Rei do Brasil*, de Fernando Morais⁷⁷. A intenção aqui é aprofundar a ideia do título desta tese, identificando a presença da ficção do Novo Jornalismo e suas estratégias ao longo dessas narrativas. Barcellos ainda atua como repórter de veículo de comunicação, a Rede Globo. Além do trabalho na televisão, onde atualmente comanda o programa *Profissão Repórter*, Barcellos, seguindo a classificação de Lima, tem-se ocupado especialmente com a produção de livros-reportagem-denúncia. Morais, há cerca de três décadas, tem se dedicado, com mais frequência, ao livro-reportagem-perfil (biografia).

Antes de tratar efetivamente da ficção do Novo Jornalismo nos livros-reportagens propostos para análise, é necessário abordar neste momento algumas questões em torno da ficcionalidade. "Ficção é derivado do latim *fingere*, que tem os sentidos mais diversos de compor, imaginar, até a fábula mentirosa, o fingimento" (HAMBURGUER, 1975, p. 39). Depois de uma profunda incursão ao mundo da narrativa, Gérard Genette (1991) analisou o trajeto do discurso

⁷⁶ Caco Barcellos é natural de Porto Alegre. Trabalhou como jornalista de veículos impressos no Rio Grande do Sul e em São Paulo. Especializou-se no jornalismo investigativo em televisão.

⁷⁷ Fernando Morais é jornalista mineiro que trabalhou nas redações de *Veja*, *Jornal da Tarde*, *Folha de São Paulo* e também nas mídias eletrônicas, como a *TV Cultura* e o *Portal IG*. Morais atuou na política entre o final da década de 80 e início dos anos 90, quando ocupou cargos como o de secretário da Cultura dos governos Quéricia e Fleury Filho.

factual e do discurso ficcional e os motivos pelos quais ambos têm comportamentos distintos diante dos relatos que produzem. Ainda que a história assuma o lugar da verdade no primeiro, e seja fictícia, no segundo, Genette alerta que essa diferença, *a priori*, deva ser minimizada. Isso porque, para o autor, o que difere um discurso do outro não é exatamente a maneira de contar, mas "a oposição entre o saber relativo, indireto e parcial do historiador e a onisciência elástica que possui por definição aquele que inventa o que conta" (GENETTE, s/d, p.92).

Umberto Eco contribui para o debate acerca da ficção, ao afirmar que o modo como o leitor aceita os textos de não-ficção é muito semelhante à maneira como aceita histórias ficcionais. "Seria um erro pensar que se lê um livro de ficção em conformidade com o bom senso. Chapeuzinho Vermelho: de fato, o bom senso nos levaria a rejeitar a ideia de que o bosque abriga um lobo que fala" (ECO, 1994, p. 14). Neste caso, a aceitação se dá de forma involuntária, uma vez que o leitor pactua com o autor e elimina sua descrença.

Em *Os três mosqueteiros*, lemos que lorde Buckingham foi apunhalado por um de seus oficiais, um tal de Felton, e pelo que sei isso é considerado uma verdade histórica; em *Vinte anos depois*, lemos que Athos apunhalou Mordaunt, o filho de Milady, e isso é considerado uma verdade ficcional. O fato de que Athos apunhalou Mordaunt continuará sendo uma verdade inegável enquanto existir um exemplar de *Vinte anos depois* [...]. Em contrapartida, um historiador sério deve estar sempre pronto a declarar que Buckingham foi apunhalado por outra pessoa, se eventualmente um pesquisador dos arquivos britânicos provar que todos os documentos até então conhecidos são falsos. Nesse caso, diríamos que historicamente não é verdade que Felton apunhalou Buckingham, porém o mesmo fato continuaria sendo verdadeiro no âmbito da ficção (ECO, 1994, p. 97).

Dois ingredientes caracterizam fortemente um texto ficcional, segundo Käte Hamburger: o uso da terceira

pessoa e a utilização de diálogos. A primeira dá conta da inautenticidade do narrador (sujeito-de-enunciação). Hamburger explica que mesmo que exista a presença do narrador, os fatos relatados por ele e o contexto no qual a trama está inserida no espaço e no tempo não dizem respeito a ele. Por isso, a narração em terceira pessoa não seria autêntica, mas uma ficção. Se o uso da terceira pessoa é um ingrediente do discurso ficcional, o diálogo também se constitui na materialização da ficção em um texto - ou em índice de ficcionalidade, como denomina Hamburger. A constatação da ficção, neste caso, se dá por uma razão bastante simples: o narrador não vivenciou a cena, não presenciou o diálogo que se realizou no passado. No entanto, esta estratégia narrativa oferece uma espécie de ilusão de que o narrador estava presente na ação.

O diálogo, assim como o discurso vivenciado, tem seu berço autóctone apenas na narração em terceira pessoa, na ficção pura. Pois é somente nela que a narração pode flutuar de modo a fazer confluir "relato" e sistema de diálogo na unidade da função narrativa. E isso só pode acontecer porque mesmo a narração já é ficcional, estando a qualquer momento apta a transformar-se nos próprios personagens fictícios (HAMBURGER, 1975, p. 124-125).

Nos livros-reportagem de Caco Barcellos e Fernando Moraes houve um trabalho jornalístico profundo, do ponto de vista dos critérios necessários para a construção de uma reportagem, como exaustiva apuração de fatos reais, pesquisa em documentos e observação, ingredientes que possibilitaram aos jornalistas uma rica descrição de detalhes. O leitor, por isso, recebe tais autores com grande aceitação. Barcellos e Moraes sabem muito bem do papel do jornalista na sociedade. E também devem ter clara a percepção das funções que desempenha o escritor e sua importância social. Ao mesmo tempo em que há apuração dos acontecimentos, entrevistas, coleta de depoimentos, busca de material em arquivos e pesquisa, este estudo busca

identificar nas quatro narrativas aqui propostas indícios das estratégias utilizadas pelo Novo Jornalismo na construção de textos jornalísticos que misturam ficção e verdade, subjetividade e objetividade (que quer dizer, claramente, imparcialidade e isenção). Nesta balança que às vezes pesa mais para o ficcional e, em outras, mais para o factual, o estatuto da credibilidade do jornalismo, que lida com a verdade dos fatos, e dos jornalistas, que cotidianamente pretendem narrar essa verdade, é passível de questionamento, pelo menos do ponto de vista acadêmico: o que é literatura e o que é jornalismo nesses trabalhos? E de que gênero estamos falando?

Conforme Felipe Pena, o objetivo essencial deste tipo de construção textual - que ele denomina de romances-reportagem - é a reconstrução fiel dos acontecimentos. "O escritor de romances-reportagens está impregnado pela promessa solene do jornalismo de relatar somente a verdade factual, ainda que isso não seja ontologicamente possível" (PENA, 2006, p. 114). Se o romance-reportagem, como aponta Pena, precisa da "verdade factual" para cumprir seus preceitos teóricos e isso, por alguma razão, não ocorre, então é necessária uma discussão sobre onde termina o jornalismo e começa a ficção. É razoável supor que os autores das obras em estudo tenham conhecimento deste limite da reportagem.

Para dar conta desta investigação, a partir de agora o capítulo irá apresentar trechos de cada um dos livros-reportagem que possam estar ligados à construção textual própria da ficção do Novo Jornalismo por meio de alguns elementos essenciais vistos de maneira detalhada no capítulo anterior: a descrição dramática dos acontecimentos cena a cena; a transcrição integral de diálogos; emprego de

complexos e inventivos pontos de vista em terceira pessoa para representar os fatos como eles se desenrolam; a apresentação detalhada dos costumes sociais e das angústias expressas em estilo e poder aquisitivo dos personagens; a utilização do fluxo de consciência, a narrativa sobre o que pensa o personagem; e a caracterização composta, que reúne as características de um grupo em uma única pessoa. A escolha das passagens apresentadas a seguir foi necessária para que o autor pudesse fazer um recorte de seu campo de análise, embora os quatro livros-reportagem que compõem o *corpus* deste trabalho apresentem indícios da ficção do Novo Jornalismo, praticamente, da primeira à última página.

Principal ícone entre os novos jornalistas, Wolfe defende o estilo de narrativa que se consolidou nos anos 60 e estabeleceu fortemente a transversalidade dos discursos do jornalismo, da literatura e também da história, afirmando que, no século XIX, este tipo de reportagem "abrangente que permite que se retratem cenas, diálogos extensos, status de vida e vida emocional (...), os romancistas fizeram mais que os jornalistas" (WOLFE, 2005, p. 82). O estreitamento entre as narrativas do Novo Jornalismo e do romance realista é definido por Wolfe como "Reportagem por Saturação". Para isso, o repórter precisa penetrar no mundo alheio e de lá retirar o que for necessário para escrever.

Quando se passa (...) para essa forma nova de jornalismo (...), descobre-se que a unidade da reportagem básica não são mais os dados, a peça de informação, mas a cena, uma vez que a maior parte das estratégias sofisticadas da prosa depende de cenas (WOLFE, 2005, p. 82).

As cenas, portanto, formam a base sólida que sustenta a narrativa do Novo Jornalismo. Devidamente amparadas por diálogos longos e complexos, fluxos de consciência, emprego

de pontos de vista em terceira pessoa e outros elementos essenciais para a construção textual, as cenas ganham força nessas reportagens e fortalecem o texto como um todo. Não é por acaso que os livros-reportagem que agora passam a ser analisados investem na descrição detalhada dos fatos como se eles estivessem se desenrolando diante dos olhos do leitor.

4.1 A ficção em Rota 66

A relação entre as grandes reportagens de Caco Barcellos e Fernando Moraes com os elementos essenciais da narrativa ficcional do Novo Jornalismo serão estruturadas, nesta etapa da pesquisa, a partir da apresentação de trechos de cada um dos livros-reportagem que possam, de algum modo, estar ligados às estratégias de linguagem propostas pelos novos jornalistas. Para vincular o destaque que Tom Wolfe dá ao relato das cenas, é razoável iniciar com o livro-reportagem *Rota 66: a história da polícia que mata*. O autor conta os bastidores da atuação violenta da polícia militar de São Paulo. O livro de 274 páginas nasce no começo da década de 90, a partir de uma série de reportagens feitas por Barcellos. O impacto positivo do trabalho jornalístico junto ao público era um bom presságio de que a obra em forma de livro poderia ser igualmente aceita pelo leitor. Logo no primeiro capítulo - essa, aliás, é uma característica percebida pelo autor desta tese: o primeiro capítulo de *Rota 66*, de *Abusado*, de *Olga* e de *Chatô, o Rei do Brasil* são os mais impactantes, os mais fortes, sustentados, ora por diálogos, ora por cenas dramáticas, ora por fluxo de consciência, ora pela própria estratégia de linguagem do autor -, Barcellos começa

relatando que, ao receber um chamado de urgência, uma viatura da Rondas Ostensivas Tobias Aguiar (Rota), da Polícia Militar, sai em busca de suspeitos pelas ruas de São Paulo. Sob o título de *A perseguição*, o capítulo de oito páginas é constituído integralmente pela descrição de uma cena dramática:

A Veraneio cinza nunca este esteve tão perto. A 200, 300 metros, 15 segundos. A sirene parece um ruído de um monstro enfurecido. Os faróis piscam sem parar. O farolete portátil de 5 mil watts lança luzes no retrovisor de todos os carros à frente. Os motoristas, assustados, abrem caminho com dificuldade por causa do trânsito movimentado nesta madrugada de quarta-feira, no Jardim América. A Veraneio, com manobras bruscas, vai chegando perto, cada vez mais perto dos três homens do Fusca azul. Eles estão na Maestro Chiafarelli e têm à frente uma parede e automóveis à espera do sinal verde para o cruzamento da avenida Brasil.

O motorista do Fusca, Francisco Noronha, sem tirar o pé do acelerador, reduz de quarta marcha para a terceira, em seguida para a segunda e, ao girar o volante à esquerda, a roda dianteira bate no canteiro divisor de pista. Sem perder o controle, imediatamente ele gira à direita e segue em direção à calçada oposta. Sobe o meio-fio. Quase atropela um grupo de jovens, que tenta proteção junto ao muro. Ao desviar deles, por sorte, bate com a traseira em um poste na esquina. O Fusca se alinha sobre a calçada da Brasil, com a frente apontada à direita, que está livre para a fuga.

- Atenção, Tigrão. Prioridade rua Maestro Chiafarelli. É Maestro Chiafarelli, QSL, tigrão? A prioridade é Maestro Chiafarelli. Três elementos Fusca azul. QSL. QSL, tigrão? Câmbio.

Os cinquenta tigres estão espalhados pela cidade, cinco em cada uma das dez Veraneios cinza. Tão logo ouvem a ordem da Central de Operações, via rádio, começam a voar baixo em direção ao Jardim América. Os tigrões que estão mais perto do Fusca azul são os da Rota 13. O ponteiro do velocímetro marca 100 quilômetros. O soldado motorista reduz, breca, gira todo o volante à direita. A Veraneio roda em um ângulo de 90 graus. Bate de lado na traseira dos carros que aguardavam a abertura do sinal.

Com o carro ainda em movimento, o soldado posiciona o câmbio na terceira marcha, em vez da primeira, e a Veraneio avança sem força alguns metros. O barulho das velas do motor acusa o erro até ele acertar a posição. Ao lado do motorista, o sargento comandante da Rota 13 tem o dedo indicador esquerdo grudado no botão da sirene. Com a mão direita, ele pega o microfone do rádio e grita ao operador da Central de Operações (Copom).

- Fusca azul agora na Brasil. QSL, Copom. Brasil! QSL?

- Positivo, tigrão. Brasil. Viva o Brasil!

O ruído da sirene está mais distante. Noronha tenta tirar vantagem da feliz manobra da esquina. Percorre todo o quarteirão forçando a segunda marcha. E, em uma outra manobra rápida à direita, faz o Fusca derrapar e perder o atrito de duas rodas no asfalto. Ao recuperar a estabilidade, percebe pelo retrovisor que está fora da visão da Veraneio (BARCELLOS, 1993, p. 11-12).

O relato dramático da perseguição da Rota 13 a três suspeitos em um Fusca azul se desenrola não apenas com a fuga, temperada com detalhes sobre as velocidades exatas e as trocas de marcha, mas também com descrições acerca da vida de cada um dos rapazes que estão no carro perseguido pela polícia, como no trecho em que o autor fala sobre o motorista do veículo de passeio.

Agora já são cinco Veraneios e 25 homens atrás do carro de Noronha. Ele sabe, pelo ruído das sirenes, que a perseguição está mais intensa, embora não veja, pelos espelhos, nenhum carro da polícia atrás dele. Mas, logo à frente, a sorte dos três homens do Fusca azul começa a mudar. Ele fogem pela Peixoto Gomide. Entram na Oscar Freire, e , em poucos minutos, estão de volta à Nove de Julho, onde são surpreendidos pela barreira de uma viatura, parada no meio da pista, em posição oblíqua. - Aqui Rota 66. Avistamos o Fusca azul. Urgente. Câmbio. - Localização Rota 66? Câmbio. - Nove de Julho. Reforço. Copom, reforço! Fusca azul vindo em nossa direção. - Atenção todos os carros. Rota, Tático Móvel, Radiopatrulha. Prioridade na rede é da Rota 66.

À espera do inimigo, o motorista da Rota 66 acelera muito, sem movimentar o carro, ainda parado no meio da pista. Ao lado dele, no banco dianteiro, o comandante da equipe, sargento José Felício Soares, tem uma metralhadora sobre o colo. Atrás, entre dois PMs, está o soldado Antônio Sória. Ele se apoia no encosto no banco da frente, avança o corpo o máximo que pode para ver melhor a cena. Sória é o comunicador da Rota 66. - Só dá pra ver dois. O passageiro está usando um chapelão. O motorista é cabeludo, deve ser maconheiro, QSL? Meliante cabeludo, QSL? Está vindo em pra cima de nós! É agora, Copom, vamos pegar, Copom!

Duas horas antes de cruzar com os homens da Rota 66, os longos cabelos do menor Francisco Noronha estavam entre as mãos da namorada, Iara Jamra, que os acariciava enquanto ele fazia o que mais gostava na vida: namorar em um passeio noturno de carro, em baixa velocidade, ouvindo Yes, Pink Floyd, Led

Zeppelin pelas ruas arborizadas da cidade universitária. Namoro monossilábico. De vez em quando, um ou outro baixa o volume do som, para poder ser ouvido (BARCELLOS, 1993, p. 13).

As próximas cinco páginas que encerram o primeiro capítulo são reservadas para a descrição do perfil dos jovens do Fusca, todos de classe média. Os amigos, os hábitos e as idas ao clube que costumavam frequentar são ingredientes que compõem o pano de fundo dos últimos parágrafos da primeira parte do livro-reportagem, denunciando que tudo teria se iniciado depois que o trio tentou roubar um rádio toca-fitas de um desafeto. A perseguição da Rota ao Fusca segue, mas não no capítulo dois (*Doutor Barriga*), que trata, em primeira pessoa, de experiências desagradáveis do próprio Caco Barcellos com a polícia, quando ainda era adolescente. O capítulo três (*Reservada aos Heróis*) volta a tratar da fuga e de outros incidentes que cercam a vida rotineira das redações de jornal, neste caso, no jornal *Folha da Manhã*⁷⁸, no qual Barcellos trabalhava. Também utilizando a primeira pessoa, o autor lembra que o fato estava sendo noticiado pela imprensa. A narrativa volta novamente à fuga, mas também segue tratando do comportamento dos jovens do Fusca.

Mesmo sem conhecer direito os métodos da polícia, Augusto e Noronha querem sempre ver os policiais o mais longe possível deles. Por dois motivos: maconha e rachas de automóveis em pontos proibidos. No caso de Noronha há um agravante. É menor e dirige sem habilitação. Os dois estão entre os melhores motoristas da turma que praticam o racha nas ruas dos Jardins e Pacaembu. Augusto tem um carro preparado para ganhar estabilidade nas curvas em alta velocidade. É um Fusca com dois anos de uso, igual ao Fusca azul de Noronha. Suspensão rebaixada, roda de

⁷⁸ O jornal *Folha da Manhã*, do Rio Grande do Sul, integrava a Companhia Jornalística Caldas Júnior, que tinha também o controle de outros dois veículos impressos, o *Correio do Povo* e a *Folha da Tarde*. A *Folha da Manhã* nasceu para fazer concorrência ao jornal *Zero Hora* e teve seu auge entre 1974 e 1978, com a produção de grandes reportagens investigativas. A censura imposta pela ditadura acabou por fechar as portas da *Folha*, em março de 1980.

tala larga, aro dianteiro menor que o traseiro, dispositivos que ajudam a vencer a curva com firmeza e manter-se à frente da Veraneio cinza. Neste momento em que estão fugindo em alta velocidade, Augusto, Pancho e Noronha ainda não sabem da existência em São Paulo das Rondas Ostensivas Tobias de Aguiar, a Rota. Eles começam a conhecer a características de seus homens na esquina da Uruguai com Venezuela. O comandante da Rota 66, sargento José Felício Soares, enfia a cabeça pela janela, em seguida o peito, até se erguer com meio corpo para fora do carro. No lado oposto, o cabo Roberto Lopes Martinez faz o mesmo movimento pela janela, que fica atrás do motorista. (...) As duas mãos estão ocupadas em segurar um objeto metálico, marrom, 30 centímetros, 6 quilos, potência de foto impressionante. (BARCELLOS, 1993, p. 34).

No trecho final do terceiro capítulo, Barcellos se utiliza claramente do fluxo de consciência para descrever o que os jovens estariam sentindo dentro do Fusca ao avistar a viatura da Rota 66. É evidente a utilização do fluxo de consciência, uma vez que o autor não poderia ter conversado com os mesmos sobre o ocorrido, já que a perseguição termina, somente no capítulo 5 (*Quero ser Primavera*), com a morte brutal dos três integrantes do Fusca, que foram executados pelos PMs.

A visão que os três rapazes têm pelo retrovisor do Fusca é assustadora. Dois homens fardados, sentados na janela, um de cada lado da Veraneio, apontando duas armas de alta potência: submetralhadora Beretta, capazes de disparar rajadas ou tiros intermitentes. Noronha se desespera. Faz um cavalo-de-pau para vencer a curva, sair da mira. Neste momento, as metralhadoras estão engatilhadas. Simultaneamente José Felício Soares e Roberto Lopes Martinez acionam o gatilho. As armas começam a vomitar dezenas de tiros por minuto na direção dos rapazes que fogem no Fusca azul (BARCELLOS, 1993, p. 34).

Ao longo do livro-reportagem, Barcellos intercala um caso da "polícia que mata" com cenas dramáticas de abordagens policiais e fugas, detalhes sobre as vítimas e seus algozes e diálogos com registros de reportagens feitas pela imprensa à época dos incidentes, arquivos e números

oficiais sobre ocorrências, prisões e mortes. O autor afirma ter examinado mais de oito mil edições do jornal Notícias Populares⁷⁹, o *NP*, arquivado mais de 3,2 mil resumos de tiroteios envolvendo policiais militares e suspeitos. Para relatar tantas informações, por vezes, Barcellos utiliza o relato a partir do ponto de vista em terceira pessoa. Em alguns momentos, lança mão da narrativa em primeira pessoa. E, em outros, mistura ambos os pontos de vista, como na abertura do capítulo 14 (*O campeão dos matadores*).

A Veraneio cinza do campeão dos matadores faz a curva em duas rodas, em frente à estação ferroviária do Jaraguá. Quase capota. São 11 horas da noite. O ruído dos pneus que escorregam no asfalto assusta as poucas pessoas da rua, atrai a atenção dos que estão em casa. Alguns correm à janela para ver. Meio corpo enfiado pela janela do carro, revólver na mão direita apontado para o alto, ele olha para todos os lados como um animal à procura de uma presa. O estilo é inconfundível. Dez anos depois de ter metralhado os rapazes do caso Rota 66, o ex-cabo Roberto Lopes Martinez continua a usar seus métodos brutais no patrulhamento da cidade. Martinez é o causador de tragédias na vida de dezenas de famílias. As provas estão em nosso Banco de Dados. Descobrimos que ele matou, no mínimo, 45 pessoas. Nesta noite em que procura mais uma vítima pelas ruas escuras do Jaraguá, já detém um recorde: Roberto Lopes Martinez é o campeão dos matadores da Polícia Militar (BARCELLOS, 1993, p. 147).

O relato a seguir é repleto de detalhes e de descrições exatas sobre os ambientes e os comportamentos dos personagens nas respectivas cenas, com ênfase nos diálogos, muitos deles descritos integralmente, como neste trecho do capítulo 15 (*Os desaparecidos*).

O primeiro a morrer é o cachorro da costureira do beco sem saída. Nesta velocidade a Veraneio não desvia de nada. Nem dos buracos. Na lombada da rua principal as rodas saltam meio metro do chão. Para os moradores da favela, a cena faz parte da rotina de

⁷⁹ O jornal Notícias Populares circulou em São Paulo. Tinha como característica o jornalismo popular e, não raro, sensacionalista. Circulou até 2001, sempre com o viés em torno do jornalismo policial e esportivo, com ênfase para o primeiro.

brutalidade. Só os mais atentos notam: eles estão especialmente agitados esta noite. Um soldado foi morto dias atrás, um cabo se feriu nesta tarde em um confronto com assaltantes. Agora os matadores querem se vingar em alguém da favela Heliópolis. De preferência um ladrão. Os negros são os mais visados. O motorista breca. A Veraneio se arrasta 2, 3 metros. As portas se abrem. Os matadores avançam contra o servente de obra Francisco Pedro da Silva, de 18 anos, que está voltando a pé do trabalho.

Pode segurar que é esse aí... - grita o sargento.

- Cadê as armas? - exige o soldado depois de dar um tapa na cara de Francisco. Em seguida puxa-o pela corrente do pescoço em direção a uma obra, enquanto os dois colegas fardados esmurram suas costas.

- Por que correu, vagabundo? - pergunta Maurício, que o empurra com um pedaço de pau e ameaça bater.

- Não corri. Estou ofegante porque caminhei muito do ônibus até aqui - explica Francisco com segurança.

A equipe examina os documentos de Francisco. Carteira de trabalho assinada, certidão de nascimento... convence. O tipo de conversa também não é a de um malandro. Resolvem liberar.

- Se não correu, vai correr agora... Corre, desgraçado! - grita o soldado.

- Não corro, não sou ladrão - retruca o operário, já indo embora.

(...) Depois do fracasso da primeira abordagem, mudam de tática. Desligam todas as luzes da Veraneio e começam a circular bem devagar pelas ruas estreitas da favela. Passam silenciosos por um rapaz sem olhar para ele. O botequim está cheio: dez, doze homens, talvez mais. Eles também ignoram. Avançam, entram à direita, ficam de frente para dois rapazes que estão cruzando a favela para assistir ao futebol na quadra do Jardim Patente. Os dois são menores, de 17 anos.

(...) O menor Teodoro Hofmann para no meio da rua quando vê que os PMs já estão saindo da Veraneio e vêm em sua direção. O amigo Dirley Rodrigues (...) se afasta um pouco para a direita e para também. Os dois estão sendo abordados pelos matadores embaixo de um poste de iluminação pública, que está com as duas lâmpadas quebradas. O lugar é escuro. Rotundo cheira a mão de Teodoro.

- Maconheiro - grita Rotundo e esmurra uma, duas vezes o estômago do rapaz. - Cadê os canos... Eu quero saber das broncas... Entrega logo! - ameaça o soldado Maurício, enquanto agride com o joelho as costas de Teodoro, já agachado pela dor.

Em seguida, os PMs encontram um pequeno pacote na roupa do rapaz. Maconha. Eles ficam eufóricos com a descoberta. Neste momento, o eletricista Raimundo Nonato de Castro vem chegando em casa e flagra sem querer a cena. Rotundo vai direto conversar com ele.

- Conhece maconha? - pergunta Rotundo ao eletricista.

- Não senhor - responde Raimundo.

- Então cheira aí... Ficou conhecendo? Agora o senhor é nossa testemunha - avisa Rotundo.

Raimundo concorda com um aceno de cabeça, embora ainda sem entender direito o que estava acontecendo. O braço direito de Teodoro é algemado ao esquerdo de

Dirley, que chora, implora para não ser preso enquanto vai entrando no banco traseiro da viatura. Rotundo liga o motor do carro e comenta com Maurício:

- Pintou sujeira, você viu o laranja? Temos que ir direto para a delegacia.
- Que nada, esses vamos levar é para o saco! (BARCELLOS, 1993, p. 166-168).

Quase que de maneira cartesiana, Caco Barcellos usa a mesma estratégia toda vez que começa um novo capítulo de *Rota 66*. A abertura de cada parte da grande reportagem se dá a partir da descrição de uma cena dramática ou do status de um personagem.

- Aqui comando 7, QSL? Rota 9105, entre em contato com a base, urgente. Câmbio.
- Positivo. Rota 9105 na escuta. Câmbio - responde Rotundo, chamado a atenção com uma piscada para Martínez.
- Informe localização, Rota 9105. Localização, QSL - pergunta o PM do Comando 7 pelo rádio. Maurício interfere. Sugere que Rotundo minta. Informe o lugar errado e que a missão é difícil, demorada. A Veraneio cinza avança por uma estrada de asfalto de duas mãos, em direção ao bairro Eldorado, no município de Diadema. Quando Rotundo informa a localização via rádio, a equipe já está fora da cidade de São Paulo, o que é proibido pelo comando da PM.
- Estamos no Jardim Campanário, procurando bandido na favela, QSL, comando?
- Positivo. Quando acabarem a missão, se dirijam para o OS do Jabaquara, QSL? Câmbio.

As casas vão se tornando raras à margem da estrada do Alvarenga, uma rodovia antiga, estreita, cheia de curvas e buracos no asfalto. Os matadores começam a despir os menores. Os dois choram, pedem para ser deixados em qualquer lugar.

- Nos deixem em paz... Não fizemos nada de errado...
- pede Dirley. - Nos joguem na estrada, nunca vamos dar queixa a ninguém... - implora Teodoro.

A Veraneio avança pela escuridão. Os matadores estão em silêncio. Martínez joga a calça de Teodoro pela janela, depois a camiseta, os tênis. De espaço em espaço lança uma peça de roupa fora. A Veraneio reduz a velocidade, passa para o acostamento da estrada. Entra em um terreno aberto, à direita, sentido Diadema-São Bernardo do Campo. Para a 200 metros da estrada: um lugar deserto, nenhuma luz em volta. Os menores nus são levados pelos soldados Luciano e Maurício por um caminho de terra, seguido por Martínez. Passam por um lixão e param. A Veraneio continua com o motor em movimento. Apoiado ao volante, Rotundo ouve o ruído de vários disparos, sete, oito tiros. Em poucos segundo, Martínez,

Luciano e Maurício estão de volta. Entram na viatura animados.

- Dois a zero pra Rota. Vinguei a morte do soldado Pietro e o ferimento do cabo Higo - vibra Maurício.

- Onde estão os corpos - pergunta Rotundo, estranhando a quebra da velha prática de levar os mortos para o hospital.

Os três não respondem (BARCELLOS, 1993, p. 170-171).

Estratégias como o relato de cena dramática, descrição de status social e a composição de personagens, com muita frequência, são entremeadas por diálogos que dão sustentação à narrativa, como prescreve o receituário textual do Novo Jornalismo. No entanto, há diálogos complexos de serem captados. Ou porque o autor não esteve presente ao ato ou pela absoluta falta de testemunhas que pudessem relevar o conteúdo das conversas. É o caso do trecho acima, que integra o desfecho do capítulo 15 do livro.

4.2 A ficção em *Abusado*

Barcellos revela o cotidiano urbano violento do Morro Dona Marta, no Rio de Janeiro, a partir de um jovem pobre que se torna o maior traficante do lugar: Marcinho VP, assassinado em 2003, pouco tempo depois do lançamento de *Abusado: O dono do Morro Dona Marta*. A narrativa é um retrato do submundo da favela, da pobreza e do desregramento social e, ao mesmo tempo, da força criminosa e da disputa de poder por parte dos que ocuparam o lugar que o Estado deixou vago. O livro-reportagem de Barcellos consumiu cerca de quatro anos de trabalho e denuncia a pressão policial sobre moradores da favela, a guerra do tráfico no morro, a rotina de quem vive no meio do embate entre bandido e polícia e entre grupos criminosos rivais. Durante o período de produção, o jornalista afirma ter

convivido com personagens do Morro Santa Marta. *Abusado* ganhou o prêmio Jabuti de 2004, na categoria Reportagem e Melhor Livro do Ano Não-Ficção. Para compor a narrativa, o autor admite ter omitido alguns nomes, lançado mão de apelidos “como forma de contar as histórias de crimes sem precisar mutilar a verdade” (BARCELLOS, 2009).

Na contracapa do livro, seis indicações de leitura publicadas pela mídia brasileira elogiam o trabalho e servem como atração ao leitor para a qualidade do conteúdo. Dois são do jornal *O Globo*, um da revista *Época*, um do jornal *Valor Econômico*, todos veículos que integram o grupo Globo, um do jornal *Zero Hora* e um da revista *Istoé Gente*. Para citar apenas dois, o jornal *O Globo* afirma que “*Abusado* é um livro-reportagem, escrito como um romance que reproduz a linguagem dos traficantes. Conta a vida de muitos deles com casos capazes de surpreender, comover e envergonhar”. O elogio de *Zero Hora* diz o seguinte: “O livro equilibra tanto as características de bom romance quanto a obsessiva apuração que constroi uma boa reportagem”. É interessante que nas duas notas de promoção do livro citadas aqui parece haver certa indecisão quanto à proposta da obra. Ambos os comentários dão conta de que esta reportagem reúne características próprias de um romance. Reportagens escritas para serem lidas como um romance são construções textuais típicas da ficção do Novo Jornalismo e cujos alicerces, citados no capítulo anterior deste estudo, podem ser encontrados em trechos do livro-reportagem exposto a seguir.

A exemplo de *Rota 66: A polícia que mata*, em *Abusado* Barcellos também opta por começar o livro-reportagem com uma cena dramática, um dos elementos essenciais do Novo Jornalismo. A primeira parte livro, denominada *Tempo de*

Viver abre com o capítulo sob título *Melhor bandido*. O relato, de 14 páginas, dá conta de um confronto entre policiais e traficantes do Morro Dona Marta no momento em que criminosos estão sendo resgatados por comparsas. Além de ser repleta de recursos literários, a narrativa inclui detalhes minuciosos da ação e diálogos:

O socorro desce a ladeira interminável, com faróis e lanternas apagadas. Silêncio para ouvidos desatentos. O ruído do motor é de carro novo. Com o câmbio em ponto morto, é inaudível até para o cachorro, sempre atento aos movimentos, na curva que se aproxima. É prudente frear, reduzir o mínimo a velocidade e desligar o Fiesta para evitar o latido escandaloso de sempre. Só o rangido do giro do pneu sobre o paralelepípedo denuncia o avanço lento de quem vai tentar o resgate dos amigos. O Fiesta ainda se movimenta ladeira abaixo, quando é cercado pelos parceiros que aguardam ansiosos pelo socorro. Os quatro querem entrar no carro ao mesmo tempo. Alguém esqueceu as portas traseiras travadas, e eles perdem segundos eternos para destravá-las. Correm ao lado, enfiam os braços pelas janelas das portas da frente para levantar o pino das de trás. Um empurra o outro para entrar mais depressa, como dificuldade por causa dos fuzis atravessados no peito e mãos ocupadas por pistolas e revólveres.

Ao volante, Careca tem o colo cheio de granadas. É sempre o escolhido pelo grupo para as operações motorizadas mais perigosas. Agora dependem da habilidade dele para driblar o inimigo que chega de surpresa, ladeira acima, como se surgisse do nada.

- Pisa fundo, Careca!

Uma arrancada forte, daquelas de assaltante de banco em fuga, contra o inimigo que avança no meio de uma nuvem explosiva, numa curva em forma da letra U. A ladeira em espiral começa no bairro Laranjeiras e acaba na favela Santa Marta. Fugir significa fazer a curva radical à esquerda, para subir em direção aos amigos, que aguardam no topo do morro. No meio da curva nasce uma rua, formando o desenho da letra Y. É o único acesso de Laranjeiras ao morro Dona Marta. É por esta rua que os soldados do Segundo batalhão da Polícia Militar avançam disparando suas armas.

Vista do Fiesta, a caminhonete D-20 parece um tanque de guerra. Um soldado em pé usa a metralhadora pelo vão do teto solar. Dois outros PMs atiram com os fuzis pelas janelas laterais. Os tiros provocam uma fumaça azul, cortada pela linha de fogo intermitente. Uma das balas atinge o transformador do poste da rede pública de energia elétrica e provoca uma explosão semelhante à de uma dinamite. No Fiesta, é forte o cheiro de enxofre e sangue. Careca acelera fundo, mas solta as mãos do volante. Tenta proteger a cabeça com os dois braços erguidos, encostados ao rosto. O Fiesta sem controle aponta para a direita e mergulha

na nuvem azulada. Sobe a calçada, atropela uma lixeira da Comlurb, bate no poste de concreto e para. A colisão quebra a base do poste, que não chega a cair, mas rompe um fio de alta-tensão e desarma a rede de energia. Dez ruas do bairro ficam às escuras. As rajadas do inimigo não param. Pardal, sentado junto à porta traseira direita, salta pela janela e fica caído na calçada. Paranóia tenta a fuga impossível. Baixa o máximo que pode a cabeça, segura firme a arma com as duas mãos e com o ombro direito força a abertura da porta de ferro retorcido. Sai do carro cambaleando quando alguém grita para acionar o gatilho do G-3:

- Dá, Paranóia, dá! (BARCELLOS, 2009, p. 15-16)

A narrativa tratando do tiroteio com a polícia e da fuga dos traficantes prossegue até a página 22. O chefe do tráfico, Marcinho VP, chamado de Juliano por Barcellos neste livro, estava no veículo e foi ferido no confronto com a PM. Já resgatado, Juliano está a salvo na casa de uma amiga no alto do morro, mas, ferido na cabeça, precisa de atendimento de urgência. Quem busca socorro é o pastor da comunidade, Kevin Vargas, que, por telefone, encontra um médico que o ajuda a proceder da melhor maneira naquela situação. A cena dramática continua, e o diálogo é potencializado pelo autor:

Há dois homens de vigia na laje de um dos barracos do pico. Os outros estão junto à porta da cozinha, alguns do lado de fora. A maioria se concentra em volta do chefe, sentado na pia por onde escorre o sangue. No primeiro momento, Kevin falou como amigo.

- Meu Deus, você está com a cabeça cheia de tiros! Vamos voar para o hospital!

Juliano se irrita.

- Que hospital? Tu qué me vê na cadeia, aí?

- Calma aí, irmão. Você está muito mal, não sei o que fazer...

Por momentos, o nervosismo faz Kevin Vargas perder a segurança necessária para agir rápido, como fazia quando era fuzileiro naval e voluntário dos grupos de primeiros socorros da Cruz Vermelha Internacional. Juliano tenta ajudá-lo a tomar uma atitude. Pega uma faca sobre a mesa e se aproxima do amigo.

- Aí, se eu preciso de cirurgia, tá aqui o desenrole. Mandai, irmão! A resposta é minha, manda bala - ordena Juliano.

- Impossível, não tem anestesia aqui - diz Madá.

- Espere, tive umas ideias maneras!

Kevin telefone para Luana. Em seguida faz uma série de ligações para repórteres, militantes de grupos de defesa dos direitos humanos e dirigentes de

Associação de Moradores de outras favelas controladas pelo Comando Vermelho. Para todos, faz o mesmo pedido:

- Preciso urgente de um neurologista que entenda de trauma no cérebro e tope orientar os primeiros socorros por telefone.

Um projétil que entrou na testa, atravessou o cérebro e saiu na nuca. Ou dois projéteis: um na nuca e outro na testa, ambos com as balas alojadas no crânio. O número exato de tiros que teriam entrado na cabeça de Juliano divide a discussão na cozinha. Sobre possíveis danos causados ao cérebro há um consenso: o ferimento parece ter acentuado uma tendência do chefe ao exagero.

- Aí, pode acreditar. Fudeu, tô quebrado. Vocês tão perdendo o melhor bandido do Rio de Janeiro - diz Juliano ao pessoal a sua volta.

O tão esperado telefonema de um médico da cidade acaba com a conversa na cozinha. Quem atende é Kevin Vargas, que faz um breve relato sobre a situação de Juliano. O médico, que ainda não se identificou, procura ser objetivo, por telefone:

- Sentado sobre a pia? Tire de lá. Ele não pode beber uma gota sequer de água.

- Ele deve ir para a cama, doutor?

- Não, não... ele não pode dormir de jeito nenhum... não parem de falar com ele... Notaram alguma diferença no olhar ou na fala dele? Ele disse alguma loucura?

- As mesmas de sempre, doutor (BARCELLOS, 2009, p. 24).

A exemplo da cena da fuga que abre a grande reportagem, a conversa acima é, sem dúvida, bem escrita e dá um ritmo de tensão logo no começo do livro. A velocidade do diálogo mantém o leitor em suspense sobre o que irá ocorrer até o final do episódio. Também fica claro que o fato pode ter ocorrido, já que Caco Barcellos entrevistou muitas vezes, não apenas Marcinho VP, mas também seus companheiros mais próximos. No entanto, o registro da conversa que ocorre logo depois de um demorado e violento confronto com a polícia e que resulta no ferimento na cabeça do principal personagem da obra, tem um tom de ironia e brincadeira. Pelo menos em dois momentos do diálogo, o jornalista flerta com a imaginação. No primeiro, quando Juliano pega a faca e sugere que faça uma "cirurgia" ali mesmo, na pia da cozinha de um barraco no Morro Dona Marta. Se o ferido faz esse tipo de sugestão é porque não

está tão ferido quanto parece. Essa parte do diálogo sugere que o autor tem a intenção de elevar a coragem do personagem frente ao leitor.

Outro momento intrigante deste trecho do ponto de vista da conexão com a realidade está no final da conversa com o médico. Em uma situação tensa como sugere a narrativa de Barcellos, com o líder ferido com tiros na cabeça e sangrando muito, é razoável questionar se alguém faria aquele tipo de brincadeira com um médico que tentava socorrer a vítima pelo telefone e a quem ele não conhecia e, portanto, não teria intimidade para este tipo de ironia em uma hora tão delicada. No entanto, é isso o que ocorre na cena descrita pelo autor: - Notaram alguma diferença no olhar ou na fala dele? Ele disse alguma loucura? - As mesmas de sempre, doutor. Por que alguém que está tentando ajudar um homem ferido com tiros na cabeça, em contato com um médico que ele não conhece, iria fazer uma espécie de piada em um momento tão grave quanto esse? A descrição do diálogo sugere uma cena de Hollywood, quando numa situação de extremo risco, o personagem faz uma brincadeira para provocar riso no espectador.

Para seguir relatando a vida violenta na favela a partir das lentes e ações de Juliano, Barcellos também percorre a infância e a adolescência do personagem e de alguns de seus principais amigos, muitos dos quais seriam, depois, traficantes como ele no morro Dona Marta. Nesses trechos, o autor remonta episódios aos quais não pode ter acesso por meio de diálogos longos e complexos. Um deles trata da revelação que Juliano, ainda adolescente, faz a um amigo sobre sua iniciação sexual com uma mulher mais velha e conhecida na favela. Aqui também é possível perceber a exaltação do personagem por parte do autor.

Durante alguns dias, Juliano trocou a escola pelas aulas secretas de Madá, a mulher de sua iniciação sexual. Um segredo só revelado na época ao amigo de infância Mentiroso, que era três anos mais velho e mesmo assim ficou impressionado com a aventura amorosa:

- Ela mesma tirou minha bermuda, cara. Baixô ate o chão e passo a mão nimim, assim, por cima da cueca - disse Juliano.

- E aí, o que você fez? - perguntou Mentiroso. Fiquei loucão, mas fiz nada, não. Ela foi fazendo tudo... Devagar enfio a mão esquerda pelo lado da cueca e me pegô por baixo. A outra mão entrô por cima do elástico da cintura...

- E você falô o que?

- Fique gemendo, sentindo um barato, um choque enquanto ela não parava um segundo e me beijava, me beijava... Eu já tava quase enlouquecendo quando, de repente, ela parô tudo e pediu que eu ficasse calmo.

- E você tava nervoso?

- Nervoso eu fiquei quando ela tirou minha cueca.

(...) Eu tava na mão dela, sabia o que falá não! E nem precisô. Doidão, doidão (BARCELLOS, 2009, p. 48).

Em outro momento da vida de adolescente do personagem principal do livro-reportagem, o autor conta que os meninos do morro, às vezes, desciam para o asfalto. Ou para a praia. Uma vez, Juliano e os amigos estavam na praia do Leme, quando uma menina estava com dificuldade de vencer o repuxo. Juliano entrou na água para salvá-la. O gesto acabou em um namoro rápido, de um mês, devido às diferenças entre o favelado Juliano e a menina do asfalto. Em duas páginas, o autor descreve a cena do salvamento e, depois, expõe os motivos que levaram ao fim o romance adolescente em um trecho que privilegia o diálogo detalhado entre os jovens:

- Segure firme no meu pescoço, princesa. Eu sô bom nisso!

Vencidas as ondas altas, Juliano recebeu o apoio de Du e de dois estranhos para levar a menina até a areia. Era uma filha de japoneses com cidadania brasileira. Da família, talvez devido ao desespero, apenas a irmã, Haruno, reconheceu o gesto e agradeceu o salvamento. - Não sei nem como te agradecer.

Foi a primeira frase do namoro que durou pouco mais de um mês, sempre com encontros que começavam ao meio-dia nas areias do Leme. Haruno parecia apaixonada até o dia em que Juliano não conseguiu esconder onde morava.

- Santa Marta.

- Onde fica?
 - Em Botafogo.
 - Em Botafogo? Eu moro em Copacabana, como eu não conheço?
 - Fica lá em cima, no morro.
 - Então você mora na favela Dona Marta.
 - Dona Marta é o nome do morro, onde tem o mirante, a floresta e a favela. A favela chama Santa Marta.
 - Santa Marta ou Dona Marta... Não importa. Você é um favelado, entendeu? Minha mãe vai me matar!
 As razões para querer o fim do namoro iam muito além da provável dura reprovação da mãe. As melhores amigas condenaram antes dos pais. Sugeriram a Haruno evitar o namoro com um jovem que cometia erros de português. Algumas, as que o conheceram pessoalmente, riam de Juliano sempre que ele trocava a pronúncia de algumas letras ou quando convidava a namorada para passear:
 - Haruno, vamo dá uma volta na Avenida Atrântica?
 - Atrântica?
 Os erros de Juliano não eram o que mais a incomodava. Afinal, ela também quase nada sabia das gírias da favela. Um se divertia com a ignorância do outro e gostavam de trocar informações.
 - Você disse que está bolado comigo.
 Bolado? O que significa?
 - Adivinha!
 - Gamado, apaixonado...
 - Craro que não, Haruno. É bravo, incomodado.
 - Não é craro. É claro, certo, Juliano?
 - Sem caô.
 - Caô?
 - Sabe o que é caô, não, aí. Já é demais. Tu nunca entrô numa favela na sua vida, não?
 - Eu, não. Dizem que só tem bandido lá em cima...
 - Apelá não vale!
 Haruno estava sendo sincera. O medo de uma simples aproximação de alguém da favela superava qualquer preconceito. Ela escreveu numa carta as razões que a levaram a acabar com o namoro (BARCELLOS, 2009, p. 52-53).

Das 557 páginas do livro-reportagem, são raras as que o autor não descreve uma cena dramática ou um diálogo, estratégias textuais que formam a base de *Abusado* e pretendem garantir a verossimilhança entre o que está escrito e os fatos que realmente ocorreram. O livro-reportagem segue seu curso com o relato de tiroteios entre traficantes e policiais e de conflitos entre os próprios criminosos na luta pelo poder no Morro Dona Marta, intercalados com histórias de infância e pequenos perfis de moradores da favela, aventuras amorosas, jornadas heróicas

e alguns revezes de Juliano VP. Uma dessas derrotas do principal personagem de *Abusado* dá conta da expulsão de Juliano VP do Dona Marta e de sua prisão na Bahia. Derrotado por inimigos do morro, o traficante decide se afastar do Rio. Trata de recomeçar do zero em outro estado. Na Bahia, no entanto, Juliano VP é preso e torturado por policiais antes de ser levado para o presídio de Salvador. A narrativa de Barcellos sobre a prisão, as torturas e o convívio com outros presos em uma cela da penitenciária baiana consomem 13 páginas do livro-reportagem.

Em um trecho da página 161, o autor relata os momentos imediatamente após uma longa sessão de tortura sofrida por Juliano. Como em outros momentos da reportagem, citados nesta pesquisa, Barcellos mistura claramente alguns dos elementos da ficção do Novo Jornalismo. Aqui, especificamente, as estratégias do autor se concentram na descrição cena a cena, no diálogo e no fluxo de consciência, ingredientes ficcionais do Novo Jornalismo:

O desinteresse dos policiais no interrogatório levou Juliano ao pânico. Embora já estivesse desesperado pela dor, acreditava ainda ter um certo controle da situação. Achava que bastava começar a confessar qualquer coisa para reduzir progressivamente a brutalidade. A postura surpreendente dos torturadores podia significar algo ainda mais grave, como eles mesmos ameaçavam.

- Teu cadáver vai servir de exemplo. Nunca mais um bandido carioca vai pisar aqui na Bahia. Está entendendo, meu rei?

A tortura culminou com uma sessão de "enforcamento". Os torturadores usaram uma toalha molhada para conter a respiração de Juliano, enquanto a manivela do eletrochoque era acionada em velocidade máxima. Passaram uma corda em volta do pescoço e apertaram cada vez mais para sufocá-lo aos poucos até o completo desfalecimento.

Desmaiado, Juliano foi arrastado até um cubículo fétido, onde ficavam lixeiras com restos de comida da carceragem. Ao ficar consciente, percebeu que estava no meio da sujeira. O cubículo fedia, o chão estava coberto de moscas e de baratas grandes e pequenas que se movimentavam por todo lado. Tentou espantar os insetos, mas desistiu: a dor era tamanha que preferiu

ficar assim mesmo, encolhido no chão, imóvel. Observou uma barata em seu braço e não fez nada. Ela parou em cima do ferimento do pulso que ainda sangrava, mas ele não reagiu. Delirou:
 - Te invejo, menina. Aproveita, que é sangue bom!
 (BARCELLOS, 2009, p. 161).

Na sequência, o autor descreve a transferência de Juliano para o presídio de Salvador e uma surpreendente - e até certo ponto típica cena de seriados de TV - medida adotada pelo personagem para aliviar as dores na bexiga por causa de uma contenção urinária, talvez resultado da sessão de tortura sofrida. Neste ponto, é razoável afirmar que há até mesmo um exagero por parte do autor.

Só acordou quando jogaram água no seu rosto, já na área de recepção dos novos presos da cadeia. Ainda atordoado, ele não conseguia responder o questionário, uma peça importante da principal documentação dos detentos, o prontuário. Foi três vezes ao banheiro, mas não conseguiu aliviar as dores da bexiga (...). Pediu para ir à enfermaria e a resposta do funcionário foi padrão:
 - Seu pedido entrou na fila.
 - Preciso ir já - insistiu Juliano.
 - Que pressa é essa, Carioca? Estamos em agosto, talvez em novembro a gente te libera uma aspirina - debochou o funcionário.
 - Chame um médico, um enfermeiro.
 - É problema grave? Onde?
 - É na bexiga. Ela vai explodir.
 - Grave é coração. A ordem é perguntar: parou de bater? Se o preso responder sim, então eu devo chamar um médico, entendeu, Carioca? - ironizou um funcionário.
 Enquanto aguardava o funcionário escolher o número de sua cela, Juliano tentou encontrar um jeito de se livrar do líquido retido. Sentou num banco de concreto sob o sol do meio-dia e logo começou a transpirar por todo o corpo. Baixou a cabeça para proteger o rosto dos raios solares e viu o suor escorrer dos braços e das pernas. Isso o tranquilizou e aliviou um pouco a tensão da bexiga (BARCELLOS, 2009, p. 162).

A segunda parte do livro-reportagem, *Tempo de morrer*, de 230 páginas, começa com a emblemática gravação de um clipe do cantor pop Michael Jackson, dirigido por Spike Lee, no Dona Marta, que só se realizou com a permissão de Juliano VP, que já havia reassumido o controle do morro e

voltava a controlar o tráfico na região. Segundo o autor, a segurança do astro norte-americano foi garantida pelos homens de Juliano. Barcellos também ocupa esta parte da grande reportagem com informações sobre episódios que consolidaram a guerra do tráfico nos morros do Rio e que obrigaram a cúpula do crime do Dona Marta a se reestruturar.

Alguns disparos de fuzil anunciaram a inauguração, que era uma homenagem ao parceiro assassinado na última emboscada do morro, a mando do próprio irmão. A partir daquele momento, por exigência de Juliano, todos deveriam chamar de praça o antigo mirante sem nome, praça Raimundinho. Inaugurada a praça, Juliano voltou a subir na Pedra de Xangô para anunciar a nova diretoria da boca, cuja formação seguia o modelo criado pelo falecido Orlando Jogador, do Complexo do Alemão. Juliano reservou aos parentes os principais cargos de confiança. Da família adotiva, o irmão Difé se encarregaria do dinheiro, a contabilidade. Os cunhados Paulo Roberto, casado com a irmã de criação Diva, e Alen, irmão de uma das namoradas, Veridiana, e filho da mulher de sua iniciação sexual, Madá, ficaria com a gerência do pó e da maconha.

Em homenagem ao falecido Cabeludo, tiraria da chefia da endolação⁸⁰ o ex-braço direito de Raimundinho, o evangélico Marco Ferrô, para pôr em seu lugar o sobrinho de seu ídolo Cabeludo, Mendonça. O único motorista do grupo, Careca, que já comandara as esticas, ficaria com a gerência de bondes motorizados. O inseparável amigo de infância, Du, teria o privilégio de escolher qualquer coisa que quisesse na boca.

As outras funções foram distribuídas para amigos de outros tempos e jovens da quarta geração do Comando Vermelho. Destinou a dois dos mais experientes assaltantes da favela - Tucano, de 24 anos, e Tá Manero, 32 anos - as chefias de segurança dos três pontos-de-venda da boca. Em reconhecimento pela coragem demonstrada em várias situações de risco, indicou um adolescente de classe média, que morava fora da favela, Dager Othon Mandarino, o Rebelde, para o comando das pioneiras bocas de asfalto, as esticas. Apesar de ter completado 15 anos, Paranóia já era considerado um veterano com oito anos de experiência, que o habilitava à chefia dos meninos olheiros. Escolheu Tênis para uma função particular: acompanhá-lo de perto, para ajudá-lo a carregar o fuzil. E de vigiar a arma quando ele se desfazia dela para ir ao banheiro, fazer as refeições, namorar. E,

⁸⁰ Endolação é o termo utilizado pelos traficantes para designar o trabalho de separar e embalar para a venda da carga de droga recebida, como fazer "trouxas" de maconha, de cocaína etc.

finalmente, para a chefia do serviço secreto, um mistério.

- Vai ser uma dupla. Mas como é secreto, fudeu, não dá pra falar o nome, não - disse Juliano.

- Qual é, Juliano. Tu começô desconfiando de nós, aí!

- Só vô dá uma pista... É a maior resposta desse morro.

Parte do segredo de Juliano não resistiria a cinco minutos de insistência.

- Quem quisé sabê que me siga... mas só a diretoria. Vambora.

O primeiro nome da dupla do serviço secreto seria revelado na primeira visita que fizeram a um morador do morro. O barraco era dos pais do adolescente Pardal, mas a visita era à amiga Luz, que se recuperava na casa dele de uma cirurgia de alto risco. Ela ficou emocionada ao receber do amigo Mendonça um ramallete de flores - Vocês demoraram demais. Pensei que fosse morrê aqui no meio dos alemão, caralho! Disse Luz, que fizera uma cirurgia do miocárdio para implantar três pontes de safena.

- Qualé que foi, Luz? Porrada demais nos homes dá nisso. É ou não é? Perguntou Juliano.

- Não brinca, não. Meu coração ainda tá apertado, aí. Mas a parada é outra, Juliano. A parada é outra...

- Tá na hora do trampo, Luz. Tem que saí logo dessa cama, mulhé, que agora a parada é nossa.

Para animá-la, Juliano falou de seus planos de incluí-la na diretoria da firma, mas Luz reagiu com indiferença. Ela só ficaria animada com a proposta depois de conseguir convencer alguns amigos a ajudá-la a se livrar do aperto que sentia no coração, mesmo depois da cirurgia.

- Não tem operação que resolva, aí. Eu preciso vingar a morte da minha mãe.

A própria Luz se encarregaria da formação do bonde, com apoio dos amigos de sua confiança, Careca, Paulo Roberto e Mendonça. Eles precisariam de um mês para completar a missão na favela de Rio das Pedras (BARCELLOS, 2009, p. 310-12)

Até o final, o livro-reportagem de Barcellos segue neste ritmo, misturando cenas dramáticas, diálogos longos e complexos, descrição de status social e composição de personagens, como no capítulo 24, etapa da narrativa em que Juliano, preso outra vez, volta a perder força no Morro Dona Marta. Detido, Juliano VP vive, segundo o autor, uma fase de depressão profunda, não apenas pela perda de prestígio, mas também pela morte do melhor amigo de infância. O trecho a seguir relata simultaneamente o estado emocional de Juliano e uma tentativa de fuga da cadeia. Apesar de longo, é necessário transcrever o trecho aqui

para que se possa compreender o contexto da cena dramática e as estratégias textuais utilizadas pelo autor:

A morte de Du marcou o início de uma fase de depressão e isolamento de Juliano. Passou vários dias encolhido num canto da cela, com longas crises de choro, sem falar com ninguém, sem fazer a barba, sem fazer exercícios matinais, dormindo 12 horas por dia, só aceitando as visitas da mãe. Tornou-se devorador das três refeições oferecidas pelos carcereiros, sem abrir mão da comida reforçada trazida diariamente pela família. Engordou 20 quilos. Adquiriu uma estranha paixão pela piloto Suzane Carvalho, a ponto de ter crises de ciúme quando flagrava alguém olhando para a foto dela nua na parede da cela.

Para sair da fase depressiva mais aguda a mãe o convenceu a usar as últimas reservas em dinheiro para comprar o direito ao sol, que incidia apenas nas duas celas mais próximas do início do corredor da carceragem. Escolheu a que era considerada território do pessoal do Lambari, o chefão da segunda maior favela do Rio de Janeiro, o Jacarezinho. Dois homens de confiança dele, Téia e Rogerinho, conhecidos entre os traficantes, também estavam presos ali. Os três receberam Juliano com reverência quando ele chegou de mudança à cela trazendo o pôster de Suzane Carvalho nas mãos.

- A irmandade do Jacaré é parceira do Santa Marta. Na liberdade e no sofrimento - disse Lambari.

A namorada rica e misteriosa foi importante para tirá-lo dessa fase. Depois de resistir à ideia de entrar pela primeira vez numa cadeia, ela virou uma das visitantes mais assíduas. Em uma das visitas, levou um computador portátil de presente para incentivá-lo a escrever, como ele desejava desde a adolescência. (...) Depois de alguns meses, o romance com a namorada rica deixou de ser um mistério (...): loira, bonita, simpática: Luana Fioravante, uma publicitária solteira, de 30 anos, que morava no bairro da Gávea. Essas visitas terapêuticas aconteciam sempre no "parlatório" - uma pequena sala na entrada da carceragem normalmente reservada aos contatos dos advogados com seus clientes presos - e eram sempre vigiadas no mínimo por dois carcereiros de plantão.

- Tua mina chegou, Téia - gritou o carcereiro.

Desde que Téia começou a namorar Janete, o parlatório começou a ser usado como uma espécie de motel de final da tarde, ao custo de 50 dólares por período de duas horas. No fim de semana era mais caro, preço a combinar. A namorada de Téia costumava ir à Polinter com o filho Ryan. (...) Eventualmente, convidava uma amiga, a Arlete (...), que nem sempre cobrava para ficar no parlatório com o amigo de Téia, Rogerinho. No último sábado de outubro, o convite de Janete foi profissional

- Hoje vai rolar uma grana. Uma rapidinha e cem reais na mão!

Elas chegaram às duas horas da tarde, como fora combinado, mas o porteiro Jorge Firmino não as deixou entrar.

- Sábado, não! Vocês estão cansadas de saber... - disse o porteiro com firmeza.

- É só uma rapidinha... Chama lá o Paquetá - insistiu Janete.

Paquetá era o apelido do carcereiro Aroldo Velloso Dias, que estava de plantão com outros dois colegas, Emanuel Albuquerque e Kleber do Nascimento. O salário dos três era igual, cerca de 320 dólares. Eles prestavam serviço de segurança particular para reforçar o salário. Dos três, Kleber era o que mais se queixava da situação financeira. Estava com os dois filhos doentes em casa, um deles com problemas respiratórios graves. Os colegas dizem que ele pretendia usar o dinheiro do suborno para colocar o filho numa natação terapêutica.

Janete e Arlete voltaram mais tarde e aproveitaram para entrar na carceragem no momento em que o porteiro durão Jorge Firmino havia se afastado da entrada principal. Elas foram recebidas por Kleber.

- Téia, Rogerinho! As minas chegaram!

O grito do carcereiro fez o coração de Juliano disparar e provocou um comentário discreto de Lambari, que passara o mês resfriado embaixo do único cobertor da cela 2.

- É agora ou nunca, Juliano.

O deprimido e o resfriado haviam passado o mês de outubro na "aba" da ação de Téia e Rogerinho, que estavam, como eles diziam, "cozinhando" os carcereiros. Agora havia chegado a hora de comê-los. Da entrada da carceragem, Arlete e Janete foram conduzidas por Kleber até a porta do parlatório, quando ele tentou ser simpático.

- Não percam tempo, chegaram muito tarde hoje... - disse Kleber.

- Hoje não estamos a fim de conversa - respondeu Janete, apontando para o rosto de Kleber uma pistola austríaca automática Glock que trouxera escondida nas fraldas do filho Ryan. Exigiu que Kleber ficasse em silêncio.

- Psssiuuu!

Imediatamente, Arlete correu para o fundo da sala de espera, lado oposto a entrada da carceragem, onde estava o corredor de acesso às celas, protegido por três portões de ferro. Enquanto ela abria o primeiro cadeado, Kleber aproveitou um vacilo de Janete para sacar a arma e tentar dominá-la. Mas ela foi mais rápida e disparou um tiro à queima-roupa contra o seu rosto.

- Tu qué morrê, filho da puta!

A bala entrou pela boca, quebrou todos os dentes da frente, saiu pela nuca abaixo da orelha esquerda e mesmo assim Kleber não se rendeu. Caído, conseguiu se arrastar em direção ao corredor das celas, onde Janete já apontava a arma contra o carcereiro Emanuel, que estava no meio dos dez presos da cela 2, todos ansiosos para fugir. O tiro disparado por Janete chamou a atenção do porteiro Firmino, que correu para a carceragem, enquanto um colega dele

pedia socorro pelo radiotransmissor ao Batalhão da Harmonia, que fica a 200 metros do prédio da Polinter.

(...) Os primeiros reforços da PM já se aproximavam quando Téia finalmente conseguiu romper a porta do paiol. O armário estava cheio de armas. Uma metralhadora foi para as mãos de Rogerinho, duas escopetas para Lambari e Juliano, dois revólveres para outros presos da cela 2 e um fuzil ficou com Téia. (...) Mas na hora em que Rogerinho disparou as primeiras rajadas de metralhadora, poucos tiveram a coragem de seguir seus passos. Logo atrás dele estava Téia, depois Juliano e Lambari, mais atrás Janete com o filho Ryan no colo e outros quatro presos que aderiram de última hora. O primeiro a cair baleado foi Téia.

- Pelo amor de Deus, não me deixem aqui!

Por segundos, o grupo parou de andar para levantar Téia do chão.

- Vamo matá! Vambora! (...)

Na saída, Juliano e Lambari assumiram a dianteira. Eles subiram no capô das viaturas apontando nervosamente as escopetas para todos os lados, obrigando os policiais a se jogarem ao chão para conseguir proteção. Saltaram sobre os carros do lado, pularam para a calçada à esquerda do prédio e correram em direção à avenida Rodrigues Alves justamente quando chegava por ali o reforço dos homens do Núcleo de Operações Especiais de Inteligência e Apoio à Polícia. (...)

O gordo Juliano ficou para trás. Exausto, ofegante, sem conseguir acompanhar a velocidade dos outros, chegou à Avenida Rodrigues Alves graças a tática de fuga em massa, que tinha sido um blefe. Dos 400 presos, apenas sete chegaram até a rua. Ele era o único que não conseguira escapar do cerco.

A fuga estava prevista para as duas da tarde, hora em que Careca começou a longa espera dentro de um carro estacionado a 50 metros da Polinter e agora estava com o motor ligado, em alta rotação. Era um Tempra preto 96, o preferido de Careca por causa da boa estabilidade nas curvas em alta velocidade. Quando finalmente Juliano sentou ao seu lado, Careca já tinha a mão esquerda no volante e a direita no câmbio manual. Era o mais adequado para manter o carro acelerado ao máximo na primeira marcha e suportar a manobra brusca da arracanda, que fez as rodas traseiras deslizarem de lado sobre o asfalto até o giro de 180 graus.

- Mostra que tu é fera, Careca! - gritou Juliano.

De frente para os policiais e viaturas que avançavam no sentido contrário, Careca acelerou fundo, provocando barulho e fumaça do atrito dos pneus na pista. Com pequenos giros no volante, partiu em ziguezague para cima de seus inimigos, que foram forçados a abrir caminho. Ao seu lado, ainda esbaforido, Juliano enfiou meio corpo para fora da janela e continuou blefando aos gritos de "vou matá, vou matá" até o Tempra entrar na rampa do elevador que o levaria de volta à liberdade (BARCELLOS, 2009, p. 369-73).

O personagem principal do livro-reportagem de Barcellos, Marcinho VP, foi assassinado dois meses depois do lançamento de *Abusado*. A imprensa brasileira, de uma maneira geral, especula que a morte teria sido motivada pelas revelações feitas pelo traficante ao autor, como detalhes sobre o funcionamento do tráfico, a compra de armas, a forma de ação dos traficantes na guerra pelo controle dos pontos de venda com criminosos rivais, o tribunal do tráfico, que faz seus próprios julgamentos à margem da lei, e os relatos sobre a violência da polícia e nas cadeias. No posfácio, Barcellos afirma: "No dia 29 de julho de 2003 foi a vez de Juliano, encontrado morto dentro de uma lata de lixo, com o corpo coberto pelos livros que gostava de ler".

4.3 A ficção em Olga

Antes de apresentar e identificar elementos ficcionais do Novo Jornalismo em trechos de *Olga* e *Chatô: o Rei do Brasil* - ambos do jornalista Fernando Morais e inseridos na categoria livro-reportagem-biografia ou livro-reportagem-perfil, segundo classificação de Edvaldo Pereira Lima -, é necessário, neste momento, ampliar um pouco a compreensão acerca da biografia e do texto biográfico. Mesmo que Morais não mencione, em nenhum momento, que os dois trabalhos em estudo sejam biografias, as narrativas se enquadram nas noções e conceitos definidos especialmente por François Dosse e Philippe Lejeune. Para as questões que se quer tratar nesta pesquisa, Dosse é definitivo e implacável quando classifica a biografia. "A biografia é um verdadeiro romance" (DOSSE, 2009, p. 55).

Dosse justifica a sentença a partir de análise de que a biografia é um gênero híbrido e, por isso, se mantém sempre em um meio termo, em meio percurso, entre o desejo de escrever o real passado e a imaginação do autor na tentativa de preencher lacunas que a própria vida do personagem apresenta.

A biografia se situa em tensão constante entre a vontade de reproduzir o real passado, segundo as regras da mimesis, e o polo imaginativo do biógrafo, que deve refazer um universo perdido segundo sua intuição e talento criador. Essa tensão não é, decerto, exclusiva da biografia, pois a encontramos no historiador empenhado em fazer história, mas é guindada ao paroxismo no gênero biográfico, que depende ao mesmo tempo da dimensão histórica e da dimensão ficcional (DOSSE, 2009, p. 55).

Utilizar o recurso da ficção neste tipo de produção textual - na biografia, propriamente dita ou no livro-reportagem-perfil/biografia, - pode ser uma estratégia inevitável na medida em que é impossível reproduzir a vida real com o detalhamento e a complexidade da trajetória do biografado. Para Dosse, é preciso "apelar para imaginação em face do caráter lacunar de seus documentos e dos lapsos temporais que procura preencher como a própria vida é um entretecido constante de memória e olvido" (DOSSE, 2009, p. 55). Lejeune vai um pouco mais além, ao tratar da narrativa da autobiografia como um texto ficcional. "Como se pode ainda, no século da psicanálise, acreditar que um sujeito seja capaz de dizer a verdade sobre si mesmo?" (LEJEUNE, 2008, p. 103).

No caso do livro-reportagem *Olga*, Fernando Moraes parece rejeitar o uso da ficção e da imaginação em sua produção textual, a julgar pela primeira frase da apresentação da obra: "A história que você vai ler agora relata fatos que aconteceram exatamente como estão

descritos neste livro” (MORAIS, 1994, p. 9)⁸¹. O autor, neste caso, aposta na capacidade de reproduzir fielmente os acontecimentos da vida da personagem a partir da apuração dos fatos e pesquisa documental, percorrendo o sentido contrário às noções teóricas de Dosse e Lejeune.

Além do exercício comum na prática jornalística, cuja base de sustentação de sua produção textual é composta por entrevistas, observações, testemunhos e busca de diferentes versões sobre um mesmo fato, em muitos casos faz-se necessário - e até mesmo imprescindível - lançar mão de uma outra forma de captação, como define Edvaldo Pereira Lima: o método por documentação. O termo, de acordo com Lima, se aplica tanto ao jornalismo cotidiano quanto ao livro-reportagem. O autor assegura que o uso do método de captação por documentação, sobretudo nas matérias de profundidade, dá vigor e poder de sustentação à narrativa de quem escreve. Ele lembra, no entanto, que, ao contrário dos profissionais da Europa e dos Estados Unidos, os brasileiros não costumam recorrer, com frequência, à prática de análise de fontes documentais, limitando-se à entrevista e à observação. Mas Lima destaca como “exceção elogiável”, o livro-reportagem-biografia *Olga*.

Lima (2009) lembra que para contar a vida de Olga Benario, Fernando Morais pesquisou documentos em instituições de seis países, além do Brasil, consultou um sem-número de periódicos nacionais e estrangeiros, coletou dados em uma vasta bibliografia, “além de ter tomado depoimentos de mais de 20 fontes vivas” (2009, p. 129). Não há como negar que Morais estruturou a reportagem sobre Olga

⁸¹ É interessante notar que na edição de 1986, a frase contém uma diferença significativa em relação à edição de 1994: “A reportagem que você vai ler agora relata fatos que aconteceram exatamente como estão descritos neste livro”. Ou seja, na edição mais antiga, a narrativa é chamada de “reportagem”, enquanto que na mais recente, de “história”.

Benario Prestes a partir de alicerces consistentes do ponto de vista da análise de registros oficiais e entrevistas. O livro, no entanto, começa exatamente com uma cena dramática ocorrida em abril de 1928, em Berlim, na Alemanha - a data e o local dão nome ao primeiro capítulo.

Tudo aconteceu em menos de um minuto. Pontualmente, às nove horas da manhã de 11 de abril de 1928, o guarda Gunnar Blemke atravessou o salão de audiências revestido de mogno da prisão de Moabit, no centro de Berlim, levando pelo braço, algemado, o professor comunista Otto Braun, de 28 anos. Não que Otto fosse considerado um preso perigoso; as algemas se justificavam por ser um acusado de 'alta traição à pátria', encarcerado havia um ano e meio, aguardando julgamento. O guarda caminhou com ele em direção à mesa onde se encontrava o secretário superior de Justiça, Ernst Schmidt, que deveria interrogar Otto Braun. A seu lado, o escrivão Rudolph Nekien lutava para não cochilar sobre a máquina de escrever. Na outra ponta do salão, bem em frente à mesa de Schmidt, um pequeno auditório destinado ao público e aos advogados, e isolado por um balaústre de madeira, estava ocupado por meia dúzia de adolescentes, moças e rapazes. "Pensei que fossem estudantes de direito", diria o guarda mais tarde. Blemke estufou o peito diante da autoridade e anunciou:

- Apresentando o preso Otto Braun.

Nesse instante ele sentiu algo duro encostado em sua nuca. Virou a cabeça e viu uma pistola negra apontada contra seu rosto por uma linda moça de cabelos escuros e olhos azuis, que exigiu com voz firme:

- Solte o preso!

No auditório, os jovens dividiram-se em dois grupos e se atiraram sobre o secretário Schmidt e o escrivão Nekien, que foi derrubado com violência. Schmidt deu um salto, conseguiu bater a ponta do sapato sobre o botão de alarme instalado no chão - e recebeu uma coronhada no rosto, dada por um garoto enorme, de barba ruiva e cabelos escorridos até quase o ombro. A jovem de olhos azuis que comandava o grupo mantinha a pistola apontada para a cabeça do guarda. Depois de desarmá-lo, caminhou de costas em direção à porta, protegendo o preso com seu corpo e gritando para seus companheiros:

- Para a rua! Para a rua! Quem se mexer leva chumbo!
(MORAIS, 1994, p. 17-18).

Embora Moraes rejeite qualquer interferência da imaginação e da ficção no livro-reportagem, algumas frases deste trecho do capítulo inicial parecem de acordo com algumas das premissas ficcionais do Novo Jornalismo - a

cena acelerada, dramática e o detalhamento do ambiente - e também com os conceitos de Dosse, para quem a biografia exige o preenchimento de lacunas que não puderam ser conectadas. No caso específico, informações contidas na cena, como "tudo aconteceu em menos de um minuto"; "o escrivão Rudolph Nekien lutava para não cochilar sobre a máquina de escrever; e "Blemke estufou o peito diante da autoridade e anunciou: Apresentando o preso Otto Braun" dificilmente estariam disponíveis em documentos e jornais da época, como o diário Berliner Zeitung am Mittag, que Morais cita no livro. A fuga dos jovens que retiraram o preso do salão de audiências não é menos espetacular que a narrativa inicial.

O guarda e os dois funcionários foram colocados de cara contra a parede. Com gestos rápidos, a moça mandou que o grupo saísse. O bando já disparava rumo ao portão principal, levando o preso para a calçada, quando seu último grito ecoou na sala:

- O primeiro a se mover leva chumbo!

E sumiu pelo corredor. Após saltar os degraus da escada na porta da prisão, o grupo se dispersou, cada um fugindo por uma rua diferente. A jovem guardou a pistola na sacola de lã a tiracolo e atravessou correndo o parque Fritz-Schloss para, no outro extremo, ao lado de um ginásio de esportes, atirar-se num pequeno furgão verde que a esperava de portas abertas. Na direção ia um jovem narigudo e atrás, sentado no fundo da carroceria e com as mãos ainda algemadas, estava Otto Braun, encolhido e assustado. O calhambeque ameaçava desmontar pelas ruas de Berlim. Agora precisavam sair das imediações da prisão, cujas sirenes de alarme podiam ser ouvidas a quarteirões. O carro tomou o rumo sul da cidade. Evitando as ruas mais movimentadas, margeou o pequeno Cemitério Blüncher e cruzou o canal Schiffarts. Quando entrou no bairro Neukölln, a moça, Otto e o narigudo puderam afinal respirar aliviados. Em Neukölln estavam em casa.

Na hora do almoço, uma edição extra do diário Berliner Zeitung am Mittag já dava detalhes, sob escandalosa manchete, do que chamava de "ousada cena de faroeste" ocorrida de manhã em Moabit. O jornal anunciava em primeira mão o nome da linda jovem que comandara o "assalto comunista": Olga Benario (MORAIS, 1994, p. 18).

No capítulo dois, Moraes se preocupa em contextualizar um pouco mais a vida de Olga na Alemanha, sua ascensão na hierarquia do Partido Comunista, a perseguição que ela e seus colegas sofriam, a prisão de companheiros e sua ida para a União Soviética. No terceiro, fala de Olga e Otto Braun, que viajaram para Moscou para participar de um curso político no *Kommuniti Internationali Molodoi* (KIM), o comitê da Juventude Comunista Internacional. Olga e Braun foram levados ao encerramento do evento por um guia, conta Moraes, que descreve o encantamento de Olga com o local utilizando um dos recursos mais marcantes da ficção do *Novo Jornalismo*, o fluxo de consciência⁸²:

Quando os três entraram no superlotado auditório da Juventude Comunista Internacional, Olga imaginou que aquele deveria ter sido um luxuoso teatro da época czarista, tal a suntuosidade do lugar e a abundância de mármore, tapetes e cortinas de veludo azul caindo de um teto altíssimo (MORAIS, 1994, p. 48).

Em seguida, Moraes trata do estremecimento da relação de Olga e Otto Braun, para quem a nova integrante do Comitê Central da Juventude Internacional não tinha tempo, com a descrição de uma cena dramática, entremeada por um diálogo detalhado e áspero entre o casal.

Ela não tinha um minuto sequer para Otto. Quando, certa noite, este contou-lhe que terminara todos os exames médicos e sugeriu que partissem imediatamente para as férias, ela o surpreendeu com uma recusa: - Acho que você terá que ir sozinho. O trabalho no KIM está absorvendo todo o meu tempo e nesse momento não posso e nem quero sair de Moscou.

⁸² É interessante ressaltar, aqui, que o conceito de fluxo de consciência, ou monólogo interior, como denominou John Hollowell, é a narrativa que apresenta o que estaria pensando ou sentindo o personagem. Este conceito de fluxo de consciência é um dos elementos essenciais do *Novo Jornalismo*, como também são a descrição dramática dos acontecimentos cena a cena; a transcrição integral de diálogos; emprego de inventivos pontos de vista em terceira pessoa; a apresentação detalhada de costumes sociais que representem o status do personagem; e a caracterização composta, como descritos no capítulo anterior.

Para espanto de Olga, Otto reagiu com uma explosiva crise de ciúmes. Revoltada, ela repetiu, uma vez mais, que não seria jamais propriedade de quem quer que fosse. Ele esbravejava, querendo saber de que país era o jovem que certamente estava virando a cabeça dela. Enfurecida, antes de sair e bater a porta com violência, ela apontou debochadamente para o pequeno busto de Lenin sobre uma mesinha, e disse apenas:

- Seu tolo! O jovem que te provoca ciuemeira é russo mesmo, e já está morto. É esse aí... (MORAIS, 1994, p. 48).

O capítulo também passa a dedicar atenção especial ao brasileiro Luís Carlos Prestes, que havia conquistado reverência e credibilidade junto a comunistas internacionais a partir da Coluna Prestes⁸³, cujo movimento cruzou o Brasil em lombo de cavalo com a proposta revolucionária de tomar o poder. A aventura rendeu a Prestes a alcunha de Cavaleiro da Esperança. Neste momento, começo dos anos 1930, Prestes também vivia na União Soviética, trabalhava numa estatal, mas queria mesmo era retornar ao Brasil para engendrar uma revolução socialista, um sonho acalentado desde o fracasso da Coluna. Prestes teria sido autorizado pelos dirigentes do Comitê Central do Partido Comunista Soviético a retornar, mas teria imposto uma condição, expressa no trecho a seguir, que mistura elementos do Novo Jornalismo, como o fluxo de consciência e o diálogo integral (neste caso, entre o secretário comunista Dmitri Manuilski e Olga):

Ao chegar ao imponente prédio do Comintern, no número 36 da rua Mokovaia, Olga foi levada imediatamente à presença do secretário. Caminhando de um lado para o outro e olhando longe, como se se concentrasse mais na neve que caía nas vidraças do que no assunto que abordava, Dmitri Manuilski desfez, de pronto, sua fantasia de regressar à Alemanha. Ele falava da perspectiva de uma revolução popular, mas na América Latina:

⁸³ A Coluna Prestes foi um movimento político-militar que tentou, entre 1925 e 1927 fazer uma revolução político-social no Brasil e contra a República Velha, a elite e os poderes dominantes. Comandada por Luís Carlos Prestes e Miguel Costa, a Coluna percorreu 25 mil quilômetros pelo interior do país. No entanto, Prestes não atingiu seu objetivo, porque a população não aderiu ao movimento.

- Um dos mais corajosos comunistas que conhecemos insiste em retornar a seu país. Ele e seus companheiros de partido nos convenceram de que este é o momento de levar a revolução ao sopé do mundo. A direção da Internacional Comunista esteve todo esse tempo reticente, mas afinal decidimos autorizar a sua volta.

Ele andava vagorosamente pelo salão, como um professor dando uma aula minuciosa - aceitamos, mas impusemos uma condição: o Comintern cuidará de sua segurança pessoal. Depois de muita discussão, e de analisarmos dezenas de nomes, concluímos que só uma pessoa tem condições de fazê-lo chegar a seu país em absoluta segurança: você. Não quero que responda nesse momento. Pense bem e volte amanhã, à mesma hora. Por razões de segurança, a única informação adicional que podemos lhe transmitir neste momento é esta: se aceitar, vocês partem dentro de poucos dias para a América Latina.

Olga teve ímpetos de dizer ali, na hora, que estava pronta para partir. Mas era disciplinada: se Manuilski lhe dava um dia, ela adiaria o sim por um dia. Ao voltar, na tarde seguinte, ela chegou com uma hora de antecedência. Esperou na ante-sala e foi o próprio Manuilski quem apareceu para encontrá-la. No gabinete, ele perguntou sem rodeios:

- Como é? A camarada Olga Sinek já decidiu?

- Sabia desde ontem, camarada: estou pronta para partir.

O secretário do Comintern contou-lhe, então o que a esperava. Antes do fim do mês ela partiria para o Brasil, cuidando da segurança do capitão Luís Carlos Prestes, que tentaria liderar em seu país uma insurreição popular. A história que ouvira sobre a coluna invencível voltou à sua memória. Quando Dmitri Manuilski mandou que trouxessem até eles o Cavaleiro da Esperança, Olga, embora impassível, decpcionou-se um pouco. Pelo que ouvira, esperava ver um gigante latino. Ela emocionou-se ao cumprimentar, em francês, o revolucionário brasileiro, mas achou-o um pouco franzino para alguém que comandara um exército por 25 mil quilômetros (MORAIS, 1994, p. 56).

No momento em que imagina o que Olga poderia estar pensando em seu primeiro encontro com Prestes, o autor busca uma aproximação afetiva entre os dois personagens - ou, pelo menos, a partir do ponto de vista da jovem alemã. A estratégia de Moraes, ao encerrar o capítulo três com essa narrativa, é clara, a julgar pelo título do capítulo seguinte: *Lua-de-mel em Nova York*. Amparados financeiramente pelo Partido Comunista Soviético, Olga e Prestes usaram disfarces, trocaram frequentemente de nome e passaportes para cruzar a Europa - Holanda, depois Bélgica

e França - antes de atravessar o Oceano Atlântico a bordo do navio "Ville de Paris" como um casal em lua-de-mel. Neste capítulo, o autor busca contextualizar a nova vida de Olga e Prestes, um casal de fachada proposto pela Internacional Comunista, que usa disfarces, apresenta-se com nomes e passaportes falsos, viaja de navio em primeira classe da Europa para os Estados Unidos, hospeda-se em hotéis de luxo. Quando chegam a Nova York, segundo descrição de Moraes, o envolvimento de Olga e Prestes já teria ultrapassado as afinidades ideológicas.

Embora o livro-reportagem seja sobre Olga, Moraes parece sentir a necessidade de também apresentar ao leitor um perfil de Luís Carlos Prestes. Quando Olga e Prestes começam a se envolver emocionalmente no trajeto entre a Europa e os Estados Unidos, Moraes salienta o fato de que Prestes, aos 37 anos de idade, ainda era virgem. No entanto, faz isso de uma maneira protetora e engajada, posição que geralmente ocupa quem escreve sobre a vida de alguém. Dosse faz um alerta a esse respeito, ao afirmar que o envolvimento do biógrafo com o objeto de estudo

deve permanecer sob controle para servir à compreensão daquele que continua sendo estranho e cuja misteriosa singularidade deve ser captada sem que se caia nas armadilhas da confusão entre um e outro (DOSSE, 2009, p 60-61).

Neste trecho, a virginidade de Prestes é justificada com exaltação, mas também com pitadas ficcionais e aparente envolvimento de Moraes com o personagem, como requer o texto biográfico:

A fachada obrigava Olga e Prestes a intimidades imprevistas. Um casal em lua-de-mel não apenas dorme no mesmo quarto, mas na mesma cama. Além disso, aproximava-os a afinidade intelectual e política, cada vez maior entre os dois, além do fato de serem jovens, bonitos e entusiasmados com a perspectiva de estarem às portas da revolução. Para um homem de 37

anos, Prestes vivera precocemente toda sorte de experiências políticas: liderara uma rebelião militar, conspirara contra governos, fora preso e exilado, convivera com os mais importantes dirigentes comunistas na União Soviética. Mas o rigor, a disciplina e a dedicação à causa tinham cobrado dele um preço alto: até então, Luís Carlos Prestes nunca tinha estado com uma mulher. A orfandade prematura levou-o, aos dez anos de idade, a tornar-se o chefe da família. O pouco tempo que lhe sobrava da Escola Militar era dedicado aos estudos. A mãe não permitira que ele trabalhasse: preferia ela fazê-lo, com a condição de que o filho se entregasse aos livros e fosse primeiro aluno da classe. A vida da família suburbana do Rio de Janeiro era tão difícil que ele teve que obter permissão especial para andar fardado fora da Escola Militar: Prestes não tinha trajes paisanos para vestir. Durante a coluna ele se sentira na obrigação, enquanto comandante, de dar o exemplo de disciplina. E, ao contrário de muitos de seus comandados, não se envolveu com as mulheres que acompanharam a marcha. A política e a preocupação com a educação das quatro irmãs tinham-lhe roubado todo o tempo. E se Prestes chegara aos 37 anos sem ter tido uma namorada, uma paixão, uma mulher, não poderia haver circunstância mais propícia para começar: estava em alto-mar, num camarote luxuoso, acompanhado de uma belíssima mulher, comunista e revolucionária como ele (MORAIS, 1994, p. 61).

Depois de algumas narrativas sobre as aventuras do casal de agentes secretos em Nova York - o tom se assemelha a de um romance de espionagem -, o autor relata que Prestes e Olga tomam o rumo do Brasil. O texto avança com relatos do casal Olga e Prestes habituando-se à vida no Rio de Janeiro, a realização de contatos com os movimentos de esquerda que se consolidavam no país, como a Aliança Nacional Libertadora, uma fracassada tentativa de revolução comunista no Brasil até a descoberta de que Luís Carlos Prestes estava de volta ao país. Foragido depois do golpe frustrado no 3º Regimento de Infantaria, o casal passou a se esconder em residências no subúrbio carioca. No capítulo 11, *Diante de Filinto, um nome: Olga de Tal*, o autor descreve a busca de Filinto Müller, uma espécie de chefe de polícia, o homem forte do governo Getúlio Vargas, a Prestes e Olga. No carnaval de 1936, Müller impôs uma série de restrições à maior festa popular do Brasil, como horário de

ensaios dos blocos, que não poderiam passar das 22h. Escondida com Prestes em um aparelho no Meier, Olga, conforme relato de Moraes, assistiu aos desfiles de blocos pela janela do apartamento. Novamente, utiliza o fluxo de consciência para dar voz à personagem:

(...) mesmo um Carnaval sem fantasias, sem máscaras e com pouco confete era uma novidade para uma alemã da Baviera. Através das frestas da janela do quarto, Olga se deliciava com os grupos que passavam desafiando a autoridade da polícia, sambando com os rostos pintados e pouquíssima roupa sobre o corpo. O pesado rádio de válvulas que haviam conseguido com o sapateiro Manoel dos Santos repetia dezenas de vezes os poucos sucessos daquele ano: "Querido Adão", marchinha cantada por Carmen Miranda, "É bom parar", de Noel Rosa, cantada por Francisco Alves, e a "Marchinha do grande galo", de La martine Babo, cuja interpretação de Almirante arrancava gargalhadas dela no refrão em que o cantor repicava o có có có có (MORAIS, 1994, p. 127).

A trajetória de Olga e Prestes no Brasil é repleta de cenas dramáticas, fluxos de consciência e diálogos e culmina com a prisão de ambos pelo governo de Getúlio Vargas. O ápice do livro-reportagem, de fato, concentra-se não apenas na prisão de Olga, mas no fato de Vargas ter entregue a Hitler uma prisioneira alemã e comunista, que estava grávida de sete meses. A etapa mais dramática da vida de Olga, contada por Moraes, inicia-se apenas no capítulo 16 (*Nos porões da Gestapo*), de um total de 20. Da viagem no navio "La Coruña", do Brasil para Hamburgo, na Alemanha, até a morte na câmara de gás de Bernburg, o autor descreve momentos de angústia e de tristeza, mas também de alegria da personagem pelo nascimento da filha, Anita Leocádia, e de medo e raiva, como no trecho a seguir, quando Olga é obrigada a entregar seu bebê de um ano de idade para as carcereiras nazistas. Mais uma vez, Moraes lança mão da estratégia que perpassa quase todas as 259 páginas do livro-reportagem: a cena dramática, o diálogo

complexo, o fluxo de consciência e a composição de personagem (neste caso, as carcereiras).

Olga brincava de esconde-esconde com Anita sob os lençóis da cama quando a carcereira abriu a porta da cela, acompanhada de três guardas armados. A policial não fez rodeios:

- Vista a garota com um agasalho grosso e entregue as roupas dela aos policiais. Viemos buscá-la.

De um salto, Olga atirou-se sobre a filha, prendeu-a com as mãos contra o próprio peito e buscou com os olhos, em vão, um lugar onde pudesse proteger-se. Correu para um canto da cela, comprimindo a criança contra a parede. Assustada, Anita começou a chorar alto. Tomada de desespero, Olga gritava: - Jamais! Vocês não podem fazer isto! O que vocês querem fazer é um crime inominável! Saiam já daqui! Só se me matarem levarão minha filha!. Indiferente, a carcereira dava ordens aos guardas:

- Recolham as roupas da criança. Vamos tirá-la daqui imediatamente. Se precisar, usem a força. Ao berreiro da criança juntou-se o choro da mãe, acocorada sobre a filha no canto do cubículo:

- Um crime! Vocês estão cometendo um crime contra um bebê inocente! Não! Vocês não podem separá-la de mim! Minha filha não tem culpa de nada e não pode ser punida! Não façam isso!

A policial ordenou que os guardas tomassem Anita dos braços da mãe:

-Levem a criança daqui. Essa idiota está encenando. Há um ano ela já sabia: quando a amamentação chegasse ao fim, a menina seria transferida para um orfanato. Dois guardas agarraram violentamente os braços de Olga por trás, imobilizando-a, enquanto o terceiro recolhia Anita, que berrava cada vez mais alto. Olga tentava resistir e livrar-se dos homens chutando-lhes as pernas e ameaçando morder-lhes as mãos. Um deles aplicou-lhe um soco na cabeça, por trás, e atirou-a sobre a cama. O grupo saiu apressado, trancou a porta e enveredou pelo corredor com a menina nos braços de um dos policiais. Os gritos de Olga, pendurada à porta de madeira, ressoavam pelas galerias do presídio:

- Assassinos! Cães nazistas! Monstros! Minha filha, minha filhinha! Hitler vai matar minha filhinha de um ano! Assassinos! Assassinos!

Olga Benario esmurrou a porta, gritou e xingou por muito tempo. Quando de sua garganta não saía mais voz alguma, mas apenas um chiado rouco, desabou no chão de cimento e ali ficou, imóvel, com os olhos arregalados, como em transe. E só no fim da madrugada recobrou a consciência da tragédia que acabara de viver. Ela despertara com o corpo dolorido, como se tivesse sido surrada com porretes. Arrastou-se até a cama, deitou de costas e permaneceu de olhos abertos até que a claridade do dia se infiltrasse pela janela gradeada (MORAIS, 1994, p. 204).

Embora Moraes tenha tido acesso a um grande número de documentos, inclusive a cartas trocadas entre Olga e Luiz Carlos Prestes, o livro não dá conta do registro do dia em que a carcereira nazista retira de seus braços a menina Anita Leocádia. A narrativa imposta pelo autor ao episódio é, sem dúvida, envolvente, dramática e aterradora. No entanto, é difícil de compreender como ele teria conseguido tantos detalhes, especialmente quanto ao diálogo que Olga teria tentado travar com a carcereira. Para dificultar ainda mais esse entendimento sem desconfiar de que se trata de uma invenção, as frases de Olga são longas e, até certo ponto, difíceis para serem descritas literalmente, como, por exemplo, quando ela reage à ordem da carcereira gritando "Jamais! Vocês não podem fazer isto! O que vocês querem fazer é um crime inominável! Saiam já daqui! Só se me matarem levarão minha filha!".

Um pouco adiante, Moraes parece incluir no diálogo uma informação do narrador na voz da carcereira, quando a mulher se refere ao fim do período em que a menina teria de ser separada da mãe: "Levem a criança daqui. Essa idiota está encenando. Há um ano ela já sabia: quando a amamentação chegasse ao fim, a menina seria transferida para um orfanato". Por fim, a narrativa se encerra com o esgotamento físico e emocional de Olga, afirmando que depois de tudo, ela "desabou no chão de cimento e ali ficou, imóvel, com os olhos arregalados, como em transe".

Por mais criterioso que Moraes tenha sido na apuração da história - e parece mesmo ter sido - não há como não questionar como ele soube de tantos detalhes de uma cena que ele não presenciou. Além disso, o episódio não está registrado no livro-reportagem-biografia em nenhuma das cartas de Olga para Prestes. Na obra, o autor também não

faz qualquer menção de que o momento da retirada da menina dos braços da mãe tenha sido obtido por meio de depoimento de algum sobrevivente. Em nenhuma das cartas de Olga que Morais oferece ao leitor após o episódio consta algum apontamento sobre aquela cena. Um mês depois do ocorrido, Olga teria ficado sabendo que Anita Leocadia estava viva e bem. Já adulta, Anita poderia até se lembrar daquele dia em que foi arrancada dos braços da mãe na cela de um presídio feminino na Alemanha. No entanto, é difícil sustentar que a menina, que tinha um ano de idade, pudesse ter guardado tantos detalhes do fato, especialmente quanto aos diálogos.

De onde, então, Morais teria tirado as palavras, as frase completas, a postura corporal de Olga durante a cena? Recheada de medo, insegurança e violência e com movimentos dramáticos como “Olga atirou-se sobre a filha, prendeu-a com as mãos contra o próprio peito e buscou com os olhos, em vão, um lugar onde pudesse proteger-se”, a cena parece se aproximar mais da fantasia, da criação literária e de uma produção cinematográfica do que da descrição de um fato como ele teria ocorrido, conforme promessa do autor na abertura do livro. Aqui, novamente, configura-se os conceitos de François Dosse quanto à produção textual biográfica: “A imaginação é explicitamente requerida para compensar as insuficiências documentais e o resgate impossível do passado” (DOSSE, 2009, p. 69).

4.4 A ficção em *Chatô*

A estrutura narrativa que mantém o livro-reportagem *Olga* em pé é a mesma que ergue outro *best seller* nacional, o livro-reportagem-biografia *Chatô, o rei do Brasil* (MORAIS, 1994), também do jornalista Fernando Morais. A

obra conta a história de Assis Chateaubriand, um dos primeiros imperadores da mídia brasileira, dono de um conglomerado chamado Diários Associados⁸⁴ e fundador da primeira emissora de TV do país, a Tupi. Em *Chatô*, Moraes faz uma grande reportagem, de fato. Investiga a fundo a vida de um dos mais controversos personagens da história da mídia contemporânea nacional. Apesar de apoiado em documentos, relatos, entrevistas, observações e apontamentos de toda ordem para a descrição de um relato detalhado - como requer um trabalho de jornalismo literário, de uma grande reportagem -, em algumas passagens a história assume características próprias da ficção do texto do Novo Jornalismo.

O livro-reportagem começa com um delírio de Chateaubriand, que, em estado de coma, após ser acometido por uma trombose, agarra-se à vida com a ajuda de aparelhos. O trecho apresenta uma longa e complexa construção textual que o personagem teria processado, de forma inconsciente, naquela situação:

Inteiramente nus e com os corpos cuidadosamente pintados de vermelho e azul, Assis Chateaubriand e sua filha Teresa estavam sentados no chão, mastigando pedaços de carne humana. Um enorme cocar de penas azuis de arara cobria os cabelos grisalhos dele e caía sobre suas costas, como uma trança. O excesso de gordura em volta dos mamilos e a barriga flácida, escondendo o sexo, davam ao jornalista, a distância, a aparência do bispo Pero Fernandes Sardinha, cujo barco adernara ali perto, na foz do rio Coruripe, quando o religioso se preparava para retornar à pátria portuguesa. Quem apurasse o ouvido poderia jurar que ouvia, vindos não se sabe de onde, acordes

⁸⁴ Assis Chateaubriand construiu o primeiro grande império de mídia do Brasil, os Diários Associados. De 1924 a 1968, ano da morte de Chateaubriand, os *Diários Associados* comandaram 36 jornais, 18 revistas, 36 emissoras de rádio e 18 de televisão. Os veículos mais famosos do conglomerado foram a TV Tupi - primeira emissora de televisão do país - e a revista *O Cruzeiro*. A partir dos anos 1980, um condomínio de acionistas assumiu o controle e recuperou a marca e hoje é o sexto maior grupo de mídia brasileiro, tendo o jornal *Correio Braziliense*, do Distrito Federal, como seu principal veículo.

do *Parsifal*, de Wagner. No chão, em meio aos despojos de outros naufragos, Chateaubriand viu um exemplar do *Diário da Noite*, em cujo cabeçalho era possível ler a data do festim canibal: 15 de junho de 1556. De repente o dia escureceu completamente e ele sentiu algo úmido e frio encostado em seu pescoço. O delírio fora interrompido pelo gesto do enfermeiro que esfregava um chumaço de algodão embebido em iodo na garganta do paciente (MORAIS, 1994, p.13).

É interessante notar que o trecho de abertura do livro-reportagem mistura o relato de um delírio que teria sido de Assis Chateaubriand, em primeira pessoa, com a narração em terceira pessoa no momento em que Moraes conta que "o excesso de gordura em volta dos mamilos e a barriga flácida, escondendo o sexo, davam ao jornalista, a distância, a aparência do bispo Pero Fernandes Sardinha". É claro o hibridismo do texto, que é encerrado novamente com a voz do narrador: "O delírio fora interrompido pelo gesto do enfermeiro que esfregava um chumaço de algodão embebido em iodo na garganta do paciente". A cena, é importante ressaltar, teria sido uma exigência de Chateaubriand a quem desejasse escrever sua biografia. Ainda assim, é evidente a presença da ficção.

O fato - ele delirava no CTI de um hospital - é revestido de um caráter fictício. (...) A ambiguidade que envolve o livro-reportagem apresenta-se já no primeiro parágrafo: trata-se de um discurso ficcional e/ou factual? (RESENDE, 2002, p. 28).

Não parece razoável que Moraes, que não estava no hospital, pudesse relatar tal informação com tamanha precisão do fato ocorrido entre a madrugada de 26 para 27 de fevereiro de 1960. Não há dúvida de que Chateaubriand foi acometido por uma trombose. A ficção, no entanto, está presente na construção da narrativa, que se apoia em frases delirantes e pensamentos desconexos que teriam sido proferidos pelo personagem de Moraes, que busca reproduzir

o que estaria pensando Chateaubriand, inconsciente, no leito do hospital:

Resolveu tentar de novo recapitular o que lhe acontecera antes da escuridão, mas era constantemente interrompido por mais escuridão, pela fantasia do bispo português e pela imagem do menino gago, sozinho e tentando falar. Fuzileiros! Ele tinha batido boca com fuzileiros navais na porta do Palácio da Alvorada! Mas quando tinha sido aquilo? Usou o que lhe restava de energia para livrar-se da escuridão e do menino gago e conseguiu reconstituir fragmentos da cena recuperada pela lembrança. Depois da humilhação na porta do palácio, atravessara o gramado com Vernon Walters e Sette Câmara. Ouvira pedidos de desculpas do chefe do Cerimonial e caminhara emburrado, a passos rápidos, até a mesa principal, onde se encontravam Kubitschek e Eisenhower. A memória guiava-o em direção à cara sardenta e sorridente do presidente americano quando, no meio do salão, alguém o tomara pelo braço, tentando saudá-lo. Era o general pernambucano Dantas Barreto, que o metera no xadrez em 1911, em Recife. Nesse instante uma nuvem de horror tomou conta dos pensamentos de Chateaubriand. Dantas Barreto? Mas Dantas morrera em 1931! Um defunto de trinta anos, fardado e bebendo vinho com Juscelino e Eisenhower? Mas então, meu Deus, aquela gente que conversava à sua volta tinha razão: ele tinha morrido mesmo. Ali devia estar apenas sua alma, ou que nome tivesse o que restara de seu espírito ainda não desencarnado. O choque provocado pela certeza da própria morte levava-o de volta ao coma total. A audição começou a desaparecer outra vez, o negrume estava tomando conta de tudo. Ele ainda conseguiu identificar outra voz que chegara - era o médico Antônio da Silva Mello, seu colega de Academia, o irônico amigo de infância que entrava na sala da clínica.(...)

(...) Segundos antes de mergulhar de novo na escuridão eterna, Chateaubriand viu pela última vez o menino branquelo lutando contra a gagueira. Só então percebeu que o garoto era ele mesmo, aos sete anos. Sentiu uma profunda piedade de si próprio e entendeu a imagem como sua derradeira despedida do mundo dos vivos. Sua hora finalmente tinha chegado (MORAIS, 1994, p. 29).

A única pessoa que poderia ter relatado ao autor a situação ocorrida no hospital era a enfermeira Emília Belchior Araúna. No entanto, como o próprio Morais afirma no livro, Emília era "uma menina pobre do interior de Pernambuco" (MORAIS, 1994, p. 619). O questionamento que se faz necessário neste ponto é: uma menina pobre do interior de Pernambuco, em 1960, poderia fornecer detalhes desse

nível e fazer relações complexas de um eventual delírio de um paciente à beira da morte?

O fluxo de consciência é uma estratégia utilizada por Moraes ao longo de todo o livro-reportagem de 732 páginas. Outro elemento clássico da ficção do Novo Jornalismo, o diálogo integral, também faz parte da narrativa do autor e tem alta relevância no texto. No capítulo 12, o autor revela uma oferta que Chateaubriand teria recebido de um "suposto emissário" de Washington Luís e Júlio Prestes para vender os Diários Associados, sua empresa, em uma época de incertezas políticas, com o possível retorno de Getúlio Vargas ao poder:

Passaram-se poucos dias do primeiro editorial sinalizando a orientação pró-Vargas quando apareceu na sala de Chateaubriand em São Paulo um "velho amigo" seu, homem de "sólidos recursos". O nome do personagem iria para o túmulo com Chateaubriand, mas não a razão que o levara àquela visita ao dono do Diário da Noite e do Diário de S. Paulo. O misterioso visitante oferecia ao jornalista o que ele chamaria de "a mais voluptuosa proposta que alguém jamais me fizera": comprar seus dois jornais de São Paulo (já então conhecidos apenas como "os Diários"), O Jornal e a revista Cruzeiro "por uma fortuna que poucos homens neste país, individualmente, têm o privilégio de possuir ". Em português fluente, o que o personagem propunha é que Chateaubriand pusesse alguns milhares de contos de réis no bolso e tivesse uma pacata e eterna aposentadoria na Europa - o que, além de todas essas vantagens, o livraria dos aborrecimentos diários que só os donos de jornais conhecem. Aos amigos a quem revelou a história, Chateaubriand disse que ficou em dúvida "se enfiava uma peixeira nos miúdos daquele desinfeliz ou se fazia uma boutade". Como esfaquear milionários (pelo menos no sentido estrito da palavra) ainda não era sua especialidade, ele pegou o visitante pelo braço e conversou delicadamente com ele, andando em passos lentos, em direção ao janelão da sala, de onde se descortinava todo o vale do Anhangabaú:

- Entendo a proposta que o senhor me faz não como um vulgar cala-boca. Nem mesmo como um bom negócio comercial. O que o senhor me traz é uma sugestão nietzschiana: qual de nós não sonha terminar seus dias nas lombadas do Vesúvio, como propunha Nietzsche?

O visitante chegou a imaginar que o negócio ia sair, mas Chateaubriand continuou:

- Todos, menos eu! Eu troco as fraldas das montanhas vesuvianas pela praça do Patriarca! - dizia, escancarando os braços para o vale e indagando ao milionário:

- O senhor acha possível comprar, ainda que pela fortuna que me oferece, o vale do Anhangabaú?

Ante a resposta negativa e assustada, continuou, apontando o indicador para um ponto do vale:

- Para servir a interesses de indivíduos ou de clãs, o senhor faria uma oferta, qualquer que seja, por aquele monumento de bronze ao maestro Carlos Gomes?

Novo não, desta vez mais assustado. Chateaubriand prosseguia, agora falando alto e gesticulando como se discursasse para uma platéia - mas bem-humorado, deixando deliberadamente em dúvida se tudo aquilo não seria pura ironia:

- Pois então diga aos seus amigos que o mandaram aqui que nossos jornais são como o vale do Anhangabaú, a praça do Patriarca, o busto de Carlos Gomes: são bens públicos, fora do comércio! É aí que reside a força desses instrumentos de progresso moral e material da pátria brasileira que são os nossos jornais. É aí que reside a mística invencível dos rapazes que fazem O Jornal, a revista Cruzeiro e os Diários aqui em São Paulo (MORAIS, 1994, p. 198-99).

A estratégia do autor reside, basicamente, em utilizar fatos que teriam ocorrido na vida de Assis Chateaubriand - muito dos quais de amplo conhecimento público, uma vez que o dono dos Diários Associados era, literalmente, uma figura pública e que, em artigos de seus próprios veículos impressos, costumava revelar suas ideias, suas relações e seus desafetos - como pano de fundo para o enredo com as cores do Novo Jornalismo. As excentricidades do personagem foram muito bem aproveitadas por Moraes para compor a narrativa, como no episódio em que o autor relata a força da paixão de Chateaubriand por Aimée.

Ao menor baque, a paixão por Aimée deixava o jornalista mergulhado em melancolia. Certa vez, depois de uma noite de arrufos, Chateaubriand foi buscá-la em seu apartamento no Copacabana Palace Hotel para o que planejava ser um almoço de reconciliação. Na portaria ele soube que "madame De Heeren" tinha acabado de fechar as malas e embarcado para Paris. Incrédulo, ele tomou o elevador e invadiu o quarto que ela ocupara. Encontrou a cama desfeita e saiu à procura de um bilhete, uma mensagem, uma carta de despedida. Nada. Foi até o banheiro e encontrou no bidê um pedaço, ainda molhado, do sabonete que ela usara em sua higiene íntima antes de partir. Sem ter

o que levar de lembrança de Aimée, pegou aquele fetiche e enfiou no bolso. Durante um bom tempo - até que os dois fizessem as pazes, meses depois - os poucos amigos a quem ele contara a história, penalizados, viam-no tirar o caquinho de sabonete seco do bolso do paletó, em meio a uma reunião, e levá-lo dissimuladamente ao nariz para aspirar o que restava ali do aroma do corpo da mulher amada (MORAIS, 1994, p. 508).

As cenas detalhadas também são características marcantes no livro-reportagem de Moraes, assim como compõem o rol de elementos fundamentais na construção textual do Novo Jornalismo. Em *Chatô*, uma das mais completas e complexas descrições de ambientes se dá quando o personagem oferece uma festa em Londres.

Às nove da noite do dia 3 de agosto um espetáculo de fogos de artifício iluminou a multidão de 3 mil pessoas que lotavam os jardins do castelo. Só para levar os cem convidados brasileiros, Chateaubriand fretara dois Constellation da Panair, sem contar o vôo especial que transportara orquestras, músicos, cantores, sambistas e frevistas. Terminados os rojões, o maestro Severino Araújo saiu do camarim armado atrás do castelo e invadiu os jardins regendo a Orquestra Tabajara, da TV Tupi, que tocava um frevo pernambucano. Atrás deles vinham os cantores Elizeth Cardoso, Ademilde Fonseca, Zé Gonzaga, Jamelão e "Pato Branco" (um sanfoneiro albino que se fazia passar pelo músico Sivuca, que não pudera comparecer, e cuja presença na festa tinha sido exigida pelo dono dos Associados). Atrás deles, vinte assistas baianas bailavam e abriam passagem para que pudessem sair de dentro do castelo quatro negros de tanga, carregando uma liteira coberta onde vinha instalada, vestida à la Debret, a esfuziante Aimée de Heeren. Depois dessa ouverture triunfal, vinte cavalos saíram em disparada dos fundos do castelo, cada um deles montado por um convidado ilustre (francês ou brasileiro) vestido de cangaceiro e carregando uma mulher na garupa, também vestida a caráter. A cavalcada foi aberta pelo antropólogo Arbusse Bastide fantasiado de Lampião, levando na garupa a manequim Danuza Leão vestida de Maria Bonita, e fechada por Chateaubriand sobre um alazão e vestido "com uma cópia da fatiota de couro cru que meus antepassados usavam para capar bode no vale do Piancó". Na traseira do cavalo do jornalista ia a costureira internacional Elza Schia Parelli - que semanas antes, em visita ao Brasil, recebera a Ordem do Jagunço e que a imprensa parisiense descreveu como "delirantemente fantasiada de periquita do Guaíba". Vestindo um sumário cache-sexe, de peruca de índio e cocar sobre a cabeça, o costureiro e anfitrião Jacques Fath pegou o microfone

e anunciou que "a grande festa do Brasil estava começando" (MORAIS, 1994, p. 528).

As aventuras de Assis Chateaubriand na Europa ganham destaque no livro-reportagem, até como forma de explorar o comportamento exótico e cômico do personagem, especialmente em cerimônias públicas realizadas em território europeu, como em um evento promovido pela realeza britânica e ao qual Chateaubriand teria comparecido, apesar de uma incontinência urinária devido a uma infecção na próstata. Novamente, aqui, o autor se vale do factual para trabalhar a ficção na narrativa. Tudo poderia ter acontecido do modo como Morais descreve, mas não há certeza de que o fato ocorreu desta maneira. Dosse lembra que a ficção requerida pela escrita biográfica implica um pacto de verdade. "O próprio sucesso das biografias é levado por uma intensa necessidade de autenticidade que o leitor espera da biografia" (DOSSE, 2009, 408). O trecho abaixo parece representar o pensamento de Dosse:

Por fim chegou o 2 de junho, dia da coroação e do maior problema que Chateaubriand iria enfrentar naquela agitada temporada: acometido de uma infecção na próstata, ele era obrigado a urinar a cada meia hora (Paulo Albuquerque, seu médico do Rio, chegara a aconselhá-lo a desistir da aventura londrina, pois se sabia que a cerimônia da coroação duraria cinco horas sem interrupções). Mas o jornalista já havia planejado em segredo a solução: vestiu um grosso sobretudo sobre a casaca, e com uma gilete abriu dois talhos nos forros dos bolsos do casaco de lã. Pediu ao bar do hotel duas garrafas vazias de Coca-Cola e enfiou cada uma num bolso do capote. Às oito da manhã, conforme mandava o protocolo, dirigiu-se à Abadia de Westminster. Com todos os chefes e subchefes de delegações devidamente instalados em seus lugares, finalmente Elizabeth II apareceu na porta principal da nave. Sob os olhares de presidentes, primeiros-ministros, príncipes, reis e rainhas que se puseram de pé, ela atravessou em passos lentos, quase imperceptíveis, a extensão que separava a porta principal do trono instalado no fundo da abadia. A cinco metros de distância daquela que, minutos depois, seria a soberana de oito nações, 65 protetorados e de uma população de 600 milhões de brancos, negros e amarelos que compunham um quinto dos habitantes do planeta, Chateaubriand enfiou as

mãos nos bolsos do sobretudo, desabotoou a braguilha, tirou o pênis para fora e urinou aliviado, tomando o cuidado de não errar a pontaria ao mirar no minúsculo gargalo da garrafa vazia de Coca-Cola (MORAIS, 1994, p.542).

Tanto os trechos de *Olga* e *Chatô*, quanto nos de *Abusado* e *Rota 66*, trazidos neste capítulo da pesquisa que trata especificamente da análise das narrativas utilizadas no livro-reportagem-biografia e no livro-reportagem-denúncia, respectivamente, dão a impressão de que não se trata apenas da ampliação de uma grande reportagem. Em muitos momentos, as obras de Moraes e Barcellos parecem fazer parte de um romance. O livro-reportagem conseguiu trazer para seu campo específico técnicas da literatura, tornando a narrativa híbrida, especialmente a partir da utilização dos elementos essenciais da ficção do Novo Jornalismo. Edvaldo Pereira Lima admite essa hipótese e faz duas considerações interessantes.

A primeira é que, “concretamente (...) a literatura também influenciou os métodos de captação, a reportagem em si, que é onde a mensagem jornalística encontra sua especificidade” (LIMA, 2009, p. 245). A segunda observação do autor é que, em troca, “a maior clareza e objetividade do texto jornalístico, e a tecnologia do jornalismo para explorar o real concreto, também influenciaram a literatura de ficção” (LIMA, 2009, p. 246).

Existe uma analogia entre os gêneros literários conto e romance, de um lado, e o livro-reportagem, de outro. E, por isso mesmo, quanto à maestria do domínio das técnicas literárias, à amplitude dos métodos de captação e ao grau de complexidade com que aborda a contemporaneidade, os livros-reportagem podem ser distribuídos em dois níveis. No primeiro está a reportagem que apresenta parentesco com o conto. No segundo, encontramos a reportagem que recebe o tratamento equivalente ao do romance (LIMA, 2009, p. 246).

Ao contrário do conto, diz Lima, utilizando o raciocínio de Jean Pouillon, o romance "não é forçosamente retilíneo e unilinear como a narração de um conto, exigindo tanto uma espessura psicológica na narrativa o que obriga a uma visão real dos personagens" (LIMA, 2009, p. 251). Essa 'espessura psicológica' a que se refere Lima dá conta, não apenas da construção do personagem e o conhecimento sobre ele, "seus hábitos, seus pensamentos", mas especialmente porque este personagem não está isolado na trama. Ao contrário, ele estabelece relações com outros personagens. Como o romance, busca a "espessura psicológica" - que irá revelar-se nas relações do personagem com um número variado de outros personagens.

É razoável propor aqui que muitas das cenas relatadas por Barcellos e Morais - de que não há registros concretos de que possam, de fato, terem ocorrido da maneira que foram descritas - produz o que Pierre Bourdieu assinala como *efeito de crença*. E é isso, sem dúvida, que faz com que a obra literária possa por vezes dizer mais, "mesmo sobre o mundo social, que muitos escritos com pretensão científica. (...) Mas ela o diz apenas de um modo tal que não o diz realmente" (BOURDIEU, 1990). Bourdieu avança um pouco mais nesta questão:

O "efeito do real" é essa forma muito particular de crença que a ficção literária produz através de uma referência denegada ao real designado que permite saber recusando saber o que ele é realmente. A leitura sociológica rompe o encanto. Colocando em suspenso a cumplicidade que une o autor e o leitor na mesma relação de denegação da realidade expressa pelo texto, ela revela a verdade que o texto enuncia, mas de modo tal que não a diz; além disso, ela faz surgir ao contrário, a verdade do próprio texto que, precisamente, define-se em sua especificidade pelo fato de que não diz o que diz como ela o diz (BOURDIEU, 1990, p. 48).

O tema também nos remete ao poder simbólico de Bourdieu e os mecanismos da reprodução social que legitimam as diversas formas de dominação. "O poder simbólico é, com efeito, esse poder invisível o qual só pode ser exercido com a cumplicidade daqueles que não querem saber que lhe estão sujeito ou mesmo que o exercem" (BOURDIEU, 2002, p. 9). No campo da construção textual, está em jogo o trabalho de construção da realidade social.

Essa realidade designada por palavras de uso comum como escritor, artista, intelectual, os produtores culturais trabalham para a produzir, por enunciações normativas ou, melhor, performativas, como esta: sob a aparência de dizer o que é, essas descrições visam fazer ver e crer, fazer ver o mundo social de acordo com as crenças de um grupo social que tem a particularidade de possuir quase um monopólio da produção de discurso sobre o mundo social (BOURDIEU, 1990, p. 73).

Para Lima, no entanto, a narração nos livros-reportagem em análise envolve uma finalidade que ultrapassa meramente a construção sobre a realidade social. "Mas compreender uma reconstrução do real, uma reconstrução em que o emocional-racional e o emocional se equilibrem, em que o real e o imaginário convivem" (LIMA, 2009, 96). Uma dúvida que se levanta a partir de agora é o quanto essas manipulações afetam a credibilidade do gênero jornalístico, em geral, e do livro-reportagem, em particular. Sodré faz uma provocação: "será que detalhes dessa natureza, essas manipulações - deliberadas ou não - dos fatos, realmente têm alguma importância para a questão da verdade?" (SODRÉ, 2009, p. 41).

O próprio Sodré responde: certamente não. "Se a verdade em pauta é a mesma em torno da qual discorrem os filósofos (...) definida como una, idêntica a si mesmo, quaisquer que sejam os seres que a percebam" (SODRÉ, 2009,

p. 47). Ele vai além e trata da credibilidade do texto jornalístico junto ao público leitor.

Este atributo é sustentado não com a garantia da verdade lógica, e sim com a caução da veracidade, entendida como verossimilhança ou como um apego, uma inclinação para a verdade consensualmente estabelecida em torno do fato (SODRÉ, 2009, p. 48).

Ao mesmo tempo, ele admite que essa verdade está sujeita a desconfianças. Por um motivo bem razoável: “a credibilidade decorre muito provavelmente do lugar privilegiado que o jornalista ocupa como mediador entre a cena do acontecimento e a sociedade global: o lugar da testemunha” (SODRÉ, 2009, p. 48). Neste sentido, a credibilidade no jornalismo, porém, pode estar ligada ao conceito de Bourdieu sobre o poder simbólico. Para o público de uma maneira geral, o que é dito pela imprensa é verdade. Este é o estatuto da mídia perante a audiência, o de dizer a verdade. Como a imprensa tem ampla vantagem em relação ao público como integrante dos acontecimentos do mundo - ela está em todos os lugares como testemunha ocular dos fatos - este poder da mídia se eleva ainda mais. Afirma Bourdieu:

É enquanto instrumentos estruturados e estruturantes de comunicação e de conhecimento que os sistemas simbólicos cumprem a sua função política de instrumentos de imposição ou de legitimação da dominação, que contribuem para assegurar a dominação de uma classe sobre a outra (violência simbólica) dando o esforço de sua própria força às relações de força que as fundamentam e contribuindo assim, segundo a expressão de Weber, para a domesticação dos dominados (BOURDIEU, 2002, p. 11).

Para escrever narrativas como as que estão em questão aqui pode não ser fundamental que o autor esteja - ou estivesse - no local dos acontecimentos. Mas se não pode estar no ambiente do ocorrido, precisa, ao menos, ter obtido depoimento de alguém que lá esteve ou documentação

dando conta de tais informações. De certa forma o testemunho de pessoas que presenciaram fatos e depois os relataram também são passíveis de desconfiança. Neste caso, o jornalista é absolvido, embora tenha a obrigação profissional de, inicialmente, desconfiar das versões que lhe são relatadas. Mas a invenção e a mentira por parte da fonte, de certa maneira, isenta o jornalista. Sodré faz um alerta quanto ao que chama de *casus ficti* ou inventado. Quando isso se verifica, o autor pode terminar por receber uma "sanção negativa do campo profissional, sob a pecha de fraude" (SODRÉ, 2009, p. 41).

Os temas abordados por Barcellos e Morais em seus livros-reportagens, está claro, não foram assuntos inventados. Ambos buscaram informações, investigaram, entrevistaram, fizeram relações entre os dados apurados. A invenção, portanto, não se deu na escolha dos objetos principais que compõem as respectivas narrativas. No entanto, os trechos apontados neste capítulo ameaçam a deixam em suspenso a credibilidade jornalística, por romperem os elementos fundamentais de sua sustentação: a isenção, a imparcialidade e a neutralidade. Além de sobrepor o subjetivismo à objetividade jornalística (também essa última uma característica essencial da narrativa do repórter), o livro-reportagem se configura, portanto, como um texto híbrido, cujos alicerces estão fundados mais no terreno da literatura do que no do jornalismo. A narrativa do livro-reportagem, em geral, e a narrativa construída a partir da ficção do Novo Jornalismo, em particular, torna textos deste tipo um gênero distinto, à parte.

Ao tratar do discurso do livro-reportagem, Pereira aprofunda a discussão ao afirmar "seu autor não é apenas jornalista nem somente escritor. Assim como sua escrita não se enquadra em apenas um desses dois gêneros discursivos" (PEREIRA, 2009, p. 25). Se Barcellos e Moraes não foram apenas jornalistas nem somente escritores ao escreverem os livros-reportagens analisados neste estudo, o que, afinal, pretenderam ser os dois jornalistas nesses casos específicos? Isentos? Imparciais? Objetivos? Se quiseram, de fato, construir narrativas para relatar fatos que ocorreram exatamente do modo como estão apresentados nos livros-reportagens, como Moraes promete logo na abertura de *Olga*, por exemplo, então os dois autores fracassaram em suas tentativas.

As próximas páginas desta tese serão dedicadas às considerações finais acerca desta pesquisa, que procura saber, afinal, onde se situa o livro-reportagem, essa narrativa que se utiliza de informações sobre acontecimentos que ocorreram, de fato, e os mistura com os elementos essenciais da ficção do Novo Jornalismo para relatar histórias que têm a pretensão de serem reais.

4. ÚLTIMAS PÁGINAS: O EFEITO DO OCORRIDO

Muito antes de pensar em trilhar a aventura da pós-graduação, li mais de uma vez os livros *Rota 66*, *Olga*, *Chatô* e *Abusado*. Todos eles me fascinaram. Os personagens, as histórias, as aventuras emocionantes, os detalhes em torno das mortes e suas consequências na trama, as cenas de ação, as narrativas bem escritas, as ferramentas da literatura perfeitamente encaixadas na engrenagem textual. Fiquei sobressaltado com as perseguições e fugas na eterna briga de gato e rato entre polícia e suspeitos nas ruas de São Paulo relatadas nas páginas de *Rota 66*. Pude perceber, em *Abusado*, a força da lei criminosa que impera nos morros do Rio de Janeiro e a rotina de uma vida marginal que cheira a pólvora de fuzil. Em *Chatô*, achei graça - e ao mesmo tempo senti repúdio - da arrogância coronelista de Assis Chateaubriand e suas relações com o poder - contra ou a favor. Por fim, me emocionei com a força, a persistência e a luta de Olga Benario Prestes para tentar sobreviver nos corredores nazistas.

Ao ler os quatro livros-reportagem que serviram como objetos de análise desta pesquisa inicialmente como um leitor comum, ou seja, sem qualquer pretensão de problematizar as narrativas e confrontá-las com as premissas do jornalismo, aceitei o acordo invisível entre leitor e autor. Enquanto devorava essas grandes reportagens de Caco Barcellos e Fernando Morais sem a preocupação de um pesquisador, pude realizar o que as reportagens em livro propõem ao público: acreditar que tudo o que ali está escrito ocorreu exatamente daquela maneira. Na pele do leitor comum, não suspeitei.

A desconfiança é uma arma poderosa da atividade cotidiana jornalística. É ela que pode alertar o jornalista sobre algo que parece ser o que não é. Desconfiar, no jornalismo, é sinônimo de dúvida. E é a dúvida que move o repórter na produção de uma reportagem. Ele precisa estar em dúvida para questionar, perguntar, encontrar o melhor caminho para a construção do texto factual e tornar sua história mais consistente e próxima da realidade, evitando o relato de verdades superficiais, o registro de meias verdades ou, o que é pior, a escrita de um texto sustentado por supostas verdades. Além de ler os livros-reportagem como um leitor comum, o fiz também como jornalista, primeiro, e como pesquisador, depois. Por isso, desconfiei. Ao longo das leituras, algumas perguntas rondaram minha mente após, por exemplo, ler diálogos longos e densos: como o repórter (autor) conseguiu escrever esse diálogo com tanta precisão se ele não estava no local onde se deu a conversa? Quem poderia ter contado ao repórter sobre isso com tantos detalhes? Como, sem estar no lugar dos acontecimentos, o repórter conseguiu aliar a precisão das frases com os detalhes acerca dos gestos e das expressões do olhar com tanta fidelidade? Desconfiei. E da desconfiança, nasceu esta tese de doutorado.

A leitura que o leitor, de uma maneira geral, realiza de livros-reportagem, como os analisados aqui, se constrói e se consolida a partir do que Coleridge chamou de "suspensão da descrença", que se refere à aceitação como verdadeiras as premissas dos textos ficcionais. É a suspensão da crítica em detrimento da diversão, do lazer, do prazer de estar diante de uma história fascinante, escrita com a força das estratégias literárias. Neste sentido, o leitor tem consciência de que não está lendo uma mentira, pura e simples, mas uma história imaginária.

Enquanto lê, deixa de desacreditar e, conseqüentemente, acredita. Por outro lado, o fato de os autores de *Olga*, *Chatô*, *Rota 66* e *Abusado* serem jornalistas renomados contribui para potencializar a sensação de que o texto ali posto relata fatos que teriam ocorrido da maneira como estão descritos. O próprio Fernando Morais, utilizando de uma estratégia de linguagem, trata de induzir o leitor a acreditar integralmente na narrativa que virá a seguir ao dizer, no primeiro parágrafo de *Olga*, que tudo o que está no livro é a descrição fiel dos acontecimentos.

Os prêmios Jabuti, na categoria Reportagem, para *Rota 66* e *Abusado*, também corroboram para reforçar ao público que livros-reportagem que vencem concursos desta natureza contam histórias que integram o universo do jornalismo, portanto, o universo do texto factual, da verdade. O prêmio é utilizado como impulso publicitário e fator de venda de um livro-reportagem de autoria de um jornalista reconhecido nacionalmente. Apenas para colaborar com essa reflexão, o material de divulgação do mais recente livro-reportagem de Fernando Morais⁸⁵ é impactante e atraente aos olhos do leitor: "Organizações criminosas internacionais, aventuras mirabolantes, disfarces perfeitos, emissários secretos, conquistas amorosas: *Os últimos soldados da Guerra Fria* traz todos os elementos de suspense de um romance de espionagem. Mas não contém um só pingão de ficção". É no mínimo intrigante a preocupação da editora em ressaltar que não se trata de um romance, mas de uma história verdadeira do começo ao fim, totalmente apartada da fantasia, da invenção, da ficção.

⁸⁵ MORAIS, Fernando. *Os últimos soldados da Guerra Fria*. Companhia das Letras: São Paulo, 2011.

Desde o começo, a preocupação central desse estudo foi tratar sobre o limite da utilização de recursos da literatura, como a ficção, em textos factuais. A receita é tão simples quanto atraente para jornalistas que se aventuram a escrever um livro-reportagem: encontrar temas com registro histórico comprovado - ou que já tenham passado pelo crivo da verdade por parte da imprensa -, e construir uma narrativa envolvente, utilizando recursos da literatura para ser lido como um romance. Para dar conta do desafio de problematizar esse tema, apresentei, no primeiro capítulo da pesquisa, as relações entre as narrativas da história, da literatura e do jornalismo, uma discussão imprescindível e que se revelou extremamente oportuna para o seguimento do trabalho. Os três gêneros, de fato, se relacionam. Há, por vezes, uma aproximação entre jornalismo e história, história e literatura, jornalismo e literatura. Em outros momentos, essas narrativas se afastam. Alguns teóricos da história chegam a afirmar que registros históricos não passam de textos construídos sobre textos anteriores, escritos como uma trama, um romance, pela impossibilidade de o historiador preencher lacunas que os próprios acontecimentos, por si mesmos, deixaram em aberto.

Teóricos da literatura trazidos ao debate reforçaram a posição de que o gênero não se ocupa da verdade dos fatos, como pretendem a história e o jornalismo. A ótica literária está presa a outras verdades, a verdade da criação, da fantasia, da ficção, do mundo inventado. Mesmo nos momentos em que a literatura busca sua inspiração em fatos reais, na concretude da vida, como sugeriu o Naturalismo, mesmo aí, a literatura não precisa garantir fidelidade factual. A verdade da literatura é a verdade da arte. Ou, repetindo uma frase de Bulhões, da vida que poderia ter sido e não foi.

Quanto à narrativa jornalística, é notória a preocupação dos autores em relação ao desvio da função do jornalismo, que é a de informar e orientar o leitor, e que isso precisa ser feito a partir de investigação criteriosa dos fatos. Da apuração deve resultar um texto claro, objetivo, isento e imparcial, capaz de retratar a realidade e, conseqüentemente, manter vivo o poder simbólico do jornalismo, que é a sua credibilidade perante o público. Ao mesmo tempo, teóricos exaltam a utilização de recursos literários por parte dos jornalistas, especialmente na construção de narrativas longas, como nas reportagens e, especialmente, nos livros-reportagem. A descrição minuciosa dos acontecimentos e dos movimentos dos personagens envolvidos qualifica o texto, vai além da informação nua e crua oferecida pela rotina do *hard news*. Apesar do grande apreço de alguns autores em relação ao jornalismo literário, foi possível perceber manifestações de que jornalismo e literatura, mesmo que possam caminhar juntos em muitos momentos, têm diferenças conceituais, que o uso de recursos da literatura deve ser prudente.

O segundo capítulo tratou de ampliar noções e conceitos acerca da reportagem, que permite ao jornalista ir além da notícia por meio de uma apuração mais profunda dos acontecimentos, da busca pelo maior número de versões e de pesquisa minuciosa em arquivos. Ir além da notícia, no entanto, não significa deixar de lado os critérios de noticiabilidade de um fato, como sugerem as teorias da comunicação. Ao contrário. Nas narrativas longas, as premissas do ofício jornalístico e de seu texto não só estão presentes, como são tratadas com rigor e profundidade. A diferença entre a matéria, que é, em geral, uma produção textual curta, sucinta, e a reportagem, é que essa última concede ao repórter, sobretudo, liberdade no momento de tecer, no texto, as informações obtidas. Aqui,

ele pode romper com o rigor da objetividade jornalística e transgredir a tradição do lide, o primeiro parágrafo que tem como preocupação fundamental responder o que ocorreu, com quem, quando, onde, como e por que. Na reportagem, o jornalista, por certo, não irá desprezar a busca pelas respostas propostas no lide. No entanto, não precisará seguir essa exigência na abertura da narrativa. Ele tem condições de criar um texto mais elaborado. Pode relatar pormenores, descrever cenas e ambientes e apresentar o perfil das pessoas envolvidas. Ou seja, a reportagem e o livro-reportagem são formas de narrativas que exploram fortemente o jornalismo literário.

Na esteira das discussões em torno da reportagem, esse mesmo capítulo também serviu para avançar um pouco mais sobre as questões envolvendo o jornalismo literário, que apresenta uma narrativa mais envolvente e atraente aos olhos do leitor. Ao lançar mão de construções frasais, diálogos e estratégias próprias da literatura, o repórter pretende narrar histórias reais, não ficcionais, de forma tão emocionante quanto um texto de ficção. Há muitos anos, esse tipo de narrativa encontrou um ambiente propício para o seu desenvolvimento: o livro-reportagem, que pode tratar, do ponto de vista jornalístico, dos mais distintos temas. Neste estudo, foram trazidos à discussão apenas os conceitos inerentes ao livro-reportagem-biografia e ao livro-reportagem-denúncia, por tratarem das questões que envolvem diretamente as obras de interesse deste pesquisador, *Olga* e *Chatô*, e *Rota 66* e *Abusado*, respectivamente. Embora sejam produções textuais com alto poder da atração ao leitor, os livros-reportagem não escapam ao hibridismo de sua narrativa, que mistura literatura e jornalismo, realidade e ficção. Com a participação de dezenas de autores e a apresentação de exemplos dessas narrativas, esse segundo capítulo promoveu

um amplo debate em torno do texto na reportagem, em geral, e no livro-reportagem, em particular, e o uso de ferramentas da literatura, como a ficção, em narrativas factuais, uma estratégia típica do Novo Jornalismo, tratado no terceiro capítulo.

A partir da contribuição teórica de Watt, Bradbury, Wolfe, Pauly, Sims, Eason, Hollowell e Johnson, esta etapa da pesquisa procurou um pequeno resgate sobre as origens e características do romance, em especial o romance realista, a estrutura do romance americano e alguns de seus principais autores, que serviram de inspiração e modelo para o movimento que viria a revolucionar a escrita jornalística, entre o final dos anos 50 e começo dos 60 do século passado, o Novo Jornalismo, tema central deste capítulo.

Com a ficção do romance realista como bússola, o Novo Jornalismo fincou suas bases e contagiou - e até hoje exerce influência - diferentes gerações de jornalistas com um receituário textual infalível: a descrição dramática dos acontecimentos cena a cena, em vez do resumo histórico usual da maioria das matérias jornalísticas tradicionais; a transcrição integral de diálogos, em oposição às citações e utilização convencional de aspas; emprego de complexos e inventivos pontos de vista em terceira pessoa para representar os fatos como eles teriam se desenrolado; e a apresentação detalhada dos costumes sociais e das ânsias expressadas em estilo e status dos personagens, através dos quais é possível ao leitor identificar o comportamento e a poder aquisitivo das pessoas envolvidas no texto; o monólogo interior ou fluxo de consciência, cuja narrativa apresenta o que pensa ou sente um personagem; e a caracterização composta, que dá conta do uso de diversos personagens na vida de um único.

Wolfe, um dos principais ícones do Novo Jornalismo, não fala, claramente, em uso da ficção. Mas admite, igualmente de forma clara, que o movimento se espelhou no romance realista. Assim, os novos jornalistas passaram a escrever suas reportagens sobre temas reais, com elementos essenciais da ficção, para serem lidas, segundo o próprio Wolfe, como se fossem romances. Com uma vantagem: eles escreviam sobre as mudanças sociais que ocorriam nos Estados Unidos, no limiar das décadas de 50 e 60. Hollowell lembrou bem quando disse que eles nem precisaram inventar personagens ou tramas para relatar a realidade social. Isso, no entanto, não significa dizer que o Novo Jornalismo não produz textos ficcionais. Ao contrário. O que o Novo Jornalismo faz é justamente isso: cruzar, permanentemente, narrativas ficcionais e factuais.

Ao analisar os elementos fundamentais para a construção da ficção do Novo Jornalismo, os confrontei com uma série de trechos dos quatro livros-reportagem em análise. Neste percurso, ficou claro que Caco Barcellos e Fernando Morais se apoiam firmemente no estilo de narrativa que norteou os textos do Novo Jornalismo, misturando fatos e ficção em estruturas textuais recheadas de recursos literários. Os diálogos integrais e complexos são abundantes nos quatro livros-reportagem, assim como as cenas dramáticas, o fluxo de consciência, a descrição de status, a caracterização composta e a narrativa em terceira pessoa. Apesar do farto volume de informações, pesquisas e entrevistas, não há como negar que a imaginação esteve sempre presente nas grandes reportagens em livro que serviram de objeto desta pesquisa.

Dos elementos do Novo Jornalismo, os diálogos aparecem com grande frequência - com exagero, até - nas narrativas de Barcellos e Morais. A razão é simples: o diálogo é

dinâmico e tem força textual, potencializando a imaginação da cena e do ambiente por parte de quem lê. Além disso, a estratégia se revela eficiente porque mostra, aparentemente, uma conversa que teria, de fato, ocorrido. O jornalismo se presta, plenamente, a revelar diálogos. Não é raro, nas grandes reportagens, a presença de diálogos que colaboram na compreensão do fato narrado. No entanto, o jornalismo não pode se prestar a inventá-los. O livro-reportagem, ainda que se apresente como um texto híbrido, não deve promover fantasias sobre um determinado diálogo a fim de deixá-lo mais intenso, mais tenso, mais alegre, mais triste, mais agressivo ou mais violento.

A rigorosa apuração do jornalista para compor seu livro-reportagem, as entrevistas que fez, o "suor", como exalta Bulhões, gasto para realizar o trabalho integram o cardápio da técnica jornalística. O jornalismo opera sobre o pavimento seguro formado por suas próprias técnicas, que vão desde a busca pelas informações até a construção do texto e de sua publicação. No imaginário e na mitologia da profissão, tudo isso se evapora quando o autor trata uma reportagem como se fosse uma história de ficção. Quando lança mão desse tipo de estratégia, algo no livro-reportagem, por melhor ancorado que esteja em dados, documentos e entrevistas, perde a força da credibilidade jornalística e ganha potência como romance.

Do que se trata, então, o livro-reportagem? De que texto estamos falando? Romance de não ficção, como Truman Capote denominou o seu *A sangue frio*? Romance reportagem? Ficção factual? Weingarten (2005) chega a dizer que as reportagens produzidas pelos novos jornalistas, entre o final dos anos 50 e começo dos 60, do século passado, "contavam histórias sobre nós mesmos de uma maneira que nós

não poderíamos (...) a partir do maior movimento da ficção americana desde os anos 1920". Assim como os ícones fundadores do Novo Jornalismo, Barcellos e Morais construíram suas narrativas em *Rota 66* e *Abusado e Olga e Chatô, o Rei do Brasil*, respectivamente, sobre uma fundação textual bem definida: história, literatura e jornalismo. Ou seja, os autores misturam as três narrativas e ainda se valem dos elementos essenciais do Novo Jornalismo, arquitetando produções textuais absolutamente híbridas.

Ao escrever as últimas páginas desse trabalho, pergunto a mim mesmo se consegui desanuviar as inquietudes e dúvidas quanto ao uso da ficção em textos factuais (no caso específico, nos livros-reportagem analisados) a partir das estratégias do Novo Jornalismo. Eu me pergunto se consegui descobrir que texto é esse, que trabalha com ferramentas do discurso histórico, como a investigação de documentos que registram acontecimentos reais, que estrutura sua narrativa com recursos da literatura, como a ficção, e que, simultaneamente, se apresenta como texto alicerçado nas premissas do jornalismo, que pretende, por meio da escrita, refletir a realidade, a verdade - questionamento feito na introdução dessa tese. A resposta é sim. Acredito ter descoberto ao menos indícios de que texto estamos tratando quando falamos em livro-reportagem.

Durante esse estudo, ficou evidente a transversalidade dos discursos da história, da literatura e do jornalismo e da ficção do Novo Jornalismo, na construção dos livros-reportagem de Barcellos e Morais. A principal discussão que se travou aqui se deu a partir do questionamento sobre o tipo de gênero estamos falando; que espécie de texto se trata uma narrativa que mistura fato e ficção e que se utiliza fortemente do hibridismo textual dos discursos

histórico, literário e jornalístico. O discurso do historiador, para Barthes, é construído a partir do que ele acredita ser o "efeito do real". A história pretende relatar aquilo que se passou realmente, embora não consiga atingir esse objetivo por uma razão: há trajetos temporais, espaços vazios, lacunas em aberto nos acontecimentos, de que o autor não consegue dar conta por absoluta falta de informação ou comprovação. No entanto, esses vácuos precisam ser preenchidos - ou construídos - pelo historiador para que a narrativa tenha sentido. Por isso, Barthes associa o discurso histórico com o realismo literário. A narrativa histórica se estabelece como um discurso que tem um "efeito do real". Parece que se trata de um relato real, mas não o é, de fato.

Se o discurso do historiador se apresenta como um "efeito do real", o texto biográfico - os quatro livros-reportagem analisados nesta pesquisa, mesmo os dois livros-reportagem-denúncia, ostentam, em maior ou em menor grau, perfis biográficos - ambiciona, ainda que de forma involuntária, criar um "efeito do vivido". Também a narrativa histórica e os relatos biográficos esbarram, em algum momento, na escassez de informações e na ausência de documentos ou de testemunhos. Nesse labirinto que busca consolidar o percurso da vida de alguém, de um grupo, de um lugar, o autor se apoia nas estratégias de linguagem para construir o texto. Por isso, nas palavras de Dosse, para quem a retórica não apenas é fundamental, porque tudo vai depender do modo de narração escolhido para restituir a vida de alguém, a biografia é um verdadeiro romance. Neste sentido, é possível estabelecer relação entre o que Barthes afirma sobre o discurso histórico, o que Dosse diz a respeito do texto biográfico e o espaço que o livro-reportagem, de uma maneira geral, ocupa.

A narrativa dos livros-reportagem produz mais que o efeito do real (os fatos históricos, os acontecimentos) e o efeito do vivido (os personagens que são protagonistas desses relatos), juntos. Essa narrativa também faz realçar o que passo a denominar agora de efeito do ocorrido. Utilizando-se de fatos registrados pelo discurso histórico (*Olga e Chatô, o Rei do Brasil*) ou por registros do jornalismo diário (*Rota 66, Abusado, Olga e Chatô*) como pano de fundo da realidade concreta, Barcellos e Morais erguem relatos construídos sobre o estatuto do jornalismo (apuração, pesquisa, entrevistas) e, ao mesmo tempo, recheados de elementos ficcionais do Novo Jornalismo, causando um efeito de que tudo o que ali está representa a concretude dos fatos tais como eles aconteceram. O livro-reportagem se materializa, portanto, a partir do efeito do ocorrido não apenas porque é lido como um romance, como argumentou Tom Wolfe para defender o Novo Jornalismo. Mas porque o livro-reportagem é construído, essencialmente, como um romance, modelo inspirador do Novo Jornalismo.

Ao utilizar acontecimentos para reconstruí-los, a partir dos elementos da ficção, que colocam o leitor na cena do crime, dentro do carro de suspeitos perseguidos pela polícia, numa cela solitária à mercê de carcereiras nazistas ou em um banquete tupiniquim, na Londres de meados do século passado, a narrativa concede a esses acontecimentos uma aura de verdade absoluta, apesar da subjetividade e da imaginação empregada pelos autores. No pêndulo que ora se encontra no lado da narrativa literária, ora no espaço do jornalismo, o livro-reportagem é uma narrativa ficcional estruturada sobre fatos concretos. A estratégia ergue uma cortina de aparência que oferece credibilidade à trama, produzindo, assim, um efeito do ocorrido, contagiante e envolvente.

Lembro do processo de descobrimento pelo qual uma pesquisa deve passar, mencionado por Silva, que citou os termos heideggerianos 'desvendar' e 'desvelar'. Desvendar é tirar as vendas do observador; desvelar, tirar o véu que encobre o objeto. Ao fim de uma tese, sugere Silva (2010), o pesquisador deve ser capaz de responder a algumas questões:

1. O que foi desvendado?
2. O que foi desvelado?
3. O que passou de encoberto a descoberto?
4. O que emergiu?
5. O que veio à tona?

Em vez de responder uma a uma as perguntas, prefiro fazê-lo em forma de texto. Apesar de ser jornalista e, portanto, um profissional que busca seguir os preceitos do ofício da profissão, quando me propus a engendrar esse problema de pesquisa pude olhar a grande reportagem com outros olhos, com os olhos de quem observa. Percorri todo o processo sem as vendas do observador, mas com os óculos do pesquisador.

O objeto de estudo é muito caro ao meio jornalístico, que rejeita, quase sempre, a possibilidade de uma reportagem se insinuar pelos caminhos da ficção. Portanto, trata-se de um tema tratado com certa reserva. No entanto, após a pesquisa, creio ter conseguido desvelar, tirar o véu do livro-reporagem, que se utiliza, sim, da ficção do Novo Jornalismo em sua estrutura textual.

Os textos dos livros-reportagem não são apenas lidos como um romance, argumento sempre utilizado por Wolfe para defender o Novo Jornalismo. São também escritos como um romance. Esse estudo não teve a pretensão de criar uma nova teoria acerca do livro-reportagem. No entanto, dele emergiu a expressão 'efeito do ocorrido', que passo a utilizar para denominar os textos que integram o formato livro-reportagem e que é um indício que pode servir, ao menos, como reflexão para outros pesquisadores. A última questão é, provavelmente, a mais difícil e, ao mesmo tempo, a menos definitiva. Mas vou arriscar: depois de tudo, o que vem à tona é um sentimento de que problematizar as relações entre textos factuais e ficcionais no âmbito do jornalismo é algo com que se pode trabalhar por muito tempo ainda. Talvez, eternamente.

REFERÊNCIAS

AMARAL, Luiz. **Jornalismo: matéria de primeira página**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1986.

ARNETT, Peter. **Ao vivo do campo de batalha**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

AZEVEDO, Aluísio. **O cortiço**. São Paulo: Ática, 1978.

BAHKTIN, Mikhail. **Questões de Literatura e de Estética: A teoria do romance**. São Paulo: Unesp, 1998

BARCELLOS, Caco. **Rota 66**. São Paulo: Record, 2003.

_____. **Abusado: o dono do Morro Dona Marta**. São Paulo: Record, 2009.

BARDIN, Laurence. **Análise de conteúdo**. Lisboa: Edições 70, 2009.

BARRETO, LIMA. **O Subterrâneo do Morro do Castelo**. www.virtualbooks.com.br. - PDF acessado em 16 de setembro de 2010.

BARTHES, Roland. **A preparação do romance: I - da vida à obra**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

_____. **O rumor da língua**. São Paulo: Brasiliense, 1988.

BELTRÃO, Luiz. **Jornalismo interpretativo: filosofia e técnica**. Porto Alegre: Sulina, 1980.

_____. **Jornalismo opinativo**. Porto Alegre: Sulina, 1980.

_____. **Teoria e prática do Jornalismo**. Adamantina: Omnia, 2006.

BERNSTEIN, Carl. POLITI, Marco. **Sua Santidade João Paulo II e a história oculta do nosso tempo**. Rio de Janeiro: Objetiva, 1996.

BOURDIEU, Pierre. **As regras da arte**. São Paulo. Companhia das Letras, 1990.

_____. **O poder simbólico**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.

BINUR, Yoram. **Meu inimigo sou eu: um repórter judeu na palestina ocupada**. São Paulo: Scrita, 1991.

BRADBURY, Malcolm. **O romance americano moderno**. Rio de Janeiro: Zahar, 1991.

BRUM, Eliane. **Qual é a do jornalismo literário?**, Zero Hora, Porto Alegre, Caderno Cultura, p. 7, 28 out. 2006.

BULHÕES, Marcelo. **Jornalismo e literatura em convergência**. São Paulo: Ática, 2007.

CALVINO, Ítalo. **Una pietra sopra**. Milano: Mondadori, 1995.)

CAMPOS, Haroldo de. **Ruptura dos gêneros na literatura latino-americana**. São Paulo: Perspectiva, 1977.

CAPOTE, Truman. **A sangue fria**. Buenos Aires: Bruguera, 1982.

_____. **Bonequinha de luxo**. Porto Alegre: L&PM, 1987.

CASTELLO, José. **A arte de escrever uma biografia**. In Revista Entre Livros. São Paulo: Duetto, 2007.

CASTRO, Ruy. **Estrela Solitária**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

CASTRO, Gustavo de. GALENO, Alex. **Jornalismo e literatura: a sedução da palavra**. São Paulo: Escrituras, 2002.

CASTRO, Gustavo de. **Jornalismo literário**, 2005, In www.casadamusas.org.br, acessado em 20 de outubro de 2010.

COIMBRA, Oswaldo. **O texto da reportagem impressa: um curso sobre sua estrutura**. São Paulo: Ática, 2002.

COSTA, Cristiane. **Pena de aluguel**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

_____. **Literatura VS. Jornalismo no Brasil**. In Revista Entre Livros. São Paulo: Duetto, 2007.

COSSON, Rildo. **Romance-reportagem: o império contaminado**. In **Jornalismo e Literatura: a sedução da palavra**, São Paulo, Escrituras, 2005.

DERRIDA, Jacques. **Gramatologia**. São Paulo: Perspectiva (USP), 1973.

DOSSE, François. **O desafio biográfico: Escrever uma Vida**. São Paulo: Editora da USP, 2009.

EASON, David. **The New Journalism and the Image-World**. In *Literary Journalism in the Twentieth Century*. New York: Oxford University Press, 1990.

ECO, Umberto. **Seis passeios pelo bosque da ficção**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

FORSTER, E.M. **Aspectos do romance**. Porto Alegre: Globo, 1969.

FURASTÉ, Pedro Augusto. **Normas Técnicas para o trabalho científico: elaboração e formatação**. Porto Alegre: s.n., 2006.

GABEIRA, Fernando. **O que é isso, companheiro?**. Rio de Janeiro: Guanabara, 1988.

GENETTE, Gérard. **Discurso da narrativa**. Lisboa: Vega, s/d.

_____. **Fiction et diction**. Paris: Seuil, 1991.

GUIRADO, Maria Cecília. **Reportagem: a arte da investigação**. São Paulo: Arte & Ciência, 2004.

HAMBURGER, Käte. **A lógica da criação literária**. São Paulo: Perspectiva, 1975.

HOHLFELDT, Antonio, MARINO, Luiz C., FRANÇA, Vera V. (org). **Teorias da Comunicação: Conceitos, escolas e tendências**. Petrópolis: Vozes, 2005.

HOLLOWELL, John. **Realidad y ficcion: el nuevo periodismo y la novela de no ficcion**. México: Noema Editores, 1979.

HUTCHEON, Linda. **Poética do Pós-Modernismo: história, teoria e ficção**. Rio de Janeiro: Imago, 1988.

JOHNSON, Michael L.. **El nuevo periodismo: La prensa underground, los artistas de La no ficción y los câmbios em los médios de comunicación del sistema**. Buenos Aires: Troquel, 1975.

KERRANE, Kevin; YAGODA, Ben. **The art of fact: a historical anthology of literary journalism**. New York: Touchstone, 1998.

KOTSCHO, Ricardo. **A prática da reportagem**. 2. ed. São Paulo: Ática, 1989.

LAGE, Nilson. **Estrutura da notícia**. São Paulo: Ática, 2006.

LEJEUNE, Philippe. **O pacto autobiográfico de Rousseau à internet**. Belo Horizonte: UFMG, 2008.

LEITE, Dante Moreira. **Dependência e independência da criação literária**. São Paulo: USP, s/d.

LIMA, Alceu Amoroso. **O jornalismo como gênero literário**. Rio de Janeiro: Agir, 1969.

LIMA, Edvaldo Pereira. **Páginas Ampliadas: o livro-reportagem como extensão do jornalismo e da literatura**. Barueri, SP: Manole, 2009.

LISPECTOR, Clarice. Escrever para jornal e escrever livro. In: *A redescoberta do mundo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
MAILER, Norman. **O super-homem vai ao supermercado**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

MALERBA, Jurandir (Org). **A História Escrita: teoria e história da historiografia**. São Paulo: Contexto, 2009.

_____. **A história e os discursos: uma contribuição ao debate sobre o realismo histórico**. In *Locus: revista de história*, Juiz de Fora, v. 12, n. 1, p. 41-78, 2006.

MARTÍNEZ, Tomás Eloy. **O romance de Perón**. São Paulo: Companhia da Letras, 1998.

MARTINS, Eduardo (org). **O Estado de São Paulo: manual de redação e estilo**. São Paulo: O Estado de São Paulo, 1990.

MEDEL, Manuel Ángel Vásquez. **Discurso literário e discurso jornalístico: convergências e divergências**. In *Jornalismo e Literatura: a sedução da palavra*, São Paulo, Escrituras, 2005.

MEINEL, Valério. **Avestruz, águia e cocaína: o jogo do bicho visto por dentro**. Porto Alegre: L&PM, 1994.

MELO, José Marques de. **Teoria do Jornalismo: identidades brasileiras**. São Paulo: Paulus, 2006.

_____. **A opinião no jornalismo brasileiro**. Petrópolis: Vozes, 1985.

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

MORAIS, Fernando. **Chatô, o Rei do Brasil**. São Paulo: 1994, Companhia das Letras.

_____. **Olga**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

_____. **A ilha: um repórter brasileiro no país de Fidel Castro**. São Paulo: Alfa-Ômega, 1986.

MORIN, Edgar. **Introdução ao pensamento complexo**. Porto Alegre: Sulina, 2005.

NECCHI, Vitor. **A (im) pertinência da denominação jornalismo literário**. Trabalho apresentado no VII Encontro dos Núcleos de Pesquisa em Comunicação - NP jornalismo em www.intercom.org.br/papers/nacionais/2007, acessado em agosto de 2009.

NIETO, Ramón. **O ofício de escrever**. São Paulo: Angra, 2001.

OLINTO, Antonio. **Jornalismo e Literatura**. Rio de Janeiro: Tecnoprint, 1970.

PAULY, John J. **The Politics of the New Journalism**. In *Literary Journalism in the Twentieth Century*. New York: Oxford University Press, 1990.

PENA, Felipe. **Jornalismo Literário**. São Paulo: Contexto, 2006.

PEREIRA, Ariane C. **Rota 66 em revista: as resistências no discurso do livro-reportagem**. Guarapuava: Unicentro, 2009.

PIGLIA, Ricardo. **O laboratório do escritor**. São Paulo: Iluminuras, 1994.

PINSKY, Carla Bassanezi (org). **Fontes históricas**. São Paulo: Contexto, 2005.

PINTO, Milton José. **Comunicação e discurso: introdução à análise de discurso**. São Paulo: Hacker, 2002.

QUEIROZ, Eça de; ORTIGÃO, Ramalho. **O mistério da estrada de Sintra**. Porto: Lello, 1979.

RABAÇA, Carlos Alberto; BARBOSA, Gustavo. **Dicionário de Comunicação**. São Paulo: Ática, 1987.

REIS, Carlos. **O conhecimento da literatura: introdução aos estudos literários**. Porto Alegre: Edipucrs, 2003.

RESENDE, Fernando. **Textuações: ficção e fato no Novo Jornalismo de Tom Wolfe**. São Paulo: Annablume Fapesp, 2002.

RICOUER, Paul. **La Mémoire, L'Histoire, L'Oubli**. Paris: Éditions Du Seuil, 2000

ROSSI, Clóvis. **O que é jornalismo**. São Paulo: Brasiliense, 1980.

SATO, Nanami. **Jornalismo, literatura e representação**. In *Jornalismo e Literatura: a sedução da palavra*, São Paulo, Escrituras, 2005.

SAUSSURE, Ferdinand de. **Curso de Linguística Geral**. São Paulo: Cultrix.

SCHAFF, Adam. **História e verdade**. Lisboa: Estampa, 1974.

SCHNEIDER, Sabrina. **A ficcionalização do real no livro-reportagem Abusado: O dono do Morro Dona Marta, de Caco Barcellos**. Porto Alegre: PUCRS, 2007.

SILVA, Juremir Machado. **O que pesquisar quer dizer**. Porto Alegre: Sulina, 2010.

_____. **Tecnologias do imaginário**. Porto Alegre: Sulina, 2003.

_____. **O que escrever quer calar?** In *Jornalismo e Literatura: a sedução da palavra*, São Paulo, Escrituras, 2005.

SIMS, Norman. **Literary Journalism in the Twentieth Century**. New York: Oxford University Press, 1990.

SODRÉ, Muniz. **A narração do fato: notas para uma teoria do acontecimento**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2009.

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

SUZUKI JR., Matinas. **Jornalismo com H**. In: HERSEY, John. **Hiroshima**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002, p. 161-172.

TALESE, Gay. **Fama & Anonimato**. São Paulo, Companhia das Letras, 2004.

TODOROV, Tzvetan. **A literatura em perigo**. Rio de Janeiro: Difel, 2009.

TRAQUINA, Nelson. **Teorias do Jornalismo: por que as notícias são como são**. Florianópolis: Insular, 2. ed., 2005.

VAN DICK, Teun A. **Cognição, discurso e interação**. São Paulo: Contexto, 1992.

VASCONCELOS, Sarah. **O retrato falado da Rede Globo**. Monografia. Brasília, Uniceub, 2002.

VENTURA, Zuenir. **1968, o ano que não terminou**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.

VEYNE, Paul. **Como se escreve a história: Foucault revoluciona a história**. Brasília: Universidade de Brasília, 1982.

_____. **Acreditaram os gregos nos seus mitos?**. Lisboa: Editora 70, 1983.

VILAS BOAS, Sérgio. **Perfis e como escrevê-los**. São Paulo: Summus, 2003.

WALSH, Rodolfo. **Operação massacre**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

WATT, Ian. **A ascensão do romance**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

WEINGARTEN, Mark. **The gang that wouldn't write straight: Wolfe, Thompson, Didion, Capote and The New Journalism revolution**. New York: Three Rivers Press, 2005.

WERNER, Ruth. **Olga Benario: a história de uma mulher corajosa**. São Paulo: Alfa-Ômega, 1990.

WHITE, Hayden. **Enredo e verdade na escrita da história**. In MALERBA, Jurandir (org). **A história escrita: teoria e história da historiografia**. São Paulo: Contexto, 2009.

WOLFE, Tom. **Radical Chique e o Novo Jornalismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

_____. **The New Journalism.** New York: Harper & Row, 1973.

WOODWARD, Bob. **O homem secreto: a história do Garganta Profunda de Watergate.** Rio de Janeiro: Rocco, 2005.

_____. **Os comandantes.** Rio de Janeiro: Rocco, 1991.