

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CENTRO DE COMUNICAÇÃO E EXPRESSÃO
CURSO DE PÓS-GRADUAÇÃO : LETRAS- LITERATURA BRASILEIRA
DISSERTAÇÃO DE MESTRADO**

**ROMANCE-REPORTAGEM:
ONDE AS SEMELHANÇAS NÃO
SÃO MERAS COINCIDÊNCIAS**

NEILA T. ROSO BIANCHIN

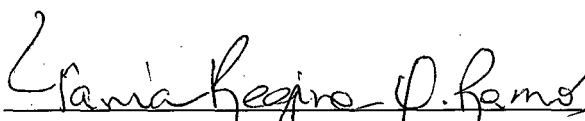
**ROMANCE-REPORTAGEM:
Onde as semelhanças não são meras coincidências**

NEILA TEREZINHA ROSO BIANCHIN

Esta dissertação foi julgada para a obtenção do título

MESTRE EM LETRAS

**Área de concentração em Literatura Brasileira, e aprovada na sua forma final pelo
Curso de Pós-Graduação em Letras - Literatura Brasileira/Teoria Literária da
Universidade de Santa Catarina.**

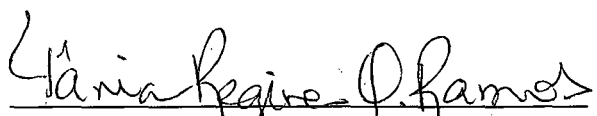


Prof. Dra. Tânia Regina Oliveira Ramos
ORIENTADORA

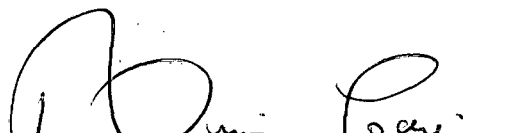


Prof. Dr. Walter Carlos Costa
COORDENADOR DO CURSO

BANCA EXAMINADORA:



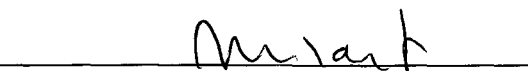
Prof. Dra. Tânia Regina Oliveira Ramos
PRÉSIDENTE



Prof. Dr. Muniz Sodré



Prof. Dr. Walter Carlos Costa



Prof. Dra. Zahidé Lupinacci Muzart

RESUMO

Procurou-se neste trabalho pesquisar o **romance-reportagem**, desde a origem desta expressão até o contexto que propiciou o aparecimento desse tipo de narrativa na história cultural brasileira.

Os objetivos que nortearam o estudo foram os de verificar qual o relacionamento que essas narrativas mantêm com a literatura e o jornalismo, e o modo como o "Romance" e a "Reportagem" se inscrevem nestes textos.

Esse estudo examinou ainda as semelhanças e diferenças do **romance-reportagem** com os gêneros que o constituem, concluindo que, não sendo nem só romance e nem só reportagem - mas não deixando de ser os dois ao mesmo tempo -, esse hibridismo permite que narrativas como **Lúcio Flávio, o passageiro da agonia; Infância dos mortos; Porque Cláudia Lessin vai morrer; A menina que comeu césio e Avestruz, águia e... cocaína**, que constituem o **corpus** de análise, transitem pelo espaço da realidade com a imaginação, do ficcional com o documental, numa superação de fronteiras específicas. É essa transgressão deliberada de limites tradicionais que nos permitem não estabelecer, para o **romance-reportagem**, um lugar definitivo.

Como Literatura e Jornalismo não chegam a constituir-se em opostos, nem estabelecem uma tensão narrativa - ainda que possuam natureza e objetivos diversos -, conclui-se que é a ambigüidade o princípio fundador e organizador do **romance-reportagem**, onde as semelhanças fazem a diferença.

RÉSUMÉ

Dans ce travail, nous avons fait des recherches sur le **roman-reportage**, depuis l'origine de cette expression jusqu'au contexte qui a rendu propice le surgissement de ce type de narrative dans l'histoire culturelle brésilienne.

Les objectifs qui orientèrent notre étude furent ceux de vérifier quel est l'apport qu'ont ces narratives datées avec la littérature et le journalisme, ainsi que le mode selon lequel le "roman" et le "reportage" s'y inscrivent.

Cette étude examina également les ressemblances et différences du **roman-reportage** avec les genres qui le constituent, concluant que n'étant pas seulement roman ni uniquement reportage - mais étant les deux en même temps, cet hybridisme permet que des narratives telles: **Lúcio Flávio, o passageiro da agonia, Infância dos mortos, Porque Cláudia Lessin vai morrer, A menina que comeu césio et Avestruz, águia e ... cocaína**, qui forment le corpus de l'analyse, passent par l'espace de la réalité et de l'imagination, de la fiction et du documentaire en une extrapolation de frontières spécifiques. C'est cette transgression délibérée des limites traditionnelles qui nous permet de ne pas établir, pour le **roman-reportage**, une place définitive.

Comme la littérature et le journalisme ne parviennent pas à s'opposer ni à établir une tension narrative - bien que possédant une nature et des objectifs divers -, nous concluons que l'ambiguïté et le principe fondent et organisent le **roman-reportage**, dans lequel les ressemblances font la différence.

SUMÁRIO

RESUMO	2
RÉSUMÉ	3
INTRODUÇÃO	8
I - QUE NARRATIVA É ESSA?	13
1.1-UMA EXPRESSÃO E SEUS IMPASSES	14
1.2-A MEDIAÇÃO DO JORNAL	16
1.3-UM NOVO GÊNERO?	21
1.4-LIBERDADE APRISIONADA	23
1.5-RASTREANDO INFLUÊNCIAS	27
II - LITERATURA E JORNALISMO:	
ENCONTROS E CONFRONTOS	33
2.1- narrativa sem aura	34
2.2-LITERATURA "SOB PRESSÃO"	36
2.3-A ARTE DA PALAVRA	40
2.4-O QUE É JORNALISMO?	43
2.4.1-SINGULAR, SIM; ISOLADO, NÃO.	48
2.4.2-ESPECIFICIDADES DA FORMA	50
2.5- NÃO É LITERATURA	51
2.6-CRIAÇÕES HIPOTÉTICAS	55
III - A RECEPÇÃO CRÍTICA DO	
ROMANCE REPORTAGEM	59
3.1-EQUÍVOCO DE ORIGEM	60
3.2-ALEGORIAS FRUSTRADAS	65
3.3- UM GÊNERO EM TRÂNSITO	67
3.4- CRÍTICAS DE TODOS OS LADOS	71

IV - SEMELHANÇAS QUE FAZEM A DIFERENÇA	76
4.1- NEGAR A FICÇÃO, UMA ESTRATÉGIA	77
4.2- O OUTRO LADO	83
4.3- PESSOA OU PERSONAGEM?	87
4.4-RELAÇÕES COM A REPORTAGEM	99
4.4.1-TRANSPARÊNCIA?	101
4.5- SEMELHANÇAS COM O ROMANCE	106
4.6 -A IMAGINAÇÃO VIGIADA	112
(IN)CONCLUSÕES	116
BIBLIOGRAFIA BÁSICA	122
-REVISTAS	129

Obrigada...

*Tânia, minha orientadora e
amiga, pela atenção e pelas palavras, sempre
importantes, nos muitos momentos em que precisei
delas.*

"Frequentemente penso que um jornalista passa a vida obcecado a reunir fatos que lhe permitam mentir, ao passo que o romancista é uma espécie de escravo de sua imaginação que procura a verdade".

Norman Mailer
O Parque das Corças

INTRODUÇÃO

A escolha de um tema para desenvolver num projeto de Pós-Graduação, seja de Mestrado ou Doutorado, sempre apresenta alguma dificuldade, na medida em que, muitas vezes, o sucesso e o insucesso podem resultar dessa escolha. Para mim, entretanto, a opção pelo assunto foi feita ainda no início dos anos 80, muito antes de ter qualquer plano de realizar um curso de Mestrado. Quando li **Aracelli, meu amor**, de José Louzeiro, a narrativa me causou duas sensações contraditórias: admiração e desconforto.

A admiração e até o prazer da leitura, vinham do fato de notar que o jornalista tinha, no livro, a liberdade para recriar os fatos usando doses de emoção e imaginação muito além do que era permitido no jornalismo. Tinha também a liberdade de construir a história conforme sua visão e interpretação, opinando, tomando partido, fazendo juízos de valor. Mas de todos estes fatos é que vinha também o meu desconforto, porque se o livro era uma grande reportagem, como se dizia que era, como ele poderia usar o imaginário e até a ficção com tanta liberdade sem ferir a verdade factual, tão cara a nós jornalistas?

Naquele momento, na impossibilidade de aprofundar os questionamentos, pensei: "Um dia ainda quero ler melhor este texto". A oportunidade de concretizar o desejo só veio agora, muitos anos depois daquela leitura. Quando decidi fazer o Mestrado não tive dúvidas: meu objeto de estudos deveria ser os textos que a crítica literária havia rubricado como *romance-reportagem*, pois eles me possibilitariam, também, colocar em prática a interdisciplinaridade, que considero fundamental para ampliar e melhorar o conhecimento. Pena que aquele **Aracelli, meu amor** já não estava mais comigo e

não pude reavê-lo. Mas, enfim, desenvolvi meu projeto e aqui está o resultado de meu trabalho.

Vários problemas tiveram de ser contornados para que o estudo pudesse ser realizado. Por um lado, a análise de uma produção narrativa contemporânea é um ato em processo e que sempre envolve questões complexas. A crítica, por exemplo, sem a clareza que o distanciamento no tempo pode propiciar, está mais sujeita a promover distorções, tirando conclusões às vezes apressadas, ou francamente parciais. E isso sem contar com o fato de que os escritores, quando vivos, podem resistir bastante a determinadas leituras que se façam de suas obras.

De outro lado, deparei-me com mais problemas no momento da escolha das obras que comporiam o *corpus* de pesquisa. Afinal era preciso saber que tipo de narrativa, no contexto da cultura brasileira, se enquadrava no rótulo de romance-reportagem. Não havia nenhuma definição precisa sobre isso. A crítica literária, especificamente, colocava sob este rótulo, além das obras lançadas pela Editora Civilização Brasileira dentro da série ROMANCE-REPORTAGEM, muitas reportagens publicadas em livro e até crônicas e perfis, tudo como sendo "obras do gênero".

Para definir o *corpus* de trabalho, optei então por textos que têm algumas características comuns: são apontados por todos os críticos como sendo romance-reportagem; todos foram escritos por jornalistas; todos se propõem a contar a "história verdadeira" de casos verídicos, comprovados e comprováveis e, principalmente, a história contada tem a feição de romance, ou seja, as narrativas possuem os mesmos elementos identificadores do romance¹. Com isso, foi possível limitar meu estudo a cinco textos básicos: **Lúcio Flávio, o passageiro da agonia; Infância dos mortos; Porque Cláudia Lessin vai morrer; Avestruz, águia e...cocaína e A menina que comeu césio²**

¹ Este conceito é bastante amplo mas procuro defini-lo no corpo do trabalho, mais especificamente no capítulo 4.

² LOUZEIRO, José. *Lúcio Flávio, o passageiro da agonia*, (SP, Círculo do Livro, s/d), *Infância dos mortos*, (SP, Abril Cultural, 1984).

Os três primeiros textos foram editados na década de 70, época em que a chamada "literatura jornalística" alcançou grande sucesso junto ao público-leitor. Nessa mesma época a crítica registrou-os como romances-reportagem. Os dois últimos são já da segunda metade da década de 80, mas têm uma narrativa idêntica, na forma e nos propósitos, aos primeiros. Sei que existem outros títulos que, por possuírem as mesmas características destes, podem ser enquadrados na mesma classificação. Entendo, entretanto, que a leitura e análise de cinco títulos é suficiente para que se tenha uma boa visão destas narrativas. É importante esclarecer, ainda, que existem muitas obras que também foram escritas por jornalistas, que reconstituem fatos ocorridos na realidade, mas que não podem ser rotulados como romance-reportagem porque não possuem a forma da narrativa romanesca. Falo, p. ex., de **Guerra dos meninos**, de Gilberto Dimenstein; de **Assalto à brasileira**, de Domingos Pellegrini Jr.; **Society cocaína** e **A prisão**, de Percival de Souza, entre outros.

Definido o **corpus**, era o momento de elaborar as hipóteses para desenvolver a pesquisa. Saí então em busca do que a crítica já havia dito sobre o romance-reportagem e aí, mais uma dificuldade. A literatura sobre este tema é extremamente escassa. Encontramos raras análises, todas feitas por críticos de literatura, que tomam o romance-reportagem na sua especificidade literária. Neste campo, embora não aprofundadas, as leituras são "arrasadoras". Isso, de certo modo, aguçou meu interesse e me fez perceber que teria de partir de perguntas simples para elaborar a pesquisa. Decidi-me então a verificar: quais as relações que o romance-reportagem mantém com o jornalismo e com a literatura? A partir destas relações, investigar as possibilidades de lê-lo como um texto jornalístico ou então como literário, ou seja, verificar qual o lugar destas narrativas.

-MEINEL, Valério. **Porque Cláudia Lessin' vai morrer**, (2a ed., RJ, Codecri, 1978), **Avestruz, águia e ... cocaína**, (RJ, Espaço e Tempo, 1987)

-PINTO, Fernando. **A menina que comeu céσιο**, (Brasília, Ideal, 1987).

Com a clareza necessária a respeito do que buscava, passei para a etapa de análise dos textos e estruturação do trabalho escrito. Assim, num primeiro momento, procurei desvendar os impasses e ambigüidades da expressão *romance-reportagem*. Através dos estudos já feitos resgatei sua origem e o que já havia sido dito sobre a especificidade destas narrativas. O contexto que levou literatura e jornalismo a entrelaçarem-se fortemente na década de 70 e, de certo modo, propiciou o aparecimento do *romance-reportagem*, além das influências que foram absorvidas por estas narrativas, são questões que me ocuparam durante todo o primeiro capítulo deste trabalho.

Num segundo momento, fazendo um estudo mais teórico, procurei analisar os encontros e confrontos de jornalismo e literatura, dois discursos que, pelo menos no Brasil, misturam-se desde a **Carta de Pero Vaz de Caminha**. Não me furtei de entrar também nas discussões a respeito de uma antiga questão que tem dividido as opiniões tanto de teóricos, quanto dos próprios jornalistas: o jornalismo é ou não um gênero literário? Mas para que pudesse responder esta questão, ou pelo menos opinar sobre ela, tive antes de passar pela difícil tarefa de examinar o que se entende por jornalismo e por literatura. Com isso, pelo menos na teoria, foi possível estabelecer semelhanças e diferenças que talvez, na prática, não sejam assim tão claras.

Clareadas as posições teóricas, encaminhei meu trabalho, numa terceira etapa, para fazer um rastreamento de como se deu a recepção crítica do *romance-reportagem*, ou seja, como os críticos literários receberam e como leram estas narrativas. As restrições, às vezes rigorosas, que foram feitas aos *romances-reportagem* me fizeram, num dado momento, perguntar: "Será que não estou perdendo meu tempo a estudar textos tão pouco valorizados pela crítica?".

O capítulo IV deste trabalho é dedicado à leitura e à análise propriamente dita dos textos que compuseram o **corpus** de minha pesquisa. Aqui me detenho a examinar de que modo o jornalismo e, mais especificamente, a reportagem, se fazem presentes nos *romances-reportagem*. Quais os pontos que aproximam estas narrativas da reportagem e, conseqüentemente, do jornalismo, e também quais os pontos que os

afastam. Do mesmo modo procedo em relação à literatura e, mais especificamente, ao romance. Desse jogo de entrelaçamentos entre os compromissos do jornalismo, a linguagem da reportagem e a forma discursiva do romance é que nasce o romance-reportagem.

Depois de averiguar as aproximações e distanciamentos do romance-reportagem dos gêneros que lhe dão vida, encaminho-me para a última etapa do trabalho, que é o alinhamento das conclusões, muitas delas já esboçadas nos capítulos anteriores. Aqui vamos constatar que o romance-reportagem é uma narrativa para a qual não existem fronteiras ou limites. Seu objeto é a própria ambigüidade, mas isso não lhe importa desde que o leitor tenha, em doses certas, ação e emoção, e acredite que tudo o que se narra foi o que "aconteceu".

Resta dizer ainda que este estudo não tem a pretensão de apresentar conclusões definitivas e nem mesmo a de interromper as muitas indagações que o romance-reportagem pode suscitar. Na verdade, nenhuma leitura é definitiva quando se trata de analisar e interpretar discursos. Quero que meu trabalho seja visto como mais uma contribuição, que seja mais uma leitura. E que, ainda que se leia nele semelhanças, procure-se ir além das coincidências.

I - QUE NARRATIVA É ESSA?

*"As histórias nunca
começam onde parecem ter começado. Elas têm
origens obscuras e um dia nos encontramos bem no
meio de uma história"*

Jorge Semprún

1.1-UMA EXPRESSÃO E SEUS IMPASSES

As palavras são insubmissas, as formas de ordená-las inumeráveis. Por isso mesmo, criar rótulos para designar determinados artefatos de linguagem pode não ajudar muito no esclarecimento do tipo, teor e estrutura do artefato rotulado. A expressão *romance-reportagem* é um exemplo. Adotado como indicador de determinadas obras narrativas - que contêm relatos de acontecimentos comprováveis - o rótulo nos conduz de saída a um impasse, gerado pela antítese existente entre os dois substantivos que compõem a expressão. O significado de romance está muito ligado ao ficcional, à fantasia, ao imaginário; a um texto que cria e revela mundos e seres de papel. A reportagem, ao contrário, é tida e lida como um discurso de revelação do real, baseado exclusivamente em fatos concretos, verídicos, que lhe conferem o aval de credibilidade. O fato de ambos os termos terem a narrativa como forma de composição não é suficiente para resolver o problema.

A oposição semântica nos leva imediatamente a algumas indagações: seriam estas narrativas romances e reportagens ao mesmo tempo, o que equivale a dizer que elas seriam um misto de jornalismo e literatura? Ou será que o romance tem expressão maior dentro destas obras e a reportagem, embora substantivo, desempenha apenas uma função adjetivatória? Mas o que ainda fica instigando a nossa curiosidade é a seguinte questão: que tipo de narrativa é esta que pode ser vista como fictícia e verídica ao mesmo tempo? Não seria mais provável que o rótulo seja inadequado? Precisamos da ajuda da crítica especializada.

A primeira aparição de que temos notícia da expressão "*romance-reportagem*" nos meios culturais brasileiros se deu em 1975 e vinha como título de uma coleção que estava sendo lançada pela editora Civilização Brasileira. O então editor Ênio Silveira dizia que

"a realidade brasileira, rica de acontecimentos que mostram de maneira dramática as imperfeições de nossa estrutura

social, é um desafio ao escritor, para que aproveite construtivamente esses dramas. Digo construtivamente porque acho um dever de qualquer intelectual agir sobre o processo social que o cerca, contribuindo para o reequacionamento mais justo e democrático desse processo."³

Coerente com este posicionamento, a Editora lança, a partir daquele ano, uma série de obras que, sob o rótulo de "romance-reportagem", tinham em comum o fato de serem escritas por jornalistas e todas elas estarem baseadas em pessoas e acontecimentos reais, que tiveram grande repercussão junto à opinião pública nacional.⁴

Se nestas obras os fatos narrados e as personagens tinham existência comprovada anterior ao texto, poderíamos concluir então que os chamados romances-reportagem, inseriam-se bem no campo da reportagem e, por conseguinte, do jornalismo. No entanto, uma "nota da editora", apresentando o primeiro volume daquela coleção, alertava o leitor que, mesmo sendo baseada na realidade, como uma reportagem, aquela primeira narrativa e as demais da série deveriam ser lidas como "romance da realidade" ou um tipo de romance onde os "personagens" procuram seu autor.⁵ Estava declarada a confusão. A nota sugeria que aquelas narrativas deveriam ser lidas como romances, o que indicava que elas poderiam ter muito mais afinidades com o ficcional do que com o real. A expressão "romance-reportagem", então, refletia uma ambigüidade que não havia nascido com ela, mas que era originária das próprias obras que compunham a coleção.

³ SILVEIRA, Enio, Apud Hohlfeldt, Antônio. *O Cotidiano da Escrita*. PA, Edipaz, 1985, p.116.

⁴ Entre as obras daquela coleção destacamos *O Caso Lou*, de Carlos Heitor Cony, *Lúcio Flávio, o passageiro da agonia*, de José Louzeiro, *Aracelli, meu amor*, do mesmo autor. O sucesso desta coleção desencadeou o lançamento de inúmeras obras escritas nos mesmos moldes.

⁵ "Nota da Editora". In Cony, Carlos Heitor. *O Caso Lou*, col. Romance-reportagem, vol.1, RJ, Civilização Brasileira, 1975, p.x.

A ambigüidade e o impasse semântico não impediram que a expressão penetrasse no domínio da crítica literária que a aceitou e passou a usá-la livremente, não só para caracterizar as obras daquela coleção lançada pela Civilização Brasileira, mas para indicar um tipo de narrativa ou uma característica assumida pela literatura nos anos 70 - época em que estas obras tiveram grande aceitação pública. Se a crítica consagrou o termo, resta saber para que tipo específico de narrativa ele foi usado. Esta questão, entretanto, não encontra respostas definidas e definitivas em nenhum dos textos críticos com os quais trabalhamos.

1.2-A MEDIAÇÃO DO JORNAL

Como exemplo do que falávamos acima, vejamos um debate realizado em 1978, onde Davi Arrigucci Júnior e outros críticos literários analisavam o romance brasileiro da década. Naquele momento, segundo ele, vinha se manifestando uma tendência muito forte de voltar à literatura mimética, isto é

"de fazer literatura próxima do realismo, quer dizer, que leve em conta a verossimilhança realista. E com um lastro muito forte de documento."⁶

Neste debate, publicado posteriormente em **Achados e Perdidos**, Arrigucci Jr. considerava que este tipo de literatura usava uma técnica vinda do Naturalismo, mas estava, ao mesmo tempo, muito ligado às formas de representação do jornal. "É um **romance** apoiado na mediação da reportagem, e é um romance alegórico."⁷

⁶ ARRIGUCCI JR, Dav. "Jornal, realismo e alegoria: o romance brasileiro recente". In **Achados e Perdidos**, SP, Polis, 1979, p. 79

⁷ Idem, p. 55

É possível que, neste debate, o crítico estivesse pensando a relação da literatura com o jornalismo não apenas enquanto técnica, mas também enquanto temática. Esta poderia ser uma explicação para o fato de serem tomadas como romance-reportagem obras tão distintas como **Lúcio Flávio, o passageiro da agonia**, de José Louzeiro; **Cabeça de Papel**, de Paulo Francis e **Reflexos do Baile**, de Antônio Callado. Por outro lado, pode demonstrar também que ainda não havia por parte da crítica uma definição precisa de que tipo de texto seria o romance-reportagem, nem quais seriam os caracteres básicos destes discursos.

A leitura da produção crítica que dava conta da existência do romance-reportagem passa-nos a idéia de que a crítica não tinha critérios para a aplicação do rótulo. Ao fazer um inquérito sobre o ano literário de 1978 para a revista **Colóquio Letras**, Antônio Hohlfeldt diz que "a tendência da ficção brasileira volta a fixar-se no relato mais longo, no que se convencionou chamar de romance-reportagem".⁸ Isso quer dizer que, contrapondo-se ao conto que havia ganhado grande expressividade em anos anteriores, 70 havia sido a década do romance mais longo. Só que, ao verificarmos os títulos, constatamos que o crítico arrola como romance-reportagem, além de alguns romances, muitas crônicas jornalísticas e também reportagens publicadas em livro.

Um pouco mais ilustrativo é o estudo feito por Heloísa Buarque de Hollanda e Marcos Augusto Gonçalves. Num ensaio sobre a literatura da década de 70, os críticos anotam que o romance-reportagem, ao lado do romance político e do relato memorialista, foi uma das formas assumidas pela produção literária.

"O discurso jornalístico, enquanto técnica de referir-se ao fato, de oferecer para o leitor a realidade imediata, os esquemas de linguagem mais próprios para se dizer as

⁸ HOHLFELDT, Antônio. "Inquérito sobre o ano literário de 1978 no Brasil", In **Colóquio-Letras**, 40, Lisboa, Fund. Calouste Gulbekian, março, 1979, p.39

urgentes-verdades da história recente do país parecem agora uma saída para a literatura".⁹

Desse modo, os pontos de convergência entre o romance-reportagem e o jornalismo seriam então as técnicas de organização do discurso, com a diferença de que, o romance-reportagem, segundo leitura dos dois críticos, parece estabelecer um compromisso entre "o pressuposto da objetividade jornalística e de uma certa intervenção do subjetivo, aquilo que o elevaria ao estatuto de literatura".¹⁰ Para eles o que serviu de referência e respaldo para a proliferação deste gênero no Brasil, foi o chamado *romance de não ficção* que, naquele momento, fazia sucesso no circuito de best-seller americano.

A expressão *romance-reportagem* era assim empregada para assinalar uma forma específica de narrativa mas, ao mesmo tempo, era vista também como uma característica da literatura nos anos 70, definida assim por Heloísa Buarque de Hollanda e Marcos Augusto Gonçalves:

"A literatura de olho no jornalismo, a reportagem de olho na literatura. O romance-reportagem expressa, em sua forma limite, uma tendência mais geral da ficção dos anos 70 que se empenha numa espécie de neonaturalismo muito ligado às formas de representação do jornal".¹¹

De que maneira essa literatura se faz jornalística, ou esse jornalismo se faz literatura é que não fica bem explicado.

Tanto estas questões ainda não estão claras para os próprios críticos, que todas as considerações a respeito do romance reportagem são feitas sobre as obras de um único

⁹ HOLLANDA, Heloísa Buarque de. e GONÇALVES, Marcos Augusto. "Política e literatura: a ficção da realidade brasileira", In *Anos 70- Literatura*, RJ, Europa, 1980, p. 53.

¹⁰ Idem, p. 55.

¹¹ Idem, p. 57

autor, no caso José Louzeiro e suas narrativas: **Lúcio Flávio, o passageiro da agonia Aracelli, meu amor; Os amores da pantera**. Entretanto são citados no estudo como "publicações do gênero", textos que têm uma forma narrativa bem diferente das obras acima expostas, como é o caso de **A Prisão**, de Percival de Souza; **A sangue quente**, de Hamilton Almeida Filho; **A Ilha**, de Fernando Morais, **Cuba de Fidel**, de Ignácio de Loyola Brandão e **Passaporte sem carimbo**, de Antônio Callado.

A mesma duplicidade do termo romance-reportagem encontramos no artigo de Manuel Antônio de Castro, **Geração discursiva: O Pós-Modernismo**. Segundo a análise feita por ele, toda a produção literária da década de 70 deixou de dar primazia ao aspecto formal e passou a dar ênfase a "uma retomada geral do discurso". Ou seja, na sua interpretação, a literatura abandona a expressão formal e empreende uma crítica da sociedade questionando seus discursos. Castro cita, como exemplo mais claro desse processo, o aparecimento de produções literárias que se denominaram "literatura marginal, literatura de mimeógrafo, literatura depoimento, romance-reportagem", e que indicariam o embate de segmentos constituídos à margem da instituição dominante

"formas de reprodução diferentes das formas literárias prevaletentes, porque num caso como no outro eram a *forma* de questionar a literatura vigente ou seja, o sistema e o poder".¹²

Desse modo, o romance-reportagem representaria, para Manuel A. de Castro, um resgate do outro lado do discurso: "não a expressão, mas a reflexão", isso porque a *geração discursiva*, na qual ele se insere, "assume os discursos sociais e *neles* procura a *saída*"¹³ para o que o crítico denomina como os impasses formais gerados pelo esgotamento do projeto modernista de vanguarda.

¹² CASTRO, Manuel Antônio de., "Geração discursiva: O Pós-Modernismo", In **Tempo Brasileiro** n 69, 1982, p. 56.

¹³ Idem, p. 57.

Embora analise o romance-reportagem apenas como romance, Manuel Antônio de Castro percebe as profundas ligações com o jornalismo e acredita que a forma de composição destas narrativas promovem um resgate do narrador - tal como o viu Walter Benjamim¹⁴ -, mas acrescenta discurso informativo. "Vemos no romance-reportagem uma tentativa de enfrentar as presentes realidades históricas: salvaguardar a narração e incorporar a informação".¹⁵ Ou seja, os fatos, matéria prima com que trabalha o jornalismo, são reconstituídos no romance-reportagem sob a forma narrativa. Ele entende também que, por envolver literatura e informação, esse tipo de texto não pode ser criticado a partir de pressupostos pré-estabelecidos e formais.

"Essa nova literatura(...)ela mesma deve ser a portadora desses novos parâmetros: parâmetros de renovação do institucionalizado. Isso só os estudos críticos poderão dizer".¹⁶

¹⁴ Refiro-me aos conceitos emitidos por Walter Benjamim em "O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov", In *Magia e Técnica, arte e Política - Ensaio sobre literatura e história da cultura*, SP, Brasiliense, 1985.

¹⁵ CASTRO, Manuel Antônio de. *op. cit.*, p. 58.

¹⁶ *Idem*, p. 56.

1.3-UM NOVO GÊNERO?

Nossa viagem por alguns dos textos que deram conta do aparecimento do romance-reportagem na década de 70, não nos possibilitou elucidar de modo satisfatório a questão que levantamos anteriormente: que tipo de narrativa é o romance-reportagem? Isso porque o mesmo rótulo é empregado para obras bem distintas na sua forma de composição narrativa. Constatamos que os críticos tomaram discursos onde havia uma aproximação e às vezes até uma mescla de literatura e jornalismo e, batizando-os sob o nome de romance-reportagem, os consideraram ora como modo específico de narrar, ora como uma característica assumida pela literatura naquela década.

Ainda não nos referimos a um ensaio que consideramos um dos mais importantes, entre os trabalhos já publicados, pela leitura que faz da repetição do naturalismo na literatura brasileira. Trata-se de **Tal Brasil, qual romance?** onde Flora Süssekind vê o romance-reportagem como a terceira manifestação registrada dessa escola estético-literária. Como o ensaio de Flora, apesar de sua importância, não nos ajuda neste momento a esclarecer a questão que estamos tratando, deixaremos para falar sobre ele no terceiro capítulo deste trabalho.

Se os textos que citamos fazem uma leitura de certo modo apressada e insatisfatória do romance-reportagem, o mesmo não acontece com o estudo **Do Romance-Reportagem como Gênero**, de Rildo José Cosson Mota. Num trabalho recente, ainda inédito, o autor se propõe a determinar "a verdadeira identidade do romance-reportagem", bem como o seu estatuto narrativo frente tanto ao romance quanto à reportagem. Ele também confirma a hipótese levantada no início do trabalho, a de que estas narrativas formam "um gênero autônomo que deve ser distinguido(...)tanto do

jornalismo quanto da literatura enquanto discursos sociais e esteticamente demarcados".¹⁷

Embora ressalte a impropriedade da expressão *romance-reportagem*, pela polissemia a que está condenada e pelo "mal de imprecisão" de que padece, Rildo José Mota entende que somente algumas das obras citadas pela crítica possuem características comuns capazes de compor um gênero autônomo que se chamaria Romance-reportagem. Assim, estudando uma série de obras onde existe uma aproximação entre jornalismo e literatura, o autor faz um rastreamento dos traços comuns entre elas e conclui que "a verdade factual a nível semântico, os processos narrativos realistas¹⁸ a nível sintático e a denúncia social a nível pragmático", são as *marcas* das obras que compõem este novo gênero.

É importante salientar que, segundo o autor, a ausência de um único destes traços faz com que a obra perca a condição de fazer parte deste gênero. Com isso, **O Caso Lou**, de Carlos Heitor Cony, que foi a primeira obra lançada sob o rótulo de romance-reportagem, por exemplo, não faria parte desse gênero porque na sua construção não são usados os processos narrativos realistas - ela é narrada nos moldes de uma grande crônica. Outro texto considerado pela crítica como romance-reportagem - **Os Amores da Pantera**, de José Louzeiro -, não pertenceria ao gênero porque não segue a verdade factual.

Quanto ao estatuto narrativo destes textos, Rildo José Mota procura demonstrar que todos os traços que a crítica estético-literária considerou negativos e responsáveis pela baixa literariedade do romance-reportagem - a linguagem pouco elaborada,

¹⁷ MOTA, Rildo José Cosson. **Do Romance-Reportagem como Gênero**, dissertação de Mestrado, Universidade de Brasília, 1989. Trabalho inédito, pp. resumo, 161

¹⁸ Como processos narrativos realistas, o autor arrola oito itens que compõem a "estratégia textual que constrói os romances-reportagem". São eles: **A Confirmação**, **a Motivação Interior**, **a Validação do Discurso**, **a Circulação de Informações**, **a Descrição**, **a Questão do Herói**, **a Impossível Transparência da Linguagem e a História Paralela**.

tentativa de desficcionalização, denúncia social "ingênua e pouco contundente" -, são, justamente, aquelas que constituem as *marcas mais específicas* que asseguram a esta produção textual *independência enquanto gênero autônomo*:

"A circunstancialidade e a **aparente** pouca elaboração da linguagem, apontadas pela crítica de caráter estético-literário como restrições do "valor literário" do romance-reportagem, são, ao contrário, resultado das exigências das marcas de verdade factual e processos narrativos realistas".¹⁹

O estudo de Rildo José Mota quer comprovar então que o romance-reportagem é um tipo específico de narrativa, tão específico que possui características suficientes para compor um gênero autônomo que, segundo ele, não pode ser enquadrado no campo do jornalismo nem no da literatura²⁰, apesar de ser originário de ambos.

De que modo, através de que artifícios ou de que técnicas o jornalismo e a literatura se fazem presentes nestas narrativas é que continua necessitando de um estudo mais detalhado. Por ora, no próximo tópico deste capítulo, vamos tratar das causas que levaram ao estreitamento dessas relações entre a literatura e o jornalismo.

1.4-LIBERDADE APRISIONADA

As influências dos discursos jornalístico e literário na construção de novos discursos não é prática nova no Brasil. Há quem diga que jornalismo e literatura já andam juntos, por aqui, desde o descobrimento; que se "misturaram" na **Carta de Caminha**, nos sermões dos Jesuítas, nos relatos dos viajantes e desbravadores. Na

¹⁹ Idem, p. 153.

²⁰ Vamos retomar este aspecto mais adiante no capítulo III

década de 70, entretanto, a migração do jornalismo e de jornalistas rumo à literatura foi tão flagrante e intensa que acabou chamando a atenção da crítica especializada. Por alguma razão a literatura estava sendo levada a desempenhar uma função e um papel que não era exatamente o seu: contar a história imediata, reconstituir acontecimentos do cotidiano, desvendar a realidade, é um papel delegado, usualmente, ao discurso jornalístico mas este, naquele momento, não o estava desempenhando livremente e de modo satisfatório.

A causa principal desse, digamos, descaminho da literatura, só poderia estar, segundo interpretações dos críticos, na situação político-institucional que o país vivia naquela época. O Golpe Militar de 1964 e o Ato Institucional nº 5 impuseram uma rígida censura à imprensa e, de modo geral, também às outras manifestações da cultura. Filmes, peças teatrais, letras de músicas, tinham de passar pelo crivo de um famigerado grupo de censores, coordenados pelo Ministério da Justiça, antes de serem liberados. Alguns dos grandes jornais do país chegaram a ter censores instalados dentro das redações. Com o cerceamento da liberdade de expressão uma boa parte - quem sabe a mais importante - dos acontecimentos dramáticos para o país e para a população, não estava mais sendo contada pelo jornalismo.

O aprisionamento da imprensa levou muitos escritores e também jornalistas a usarem a literatura, menos vigiada, como válvula de escape.

"Num momento em que o jornal parece não poder mais informar, noticiar e muito menos se pronunciar, cresce por toda a parte o desejo aguçado do testemunho, do documento, da exposição da realidade brasileira, o que, de certa forma, promove uma quase insatisfação com a narrativa literária".²¹

Inúmeros foram os romances e contos editados na década de 70 que tentaram, de uma forma ou de outra, contar a história que estava sendo sonegada. Podemos lembrar

²¹ HOLLANDA, Heloísa Buarque de. e GONÇALVES, Marcos Augusto. *op. cit.* p. 53.

Incidente em Antares (Érico Veríssimo); **Bar D. Juan e Reflexos do Baile** (Antônio Callado); **Em Câmera Lenta** (Renato Tapajós); **Zero** (Ignácio Loyola Brandão); **A Festa** (Ivan Ângelo); **Essa Terra** (Antônio Torres); **Cadeia para os Mortos** (Rodolfo Konder), entre outros

Chamando **Incidente em Antares** de "testemunho ocular da história", Heloísa Buarque de Hollanda e Marcos Augusto Gonçalves dirão, mais tarde, que o romance de Érico Veríssimo traz em sua estrutura alguns traços típicos da ficção brasileira no decorrer da década. Alinham entre estes traços a preocupação com a história, o desejo de narrá-la em contraposição à verdade oficial. "É um romance que se quer realista, verossímil, mas que ao mesmo tempo deseja aludir a algo fora dele, no caso, a realidade social do país".²²

Foi nesse contexto que começaram a aparecer as obras que a crítica literária batizaria como romance-reportagem. Uma marca comum nestas obras é que todas elas relatam casos policiais que tiveram grande repercussão pública, veja-se como exemplo **O Caso Lou; Lúcio Flávio, o passageiro da agonia; O estrangulador da Lapa; Aracelli, meu amor; Infância dos mortos; Porque Cláudia Lessin vai morrer; O crime antes da festa;**²³ e outras, todas lançadas na década de 70.

Estes textos só fizeram reforçar ainda mais o "clima" de "Jornal" que a crítica já havia detectado na literatura. E a causa motivadora do aparecimento destas obras teria sido, também, a situação sócio-política do país, ou seja, os romances-reportagem seriam uma consequência da ditadura e da censura imposta por ela. "O romance-reportagem talvez mantenha um laço mais estreito com a censura e menos efetivo com a literatura, visto que a sua razão de ser está no nomear o assunto proibido e no

²² "Política e literatura: a ficção da realidade brasileira", *op. cit.*, p. 16

²³ Pela ordem os autores das obras acima citadas são os seguintes: Carlos Heitor Cony, José Louzeiro, Valério Meinel e Agnaldo Silva.

despojar-se dos recursos propriamente ficcionais da ficção"²⁴, lembra Silviano Santiago. Embora não prossiga na análise, ele alerta que poderia ser um erro ver uma casualidade simples entre a censura e a emergência deste tipo de livro.

É importante lembrar que, nos jornais, as páginas que menos sofreram com os cortes e proibições da censura, eram aquelas destinadas ao noticiário policial. Talvez por isso, Flora Süssekind em **Literatura e Vida Literária**, mesmo sem descartar a influência da censura, afirma que ela não explica sozinha as opções literárias dos escritores na década de 70. "A censura deixa de ser explicação suficiente e nota-se que ela mesma é apenas um dos personagens criados nos dois últimos decênios"²⁵, diz. A política de cooptação do governo através de concursos; prêmios e co-edições de obras literárias; a pressão econômica que vetava crédito a determinadas editoras, seriam outros elementos que teriam influenciado nesta opção, segundo Flora.

Se a ditadura (e seus efeitos colaterais) não explica sozinha a emergência do romance-reportagem, o "mimetismo do colonizado"²⁶ teria sido o outro elemento motivador para a existência destes textos no Brasil. O mimetismo ao qual se refere Wilson Coutinho, seria a cópia, por parte dos autores brasileiros, de um modelo literário que já fazia sucesso nos Estados Unidos: o chamado *romance de não ficção* - expressão criada por Truman Capote quando do lançamento, em 1966, de seu livro **In cold blood**(**A sangue frio**)²⁷.

O livro de Capote, que no ano de sua edição americana foi traduzido e lançado no Brasil, também narra um caso policial de grande repercussão nos EUA. As

²⁴ SANTIAGO, Silviano. "Repressão e censura no campo das artes na década de 70", In **Vale Quanto Pesa**, RJ, Paz e Terra, 1982, p. 53.

²⁵ SÜSSEKIND, Flora. **Literatura e Vida Literária**, RJ, Zahar, 1985, p.12.

²⁶ A expressão é do escritor Wilson Coutinho, dita em entrevista que concedeu para o estudo de Heloísa Buarque de Hollanda e Marcos Augusto Gonçalves, ao qual já nos referimos anteriormente.

²⁷ CAPOTE, Truman. **A sangue frio**, RJ, Nova Fronteira, 1966. Esse texto foi o segundo volume de uma coleção denominada *Testemunhos*, editada pela Record.

semelhanças de propostas e realização entre o nosso romance-reportagem e o romance de não ficção parecem tão evidentes, que a crítica não hesitou em citar o modelo americano como influenciador destas obras brasileiras que têm, como característica principal, o fato de juntar jornalismo e literatura na construção do discurso.

Um exemplo de que estas influências são dadas como certas encontramos em **Tal Brasil, qual romance?** onde a autora pergunta: "por que se importarem esses modelos e não outros?", referindo-se à influência do realismo socialista no romance brasileiro de 30 e do "modelo de "faction" de Truman Capote e Normam Mailer, com sua mistura de jornalismo(fact) e literatura(fiction) na ficção dos anos 70".²⁸ Da mesma forma Heloísa Buarque de Hollanda e Marcos Augusto Gonçalves, mesmo sem referir-se ao nome de Truman Capote ou a expressão *romance de não ficção*, ressaltam que

"o romance-reportagem mostra como na maior parte da produção literária recente tornou-se urgente o investimento na necessidade de contar e de dizer a "realidade". Esse gênero que no momento fazia sucesso no circuito do best-seller americano, vai proliferar e de certa forma respaldar o "boom" editorial".²⁹

1.5-RASTREANDO INFLUÊNCIAS

Das causas apontadas como motivadoras da emergência do romance-reportagem, pensamos que a censura do regime militar foi a que menos influências exerceu no nascimento dessas obras. A inspiração da forma, acreditamos, veio, em grande parte,

²⁸ SÜSSEKIND, Flora. **Tal Brasil, qual romance?**, RJ, Achiamé, 1984, p.59.

²⁹ "Política e literatura: a ficção...", *op.cit.*, p.57.

da ex-revista **Realidade** - publicada pela editora Abril - que traz, desde o primeiro número, em abril de 1966, inúmeras reportagens que se utilizam de uma narrativa bem pouco convencional, em se tratando de jornalismo. Ali técnicas literárias são usadas para conferir humanidade, lirismo, emoção aos relatos jornalísticos.

Basta lembrarmos, por exemplo, das muitas reportagens-conto de José Hamilton Ribeiro, entre elas, "De agrado também se morre"³⁰, inspirada no estilo de Edgar Allan Poe, considerado o "pai" das histórias policiais. Ou então de "Este boi é meu"³¹, onde Roberto Freire se utiliza das mesmas técnicas do conto para mostrar, com um certo lirismo, a vida dura e triste dos magarefes (trabalhadores de matadouros) de Feira de Santana, na Bahia. Enfim, poderíamos citar muitas outras reportagens que, trilhando os caminhos jornalísticos e literários, não raras vezes ultrapassavam os limites da informação atingindo um relato quase ficcional dos acontecimentos.

A revista **Realidade** foi, segundo João Antônio, um grande laboratório onde, além dele próprio, outros jornalistas fizeram experiências significativas em romancear o fato, "em extrapolar os limites da reportagem, da entrevista, do perfil".³² Também Muniz Sodré e Maria Helena Ferrari entendem que, na história da reportagem brasileira, essa revista talvez tenha representado aqui o neo-realismo do cinema italiano do pós-guerra. Em comum com ele, tinha poucos recursos, atores nem sempre profissionais; personagens populares, anti-heróis; temas ligados ao cotidiano das pessoas humildes; "e, sobretudo, uma visão paternalista e idealizada das classes oprimidas".³³ Ora, se tomarmos os romances-reportagem, principalmente de Valério Meinel e José Louzeiro, vamos constatar que, tanto na forma quanto nos temas, eles

³⁰ RIBEIRO, José Hamilton. **Realidade**, 5, agosto, 1966, pp.127, 128. O texto conta a história de vários crimes cometidos por mulheres em Uberaba, Minas Gerais

³¹ FREIRE, Roberto. **Realidade**, 12, março, 1967

³² ANTONIO, João. Entrevista concedida a Heloísa Buarque de Hollanda e Marcos Antônio. Gonçalves, *op. cit.*, p. 60.

³³ SODRÉ, Muniz e FERRARI, Maria Helena. **Técnica de Reportagem**, SP, Summus, 1986, p.77.

coincidem amplamente com essas características apontadas pela revista. E este é um sinal claro da influência.

Para além de **Realidade** é bom não esquecer da proposta narrativa que, nos Estados Unidos, foi chamada de *New Journalism* (Novo Jornalismo)³⁴ e que foi intensamente praticado naquele país a partir do começo dos anos 60, primeiro na revista **Esquire**, com jornalistas como Jimmy Breslin, Gay Talese e Tom Wolfe, entre outros. Essa proposta resultava num texto, por assim dizer, híbrido de jornalismo e literatura. Uma narrativa que, mesmo sendo jornalística, poderia "ser lida como uma novela".³⁵

Segundo Tom Wolfe, o **Novo Jornalismo** consistia em reconstituir acontecimentos ou cenas reais do cotidiano, tomando de empréstimo aos romancistas do chamado *realismo social* (Fielding, Smollet, Balzac, Dickens, Gogol) quatro técnicas tidas por eles como fundamentais: a primeira seria a "narração cena por cena"; a reprodução de diálogos, que constituía a técnica número dois; o ponto de vista de terceira pessoa e o relato das ações do dia-a-dia, seriam as duas últimas técnicas. Esta última consistia em relatar hábitos, costumes, estilo de vestir, de comer, de viajar; comportamentos, enfim, tudo o que pudesse "mostrar ao leitor a **vida real**. "Venha cá, olhe! É assim que as pessoas vivem hoje! Estas são as coisas que fazem!"³⁶ De todo o modo

"neste novo jornalismo não há regras rígidas em nenhum caso (...) Pois para os abençoados visigodos, há apenas uma regra fora de lei em relação às técnicas: tomar, usar, improvisar. O resultado não é apenas uma forma *semelhante ao romance*. Ela utiliza técnicas que se

³⁴ A expressão foi creditada a Tom Wolfe; no entanto, ele mesmo, em artigo que escreveu para a revista **Esquire**, em 1972, diz que não sabe quem o criou e nem quando a etiqueta foi concebida.

³⁵ WOLFE, Tom. *El Nuevo Periodismo*, trad. José Luiz Guarner, Barcelona, Anagran, 1977, p. 18.

³⁶ *Idem*, p. 53.

originaram com o romance e a mistura com todas as outras conhecidas na mesa".³⁷

Se a inspiração da forma pode ter vindo tanto do **Novo Jornalismo** quanto da revista **Realidade**, o certo é que não eram apenas estes os motivos que estavam empurrando os jornalistas para os livros e para uma aproximação muito forte com a literatura. Merecem consideração também a crise da reportagem nos jornais e a insatisfação com as amarras técnicas do texto jornalístico.

A reportagem, por uma série de fatores que ainda estão por ser estudados, entrou definitivamente em crise³⁸ nos anos 70; com isso, a reportagem policial praticamente não teve mais espaço na grande imprensa. Se é verdade que as páginas policiais pouco sofreram com a ação da censura, é verdade também que não havia nenhum interesse dos jornais de circulação nacional, em publicar grandes reportagens nessa área³⁹. E as notícias, como ocorre ainda hoje, invariavelmente publicavam apenas as versões oficiais.

O outro aspecto que destacamos, a insatisfação com a forma do texto jornalístico, é assunto para outra discussão que não cabe neste trabalho. Entretanto, é importante

³⁷ WOLFE, Tom. "Porque eles não estão mais escrevendo o grande romance norte-americano", In revista *Esquire*, dezembro, 1972, trad. Matilde e Lana Kock.

³⁸ A crise da reportagem foi tema de um dos *Cadernos de Jornalismo*, nº 2, publicado pelo Sindicato dos Jornalistas Profissionais de Porto Alegre, em novembro de 1977.

³⁹ José Louzeiro, em entrevista concedida a Luiz Felipe Guimarães Soares, conta que a partir dos anos 70, a reportagem policial era "extremamente desprestigiada dentro do próprio jornal (...) O repórter de polícia era tão discriminado que ele era olhado até pelo próprio repórter da reportagem geral. A gente não tinha carro pra fazer reportagem, de modo geral a gente saía no pé mesmo, raramente a gente tinha fotografos..." A entrevista completa faz parte do trabalho: *Para além das manchetes: uma literatura jornalística*, ainda inédito, que foi apresentado por Luiz Felipe em 1988 como Projeto Experimental de conclusão do Curso de Jornalismo na UFJF.

destacar que o modelo de jornalismo adotado no Brasil - cópia do modelo americano -, com um texto mais curto, uma linguagem que se quer totalmente referencial, transparente, neutra e objetiva, talvez não consiga captar esse turbilhão que é a realidade cotidiana. Essa insatisfação de que falamos foi muito bem expressa por Marcos Faermam em algumas reflexões que escreveu ainda em 1977. Para ele, a única questão que interessa é a contradição entre a camisa-de-força dos dogmas ensinados pela imprensa comercial e pelas escolas de Jornalismo e a torrente de vida das ruas. "A cara dos personagens é uma obsessão - como descrevê-la?", pergunta. E ele mesmo responde:

"Os manuais do Jornalismo oficial têm uma resposta. Decore: quem, que, quando, por que, onde, como. Mas este jornalismo consegue captar a realidade? Ou será uma forma de mentira? Não terão estes textos a função de fingir um conhecimento do real?"⁴⁰

Essa é a questão. A mesma insatisfação encontramos em José Louzeiro, Fernando Pinto e Valério Meinel, que chega a questionar as amarras do jornalismo informativo em um de seus romances-reportagem.⁴¹ A saída encontrada pode ter sido misturar

⁴⁰ FAERMAM, Marcos. "A proposta de uma escrita nova, com corações conscientes", In *Cadernos de Jornalismo* nº2, op. cit., p. 37.

⁴¹ Em *Avestruz, Águia e...cocaína*, Valério Meinel faz com que seu personagem principal, Agostinho, um repórter policial, por mais de uma vez questione e critique as limitações e imposições do jornalismo informativo, bem como o espaço cada vez mais reduzido para matérias dessa área. "Não era mais como no *Correio da Manhã*, não era!- e isso o fazia sofrer. Já não podia escrever o que descobria, não o deixavam investigar, havia normas, exigiam que ouvisse "o outro lado" ", diz uma das passagens na p. 171, e os questionamentos se repetem em várias outras, como nas pp.163,164, 175, 190. José Louzeiro, na entrevista sobre a qual falamos acima, também comenta as limitações do modelo americano de jornalismo copiado pelos jornais brasileiros.

jornalismo e literatura, cujos encontros e confrontos passaremos a analisar no próximo capítulo.

II - LITERATURA E JORNALISMO: ENCONTROS E CONFRONTOS

"O repórter em busca da realidade. Com sua sensibilidade. Com sua insensibilidade. Em nome de uma empresa jornalística. Ouvindo histórias da vida dos outros. Sugando dos outros, a única coisa que eles têm, além dos próprios corpos, nus: uma história, a sua perplexidade, as suas dúvidas, as mínimas certezas. O repórter e sua própria pobreza. As dúvidas, as pequenas verdades, o grande medo. E o que lhe disseram ser "jornalismo". E a linguagem que lhe disseram ser "jornalística". Como esta linguagem se adequa aos olhos e às mãos daquele homem, à beira do rio?"

Marcos Faermam

"As palavras aprisionadas"

2.1- NARRATIVA SEM AURA

As relações entre jornalismo e literatura e as discussões em torno do fato de o jornalismo ser ou não um gênero literário, são, praticamente, tão antigas quanto o próprio jornalismo, que se modificou e se expandiu à sombra da Revolução Industrial, com o avanço do capitalismo e a ascensão da burguesia aos postos de comando do poder político.

O fato de o jornalismo ter ganhado expressão a partir do momento em que o capitalismo e a burguesia destronavam o velho sistema feudal e seu arcaico sistema de trocas, faz com que muitos autores, principalmente aqueles que têm seus estudos balizados pela *Escola de Frankfurt*,⁴² considerem o jornalismo como um mero epifenômeno do capital; um instrumento condenado à manipulação, à propagação das idéias da classe dominante e à manutenção do *status quo*. Somos mais propensos, entretanto, a adotar o ponto de vista que, embora tendo nascido à sombra dos interesses de banqueiros e mercadores, a grande expansão das gazetas semanais (precursores dos jornais diários), se deu muito mais por necessidades sociais do público consumidor do que pelos interesses dos capitalistas. Na fase de avanço das relações mercantis, o público era cada vez mais "mundano e curioso".

"É que esse público, com a universalização progressiva das relações mercantis e capitalistas, está cada vez mais ligado, efetivamente, a uma multiplicidade de fenômenos que ocorrem em todos os lugares e, de diferentes maneiras, passam a interferir na vida das pessoas".⁴³

⁴² Sobre o assunto ver *O Segredo da Pirâmide - Para uma teoria marxista do jornalismo*, de GENRO Fº, Adelmo, PA, Tchê, 1987, principalmente no capítulo V. Especialmente sobre a Escola de Frankfurt, ver "A Razão Crítica", In *Os Arcanos do inteiramente outro*, de MATOS, Olgária C.F. SP, Brasiliense, 1989.

⁴³ GENRO Fº, Adelmo. op. cit., p.171.

Assim é que o jornalismo, em virtude do caráter de classe da sociedade burguesa, cumpre sim uma tarefa que corresponde aos interesses de reprodução objetiva e subjetiva da ordem social mas, por outro lado, vem suprir necessidades profundas dos indivíduos e da sociedade.⁴⁴ Como diz Enzensberg, os meios de comunicação de massa

"não devem seu irresistível poder a nenhum artifício ardiloso, mas à forma elementar de profundas necessidades sociais, que se manifestam mesmo na atual forma depravada de tais meios".⁴⁵

Se o jornalismo supre certas "necessidades sociais" de informação e até de lazer, com a literatura não é diferente: também ela supre necessidades dos indivíduos. Na verdade, a interpenetração entre estas duas formas de expressão sempre foi muito intensa. Basta lembrar que os folhetins eram escritos para serem veiculados em jornais, eram escritores conhecidos que trabalhavam como jornalistas (muitos ainda trabalham) e a influência mútua entre as técnicas literárias e jornalísticas gerou confusões e discussões que ainda persistem. Lembremo-nos de Walter Benjamin, por exemplo. Num ensaio com marcas nostálgicas, ele dizia que a informação jornalística teria sido responsável pela morte da velha narrativa, base de tantas criações literárias. Se a narrativa é hoje rara, a difusão da informação é decisivamente responsável por esse declínio.⁴⁶

Walter Benjamin reconhece no jornalismo, tal como o conhecemos hoje, uma forma de narrativa moderna por excelência, que surge a partir do momento em que o

⁴⁴ Ainda sobre as relações do jornalismo com o capital consultar as seguintes obras *Imprensa e Capitalismo*, Org., Ciro Marcondes F. (SP, Kairós, 1984); *O Capital da Notícia*, Ciro Marcondes F. (SP, Ática, 1986); *Comunicação e Indústria Cultural*, Gabriel Cohn. (SP, Nacional/Edusp, 1971) além de outras.

⁴⁵ ENZENSBERG, Hans-Magnus. *Elementos para uma teoria dos meios de comunicação*, RJ, *Tempo Brasileiro*, 1978, p. 95.

⁴⁶ Sobre este aspecto ver "O narrador", In *Magia e Técnica, Arte e Política*, op.cit., p.203

modo de produção industrial capitalista coloca em crise as relações artesanais e a transmissão de experiências que nutriam a narrativa tradicional. Essa crise motiva a expansão de duas novas formas de narrativas: o romance de um lado e o jornalismo de outro.⁴⁷ Numa época em que "as ações da experiência" ficavam cada vez mais pobres e a reprodutibilidade técnica era o centro gerador de grandes transformações consolidava-se o jornalismo, uma forma de narrativa destituída de aura.⁴⁸

Um dos estudiosos de Walter Benjamin no Brasil lembra que o pensador distinguia a comunicação e a expressão como sendo os dois pólos da linguagem. Assim, para ele, a literatura estaria mais ligada à expressão, enquanto o jornalismo se definia pela comunicação sem que um pudesse eliminar totalmente o outro. "O jornalismo, arrancando o literário da solidão que lhe é inerente, é o elemento que o liga de um modo mais direto à sociedade".⁴⁹

2.2-LITERATURA "SOB PRESSÃO"

Como o jornalismo só existe através da linguagem e sendo ele comunicação mas também expressão⁵⁰, ficou então uma porta aberta para que outros autores pudessem ler o jornalismo como um gênero que faria parte deste campo maior que é a literatura. E isso foi o que fez o crítico brasileiro Antônio Olinto, para quem o jornalismo é uma espécie de literatura sob pressão e tem as mesmas possibilidades que a literatura, de

⁴⁷ Idem, p. 202, 203.

⁴⁸ Sobre a Aura ver "A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica", In *Magia e Técnica, Arte e Política*, op. cit.

⁴⁹ KOTHE, Flávio. *Para Ler Benjamin*. RJ, Francisco Alves, 1976, p. 83.

⁵⁰ Vide nota anterior onde Flávio Kothe refere-se ao fato de Benjamin ter localizado o jornalismo como comunicação e a literatura como expressão.

produzir obras de arte. O argumento usado é de que a matéria-prima de ambos é a palavra.

"O que serve de caminho para a poesia, transmite também a notícia da morte de uma criança sobre o asfalto. Entre os dois elementos, não há uma diferença técnica a não ser em espécie e intensidade. Espécie e intensidade (...) separam também uma forma literária de outra (...) O que acontece é que o plano do jornalismo é o de uma literatura para imediato consumo".⁵¹

Apesar de não estar apoiado por nenhuma base teórica explícita⁵², Antônio Olinto contrapõe os argumentos de André Gide⁵³ e garante que o gênero jornalístico tem possibilidades de ser literário, apesar de sua aparente efemeridade. Para ele, o jornalismo desperta o preconceito do cotidiano, do efêmero; no entanto, essa transitoriedade se limitaria à parte material que serve de veículo à notícia. Porém, ele entende que aquilo que está nas palavras independe do veículo que o divulga e pode ser obra dotada de permanência.

"Eu diria até que o jornal é exatamente uma contínua luta pela fixação de realidades, uma tentativa de captar, nos

⁵¹ OLINTO, Antonio. *Jornalismo e Literatura*. RJ, Ediouro, 1968 p .5.

⁵² Deve-se ressaltar que Antônio Olinto escreveu seu ensaio em 1954 quando a teoria literária ainda não era muito sólida. De outro lado, o jornalismo no Brasil, nesta época, ainda não havia assumido as feições de produto tecnificado e aparentemente neutro e objetivo como o vemos hoje - o que não quer dizer que as possibilidades do jornalismo trabalhar bons textos tenham se exaurido.

⁵³ André Gide dizia que o jornalismo era "*A morte da palavra*" e negava a ele o caráter de literário por seu imediatismo e efemeridade. Dizia ele: "Chamo jornalismo tudo o que interessará menos amanhã do que hoje", ao que Antônio Olinto contrapõe: "é arbitrário o conceito da não importância e da morte gradativa de todo e qualquer cotidiano colocado em jornal. Jornalismo é uma penetração no dia-a-dia, em busca do que ele possa ter de significativo, de permanente". Ver *Jornalismo e Literatura*. op. cit. p. 41 a 47.

acontecimentos cotidianos, algumas verdades particulares e permanentes da vida do homem".⁵⁴

Para o crítico, o jornalismo é um gênero literário, mas nem tudo o que é publicado nos jornais é literatura. O fato de o jornal ser matéria diária dá, segundo ele, a falsa idéia de que essa rotina é jornalismo. No entanto, jornalismo "como obra de arte é sempre um salto além da rotina". Ele entende ser um trabalho de criação com a mesma possibilidade de conquistar o patético, o trágico, o pungente que os acontecimentos trazem consigo. Para ele, obra de jornalismo não é aquela escrita exclusivamente para jornal, "mas uma condição interior da obra, uma tentativa de descrição, um relato, um exame, uma aproximação com a realidade".⁵⁵

No mesmo ensaio, Antônio Olinto tece algumas considerações a respeito de jornalismo e de ficção. Ele não vê diferenças acentuadas entre um e outro relato. Ao contrário, diz que os pontos de diferença entre uma obra histórica particular, o relato de ficção e jornalismo dos tempos modernos, são "frágeis e acidentais. Dissipam-se ao primeiro exame". Se estas diferenças são frágeis é porque ambos os relatos são narrativas que se nutrem do mesmo material: a realidade. Segundo o crítico, existe a realidade em ato e a realidade em potência, a atual e a potencial. A ficção pode haurir seu material tanto de uma como de outra; no entanto, sua configuração é mais de real possível do que de real atual. O jornalismo, entretanto, se situa quase exclusivamente no real atual.

"A identidade entre as duas fontes é completa, porque, na transformação por que passam, digamos assim, as duas realidades, para assumir uma forma literária, ambas se sujeitam às leis da descrição e narrativa a que não podem

⁵⁴ OLINTO, Antônio, *op. cit.*, p.7.

⁵⁵ *Idem*, p .66.

fugir a reportagem (real atual) nem tampouco a ficção (real atual e possível)".⁵⁶

Ele vê no jornalismo o trabalho de um verdadeiro "arquiteto literário", que precisa colocar o leitor em posição visual de compreender o acontecimento, como localizado num determinado tempo e num espaço. Por isso mesmo é que a informação jornalística, para que seja compreendida pelo leitor, tem necessidade de apresentar alguns elementos básicos, como por exemplo, "que aconteceu?, quem provocou a coisa acontecida?, onde foi? por quê? para quê?". A obra literária de ficção - o romance, o conto -, pode prescindir de alguns desses elementos, diz o crítico.

As ligações do jornalismo com o romance também foram destacadas por Antônio Olinto. Para ele, é o aspecto formal de estilo, ritmo e linguagem que fazem estas ligações, que são ainda mais explícitas no conto. O jornal vive muito da descrição e da narrativa, havendo pois uma íntima ligação entre o conto concebido literariamente e a reportagem comum

"A reportagem (...) divide, relaciona, separa. Procura o objetivo, o importante, o significativo, o que de válido possa existir num fato. Toda a reportagem é, de início, um conto, um conto que o jornalista escreve baseado em coisas presentes, atuais".⁵⁷

O importante, segundo o autor, é que o jornalista conquiste uma linguagem pessoal porque a obra de arte, - seja ela conto, reportagem ou romance - "tem de ser uma mensagem individual, extraída de uma realidade comum a todos".⁵⁸

Numa entrevista publicada pela *Paris Review*, o escritor Gabriel García Márquez manifestou seu ponto de vista sobre as diferenças, que para ele não existem, entre o

⁵⁶ Idem, p. 28.

⁵⁷ Idem, pp. 31, 32.

⁵⁸ Idem, p. 33.

romance e o jornalismo. "Não acho que existam diferenças", disse ele, e justificou: "as fontes são as mesmas, o material é o mesmo, os recursos e a linguagem são os mesmos".⁵⁹ No entanto, o jornalista e o romancista têm responsabilidades diferentes ao balancear verdade versus imaginação. Em jornalismo, diz o escritor, um único fato falso prejudica todo o trabalho.

"Já em ficção, um único fato verdadeiro dá legitimidade ao trabalho inteiro. Esta é a única diferença e ela repousa no compromisso do escritor. Um romancista pode fazer qualquer coisa que queira, contanto que faça com que as pessoas acreditem".⁶⁰

García Márquez acredita que, em seu trabalho, jornalismo e ficção têm influências recíprocas. A ficção dando valor literário ao seu jornalismo e este mantendo-o em íntima relação com a realidade, dando consistência à sua ficção. "Quanto mais vivo e me lembro de coisas do passado, mais acho que a literatura e o jornalismo estão intimamente relacionados", diz o escritor colombiano.

2.3-A ARTE DA PALAVRA

Uma arte verbal em prosa de apreciação de acontecimentos, foi assim que Alceu Amoroso Lima viu o jornalismo quando escreveu, em 1958, seu ensaio **O Jornalismo como gênero literário**. Para ele, o jornalismo é um gênero literário, mas só pode ser incluído no âmbito da literatura quando empregar a expressão verbal com ênfase nos meios de expressão. O jornalismo, diz o autor, tem sempre um fim que transcende o

⁵⁹ *MÁRQUEZ*, Gabriel Garcia. In *Os Escritores 2 - As Entrevistas históricas da Paris Review*. entrevista concedida a Peter H.Stone em 1981, trad. Cecília C. Bartolatti, SP, Cia das Letras, 1989, p.327.

⁶⁰ *Idem*, p. 327.

meio, ainda que tenha outra finalidade em mente. Sempre que o jornalismo reduzir "o meio (a palavra) a um simples instrumento de transmissão, deixará de ser jornalismo para ser apenas publicidade, noticiário ou anúncio".⁶¹

Para considerar o jornalismo também um gênero literário, Amoroso Lima se valeu da teoria dos gêneros defendida por René Wellek e Austin Warren em **Teoria da Literatura**. Segundo estes autores, a moderna teoria dos gêneros é, claramente, descritiva. Não impõe limites de espécie e nem regras aos autores. Supõe ainda que os gêneros podem "misturar-se" e daí surgir uma nova espécie. Ainda, segundo eles, em lugar de sublinhar a distinção entre vários gêneros, esta teoria interessa-se em descobrir o denominador comum de um gênero, os seus processos objetivos e literários.

"O gênero representa, por assim dizer, uma soma de processos técnicos existentes, de que o escritor pode lançar mão e dispor e que o leitor já compreende. O bom escritor observa o gênero tal como existe e, em parte estende-o, dilata-o".⁶²

Como a concepção de gênero literário na qual Amoroso Lima se apóia parece insuficiente⁶³ para a afirmativa que pretende fazer, ele a complementa com a sua concepção de literatura, que não é puramente estética. Para ele, literatura é a arte da palavra "com ênfase nos meios de expressão e não com exclusão dos fins". Ou seja, a literatura faz dos meios um fim, mas sem excluir os outros fins. Nesse sentido

⁶¹ LIMA, Alceu Amoroso. **O Jornalismo como gênero literário**. SP, COM Arte Edusp, 1990, p.36.

⁶² WELLEK, René e WARREN, Austim. **Teoria da Literatura**. trad. José Palla e Carmo, 3ª ed. , pub. Europa-América, 1976, pp.293, 294.

⁶³ É importante ressaltar que o conceito de gênero literário vem gerando polêmicas praticamente desde a antiguidade e não há neste campo uma solução única. Vitor Manoel de Aguiar e Silva em **Teoria da Literatura** (5ª ed. Coimbra, Almedina, 1983, vol. 1) faz um bom apanhado sobre o assunto.

"tudo é literatura, desde que no seu meio de expressão, a palavra, haja uma acentuação, uma ênfase no próprio meio de expressão, que é seu valor de beleza (...) Sendo assim, não vejo como negar ao jornalismo seu cartão de entrada no recinto literário".⁶⁴

Não é a literatura, entretanto, o centro de preocupações do autor. O objeto que o motiva é o jornalismo que ele pretende mostrar como um gênero literário e, para isso, distingue o que seriam as marcas específicas deste gênero: "a informação, a atualidade, a objetividade e o estilo". A informação, que na concepção de Amoroso Lima se desdobra em "(in)formação", isto é, formação do público e da opinião pública, é a grande finalidade moral e social do jornalismo, e é esse "caráter social" que importa ressaltar. Argumenta o autor que a qualidade jornalística não pode ser avaliada apenas do ponto de vista estético, uma vez que a beleza do jornalismo está, precisamente, em ultrapassar a beleza estética para alcançar a beleza intrínseca, ligada à função e à finalidade para-estética.

"A formação da opinião pública é, pois, uma finalidade extra-estética - pois que social, política, moral, coletiva, civilizadora - mas que faz parte integrante e essencial da caracterização da atividade como gênero literário".⁶⁵

Ao referir-se à segunda marca do gênero jornalístico, a *atualidade*, Amoroso Lima lembra que a arte do jornalismo está em tirar do tempo a eternidade pois, o que o faz "é o tempo e não a eternidade". Isso quer dizer que a questão do efêmero não representa obstáculo à entrada do jornalismo para o âmbito da literatura. Ao contrário, o autor entende que a sua eternidade está em descobrir o que há de singular no momento e ficar nele, impregnar-se dele. Não importa que no dia seguinte os fatos caiam no esquecimento

⁶⁴ LIMA, Alceu Amoroso. *op. cit.*, pp. 36, 37.

⁶⁵ *Idem*, p. 61.

"O essencial é que, no momento, ele seja eterno, isto é, vá ao *auge do acontecimento*. Cada momento de tempo tem sua eternidade própria (...) A densidade dramática do jornalismo está precisamente em captar o S.O.S que as coisas, os seres, os acontecimentos lançam a cada momento".⁶⁶

Mesmo que veja o jornalismo como pertencente ao âmbito da literatura, Amoroso Lima entende que esse tipo de narrativa navega sempre num limite extremo e que pode, por qualquer deslize, perder este caráter literário. Por isso alerta para o que considera "os perigos" do jornalismo: a facilidade e o sensacionalismo. O caminho mais fácil ao jornalista, segundo ele, é deixar-se envolver pelos acontecimentos, decorrendo daí o perigo do "conformismo, na ordem moral" e do "mimetismo, na ordem verbal". Quanto ao sensacionalismo, é um perigo que está sempre muito presente nesta atividade que faz dos acontecimentos do dia-a-dia a matéria prima de seu trabalho. "O jornalismo, preso por sua natureza ao fato, facilmente é levado a exagerar esse fato e a criar com ele uma atmosfera de sensação"⁶⁷ passando, sem esforço, do plano racional para a passionalidade, que seria o clima escorregadio do gênero.

2.4-O QUE É JORNALISMO?

Os dois críticos cujos ensaios acabamos de examinar, embora não estejam sustentados por uma fundamentação teórica suficiente e clara⁶⁸, - isso pelo menos não

⁶⁶ Idem, p.63.

⁶⁷ Idem, pp. 72, 73 , 74.

⁶⁸ Convém ressaltar que a deficiência teórica não diminui a importância das questões levantadas tanto por Antônio Olinto como por Alceu Amoroso Lima.

aparece nos trabalhos -, não demonstram dúvidas ao apontar o jornalismo como um gênero literário. São enfáticos, inclusive, ao alertar para os perigos que podem comprometer este gênero, mas ambos deixam sem resposta uma questão que consideramos fundamental: em que consiste realmente o jornalismo? É claro que esta não é uma questão fácil de ser respondida, tanto que ainda hoje não temos estudos conclusivos a este respeito. Entendemos, entretanto, que qualquer relação que se queira demonstrar entre jornalismo e literatura passa antes por, pelo menos, uma tentativa de esclarecimento sobre o que é e o que representa este fenômeno discursivo que denominamos jornalismo.

Não temos a pretensão de dar aqui respostas definitivas para esta questão, nem seria este o espaço apropriado para isso. Porém, julgamos necessário tecer considerações, ainda que breves, a esse respeito, não só para esclarecer qual a linha de interpretação do jornalismo julgamos mais correta, como também para que tenhamos condições de estabelecer de maneira clara as relações que este tipo de discurso mantém com a literatura.

A definição destas questões são básicas para este trabalho que pretende demonstrar que espécie de narrativa é o romance-reportagem brasileiro e como ele se relaciona com os campos jornalístico e literário.

Do ponto de vista técnico formal, que chamaremos *estético*, o jornalismo é uma narrativa, entendendo-se a narrativa como "a representação de um acontecimento ou de uma série de acontecimentos, reais ou fictícios, por meio da linguagem, e mais precisamente da linguagem escrita".⁶⁹ Assim, poderíamos dizer, tal como Paul Veyne o

⁶⁹ GENETTE, Gérard. "Fronteiras da narrativa", In *Análise Estrutural da Narrativa*. BARTHES, Roland, et alii, 3ª ed., trad. Maria Lélia Barbosa Pinto, RJ, Vozes, 1971, p.255. Sobre o mesmo assunto, Maurice-Jean Lefèbve em *Estrutura do Discurso da Poesia e da Narrativa* (Coimbra, Almedina, 1980), diz que a narrativa "é todo o discurso que nos dá a evocar um mundo concebido como real, material e espiritual, situado num espaço determinado e num tempo determinado", p. 170. Esta definição serve à literatura mas

disse para a história, que o jornalismo é uma narrativa de "acontecimentos verdadeiros que têm o homem como ator".⁷⁰ Mas se esta é uma definição para a história⁷¹, poderíamos pensar que estes dois discursos - o histórico e o jornalístico - são uma única e mesma coisa.

Na verdade não é bem assim. Embora existam muitos pontos de contato entre estas narrativas⁷², há também diferenças que são fundamentais. O jornalismo, por exemplo, se constrói sobre os fatos presentes, seu tempo é o presente, os momentos mais tensos e explosivos do cotidiano são sua matéria prima. A história está voltada para o passado, para os arquivos, para os documentos dos fatos passados. "É conhecimento através de documentos", diz Veyne. Os acontecimentos presentes são texto para o jornalismo que, ao reconstituí-los a partir da sua singularidade, dá-lhes uma segunda vida, ainda que passageira e feita de palavras. Outra diferença importante

criaria problemas ao jornalismo, que não tem a liberdade de conceber, imaginar o mundo, mas sim revelá-lo com a fidelidade possível.

⁷⁰ VEYNE, Paul, *Como se escreve a história*. trad. José dos Santos Moreira, Lisboa, Edições 70, 1987, p.13.

⁷¹ Sabemos que vem se desenvolvendo há algum tempo uma grande discussão em torno do que seja o discurso histórico e de suas relações com a literatura e com a própria ficção. No centro dessas discussões estão, entre outros, autores ligados à "nova história" como Hayden White e Paul Veyne, de quem adotamos os conceitos, por acreditar que ele expressa bem essa nova visão sobre a história. E também porque são os conceitos que nos servem melhor neste momento.

⁷² Podemos destacar como pontos de contato entre história e jornalismo o fato de que ambos fazem pesquisa e coleta de informações utilizando-se, muitas vezes, das mesmas fontes - documentos e arquivos -, além do próprio jornalismo ser fonte para a história. Ambos também selecionam, simplificam, organizam as informações e constroem seus textos usando uma linguagem muito parecida, com predominância da função referencial.

é que a história é a descrição do que há de específico nos acontecimentos, do particular.

"É histórico o que não é universal e o que não é singular. Para que isso não seja universal basta que haja uma diferença, para que não seja singular, basta que seja específico, que seja compreendido e que remeta para uma intriga".⁷³

No jornalismo a reprodução dos fatos se dá pelo ângulo do singular, embora o conteúdo das informações que ele veicula vá estar associado à particularidade e à universalidade que permanecem como horizonte nas notícias e reportagens. Mais adiante esclareceremos melhor estas categorias do conhecimento e seu uso numa teoria do jornalismo.

Ressaltadas as semelhanças e diferenças entre o discurso histórico e o jornalístico, retomamos agora a questão da composição formal do jornalismo. Foi sob este ângulo que Antônio Olinto e Alceu Amoroso Lima o analisaram e o viram como sendo um gênero literário. Este fenômeno que denominamos jornalismo, entretanto, não tem apenas uma forma estética. Uma análise que se fixe na aparência, ou seja, na sua forma enquanto narrativa e enquanto linguagem, não dá conta de explicar em que consiste e o que significa o jornalismo. Entendemos que este discurso tem dois componentes indissociáveis e igualmente fundamentais para sua existência: vamos denominá-los como o componente *estético* e o *ético* (precisamos esclarecer que a palavra *ético* é usada aqui apenas como o elemento representativo dos compromissos que tem o jornalismo com a fidelidade aos acontecimentos reais, concretos. Rompida esta fidelidade, o discurso deixa de ser jornalístico na sua especificidade, embora mantendo a mesma forma estética).

Como se expressam então estes dois componentes que dão vida ao jornalismo? A estética se materializa na forma de construção da narrativa jornalística, na maneira

⁷³ VEYNE, Pau., *op. cit.*, pp. 73.

como é utilizada a linguagem, no modo como são manejadas as palavras para revelar dimensões do real que são anteriores ao texto e estão fora dele. O componente ético, embora não seja tão visível quanto o estético, vem expresso nos conteúdos veiculados pelas notícias e reportagens. Representa os compromissos que tem o jornalismo de perseguir a verdade dos fatos que reconstrói (novamente para esclarecer, tomo **verdade** aqui no sentido de que o jornalismo não pode inventar, não pode criar acontecimentos fictícios. Seu discurso prende-se aos fatos produzidos pelo homem, pela sociedade). Isso porque o conhecimento gerado por estes fatos, ao ser apropriado pelo conjunto dos homens comuns, lhes permite uma base mínima para o desenvolvimento de relações que são importantes para sua vida em sociedade e para o exercício da cidadania. Os fenômenos com os quais o jornalismo trabalha têm uma influência direta na vida dos indivíduos e qualquer deslize ético pode causar danos sensíveis tanto a estes indivíduos quanto ao próprio jornalismo.⁷⁴

Podemos agora, interpretando o jornalismo de uma forma mais ampla, dizer que este discurso é uma narrativa que expressa "uma nova modalidade social de conhecimento cuja categoria central é o singular".⁷⁵ Ao lado de sua forma estética, o que vai diferenciar mesmo o discurso jornalístico da arte, da ciência, ou da história, é essa ligação indissociável com a singularidade dos fenômenos que são reconstituídos simbolicamente. Como diz Adelmo Genro Filho, o singular "é a forma do jornalismo, a estrutura interna através da qual se cristaliza a significação trazida pelo particular e pelo universal"⁷⁶ que permanecem como horizonte no conteúdo das informações.

⁷⁴ Um bom exemplo desse aspecto foi o acontecido às vésperas das eleições de 1989 quando a televisão **Globo** montou de forma anti-ética o resultado de debate entre Collor e Lula - então candidatos à presidência da república. Além disso, alguns jornais, entre eles o **Estado de São Paulo**, insinuaram em seu noticiário o envolvimento do PT no seqüestro do empresário Abílio Diniz, prejudicando o candidato derrotado. (Certamente mudaram o rumo das eleições, e o resultado disso nós todos conhecemos).

⁷⁵ GENRO Fº, Adelmo, *op. cit.*, p.27.

⁷⁶ *Idem.* p.63

2.4.1-SINGULAR, SIM; ISOLADO, NÃO.

Antes de continuarmos, é necessário que falemos um pouco a respeito das categorias do conhecimento e de suas aplicações para uma teoria de interpretação do jornalismo. O singular, o particular e o universal expressam diferentes dimensões que compõem a realidade objetiva e formam o concreto. Cada um destes conceitos está indissociavelmente ligado ao outro, uma vez que cada um deles compreende em si os demais. Georg Lukács, em **Introdução a uma estética marxista: sobre a categoria da particularidade**, usou estas categorias para elaborar uma teoria marxista da arte, e dele Adelmo Genro Filho tomou os mesmos conceitos para buscar uma teoria de interpretação do jornalismo.

"As limitações da estética proposta por Lukács, com base em categorias eminentemente epistemológicas, reforça a idéia de que as categorias utilizadas por ele (singular, particular e universal) são mais fecundas para caracterizar as representações que se referem estritamente a formas de conhecimento. Ao contrário do que ocorre em relação à arte, essas categorias podem oferecer o axioma teórico para uma teoria do jornalismo".⁷⁷

Ao estabelecer as relações existentes entre essas categorias, Adelmo Genro demonstra que o conhecimento científico aspira sempre ao universal, por mais específico que seja o objeto e mais especializado que seja o saber. A arte, por seu lado, parte de uma singularidade arbitrária, "cujo termo conclusivo coincide com a superação da singularidade pela instauração do típico - o particular estético". Para ele, somente o aparecimento histórico do jornalismo implica uma modalidade de conhecimento social que se constrói "deliberada e conscientemente na direção do

⁷⁷ Idem, pp. 159, 160

singular". Assim, ele vê como válida também para o jornalismo a seguinte afirmativa que Lukács fez para a arte:

"Se um fenômeno qualquer deve, enquanto fenômeno, expressar a essência que está na sua base, isso só é possível se conserva a singularidade".⁷⁸

Nos fatos jornalísticos, como em qualquer outro fenômeno, coexistem as três dimensões da realidade - o singular, o particular e o universal -, mas ao contrário da ciência, que dissolve a feição singular do mundo em categorias lógicas universais, o jornalismo vai produzir um tipo de conhecimento gerado pela realidade imediata e que reconstitui os fatos simbolicamente a partir da singularidade.

É preciso que fique bem claro, então, que quando falamos no jornalismo como reconstituição de fatos singulares, não estamos entendendo a singularidade a partir do senso comum, que percebe a realidade como um agregado de "coisas" ou eventos isolados, sem relação entre si. É preciso esclarecer, também, que entendemos estes fatos (a matéria prima do jornalismo) como ~~uma substância~~ histórica e socialmente constituída e que, embora percebidos isoladamente, fazem parte de uma totalidade que está em processo de produção ininterrupta. Ao reconstituí-los em seu aspecto singular, o jornalismo mostra apenas uma dimensão da realidade, mas pelos elementos particulares e universais que estão associados ao conteúdo das informações, nos permite perceber que esta realidade é constituída de outras múltiplas dimensões.

⁷⁸ LUKÁCS, Georg. *Introdução a uma estética marxista: sobre a categoria do particular*. Apud GENRO Fº, Adelmo. *O Segredo da Pirâmide*, op. cit., p. 161.

2.4.2-ESPECIFICIDADES DA FORMA

Não é objetivo deste trabalho discutir exaustivamente o jornalismo⁷⁹, mas é necessário que nos detenhamos ainda um pouco na análise de que tipo de narrativa é esta que chamamos jornalística e na qual se insere a reportagem. Ensina-se normalmente que o jornalismo ao reconstituir os fatos que realmente aconteceram e que são independentes do emissor e do receptor, precisa utilizar-se de uma linguagem predominantemente referencial⁸⁰, que elimine o quanto possível a interferência da subjetividade de quem produz as notícias.

Ensina-se também que o texto deve começar sempre enfocando os momentos mais agudos, mais tensos, mais importantes dos acontecimentos e que clareza, concisão, exatidão, densidade, precisão, simplicidade⁸¹, são requisitos fundamentais do texto jornalístico, além do que o jornalista deve narrar com o máximo de imparcialidade e objetividade.

Todas essas exigências são corretas e necessárias, mas o que é importante dizer ainda, é que é a dimensão do real revelado ao mundo pelo jornalismo que exige este tipo determinado de linguagem e de narrativa. Não é pela necessidade de ser imparcial e objetivo⁸², ou por querer se esconder enquanto modo de produção e enquanto linguagem que o texto jornalístico deve obedecer a essas regras. É sim a necessidade

⁷⁹ Para uma interpretação mais aprofundada do jornalismo é imprescindível uma boa leitura de **O Segredo da Pirâmide** (op. cit.), entre outros textos.

⁸⁰ Em **Ideologia e Técnica da Notícia**, (Petrópolis, Vozes, 1979) Nilson Lage faz uma boa explicação sobre a linguagem das notícias.

⁸¹ Ainda sobre a técnica de redação jornalística consultar, entre outros, **AMARAL**, Luiz. **Técnica de Jornal e Periódico**. 3ª ed. Fortaleza, Tempo Brasileiro, 1982. **HOHEMBERG**, John. **O Jornalista Profissional**, 4ª ed., RJ, Interamericana, 1981.

⁸² Sobre estes conceitos falaremos mais adiante neste capítulo.

de apanhar a singularidade dos acontecimentos que exige esta forma determinada de discurso.

"O que oferece sentido a essas exigências e estabelece a lógica entre elas é a natureza do conhecimento que o jornalismo produz. Afinal, a concisão, a clareza e a precisão são importantes em muitas outras formas de comunicação e não só no jornalismo".⁸³

Com isso estamos querendo dizer que a necessidade de se manter fiel aos acontecimentos, e de explicitar o que há de singular neles se reflete também na forma estética do jornalismo, a ponto de influenciá-la de maneira acentuada.

2.5- NÃO É LITERATURA

Iniciamos este capítulo com o objetivo de verificar as relações entre o jornalismo e a literatura e também se são procedentes as afirmações de Antônio Olinto e Alceu Amoroso Lima, que viram o jornalismo como uma forma de literatura, como um gênero literário. Até aqui estivemos tecendo algumas considerações necessárias a respeito do jornalismo e do significado e função deste fenômeno.

Pelas reflexões que fizemos, já nos é possível concluir que, apesar dos encontros, das semelhanças e das coincidências, o jornalismo, ainda que envolva elementos da literatura, não é literatura. Vítor Manoel de Aguiar e Silva está correto quando afirma que não basta que uma obra seja escrita com elegância e vernaculidade para que

⁸³ GENRO Fº, Adelmo. *op. cit.*, p. 181.

ascenda à categoria literária, "embora nessa obra possam existir, acidental e esparsamente, elementos estéticos".⁸⁴

Pode o jornalismo fazer bons textos, com um bom trabalho de linguagem, sem desviar-se de seus compromissos com a singularidade e com o real imediato? Pode e deve. Pode usar técnicas literárias para fazer emergir a dramaticidade imanente do cotidiano? Pode e deve, mas nada disso fará com que a narrativa jornalística passe a ser também literária. Isso porque entre jornalismo e literatura há um confronto essencial: o jornalismo não tem a liberdade de ficcionalizar a realidade. É fundamental para a sobrevivência do jornalismo enquanto discurso que ele fale dos acontecimentos, das idéias, das proposições, das ações que cotidianamente são produzidas pelos indivíduos, afetando a vida de milhares deles. Toda a fantasia, toda a imaginação, no jornalismo, está limitada pelos fenômenos concretos que se desenvolvem independentes do jornalismo e de seu discurso.

É certo que os fatos só existem depois de terem sido construídos pela linguagem. Lembremo-nos de Roland Barthes quando diz que os fatos nunca têm mais que uma existência lingüística⁸⁵ e estão, portanto, sujeitos a todas as injunções e ficções que a linguagem pode criar. Quando Antônio Olinto diz que as diferenças entre um relato de ficção e jornalismo são "frágeis e acidentais", ele poderia estar trabalhando com a idéia de que qualquer reconstituição que se faça de um acontecimento, através de palavras, implica uma dose de ficção, na medida em que o acontecimento reconstituído passa pela leitura, interpretação e pela subjetividade de quem o reconstitui. Ele poderia estar também se baseando no fato de que não há uma linguagem específica para o discurso

⁸⁴ SILVA, Vítor Manoel de Aguiar e. op. cit. Para ele "só podem ser definidas como literárias obras que possuem um conjunto de qualidades típicas a esse tipo de discurso. Ou seja: a autonomia semântica, a plurissignificação, o teor conotativo da linguagem, a ficcionalidade, nenhuma dessas qualidades, isoladamente, podem definir satisfatoriamente a literariedade". p. 70.

⁸⁵ Sobre este assunto ver BARTHES, Roland. "O Discurso da História", In *O Rumor da Língua*. SP, Brasiliense, 1988, p.155.

de ficção⁸⁶ e outra para o discurso jornalístico. Ambos os discursos se utilizam das mesmas palavras e podem até estar regidos pelas mesmas regras. Mas a semelhança é apenas formal.

É preciso que nos lembremos que o discurso de ficção é livre para construir a realidade e o mundo que quiser, pois esta realidade e este mundo só existirão de fato no universo do texto. O leitor não poderá vivenciá-lo, conhecê-lo concretamente: a ignorância faz parte da natureza desta realidade que é, na verdade, irreal⁸⁷. Na literatura o mundo só passa a existir depois de ter sido construído pela linguagem e pela narrativa. O mundo de Balzac, p. e., apesar das semelhanças com a sociedade francesa do século XIX, só existiu - e ainda existe - no universo de sua obra.

No jornalismo, entretanto, a construção dos fatos está irremediavelmente presa ao universo dos fenômenos que são concretos, que os leitores podem até ter vivido, presenciado, e que podem ocorrer, inclusive, independentes da própria linguagem. Ao contrário da literatura, para o jornalismo o mundo já existe concretamente antes do discurso.

Exemplificando, podemos dizer que quando um vulcão explode e soterra uma cidade, ou quando alguém saca uma arma e mata outra pessoa, o discurso jornalístico pode fazer - e certamente fará - inúmeras interpretações: pode falar das várias dimensões que têm estes fenômenos: criará então inúmeros fatos. O que não poderá nunca é desconhecer, é inverter a concretude e a veracidade destes fenômenos - o

⁸⁶ Sérgio Cueto, em "El Lenguaje de la Ficción" (In Boletín/1. Secretaria da Extensión Universitaria, Universidad Nacional de Rosario, Marzo 1993) salienta que a ficção não possui uma linguagem própria, distinta da linguagem do historiador ou da fala cotidiana. Porém, o valor das palavras cotidianas está em sua utilidade, em sua capacidade de se converterem em puro meio de comunicação. Num relato de ficção, por outro lado, as palavras não dispõem de um referente seguro e o conteúdo dessas palavras não pode ser buscado no mundo da narração, dado que este mundo permanece a distância, desconhecido e secreto.

⁸⁷ BLANCHOT, Maurice, "El Lenguaje de La Ficción", In Boletín/1, Secretaria da Extensión Universitaria, Universidad Nacional de Rosario, Marzo, 1993.

vulcão que explodiu e a morte que ocorreu. Esta realidade é inquestionável e é a ela que o jornalismo está preso.

E claro para nós também que o jornalismo não reproduzirá os fenômenos tal como eles ocorreram, até porque, entre os acontecimentos e sua reconstituição lingüística, permeia o mundo histórico, a cultura, os conhecimentos acumulados, que não formam um discurso que se agrega aos fenômenos depois de sua percepção pelos sujeitos, mas são mesmo pré-condição para esta percepção. Insere-se aqui uma questão muito discutida no jornalismo e que é a tal da objetividade.

O que significa ser objetivo no jornalismo? Se nos basearmos nas recomendações prescritas pelos Manuais de Técnica Jornalística, significa que ao transmitir informações o jornalista deve ater-se exclusivamente aos fatos, despindo-se de sua subjetividade. A meta do profissional honesto seria a elaboração de notícias isentas de qualquer emoção pessoal, opinião ou juízo de valor. Alguns destes manuais até reconhecem que a objetividade total é impraticável, mas não se furtam de recomendar que é preciso buscar sempre o máximo de isenção e objetividade possível, seja limitando-se à simples exposição dos fatos, seja ouvindo mais de uma versão sobre eles. Tudo funciona como se a subjetividade fosse um resíduo que se interpusesse entre os acontecimentos e o seu relato neutro.

Pensamos que qualquer discussão sobre a questão da objetividade, da maneira como ela é entendida pelo senso comum, é uma tarefa estéril. Essa apregoada objetividade não existe ⁸⁸. A reconstituição verbal da realidade passa antes por um processo de percepção, interpretação e entendimento, e este processo não se dá sem mediações objetivas e subjetivas. Por outro lado, embora os fenômenos sejam objetivos, a realidade social não é uma coisa que nos seja dada pronta, acabada. Ela é

⁸⁸ Em *Ideologia e Técnica da Notícia*, op. cit., Nilson Lage diz que "ao privilegiar as aparências e reordená-las num texto, incluindo algumas e suprimindo outras, o jornalista deixa inevitavelmente interferir fatores subjetivos. A interferência da subjetividade, nas escolhas e ordenação, será tanto maior quanto mais objetivo, ou preso às aparências, o texto pretenda ser". p. 25.

produzida ininterruptamente pela relação tensa entre sujeito e objeto que sofrem influências recíprocas. Tanto o sujeito produz e dá significação ao objeto como é produzido por ele.

Assim, a reconstituição desta realidade feita pelo jornalismo, e que se materializa através das notícias e reportagens, vai estar permeada por esta tensão que existe entre a objetividade dos fenômenos e a subjetividade dos sujeitos. Portanto, subjetividade não é discurso que se acrescenta aos fatos no momento de sua construção pela linguagem, os próprios fatos "por pertencerem à dimensão histórico-social, não são puramente objetivos".⁸⁹

2.6-CRIAÇÕES HIPOTÉTICAS

Dizer que jornalismo é literatura porque é linguagem, porque é narrativa ou porque a fonte onde ambos buscam subsídios para seu discurso é a mesma, é uma forma muito inconsistente de analisar a questão e é também, entender que só o carimbo aurático da literatura pode conferir qualidade e dignidade a um texto.

Entendemos que o texto jornalístico, apesar de sua efemeridade, de sua ligação indissolúvel com o singular, apesar de tratar do cotidiano que, às vezes, parece tão corriqueiro e vulgar, não precisa do aval da literatura para apresentar qualidade. Jornalismo não é só forma, ele é também e, principalmente, conteúdo informativo, mas não conteúdo imaginado. Os fatos jornalísticos não podem prescindir da veracidade que lhes é conferida pelos fenômenos da realidade. Podemos dizer que jornalismo é discurso, é linguagem sim, mas é discurso *sobre* uma realidade "histórica e

⁸⁹ GENRO Fº, Adelmo. op. cit., p. 49. Ele lembra também que o material do qual os fatos são constituídos é objetivo, pois existe independente do sujeito. "O conceito de fato porém, implica a percepção social dessa objetividade, ou seja, na significação dessa objetividade pelos sujeitos", p. 187.

socialmente constituída, independente dos enfoques subjetivos e ideológicos em jogo".⁹⁰

A literatura por seu turno é muito mais livre, não tem limites, não tem controles, não tem compromissos com nenhuma verdade ou realidade anterior a ela. Pode até elaborar discursos sobre acontecimentos verdadeiros mas não tem compromisso de ser fiel a eles. Aqui, a verdade factual é uma questão secundária. Northrop Frye formulou um conceito de literatura que diz muito bem o que entendemos seja ela:

"Um corpo de criações hipotéticas, que não se envolve necessariamente com os mundos da verdade e do fato, nem se afasta necessariamente deles, mas pode entrar em todo o tipo de relação com eles, indo do mais ao menos explícito".⁹¹

A realidade, para a literatura, pode ser apenas um campo de inspirações, porque o mundo da literatura está dentro de seu próprio texto. Como lembra Luiz Costa Lima, o discurso literário não pode ser usado nem se apresenta como documento do que houve, porquanto "o que nele está se mescla com o que poderia ter havido; o que nele há se combina com o desejo de que estivesse e por isso passa a haver e a estar".⁹²

Há uma discussão muito intensa entre os críticos e estudiosos da literatura sobre o que faz com que um texto seja considerado literário. Há quem afirme, como John Searle, por exemplo, que "se uma obra é ou não literária é da decisão dos leitores".⁹³ Pensamos que a saída para o problema não é assim tão simplista. Todo o discurso tem regras, tem estruturas que devem ser levadas em consideração. B.Eikhenbaum assegurava que a *differentia specifica* da arte não se exprime através de elementos que

⁹⁰ Idem, p. 188.

⁹¹ FRYE, Northrop. *Anatomia da crítica*. trad. Péricles Eugênio da Silva Ramos, SP, Cultrix, s/d, pp. 95, 96.

⁹² LIMA, Luiz Costa. *Sociedade e Discurso Ficcional*. RJ, Guanabara, 1986, p.195.

⁹³ SEARLE, John. Apud, LIMA, Luiz Costa. *O Controle do Imaginário*, SP, Brasiliense, 1984, p. 237.

constituem a obra, mas através da utilização particular que se faz deles.⁹⁴ Ou seja, valendo-nos mais uma vez de Luiz Costa Lima, podemos dizer que

"a literatura não está *nas* palavras ou na forma de agenciamento *das* palavras, mas num conjunto de regras que subordinam as palavras a certa forma de comunicação. Estas regras, que presidem uma modalidade de comunicação, configuram uma modalidade discursiva própria".⁹⁵

A questão, entretanto, é polêmica, e não há unanimidade de opiniões ao se querer definir que discurso pode ou não ser considerado literatura. Acreditamos que o melhor caminho ainda é o indicado por Northrop Frye quando diz que a questão de saber se um objeto "é" ou não uma obra de arte é das que não podem ser decididas apelando-se para algo na natureza do próprio objeto. "A convenção, o acordo social e a obra crítica no sentido mais lato é que determina o seu caráter".⁹⁶ Mas ele lembra também, fazendo uma comparação entre a literatura e a matemática, que ambas mantêm uma relação contínua com o campo comum da experiência mas, tanto a literatura genuína, como a matemática pura, contêm seu próprio sentido.

"Tanto a literatura como a matemática procedem de postulados, não de fatos, ambas podem ser aplicadas à realidade externa e existir, contudo, também numa forma pura ou autônoma".⁹⁷

Assim é que, embora o jornalismo e a literatura partam de um núcleo comum que é a narrativa e utilizem o mesmo instrumento para se constituir - a linguagem -, cada

⁹⁴ EIKHEMBAUM, B. "A Teoria do Método Formal", In *Teoria literária - formalistas russos*. 2ª ed. ,PA, Globo, 1976, p. 13.

⁹⁵ LIMA, Luiz Costa. *Sociedade e Discurso Ficcional*. op. cit., p. 194.

⁹⁶ FRYE, Northrop. op. cit., p. 337.

⁹⁷ Idem. p. 343.

discurso forma um gênero diferente. O fato de caminharem lado a lado faz com que um influencie o outro a ponto de, em alguns momentos, acontecerem mesclas de técnicas discursivas que podem enriquecer o texto. Tanto estas "misturas" são verdadeiras que deram origem a outros gêneros como a crônica, por exemplo, que já consolidou seu espaço. Estão aí os romances-reportagem, objeto do nosso trabalho. Serão eles um novo gênero nascido dessas influências recíprocas? Há quem garanta que sim. A nós, neste momento, interessa mostrar de que modo a narrativa dos romances-reportagem se relaciona com o jornalismo e com a literatura, dois discursos que apesar dos íntimos relacionamentos continuam mantendo sua independência e sua autonomia. No capítulo que se segue vamos fazer um apanhado de como a crítica recebeu e como leu o romance-reportagem.

III - A RECEPÇÃO CRÍTICA DO ROMANCE REPORTAGEM

É ainda possível para um crítico definir como arte autêntica o que quer que seja de que ele porventura goste, e prosseguir asseverando que aquilo de que ele por acaso não goste, não é, nos termos dessa definição, arte autêntica. O argumento apresenta a grande vantagem de ser irrefutável, como todos os argumentos fechados o são, mas é sombra e não substância".

Northrop Frye

Anatomia da crítica

3.1-EQUÍVOCO DE ORIGEM

No primeiro capítulo deste trabalho preocupamo-nos em fazer uma análise da expressão *romance-reportagem* e verificar com que abrangência e para que tipo de texto ela foi empregada. Para isso recorreremos a alguns estudos críticos sobre o assunto, a maioria deles feitos ainda no final da própria década de 70 e início dos anos 80. Constatamos que os críticos, talvez por estudarem o fenômeno contemporaneamente com ele, não tinham critérios definidos nem definitivos para o emprego da expressão que, ora rotulava textos que tinham uma certa forma narrativa, ora era empregada para designar qualquer obra que mesclasse jornalismo e literatura, ou ainda era tido como uma característica da literatura na referida década.

Se nossa preocupação inicial foi tentar esclarecer que tipo de narrativa havia sido designada como *romance-reportagem*, agora, ao retomarmos aqueles estudos críticos, nos interessa saber como se conduziu a crítica estético-literária dessas obras. Antes de nos ocuparmos especificamente disso, julgamos importante dizer que a literatura sobre o *romance-reportagem* é muito escassa. Talvez porque essas obras, desde o seu aparecimento sob esta etiqueta, tenham enfrentado muitos preconceitos e, porque não dizer, um certo desinteresse por parte da crítica acadêmica que as considerou parte de uma literatura menor, popularesca e populista, descendente de um naturalismo muito questionado e questionável.

O desinteresse por esse tipo de narrativa - em que pese um certo desdém para com o discurso jornalístico - aconteceu, segundo nossa interpretação, devido a um equívoco que está na origem de todos os discursos críticos: todas as leituras, à exceção de uma, tomaram o *romance-reportagem* na sua especificidade literária e o analisaram a partir de pressupostos teóricos apropriados para a leitura do romance. Com isso, não há como dar conta da análise, porque não levar em conta a influência que o jornalismo exerce na forma de construção do discurso e até em seu conteúdo, é ver o romance-

reportagem de forma capenga. O literário que há nestas obras certamente está "contaminado" pelo jornalístico e, portanto, há que se levá-lo em conta.

Retomando o caminho que nos havíamos proposto seguir, começemos o rastreamento da recepção crítica por um dos estudos que consideramos mais importante. Em **Tal Brasil, qual romance?** Flora Süssekind vê o romance-reportagem como "um calmante(...) um retrato 2x2 da sociedade brasileira".⁹⁸ O estudo, que analisa de forma bem interessante a incidência ou (re)incidência do naturalismo na literatura brasileira, encontra no romance-reportagem da década de 70, a terceira manifestação dessa escola estético-literária no país. A primeira, segundo a autora, ocorreu no século passado com os romances cientificistas, os "casos clínicos", e a segunda manifestação do naturalismo teria se dado na década de 30, quando a literatura buscou nas ciências sociais e econômicas as explicações para a realidade brasileira.

O naturalismo é considerado pela autora não apenas como uma estética, mas também com o uma ideologia que, como discurso, "se caracteriza pelo ocultamento da divisão, da diferença e da contradição".⁹⁹ Com isso já se percebe que a literatura armada pelos conceitos dessa *estética ideológica* tinha um objetivo determinado que era, segundo Flora Süssekind, conquistar "a identidade nacional, uma paternidade indiscutível, [e que] reproduza de maneira una e fotográfica a **terra mater** latino-americana".¹⁰⁰ É também dessa busca de uma identidade sem fraturas e diferenças que o naturalismo terá tanto a sua ventura como a sua condenação enquanto opção estética equivocada e discurso ideológico conservador. Isso porque, segundo a ensaísta, se por um lado

"a estética naturalista funciona(...) no sentido de representar uma identidade para o país, de apagar, via ficção, as divisões e dúvidas, [por outro lado], é através dela que o

⁹⁸ SÜSSEKIND, Flora. *op. cit.*, pp. 182, 184.

⁹⁹ *Idem*, p. 39.

¹⁰⁰ *Idem*, p. 198.

leitor forma sua imagem de uma identidade nacional sem divisões ou ambigüidades".¹⁰¹

Em consequência, a estética naturalista é equivocada por tentar construir ou representar de maneira uma uma identidade que é fragmentada e que talvez nem exista. Ou seja, ao querer-se cópia da realidade tal qual, o naturalismo oculta "o caráter de produção" da escrita e até da própria realidade. Segundo a ensaísta, pelas mesmas razões é que o discurso ideológico do naturalismo é conservador pois,

"ao invés de negar a realidade histórica representada ficcionalmente, o naturalismo acaba por fixar o mundo enquanto imagem. Não funciona como um convite iconoclasta à mudança histórica".¹⁰²

Nessa busca da recorrência do naturalismo na literatura brasileira, Flora Süssekind encontra no romance-reportagem os traços que considera básicos desse estilo enquanto estética equivocada e discurso conservador. Assim é que, para ela, o romance-reportagem quebra as fronteiras entre jornalismo e ficção, além de ocultar do leitor

"a **produção** da notícia, da ficção. O que se declara como característica dessa ficção jornalística é a pouca preocupação com a linguagem, em prol de uma busca obsessiva de "realidade". Não se permite ao leitor perceber o esforço literário dispendido pelos autores para que obtenham esse "efeito de realidade"". ¹⁰³

A análise de Flora em nenhum momento hesita em classificar o romance-reportagem como *romance* e é a partir dessa perspectiva que ela o analisa, embora

¹⁰¹ Idem, pp. 43, 107.

¹⁰² Idem, pp. 116, 117.

¹⁰³ Idem, p. 175.

também não defina que estrutura, qual o estatuto dessa narrativa que ela chama de "ficção jornalística". Mas diz que este novo naturalismo "dá mais ênfase à informação do que à narração". E nota que o romance-reportagem obedece aos princípios jornalísticos da "novidade, clareza, contenção e desficcionalização". Como são quebradas as fronteiras entre a ficção e o jornalismo, "o que se lê são notícias, informação, e não ficção".¹⁰⁴ Não estariam aí os indícios muito fortes de que estas narrativas não poderiam ser analisadas apenas como romances? São os laços de técnica que unem estas narrativas ao jornalismo? Perguntas que vão surgindo no decorrer da leitura e que ficam sem resposta.

Vários analistas apontaram o caráter alegórico do romance-reportagem. Para Flora, esse caráter e as analogias estabelecidas entre 'leitor' e 'repórter', 'redação de jornal' e o Brasil, visariam responder ao autoritarismo político, que censurava os repórteres e impedia a livre circulação de informações, através de uma compensação simbólica que funciona em duas direções: "ao leitor são dadas informações, mesmo que não exatamente a respeito daquilo que ele mais carece", ou seja, em lugar da História oferece-se "uma *história* específica". Ao jornalista, por outro lado, estaria sendo dada a compensação de restaurar, através do romance-reportagem, "uma imagem de 'confiável' ". Para ela, o jornalismo se encontraria, naquele momento, desacreditado pela falta de liberdade de informações e, com os romances, estaria tentando recuperar ficcionalmente o papel de transmissor de informações. "Mesmo que fale apenas de episódios policiais, de casos individuais, e não de toda a organização social".¹⁰⁵

Em síntese, para a ensaísta, o romance-reportagem, num procedimento típico da estética naturalista, singulariza-se.

"Se não dá para trazer a história brasileira à cena? Então fala-se de alguns 'casos'. Há desaparecidos, exilados, mortos no país? Então fala-se do rapto de 'Carlinhos' ou de

¹⁰⁴ Idem, pp. 174, 175.

¹⁰⁵ Idem, p. 177.

'Araceli. A população está marginalizada e submetida à violência de um regime autoritário? Então se fala de Lúcio Flávio, dos presídios e da violência policial. A classe média está perplexa com o pouco proveito que tirou do Golpe Militar de 64? Então se fala de Cláudia Lessin Rodrigues (...) O que se faz é um retrato 2x2 da sociedade brasileira. E, como 'singularizar', 'particularizar' simplesmente não atraem leitores, foi preciso acrescentar a tal processo um atributo: o naturalismo".¹⁰⁶

Segundo a autora, uma cadeia de alegorias serve de eixo à produção romanesca dos anos 70. Conseqüentemente, a literatura desse período, é "um instrumento muito mais de compensação do que de corte", e o romance-reportagem seria apenas "um calmante. Nele se produz um 'efeito' especial: a ilusão de que se está recebendo informações importantes".¹⁰⁷

Tal Brasil, qual romance? não se reduz às considerações sintéticas que re-produzimos aqui. Flora Süssekind fez uma leitura muito interessante e criteriosa do naturalismo no Brasil e, apesar de não concordarmos em tomar o romance-reportagem como a terceira reaparição do naturalismo no país, entendemos que as colocações feitas pela autora merecem reflexão. Por isso mesmo dedicamos a seu trabalho uma atenção maior, muito embora tenhamos retirado dele apenas as concepções que nos pareceram as mais importantes e que dizem respeito tão somente ao romance-reportagem. Acreditamos também que, como todo o trabalho de apreciação crítica, o estudo de Flora, principalmente no que tange ao romance-reportagem, não nos dá respostas definitivas. Ao contrário, sua leitura nos instiga a levantar inúmeras questões que consideramos importantes. É de se perguntar, por exemplo, se um texto que tem semelhanças com a escrita naturalista não tem nenhum valor? Por que a relação com o jornalismo é motivo de fracasso para uma narrativa que se queira literária?

¹⁰⁶ Idem, p. 182.

¹⁰⁷ Idem, pp. 183, 184.

É de se perguntar ainda se tem sentido cobrar de uma narrativa, seja ela literária ou não, uma posição ideológica progressista e transformadora, até por que, o que é ser progressista? E a análise estética deve se basear em pressupostos ideológicos? Será realmente um 'calmante' uma narrativa que mostra uma sociedade absolutamente dividida em classes sociais; que põe a nu as diferenças de oportunidades entre ricos e pobres, a trama de corrupção e prepotência que se abriga por detrás da fachada das instituições que deveriam proteger e dar melhores condições de vida aos cidadãos?

3.2-ALEGORIAS FRUSTRADAS

Flora Süssekind viu uma 'cadeia de alegorias' servindo de base à produção romanesca dos anos 70. Antes dela, porém, Davi Arrigucci Jr., em debate ao qual nos referimos no primeiro capítulo, viu o romance-reportagem, ao lado de outras formas onde se fazia presente o modelo jornalístico, como alegorias frustradas. Frustração que, segundo ele, vinha da incompatibilidade entre "o desejo de representar a realidade histórica concreta e a tendência da alegoria para a abstração".¹⁰⁸ Para ele, as obras que estavam em discussão naquele debate - a saber, **Cabeça de Papel**, **Reflexos do Baile e Lúcio Flávio, o passageiro da agonia** - e que eram representativas da característica literária dominante na época, seriam "três tentativas malogradas" porque querem representar a realidade tal como foi, manter a verossimilhança com ela, mas se utilizam de uma visão e uma construção alegórica "que é incompatível com a visão simbólica do realismo".¹⁰⁹

Assim, perdido entre o realismo e a alegoria, o romance-reportagem é visto por Arrigucci Jr. como uma narrativa que se prende ao imediatismo, à circunstancialidade.

¹⁰⁸ ARRIGUCCI JR., Davi. *op. cit.*, p. 81.

¹⁰⁹ *Idem*, pp. 80, 98.

"É um romance que naufraga na singularidade"¹¹⁰, diz, lembrando um ensaio escrito por Brunetière sobre romance e reportagem. Por outro lado, o crítico entende que a alegoria vem do fato de que há, nestas narrativas, "uma vontade de dizer o particular concreto, de não apenas submergir na singularidade. Todos estes três livros têm uma vontade de dizer o que é a totalidade, eles não têm vontade de naufragar no singular".¹¹¹ Essa questão é representativa, segundo Arrigucci Jr., em José Louzeiro, que toma um caso típico na realidade brasileira - a vida de um marginal - e com ele tenta aludir ao geral. Caberia aqui perguntar: será o singular uma "coisa" isolada, sem relação com o particular e a totalidade, que poderia levar uma narrativa ao naufrágio? Será que, ao contrário da vontade, a narrativa do romance-reportagem não está construída no particular, onde o singular e o universal se fazem presentes sem se diluírem nele?

Essa questão do uso da alegoria em romances que se querem realistas não foi o único motivo de condenação do romance-reportagem. As críticas mais veementes se deram pela suposta "opção *escamoteadora da linguagem*" feita pelos autores dessas obras. Essa escamoteação parece ter sido fatal para o romance-reportagem porque "o recurso à linguagem do jornalismo" torna-se problemático na visão de Heloísa Buarque de Hollanda e Marcos Augusto Gonçalves.

"O discurso jornalístico assenta-se em técnicas de composição, montagem, texto e ilustração que asseguram um estatuto de verdade - objetiva e imparcial - ao fato relatado. Esse estatuto entretanto se define por um escamotear do 'como se relata', em favor da ilusão de uma exposição transparente do fato".¹¹²

¹¹⁰ "Jornal, realismo e alegoria: o romance brasileiro recente", *op. cit.*, p. 80.

¹¹¹ *Idem*, p. 95.

¹¹² "Política e literatura: a ficção da realidade brasileira", *op. cit.*, p. 55.

Como o romance-reportagem, na opinião dos críticos, tira seu efeito das mesmas premissas que organizam o discurso da imprensa institucional - a normalização da leitura, o relato verdadeiro -, ele não consegue se estabelecer, nem mesmo, "enquanto discurso crítico ou político pela própria aderência que sugere às formas de produção das técnicas de reportagem".¹¹³

Como se vê, essa 'desastrada' opção estética serviu de motivo também para que a crítica considerasse o romance-reportagem como um texto conservador e não engajado politicamente. Isso porque, segundo Heloísa Buarque de Hollanda e Marcos Augusto Gonçalves, "na literatura, o engajamento político pressupõe e mesmo só se realiza num engajamento com a própria linguagem".¹¹⁴ Aqui cabe uma pergunta que é importante que seja esclarecida: as técnicas narrativas usadas no romance-reportagem são tomadas de empréstimo à reportagem? Quais das técnicas jornalísticas são usadas (se é que o são) e como elas são estruturadas na narrativa, é uma análise não realizada pelos estudos críticos mais contemporâneos ao surgimento do romance-reportagem.

3.3- UM GÊNERO EM TRÂNSITO

Um trabalho mais recente de dissertação de Mestrado, o qual já citamos, feito por Rildo José Cosson Mota, é o único que analisa o romance-reportagem tentando levar em conta as influências tanto do jornalismo quanto da literatura na construção desses textos. Por um lado Rildo Mota discorda da crítica que apontou a pouca elaboração da linguagem, a tentativa de desficcionalização e a denúncia social "ingênua e pouco contundente" como aspectos negativos e responsáveis pela baixa literariedade das

¹¹³ Idem, p. 57.

¹¹⁴ Idem, p. 67.

obras. Para ele, estas são marcas que asseguram a essa produção textual "independência enquanto gênero autônomo".¹¹⁵

Por outro lado, a classificação do romance-reportagem como "equivoco estético-literário e sócio político" atribuída pela crítica acadêmica, não teria se originado, segundo entende Rildo Mota, apenas da cegueira para com a condição de gênero autônomo destas obras. Ela teria sua origem também na ambigüidade do estatuto narrativo. Para ele, o romance-reportagem

"oscila na sua louca busca de verdade plena, no desejo absoluto e absurdo de desvelar a realidade tal como ela é, na denúncia da opressão sofrida pelo indivíduo nessa sociedade injusta e castradora, entre as pessoas e as personagens, entre os fatos e a ficção, entre ser romance, ser reportagem e não ser ambos ao ser ele mesmo".¹¹⁶

A ambigüidade do estatuto narrativo não tira dessas obras a sua condição de gênero autônomo que teria, na "verdade factual a nível semântico, nos processos narrativos realistas a nível sintático e na denúncia social a nível pragmático", seus traços definidores.

É interessante notar que, segundo a dissertação citada, o que liga os romances-reportagem ao jornalismo, à reportagem, é esta questão da verdade factual comum a ambos os relatos, mas é isso também que os separa. A verdade factual tem "um modo particular de ser verdade" em cada um dos relatos, diz o autor. No jornalismo ela estaria sustentada por uma "cadeia de fatos mutuamente validados e validáveis, denominada "teia de faticidade"(...)que garante a veracidade ao noticiado".¹¹⁷ Assim,

¹¹⁵ Do romance- reportagem como gênero, op. cit., p. 158.

¹¹⁶ Idem, pp. 140, 158.

¹¹⁷ Idem, pp. 45, 64.

enquanto na reportagem essa 'teia de faticidade'¹¹⁸ é alimentada por técnicas de controle da subjetividade, no "romance-reportagem, a mimeses e a verossimilhança determinam um caminho outro para a caracterização da verdade factual: o emprego de um conjunto de *processos narrativos realistas*".¹¹⁹

Como a construção dessa verdade, nas narrativas do romance-reportagem, está apoiada, segundo o autor, na mimeses e na verossimilhança, a leitura desses textos exigirá sempre do leitor uma necessária interpretação alegórica, "cujo fundamento é dado pelo tipo de mimeses que adota".¹²⁰ Assim, enquanto outros críticos viram a alegoria como um problema ou uma falha a ser resolvida, Rildo Mota discorda, dizendo que a alegoria é parte da própria constituição desses textos, enquanto narrativa mimética. "Negar a interpretação alegórica é recusar o algo mais que a *verdade*, toda a *verdade* que os fatos oferecem ao leitor do romance-reportagem como *marca* de sua narrativa".¹²¹

Em síntese, para o autor, é a forma diferenciada de construção dessa *verdade factual* que afasta os romances-reportagem do jornalismo e da própria reportagem.

"A adoção de determinados processos narrativos realistas e a preocupação excessiva em ser mais verdadeiro para atingir a sociedade com sua denúncia evidenciam, no romance-reportagem um *lado ficcional* que não permite,

¹¹⁸ Esse termo, "Teia de faticidade" é empregado por Gaye Tuchman no livro *Making News: a study in the construction of reality* (New York, Free Press, 1980) e definido da seguinte maneira: "A fact justifies the whole (this story is factual), and the whole (all the facts) validates this fact (this particular referent)" (Um fato justifica o todo (esta história é factual) e o todo (todos os fatos) legitima este fato (este referente particular) p.86.

¹¹⁹ MOTA, Rildo José C. op, cit., p. 64.

¹²⁰ Idem, p.55.

¹²¹ Idem, pp. 55, 56.

sem que seja escamoteado ou fraudado tal aspecto, declará-lo *apenas* jornalístico".¹²²

O fato deste novo gênero constituído pelo romance-reportagem não pertencer, segundo o autor, ao âmbito do jornalismo, não quer dizer que ele deva, automaticamente, ser inserido no âmbito da literatura. Adotando para sua análise um conceito de Bernard Mouralis em *As Contra-literaturas*¹²³, Rildo José Mota tenta provar que o romance-reportagem também não se enquadra como obra do gênero literário porque está situado "na faixa da literatura 'descartável' ou de fácil consumo, não sendo, por isso, considerado como um valor cultural na sua apresentação".¹²⁴ Além do que, entende o autor, como esse tipo de narrativa se apresenta simultaneamente como uma semelhança (romance) e uma diferença (reportagem) em relação ao que é considerado como literatura

"a sua presença heterogênea impede ou dificulta a sua integração em nosso sistema literário(...)Esse tipo de narrativa termina por colocar em risco o funcionamento da literatura como instituição, uma vez que sua 'diferença' evidencia a arbitrariedade dos critérios que fazem da literatura um estado de fato".¹²⁵

¹²² Idem, p.156.

¹²³ O conceito de Bernard Mouralis no qual Rildo José Mota se baseia diz o seguinte: o que é designado, transmitido e recebido como 'literatura' - ou sob outra denominação qualquer que ela seja - é característica de uma procura etnocentrista e dogmática, e isto em dois níveis. Por um lado, porque esta procura limita o fato literário a um *domínio* histórico, geográfico, sociológico bem circunscrito e a formas não muito precisas; por outro lado porque ela privilegia sistematicamente a herança constituída em detrimento do que se constitui ou se produz". In *As contra-literaturas*. Coimbra, Almedina, 1982, p.39.

¹²⁴ MOTA, Rildo José C. *op. cit.*, p. 156.

¹²⁵ Idem, p. 156.

Assim, partindo do jornalismo mas saindo de seu campo e não tendo conseguido se alçar até ao campo aurático da literatura, o romance-reportagem, segundo as concepções da dissertação que examinamos, se constitui como "um gênero em trânsito" que carrega em seu estatuto narrativo a marca da ambigüidade. Ambigüidade esta que determina a impossibilidade de uma leitura definitiva do romance-reportagem como literário ou jornalístico, posto que

"a definição para um lado ou para outro, a travessia de uma das fronteiras, significa, antes de tudo, a sua morte enquanto simbiose de ambos os gêneros numa nova forma de narrar".¹²⁶

3.4- CRÍTICAS DE TODOS OS LADOS

Sintetizando as conclusões que os trabalhos críticos nos oferecem observamos, em primeiro lugar, que não havia critérios definidos para aplicação do termo romance-reportagem. Também observamos que essas narrativas foram tomadas como um fenômeno restrito à década de 70 e seriam uma das conseqüências das condições sócio-políticas do país. Acreditamos que isso não corresponde totalmente a realidade na medida em que a aproximação jornalismo literatura não era um fato novo já na referida década; além do mais, muitas obras no mesmo estilo continuaram a ser publicadas nos anos seguintes. Há que se levar em conta, entretanto, que os estudos já publicados que conhecemos, foram feitos entre o final dos anos 70 e a primeira metade dos 80, assim, eles próprios estão muito mais influenciados pela situação

¹²⁶ Idem, p. 157, 158.

político-institucional ao ponto de se ocuparem mais dela do que das questões de poética narrativa.

Entendemos que estes poucos estudos que se ocuparam do romance-reportagem são muito parciais e igualmente datados. Datados porque quase todos se baseiam em obras de um único autor e se restringem a um período histórico particular. As posições assumidas, portanto, ficariam restritas a estes limites, o que não quer dizer que não devam ser consideradas quando se estuda o romance-reportagem.

Estas críticas também são parciais porque, mesmo reconhecendo influências do jornalismo nestas obras, descartaram estas influências e as analisaram apenas sob o ponto de vista literário, como romances. Daí vieram as restrições para com o 'descaso' ou 'pouca preocupação com a linguagem', a tentativa de desficcionalização, a 'incompatibilidade da alegoria com o realismo'; enfim, diante de tantas e tão graves 'infrações' o romance-reportagem não tinha como resistir e foi considerado "um equívoco estético-literário". E pior, ele fracassava também sob o ponto de vista da crítica política, pois foi considerado ideologicamente conservador, "pouco contundente", "monográfico" e "calmante". Uma literatura "popularesca, não popular (...) de pouca utilidade"¹²⁷, chegou a dizer Wilson Coutinho.

As restrições vieram de todos os lados. Estas obras foram criticadas por quererem contar a "história imediata" e, ao mesmo tempo, pela falta dessa história em suas narrativas. A certa altura de seu estudo, Flora Süssekind diz que os romances-reportagem dão aos leitores informações, mesmo que não sejam "exatamente aquelas" de que o leitor "mais carece". Diz também que ao invés da História oferecem "uma *história específica*".

"Ao jornalista, por outro lado, se restaura uma imagem "confiável". Desacreditado num momento em que se vê claramente que a notícia não é livre, recupera ficcionalmente o papel de transmissor de informações. Mesmo

¹²⁷ COUTINHO, Wilson. In *Anos 70 Literatura*. op. cit., p.66.

que fale apenas de episódios policiais, de casos individuais, e não de toda a organização social brasileira".¹²⁸

Duas observações merecem ser feitas a respeito dessa leitura. Primeiro há que se perguntar quem pode dizer, com certeza que tipo de informação o leitor carece. Muitos intelectuais têm uma certa presunção de julgar que somente aquelas informações que eles acham importantes deveriam ser destacadas e comunicadas aos leitores. Eles, os intelectuais, é que parecem ser os agentes da "consciência e do discurso".

Ora, esta posição pode ser relida. Ainda no começo dos anos 70, Michel Foucault fazia questão de lembrar aos intelectuais que as massas não precisam deles para saber e nem para falar por elas. "O papel do intelectual", dizia ele, não é mais o de se colocar "um pouco na frente ou um pouco de lado para dizer a muda verdade de todos".¹²⁹ Portanto, só os próprios leitores é que podem dizer que tipo de informação querem e precisam receber. E, retomando a questão do romance-reportagem, se eles tiveram o sucesso de público que tiveram, é porque os leitores encontravam nele alguma coisa que julgavam importante.

Quanto ao fato dos autores terem tomado "histórias específicas", isso é perfeitamente explicável pela influência do jornalismo nestas narrativas. Mas o que queremos destacar nesse momento, é que embora tivessem partido de casos específicos, o olhar do repórter/escritor sempre foi mais adiante e demonstrou claramente que aqueles casos eram reflexo de uma realidade muito mais ampla e complexa.

Em **Porque Cláudia Lessin vai morrer**, p. ex. em diversas passagens o narrador se refere às mudanças que estavam ocorrendo na sociedade, nos costumes, nas cidades; eliminando raízes, referências, desorientando os velhos e, principalmente, jovens. A

¹²⁸ **Tal Brasil, qual romance?**. op. cit., p.177.

¹²⁹ **FOUCAULT**, Michel. **Os Intelectuais e o poder** (conversa entre Michel Foucault e Giles Deleuze), In **Microfísica do Poder**. 8a. ed., Trad. Roberto Machado, RJ, Graal, 1989.

perda da utopia, das perspectivas contribuindo para uma busca, as vezes desesperada, de saída, mesmo que esta fosse representada pelos tóxicos.

"Mudava-se a paisagem urbana com a rapidez com que se trocam os cenários de um palco. Os mais velhos amargavam a sensação de que seu tempo terminara. Agora seria encenada nova história e aos velhos, maus artistas, nenhum papel fora reservado"(...) Nas cabeças dos operários, os capacetes vermelhos, sem brilho, arranhados, provavam o trabalho penoso a que estavam submetidos. Passavam o tempo cavucando a terra, no fundo da cidade, esquecidos, construindo o futuro. Que futuro?"¹³⁰

O país sufocado pelo regime militar, censurado: os velhos perdendo raízes, os jovens buscando caminhos, que futuro?

Se em **A menina que comeu césio** o fato motivador da narrativa foi a tragédia ocorrida em Goiânia, com a contaminação de pessoas comuns pelo Césio 137, o que se pode ler como pano de fundo é a denúncia de que aquelas pessoas foram duplamente vítimas: primeiro da "irresponsabilidade de gente grande" e vítimas também de um sistema social seletivo e discriminatório que não propicia empregos e condições de vida dignas a todos os cidadãos.

"Os meninos mencionados por Maria Gabriela já eram bastante crescidos, o mais novo com dezoito anos e o mais velho com vinte e três anos. Rapazes que poderiam ser rotulados de órfãos do destino num país atravessando séria crise social de desemprego, penalizando principalmente os mais jovens sem profissão definida - Admilson Alves de Souza, Israel Batista dos Santos e Eterno (Divino) de Almeida Santos moravam num quarto de madeira nos fundos do depósito. Isso graças à bondade de seu Devair que não cobrava aluguel, servia-lhes alimentação e ainda

¹³⁰ MEINEL, Valério. *Porque Cláudia Lessin vai morrer*. op. cit. pp. 62,63.

lhes pagava pela sucata que conseguiam arrecadar nas incursões diárias pelas ruas e terrenos baldios da cidade".¹³¹

A denúncia que vinha nas entrelinhas torna-se explícita no trecho citado e o problema a que ele se refere não era restrito àquelas pessoas atingidas pelo Césio ou somente a Goiânia. Ao contrário, era e ainda é um mal que atinge a toda a organização social brasileira.

Estes são apenas dois exemplos de que os romances-reportagem não se restringem a "histórias específicas", certamente poderiam ser citados outros. Assim é que não vemos a possibilidade de ler estas narrativas vendo os fatos ali reconstituídos como "casos individuais", sem nenhuma relação com toda a organização social. Na verdade, nenhum fato social é isolado ou acontece por acaso e os romances-reportagem demonstram isso. Eles se utilizam da ficção, mas não partem dela para construir seu discurso. Partem sim de fatos comprovados e comprováveis, como se fossem fazer apenas jornalismo.

¹³¹ PINTO, Fernando. *A menina que comeu césio*. op. cit. p. 71.

IV - SEMELHANÇAS QUE FAZEM A DIFERENÇA

"Andei sem destino pelas ruas e avenidas: recolho gestos e olhares significativos, para depois construir os vitrais da minha catedral - minha ficção é feita com as sobras das emoções alheias"

Carlos A. Azevedo

Quimeras

"Entre a carne demasiado viva do acontecimento literal e a pele fria do conceito corre o sentido".

Jacques Derrida

A Escritura e a Diferença

4.1- NEGAR A FICÇÃO, UMA ESTRATÉGIA

Como já dissemos no capítulo anterior, a narrativa dos romances-reportagem está alicerçada em acontecimentos comprovados e comprováveis. Este fato, entretanto, não assegura de antemão a estes textos a condição de jornalísticos, mas assegura ao jornalismo um certo controle na construção desses discursos. Senão, vejamos.

Por um lado, ao compor uma história para ser publicada especificamente em livro, um texto que se utiliza da imaginação para reconstituir cenas, diálogos, e que em tudo se assemelha ao romance, o autor deixa de ter os compromissos com a verdade factual que regem o jornalismo. Por outro lado, esses mesmos compromissos não podem ser ignorados na medida em que há, em todas estas narrativas, um reiterado propósito de narrar fatos reais, amplamente documentados por jornais, revistas e até em inquéritos policiais.

Assim é que o narrador tem seu imaginário constantemente controlado pela concretude dos acontecimentos que são anteriores à narrativa e que não podem ser modificados sob pena de perda da credibilidade buscada com tanto empenho. Invariavelmente os romances-reportagem trazem notas, introduções, pequenos textos de abertura que fazem questão de lembrar ao leitor sobre a veracidade dos fatos narrados e a "existência real" dos personagens. Lembretes do tipo

"Aqui não cabe a desculpa da mera coincidência. Os personagens deste livro são reais. Ainda estão vivos ou semivivos. Mas quatro já morreram...

Quem vai pagar por isso?"

"As situações descritas, as frases reproduzidas e as informações que formam este trabalho de repórter-escritor refletem fielmente as dezenas de horas gravadas com depoimentos colhidos em Goiânia e no Rio".¹³²

¹³² PINTO, Fernando. *A menina que comeu césio*, op. cit. pp. 4, 12.

Ou então

"Este livro é apresentado em forma de romance, mas em nenhum momento fala de fatos que realmente não tenham acontecido. Há uma inversão de datas, alteração de cronologia, mudança de nomes. Mas todos os crimes mencionados realmente aconteceram".¹³³

"Quanto mais simples, melhor. Foi o que pensei depois de entrevistar os assaltantes e reféns. Os fatos podiam ser manejados em muitas direções mas, por isso mesmo, parece melhor simplesmente contar, e que falem por si.. Só aqui ou ali indiquei ou sugeri alguma explicação ou interpretação para aquele **imbróglio** com que trombei numa tarde de primavera".¹³⁴

"Foi por tudo isso que o repórter Valério Meinel, Prêmio Eso de Jornalismo/77, decidiu levar às últimas conseqüências uma reportagem feita para a revista Veja e desenvolvida neste livro, marco desta fase da história nacional, onde se sufocaram as garantias jurídicas, abrindo-se as portas da impunidade".¹³⁵

"Os fatos que substanciam esta narrativa foram tirados do nosso amargo cotidiano. O autor não teve a preocupação de alinhá-los cronologicamente, nem se absteve de descrever situações brutais, que mostram muito bem o grau de desumanização a que chegamos".¹³⁶

¹³³ MEINEL, Valério. *Avestruz, águia e...cocaína*, op. cit. p. 10.

¹³⁴ PELLEGRINI, Domingos. *Assalto à brasileira*, SP, Busca Vida, 1988, p.11.

¹³⁵ LOUZEIRO, José. "Impunidade" prefácio de *Porque Cláudia Lessin*

vai morrer, op cit., p. 10.

¹³⁶ _____ *Infância dos mortos*, SP, Abril Cultural, 1984,p.7.

Em que pesem todos os sinais de referencialidade da linguagem usada nestas narrativas - é bom lembrar de Roland Barthes quando diz que eles servem para produzir um "efeito de real"¹³⁷ - o que por si só já conduz o leitor para uma realidade que está fora do texto, os trechos citados têm o objetivo de reiterar os compromissos de contar uma história "verdadeira". Não podemos nos esquecer, no entanto, que estas pequenas notas, digamos assim, cumprem também uma outra função, que é a do veto à ficção, tema bastante discutido por Luiz Costa Lima em suas obras¹³⁸ e lembrado por Flora Süssekind no texto que examinamos no capítulo anterior. A autora entende que os romances-reportagem buscam quebrar as fronteiras entre jornalismo e ficção

"não se encara o romance como ficção, Mas como *descrição* de fatos "tirados do nosso amargo cotidiano". O trabalho do romancista, como o do repórter, parece ser apenas recolhê-los. Oculta-se do leitor a *produção* da notícia, da ficção".¹³⁹

Entendemos que a aparente rejeição à literariedade, à ficção, não é uma opção gratuita feita pelo autor, mas passa a ser uma exigência a partir do momento em que ele, como jornalista que também é, se propõe a ser fiel aos fatos, ou pelo menos, a contá-los como ele os viu e percebeu.

E por que esta rejeição precisa ser explícita? Porque se formos analisar com cuidado o relato jornalístico e o discurso de ficção vamos constatar que a grande diferença entre eles é que o relato jornalístico não pode criar, não pode inventar o fato memorável, o acontecimento *sobre* o qual vai construir seu discurso, enquanto que na ficção esta restrição não existe. Isso nos leva a dizer que as fronteiras entre ambos não

¹³⁷ Sobre "O efeito de real" ver ROLAND, Barthes. "O discurso da história e "O efeito de real". In **O Rumor da Língua**. op. cit. pp. 147, 158.

¹³⁸ Referimo-nos principalmente as obras **O Controle do Imaginário e Sociedade e Discurso Ficcional**, op. cit.

¹³⁹ **Tal Brasil, qual romance?**, op. cit., p. 157.

são bem definidas e delimitadas, mesmo porque o discurso jornalístico não deixa de ser um relato de aparências¹⁴⁰.

Assim, não tendo assegurado o estatuto de verdade que o veículo jornal confere aos seus relatos, o autor do romance-reportagem precisa explicitar por palavras seu compromisso de fidelidade aos fatos, função que é cumprida pelas notas introdutórias. São, portanto, os compromissos do jornalismo que vão impor um limite ao imaginário do autor. Como se processa concretamente esse controle?

Vamos ver, por exemplo, o caso de **Porque Cláudia Lessin vai morrer**. Nesta narrativa, Valério Meinel reconstitui os episódios que envolveram a morte e investigação do assassinato de Cláudia Lessin Rodrigues, ocorrida em 1977 no Rio de Janeiro. Ao construir a história daquela ocorrência trágica, o narrador do romance-reportagem, ao contrário do narrador de outros tipos de romance, só tem a liberdade de narrá-la como ele interpretou, mas não tem autonomia para modificar os fatos, uma vez que estes já estão postos, consumados. Sobre eles, inclusive, já existe todo um discurso registrado em jornais e nos inquéritos da justiça.

Esta falta de autonomia para manejar os fatos, vai criar uma diferença fundamental entre os dois narradores - o de romances não reportagem e o do romance-reportagem - já que o último está controlado por referenciais externos ao texto, que são os fatos concretos da morte, da investigação e o discurso primeiro sobre eles.

Tentando fazer crer que preserva e que se mantém fiel aos seus referenciais, o narrador do romance-reportagem, por diversas vezes ao longo do texto, cita textualmente trechos do discurso que lhe serve de referência, seja retirando-os

¹⁴⁰ Em *Ideologia e técnica da notícia*, op. cit., Nilson Lage faz uma "investigação sobre a verdade nas notícias", mostrando que elas são "relatos de aparências codificadas (a) pelo código semiológico (lingüístico), (b) pelas técnicas de nomeação, ordenação e seleção, (c) por um estilo". Obedecidas estas três ordens de restrições ao elenco de possibilidades do enunciado, a verdade se apresenta como conformidade do texto com o acontecimento aparente. p. 107.

literalmente do inquérito policial, como faz com os depoimentos de Georges Khour e Michel Frank...

"...Sábado, 23 de julho? Deixe-me ver...Cheguei ao apartamento de Michel às 9 horas da noite e lá permaneci até mais ou menos meio dia de domingo. Quando cheguei, não havia ninguém além de Michel. Passamos a jogar cartas, até que por volta das 11 horas da noite houve um telefonema. Michel levantou-se da mesa de jogo e foi atender.(...)Não tenho a menor idéia de quem possa ter-se encontrado com Cláudia depois que ela se foi. Antes do sábado só me lembro de ter visto Cláudia uma vez no apartamento de Michel"¹⁴¹

."Jamais promovi festinhas em minhas casa.Quando podia reunia os amigos no fim-de-semana. Isso acontecia aos sábados ou domingos. Era indiferente. O que fazíamos? Jogávamos cartas, gamão, ouvíamos música e, principalmente, conversávamos. Cláudia Lessin Rodrigues? Eu a conheci há uns quarenta e cinco dias(...)Não sei se ela tomava entorpecentes. Quanto a mim, jamais fiz uso de tóxicos. Cláudia visitou-me precisamente duas vezes..."¹⁴²

seja reproduzindo manchetes de jornais: -"Polícia não sabe de que morreu Cláudia, nem como foi morta"-; fazendo com que personagens comentem as notícias, ou ainda reproduzindo trechos delas.

"Segundo o noticiário, o advogado Evaristo de Moraes Filho prometia apresentar à polícia seus clientes, Michel Frank e Georges Khour. O advogado revelara ao jornal que Cláudia morreu por forte ingestão de drogas, mas os dois resolveram desvencilhar-se do cadáver, porque Georges Khour ameaçara suicidar-se caso Michel chamasse a polícia(...)

¹⁴¹ MEINEL, Valério. *Porque Cláudia Lessin vai morrer*, op. cit., p.124.

¹⁴² *Idem*, p. 138.

"Mas que mentira!", pensou, lendo o jornal a caminho do bar. "A moça ficou com o rosto deformado, de tanta porrada que tomou".¹⁴³

"A autópsia afastou completamente a hipótese de Cláudia Lessin Rodrigues ter morrido por ingestão excessiva de drogas. Ela foi assassinada por asfixia mecânica - "esganamento" como consta do laudo de necropsia - segundo informou ontem uma fonte do Instituto Médico Legal(...)Policiais da Delegacia de Homicídios consideram que Cláudia possa ter morrido em outro local, talvez até de morte natural, e em seguida teria sido levada para o Chapéu dos Pescadores, onde tentaram jogar seu corpo no mar, numa tentativa de fazê-la desaparecer".¹⁴⁴

"O professor levantou-se, atirou o jornal sobre uma poltrona e caminhou até a janela:

-Por que fazem questão de mudar sistematicamente o rumo das coisas? Por que não enxergam o óbvio? O final desta notícia anulou toda a parte séria da informação. Por que alguns policiais insistem em torcer os fatos, em evitar a verdade? Meu Deus, quando isto vai acabar?".¹⁴⁵

É interessante notar que, ao enredar os fatos na construção da narrativa, o narrador cita trechos do discurso anterior (seu referente) com o intuito claro de colocá-lo em dúvida, de demonstrar erros e inverdades. Tudo como se estivesse paradoxalmente a dizer: "Muito do que se disse antes é mentira, é invenção, a ficção está lá. Aqui está o relato da verdade". Tanto esta interpretação é saliente no texto que

¹⁴³ Idem, p. 118.

¹⁴⁴ Idem, p.47.

¹⁴⁵ Idem, p. 148.

a palavra *verdade* aparece mais de seis vezes só na primeira parte do romance-reportagem, além de três vezes a palavra *mentira*. Sem contar as insinuações de que a polícia não estava interessada em desvendar todos os mistérios daquele assassinato e muito menos seus autores, principalmente depois do afastamento do primeiro investigador do caso - o detetive Jamil Warwar - que em três dias descobriu os culpados - em torno de quem o narrador cria uma certa aura de herói.

"O sucesso na elucidação de crimes despertava inveja. A rapidez nas investigações, a palavra franca, a informação que não negava à imprensa, tudo era mal visto pelos companheiros: "Jamil é vedete". Se trabalhava além da hora, era exclusivamente porque gostava de aparecer. Tinha consciência de que não era assim. Agora, por exemplo, o que estava acontecendo? Lá na rua Mem de Sá, no gavetão metálico, com o rosto desfigurado e um alargamento anal impressionante, havia uma moça morta. E Jamil não iria parar enquanto não soubesse tudo".¹⁴⁶

Contestar ou ratificar o discurso anterior, extrair novos significados, sugerir outras interpretações, destacar personagens, ressaltar determinados episódios, explicitar a dramaticidade, dar detalhes e informações novas a respeito da história, contextualizar, estas são as liberdades que o narrador do romance-reportagem pode se dar. Mas com relação aos principais fatos e ao desfecho do caso que conta, ele quase nada pode fazer, uma vez que estes estão consumados e são de conhecimento público.

4.2- O OUTRO LADO

¹⁴⁶ Idem, p. 49.

Se em **Porque Cláudia Lessin vai morrer** um dos objetivos do texto é contestar o discurso anterior, em **A menina que comeu césio** o propósito é mostrar um lado da história que ainda não é do conhecimento dos leitores: o lado das vítimas que foram também agentes e protagonistas do caso. Assim, os compromissos que controlam um e outro são os mesmos. Para não deixar dúvidas a respeito da 'veracidade' daquilo que conta, o narrador se cerca de dois prefácios e de duas notas que atestam o trabalho de pesquisa feito sobre o caso. Além dos dois trechos que já reproduzimos anteriormente, num outro prefácio Marlene A. Galeazzi - jornalista que cobriu o episódio para a revista **Veja** - diz

"Alguém tinha que sacudir urgentemente a poeira do tempo, retratar os personagens, reconstituir os diálogos e mostrar a verdadeira, mas controvertida rota macabra do césio. Foi aí que surgiu Fernando Pinto, um repórter tarimbado e autor de três livros que (...) durante 30 dias mergulhou no mundo dos personagens que, direta ou indiretamente, foram atingidos pela tragédia do Césio. Foi uma viagem batalhada, sofrida e amarga que ele teve que fazer pelo outro lado da faixa amarela - a linha divisória colocada junto às áreas afetadas pela radioatividade. Virou Goiânia do lado avesso ouvindo as pessoas, num exaustivo trabalho de depoimentos, comparações e pesquisas.(...)Não se trata de um trabalho exclusivamente jornalístico. Ele pesquisou como um repórter deve pesquisar e escreveu como deve fazer um escritor".¹⁴⁷

Ainda numa outra nota o próprio autor informa que dará conhecimento aos leitores de um período importante que foi o desencadeador de todos os fatos noticiados pela imprensa.

"Dezenas de pessoas aturaram minha impertinência: um estranho, de gravador na mão, fazendo perguntas típicas de mexeriqueiro. E nenhuma delas, mesmo as mais machucadas, deixou de me prestar ajuda Graças a essas

¹⁴⁷ "O outro lado da faixa amarela", prefácio In **A menina que comeu césio**, op. cit., contracapa.

valiosíssimas informações, consegui recompor os diálogos e situações em que se envolveram os principais personagens desta agressão radioativa contra pessoas indefesas. Repórter acostumado a trabalhar com fatos, desta vez tornava-se imprescindível escrafunchar o passado recente arquivado no mês de setembro, desde o domingo(13) em que Betão e Wagner pisaram na arapuca armada em praça pública - até segunda -feira(28) em que Maria Gabriela colocou a bomba-relógio em cima da mesa do sanitarista Paulo Roberto Monteiro".¹⁴⁸

Todo este empenho em parecer verdadeiro, em se mostrar fiel aos compromissos assumidos, não quer dizer que os fatos tenham sido reconstituídos tal como aconteceram. Dois fatores principais comprovam isso. Primeiro o fato de que a própria história contada pelas vítimas nas entrevistas concedidas, já passou pela reflexão e pela interpretação delas próprias que, depois da divulgação, puderam avaliar melhor os problemas nos quais estavam envolvidas. Além do mais, todos os depoimentos conseguidos estão submetidos, na construção da narrativa, a um objetivo muito claro: mostrar as pessoas envolvidas como vítimas inocentes, como pessoas honestas e trabalhadoras que caíram na armadilha montada pelo descaso e incompetência de quem tinha o dever de zelar pela saúde e bem públicos. Inúmeras são as passagens no texto que demonstram este propósito.

"...Graças a Deus o marido sempre trazia algum dinheiro para casa. Ele sabia fazer um pouco de tudo: consertava rádio, bicicleta, entendia de mecânica geral, o que lhe ajudou na aquisição de uma carteira de motorista. Selma conhecia o talento de Wagner para remexer máquinas, e que buscava outra maneira de ganhar dinheiro honesto recolhendo peças de metal, papel e outros objetos abandonados nas ruas ou nos terrenos baldios para vender no ferro velho".¹⁴⁹

¹⁴⁸ PINTO, Fernando, *A menina que comeu césio*, op.cit. p.7.

¹⁴⁹ *Idem*, p. 18.

"Devair ficou feliz. E como a generosidade era uma de suas principais virtudes, resolveu num rasgo de despreendimento dar de presente ao seu irmão um pedacinho daquele tesouro de valor inestimável".¹⁵⁰

"Apesar da ostensiva generosidade do patrão, os quatro catadores de papel sabiam que ele não tinha nada de bobo. Sempre lhes avisava antes de tomarem o rumo da rua: "Cuidado pra não trazer coisas dos outros. Ladrão comigo não trabalha!".¹⁵¹

Invariavelmente todas as personagens são mostradas como boas, alegres e especialmente honestas. Isso também é, de certa forma, uma contestação ao discurso dos jornais que noticiaram o roubo de uma bomba de césio por catadores de papel, conferindo a eles a responsabilidade pela contaminação. Para o narrador não houve furto (até a palavra é colocada entre aspas), na medida em que o objeto estava abandonado num velho casarão em ruínas sem nenhum tipo de fiscalização e qualquer um poderia levá-lo dali.

Para ressaltar ainda mais a humildade e simplicidade das "pessoas" que encarnam seus personagens, o narrador utiliza o artifício de reproduzir diálogos usando o discurso da oralidade mantendo, inclusive, abreviações e expressões comuns nesse tipo de discurso.

"-Já tá passando de uma hora, marido, você não tá com fome?

-Pera mais um pouco, mulher. Tou ainda me aguentando com aquelas mangas verdes que comi com sal de manhã e

¹⁵⁰ Idem, p. 61.

¹⁵¹ Idem, p.73.

mais aquela água de coco. Só mais um pouquinho que já
tou terminando esta obra de arte".¹⁵²

"Tamos chegando...
-O caminho tá limpo..."¹⁵³

A preservação da oralidade nos diálogos quer levar a crer que o narrador manteve-se fiel às falas tal como foram ditas pelos personagens que devem ser associadas com pessoas que têm ou tiveram existência real fora do texto.

4.3- PESSOA OU PERSONAGEM?

Pensamos que este é o momento de abriremos um espaço na leitura para abordarmos uma questão que desempenha importante função nas narrativas dos romances-reportagem e que é justamente a relação pessoa /personagem. São elas que, ao lado dos sinais de referencialidade, asseguram às narrativas a verossimilhança necessária para que sejam vistas e lidas como relatos da realidade. Esclareçamos antes, que entendemos o verossímil como aquilo que instaura uma ilusão de realidade por sua relação de semelhança com a verdade. Tzvetan Todorov expressou bem este conceito quando disse que se pode falar de verossimilhança de uma obra, na medida em que ela tenta fazer-nos crer que se submete ao real e não às suas próprias leis. Ou seja, que o verossímil é a máscara com que se dissimulam as leis do texto, e que nos daria a impressão de uma relação com a realidade.¹⁵⁴

¹⁵² *Idem*, p.17.

¹⁵³ *Idem*, pp. 20, 21.

¹⁵⁴ TODOROV, Tzvetan. "Introdução ao verossímil", In *Poética da Prosa*. Lisboa, Edições 70, 1979.

Como dissemos são as personagens que, em grande parte, asseguram aos romances-reportagem essa aparência de realidade, essa ilusão de que os fatos e os diálogos estão ali reconstituídos tal como aconteceram realmente. Mas como falar de personagens se dissemos que a narrativa do romance-reportagem se assenta sobre acontecimentos reais, comprovados? Os protagonistas destes acontecimentos não seriam antes pessoas que têm existência real e concreta?

Buscaremos apoio em Antonio Candido para esclarecer esse impasse entre pessoa e personagem. Em "A Personagem do Romance", o crítico assegura que o romance se baseia, antes de mais nada, num certo tipo de relação entre o ser vivo e o ser fictício, manifestada através da personagem, que é onde este ser fictício se concretiza. Ele nos propõe então que verifiquemos as afinidades e diferenças entre a pessoa e as personagens, "e que as diferenças são tão importantes quanto as afinidades para criar o sentimento de verdade, que é a verossimilhança".¹⁵⁵

Uma das afinidades entre o ser vivo e o ente de ficção, está no fato de que tanto pessoa quanto a personagem se apresentam à nossa percepção de modo fragmentário e incompleto. Mas daí advém uma diferença:

"na vida, a visão fragmentária é imanente à nossa própria experiência; é uma condição que não estabelecemos, mas a que nos submetemos. No romance, ela é criada, é estabelecida e racionalmente dirigida pelo escritor, que delimita e encerra, numa estrutura elaborada, a aventura sem fim que é, na vida, o conhecimento do outro".¹⁵⁶

Desse modo, embora possa, pessoa e personagem, ser tomadas num mesmo nível de complexidade, esta última é construída por uma lógica de ação dentro do enredo, onde a personagem tem sua existência determinada. A ela não são permitidos gestos

¹⁵⁵ CÂNDIDO, Antonio. "A Personagem do Romance". In et alii, *A Personagem de Ficção*. SP, Perspectiva, 1978, p.55.

¹⁵⁶ Idem, p. 58.

gratuitos, todas as suas ações tem importância dentro da economia da obra. Segundo Antonio Cândido, é graças aos recursos de caracterização que o romancista é capaz de dar a impressão de um ser ilimitado, contraditório, infinito. Daí vem a aparência de profundidade própria das pessoas.

Se, como o próprio crítico assegura, "a personagem é um ser fictício; logo, quando se fala em cópia do real, não se deve ter em mente uma personagem que fosse igual ao ser vivo"¹⁵⁷, como encarar então as personagens do romance-reportagem que são vestidas por pessoas que têm ou tiveram existência real? Chegamos aqui frente a dois pólos que Antonio Cândido considera como limites da criação da personagem: a cópia ou transposição de um modelo previamente existente como pessoa, e a criação fundada totalmente no imaginário.

Estes dois pólos, segundo o autor, podem ser, e normalmente o são, combinados de modo variável resultando em vários tipos simplificados de invenção que não esgotam mas esquematizam as possibilidades de criação de personagens¹⁵⁸. Em todos os casos previstos por Antonio Cândido, é possível concluir que, de uma maneira geral e válida para todo e qualquer romance

"a verdade da personagem não depende apenas, nem sobretudo, da relação de origem com a vida, com modelos propostos pela observação, interior ou exterior, direta ou indireta, presente ou passada. Depende, antes de mais, da função que exerce na estrutura do romance, de modo a concluirmos que é mais um problema de organização interna que de equivalência à realidade exterior".¹⁵⁹

Isto é, a organização interna da narrativa é que faz com que a personagem adquira consistência de ser e ganhe a semelhança com a pessoa. De tal forma essa

¹⁵⁷ Idem, p. 69.

¹⁵⁸ Todos os tipos estão descritos com exemplos no ensaio citado a partir da p. 71.

¹⁵⁹ Idem, p. 75.

operação se realiza no texto que aceitamos, quase indistintamente, fazer comparações entre o ser de papel (a personagem) e o ser que realmente existiu ou existe como se fossem entidades da mesma dimensão ontológica.

Colocadas essas observações sobre a personagem, vejamos agora como se dá, no romance-reportagem, essa relação pessoa/personagem e personagem/pessoa. Um dos principais artificios usados pelos autores para que o leitor veja como pessoa as personagens de seu texto, está, certamente, nas notas de abertura e prefácios que alertam para o fato de que as semelhanças não são meras coincidências, como por exemplo

"Se em algum momento o leitor suspeitar de que conhece este ou aquele personagem, advogado, juiz, promotor de justiça, policial, jornalista, banqueiro do bicho, apontador ou pistoleiro, saiba que é elevadíssima a possibilidade de que conheça mesmo, de que o nome idêntico ou cifrado seja exatamente o do seu conhecido".¹⁶⁰

Outras notas com o mesmo teor já citamos no início deste capítulo. Advertências como estas, representam bem a situação da personagem neste tipo de narrativa. Mais do que cópia ou transposição de um modelo realmente existente, a personagem do romance-reportagem parece desejar romper com as leis da ficção ao querer ser vista como a pessoa mesma.

Outro artifício é manter na maioria das personagens o nome verdadeiro da pessoa que se deseja copiar. Assim, o indivíduo Lúcio Flávio Vilar Lírio, empresta seu nome à personagem Lúcio Flávio no livro de José Louzeiro (todos os companheiros de Lúcio, no livro, mantêm o nome dos companheiros dele na vida real). Assim também ocorre em **A menina que comeu césio**, onde absolutamente todas as personagens levam o nome de pessoas com vida real -Wagner Mota Pereira, Roberto Santos Alves, Devair

¹⁶⁰ BATISTA, Nilo. Prefácio de *Avestruz, águia e...cocafna*. op. cit. p.8.

Alves Ferreira, entre outros. É dada, inclusive, profissão e endereço onde "morariam" as personagens.

Quando a narrativa não mantém o mesmo nome de pessoas reais, são dadas tantas indicações e referências que se torna praticamente impossível não ligá-las com pessoas que o autor quer representar. Isso se dá, p.ex., em **Avestruz, águia e...cocaína** onde as personagens que, na trama, são banqueiros do jogo do bicho, são de tal modo descritas que levam à associação com os que hoje ainda dominam este jogo no Rio de Janeiro.¹⁶¹

"Capitão Magalhães, o mais novo banqueiro-de-bicho do Rio de Janeiro e muito recentemente admitido pela cúpula da contravenção, tinha muito a ver com toda essa história. Aos 30 anos, ele conservava o porte atlético dos tempos em que fora capitão do Exército, o que lhe valia o apelido.(...)Nos tempos de mais cruel perseguição policial-militar aos ativistas políticos contrários à Revolução de 1964, Capitão Magalhães serviu no DOI-CODI..."¹⁶²

Todas as personagens são bem caracterizadas a partir do tipo físico das pessoas como também das atividades sociais que elas desenvolvem, como atuação em escolas de samba, clubes de futebol, etc..

Com todo este esforço de verossimilhança que é despendido pelo autor, como não encarar como pessoas as personagens que povoam as narrativas dos romances-reportagem? É importante lembrar que, numa narrativa, apesar das aparências, a distinção entre pessoa e personagem não se faz apenas pelo fato de uma existir na vida real e a outra não. Esta distinção é muito mais pertinente quando vista através do modo de apresentação das personagens dentro da narrativa. Isso porque, como alertou o

¹⁶¹ No momento em que terminávamos esta dissertação explodia, no Rio de Janeiro, todo o escândalo da corrupção com o jogo-do-bicho. Capitão Guimarães, no livro de Valério Meinel retratado sob o nome de Capitão Magalhães, segundo noticiário da revista **IstoÉ**, de 11 de abril, passará ao comando geral do Jogo. Talvez outros romances-reportagem venham a ser escritos sobre o caso.

¹⁶² **Avestruz, águia e...cocaína**. op. cit., pp. 55, 56.

próprio Antonio Cândido, nosso conhecimento da pessoa é sempre fragmentado e inacabado, e nunca poderemos determinar com exatidão a sua vida interior ou seus pensamentos e sentimentos.

Não existem certezas sobre o sentir, o pensar, o recluir, o duvidar¹⁶³ entre pessoas, mas somente entre personagens. Assim, o repórter Fernando Pinto, que trata de pessoas, não pode escrever, sem quebrar os limites impostos pelo jornalismo, que Wagner ou Betão ou qualquer outro de seus entrevistados pensem ou sintam isto ou aquilo. Mas o autor de **A menina que comeu césio** pode escrever, por exemplo

"Com o rosto banhado em lágrimas, agora podia chorar à vontade porque estava sozinho no cubículo da enfermaria. Lembrou do pai: Wagner Augusto Pereira, de quarenta e sete anos, um homenzarrão de cara fechada a quem amava sem entendê-lo. Às vezes ficava confuso sem saber se gostava mesmo do homem que abandonara a família trocando uma mulher bonita, sua mãe, por outra.(...)Lembrava-se dela fazendo biscates nas casas dos professores da Escola Estadual José Honorato...".¹⁶⁴

Ainda a título de exemplo, somente o escritor e não o repórter Valério Meinel pode escrever

"O vento que agora soprava do mar varria em definitivo o calor dos últimos dias. Apesar do blusão fino e aberto no peito, Jamil Warwar não sentia frio. Ele parou algum tempo na esquina e se pôs a observar o mar desconfiado. "O mar sabe de tudo, estava lá quando mataram a pobre garota, mas não é capaz de me dizer nada", pensou. Sentiu o cheiro de

¹⁶³ Sobre o uso de determinadas palavras e verbos como denunciadoras do foco narrativo no campo ficcional ver: ROSENFELD, Anatol. "Literatura e Personagem". In **A Personagem de Ficção**. op. cit., e ainda HAMBURGER, Kate. **A lógica da criação literária**. SP, Perspectiva, 1986.

¹⁶⁴ **A menina que comeu césio**. op. cit. p.89.

maresia denso e resolveu aproveitar aquele pensamento em futuros escritos".¹⁶⁵

O desvendamento daquilo que se passa na consciência das personagens, o uso de técnicas como o monólogo e até o fluxo de consciência¹⁶⁶, bastante conhecidos da literatura, têm uma importância grande no romance-reportagem, como elementos reveladores daquilo que mais se procura encobrir: o ficcional. Eles revelam a existência de uma espécie de máscara de pessoa que encobre o rosto das personagens.

Mas é preciso lembrar que, como trata de fatos reais e, por esta razão, está restrito por limites impostos pela realidade, o romance-reportagem traz personagens que foram "inspiradas" em pessoas. No entanto, a opção do autor pela personagem é clara, uma vez que é mais adequada ao processo de construção da narrativa e lhe permite liberdades que não seriam possíveis se falasse sobre pessoas.

Este lado ficcional das personagens, entretanto, pode perturbar a crença do leitor a respeito da veracidade dos fatos narrados. Por isso o autor o mascara usando os artifícios aos quais já nos referimos - as notas e prefácios atestando que as personagens são "pessoas" reais e a manutenção do nome das pessoas nas personagens. Além destes, alguns autores ainda buscam uma espécie de "atestado de verdade", como faz Fernando Pinto quando escreve ao longo da narrativa

"Todos esses gestos e aparência de fraqueza foram acompanhados naquele dia por Diva Fagundes Xavier, que morava há oito anos no nº 17 da rua 57 (quase defronte ao nº 68). Ela externou seu pesar mais tarde a uma amiga,

¹⁶⁵ Porque Cláudia Lessin vai morrer. op. cit., p. 48.

¹⁶⁶ Embora a teoria e a crítica literárias apresentem muitas vezes o monólogo interior e o fluxo de consciência como sinônimos, Ligia Chiappini Moraes Leite, em *O Foco Narrativo*, faz distinção entre essas duas modalidades a partir de uma leitura da teoria literária de Bowlig.

lamentando sinceramente o estado do rapaz de aparência triste: Meu Deus, o Betão parece que está com Aids"¹⁶⁷.

Ou então

Duas horas mais tarde, Devair descia no aeroporto de Goiânia exibindo a foto com dedicatória exclusiva de Bety Faria, flagrante documentado pela máquina fotográfica do jornalista Wilson Pedrosa"¹⁶⁸.

O uso desses artifícios, a manutenção da oralidade nos diálogos para conferir uma aparência de autenticidade - certamente influência do naturalismo - ; o esforço para não produzir diálogos que não pudessem ser absolutamente verossímeis; os muitos sinais de referencialidade, não conseguem esconder as estratégias literárias na construção da narrativa. Tudo isso nos permite perceber que, como bem lembrou Rildo José C. Mota, toda a verdade do romance-reportagem, apesar de estar indubitavelmente amparada em fatos acontecidos, constrói-se, a nível de discurso, pelo princípio da verossimilhança. Ou seja,

"uma vez passada da condição de fato a discurso, a verdade factual é mimetizada e de veraz transforma-se em verossímil. Verossímil porque obedece às estratégias textuais impostas por um determinado gênero de narrativa(o romance-reportagem). E porque oculta esta obediência sob a aparência de pura descrição de fatos, da realidade em si mesma"¹⁶⁹.

Se a verdade do romance-reportagem, a nível de discurso, é construída pelo processo de verossimilhança, mas continua sendo apresentada ao leitor como verdade, poderíamos concluir que os autores desses textos enganam seus leitores apresentando

¹⁶⁷ *A menina que comeu césio*. op. cit., p.58.

¹⁶⁸ *Idem*, p. 155.

¹⁶⁹ *Do romance-reportagem como gênero*. op. cit., p.61.

como verdadeiros acontecimentos apenas verossímeis? Acreditamos que essa não seria uma conclusão correta, isso porque os acontecimentos em si continuam sendo verdadeiros e, portanto, está mantido o compromisso fundamental. Agora, a forma como eles são enredados na construção da narrativa é que segue livremente o imaginário do autor, que os interpreta conforme a sua visão. O fato de não estar fazendo um texto jornalístico - embora controlado por compromissos que são do jornalismo -, liberta o autor da obediência a determinadas regras, como por exemplo, a questão da subjetividade, tão cara e discutida no discurso jornalístico.

Embora a subjetividade seja inerente aos fatos, o jornalista, como já afirmamos, é sempre alertado para que, ao redigir seus textos, não opine, não emita juízos de valor, para que deixe opiniões e interpretações àqueles que foram protagonistas dos acontecimentos. No romance-reportagem esta regra não existe. Mesmo que busque manter uma certa aparência de objetividade desenvolvendo a narração em terceira pessoa, a presença do narrador é muito marcante nas narrativas, seja inserindo-se nelas como uma personagem, seja opinando, emitindo juízos de valor e, às vezes, transmitindo um discurso que é do próprio autor. Exemplos do que afirmamos são encontrados em abundância em todas as narrativas.

Em **Porque Cláudia Lessin vai morrer**, o narrador, no segundo capítulo, transforma-se em personagem que procura identificar-se amplamente com o repórter Valério Meinel (pessoa real e autor do livro) que conta, em primeira pessoa, como chegou à "testemunha chave" que esclareceu definitivamente como Cláudia Lessin foi morta e por quem.

"-Por que não convidam o Valério, do Estadão, pra fazer um free-lancer? Não sou repórter de polícia, mas estava transando na área. Nas sucursais dos grandes jornais, como O Estado de São Paulo, excluindo o pessoal especializado em Economia, Política e Esporte, não há setoristas, ou re-

pórteres dedicados a um só tema. Fazemos reportagem geral, corremos pra qualquer assunto..."¹⁷⁰

Em **A menina que comeu césio** o narrador denuncia sua presença quando diz

"...Ela andava meio nervosa, desconfiada de uma gravidez. De qualquer maneira, se viesse um filho resolveria o problema. *Pobre resolve fácil essas coisas*: haviam combinado juntar logo".¹⁷¹ (grifo nosso)

"Assunto principal do noticiário nacional, a maldição do césio . 137 atraia para Goiânia a atenção de políticos, ecologistas e cientistas do mundo inteiro. *Claro que o interesse dos políticos se restringia a tirar uma casquinha*".¹⁷² (grifo nosso)

Apesar da ação que domina amplamente a narrativa e se expressa através do predomínio do discurso direto das personagens, em **Lúcio Flávio, o passageiro da agonia**, a presença do narrador é marcante assim como é explícito também o discurso do próprio autor, nem sempre transmitido pelo narrador. Para que seu discurso não seja visto com o uma interferência na narração pura dos fatos, Louzeiro utiliza-se do recurso de criar uma personagem para dizer coisas que, ditas de outro modo, poderiam ser vistas como uma intromissão indevida e extemporânea. Assim o personagem Dondinho (um preto velho devoto de 'Mãe Janaína', conselheiro de Lúcio) que não é identificado com nenhuma pessoa específica da vida real, transmite o discurso do autor quando diz

"-Não tou falando de bandido moço - respondeu Dondinho. Falo do garoto que veio pra cá com certa idade e aqui

¹⁷⁰ MEINEL, Valério. *op. cit.*, p.153.

¹⁷¹ PINTO, Fernando. *op. cit.*

¹⁷² *Idem*, p.129.

terminou de se criar. Se deu no que deu, foi culpa nossa. Ou mais nossa que dele. É esse mundo aí fora que tá transtornando as pessoas e as próprias coisas. É a zona Sul, afundada em vícios. É a pobreza, que nem todos podem suportar."

"Pra polícia, todo preto é malandro. Se tá num bar tomando cerveja, além de malandro é safado. Deve ser preso. Nunca queixei da sorte. Tou lhe contando isso, agora, pra ver que as coisas não são como diz. As pessoas são o que a polícia quer que elas sejam".¹⁷³

Mas não é apenas Dondinho que fala pelo autor. O narrador por diversas vezes se utiliza dessa estratégia e insere seu discurso como se fossem reflexões, monólogos interiores do personagem principal, Lúcio Flávio.

"Que venha mais este julgamento. Sou o cristão mais julgado da face da terra. Só Lúcio Flávio tem pecados, só ele pratica desmandos, só ele merece punição em grau máximo. Lembrava-se da cara indignada do promotor que invocara a pena de morte para acabar com sua carreira de crimes. O castigo que os norte-americanos aplicavam com tanta propriedade. Lúcio tinha vontade de perguntar por que então, naquele país, de tantas coisas certas, é que havia os piores criminosos, muito mais habilidosos do que ele? Nunca fez essa indagação ao promotor. Não adiantava".¹⁷⁴

Esse artifício de falar através do ponto de vista dos personagens tem, na narrativa de José Louzeiro, um objetivo bem definido: a denúncia. Enquanto repórter, Louzeiro tinha informações que não podiam, naquele momento, ser divulgadas através de uma reportagem. Estas denúncias então, feitas pelas próprias personagens/'pessoas' que participaram dos acontecimentos, ganham aparência de veracidade e objetividade

¹⁷³ LOUZEIRO, José. *op.cit.* pp. 32, 33.

¹⁷⁴ Lúcio Flávio, *o passageiro da agonia*. *op. cit.* p.217.

muito maior do que se fossem assumidas explicitamente pelo narrador. Assim é, p. ex., quando Lúcio Flávio, preso mais uma vez por dois policiais que lhe tomam 30 mil cruzeiros, comenta:

"É bom que saiba o seguinte, 132: não tamos só nessa transa. Há gente boa por trás. Ou pensa que já fugi uma porrada de vezes da penitenciária, de graça? - explica Lúcio.

-Fugi deixando muita erva na minha esteira. Há uma verdadeira indústria de fugas nos presídios. Só que eu sei descobrir o caminho exato".¹⁷⁵

Através dessa estratégia o narrador vai denunciando o submundo das prisões, a tortura e maus tratos aos presos; as condições sub-humanas dos presídios e, principalmente, a corrupção policial, o envolvimento de elementos da polícia com ladrões, com assaltantes de bancos, com assassinos e com quadrilhas de roubo de automóveis. O desejo de denúncia é tão evidente no texto que nos permite dizer que 'o caso' Lúcio Flávio é tomado como gancho para que o narrador tenha a possibilidade de falar de toda a estrutura que cerca esse 'caminho sem volta' que é o mundo do crime.

Na verdade, essa questão da denúncia tem, em todos os romances-reportagem que analisamos, um peso tão grande quanto os 'casos' que eles se propõem reconstituir. Em **Cláudia Lessin...**, p. ex., o narrador denuncia a omissão policial quando se trata de punir crimes cometidos por integrantes da classe social economicamente mais privilegiada. Também denuncia de forma contundente que o tráfico de drogas não se limitava às quadrilhas radicadas nas favelas, mas estava sendo praticado por pessoas dessa mesma elite social.¹⁷⁶

¹⁷⁵ Idem, p. 42.

¹⁷⁶ Esse mesmo tema foi objeto de uma grande reportagem - *Society Cocaína* - escrita por Percival de Souza e publicada em livro em 1981 pela Traço. O texto é resultado de 15 anos de pesquisas e investigações

O tráfico de cocaína também é o tema de **Avestruz, águia e...cocaína**, onde Valério Meinel demonstra como os donos do Jogo do Bicho passaram também a traficantes de coca motivados, em parte, pelas exigências de propinas cada vez maiores por parte da polícia. Em **Infância dos mortos** e **A menina que comeu césio**, as denúncias se referem ao abandono social. No primeiro, das crianças jogadas nas ruas à sua própria sorte; no segundo, dos jovens sem profissão definida, sem perspectivas de colocação no mercado de trabalho. Assim é que os romances-reportagem não se limitam aos casos singulares que tomam como desencadeadores da narrativa mas, a exemplo da reportagem, partem deles e os contextualizam numa particularidade maior que é o sistema social como um todo.

4.4-RELAÇÕES COM A REPORTAGEM

A construção de qualquer fato jornalístico parte sempre, como já vimos, da singularidade dos acontecimentos e as notícias não vão além destes pontos singulares. Não é, entretanto, com as notícias que o romance-reportagem se relaciona no campo do jornalismo. Como está explícito no próprio rótulo, é a reportagem que vai subsidiar a criação do romance e depois adjetivá-lo.

Qual é a especificidade desse gênero jornalístico em relação ao trabalho mais comum do jornalismo, que são as notícias? Bem, definir a reportagem enquanto estilo de texto não é tarefa fácil. Poderíamos dizer que a ampliação e o aprofundamento de um relato simples para uma dimensão contextual já pode significar uma reportagem. Para entendê-la melhor vamos nos valer de dois depoimentos. Muniz Sodré e Maria

desenvolvidas pelo jornalista e mostra bem como o tráfico circula nas altas rodas sociais e o envolvimento evidente também de policiais na distribuição da droga.

Helena Ferrari consideram a reportagem como uma extensão da notícia e, por excelência, a forma narrativa do veículo impresso. Para eles

"O desdobramento das clássicas perguntas a que a notícia pretende responder(quem, o quê, como, quando, onde, por quê) constituirá de pleno direito uma narrativa, não mais regida pelo imaginário, como na literatura de ficção, mas pela realidade factual do dia-a-dia, pelos pontos rítmicos do cotidiano que, discursivamente trabalhados tornam-se reportagem".¹⁷⁷

Para Cremilda Medina, por outro lado, a reportagem seria a forma de maior aprofundamento possível da informação social, aquela que responde melhor às aspirações de uma democracia contemporânea

"com toda a plenitude até mesmo da utopia, o socialismo, ou dentro da modernização capitalista. Pois é justamente a pluralidade sobre o imediato e o real que fazem com que a reportagem se torne um instrumento de expansão e instrumentação plena da democracia, uma vez que a democracia é polifônica e polissêmica".¹⁷⁸

Sintetizando, podemos dizer que a reportagem parte de um fato ou de fatos singulares e os aprofunda, relaciona, contextualiza, incorporando à narrativa elementos que vão possibilitar a compreensão verticalizada do tema no tempo e no espaço. Mas para que essa amplitude se concretize, ela exige do repórter um trabalho muito mais intenso de pesquisa, coleta de dados e informações. E depois, um trabalho também árduo de construção textual que, apesar de conceder maior liberdade em relação às normas técnicas exigidas para a notícia, não dispensa o uso de uma linguagem que conserve todas aquelas características requeridas pelo discurso jornalístico, ou seja, a referencialidade, a clareza, a precisão, a exatidão.

¹⁷⁷ Técnica de Reportagem. op. cit. . p.11.

¹⁷⁸ MEDINA, Cremilda. Apud. LIMA, Evaldo Pereira. Páginas ampliadas. SP Unicamp. 1993, p.27.

Todos esses elementos e este trabalho que apontamos como indispensáveis à confecção de uma reportagem são empregados também pelos autores de romances-reportagem. Até mesmo a linguagem é mantida no mesmo estilo. Uma linguagem que se quer pura, denotativa, transparente.

4.4.1-TRANSPARÊNCIA?

O que queremos dizer quando falamos em linguagem pura e transparente? É clara para nós a impossibilidade de se obter pureza e transparência da linguagem. Roland Barthes já alertou que nenhuma linguagem é inocente, e disse mais, "toda a linguagem que se ignora é de má fé".¹⁷⁹ Entretanto, esse mito de uma linguagem pura e original que não se permite o erro e a ambigüidade, segundo Maurice-Jean Lefebvre, tem origem remota. Pode-se encontrar referências tanto na **Bíblia** quanto nas palavras de Homero e no **Crátilo** de Platão.

Esse mito, segundo Philippe Hamon, foi tomado também como princípio pelo discurso realista que busca permanentemente uma verdade auto-evidente da linguagem. Por se querer um discurso sério, não aceita, sem restrições, a ironia, a ambigüidade e as expressões de ênfase ou dúvida. "O discurso realista é desmodalizado e assertivo por excelência".¹⁸⁰ Decorre daí a preferência pelos numerais e pelo

¹⁷⁹ "Da ciência a Literatura", In **O Rumor da Língua**. op. cit., pp. 25, 27. Outro teórico que trata dessa questão da linguagem pura e original é Maurice-Jean Lefebvre em **Estrutura do discurso da poesia e da narrativa**. op. cit., pp. 32, 33,34.

¹⁸⁰ HAMON, Philippe. "Um discurso determinado", In BARTHES, Roland. et alii **Literatura e Realidade**, trad. Tereza Coelho, Lisboa, Dom Quixote, 1984, p.162.

vocabulário técnico pois, ainda segundo Hamon, ambos são exemplos da monossemia buscada pelo discurso realista.

O discurso jornalístico, ao dar preferência à extrema referencialidade, ao reproduzir literalmente as falas dos protagonistas de acontecimentos, ao usar inúmeras vezes um vocabulário mais técnico, também está buscando essa transparência impossível ou, pelo menos, procurando eliminar qualquer indício que possa gerar polissemia. O romance-reportagem, conseqüentemente, ao mimetizar a linguagem da reportagem, vai refletir essa busca de transparência quando adota certos processos narrativos comuns aos discursos realista e jornalístico.

Dentre estes processos que aparecem com mais ênfase no romance-reportagem, podemos destacar os recortes de discursos copiados da realidade e o registro lingüístico da fala dos personagens. Exemplos do primeiro processo encontramos tanto em **Porque Cláudia Lessin vai morrer** quanto em **A menina que comeu césio**. O primeiro reproduz literalmente trechos de depoimentos retirados dos autos do processo instaurado para investigar a morte de Cláudia Lessin Rodrigues. Também traz vários trechos de notícias publicadas pela revista **Veja** e **Jornal do Brasil** na época do crime.¹⁸¹ A segunda narrativa reproduz integralmente cartas de Wagner (um dos personagens principais) para sua mulher Selma, trazendo, inclusive, *fac simile* de originais da carta.¹⁸²

O outro processo narrativo que busca transparência da linguagem - o registro lingüístico da fala das personagens - tem uma presença marcante nos romances-reportagem. É importante assinalar que este registro não é usado de forma caricatural nas narrativas, mas que tem a função de instaurar marcas de coloquialidade nos diálogos. Desse modo também referencializam o grupo ou a classe social a que pertencem as personagens, dando ainda características de personalidade.

¹⁸¹ MEINEL, Valério. *op. cit.* pp. 201, 223, 330.

¹⁸² PINTO Fernando. *op. cit.* pp. 136, 159.

Alguns exemplos desses registros que ocorrem em **A menina que comeu césio**, citamos no início deste capítulo no diálogo de Selma e Wagner. Em **Infância dos mortos**, os diálogos são feitos na linguagem dos meninos de rua ou da própria polícia, como o exemplo que destacamos

"Lá, não se pode dar *bandeira*.
Qualquer *mancada* e um monte de *gavião* cai em cima".

Ouvi dizer que *lascaram* com Fumaça; meteram ele no SAM. Uma semana depois botaram numa roda e deram pancada até matar".¹⁸³

É ainda o caso de expressões vulgares dos criminosos reunidos nas celas dos presídios, registrados em **Lúcio Flávio, o passageiro da agonia**

"A lâmina maior comeu as tripas de quatro caras safados. Rasgou o rabo de uma puta assanhada, espetou um carneiro no olho. O bicho saltou na minha direção e não sei por que terminei cravando ele".¹⁸⁴

Enfim, há inúmeras passagens que poderiam ser citadas como exemplo dessa busca de transparência. Esse desejo de monossemia dá às narrativas um caráter referencial e, por vezes, excessivamente informativo.

Retomando a questão das conexões entre o universo da reportagem e o romance-reportagem, anotamos que o último incorpora todos os procedimentos operacionais da reportagem: pauta, pesquisa, coleta de dados e informações, redação, edição e até mesmo a linguagem típica do jornalismo. Não é por acaso que até hoje, pelo menos no

¹⁸³ LOUZEIRO, José. *op. cit.*, pp. 30, 126.

¹⁸⁴ *Idem*, p. 126.

Brasil, só jornalistas escreveram romances-reportagem. Mas, apesar das aparências, nem tudo são coincidências.

Uma das diferenças, até certo ponto marcante, entre um e outro discurso está no comportamento do narrador. O jornalismo contemporâneo impõe ao narrador de suas reportagens certas restrições quanto ao envolvimento deste com os fatos que reconstitui. Ao jornalista se recomenda que olhe, observe, pesquise, investigue, mas que tome cuidado para não se envolver e que, ao narrar, o faça com um certo distanciamento. Que procure expor os fatos deixando-os falarem por si mesmos, até porque um fato é mais forte que uma opinião.

O narrador no jornalismo se identifica com aquele que Silviano Santiago chama de "narrador pós-moderno", aquele que narra a experiência proporcionada por um olhar lançado.

"O narrador pós-moderno é aquele que quer extrair a si da ação narrada, em atitude semelhante à de um repórter ou de um espectador. Ele narra a ação enquanto espetáculo que assiste (literalmente ou não) da platéia, da arquibancada ou de uma poltrona na sala de estar ou na biblioteca; ele não narra enquanto atuante".¹⁸⁵

Por outro lado, o jornalista narra experiências e transmite uma "sabedoria" que não foi tecida na substância viva de sua existência, mas decorre da observação de uma vivência alheia a ele.

O narrador do romance-reportagem, por sua vez, apesar de incorporar procedimentos operacionais do jornalista, não se limita apenas a olhar. Ele se envolve com os fatos e ao narrá-los, opina, faz juízos de valor, toma partido, julga. Oferece ao leitor uma história que passou também pela vivência do próprio narrador. Nesse sentido, é

¹⁸⁵ SANTIAGO, Silviano. "O narrador pós-moderno". In *Nas Malhas da Letra*. SP, Cia das Letras, 1989, p. 39. Silviano coloca o narrador pós-moderno como oposto ao que ele chama de *narrador clássico*, aquele descrito por Walter Benjamin em ensaio que já citamos anteriormente

oportuna a posição de Manuel Antônio de Castro quando diz que o resgate do narrador, promovido pelo romance-reportagem, faz com que ele vença o desafio de ser "transparente como a informação e denso como o literário".¹⁸⁶

Para o crítico, a reportagem em si seria um meio termo moderno e ágil entre a pura reflexão e a pura informação. No entanto "interesses sócio-discursivos anulam essa possibilidade". O narrador do romance-reportagem então, toma casos que já foram largamente informados pelos meios de comunicação e refaz as matérias sob o ponto de vista narrativo, resgatando com isso "o outro lado do discurso: não a expressão, mas a reflexão".¹⁸⁷ Manuel A. de Castro entende que esta narrativa reúne, "numa feliz síntese", duas tendências bem claras: a narrativa literária - aquela que segundo Walter Benjamin conduz à sabedoria¹⁸⁸ - e a forma de comunicação industrial burguesa que é a informação.

É também a postura do narrador que vai distanciar o romance-reportagem dos tradicionais romances policiais, tipo **O assassino na chuva**, de Raymond Chandler ou **A morte espera na esquina**, de James Hadley Chase, entre outros. A estrutura e as características das duas narrativas (as policiais e o romance-reportagem) são muito semelhantes.

Os elementos fundamentais do romance-policial, segundo Boileau-Narcejac, são o criminoso, a vítima e o detetive. Com eles o narrador constrói uma história que se apresenta como "*uma ficção verdadeira*". Para os dois teóricos e escritores, essa narrativa toma de empréstimo à ficção seus protagonistas, seus cenários, até mesmo suas paixões, "mas é verdadeiro por seu método, pois esse método não deve nada à imaginação, visto que ele é idêntico à do cientista".¹⁸⁹ Boileau-Narcejac entendem que

¹⁸⁶ CASTRO, Manuel Antônio de. "Geração discursiva: O Pós-Modernismo", op. cit., p.57.

¹⁸⁷ Idem, p. 57.

¹⁸⁸ BENJAMIN, Walter. "O narrador". op. cit.

¹⁸⁹ BOILEAU, Pierre e NARCEJAC, Thomas. **O Romance Policial**. SP, Ática, 1991, p. 25.

a prova de que o romance policial é de outra natureza que a pura ficção é o fato de que é capaz não só de contar um assunto criminal autêntico, mas dar-lhe a solução.

"Há uma equivalência absoluta entre uma narrativa forjada e uma história real, na medida em que o estudo racional dos fatos conduz a um desfecho necessário".¹⁹⁰

Apesar de ser considerado, por alguns autores, como um tipo de romance policial¹⁹¹, entendemos que o comportamento e as liberdades de que dispõem o narrador são fatores que estabelecem um certo distanciamento entre a narrativa do primeiro e o romance-reportagem. É preciso lembrar que neste, por estar reconstituindo acontecimentos que ocorreram na vida real, e principalmente porque explicitou um compromisso de fidelidade a eles, o narrador não tem as mesmas liberdades de criação, na medida em que não pode dar à história a feição e o desfecho que deseja. O fato também de usar a narrativa para fazer denúncias, de opinar, de tomar posições, de julgar, de ter-se envolvido com os fatos que narra, faz disso peculiaridades que são específicas deste tipo de narrativa tornando-a diferente do romance policial.

4.5- SEMELHANÇAS COM O ROMANCE

E como se inscrevem estas peculiaridades que são próprias do romance-reportagem? Muito além do que se tentou mostrar como reportagem, elas se inscrevem no que substantiva estas narrativas: o romance. Apesar de adotarem as práticas da

¹⁹⁰ Idem, p. 26.

¹⁹¹ Em *O Mundo Emocionante do Romance Policial*, Paulo Medeiros de Albuquerque (RJ, Francisco Alves, 1979), coloca os romances-reportagem, principalmente de José Louzeiro e Carlos Heitor Cony, como "obras policiais baseadas em crimes reais". pp. 170 e 176.

reportagem, é a feição de romance que mais aparece nestas narrativas. Ou seja, o narrador toma determinados fatos efetivamente acontecidos e com eles constrói uma intriga, dando aos fatos um caráter de história completa com começo meio e fim (embora este permaneça em aberto, pois a história continua).

Ao dizermos que a aparência de romance dos romances-reportagem se dá através da intriga que o narrador constrói, não significa que estamos fechando nisso um conceito de romance. Até consideramos válido quando Jean Pouillon diz que o propósito do romance "é exprimir uma experiência com o auxílio de uma história (tratar de um tema através de uma intriga)"¹⁹², mas entendemos que isso não basta para explicar o romance.

Na verdade não há um conceito fechado sobre o que seja este gênero literário. Mikhail Bakhtin considera que existe uma extraordinária dificuldade em teorizar o romance. E se, como disse ele, "a teoria da literatura revela sua total incapacidade em relação ao romance"¹⁹³, não nos aventuramos na busca de um conceito definitivo. Preferimos a perspectiva de Bakhtin quando ele diz que "a ossatura do romance enquanto gênero ainda está longe de ser consolidada, e não podemos ainda prever todas as suas possibilidades plásticas".¹⁹⁴ Por isso mesmo ele o coloca como um gênero inacabado, o único que ainda está evoluindo no meio de gêneros há muito formados e parcialmente mortos.

O teórico russo tenta mostrar o romance através de uma comparação com a epopéia e destaca três particularidades que considera fundamentais e que, segundo ele, distinguem o romance de todos os gêneros restantes: "1. A tri-dimensão estilística do romance ligada à consciência plurilingüe que se realiza nele; 2. A transformação radical das coordenadas temporais das representações literárias no romance; 3. Uma

¹⁹² POUILLON, Jean. *O Tempo no Romance*. trad. Heloysa de Lima Dantas, SP, Cultrix, 1974, p.194.

¹⁹³ BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e estética - A teoria do Romance*, SP, Unesp, Hucitec, 1988, p.401.

¹⁹⁴ Idem, p. 403, 404.

nova área de estruturação da imagem literária no romance, justamente a área de contato máximo com o presente (contemporaneidade) no seu aspecto inacabado".¹⁹⁵

Tomado como um conjunto, o romance, na visão de Mikhail Bakhtin, caracteriza-se como um fenômeno pluriestilístico, plurivocal e plurilingüe. Uma das formas de introdução e organização deste plurilingüismo no romance é o seu relacionamento com outros gêneros, sejam literários ou extraliterários (retóricos, científicos, religiosos e outros). Segundo Bakhtin

"qualquer gênero pode ser introduzido na estrutura do romance, e de fato é muito difícil encontrar um gênero que não tenha sido alguma vez incluído num romance por algum autor. Os gêneros introduzidos no romance conservam habitualmente a sua elasticidade estrutural, a sua autonomia e a sua originalidade lingüística e estilística".¹⁹⁶

Ele ainda acrescenta que alguns gêneros exercem um papel estrutural tão importante nos romances que, às vezes, chegam a determinar a estrutura do conjunto, criando variantes particulares do gênero romanesco (romance-confissão, romance-diário, romance epistolar, etc.). Para o teórico, o romance também utiliza esses gêneros como formas elaboradas de assimilação da realidade.

"O papel desses gêneros intercalados é tão grande que pode parecer que o romance esteja privado de sua primeira abordagem verbal da realidade e precise de uma elaboração preliminar desta realidade por intermédio de outros gêneros, ele mesmo sendo apenas uma unificação sincrética, em segundo grau, desses gêneros verbais primeiros".¹⁹⁷

¹⁹⁵ Idem, p. 124.

¹⁹⁶ Idem, p. 125.

¹⁹⁷ Idem p. 126.

Resumindo nossa rápida passagem pela teoria do romance, podemos dizer que o romance-reportagem, objeto de nosso estudo, é um exemplo concreto dessa intercalação de gêneros de que fala Bakhtin. Nele se entrelaçam dois gêneros: o romance e a reportagem (um literário, outro jornalístico). Nesse caso também a presença do gênero intercalado é tão forte que o romance ganha um estilo de reportagem, criando então uma variante que difere do romance estritamente ficcional. Embora diferentes, essas narrativas guardam todas as características capazes de levar os leitores a vê-las também como romances e, conseqüentemente, como literárias.

Quando nos referimos às características, estamos dizendo que o romance-reportagem, estruturalmente, possui os mesmos elementos identificadores de qualquer romance tradicional. Ou seja, a narrativa se caracteriza a partir de um narrador que conta uma história. Para narrá-la, ele cria personagens que vivem conflitos e desenvolvem ações em espaços e tempos determinados. A narração é feita em terceira pessoa e o narrador, onisciente, se comporta como se tudo visse e tudo soubesse, inclusive os sentimentos mais íntimos de seus personagens.

Quanto aos recursos expressivos, assim como nos romances ficcionais, há, no romance-reportagem, uma grande liberdade de utilização. Na maioria dos textos ocorre um predomínio do discurso direto (do diálogo), sendo que em **Lúcio Flávio, o passageiro da agonia**, o fluxo de consciência e o monólogo interior têm muita importância na narrativa. É através deles que o narrador refaz a história de vida do personagem Lúcio Flávio, bem como procura revelar seu caráter, seus dramas e conflitos. A opção pelo diálogo faz com que, nos textos, haja um predomínio da ação sobre a narração. As cenas são presentificadas e parecem desenrolar-se diante dos olhos do leitor. A preponderância da ação não dispensa o uso da descrição, seja para apresentar personagens, ou descrever lugares.

Ainda a exemplo dos romances ficcionais, o romance-reportagem não se limita a desenvolver uma intriga. Há sempre um tema que subjaz a ela e é para este tema que o narrador procura instigar a reflexão dos leitores. Por exemplo, quando José Louzeiro toma 'o caso Lúcio Flávio' para construir a narrativa que citamos acima, ou quando

toma os dramas dos menores de rua para criar **Infância dos mortos**, o grande tema destas narrativas é a Justiça enquanto discurso policial ou instituição que mantém a ordem. Nos dois textos o narrador desmonta o velho discurso de que a polícia representa a ordem e a justiça e os marginais a desordem. Todas as contradições ficam expostas, cabendo ao leitor refletir sobre elas.

É interessante notar que, no romance-reportagem, esta face de romance é reforçada pela própria história anterior dos fatos que os leitores acompanharam, como um folhetim, através das notícias dos jornais. Muniz Sodré, ao teorizar sobre a literatura de massa, destaca que além da função de diversão ou entretenimento junto ao público urbano, o folhetim traz outra constante simultânea: a informação.

"O folhetim sempre procurou informar (demonstração de tese), caucionando os acontecimentos imaginários narrados com a divulgação de idéias em curso, doutrinas, fatos jornalísticos, descobertas científicas, etc., de maneira análoga à do cordel. Daí a natureza frequentemente "datada" da diegese folhetinesca".¹⁹⁸

As histórias que os romances-reportagem reconstituem têm todos os ingredientes dos melhores romances folhetinescos e, no caso de **A menina que comeu césio**, a influência na própria narrativa é visível. Praticamente todos os capítulos concluem com uma "deixa" que procura instigar a curiosidade do leitor para a continuação da história que vem no capítulo seguinte.

Outro ponto a reforçar, no romance-reportagem, o aspecto de romance, é a questão da verossimilhança, cujo conceito já citamos anteriormente quando tratamos das personagens. São elas que conferem, em grande parte, a verossimilhança às narrativas e, ao mesmo tempo, também denunciam a opção do narrador pelo verossímil ao invés da veracidade.

¹⁹⁸ SODRÉ, Muniz. *Teoria da literatura de massa*. RJ, Tempo Brasileiro, 1978, p. 83.

Parece um contrasenso falar de verossimilhança quando se diz que o romance-reportagem trata de casos verídicos, realmente acontecidos. Mas é importante ressaltar que a veracidade, nestas narrativas, é mantida apenas ao nível da diegese, ou seja, as ocorrências que geraram os fatos reconstituídos realmente aconteceram e estão comprovados. Porém, ao nível do discurso (a seqüência de signos pela qual o narrador apresenta a história narrada), o romance-reportagem ordena e apresenta os fatos, enreda a história, de acordo com as necessidades de coerência interna da narrativa.

No enredo ocorre uma predominância do imaginário, muito embora disfarçado pela introdução de uma série de motivos¹⁹⁹ que conferem a ilusão de realidade. Quando, p. ex., Fernando Pinto, em **A menina que comeu césio**, cita dados técnicos do tratamento a que estavam sendo submetidos os pacientes contaminados pelo Césio 137, ou quando cita trechos de entrevista concedida pelo então diretor de Saúde da Marinha, o médico Amihay Burlá,²⁰⁰ está introduzindo estes motivos de que falamos.

Essa estratégia de inserir nas obras elementos da realidade exterior como traços da vida pessoal das pessoas que protagonizaram os acontecimentos, descrição fiel de lugares que existem e são conhecidos, transcrição de documentos ou cartas enviadas ou recebidas pelas pessoas (em **Porque Cláudia Lessin vai morrer** o narrador reproduz literalmente uma carta recebida por Cláudia Lessin Rodrigues de seu namorado americano, além de poemas escritos por ele), ao lado de conferirem verossimilhança à obra, demonstram também uma certa negação do seu caráter literário. Essa negação, segundo B. Tomachevski, representa uma expressão da motivação realista encontrada freqüentemente em obras que se querem retratos da realidade existente.

¹⁹⁹ Os motivos aos quais nos referimos são tratados por B. Tomachevski no ensaio *Temática*. In *Teoria da Literatura - formalistas russos*, op. cit., principalmente quando fala a respeito de *Motivação realista e Motivação Estética*, pp. 186, 192.

²⁰⁰ PINTO, Fernando, op. cit., pp 126, 127, 144.

"A introdução de motivos resulta do compromisso entre a ilusão realista e as exigências da construção estética. (...) Conhecemos a fórmula: "Se isto se passasse num romance, meu herói teria feito assim, mas porque nos encontramos na realidade, veja o que acontece, etc". Mas o próprio fato de dirigir-se à forma literária já confirma as leis de construção estética".²⁰¹

4.6 -A IMAGINAÇÃO VIGIADA

Se os romances-reportagem têm todas as características que os tornam semelhantes aos romances puramente ficcionais, por que dissemos anteriormente que eles são uma variante que difere destes? Onde estão as diferenças? Elas começam quando os autores tomam casos acontecidos e comprovados como motivadores de suas narrativas, assumindo, explicitamente, um compromisso de reconstruí-los tal como aconteceram. Esses compromissos de fidelidade, de um lado, os leva a adotarem todo um procedimento que é típico da reportagem: pesquisam dados, coletam informações, selecionam, etc. Esse trabalho fica visível nos textos, mesmo porque a própria linguagem de que se utilizam é a da reportagem.

De outro lado, a expressão desse compromisso, junto com outras estratégias textuais que já citamos, desempenham ainda funções muito importantes: 1º- conferem às narrativas um estatuto de veracidade; 2º- funcionam como máscaras que encobrem o

²⁰¹ TOMACHEVSKI, B. "Temática", *op. cit.*, p.190.

lado ficcional da narrativa; 3º- agem como controladores do imaginário do autor. Esta é a grande diferença do romance-reportagem em relação aos romances ficcionais: o controle do imaginário, tão bem teorizado por Luiz Costa Lima em várias de suas obras.

O controle do imaginário, segundo expõe Costa Lima, é consequência do veto à ficção que se firmou no Renascimento por meio da tradução da mimesis como "Imitatio". O autor entende que o conceito de mimesis, conforme usada entre os gregos antigos, não corresponde à simples imitação do real, visto que, diferentemente da cópia e do modelo, "ele não se encera com o que a alimenta"²⁰². A mimesis é, para Costa Lima, um *significante* onde diferentes situações históricas permitem sempre a inclusão de novos *significados*.

"A mimesis [aristotélica] não dizia respeito senão ao possível, ao capaz de ser criado, à energia; seus limites não eram outros senão o do possível de ser concebido.(...) Mesmo quando a semelhança com o modelo seja visível, não é esta visibilidade em si que importa, i.é., não é seu caráter de cópia o traço substantivo, mas sim o processo de transformação que se opera".²⁰³

Com isto, o discurso mimético apresenta como característica "uma variabilidade necessária" que o distingue do não mimético, e o leve a ser definido como "o discurso do significante à busca de um significado, que lhe é emprestado tanto pelo autor, quanto e, principalmente, pelo receptor".²⁰⁴ Portanto, as obras em que o discurso mimético se concretiza, não são meras representações fiéis da realidade, visto o processo de transformação que se opera pela conferência de novos significados que são dados tanto pelo autor como pelo leitor.

²⁰² LIMA, Luiz Costa. *Mimesis e Modernidade*, RJ, Graal, 1980, p.23.

²⁰³ _____, *O controle do imaginário*, op. cit. pp. 32, 64.

²⁰⁴ *Mimesis e Modernidade*, op. cit., pp. 50, 51.

Teorizando essa questão da mimesis e do veto ao ficcional, Luiz Costa Lima demonstra que ele chegou na América Latina protegido pelo manto da inquisição e da exploração colonial. Com a independência dos países latino americanos, esse veto transportou-se para a questão da nacionalidade sendo, ainda hoje, um de seus bastiões na exigência de uma literatura documental. Daí vem a indagação do autor: "os bem vendidos casos-verdade, os romances-reportagem, da década de 70, seriam mesmo inspirados pelo exemplo de Truman Capote ou tão bem se aclimataram porque a atmosfera já era bem conhecida?".²⁰⁵ A resposta encontramos em outra obra do mesmo autor quando ele afirma destilar nossa cultura "um verdadeiro veto à ficção, pela falta, até hoje, "de um melhor exame do problema". Isso explicaria, segundo o mesmo autor,

"a voga dos romances de costumes, da poesia que se justifica por sua eloquência ou fluente sentimentalidade ou pela indignação de seus bons sentimentos e, mais atualmente, do *romance-reportagem*. O escritor se prende à realidade - externa dos fatos ou interna dos sentimentos - para esconder o estigma da ficção".²⁰⁶

Porque se quer um relato da verdade e porque, efetivamente, parte de casos verídicos, o romance-reportagem realiza este "veto à ficção" de que fala Costa Lima. Isso se traduz num controle que os fatos externos à narrativa exercem sobre o imaginário do autor, fazendo com que ele tenha sua liberdade de criação constantemente vigiada, não lhe possibilitando a criação de novos conflitos, de novos fatos e não podendo dar aos que reconstitui um desfecho diferente daquele já consumado.

Esses pontos que diferenciam o romance-reportagem dos romances puramente ficcionais, se não os afastam da literatura por certo os distanciam da especificidade do literário que é, justamente, a não submissão a controles externos ao mundo da narrativa. Estes distanciamentos e aproximações, tanto da reportagem quanto do

²⁰⁵ LIMA, Luiz Costa. *Sociedade e Discurso Ficcional*. op. cit., p. 217.

²⁰⁶ O controle do imaginário, op. cit. pp. 256, 257.

romance, colocam o romance-reportagem numa situação especial. Afinal, é possível (e necessário?) responder qual o lugar destas narrativas? Essa questão trataremos no próximo capítulo, quando pretendemos alinhar as conclusões a que chegamos, já que não é possível falar em conclusões finais e definitivas diante de um tipo de narrativa formada pelas semelhanças, pelas coincidências, mas também por diferenças e ambigüidades.

(IN)CONCLUSÕES

Ao longo desta dissertação estivemos examinando de que modo o romance e a reportagem, e conseqüentemente, a literatura e o jornalismo, se inscrevem nas narrativas dos Romances-reportagem. Para chegar até aí, passamos antes pelo exame dos aspectos que fazem da literatura e do jornalismo dois discursos, às vezes muito próximos e semelhantes, mas que, segundo os princípios teóricos que utilizamos são também distintos e independentes.

A partir dessas investigações, julgávamos ser possível dar conta do segundo objetivo de nossa pesquisa, que era o de verificar qual o lugar do romance-reportagem. Ou seja, queríamos respostas para a seguinte questão: é possível uma leitura e uma análise destas obras vendo-as apenas como literárias ou, de outro lado, apenas como jornalísticas?

Se, por um lado, a teorização sobre as relações mantidas entre literatura e jornalismo nos levou à ousadia de afirmar que existem fronteiras entre estes discursos, a leitura e o exame dos romances-reportagem, de outro lado, nos mostram que, na realidade, as fronteiras entre estes discursos são muito mais imprecisas e difusas. Firmando sua especificidade no encontro hesitante de dois gêneros, o romance e a reportagem, o romance-reportagem acaba estabelecendo um nebuloso relacionamento tanto para com a literatura, quanto para com o jornalismo, a ponto de podermos afirmar que sua maior marca é legitimar a ambigüidade.

Ambíguo porque, partindo da reportagem, ele se faz romance. Feito romance, ele não perde a condição de ser também reportagem. Mas ao mesmo tempo se afasta dela quando opta por ter sua narrativa constituída por personagens (seres ficcionais) ainda que travestidos de pessoas; quando a ficção e o imaginário são usados para recriar cenas, ainda que estas tenham se registrado em acontecimentos verídicos, comprovados e comprováveis.

Se, levando em conta a forte presença da reportagem, classificássemos estes textos como jornalísticos, estaríamos admitindo que o jornalismo pode trabalhar com discursos ficcionais. Isto, de uma certa maneira, colocaria em risco o próprio jornalismo que se fundamenta a partir do compromisso com a veracidade dos fatos que reconstrói. Como disse John Hersey, há uma regra "sagrada" do jornalismo: o jornalista não deve inventar. Para ele, a ética do jornalismo deve ser baseada na simples verdade de que todo o jornalista sabe a diferença entre a distorção que vem da subtração de dados **observados** e a distorção que vem da adição de dados **inventados**.

"A ameaça para a vida do jornalismo pela negação desta diferença pode ser percebida se nós olharmos para isto sob o ponto de vista do leitor. O leitor assume a subtração como uma propensão do jornalismo e instintivamente busca a parcialidade; no momento que o leitor suspeita de adições, a terra começa a deslizar debaixo dos pés, pois a idéia de que não há como saber o que é real e o que não é real é terrível".²⁰⁷

É verdade que nenhum discurso tem condições de reconstituir os fatos tal como aconteceram, mas ao jornalismo não é permitido criar cenas e situações nem mesmo sob o argumento de 'mostrar' melhor estes fatos. Assim, não seria possível declarar os romances-reportagem como jornalísticos, sem escamotear ou fraudar todas as estratégias que, apesar de tentarem negar, acabam evidenciando, no texto, a presença da ficção.

O fato de dizermos que o romance-reportagem não pode ser visto apenas como um texto jornalístico, não assegura a ele de imediato a condição de literário. Aqui nos deparamos com um problema: decidir sobre a literariedade ou não de uma obra é uma tarefa bastante difícil, inclusive para os teóricos do assunto, pois não há uma posição unânime e definitiva sobre o tema.²⁰⁷ Dos estudos que se referem de uma maneira ou de

²⁰⁷ HERSEY, John. Apud FISHKIN, Schelley Fisber. *From Fact to Fiction Journalism Imaginative Writin América*, Baltimore and London, trad. Adriana Tambosi.

outra a essa questão da literariedade, entendemos que o de Northrop Frye, já citado por nós no capítulo II, é aquele que nos serve melhor neste momento. Ele entende ser a convenção, o acordo social e a obra da crítica que determinam se um objeto "é" ou não uma obra de arte.

Já que a definição sobre o ser ou/e não ser obra de arte depende também das teorias e leituras, retomemos o que disseram elas sobre o romance-reportagem. Embora tenham concedido a estas narrativas uma filiação à literatura, ao analisá-las à luz das exigências teóricas de tal área, a crítica literária as censurou por sua "pouca preocupação com a linguagem" e pela "negação da ficcionalidade" tão presente em todas elas. O romance-reportagem foi ainda classificado como uma literatura "menor", "popularesca", voltada para o imediato, para o consumo rápido e descartável.²⁰⁸ Um produto, enfim, da literatura de massa, vista sob tantos conceitos e preconceitos²⁰⁹ Essas deficiências, segundo a crítica, seriam responsáveis pela "baixa" literariedade destas narrativas. Mesmo assim, elas continuaram sendo consideradas como narrativas literárias.

O que a crítica não levou em conta em suas análises, porque tomou apenas o lado literário, é que estas narrativas partem de acontecimentos reais e da reportagem sobre eles - tanto que só jornalistas escreveram, até hoje, romances-reportagem. Além do que, elas se propõem a ser - e se esforçam para parecer - um relato da verdade sobre estes acontecimentos, muito embora se utilizem da imaginação para reconstituí-los. É este propósito e esta necessidade de parecer verdadeiro que exigem uma linguagem simples, direta e referencial, muito mais próxima da reportagem do que de uma obra

²⁰⁸ A identificação de todas as citações foram colocadas ao longo do capítulo II

²⁰⁹ Essa questão da literatura de massa, com a qual o romance-reportagem inegavelmente mantém relações, é tratada de uma maneira muito correta por Umberto Eco em *Apocalípticos e Integrados* (SP, Perspectiva, 1987) onde ele destaca os erros tanto dos que fazem a apologia dessa cultura quanto dos que ele chama de "apocalípticos-aristocráticos", que condenam a cultura de massa.

genuinamente artística. Além do que exige também que o romance-reportagem escamoteie sua ficcionalidade.

O que estamos querendo dizer é que a análise do romance-reportagem não pode ser feita apenas sob o ponto de vista teórico-literário. Até porque, as semelhanças com o romance não são suficientes para conceder a estas obras o estatuto de literárias, a não ser que se ignore todas as diferenças, ou seja, tudo o que há de reportagem e, conseqüentemente, de jornalístico nelas. Conforme já demonstramos no capítulo anterior, o simples fato do narrador ter seu imaginário constantemente controlado por fatos externos à narrativa, que tiram dele a plena liberdade de criação, já é motivo para afastar estas obras da especificidade do literário.

Esperamos que nossas conclusões já tenham deixado evidente que **não há um lugar definido** para o romance-reportagem. Ele transita pelas fronteiras da realidade com a imaginação, da verdade com a ficção, do jornalismo com a literatura. Transeunte, vai ignorando limites, contestando divisões, fazendo dos fatos ficção, no intuito inalcançável de desvendar a realidade tal como ela é (ou foi). As ambigüidades destes textos determinam a impossibilidade de uma leitura definitiva deles, como literários ou jornalísticos, uma vez que, como bem disse Rildo José C. Mota, "a definição para um lado ou para outro, a travessia de uma das fronteiras, significa, antes de tudo, a sua morte enquanto simbiose de ambos os gêneros numa nova forma de narrar".²¹⁰

A partir disso julgamos que o mais importante, talvez, não seja encontrar um lugar para o romance-reportagem. Melhor seria que o lêssemos como um texto que propõe a leitura das fronteiras entre jornalismo e literatura, como aproximação e não separação. Limites. Ao contestar o modo eminentemente jornalístico de dar sentido aos

²¹⁰ Do Romance-reportagem como gênero. op.cit., p.158.

acontecimentos,²¹¹ estas narrativas nos sugerem que a fusão dos discursos pode ser uma boa forma de 'conhecer melhor, pela linguagem, o mundo que nos cerca.

Nesse sentido o romance-reportagem poderia ser visto como um texto que coloca em prática as idéias que defendem a não existência de fronteiras definitivas entre os discursos. A teoria e a arte contemporâneas contestam, p. ex., a separação entre o literário e o histórico.²¹² As leituras críticas feitas por estas correntes têm se concentrado mais naquilo que as formas de escrita têm em comum do que nas suas diferenças. A poética do pós-modernismo considera que as duas formas de narrativa são sistemas de significação em nossa cultura: "as duas são aquilo que, certa vez, Doctorov considerou como formas de "mediar o mundo com o objetivo de introduzir o sentido".²¹³ O romance-reportagem nos diz que a mesma afirmativa pode ser feita em relação à literatura e ao jornalismo.

O fato é que jornalismo e literatura não devem ser vistos como discursos totalmente opostos. O primeiro como sendo o discurso da verdade e o outro da falsidade.

²¹¹ O modo como o jornalismo trabalha a informação, que já nos anos 70 era fruto de descontentamento de jornalistas, hoje, 1994, é contestado de forma ainda mais veemente. Em Seminário que inaugurou o Laboratório de Estudos Avançados em Jornalismo, na Unicamp, a Imprensa esteve em debate por profissionais e professores ligados à área. Criticou-se muito o jornalismo por errar demais, por ser tendencioso, pela arrogância de editores e repórteres, pela febre do "denuncismo" e, principalmente, pela falta de apuração rigorosa dos fatos. Segundo a professora Ana Arruda Callado, essa situação vem do abandono da prática da Reportagem, com os repórteres saindo às ruas não mais para apurar os fatos, "mas para buscar informações que comprovem a pauta do Editor". In *Diário Catarinense*, nº_2920, 17 de abril, 1994. Quem sabe não estará aberto aí o caminho para o surgimento de outros romances-reportagem que possibilitam aos jornalistas demonstrar sua capacidade narrativa aprendida em anos de escola e profissão.

²¹² Vejam-se, por exemplo, as leituras que têm sido feitas por Hayden White em *Meta História* e outros estudos, e Paul Veyne, entre outros.

²¹³ HUTCHEON, Linda. *A Poética do Pós-Modernismo*, trad. Ricardo Cruz, RJ, Imago, 1991, p.149.

Assim como não há uma verdade única, - "só existem verdades no plural e raramente existe a falsidade *per se*, apenas verdades alheias"²¹⁴ - a literatura, segundo Todorov

"não é um discurso que possa ou deva ser falso (...) é um discurso que, precisamente, não pode ser submetido ao teste da verdade; ela não é verdadeira nem falsa, e não faz sentido levantar essa questão: é isso que define seu próprio *status* de "ficção"²¹⁵

Partindo das coincidências entre literatura e jornalismo, os autores de romances-reportagem por nós estudados ignoram as diferenças e usam livremente os elementos e técnicas do romance e da reportagem para construir um novo discurso que, não sendo nem só romance e nem só reportagem, não deixa de ser os dois ao mesmo tempo. Esse discurso nos diz que o importante não é saber se ele é literário ou jornalístico, mas que devemos tomá-lo como uma leitura diferente e particular dos acontecimentos.

A ambigüidade do estatuto narrativo pode causar no leitor um certo desconforto, uma certa inquietação, diante da impossibilidade de averiguar o quanto há de verdade e de invenção nestes textos. Essa não deve ser a expectativa do leitor comum e muito menos do crítico especializado. Melhor que se leia e se critique o romance-reportagem a partir do que ele realmente é: um produto resultante do encontro de dois discursos semelhantes e distintos, o jornalístico e o literário. Um híbrido onde as semelhanças não são meras coincidências.

²¹⁴ Idem, p.146.

²¹⁵ Idem, p.146.

BIBLIOGRAFIA BÁSICA

- AFFONSO, Wanilton Cardoso. **Boca de sapo**. RJ, Codecri, 1983.
- BARCELLOS, Caco. **Rota 66 A história da polícia que mata**. 6ª ed, SP, Globo, 1992.
- CAPOTE, Truman. **A sangue frio**. RJ, Nova Fronteira, 1966.
- CONY, Carlos Heitor. **O caso Lou**. RJ, Civilização Brasileira, 1975.
- CHASE, James Hadley. **A morte espera na esquina**. RJ, Rio Gráfica, 1986.
- CHANDLER, Raymond. **O assassino na chuva**. Trad. A B. Pinheiro de Lemos, RJ, Record, s/d.
- DIMENSTEIN, Gilberto. **Meninas da noite**. 3ª ed., SP, Ática, 1992.
- _____. **Guerra dos meninos**. 6ª ed., SP, Brasiliense, 1991.
- FAERMAN, Marcos. **Com as mãos sujas de sangue**. SP, Global, 1979.
- _____. "A proposta de uma nova escrita com os corações conscientes", In **Cadernos de Jornalismo 2**, Sindicato dos Jornalistas Profissionais de Porto Alegre, PA, novembro, 1972.
- FREIRE, Roberto. "Esse boi é meu". In **Realidade 12**, março, 1967.
- LOUZEIRO, José. **Infância dos mortos**. SP, Abril Cultural, 1984.
- _____. **O Estrangulador da Lapa**. RJ, Cedibra, s/d
- _____. **Lúcio Flávio, o passageiro da agonia**, RJ, Record, 1975.
- _____. **Os amores da Pantera**. 2ª ed., Record, 1982.
- MEINEL, Valério. **Porque Cláudia Lessin vai morrer**. 2ª ed. ,RJ, Codecri, 1978.
- _____. **Avestruz, águia e... cocaína**. RJ, Espaço e Tempo, 1987.
- OLINTO, Antônio, **Jornalismo e Literatura**. RJ, Ediouro, 1968.
- PELLEGRINI Jr., Domingos. **Assalto à brasileira**. SP, Busca Vida, 1988.
- PINTO, Fernando. **A menina que comeu césio**. Brasília, Ideal, 1987.

- PORTELLA**, Fernando. **Guerra de guerrilhas no Brasil**. SP, Global, 1979.
- REED**, John. **México Rebelde**. 2ª ed, Trad. Mary Leite Barros, RJ, Civilização Brasileira, 1978.
- _____. **Os dez dias que abalaram o mundo**. Trad, Armando Gimenez, SP, Global/Edições Sociais. 1978.
- RIBEIRO**, José Hamilton. "Do agrado também se morre". In **Realidade 5**, agosto, 1966.
- RIBEIRO**, Otávio. **Barra Pesada**. RJ, Codecri, 1978.
- SILVEIRA**, Joel. **As grandes Reportagens**. RJ, Codecri, 1980.
- SILVA**, Agnaldo. **O homem que comprou o Rio**. SP, Brasiliense, 1986.
- SOUZA**, Percival de. **Society Cacaína**. 5ª ed., Santos, Traço, 1981.
- _____. **A revolução dos loucos**. SP, Global, 1980.
- _____. **O crime da rua Cuba**. SP, Atual, 1989.
- WOLFE**, Tom. **El Nuevo Periodismo**. Trad. José Luiz Guarner, Barcelona, Anagrama, 1977.
- _____. "Porque eles não estão escrevendo mais o grande romance norte-americano". In **Esquire**, dezembro, 1972, Trad. Matilde e Lana Kock.

OBRAS TEÓRICAS

- ALBUQUERQUE**, Paulo Medeiros., **O Mundo Emocionante do Romance Policial**, RJ, Francisco Alves, 1979.
- AMARAL**, Luiz. **Técnica de Jornal e Periódico**. 3ª ed., Fortaleza, UFC ed./Tempo Brasileiro, 1982.
- ARRIGUCCI Jr.**, Davi. "Jornal, Realismo e Alegoria: O Romance Brasileiro Recente", In **Achados e Perdidos**. SP, Polis, 1982.
- AUERBACH**, Eric. **Mimesis**. 2ª ed., SP, Perspectiva, 1987.
- BAKHTIN**, Mikhail. **Questões de literatura e estética**. SP, Unesp/Ucitec, 1988.
- BARROCAS**, Maria Thereza R. de Campos. "A Passagem Realista-Naturalista", In **A narrativa de ontem e de hoje**. VASSALO, Lígia, et. alii, RJ, Tempo Brasileiro, 1984.
- BARTHES**, Roland. **Mitologias**. 5ª ed., Trad. Rita Buongiorno e Pedro de Souza, SP, Difel, 1982.
- _____. **O Rumor da Língua**. Trad. Mário Laranjeira, SP, Brasiliense, 1988.
- _____. et alii, **Escrever...Para quê? Para quem?**. Trad. Raquel Silva, Lisboa, Edições 70, 1975.
- BENJAMIN**, Walter. **Magia e Técnica, Arte e Política: ensaios sobre literatura e história..** SP, Brasiliense, 1985.
- BLANCHOT**, Maurice. "El Lenguaje de la Ficción", In Boletín/1, Secretaría de la Extensión Universitaria, Universidad de Rosario, Marzo, 1993.
- BOILEAU**, Pierre e **NARCEJAC**, Thomas. **O Romance Policial**. Trad. Valter Kehdi, SP, Ática, 1991.

- BRASIL**, Assis. **Vocabulário Técnico de Literatura**. RJ, Edições de Ouro, 1979.
- BRAYNER**, Sonia. **Labirinto do Espaço Romanesco**. RJ, Civilização Brasileira, 1979.
- CANDIDO**, Antonio. et alii, **A Personagem de Ficção**. 7^a ed., SP, Perspectiva, 1985.
- CARPENTIER**, Alejo. "Problemática do atual romance latino-americano", In **Literatura e consciência política na América-Latina**, cadernos de Literatura, Lisboa, Dom Quixote, 1971.
- CASTRO**, Manoel Antonio de. "Geração discursiva: O Pós-Modernismo". In **Tempo Brasileiro nº 69**, 1982.
- COHN**, Gabriel. **Comunicação e Indústria Cultural**. SP, Nacional/Edusp, 1971.
- CUETO**, Sérgio, "El Lenguaje de la Ficción", In Boletín/1, Secretaria de la Extensión Universitaria, Universidad de Rosario, Marzo, 1993.
- DURKHEIM**, Emile. **As Regras do Método Sociológico**. Trad. Maria Isaura P. de Queiróz, 9^a ed., SP, Nacional, 1978.
- ECO**, Humberto, "Cultura de Massa e "Níveis" de Cultura" In **Apocalípticos e Integrados**. Trad. Pérola de Carvalho, SP, Perspectiva, 1987.
- ENZENSBERG**, Hans-Magnus. **Elementos para uma Teoria dos Meios de Comunicação**. RJ, Tempo Brasileiro, 1978.
- EIKHENBAUM**, B. et alii, **Teoria da Literatura - formalistas russos**. Trad. Ana Maria R. Filipovski et alii, 2^a ed., POA, Globo, 1976.
- FERRARI**, Maria Helena e SODRÉ, Muniz. **Técnica de Reportagem: notas sobre a narrativa jornalística**. SP, Summus, 1986.
- FISHKIN**, Schelley Fisber. **From Fact to Fiction: Journalism Imaginative Within America**, Baltimore, London.

- FOUCAULT**, Michel, "Os intelectuais e o poder", (conversa entre Michel Foucault e Giles Deleuze), In **Microfísica do Poder**. 8a. ed., Trad. Roberto Machado, RJ. Graal, 1989.
- FRYE**, Northrop. **Anatomia da Crítica**. Trad. Péricles Eugenio da S. Ramos, SP, Cultrix, s/d.
- FURST**, Lilian R. e **SKRINE**, Peter N.. **O Naturalismo**. Trad, João Pinguelo, Lisboa, Lysia, 1971.
- GENETTE**, Gérard. "Fronteiras da Narrativa", In **Análise Estrutural da Narrativa**. **BARTHES**, Roland et alii, 3^a ed., Trad. Maria Leila Barbosa Pinto, RJ, Vozes, 1971.
- GENRO Fº**, Adelmo. **O segredo da Pirâmide - Para uma teoria marxista do Jornalismo**. POA, Tchê, 1987.
- HAMON**, Philippe. "Um discurso determinado", In **Literatura e Realidade**. **BARTHES**, Roland. et alii, Trad. Tereza Coelho, Lisboa, D.Quixote, 1984.
- HELLER**, Agnes. "Estrutura da Vida Cotidiana", In **O cotidiano e a História**. 2^a ed., Trad. Carlos Nelasn Coutinho e Leandro Konder, SP, Paz e Terra.
- HOHEMBERG**, John. **O Jornalista Profissional**. 4^a ed., RJ, Interamericana, 1981.
- HOHLFELDT**, Antonio. "Inquérito sobre o ano literário de 1978 no Brasil", In **Colóquio-Letras 40**. março, Lisboa, Fundação Calouste Gulbekian, 197.
- _____ **O cotidiano da escrita**. POA, Edipaz, 1985.
- HOLLANDA**, Heloísa Buarque de, e **GONÇALVES**, Marco Augusto. "Política e literatura: a ficção da realidade". In **Anos 70 Literatura**, RJ, Europa, 1980.
- HUTCHEON**, Linda. **A Poético Pós-Modernismo**. Trad. Ricardo Cruz, RJ, Imago, 1991
- JAMESON**, Fredric. **Marxismo e Forma**. trad. Iumma Maria Simon, SP, Hucitec, 1985.

- JOLLES, André. "O Memorável", In **Formas Simples**. Trad. Alvaro Cabral, SP, Cultrix, s/d.
- KOSIC, Karel. **A Dialética do Concreto**. 2a ed., RJ, Paz e Terra, 1976.
- KOTHE, Flávio. **Para Ler Benjamin**. RJ, Francisco Alves, 1976.
- _____, **A Alegoria**. série Princípios, SP, Ática, 1986.
- KIERNAN, Robert, F.. **A Literatura Americana Pós 1945**. trad. Vittorio Ferreira, RJ, Nórdica, s/d.
- LAGE, Nilson. **Ideologia e técnica da notícia**. RJ, Vozes, 1979.
- LEFEBVE, Maurice-Jean. **Estrutura do discurso da poesia e da narrativa**. Coimbra, Almedina, 1980.
- LEITE, Ligia Chiappini Moraes. **O Foco Narrativo**. 2a. ed., SP, Ática, 1985.
- LIMA, Alceu Amoroso. **O Jornalismo como Gênero Literário**. SP, COM-Arte Edusp, 1990.
- LIMA, Evaldo Pereira. **Páginas Ampliadas**. SP, Unicap, 1993.
- LIMA, Luiz Costa. **Mimesis e modernidade**. RJ, Graal, 1980.
- _____. **O Controle do Imaginário**, SP, Brasiliense, 1984.
- _____. **Sociedade e Discurso Ficcional**, RJ, Guanabara 1986.
- MACHADO, Janete Gaspar. **Os Romances Brasileiros nos Anos 70**. Florianópolis, UFSC, 1981.
- MARCONDES, F.Ciro. **Imprensa e Capitalismo**. SP, Kairós, 1984.
- _____. **O Capital da Notícia**, SP, Ática, 1986.
- MÁRQUES, Gabriel García. In **Os Escritores 2- As históricas entrevistas da Paris Review**. Trad. Cecília C. Bartolatti, SP, Cia das Letras, 1989.
- MATOS, Olgaria. **Os Arcanos do Inteiramente Outro**. SP, Brasiliense, 1981.
- MOTA, Rildo José Cosson. **Do Romance-Reportagem Como gênero**. dissertação de Mestrado, Universidade de Brasília.
- MOURALIS, Bernard. **As Contra-Literaturas**. Coimbra Almedina, 1982.
- Modernismo, guia geral 1890-1930**, Organizadores: Malcolm Bradbury e James Mc Farlane , Trad. Denise Bottmann, SP, Cia das Letras, 1985.

- **PORTELA**, Eduardo. **Literatura e realidade nacional**. 3a ed., RJ, Tempo Brasileiro, 1975.
- RANGEL**, Eleazer Diaz. "A notícia na América-Latina: mudanças de forma e conteúdos", In **Comunicação e Sociedade**. SP, Cortez/IMS, 1981, n 5.
- REIS**, Carlos e **LOPES**, Ana Cristina. **Dicionário de Teoria da Narrativa**. SP, Ática, série Fundamentos, 1988.
- ROSENFELD**, Anatol. "Literatura e Personagem, "In **A Personagem de Ficção**. 7a ed., SP, Perspectiva, 1985.
- SANTIAGO**, Silviano. "Repressão e censura no campo das artes na década de 70", In **Vaie Quanto Pesa**. RJ, Paz e Terra, 1982.
- _____. **Nas Malhas da Letra**. SP, Cia. das Letras 1989.
- SCHAFF**, Adam. **História e Verdade**. Trad. Maria Paula Duarte, 5a ed., SP, Martins Fontes, 1991.
- SCHÜLER**, Donald. **Teoria do Romance**. SP, Ática, 1989.
- SILVA**, Vítor Manuel de Aguiar e. **Teoria da Literatura**. 5a ed., Coimbra, Almedina, 1983.
- SIMS**, Norman. **Os Jornalistas Literários**", In **Diálogo** n 4, vol. 18. Trad. Silviano Cavalcanti de Paiva.
- SOARES**, Angélica. **Gêneros Literários**. SP Ática, 1989.
- SODRÉ**, Muniz e **FERRARI**, Maria Helena. **Técnica de Reportagem -notas sobre a narrativa jornalística**. SP, Summus, 1986.
- SODRÉ**, Muniz. **Teoria da literatura de massa**. RJ, Tempo Brasileiro, 1978.
- SÜSSEKIND**, Flora. **Tal Brasil, qual romance?**. RJ Achiamé, 1984.
- _____. **Literatura e vida literária**. RJ, Zhar, 1985.
- VEYNE**, Paul. **Como se escreve a História**. Trad. Antônio José dos Santos Moreira, Lisboa, Edições 70, 1987.
- WELLEK**, René e **WARREN**, Austin. **Teoria da Literatura**. Trad. José Palla e Carmo, 3a ed., Pub. Europa América, 1976.

- WHITE, Hayden. **Meta História A imaginação Histórica do Sec. XIX.** Trad. José Laurêncio de Melo, SP, Adusp, 1992.

-REVISTAS

- "O Mistério vai acabar?", In Revista **Veja**, 7 de setembro, 1977.
- "Rápidas no Gatilho", In Revista **Veja**, 24, fevereiro, 1993.
- "Jornalismo e Literatura", Maria Lúcia Fernandes Guelfi, In, **Revista de Comunicação**, nº 22, setembro, 1990.
- "No tempo do Jornal- Depoimento de Valério Meinel, In **Revista de Comunicação**, nº 29, setembro, 1992.
- "O chefe caiu" e "Máfia: Vale o escrito", In Revista **ISTOÉ**, 1280, 13 de abril, 1994.