

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

SABRINA SCHNEIDER

**FICÇÕES SUJAS:  
POR UMA POÉTICA DO ROMANCE-REPORTAGEM**

Prof. Dr. Biagio D'Angelo  
Orientador

Porto Alegre  
Janeiro de 2013

SABRINA SCHNEIDER

FICÇÕES SUJAS:  
POR UMA POÉTICA DO ROMANCE-REPORTAGEM

Tese apresentada como requisito parcial para a obtenção do grau de Doutor junto ao Programa de Pós-Graduação em Letras, área de concentração Teoria da Literatura, da Faculdade de Letras da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

Orientador: Prof. Dr. Biagio D'Angelo

Porto Alegre  
Janeiro de 2013

### Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

S659f Schneider, Sabrina

Ficções sujas: por uma poética do romance-reportagem /  
Sabrina Schneider. – Porto Alegre, 2013.  
221f.

Tese (Doutorado em Letras. Área de concentração: Teoria da  
Literatura) – Faculdade de Letras, Pontifícia Universidade Católica  
do Rio Grande do Sul - PUCRS.

Orientador: Prof. Dr. Biagio D'Angelo

1. Literatura Brasileira. 2. Romances Brasileiros. 3. Ficção.  
4. Narrativa – Análise Literária. 5. Jornalismo - Literatura. 6.  
Reportagens Policiais. 4. Crítica Literária. 7. Mimesis. I. D'Angelo,  
Biagio. II. Título.

CDD 869.937

**Bibliotecária Responsável: Elisete Sales de Souza - CRB 10/1441**

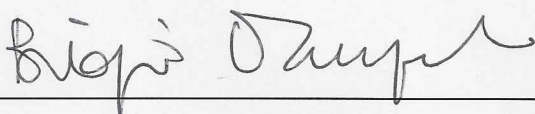
SABRINA SCHNEIDER

**FICÇÕES SUJAS: POR UMA POÉTICA DO ROMANCE-  
REPORTAGEM**

Tese apresentada como requisito para  
obtenção do grau de Doutor, pelo  
Programa de Pós-Graduação em  
Letras da Faculdade de Letras da  
Pontifícia Universidade Católica do Rio  
Grande do Sul.

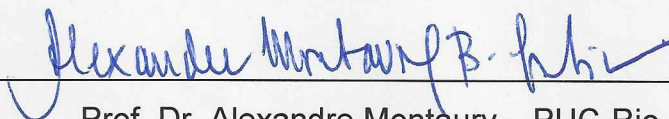
Aprovada em 28 de janeiro de 2013

BANCA EXAMINADORA:



---

Prof. Dr. Biagio D'Angelo - PUCRS



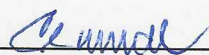
---

Prof. Dr. Alexandre Montauray – PUC-Rio



---

Prof. Dr. Antonio Marcos Vieira Sanseverino - UFRGS



---

Profa. Dra. Maria Eunice Moreira - PUCRS



---

Prof. Dr. Ricardo Timm de Souza - PUCRS

Para  
Maria Luíza Ritzel Remédios  
(*in memoriam*)

## AGRADECIMENTOS

Aos órgãos de fomento que possibilitaram a realização deste estudo: CNPq, pela concessão da bolsa de doutorado pleno no país, e CAPES, pela concessão da bolsa de doutorado sanduíche no exterior.

À minha para sempre orientadora, Prof.<sup>a</sup> Dr. Maria Luíza Ritzel Remédios (*in memoriam*), pela amizade, pelo incentivo, pelo exemplo de força e coragem e pela generosidade ao compartilhar o conhecimento. Por Paul Ricoeur e Mikhail Bakhtin.

Ao meu orientador, Prof. Dr. Biagio D'Angelo, pela acolhida irrestrita a este trabalho, pela preciosa ajuda na etapa final de sua realização e pelo título inspirado e inspirador.

Ao Prof. Dr. Luiz Fernando Valente, meu orientador durante o estágio de pesquisa no exterior, pela simpatia com que me recebeu, pelas aulas instigantes e pelas sugestões de leitura. À Brown University e, sobretudo, ao Department of Portuguese and Brazilian Studies, pela infraestrutura colocada à minha disposição.

Ao Programa de Pós-Graduação em Letras da PUCRS, pela oportunidade, e aos seus docentes. À Prof.<sup>a</sup> Dr. Ana Maria Lisboa de Mello, pelo apoio no momento da perda e da consternação, e à Prof.<sup>a</sup> Dr. Maria Eunice Moreira, pela impressão que suas aulas deixaram em mim.

Às secretárias Mara Rejane Martins do Nascimento (*in memoriam*), Isabel Cristina Pereira Lemos e Tatiana de Fátima Carré, pela disponibilidade e, principalmente, pelo afeto na relação com os alunos do PPGL.

Aos meus colegas Vinícius, Paula, Maristela, Pedro e Adriana, pelo convívio. Aos colegas do Grupo de Pesquisa Estudos Culturais e Literaturas Lusófonas, pelas saudosas discussões nas manhãs de segunda-feira.

À minha família, sobretudo aos meus pais, Irineu e Carmen, pelo apoio e pela confiança que sempre tiveram em mim. À vó Helly, por perdoar a distância e a ausência. À Silvana, ao Cesinha, ao Samuel e à Sabrina 2, por cada reencontro.

Ao Daniel, pela espera, pelo companheirismo e pelos “puxões de orelha” nas horas de desalento e de perda do foco. Pelo amor, enfim.

*Everything is relevant if its relevance can be invented, even  
the scattered informations of the morning newspaper.*

Frank Kermode, *The Sense of an Ending*

## RESUMO

Esta tese busca estabelecer uma relação entre o romance-reportagem brasileiro da década de 1970 e o chamado livro-reportagem. O primeiro foi considerado um tipo espúrio de literatura e teve sua morte decretada pela crítica literária, pois sua “referencialidade” e seu caráter de “denúncia” seriam consequência direta da censura e da repressão exercidas pela ditadura militar; o segundo não cessa de atrair repórteres que desejam escapar à “ditadura da objetividade” a que são submetidos nos jornais, e é descrito por pesquisadores da área do Jornalismo como uma feliz combinação de “técnicas de apuração jornalística” e “recursos estilísticos tomados de empréstimo à literatura”. Por meio da análise das obras *Aracelli, meu amor* (José Louzeiro, 1976), *Corações sujos* (Fernando Morais, 2000) e *Abusado: o dono do morro Dona Marta* (Caco Barcellos, 2003), pretende-se mostrar que tanto o romance-reportagem quanto o livro-reportagem empreendem uma “ficcionalização do real”. Para isso, adota-se uma concepção de *mimesis* enquanto configuração narrativa ou criação de uma experiência temporal fictícia, proposta por autores como Paul Ricoeur, Käte Hamburger e Mikhail Bakhtin, entre outros.

Palavras-chave: Romance-reportagem. Jornalismo literário. Narrativa brasileira contemporânea. *Mimesis*. Ficcionalidade.



## ABSTRACT

This thesis seeks to establish a connection between the Brazilian nonfiction novel from the seventies and the contemporary book-length work of literary journalism. The former was condemned as a spurious literary form by literary criticism, for its “referentiality” and its intention to “expose the truth” about social reality were considered a mere consequence of censorship and political repression by the military dictatorship; it would have no place in a democratic regime. The latter continues to attract reporters who crave to escape from the “dictatorship of objectivity” they are subjected to when working for newspapers; it is described by Journalism researchers as a successful combination of “reporting techniques” and “stylistic resources” borrowed from literature. Through the analysis of the books *Araceli, meu amor* (José Louzeiro, 1976), *Corações sujos* (Fernando Morais, 2000) and *Abusado: o dono do morro Dona Marta* (Caco Barcellos, 2003), this study intends to show that both – the nonfiction novel from the seventies and the new pieces of narrative reportage – rely on “fictionalising reality”. For this purpose, it adopts a concept of *mimesis* as narrative configuration or the creation of a fictional time experience, proposed by authors such as Paul Ricoeur, Käte Hamburger, and Mikhail Bakhtin, among others.

Keywords: Nonfiction novel. Literary journalism. Contemporary Brazilian narrative. *Mimesis*. Fictionality.

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO .....	10
<b>1 NADA MAIS QUE A VERDADE .....</b>	<b>20</b>
1.1 A questão da objetividade .....	20
1.2 A notícia.....	31
1.3 A reportagem .....	38
1.4 O livro-reportagem e o <i>New Journalism</i> .....	43
<b>2 MERA COINCIDÊNCIA.....</b>	<b>50</b>
2.1 A questão da literariedade .....	54
2.2 A ficcionalidade .....	61
2.3 <i>Mimesis</i> e configuração narrativa .....	70
<b>3 ENQUANTO HOVER BURGUESIA .....</b>	<b>86</b>
3.1 O romance-reportagem .....	86
3.2 Romance e cultura de massa .....	105
<b>4 FICÇÕES SUJAS .....</b>	<b>116</b>
4.1 Caco Barcellos.....	116
4.1.1 <i>Abusado enquanto reportagem: a angulação</i> .....	121
4.1.2 <i>Bandido também tem história</i> .....	127
4.2 Fernando Moraes.....	141
4.2.1 <i>Uma história inacreditável: Corações sujos</i> .....	148
4.2.2 <i>Uma quase-intriga?</i> .....	155
4.3 José Louzeiro.....	174
4.3.1 <i>Aracelli, meu amor: um crime, muitas histórias</i> .....	185
4.3.2 <i>A verdade estava com a cigana</i> .....	195
CONSIDERAÇÕES FINAIS .....	206
REFERÊNCIAS.....	216

## INTRODUÇÃO

Em *Fronteiras contaminadas* (2007), Rildo Cosson explica que a expressão romance-reportagem surgiu como o título de uma coleção da Civilização Brasileira. Escolhido pelo editor Ênio Silveira, não pretendia inaugurar um novo gênero literário ou discursivo, mas designar (p. 37) “[...] um conjunto de obras baseadas em episódios reais, com personagens também reais e uma narrativa que adotava contornos ficcionais”. O primeiro título da coleção, lançado em 1975, foi *O caso Lou*, do então já consagrado escritor Carlos Heitor Cony. Porém, foi apenas a partir do segundo lançamento que a expressão se popularizou.

*Lúcio Flávio, o passageiro da agonia* (1975), narrativa sobre o famoso ladrão de bancos, vendeu dez mil exemplares em quatro meses, e seu autor, o repórter José Louzeiro, passou a ser considerado o inventor de uma nova síntese possível entre jornalismo e literatura. Resenhistas de jornais e revistas logo adotaram o termo romance-reportagem em suas apreciações sobre *Lúcio Flávio*, sobre os demais livros do autor que foram publicados na sequência – como *Aracelli, meu amor* (1976) e *Infância dos mortos* (1977) – e sobre as obras de outros jornalistas-escritores, como Valério Meinel, Édson Magalhães e Aguinaldo Silva.

Mas se a crítica jornalística deu atenção imediata ao romance-reportagem, a crítica literária não se rendeu prontamente ao novo sucesso editorial. É principalmente a partir de 1980, em textos panorâmicos sobre a literatura da década anterior – geralmente focados nos efeitos da ditadura militar sobre a produção cultural do período –, que ensaístas da importância de Silviano Santiago, Flora Süssekind, Heloísa Buarque de Hollanda e Davi Arrigucci Jr. passam a abordar o assunto. Essa abordagem, porém, é superficial e valorativa: classifica o romance-reportagem como literatura de segunda classe sem antes lhe dedicar um olhar mais demorado.

Para esses críticos literários, as narrativas produzidas por jornalistas não passavam de transposição da realidade; de um desvio adotado pela literatura nos anos em que vigorou o Ato Institucional N.º 5, enquanto os veículos de comunicação estavam impedidos de dizer a “verdade” ou de tratar certos assuntos com a devida “objetividade”. Assim, teriam uma ligação mais estreita com a censura do que com a própria literatura, preocupando-se mais com a denúncia das mazelas sociais do

Brasil e com a adoção de uma postura política correta do que com a reflexão sobre a linguagem e sobre o fazer artístico. Suas qualidades – se é que as tinham – não eram intrínsecas, mas circunstanciais, parasitárias e temporárias. Com a democratização e o fim da necessidade de nomear o proibido, esses textos perderiam sua razão de existir.

O romance-reportagem foi acusado até mesmo de ter contribuído com a ditadura, ao escolher as armas erradas para combatê-la. Isso porque, em vez de questionar a realidade por meio da recusa da possibilidade de representá-la, optou por uma estética realista ou mesmo naturalista. Os jornalistas-escritores conquistaram o grande público com narrativas coerentes e tranquilizadoras, que ofereciam retratos acabados – ainda que marginais – de um Brasil que se encontrava fraturado. Seus livros, conforme Süssekind (1984), funcionavam como pílulas, como compensação simbólica: o repórter, impedido de falar sobre o que realmente importava, recuperava um pouco de sua credibilidade ao esmiuçar os grandes crimes da época; o povo, a quem tudo era vedado, envolvia-se com tramas repletas de ação e até de transgressão.

Para os críticos literários brasileiros, uma literatura revolucionária não deveria apenas se autoproclamar como denúncia social, mas estilizar a própria linguagem, instrumento social por excelência; deveria ser autorreflexiva, ou seja, apontar para os seus processos de construção. Em comparação a essa literatura, de contornos modernistas, a prosa ilusionista de que se valeram os jornalistas-escritores da década de 1970 era tida como conservadora, pois em vez de desafiar a sensibilidade do leitor, embotada pela cultura de massa, adotava a mesma retórica dos meios de comunicação social. Por não desestabilizar a maneira habitual de apreensão do mundo, baseada na pressuposição de contiguidade entre as coisas e as palavras, o romance-reportagem foi condenado ao esquecimento pelos estudiosos das Letras.

O consenso negativo em torno dessas narrativas é quebrado por Rildo Cosson. Em *Romance-reportagem: o gênero* (2001) e *Fronteiras contaminadas: literatura como jornalismo e jornalismo como literatura no Brasil dos anos 1970* (2007), o autor busca determinar o que seria a verdadeira identidade dos textos dos jornalistas-escritores, que estariam situados na fronteira entre o discurso jornalístico e o discurso literário. Para ele, é a tentativa de “resolver” a ambiguidade do romance-reportagem em favor da literatura, por meio de sua filiação à tradição

naturalista, que resulta em sua desvalorização, bem como em sua deslegitimação enquanto gênero discursivo autônomo. Nesse sentido, entende que mesmo a recepção efusiva dessa forma discursiva pela imprensa lhe foi desfavorável, pois os resenhistas privilegiaram seu caráter de denúncia social em detrimento de seus elementos constitutivos.

Cosson também chama a atenção para o fato de autores, editores e críticos ignorarem ou apagarem a existência genérica do romance-reportagem para além da década de 1970, já que obras do tipo não teriam desaparecido do cenário cultural brasileiro. Tal apagamento fica evidente ao se consultar o Banco de Teses da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) e a Biblioteca Digital de Teses e Dissertações (BDTD) do Instituto Brasileiro de Informação em Ciência e Tecnologia (IBICT). Na área de Letras, a maior parte dos estudos sobre o romance-reportagem realizados nos últimos anos junto a programas de pós-graduação tem, por objeto, textos publicados na segunda metade da década de 1970 e no início da década de 1980. O próprio Cosson elege *Lúcio Flávio* (1975), de José Louzeiro, para a análise das relações entre o romance-reportagem e o *nonfiction novel* norte-americano – o autor chega à conclusão de que ambos são um único gênero, apesar das diferentes denominações e de seu desenvolvimento independente no Brasil e nos Estados Unidos.

Estudos sobre obras recentes que poderiam ser consideradas romances-reportagem têm surgido com mais frequência nos programas de pós-graduação em Jornalismo, onde se prefere a denominação livro-reportagem. Tais textos são analisados como representantes do jornalismo literário, tendência humanística do jornalismo que liberta seus praticantes de muitas das amarras a que estão sujeitos os repórteres que labutam no dia a dia da profissão. O caráter literário desse jornalismo diferenciado residiria no estilo mais frouxo adotado pelo escritor – em oposição à rígida estrutura da notícia – ou no emprego sistemático de certos “artifícios” retóricos tomados de empréstimo à ficção de cunho realista, como a adoção de uma voz pessoal pelo narrador – no que diz respeito às marcas por ele deixadas no texto, e não necessariamente à utilização da primeira pessoa –, o uso de diálogos e a descrição de detalhes significativos. Tratar-se-ia, assim, de uma mescla de “conteúdo” jornalístico com “forma” literária.

Tem-se, portanto, uma série de pontos contraditórios quando se trata de descrever o romance-reportagem ou o livro-reportagem. Entre os jornalistas, sejam

autores das chamadas “narrativas de realidade” ou estudiosos do tema, é comum a afirmação de que essas obras podem ser lidas como romances, e isso as valoriza. Porém, assumem uma postura defensiva quando seus livros são considerados ficção, e atribuem toda a literariedade dos mesmos ao estilo, ao uso de recursos que podem ser elencados e ensinados em disciplinas de jornalismo literário nas faculdades de Comunicação Social.<sup>1</sup> Por outro lado, críticos da área de Letras condenam justamente a pobreza de recursos, a falta de trabalho com a linguagem e o estilo jornalístico dessas obras, meras cópias do real. Todavia, em ambos os casos, uma fronteira rígida entre o factual e o ficcional, entre o jornalístico e o literário, é traçada. Também em ambos os casos, uma concepção estreita de ficção é adotada: para os jornalistas, é tida como sinônimo de invenção ou mentira; para os ensaístas, como metaficção ou desnudamento do texto enquanto produção.

Este trabalho procurará estabelecer a relação entre o romance-reportagem da década de 1970 e as narrativas que continuam sendo produzidas por jornalistas-escritores brasileiros. Contrariando tanto os críticos literários – que veem no romance-reportagem a mera transposição desficcionalizada da realidade para o papel – quanto os professores de jornalismo e autores de livros-reportagem – para quem o valor estético dessas narrativas repousa numa concepção beletrista da literatura e, sua verdade, na adequação do texto aos fatos –, defende a tese de que o denominador comum a todas essas obras, além do trabalho de apuração dos jornalistas, é justamente o processo de ficcionalização que empreendem, por meio da *mimesis* – enquanto representação de personagens em ação ou instauração de um mundo do texto – e da verossimilhança – enquanto organização das vivências das personagens em um todo coerente e dotado de sentido.

Para tanto, três textos serão analisados: *Aracelli, meu amor*, de José Louzeiro (1976); *Corações sujos*, de Fernando Morais (2000); e *Abusado: o dono do Morro Dona Marta*, de Caco Barcellos (2003).<sup>2</sup> Tentar-se-á demonstrar que a lógica ou filosofia por trás de sua construção é diferente da lógica que rege os enunciados da asserção da realidade. Nas obras em questão, as pessoas a quem os acontecimentos relatados dizem respeito não são meros objetos sobre os quais um

---

<sup>1</sup> Daí, provavelmente, a preferência pela denominação livro-reportagem, como se este fosse apenas o meio físico ou o veículo para a divulgação de um texto essencialmente jornalístico, apesar de suas características “literárias”; o termo “romance”, comumente associado à literatura de ficção, é preterido.

<sup>2</sup> As edições empregadas nesta pesquisa, e que serão referenciadas de agora em diante, são de 1979, 2007 e 2005, respectivamente.

discurso é proferido. Apesar de a palavra não lhes pertencer, mas sim a um narrador, é a elas que as referências espaço-temporais dizem respeito, e não àquele que detém a fala. Quando isso ocorre, tem-se a ilusão da vida, pois é como se pessoas e coisas fossem fundadas pelo discurso.

Louzeiro integra a lista em função de seu pioneirismo e pelo fato de seu trabalho ter estabelecido uma espécie de paradigma para o romance-reportagem setentista. Já o texto em questão, *Aracelli*, foi escolhido por não ter sido tão debatido quanto *Lúcio Flávio* – que ganhou até mesmo versão cinematográfica – e por fugir um pouco ao espírito dos demais livros do autor: apesar de abordar um caso policial – o assassinato de uma menina de nove anos em Vitória, Espírito Santo –, não está focado na descrição minuciosa de sofrimentos e de atos de violência – a “estética do suplício” de que fala Süsskind (1985) –, mas na vida da cidade após o crime e nos esforços empreendidos por um perito criminal e por um vereador para a solução do caso, no qual pessoas influentes estariam envolvidas.

As outras obras foram selecionadas sobretudo em função da repercussão que tiveram. *Corações Sujos* e *Abusado* foram os vencedores do Prêmio Jabuti, na categoria Reportagem, nos anos de 2001 e 2004, respectivamente. Seus autores são jornalistas conceituados, com passagens por veículos como *Jornal da Tarde*, *Folha de S. Paulo*, *Revista Veja*, *Revista IstoÉ*, TV Cultura e Rede Globo de Televisão. Além disso, tanto Fernando Morais quanto Caco Barcellos podem ser considerados verdadeiros criadores de *best sellers*. O sucesso comercial se deve, em parte, à polêmica que costuma cercar seus trabalhos. Caco Barcellos, por exemplo, foi acusado por colegas de profissão de ter deixado a isenção de lado e de ter feito uma apologia do crime organizado em *Abusado*, devido ao que consideraram uma “romantização” das personagens. Foi dito, inclusive, que o repórter, em função das informações publicadas, teve sua cota de responsabilidade no assassinato do traficante Marcinho VP – o Juliano da história –, encontrado morto em uma lixeira do complexo penitenciário Bangu 3 dois meses após o lançamento do livro.

Uma leitura rápida das contracapas das obras também traz dados interessantes, do ponto de vista dos objetivos desta tese. Na contracapa de *Abusado* (2005), por exemplo, está escrito que o texto de Barcellos “é uma reportagem que se lê como romance”. Na de *Corações Sujos* (2007), os editores afirmam que Fernando Morais “reconstitui” um episódio sangrento da história da

imigração japonesa no Brasil, ao mesmo tempo em que descrevem a guerra entre os *kachigumi* e os *makegumi* como uma “aventura”. Embora menos “sensacionalistas”, tais comentários lembram a estratégia empregada na divulgação do romance-reportagem, que o *slogan* da Editora Record, presente na contracapa de *Aracelli* (1979), sintetiza bem: “Romance-reportagem: a verdade em tempo de novela”. Da mesma forma, declarações de Caco Barcellos e Fernando Moraes, em entrevistas ou mesmo nos prefácios de seus livros-reportagem, ecoam as declarações de Louzeiro à imprensa, na época em que o repórter maranhense foi apontado como inventor de um novo gênero: enfatizam a intenção de não mutilar a verdade, o processo de apuração ou de investigação jornalística – em detrimento da construção narrativa – e o caráter polêmico ou “borbulhante” dos acontecimentos em si, como se estes já estivessem ordenados em uma intriga que o jornalista precisa apenas colher da realidade.

Ao final do trabalho, espera-se ter engajado os críticos literários que avaliaram o romance-reportagem brasileiro da década de 1970 como literatura de dicção jornalística – e, portanto, “má” literatura – e os pesquisadores que descrevem o livro-reportagem como jornalismo de contornos literários – e, portanto, “bom” jornalismo – numa conversa mediada pela *mimesis*, tal como concebida por autores como Käte Hamburger (1986) e Paul Ricoeur (2010). E, sobretudo, reverter a sentença de morte aplicada ao romance-reportagem, inserindo-o no contexto do chamado jornalismo literário – desde que este, é claro, tenha reconhecido o seu estatuto ficcional. Contudo, para que tal diálogo seja estabelecido, é necessário, antes, chamar a atenção para contribuições tanto da teoria literária quanto da teoria e da prática do jornalismo à questão; contribuições que, normalmente, são negligenciadas por estudiosos de ambos os campos, cujos trabalhos acabam por negar a interdisciplinaridade sugerida e, não raro, prometida.

Assim, diante da “acusação”, por parte da crítica literária, de que o romance-reportagem setentista limitava-se a transpor a realidade para o papel – ou de que priorizava o fato, em detrimento da narração –, o primeiro capítulo, *Nada mais que a verdade*, discute a objetividade jornalística. Sob a luz das teorias construcionistas da notícia – *newsmaking* –, pretende-se mostrar que, na prática do jornalismo, a objetividade é antes um conjunto de técnicas e de procedimentos a serem sistematicamente aplicados do que um ideal a ser perseguido, algo dificilmente reconhecido até mesmo – ou principalmente – pelos membros dessa classe



profissional, que se vê – e que é vista – como guardião da verdade e dos valores democráticos. Aborda-se, ainda, a diferença entre a notícia, produto do jornalismo informativo diário, e a reportagem, aspiração do jornalista que, em sua atividade cotidiana, sofre as consequências de uma ditadura imposta não pelos militares, mas pelos prazos a serem cumpridos, pelos valores-notícia, pelos interesses de diversos agentes sociais e pela política de perseguição ao “furo”.

Por outro lado, o segundo capítulo, *Mera coincidência*, questiona o entendimento, por parte dos jornalistas, do livro-reportagem enquanto meio privilegiado de acesso à “verdade dos fatos”, por combinar de maneira eficiente a intensidade de apuração e um trabalho de lapidação textual que seria próprio da criação literária, garantindo ao produto final um estilo mais atraente que o da simples notícia de jornal. Entende-se que, se o livro-reportagem permite o acesso à verdade, tal verdade não pode ser confundida com a fidelidade da narrativa aos acontecimentos que têm lugar na chamada “vida real”; trata-se de uma verdade inerente à narrativa enquanto experiência temporal dotada de sentido e, portanto, fictícia, uma vez que tal sentido depende da intenção configuradora do narrador e diz respeito a personagens que não ocupam o mesmo plano axiológico, ou ético-cognitivo, que o autor e o leitor da obra. Assim, são explorados os impasses a que a própria teoria literária chegou em suas tentativas de diferenciar as marcas que pertenceriam exclusivamente à narrativa ficcional dos mecanismos por trás do funcionamento da chamada narrativa factual. Soluções insatisfatórias e mesmo tautológicas, apoiadas, por exemplo, em elementos paratextuais, são abandonadas em nome de uma definição de ficção enquanto *mimesis* ou composição da intriga, oriunda de leituras da *Poética* aristotélica por pensadores como Käte Hamburger, Luiz Costa Lima e, sobretudo, Paul Ricoeur.

É apenas no terceiro capítulo, *Enquanto houver burguesia*, que o problema do romance-reportagem brasileiro é tratado de forma direta. São retomados os princípios que nortearam a recepção das narrativas de jornalistas-escritores pelos críticos literários, sobretudo a filiação dessas obras a uma estética naturalista anacrônica, que seria incapaz de despertar o tipo de reflexão crítica que se espera obter a partir da leitura de uma obra literária. O texto mais citado é *Tal Brasil, qual romance?*, de Flora Süssekind – e, aqui, é preciso confessar a possibilidade de o tom por vezes “enfático” desta tese ser uma resposta à maneira com que a ensaísta carioca expõe sua opinião a respeito das tentativas dos jornalistas de transcender a

simples notícia. É questionado, sobretudo, o fato de os críticos literários brasileiros associarem a *mimesis* à cópia ou à imitação, restringindo a validade do conceito aristotélico a uma literatura “ilusionista” ou “alienante” e mesmo utilizando-o pejorativamente, por meio do adjetivo “mimético”. Em oposição a esse entendimento estreito da *mimesis*, recorre-se novamente a Luiz Costa Lima e Paul Ricoeur – entre outros autores –, que elegem o conceito como categoria central da ficção e da configuração narrativa. Ainda no capítulo em questão, é discutida a consolidação do romance como primeiro produto da cultura de massa, bem como a semelhança entre os argumentos da crítica literária brasileira, desfavoráveis em relação ao romance-reportagem setentista, e os argumentos empregados contra o romance quando de seu surgimento na Inglaterra do século XVIII.

Por fim, em *Ficções sujas*, quarto capítulo do trabalho, são analisadas as obras *Abusado* (2005), *Corações sujos* (2007) e *Aracelli* (1979), na tentativa de evidenciar a ficcionalização por elas empreendida – apesar de, no dizer de Antonio Olyntho (1955), haurirem seu material da realidade em ato, e não da realidade em potência. É necessário frisar, mais uma vez, que não se trata de apurar e enumerar as técnicas e procedimentos empregados por cada um dos autores; tampouco de ditar regras para a composição do romance-reportagem. O objetivo da tese, ao propor – ou reivindicar – uma poética para o romance-reportagem, é evidenciar a lógica por trás desses textos, que é diferente da lógica de asserção da realidade; é mostrar o romance-reportagem como configuração da intriga, e esta como *poiesis* ou processo, e não como estrutura a ser aplicada a um tema qualquer.

Descritos os objetivos e as etapas da investigação, resta justificar a opção por um tema de pesquisa interdisciplinar. A escolha se deve, principalmente, à trajetória da autora: graduada em Jornalismo pela Universidade de Santa Cruz do Sul (UNISC), atuou como repórter em jornal diário por cerca de cinco anos, além de ter realizado trabalhos como *freelancer* na área do jornalismo empresarial e institucional. A aparente impessoalidade da notícia, em que o repórter é obrigado a se esconder por trás de uma série de procedimentos rígidos – e, nesse caso, é possível falar em estrutura, a da “pirâmide invertida” –, *versus* a “sinceridade” da reportagem ou jornalismo literário, sempre esteve entre suas preocupações a respeito da ética profissional. Tais questionamentos passaram a tomar forma a partir do ingresso no Mestrado em Letras – área de concentração Teoria da Literatura – da PUCRS, embora a dissertação *A ficcionalização do real no livro-reportagem*

“*Abusado, o dono do morro Dona Marta*”, de Caco Barcellos, defendida em 2008, ainda consistisse em uma análise narratológica, fortemente calcada na oposição entre discurso e diegese e incapaz de perceber a filosofia subjacente à criação ficcional.

A unilateralidade das abordagens do romance-reportagem tanto pela crítica literária quanto pelos jornalistas, bem como a insatisfação com as respostas normalmente oferecidas para o fato de uma narrativa poder ser “lida como ficção” e, apesar disso, não ser merecedora do adjetivo “ficcional”, levou à retomada do tema no curso de doutorado. Na busca por uma explicação para a experiência de leitura proporcionada pelo romance-reportagem que não se baseasse na intensidade de apuração realizada pelo jornalista ou no cuidado com o texto, chegou a ser realizado estágio de pesquisa nos Estados Unidos, país em que o prestígio do *nonfiction novel* e do *literary journalism* foi assegurado por escritores como Norman Mailer, Truman Capote, Joseph Mitchel, James Agee e Lillian Ross, apenas para citar alguns. Porém, chegou-se à conclusão de que, naquele país, estudos sobre o tema, apesar de numerosos, costumam ser conduzidos quase sempre por professores de Jornalismo e não fogem à “fórmula” que se vê aplicada no Brasil, ou seja: enumeração dos procedimentos técnicos e estilísticos que, tomados de empréstimo à literatura verdadeiramente ficcional, possam enriquecer um texto que é, em sua essência, jornalístico e, portanto, factual. Outra tendência, esta ainda inédita no Brasil, são os empreendimentos historiográficos que procuram identificar e descrever as gerações de jornalistas literários, inserindo os polêmicos “novos jornalistas” da década de 1960 e os escritores que os sucederam em uma tradição que já teria mais de um século de existência. Tais estudos, porém, também negam ao jornalismo literário o seu estatuto ficcional.

Nesse sentido, a descoberta da obra *The Rhetoric of the “Other” Literature*, de W. Ross Winterowd, foi um alento: para o professor de Literatura (University of Southern California), expressões como “literatura não-imaginativa” e “literatura de não-ficção” servem apenas para relegar tais narrativas a uma posição marginal nos departamentos de Letras – no caso dos Estados Unidos, os departamentos de Língua Inglesa –, já que sua ficcionalidade estaria garantida pelo movimento de leitura endofórico que desencadeiam, ou seja, pela imersão do leitor no universo representado, e do qual ele – o leitor – emerge, ao final, possuidor não de uma série de eventos, mas de uma totalidade. O ponto de vista de Winterowd sobre a

“literatura do fato” praticada nos Estados Unidos, bem como a noção de ficção como organização da experiência temporal na qual o sentido repousa na expectativa do fim, proposta pelo crítico britânico Frank Kermode em *The Sense of an Ending* – cuja leitura, por sugestão do Prof. Dr. Luiz Fernando Valente, também foi realizada durante o estágio de pesquisa junto à Brown University –, foi um incentivo para que se persistisse na abordagem do romance-reportagem brasileiro como *poiesis*, apesar de a maior parte das análises que têm por objeto as narrativas de jornalistas apontarem outra direção.

## 1 NADA MAIS QUE A VERDADE

### 1.1 A questão da objetividade

Em *Vale quanto pesa* (1982), Silvano Santiago afirma que só há espaço para o romance-reportagem em períodos de censura jornalística: ele representaria a “verdadeira” objetividade, em um momento no qual o leitor só encontra, no jornal, uma versão parcial, a “falsa” objetividade. Para o crítico, a intenção do romance-reportagem é (p. 52) “[...] desficcionalizar o texto literário e com isso influir, com contundência, no processo de revelação do real”; é, ainda, acusar a censura dentro de um estilo, o jornalístico, que não passa de (p. 54, grifo do autor) “simples *transposição* do real”. Por sua vez, Flora Süssekind, em *Literatura e vida literária: polêmicas, diários & retratos* (1985), afirma que os romances-reportagem da década de 1970 (p. 59) “são, na verdade, grandes reportagens cujo único traço especial é saírem em livro e não em jornal”. Os recursos literários dessas narrativas, conforme a ensaísta, são precários, resumindo-se a um estilo direto e objetivo, pois o fato deveria chamar mais atenção do que a maneira de narrá-lo.

Os dois autores, nas obras citadas, traçam um panorama do cenário cultural brasileiro durante o regime militar (1964-1985), em especial o período que se seguiu à promulgação do Ato Institucional N.º 5 (1968-1978), no qual houve um recrudescimento da censura e da repressão. Eles entendem o romance-reportagem como um desvio adotado pela literatura, que teria assumido um papel – o de apontar as chagas da sociedade – que os jornais estavam impedidos de desempenhar. Assim, com o amolecimento dos mecanismos de controle, esse tipo de narrativa perderia sua eficácia e, conseqüentemente, sua razão de ser. “Quando o jornal começa a poder narrar os assuntos que eram proibidos, não há mais lugar para o romance-reportagem [...]”, afirma Santiago (1982, p. 59), que crê na “distinção básica entre fato acontecido e fato ficcional, entre liberdade artística e objetividade jornalística”.

É interessante notar, nos trechos citados, a associação que os autores fazem entre “objetividade” e “realidade”. Ser objetivo é transpor acontecimentos para o papel; é respeitar a verdade dos fatos e, sobretudo, não ser parcial. A objetividade, obrigação do jornalista, não é tarefa da literatura. Esta, ao buscar a objetividade

jornalística, priva-se da liberdade de criação artística, da liberdade de fabular; torna-se datada por não conseguir se distanciar da realidade imediata do leitor. Para Santiago, somente o descondicionamento do leitor, proporcionado pela ficção, é capaz de levá-lo a uma reflexão crítica radical. Da mesma forma, Süsskind não acredita que a “literatura-verdade” seja capaz de provocar o efeito catártico.

Não é intenção deste trabalho reivindicar a condição de discurso artístico para o discurso jornalístico. Tampouco se trata de rejeitar a espécie de conhecimento e de reflexão possibilitada pela literatura, com sua capacidade de traduzir o infinito no finito; com sua capacidade de ser como a vida, mas ao mesmo tempo o único lugar em que o homem, além de viver, pode (Rosenfeld, 2007, p. 48)<sup>1</sup> “[...] contemplar, através de personagens variadas, a plenitude da sua condição, e em que se torna transparente a si mesmo [...]”. O que se deseja é analisar a relação das narrativas que continuam sendo escritas por jornalistas-escritores brasileiros com o romance-reportagem da década de 1970, que teve sua morte declarada tão enfaticamente pela crítica literária. E, por meio dessa análise, discutir as contaminações entre o literário e o não-literário, o fictício e o factual. Tal abordagem passa, necessariamente, pela questão da objetividade no jornalismo.

Paul Ricoeur, em *História e verdade* (1968), aborda a questão da objetividade histórica: uma objetividade incompleta, face àquela atingida ou buscada pelas outras ciências. Para o filósofo francês, espera-se da história a objetividade que lhe é conveniente, entendendo-se como objetivo o que é elaborado pelo pensamento metódico. O historiador nunca faz uma síntese do passado, mas uma recomposição a partir da análise de vestígios; tenta distinguir fenômenos e estabelecer relações entre eles. Nessa “explicação”, elimina o acessório e cria a continuidade, valendo-se para isso apenas de seu julgamento de importância, que se baseia em esquemas interpretativos e carece de qualquer critério seguro.

Reconstituir um acontecimento, ou antes uma série de acontecimentos, ou uma situação, com base nos documentos, é elaborar uma conduta de objetividade de tipo próprio, mas irrecusável; pois essa reconstituição supõe que o documento seja perscrutado, obrigado a falar; que o historiador vá ao encontro de seu sentido, arremessando-lhe uma hipótese de trabalho; é essa pesquisa que simultaneamente eleva o vestígio à dignidade de documento significativo, e eleva o próprio passado à dignidade de fato histórico. (RICOEUR, 1968, p. 26-27).

---

<sup>1</sup> Ensaio publicado originalmente em 1968.

É o historiador, portanto, que institui o documento, por meio de sua intervenção, de sua observação; da mesma forma, é o historiador que institui o fato histórico. O passado integral jamais é atingido, embora seja a ideia reguladora do esforço empreendido pelo historiador. Para Ricoeur, a tarefa concreta, temporal e pessoal do historiador não pode ser confrontada com a ideia de verdade, cujo sentido é abstrato, atemporal e impessoal. Essa verdade seria justamente a suspensão da história. E a objetividade, que já foi evocada para deixar clara a intenção científica da história, quando esta ainda necessitava de afirmação enquanto disciplina, “[...] agora marca a separação entre boa e má subjetividade do historiador: de ‘lógica’, a definição de subjetividade tornou-se ‘ética’”. (RICOEUR, 1968, p. 35).

O jornalismo, tal qual a história, possui uma objetividade que lhe é conveniente. Aqui, porém, não se trata do objetivo como fruto da elaboração do pensamento metódico. Pelo contrário: como lembra Gaye Tuchman (1999a, p. 76), “o processamento das notícias não deixa tempo disponível para a análise epistemológica reflexiva”. Os jornalistas necessitam de uma noção operacional de objetividade, de rituais estratégicos que minimizem os riscos inerentes às suas condições de trabalho, como o atraso na entrega de material para o fechamento da edição, a reprimenda por parte dos superiores e, sobretudo, os processos judiciais por difamação. “Atacados devido a uma controversa apresentação de ‘factos’, os jornalistas invocam a sua objectividade quase do mesmo modo que um camponês mediterrânico põe um colar de alhos à volta do pescoço para afastar os espíritos malignos.” (TUCHMAN, 1999a, p. 75).

De acordo com a socióloga, cujas conclusões resultam de uma pesquisa realizada junto a um jornal diário metropolitano nos Estados Unidos, durante a qual foi utilizado o método da observação participante<sup>3</sup>, os jornalistas costumam identificar “objetividade” com o uso de certos procedimentos técnicos. Além disso, o termo serve mais para descrever atributos formais da notícia do que como critério de seleção dos fatos a serem abordados. Para isso, os homens de imprensa contam apenas com o seu *news judgement*, ou seja, com a capacidade de julgar o que deve ou o que não deve virar notícia, tão carente de objetividade quanto o julgamento de importância em que o historiador se apoia para discernir os fenômenos significativos dos fenômenos acessórios, de que fala Paul Ricoeur.

---

<sup>3</sup> O estudo, intitulado *Objectivity as Strategic Ritual: an Examination of Newsmen's Notions of Objectivity*, foi publicado originalmente em 1972, no *American Journal of Sociology* (Vol. 77, N.º 2).

A verificação dos fatos está no topo desses procedimentos técnicos. Consiste, por exemplo, em consultar as fontes ou em ir até o local em que um acontecimento com valor-notícia – o conceito será explorado mais adiante – esteja se desenrolando, para a apuração dos detalhes. Contudo, outras estratégias “garantem” a objetividade, caso a verificação não seja possível. Uma delas é a apresentação de versões divergentes acerca de um mesmo tópico. Dessa forma, como enfatiza Tuchman, os fatos relatados pelo jornalista são as próprias afirmações das fontes ouvidas, e este, por ouvir diversos lados, não poderá ser acusado de favorecer um ou outro. Além disso, ao apresentar as diversas pretensões de verdade, o repórter “objetivo” estará supostamente permitindo ao leitor que decida pela melhor verdade. O problema é que, na busca pelo extraordinário – como diz Bourdieu (1997), a monotonia não interessa a ninguém, muito menos aos jornalistas –, uma acusação sempre será mais “noticiável” que uma defesa ou desmentido, e, portanto, ganhará destaque na notícia.

Outra estratégia é a apresentação de provas auxiliares: trata-se da menção a fatos suplementares, capazes de corroborar uma afirmação. Tais “provas”, contudo, não possuem nada de especial ou específico; geralmente, são dados aceitos como verdadeiros pelo público. Tuchman (1999a) lembra uma situação ocorrida no jornal junto ao qual realizou sua pesquisa: quando uma matéria sobre a presença de propaganda comunista em determinado local foi publicada sem que trechos da suposta propaganda fossem reproduzidos no texto, um dos repórteres da empresa questionou a falta de objetividade dos editores. Ele entendia que, se tivesse fornecido exemplos, o jornal teria dado ao leitor a possibilidade de avaliar até que ponto a expressão “propaganda comunista”, aplicada ao material encontrado, era correta e factual. O uso da expressão, no entanto, não foi questionado.

O terceiro procedimento apontado por Tuchman é o uso judicioso das aspas: o jornalista vê nas citações das opiniões dos outros uma espécie de prova suplementar. Também acredita que, ao reproduzir textualmente as falas de seus entrevistados, abstém-se de participar da notícia. “Ao acrescentar mais nomes e citações, o repórter pode tirar as suas opiniões da notícia, conseguindo que outros digam o que ele próprio pensa.” (1999a, p. 82). As aspas servem ainda para colocar em questão a maneira como um indivíduo ou grupo se autodenomina. Há uma diferença, por exemplo, entre escrever Nova Esquerda (sem aspas) e “Nova Esquerda” (com aspas). No primeiro caso, o repórter estaria se referindo a um grupo



de pessoas com determinado posicionamento político. No segundo, de acordo com Tuchman, a um grupo de pessoas que se intitula como Nova Esquerda. Estaria, portanto, questionando sua legitimidade. A situação é mais ou menos a mesma quando, neste trabalho, termos como “objetividade”, “objetivo” e “verdade” são colocados entre aspas.

O último procedimento destinado a garantir a objetividade de tipo especial do jornalismo é a estruturação da informação em uma sequência apropriada. Normalmente, é utilizada a estrutura da pirâmide invertida, em que os fatos são dispostos em ordem decrescente de importância. Trata-se, para Tuchman, do aspecto formal mais problemático da objetividade jornalística: o repórter pode alegar ter se detido nos atributos materiais ou concretos da notícia – quem fez o que, quando, onde, como e por que –, mas a disposição desses elementos no texto pressupõe uma hierarquia de conteúdo, e revela suas noções de conteúdo importante ou interessante. O *lead* – o primeiro parágrafo da pirâmide invertida, que deve conter as principais informações do fato para que o leitor fique relativamente bem informado e, ao mesmo tempo, ser atraente ou impactante, convidando-o para prosseguir até o final do texto – é uma criação do redator, e para justificá-lo ele só pode valer-se do já mencionado *news judgement*, da sua perspicácia profissional.

Essa percepção da objetividade jornalística como um ritual estratégico, que auxilia jornalistas e organizações jornalísticas a lidarem com suas necessidades e a minimizarem os riscos inerentes à tarefa que desempenham, ganhou força acadêmica a partir da década de 1970. Além de Gaye Tuchman, outros sociólogos, como os norte-americanos Michael Schudson, Mark Fishman, Harvey Molotch e Marilyn Lester, debruçaram-se sobre o assunto, que também foi tema de pesquisa para o teórico cultural jamaicano Stuart Hall, com atuação no Reino Unido; para a antropóloga norte-americana S. Elizabeth Bird e para professores de jornalismo, como os norte-americanos John Soloski e Robert Dardenne e o português Nelson Traquina. No Brasil, a reflexão crítica sobre os constrangimentos a que os jornalistas estão sujeitos no exercício de suas funções – bem como os anticorpos e técnicas desenvolvidos para driblá-los – é feita sobretudo pela jornalista e professora Cremilda Medina.

Em *Teorias do Jornalismo – Volume I* (2005), obra na qual tenta sistematizar o conhecimento teórico produzido acerca do jornalismo ao longo de várias décadas, Nelson Traquina refere-se a estudos do gênero como representantes de um novo

paradigma: o das notícias como construção. As teorias construcionistas, segundo o autor, são totalmente opostas às teorias que veem as notícias como distorção da realidade, mas também põem em causa a ideologia da profissão e a sua teoria das notícias como espelho da realidade. Para essa corrente de pensamento, “[...] é impossível estabelecer uma distinção radical entre a realidade e os *media* noticiosos que devem ‘refletir’ essa realidade, porque as notícias ajudam a construir a própria realidade”. (TRAQUINA, 2005, p. 168).

Os teóricos que se dedicam a essa abordagem partilham da crença na impossibilidade de uma linguagem neutra, que funcione como transmissora direta do significado dos acontecimentos; da visão do produto jornalístico como resultado de processos complexos de interação entre agentes sociais – daí a importância, para esses estudiosos, do conceito de “campo” de Pierre Bourdieu; da percepção do peso exercido pela cultura ou ideologia jornalística no cotidiano dos profissionais; e do reconhecimento do jornalista como participante ativo na construção da realidade, ainda que sua autonomia seja apenas relativa.<sup>4</sup> Em última instância, veem as notícias como narrativas, como “estórias”. Aliás, nada mais emblemático do que a maneira como os jornalistas de língua inglesa costumam se referir aos seus textos e aos assuntos que cobrem: justamente *stories*, estórias.

Muitos desses acadêmicos, seguindo o exemplo dos antropólogos, aplicaram métodos etnográficos ao jornalismo. Eles “[...] foram aos locais de produção, permaneceram durante longos períodos de tempo, observaram os membros da comunidade jornalística com o intuito de ‘entrar na pele’ das pessoas observadas e compreender a atitude do ‘nativo’ [...]”. (TRAQUINA, 2005, p. 171). Tais estudos – como a já citada pesquisa de Tuchman, baseada na observação participante – permitiram que se visse a importância da dimensão transorganizacional no processo

---

<sup>4</sup> A primeira linha de pesquisa acadêmica sobre a notícia pregava justamente a plena autonomia dos jornalistas na seleção do que seria ou não publicado. Desenvolvida por David Manning White na década de 1950, a teoria do *gatekeeper* concebia o processo de produção da informação “[...] como uma série de escolhas onde o fluxo de notícias tem de passar por diversos *gates*, isto é, ‘portões’ que não são mais do que áreas de decisão em relação às quais o jornalista, isto é o *gatekeeper*, tem de decidir se vai escolher essa notícia ou não”. (TRAQUINA, 2005, p. 150). Tal decisão, para White, era individual e baseada em critérios totalmente subjetivos. Sua pesquisa, além de não levar em conta o peso da empresa jornalística e da cultura profissional na decisão do *gatekeeper*, não se ocupava de outros aspectos do processo de produção das notícias, como se estas estivessem prontas no mundo real, apenas esperando que alguém as escolhesse. À teoria do *gatekeeper* ou da ação pessoal, seguiu-se a teoria organizacional, sugerida inicialmente pelos estudos de Warren Breed, ainda na década de 1950. “Breed sublinha a importância dos constrangimentos organizacionais sobre a atividade profissional do jornalista e considera que o jornalista se conforma mais com as normas editoriais da política editorial da organização do que com quaisquer crenças pessoais que ele ou ela tivesse trazido consigo.” (TRAQUINA, 2005, p. 152).

de produção das notícias – ou seja, a importância de (p. 172) “[...] todo o *networking* informal entre os jornalistas e a conexão cultural que provém de ser membro de uma comunidade profissional” –, bem como a relevância das rotinas e das práticas profissionais na formatação do produto jornalístico.

Essa abordagem antropológica possibilitou ainda a correção das teorias instrumentalistas, em que jornalistas e veículos de comunicação são vistos como meras ferramentas à disposição de forças políticas, sejam elas de esquerda ou de direita:

Nas teorias instrumentalistas há duas suposições: 1) o processo de produção das notícias envolve uma conspiração entre agentes sociais e 2) a intenção consciente de distorção é crucial na elaboração das notícias. Ao sublinhar a importância das rotinas profissionais que os jornalistas criaram com o objetivo de apenas levar a cabo o seu trabalho cotidiano a tempo e horas, as teorias construcionistas do jornalismo questionam as teorias de ação política e todas as análises que apontam para uma distorção intencional das notícias. (TRAQUINA, 2005, p. 172-173).

Apesar de mais de três décadas de investigações apontarem para o caráter fabricado da notícia – ou seja, para o fato de a notícia ser uma realidade construída –, há uma resistência, por parte dos jornalistas, ao paradigma construcionista. A maior parte dos membros dessa comunidade, em função de sua cultura profissional, não hesitaria em afirmar que o jornalismo é a própria realidade. Afinal, existe um pacto entre os que abraçam a atividade e os leitores/ouvintes/telespectadores: o produto jornalístico não deve ser uma ficção, no sentido de invenção de fatos e de personagens. Para Traquina (2005), a relação simbiótica entre jornalismo e democracia condiciona a aceitação, pela maioria dos cidadãos, da “objetividade” ou da “equidistância” dos jornalistas em relação aos diversos fatos ou aos vários aspectos de um mesmo fato. O jornalista, no seu papel de defensor da liberdade, é tido como um comunicador desinteressado, e sua função é a de informar, a de procurar a “verdade”, doa a quem doer – e a opinião do público, por sua vez, influencia fortemente a postura profissional dos membros da comunidade interpretativa dos jornalistas. Sendo assim, não é de estranhar que, ao analisar a produção cultural dos anos de chumbo, a crítica literária brasileira tenha visto, nas narrativas produzidas por jornalistas-escritores, apenas o intuito de retratar uma realidade que os jornais estavam impedidos de mostrar.

Curiosamente, a imagem da imprensa como um contrapoder, cuja tarefa seria salvaguardar os direitos dos cidadãos e atuar como um elo entre o poder político e o

público, é bem mais antiga que a preocupação com a objetividade jornalística. Segundo Traquina (2005), Boorstin<sup>5</sup> localiza a origem do termo “Quarto Poder” na primeira metade do século XIX, quando, no Parlamento inglês, um deputado chamado McCaulay apontou para a galeria em que os jornalistas se sentavam e chamou-os de representantes do “Fourth State”:

No ano de 1828, ainda sob a influência da Revolução Francesa, quando McCaulay referiu-se ao “quarto” *état* (o termo francês para *state*) ou “poder”, tinha como quadro de referência os três *états* da Revolução Francesa: o clero, a nobreza e o *troisième état*, que engloba os burgueses e o povo. No novo enquadramento da democracia, com o princípio de “poder controla poder” (*power checks power*), a imprensa (os media) seria o “quarto” poder em relação aos outros três: o poder executivo, o legislativo e o judicial.” (TRAQUINA, 2005, p. 46).

Já noções como opinião pública, interesse público e liberdade de expressão e de imprensa remontam a épocas ainda mais distantes. De acordo com Traquina, podem ser rastreadas até meados do século XVII, quando John Milton publicou *Areopagítica*, seu manifesto contra a censura. No século XVIII, são encontradas em Montesquieu, Rousseau e Voltaire, e, no século XIX, nos filósofos ingleses Jeremy Bentham e James Mills, para os quais a opinião pública e a liberdade de imprensa eram parte da teoria democrática do Estado e instrumentos de controle social. A objetividade como valor jornalístico, no entanto, é algo bem mais recente: surge nos Estados Unidos, nas primeiras décadas do século XX. Antes disso, porém, foi necessário que o jornal – durante muito tempo um porta-voz partidário – se transformasse em uma atividade econômica lucrativa e, o jornalista, em um profissional detentor de um conhecimento específico.

As mudanças tiveram início no século XIX, com o surgimento do que, na Inglaterra, ficou conhecido como *penny press*, em referência ao preço – um centavo – pelo qual esse novo tipo de jornal costumava ser vendido. Diversos fatores contribuíram para que a imprensa deixasse de comercializar opiniões políticas e passasse a fazer das notícias o seu principal produto. Entre eles, a urbanização e a escolarização das massas, que aumentaram significativamente o número de leitores e criaram um público menos elitizado e menos homogêneo politicamente. Além disso, com a crescente industrialização e o surgimento da publicidade, a venda de

---

<sup>5</sup> BOORSTIN, Daniel. From News-gathering to News-making: a Flood of Pseudo-events. In: SCHRAMM, Wilbur e ROBERTS, Donald. *The Process and Effects of Mass Communication*. Urbana, Illinois: University of Illinois Press, 1971.

espaços para anunciantes tornou a imprensa independente em relação aos subsídios políticos. Isso sem falar nos avanços tecnológicos, que permitiram o aumento das tiragens, a melhoria da qualidade das publicações e a ampliação do leque de assuntos a serem abordados: o telégrafo, o telégrafo por cabo, os prelos com cilindros, as impressoras rotativas, a fotogravura, a heliogravura e a fotografia, todos surgidos a partir da década de 1840.

Também são dessa época as agências de notícia, surgidas, conforme Traquina (2005), entre 1830 e 1860. As primeiras foram a Agence Havas (França, 1836), a Associated Press (Estados Unidos, 1844) e a Reuters (Inglaterra, 1851). Logo, o telégrafo permitiu que tais empresas instalassem escritórios fora de seus continentes de origem. Em 1874, chegaram a fazer um acordo no qual dividiam o mundo em zonas de exploração exclusivas. Para que seu produto interessasse ao maior número possível de clientes – os jornais –, as agências adotaram, além do estilo telegráfico que revolucionou a maneira de escrever para a imprensa, a política de vender estritamente informações, e não doutrinas ou princípios.

Ao comentar o processo de industrialização do jornalismo no Brasil – cujos primórdios remontam à última década do século XIX –, Cremilda Medina, em *Notícia: um produto à venda* (1978), fala justamente da passagem de um jornalismo romântico, em que a notícia era apenas uma espécie de pré-texto – mais que o fato, importava o que se pensava sobre ele – para um jornalismo dividido entre duas tendências: a do noticiário equilibrado, descarnado de emoções, e a do sensacionalismo, com sua busca desenfreada por acontecimentos tensos.<sup>6</sup> Em ambos os casos, porém, nota-se que (MEDINA, 1978, p. 130) “[...] a realidade referenciada invade as páginas, em detrimento das opiniões individualizadas”. Mais do que os interesses de grupos político-econômicos nacionais, passa a exercer seu peso sobre o produto jornalístico aquilo que a autora chama de “nível-massa”. Aliás, toda a investigação a respeito da notícia e da atuação dos jornalistas empreendida por Medina em suas obras está intimamente ligada a uma reflexão sobre os mecanismos de funcionamento da cultura de massa, mas nunca sob um ponto de vista apocalíptico ou adorniano.

---

<sup>6</sup> A primeira tendência, conforme a autora, foi seguida pelas (p. 129) “empresas mais enquistadas no jornalismo de grupos político-econômicos nacionais”, ou seja, pelos jornais que já existiam antes da industrialização e tiveram que se adaptar. A segunda, pelas (p. 130) “empresas de sangue novo, que entram diretamente na conquista do grande mercado de massa”.

Contudo, não foram apenas as inovações tecnológicas, a urbanização e a escolarização que levaram o jornalismo a uma mudança tão drástica. É preciso considerar o contexto intelectual da época. Como lembra Traquina (2005), o século XIX é marcado pelo positivismo, e o culto aos fatos não era privilégio do jornalismo. Este, porém, adota o realismo fotográfico como ideal. Favorecida por tal cenário, aparece, na profissão emergente, uma figura que, mais tarde, passaria a ocupar um local quase mítico, sobretudo em função de suas inúmeras representações no cinema: a do repórter. “A caça hábil dos fatos dava ao repórter a categoria comparável à do cientista, do explorador e do historiador.” (TRAQUINA, 2005, p. 52). O autor também compara o repórter ao detetive, personagem popular na literatura da época graças a aventuras como as de Sherlock Holmes, escritas por Sir Arthur Conan Doyle. O desenvolvimento da técnica da estenografia, que transformou a prática da reportagem em uma espécie de ciência, permitiu o uso cada vez maior da entrevista e o recurso a fontes múltiplas, fortalecendo a atuação do repórter e tornando-o cada vez mais agressivo.

Foi em meio a essa obsessão pelos fatos e pela “verdade”, associada à autonomia do campo jornalístico em relação à política e à literatura – o repórter não era mais um literato empregado como jornalista –, que nasceu uma identidade profissional. Havia, por parte dos que trabalhavam na imprensa, um crescente sentimento de autoridade, baseado no seu *savoir-faire* específico. Conforme Medina, em *Profissão jornalista: responsabilidade social* (1982), escolas de jornalismo, cuja meta fundamental era o treinamento de mão-de-obra, foram criadas nos Estados Unidos ainda no final do século XIX.

A ditadura da objetividade, por sua vez, nasceu de uma crise na recém-consolidada profissão. O sociólogo Michael Schudson (1978 apud TRAQUINA, 2005)<sup>7</sup> aponta o envolvimento de muitos jornalistas na propaganda da Primeira Guerra Mundial (1914-1918) e o nascimento da atividade de relações públicas – que, a fim de promover empresas e instituições, passou a criar “acontecimentos” que pudessem ser utilizados pelos jornalistas – como importantes contribuições para a perda da fé nos fatos, já abalada por crises profundas no sistema democrático – provocadas pelo surgimento do fascismo e pela tomada do poder por forças

---

<sup>7</sup> SCHUDSON, Michael. *Discovering the News: a Social History of American Newspapers*. New York: Basic Books Inc., 1978.

autocráticas – e pelos progressos da psicologia, que vinha questionando a própria razão.

Portanto, já nos anos 1930, o valor da objetividade, desconhecido no jornalismo antes da Primeira Guerra, parece ter entrado na linguagem vulgar dos membros da profissão. Mas, se nos anos 30 a objetividade era no jornalismo um valor profissional articulado, era um valor que se tornou um ideal precisamente quando a impossibilidade de vencer a subjetividade na apresentação das notícias era aceite, e precisamente porque a subjetividade tinha tornado a ser vista como inevitável.

[...]

Com a ideologia da objetividade, os jornalistas substituíram uma fé simples nos fatos por uma fidelidade às regras e aos procedimentos criados para um mundo no qual até os fatos eram postos em causa. (TRAQUINA, 2005, p. 138).

Quando os fatos deixam de ser absolutos, e escolher entre verdades contraditórias passa a representar um risco para a empresa – tanto em termos de credibilidade quanto em termos financeiros –, surge, portanto, a objetividade própria do jornalismo. E surge já como técnica, como procedimento, e não como forma de vencer a subjetividade ou assegurar a “verdade”. Mas a cultura profissional, com seus alicerces firmados no solo do positivismo oitocentista e imbuída dos ideais democráticos, permaneceria para sempre tributária da teoria do jornalismo como espelho da realidade e como contrapoder. Trata-se do pólo ideológico do jornalismo, em que a atividade é vista como um serviço público e, a notícia, como “[...] o alimento de que os cidadãos precisam para exercer os seus direitos democráticos”. (TRAQUINA, 2005, p. 126)

Se, por um lado, essa ideologia ou cultura profissional faz com que os jornalistas tenham, muitas vezes, uma visão simplista da notícia – mera transposição da realidade – e reduzida de seu papel – humildes mediadores –, visão normalmente compartilhada pelo público, por outro lado é a mesma cultura que garante ao profissional da área uma certa autonomia no processo de construção da realidade, face ao pólo econômico do jornalismo e à política organizacional. Como afirma Soloski (1999, p. 95)<sup>8</sup>, a invocação do profissionalismo dá, ao funcionário, “[...] uma base de poder independente que pode ser utilizada para frustrar a forte interferência da direcção nas actividades profissionais do *staff* [...]”, sem que sua posição na empresa seja comprometida.

---

<sup>8</sup> Estudo publicado pela primeira vez na revista *Media, Culture and Society* (Vol. 11, 1989), sob o título *News Reporting and Professionalism: Some Constraints on the Reporting of News*.

## 1.2 A notícia

Como foi visto, apesar de, ideologicamente, a objetividade jornalística estar associada à busca da verdade e ao respeito pelos fatos, na prática ela consiste em um conjunto de técnicas e procedimentos que influenciam o formato da notícia e permitem que profissionais e empresas da área minimizem pressões e riscos. Assim, quando questionados a respeito da objetividade, os jornalistas, apesar de suas crenças, costumam fornecer uma definição operacional que pouco tem de conceitual, ou seja, pouco diz a respeito do significado de objetividade. (TUCHMAN, 1999a). Da mesma forma, é praticamente impossível conceituar “notícia”. Pode-se apenas elencar uma série de seus aspectos formais, bem como os critérios que costumam orientar os jornalistas na escolha dos acontecimentos que serão transformados em notícia. Esses critérios são os valores-notícia, e reconhecê-los depende, em grande parte, do *news judgement*, da perspicácia profissional dos jornalistas.

Pareceria que o *news judgement* é o conhecimento sagrado, a capacidade secreta do jornalista que o diferencia das outras pessoas. A experiência do jornalista com as relações interorganizacionais, as suas relações com a sua própria organização e outras organizações permitem-lhe reivindicar este *news judgement* assim como a “objectividade”. (TUCHMAN, 1999a, p. 85).

A reivindicação do *news judgement* como um monopólio dos que trabalham na imprensa é justa, já que, de acordo com Soloski (1999), uma profissão deve garantir o controle sobre sua base cognitiva para existir. Isso é feito de duas maneiras: por meio de (p. 93) “um conjunto de conhecimentos esotéricos e suficientemente estáveis relativamente à tarefa profissional”, que seja compartilhado por todos os seus membros, e por meio do reconhecimento da sociedade, que deve aceitar os membros da profissão como os únicos capazes de oferecer determinado serviço. Os jornalistas, porém, não são profissionais liberais, e estão sujeitos a constrangimentos de natureza diversa que acabam por interferir em suas escolhas e rotinas, bem como no feitiço do produto final oferecido a leitores, ouvintes e telespectadores.

O principal constrangimento está relacionado à pressão do tempo. Cremilda Medina (1982) afirma que, no jornalismo, a lei da periodicidade impossibilita qualquer forma de perfeccionismo científico. Ela também impede a abordagem de problemáticas. Conforme Traquina, em *Teorias do Jornalismo – Volume II* (2008), as



problemáticas, por não serem pontuais, exigem mais tempo para sua cobertura, bem como a disponibilização, pela empresa, de mais recursos – tanto humanos quanto financeiros. Além disso, é necessário que o assunto tenha um “gancho” com algum fato recente, para que possa ser ligado à atualidade. Em função disso, os jornais e programas diários sobrevivem basicamente de “acontecimentos”, que, ao contrário das problemáticas, são concretos, delimitados no tempo e mais facilmente observáveis. Os acontecimentos também permitem o uso de fórmulas de redação como a da pirâmide invertida, pois facilitam a identificação dos elementos concretos da notícia – quem fez o que, quando, como, onde e por que –, que devem compor o *lead* do texto.

Mas os acontecimentos também devem estar ao alcance da “rede noticiosa”. Face à imprevisibilidade e à lei da periodicidade, as empresas impõem uma ordem ao tempo e ao espaço. Fazem isso agendando a cobertura de efemérides e de eventos planejados, posicionando equipes de reportagem junto a determinadas instituições, designando correspondentes para certas regiões ou países, dividindo o território geográfico e criando setores especializados na redação – Geral, Política, Polícia, Esporte, Cultura, País, Internacional, entre outros. Tais políticas editoriais geram alguns buracos na rede noticiosa. Traquina (2005) cita o exemplo de Portugal, em que os recursos das organizações estão concentrados em Lisboa. “Com exceção do trabalho meritório de algumas empresas jornalísticas, o ‘resto do país’ é notícia, tal como os países do chamado ‘terceiro mundo’, quando há desordem [...]” (p. 182). Mas os “buracos” não são apenas espaciais:

*A rede noticiosa também tem lapsos temporais. Tal como se espera que acontecimentos julgados com valor-notícia ocorram nalguns locais institucionais, mas não noutros locais, também se espera que os acontecimentos com valor-notícia se concentrem durante as horas normais de trabalho. Durante estas horas, as organizações jornalísticas têm o grosso dos seus repórteres e fotógrafos disponíveis para cobrir ‘estórias’.* (TRAQUINA, 2005, p. 183-184, grifo do autor).

Aos buracos geográficos e lapsos temporais, soma-se a desigualdade no acesso aos meios de comunicação por parte das fontes. Para as teorias construcionistas do jornalismo, o processo de produção das notícias é uma negociação constante entre diversos agentes sociais, cada um com seu próprio peso e com interesses específicos a defender. É por isso, por exemplo, que alguns

estudiosos preferem se referir ao “campo jornalístico”, e não simplesmente ao “jornalismo”. Adotam o conceito de Bourdieu:

Um campo é um espaço social estruturado, um campo de forças – há dominantes e dominados, há relações constantes, permanentes, de desigualdade, que se exercem no interior desse espaço – que é também um campo de lutas para transformar ou conservar esse campo de forças. Cada um, no interior desse universo, empenha em sua concorrência com os outros a força (relativa) que detém e que define sua posição no campo e, em consequência, suas estratégias. (BOURDIEU, 1997, p. 57).

Nessa disputa pelo espaço público, as fontes cujas necessidades de acontecimentos coincidem com as necessidades de produção das empresas jornalísticas dispõem de uma ampla vantagem. São indivíduos ou grupos localizados exatamente nos pontos cobertos rotineiramente pelas organizações, como instituições e órgãos públicos com papel decisivo nas atividades política, econômica, social ou cultural. Molotch e Lester (1999)<sup>9</sup> definem esse tipo de acesso aos meios de comunicação como habitual ou de rotina, e consideram-no um dos (p. 44) “sustentáculos das relações existentes de poder”. Hall e outros (1999)<sup>10</sup>, por sua vez, falam da adequação existente entre as ideias dominantes e as ideologias e práticas dos *media*. Segundo eles, as pressões externas da produção jornalística, como o tempo escasso – e mesmo o compromisso com a “objetividade” –, levam a uma dependência dos veículos de informação em relação às fontes institucionais e “credíveis”.<sup>11</sup> São os *primary definers*, assim chamados porque geralmente definem a interpretação inicial do tópico em discussão, estabelecendo os termos de referência para debates futuros, ainda que estes envolvam diversos pontos de vista. Sobre isso, afirma Cremilda Medina (1982):

<sup>9</sup> Estudo publicado pela primeira vez em 1974, na revista *American Sociological Review* (Vol. 39), sob o título de *News as Purposive Behaviour: on the Strategic Use of Routine Events, Accidents, and Scandals*.

<sup>10</sup> Artigo publicado originalmente em 1973, na obra *The Manufacture of News* (organizada por Stanley Cohen e Jock Young), sob o título *The Social Production of News: Mugging in the Media*.

<sup>11</sup> Conforme Traquina (2005), a autoridade da fonte geralmente é tida como sinônimo de credibilidade, devido à importância que a maioria das pessoas dá à posição. “O jornalista pode utilizar a fonte mais pelo que é do que pelo que sabe.” (p. 191). Os profissionais da área também costumam levar em conta, no cultivo de suas relações com as fontes, a produtividade, ou seja, o histórico de bons serviços prestados no que diz respeito à quantidade e à qualidade das informações fornecidas. Nesse quesito, Bourdieu (1997) chama a atenção para a existência dos *fast-thinkers*: são os “intelectuais de televisão” que, por entenderem os constrangimentos a que a produção jornalística está sujeita e por se sujeitarem eles próprios a tais limitações, acabam facilitando o trabalho dos jornalistas e se tornando *habitués* da mídia, onde comparecem para apresentar não linhas de raciocínio, mas ideias prontas sobre os mais variados tópicos.

Em termos práticos, o repórter sai da redação com uma pré-figuração do que pretende obter, procura aquelas pessoas que, com o mínimo trabalho, reforcem esse ponto de vista já delineado, forma um contato de questionário frio, submete-se às cômodas respostas conceituadas do entrevistado (este, às vezes, até impõe respostas por escrito) e chega de volta à redação com uma matéria fechada, sem dúvidas e sem pruridos quanto à limitação do assunto. (1982, p. 146-147).

Outra forma de acesso aos *media*, segundo Molotch e Lester (1999), é a “criação de acontecimentos” que perturbem o processo rotineiro de processamento das notícias. É o caso, por exemplo, de protestos e manifestações. Trata-se do acesso disruptivo. Por último, há o acesso direto, quando as “estórias” são geradas – “cavadas”, no jargão profissional – pelos próprios jornalistas. Os autores apontam, como exemplo de acesso direto, os *features*, matérias que dão destaque a um determinado ângulo de um acontecimento ou assunto ou mesmo a uma pessoa, e que geralmente acentuam os aspectos de interesse humano. Porém, pode-se dizer que o acesso direto é mais comum na reportagem, gênero jornalístico quase inexistente no jornalismo diário que, como se viu, é dependente dos “fatos”.

Tendo em vista a promoção de acontecimentos pelos interessados em participar do debate público e as limitações impostas pelas rotinas e procedimentos técnicos associados à atividade jornalística, o único aspecto da criação de notícias em que os *media* parecem desempenhar um papel mais autônomo e ativo é o da seletividade. “Nem toda a afirmação por parte de um *primary definer* importante em relação a um tópico determinado tem probabilidades de ser reproduzida nos *media* – nem todas as partes de cada afirmação.” (HALL et al, 1999, p. 231). A seletividade, como mencionado anteriormente, está relacionada ao *news judgement*, à habilidade que os jornalistas têm de detectar os “valores-notícia”.

Traquina (2008) afirma que reconhecer esses valores parece privilégio de um saber instintivo, e não reflexivo, já que, como no caso da objetividade e da notícia, há uma dificuldade por parte dos jornalistas em explicá-los. Hall e outros (1999) chamam a atenção para o fato de que, apesar de não estarem escritos em parte alguma e de não serem formalmente transmitidos ou codificados (p. 225), “[...] os valores-notícia parecem ser largamente partilhados entre os diferentes meios de comunicação [...] e constituem um elemento essencial na socialização profissional, prática e ideologia dos jornalistas”. Bourdieu (1997) fala das categorias de percepção próprias dos jornalistas – ou de seus “óculos” especiais de ver o mundo – , pautadas, quase sempre, pela busca do excepcional e do extraordinário. E

Tuchman (1999b)<sup>11</sup>, por sua vez, faz referência aos *frames*, ou seja, aos enquadramentos aos quais os jornalistas já estão habituados, e aos quais vão adequando os novos acontecimentos que surgem. Dessa forma, as novas “estórias” seriam, na verdade, sempre velhas “estórias”, recontadas de ano para ano e mesmo de década para década.

Ao abordar as leis em vigor – ainda que implícitas – na “Novaslândia”, que é como se refere à pátria dos membros da tribo jornalística, Traquina (2008) faz uma distinção entre valores-notícia de seleção e valores-notícia de construção. Divide, ainda, os critérios de seleção entre substantivos e contextuais. Os substantivos dizem respeito ao conteúdo dos acontecimentos. São eles: a morte; a notoriedade do ator – o “quem” da notícia; a proximidade geográfica e cultural; a relevância – preocupação de informar o público dos acontecimentos que são importantes porque têm um impacto sobre a vida das pessoas; a novidade; o tempo – que se subdivide em atualidade e efeméride; a notabilidade – capacidade de ser tangível ou visível, por razões diversas, desde o aspecto insólito do fato até o grande número de pessoas envolvidas; o inesperado; o conflito ou controvérsia; e a infração.

Para o autor português, todos os valores substantivos, em especial o da notabilidade, só funcionam em razão da natureza consensual da sociedade, que eles próprios ajudam a reforçar e a construir. Da mesma forma, Tuchman (1999a) afirma que o *news judgement* se baseia, em grande parte, no senso comum. “Os jornalistas não publicarão como ‘factos’ afirmações que contradigam o senso comum.” (p. 87). Para Hall e outros (1999), a seleção de acontecimentos obedece a um conjunto de categorias socialmente construídas, a mapas de significado em que os “novos” fatos são inseridos, permitindo assim a sua identificação pelo público. Esses quadros de referência ultrapassam quaisquer divisões de grupo ou classe, pois enfatizam a unidade: o país, o povo, a “nossa” economia, a política “nacional”. Tendem, portanto, a mostrar uma única perspectiva dos acontecimentos – a despeito da apresentação de muitas versões, exigida pela “objetividade” – e a mascarar discrepâncias estruturais importantes. Além disso, os valores-notícia traçam uma linha clara entre a regra e o desvio:

---

<sup>11</sup> Artigo publicado originalmente em 1976, no *Journal of Communication* (Vol. 26), sob o título *Telling Stories*.

Grupos fora do consenso são vistos como dissidentes e marginais, sejam eles “*skinheads*” ou “pedófilos”. O crime traça uma das fronteiras principais desse consenso. O crime envolve o lado negativo do consenso, visto que a lei define o que a sociedade pensa serem tipos ilegítimos de ação. Sem este conhecimento consensual de fundo, nem os jornalistas nem os leitores poderiam reconhecer o primeiro plano das notícias. (TRAQUINA, 2008, p. 86).

Ao peso da natureza consensual da sociedade, soma-se a questão da concorrência. Entre os noticiários, sejam de jornal, televisão, rádio ou internet, a busca pelo extraordinário é uma limitação que impõe a perseguição do “furo”, ou seja, daquele acontecimento que é “extraordinário” não apenas em si, mas também porque os concorrentes não o possuem. Porém, o efeito acaba sendo justamente o inverso: conforme Bourdieu (1997), a necessidade de saber o que os outros disseram ou poderão vir a dizer leva os jornalistas a lerem-se uns aos outros constantemente, o que provoca a homogeneidade, a “circulação circular da informação”. Ou ainda: um verdadeiro jogo de espelhos. Para o sociólogo francês, cujas críticas são dirigidas sobretudo à televisão, mas que podem ser ampliadas para o jornalismo noticioso em geral,

[...] o fato de os jornalistas, que, de resto, têm muitas propriedades comuns, de condição, mas também de origem e de formação, lerem-se uns aos outros, verem-se uns aos outros, encontrarem-se constantemente uns com os outros nos debates em que se revêem sempre os mesmos, tem efeitos de fechamento e, não se deve hesitar em dizê-lo, de *censura* tão eficazes – mais eficazes mesmo, porque seu princípio é mais invisível – quanto os de uma burocracia central, de uma intervenção política expressa. (BOURDIEU, 1997, p. 34-35).

Portanto, a concorrência é, ela mesma, um valor de seleção. Porém, um valor contextual, e não substantivo. Outros critérios contextuais, conforme Traquina (2008), são a disponibilidade – entendida como a facilidade com que é possível fazer a cobertura de um evento; o equilíbrio – que leva em conta a quantidade de notícias já publicadas sobre um determinado acontecimento; a visualidade – a capacidade de o acontecimento “render” boas imagens, essencial, principalmente, para a televisão; e o dia noticioso – se o dia é “rico” ou “pobre” em acontecimentos dotados de valor-notícia. Essas questões, aliadas aos valores de seleção substantivos, à disputa por espaço na mídia por diversos atores sociais e aos constrangimentos impostos pela prática e pela ideologia da profissão – como a pressão do tempo e a objetividade –, fazem com que o campo jornalístico, apesar de seu papel na construção da realidade, não seja autônomo.

É aí que a crítica simplista é perigosa: ela dispensa todo o trabalho que é preciso fazer para compreender fenômenos como o fato de que, sem que ninguém o tenha pretendido realmente, sem que as pessoas que financiam tenham tido de intervir tanto, tenha-se esse produto muito estranho que é o jornal televisivo [e o jornalismo noticioso em geral], que convém a todo mundo, que confirma coisas já conhecidas, e sobretudo que deixa intactas as estruturas mentais. (BOURDIEU, 1997, p. 63-64).

O coroamento desse processo, de construção de uma realidade que é obra do jornalista e, ao mesmo tempo, uma produção coletiva – Bourdieu fala em “escolhas sem sujeito” –, é a escrita da notícia, que também é orientada por certos critérios – além, é claro, de obedecer à já mencionada estrutura da pirâmide invertida. Como valores-notícia de construção, Traquina (2008) cita a simplificação – tornar a notícia menos ambígua, reduzindo a natureza polissêmica do acontecimento; a amplificação – por exemplo, usar títulos como “Brasil chora a morte de Ayrton Senna”; a relevância – dar visibilidade ao acontecimento relacionando-o com outros fatos mais próximos do cotidiano do público; a personalização – valorizar as pessoas envolvidas no acontecimento; a dramatização – enfatizar o conflito; e a consonância – inserir o acontecimento em uma narrativa já estabelecida.

Na finalização da notícia, é necessário ainda observar algumas questões técnicas mais pontuais. Nilson Lage (2003) fala dos compromissos do redator com seu leitor/ouvinte/telespectador, como o de ser o mais coloquial possível – considerando as classes sociais abrangidas pelo veículo –, mas sem perder de vista a correção gramatical e vocabular. Além disso, como tem apenas uma vaga ideia de quem irá consumir seu produto, o jornalista precisa manter a impessoalidade através do uso da terceira pessoa. Outra exigência que costuma ser encontrada nos chamados manuais de redação e estilo é a supressão de verbos que expressem subjetividade (p. 25, grifos do autor): “[...] não é notícia o que alguém *pensou, imaginou, concebeu, sonhou*, mas o que alguém *disse, propôs, relatou* ou *confessou*”. A precisão dos dados também é uma recomendação: um edifício de 15 andares, em vez de alto; uma cidade a 20 quilômetros da Capital, e não próxima. Por fim, ainda de acordo com Lage, a notícia deve ser axiomática: afirmar-se como verdadeira, sem argumentar, concluir ou sustentar hipóteses.

Como se vê, mesmo as camadas mais superficiais do processo de produção da notícia contribuem para a sensação de que se está diante de uma “escolha sem sujeito”; para a impressão de que se está perante algo que simplesmente é, ou seja, que existe no mundo por si só, e não de uma realidade percebida socialmente e

construída discursivamente. Todavia, a notícia, matéria-prima dos veículos de circulação diária, conformada, segundo Lage (2003, p. 13), “[...] a padrões industriais através da técnica de produção, de restrições do código lingüístico e de uma estrutura relativamente estável”, não é o único gênero jornalístico. É ultrapassada, em extensão e profundidade, pela reportagem. Esta “[...] não cuida de um fato ou de uma série de fatos, mas do levantamento de *um assunto* conforme ângulo preestabelecido”. (LAGE, 2003, p. 46, grifo do autor). E, acima de tudo, não faz com que o repórter “[...] retroceda da superfície da página e se torne uma ‘mosca na parede’ ou uma ‘poça de água translúcida’ na crença de que o leitor pode, de algum modo, ver a ação sem a ajuda de perspectivas intervenientes”. (SIMS, 2007, p. 19, tradução nossa).

### 1.3 A reportagem

No jargão profissional, o termo reportagem possui dois significados. Em um sentido lato, designa o processo de coleta de informações que antecede a redação, ou seja, as horas gastas pelo repórter na rua ou ao telefone, ouvindo fontes ou consultando documentos. Em outro, mais específico, e que interessa a este trabalho, nomeia um gênero do discurso jornalístico que supõe um nível de planejamento superior ao da simples notícia, e cujo estilo é menos rígido. As informações, conforme Lage (2003), não precisam estar dispostas em ordem decrescente de importância: é possível narrar a história, como um conto ou fragmento de romance. Em certos casos, admite-se até mesmo que o repórter conte o que viu na primeira pessoa.

O mesmo autor, em outra obra (2001), diferencia a simples notícia da informação jornalística, categoria na qual inclui, além da reportagem, o artigo, a crônica e a crítica. Enquanto a notícia trata, segundo Lage, de um acontecimento que contém elementos de ineditismo, ou que represente um rompimento na ocorrência normal dos fatos – a queda de um avião, por exemplo –, a informação jornalística decorre de uma intenção, de uma visão jornalística – ou de uma problemática, como diria Traquina (2008). No caso específico da reportagem, esta pode até partir de uma notícia, mas não se restringe a acompanhar os desdobramentos de um evento.

Um desastre aéreo, em termos de cobertura noticiosa, pode gerar, nos dias seguintes, o acompanhamento da remoção dos destroços, da recuperação dos sobreviventes (se houver), do sepultamento dos mortos e do inquérito sobre as causas. Em termos de reportagem, motiva textos sobre a segurança dos vôos, indústria aeronáutica, serviços de salvamento, operação de aeroportos, atendimento médico de emergência etc.; ou então histórias pessoais com conteúdo trágico, dramático ou cômico relacionadas ao acidente. São, como se vê, coisas distintas. (LAGE, 2001, p. 39-40).

Para Cremilda Medina, a reportagem é a combinação de dois fatores: o aprofundamento do acontecimento no tempo e no espaço, em relação à notícia, e a abordagem estilística. Como dispõe de um número de dados muito maior, graças ao levantamento de antecedentes históricos do fato e à busca do lado humano das informações – o que leva a um quadro interpretativo e à descoberta do que é permanente em um evento imediato –, o repórter/redator precisa conhecer técnicas de narrar. “Foge-se aí das fórmulas objetivas para formas subjetivas, particulares e artísticas. O redator não tem à disposição recursos prontos, mas passa a criar.” (MEDINA, 1978, p. 134).

Segundo Muniz Sodré e Maria Helena Ferrari (1986), foi nos Estados Unidos que esse gênero jornalístico ganhou impulso moderno. Para mostrar como uma simples notícia pode se transformar em reportagem, os autores utilizam o exemplo de Skeets Miller, ganhador do prêmio Pulitzer de 1925. Naquele ano, o jovem repórter do *Courier Journal*, um diário de Louisville, no estado de Kentucky, foi mandado à pequena Cave City para cobrir o desabamento de uma gruta, em que ficara preso o agricultor Floyd Collins. Quando o irmão da vítima, nervoso, negou-se a dar as informações solicitadas pelo jornalista, este se viu obrigado a conferir a situação de perto. Entrou na gruta, conversou com o camponês ferido e acabou participando de todas as tentativas de salvamento.

Collins não sobreviveu, já que, devido a outros desabamentos no local, a equipe de resgate só conseguiu chegar até ele mais de duas semanas depois. Naquele mesmo ano, outros dois acidentes do tipo mataram 53 e 61 pessoas. Contudo, ao contrário dos textos de Miller, publicados com destaque ao longo de vários dias – e que, mais tarde, inspiraram o filme *A montanha dos sete abutres*, de Billy Wilder –, ganharam apenas notas breves, meramente informativas, em páginas internas dos grandes jornais. O que teria levado a essa diferença de tratamento, já que os desabamentos posteriores ao que provocou a morte de Collins fizeram dezenas de vítimas?



Sodré e Ferrari (1986, p. 15) afirmam que, “nas condições de sofrimento de um indivíduo, filtradas pelas impressões de um outro indivíduo, projetavam-se as dificuldades de uma nação em luta pela vida”. Ou seja, relatando uma tragédia individual de forma impressionista – ou, conforme Medina, buscando o aspecto humano de um acontecimento –, Miller possibilitou que seus leitores se colocassem no lugar de Collins e, ao mesmo tempo, no seu próprio. “O tratamento narrativo, isto é, a reportagem, impôs-se no instante em que Miller sentiu-se ‘tocado pela extrema solidão’ de Floyd.” (SODRÉ E FERRARI, 1986, p. 14).

Para o estudioso norte-americano Norman Sims (2007), professor de jornalismo na University of Massachusetts, esse tipo de abordagem tem, como características, a intensidade na apuração – ou seja, a imersão no assunto abordado –, o uso de estruturas narrativas complexas, o desenvolvimento de personagens, a presença de simbolismo, a criação de uma voz pessoal por parte do autor, o foco nas pessoas comuns e a precisão. Quanto a esta, Sims explica que, apesar de ser muito diferente do jornalismo noticioso – que ele chama de jornalismo “científico”, por reportar informações de segunda mão e estatísticas –, a reportagem mantém, com o público, o mesmo acordo implícito de fazer referência a situações ocorridas, e não inventadas – ainda que, segundo ele, os leitores tenham o hábito de usufruir dela como de uma prosa de ficção realista.

No jornalismo norte-americano, os profissionais têm se dividido entre uma perspectiva “científica” e “abstrata” e outra “humanística” desde a ascensão dos jornais de circulação de massa, na década de 1890. Nesses pouco mais de cem anos, a evolução da tendência humanística (2007, p. 20, tradução nossa), “tem sido uma jornada de altos e baixos pontuada por surpreendentes inovações”. As mudanças mais marcantes, de acordo com Sims, surgiram em resposta a forças culturais disruptivas, como a depressão econômica, a Primeira Guerra Mundial e a revolução comportamental da década de 1960. A primeira geração de jornalistas a se deixar levar pelo desejo de fazer mais do que simplesmente apresentar “fatos verificáveis” é localizada pelo autor na cidade de Chicago, na virada do século XIX para o século XX, e foi motivada pelo surgimento de novos tipos urbanos em função da industrialização e da imigração.<sup>12</sup>

---

<sup>12</sup> Antes disso, em meados do século XIX, os jornais norte-americanos, especialmente em ambientes “rurais”, costumavam publicar esquetes, textos que brincavam com a voz e a perspectiva do narrador e desafiavam o leitor a avaliar sua veracidade. São famosas as esquetes de Mark Twain, escritas

Esse gênero de escrita jornalística foi batizado apenas em 1937, mesma época em que surgiu a revista *The New Yorker*, primeiro veículo de comunicação norte-americano a fornecer o suporte necessário – em termos não só de tempo e de espaço, mas também de recursos financeiros – para que seus repórteres se dedicassem integralmente a um jornalismo diferenciado. Aqui, contudo, cabe um esclarecimento: diferentemente de países de língua latina, que adotaram correlatos da palavra francesa *reportage*, os norte-americanos deram a esse tipo de narrativa o nome de jornalismo literário – *literary journalism*.<sup>13</sup> A expressão já havia sido usada algumas vezes desde o início do século XX, mas foi Edwin H. Ford, um professor de jornalismo da University of Minnesota, quem a empregou pela primeira vez no sentido em que é compreendida hoje, no meio acadêmico: como uma forma de jornalismo, e não como o produto de um jornalista que escreve sobre literatura.

No Brasil, o início da reportagem é associado ao trabalho de João do Rio, pseudônimo do jornalista Paulo Barreto, cujo palco de atuação foi o Rio de Janeiro de 1900. Conforme Cremilda Medina (1978), tratava-se de uma cidade em remodelação, com suas primeiras casas de chopp, o cabaré Chat Noir em estilo Paris, as livrarias como ponto de encontro dos escritores e a recém-aberta Avenida Rio Branco ou Central, símbolo de modernidade e de civilização. Tendo à disposição o burburinho das ruas, repletas de novos tipos, como o dândi, João do Rio não se satisfazia com a notícia telegráfica e imediata. Os três rumos que, conforme a pesquisadora, foram tomados mais tarde pelo jornalismo interpretativo – uma outra maneira de chamar a reportagem –, já estavam presentes em Paulo Barreto, ainda que de forma incipiente: a humanização, a ampliação do fato imediato no seu contexto e a reconstituição histórica do fato. E, apesar dos excessos retóricos do autor, que também pecava pelo egocentrismo – em seus textos, há uma centralização no repórter –, estão lá o envolvimento, a criação de uma voz, a construção de personagens e o foco nas pessoas comuns de que fala Sims. Conforme Brito Broca (1960, p. 247):

---

quando o escritor ainda assinava seus textos como Samuel Clemens. Segundo Sims, tanto as esquetes quanto a narrativa de viagem tiveram papel importante no desenvolvimento da reportagem.

<sup>13</sup> Sims explica que os dois termos se sobrepunham, pois eram usados para fazer referência aos mesmos trabalhos jornalísticos. Todavia, a palavra *reportage* não se popularizou, por ser considerada pedante. O autor cita a jornalista Lillian Ross, que em suas memórias afirma que *reportage* soa como uma palavra buscada no século XIX por pessoas que querem ser tidas em alta conta pelas outras.

O cronista por excelência do “1900” brasileiro seria Paulo Barreto (João do Rio). E uma das principais inovações que ele trouxe para a nossa imprensa literária foi a de transformar a crônica em reportagem – reportagem por vezes lírica e com vislumbres poéticos. Machado de Assis, Bilac e outros eram cronistas sem o temperamento de repórteres; o primeiro, principalmente, sabendo comentar com sutileza e finura os acontecimentos populares, como os *faits-divers*, mantinha-se deles um tanto distanciado. Capazes de formular as considerações mais inteligentes e irônicas sobre um crime passionai que abalara a cidade, jamais lhes passaria pela cabeça ir à cadeia ver de perto o criminoso e conversar com ele. Foi essa experiência nova que João do Rio trouxe para a crônica, a do repórter, do homem que, freqüentando salões, varejava também as baiúcas e as tavernas, os antros do crime e do vício. Subia o morro de Santo Antônio com um bando de seresteiros e ia aos presídios entrevistar sentenciados. *Alma Encantadora das Ruas* intitular-se-ia um dos seus livros. A crônica deixava de se fazer entre as quatro paredes de um gabinete tranqüilo, para buscar diretamente na rua, na vida agitada da cidade o seu interesse literário, jornalístico e humano. Por outro lado foi João do Rio dos primeiros a vulgarizar em nossa imprensa o hábito das entrevistas.

Essas considerações estão longe de fornecer um conceito fechado de jornalismo literário. O próprio Sims, tido como um dos maiores especialistas dos Estados Unidos no assunto e autor de diversos livros na área, acredita que a leitura dos textos considerados exemplos de reportagem seja mais esclarecedora do que qualquer revisão teórica. O que se pode afirmar, segundo ele, é que se trata de “uma criatura com pais nos dois campos”, o jornalístico e o literário – entendendo-se a literatura, aqui, como prosa ficcional. O já mencionado Edwin H. Ford, por exemplo, descrevia o jornalismo literário como “[...] a escrita que cai na zona crepuscular que divide a literatura do jornalismo”. (FORD, 1937 apud SIMS, 2007, p. 8, tradução nossa)<sup>14</sup>. Sims cita também a definição de *reportage* de Joseph North, que era editor da revista *New Masses* (1926-1948) em 1935: uma forma tridimensional de reportar, em que o escritor não apenas condensa a realidade, mas ajuda o leitor a senti-la. Na mesma linha de pensamento, Sodré e Ferrari (1986) apontam a reconstituição e a presentificação das ações como básicas na conceituação de reportagem.

Talvez Alceu Amoroso Lima (1969) esteja se referindo à diferença entre notícia e reportagem ao distinguir o mau do bom jornalismo. O profissional que opta pelo primeiro, conforme o crítico (p. 46), “[...] fica demais na sua função de noticiariasta e decai de jornalista propriamente dito a telegrafista ou boateiro”. O que opta pelo segundo tira o “essencial do acidental”, o “permanente do corrente”. “Fazer

---

<sup>14</sup> FORD, Edwin H. *A Bibliography of Literary Journalism in América*. Minneapolis: Burgess, 1937.

da informação um gênero literário, é o sinal do bom jornalista. Fazer de um gênero literário, como o jornalismo, uma simples informação, é o sinal de um mau jornalista.” (LIMA, 1969, p. 47).

Para o intelectual, que foi membro da Academia Brasileira de Letras, a literatura é (p. 22) “expressão verbal com ênfase nos meios e não com exclusão dos fins”. Ou seja: não é preciso renunciar ao compromisso com a “realidade” do jornalismo para se fazer literatura. Só assim, dentro do que ele considera uma concepção racional, e não purista, é possível enquadrar o bom jornalismo – ou seja, aquele que consegue descobrir a “eternidade” de cada momento, sem descuidar do estilo – entre seus gêneros. Por sua vez, Antonio Olyntho Marques da Rocha (1955) afirma que a literatura de ficção pode haurir seu material tanto da realidade em ato quanto da realidade em potência, mas que ambas passam pela mesma transformação, sujeitando-se às leis da descrição e da narração. Leis que, segundo o crítico, também vigoram na reportagem.

Para Rocha, há uma diferença entre o jornalismo que não perde o todo de perspectiva e o jornalismo “rotineiro” e “viciado”, que se atém ao imediatismo: enquanto aquele atinge a permanência, este apenas manipula matéria morta. *Os sertões*, de Euclides da Cunha, tido como uma das maiores obras da literatura brasileira, é considerado pelo autor um exemplo perfeito de reportagem, justamente porque o escritor soube ver, em um episódio considerado localizado e transitório por muitos (1955, p. 60), “uma constante da natureza humana, ávida de sobrenatural”. Ao reproduzir pontos de vista como este, no entanto, este trabalho não pretende convencer o leitor de que o jornalismo é uma arte, mas mostrar as relações entre jornalismo e literatura, dois discursos que, a princípio distintos, imbricam-se na reportagem.

#### **1.4 O livro-reportagem e o *New Journalism***

Os jornais e programas noticiosos diários, presos ao imediatismo e à concorrência, limitados pelos procedimentos técnicos e sujeitos à ditadura dos fatos – e, conseqüentemente, ao dogma da “objetividade” –, raramente disponibilizam tempo e recursos – sejam humanos ou financeiros – para a realização de uma reportagem. Aliás, sequer dispõem de espaço para a sua veiculação. Mesmo a revista semanal, que se dedica a coberturas mais detalhadas e exige, por parte do

repórter, mais cuidado com o texto, não pratica a reportagem, se levado em conta o conceito esboçado na seção anterior.

Quando a reportagem aparece na imprensa, costuma ser em publicações especializadas. No Brasil, dois exemplos são as revistas *O Cruzeiro* (1928-1975) e *Realidade* (1966-1976). A primeira, que fazia parte do grupo Diários Associados, de Assis Chateaubriand, viveu seu período áureo nas décadas de 1940 e 1950, em parte devido a seus ilustres cronistas e colunistas – como Rachel de Queiroz e Millôr Fernandes, entre outros colaboradores –, mas sobretudo em função dos trabalhos da dupla formada pelo repórter David Nasser e pelo fotógrafo Jean Manzon. A segunda, publicação da Editora Abril, reuniu nomes como José Hamilton Ribeiro, Roberto Freire, José Carlos Marão e Paulo Patarra, mas começou a decair a partir da instituição do Ato Institucional N.º 5, no final de 1968. Hoje, uma das raras iniciativas bem sucedidas na área é a revista mensal *piauí*.

Para preencher esse vazio, surge o livro-reportagem, que Edvaldo Pereira Lima (1993, p. 33) define como “fruto da inquietude do jornalista que tem algo a dizer, com profundidade, e não encontra espaço para fazê-lo no seu âmbito regular de trabalho [...]”. Mas ele cita também uma outra inquietude do repórter: a de não conseguir utilizar, na prática diária da profissão, todo o seu talento para construir “narrativas da realidade”. O autor lembra ainda que o livro-reportagem permite a abordagem de assuntos desprezados pelos periódicos por razões editoriais, como o possível desinteresse do público – é preciso ter em mente que o foco da reportagem são as pessoas comuns.

Segundo Lima, esse caminho foi aberto nos Estados Unidos, na década de 1960, pelo *New Journalism*<sup>15</sup>, que (1993, p. 146) “[...] resgataria, para esta última metade do século [XX], a tradição do jornalismo literário e conduzi-lo-ia a uma cirurgia plástica renovadora sem precedentes”<sup>16</sup>. Seus representantes – nomes

---

<sup>15</sup> Para Norman Sims (2007, XXI, tradução nossa), “[...] os Novos Jornalistas dos anos sessenta tinham um nome, mas não tinham algo tão novo quanto parecia”. Para o autor, os novos jornalistas foram apenas uma das várias gerações de jornalistas literários que se destacaram nos Estados Unidos desde o final do século XIX. Além da já citada geração de Chicago, ele menciona a geração que retratou a Grande Depressão, a partir de 1929, e mais duas novíssimas gerações que surgiram depois de 1980. Cita, ainda, jornalistas que influenciaram o gênero, mas que acabaram sendo empurrados para a ficção com a ascensão da objetividade impessoal como um novo estilo, especialmente após a I Guerra Mundial: Ernest Hemingway, John Steinbeck e John dos Passos.

<sup>16</sup> Apesar de Lima considerar o livro-reportagem um legado do *New Journalism*, Antonio Olyntho Marques da Rocha, em *Jornalismo e Literatura* (1955), já fala do “livro de reportagem” ou “livro tipo reportagem”, que considerava um equivalente do documentário cinematográfico. Como exemplos, o crítico brasileiro aponta obras de dois norte-americanos: *Dez dias que abalam o mundo* (1922), de

como Tom Wolfe, Truman Capote e Gay Talese – tinham à disposição um caldeirão efervescente – era a época da contracultura, da psicodelia e da guerra contra o Vietnã – e, por inspiração, os romances de Balzac, Dickens, Dostoievski e Tolstoi, escritores que haviam sido os grandes cronistas da segunda metade do século XIX.

Ao refletir sobre o fenômeno do *New Journalism*, Tom Wolfe (2005)<sup>17</sup>, um dos principais nomes dessa geração do jornalismo literário norte-americano, afirma que, na época, havia dois tipos de repórteres nos veículos de comunicação: os repórteres de furo – que competiam com profissionais das empresas concorrentes, buscando dar uma notícia importante em primeira mão ou de forma exclusiva – e os chamados escritores de reportagens especiais. Os primeiros tratavam dos principais assuntos da edição. Os outros, de tudo o que fugisse à categoria de notícia pura e simples, desde (p. 13) “pequenos fatos ‘divertidos’, engraçados, geralmente do movimento policial” até (p. 14) “histórias de interesse humano”.

O concorrente desse segundo tipo de jornalista, explica Wolfe, não trabalhava necessariamente para outra empresa. Embora não se falasse abertamente sobre isso, havia uma disputa acirrada entre colegas de um mesmo jornal ou revista. Todos estavam dispostos a fazer de tudo por uma boa história. O autor cita o caso de Michael Mok, do *Daily News*, que mergulhou no estreito de Long Island no inverno só para escrever sobre um homem obeso que havia se isolado em um veleiro para perder peso – o barco que o repórter alugara quebrou a pouco mais de um quilômetro do ponto em que o veleiro estava ancorado, e ele precisou cumprir o restante do trajeto a nado.

Os profissionais que se enquadravam nessa segunda classificação, de acordo com o jornalista norte-americano, tinham em comum o fato de considerarem o romance como uma espécie de triunfo final do repórter, e o jornal como um local de passagem:

A idéia era conseguir emprego num jornal, conservar inteiros o corpo e a alma, pagar o aluguel, conhecer “o mundo”, acumular “experiência”, talvez eliminar um pouco a gordura do seu estilo – depois, em algum momento, demitir-se pura e simplesmente, dizer adeus ao jornalismo, mudar-se para uma cabana em algum lugar, trabalhar dia e noite durante seis meses, e iluminar o céu com o triunfo final. O triunfo final era conhecido como O Romance. (WOLFE, 2005, p. 13).

---

John Reed, e *Hiroshima* (1946), de John Hersey – trabalho que apareceu primeiro na revista *The New Yorker*, ocupando uma edição inteira.

<sup>17</sup> Textos publicados pela primeira vez em revistas, em 1972, e reunidos no livro *The New Journalism*, em que serviam de apresentação a uma coletânea de jornalismo literário, em 1975.

Todavia, a obsessão em migrar do jornalismo para a literatura começou a perder força no início da década de 1960, quando “[...] uma curiosa idéia nova, quente o bastante para inflamar o ego, começou a se insinuar nos estreitos limites da *statusfera* das reportagens especiais”. (p. 19). Essa ideia era: escrever jornalismo para ser lido como romance. Não havia, por parte desses profissionais, a intenção de roubar o lugar de honra dos romancistas. Para Wolfe, eles estavam apenas pedindo licença para se “vestir” de literatura, até que pudessem abandonar a profissão e “tentar para valer”.

O autor explica que a expressão *New Journalism* começou a ser usada em conversas no final de 1966<sup>18</sup>, mas que não se tratava de um movimento, e sim de uma “excitação artística”. No entanto, tal excitação teria gerado, no mundo literário, amargura, inveja e ressentimento. Wolfe conta que o *New York Review of Books* chamou a nova forma de se escrever sobre a realidade de bastarda, de parajornalismo. E que Jimmy Breslin, do *Herald Tribune*, era considerado pelos literatos como um “tira” que escrevia. O prestígio surgiu apenas quando romancistas como Truman Capote e Norman Mailer se voltaram para as narrativas de não-ficção.

O que os literatos não entendiam, conforme Wolfe, era o intenso trabalho de reportagem – no sentido de apuração – que havia por trás dos textos desses jornalistas. O autor explica que os inimigos da nova forma não percebiam que os repórteres, através das informações obtidas pela investigação e pela observação prolongada e minuciosa, das impressões suscitadas pela visita aos bastidores dos acontecimentos, também construíam personagens. Para a crítica, tratava-se de material cru, dado, disponível na realidade, e que, portanto, dispensava qualquer trabalho de criação ou inspiração por parte do escritor.

A parte crucial que a reportagem desempenha em toda narrativa, seja em romances, filmes ou não-ficção, é algo não tanto ignorado, mas simplesmente não compreendido. A noção moderna de arte é essencialmente religiosa ou mágica, e segundo ela o artista é visto como uma fera sagrada que, de alguma forma, grande ou pequena, recebe lances da divindade conhecida como criatividade. [...] Mesmo a relação óbvia entre a reportagem e o grande romance – basta pensar em Balzac, Dickens, Gogol, Tolstói, Dostoiévski e, de fato, Joyce – é uma coisa que os historiadores da literatura abordam apenas no sentido biográfico. Foi preciso

---

<sup>18</sup> Ano em que *A sangue frio*, de Truman Capote, que conta a história de dois condenados à morte pelo assassinato de uma rica família rural no Kansas, foi publicado. “O próprio Capote não chamava seu livro de jornalismo; longe disso; dizia que tinha inventado um novo gênero literário, ‘o romance de não-ficção’. Porém, seu sucesso atribuiu uma força esmagadora àquilo que logo viria a ser chamado de Novo Jornalismo”. (WOLFE, 2005, p. 46).

o Novo Jornalismo para trazer para primeiro plano essa estranha questão da reportagem. (WOLFE, 2005, p. 27).

Mas o ataque não veio apenas de um lado. Entre seus próprios colegas de profissão os novos jornalistas enfrentaram resistência. Foram acusados, de acordo com Wolfe, de “entrar na cabeça das pessoas” e até mesmo de inventar diálogos e cenas. Isso porque, além da descrição objetiva completa, buscavam dar aos leitores algo que estes costumavam buscar, até então, em romances e contos: a vida subjetiva e emocional das personagens. Para isso, os repórteres precisavam investir muito tempo na apuração das informações, passando dias, semanas ou meses com as pessoas sobre as quais pretendiam escrever. “Parecia absolutamente importante *estar ali* quando ocorressem cenas dramáticas, para captar o diálogo, os gestos, as expressões faciais, os detalhes do ambiente.” (p. 37, grifo do autor).

Repórteres de jornais e revistas, e mesmo repórteres investigativos, conforme o autor, jamais haviam experimentado tamanho envolvimento. Hunter Thompson, por exemplo, viajou com os Hell's Angels por dezoito meses para escrever *Hell's Angels: medo e delírio sobre duas rodas*, aventura que terminou com o jornalista californiano sendo espancado quase até a morte em uma cabana à beira da estrada. Truman Capote passou cinco anos pesquisando a história de *A sangue frio*, bem como entrevistando as duas personagens principais – os assassinos de uma família rural – na prisão, enquanto aguardavam pela execução. John Sack juntou-se a uma companhia de infantaria no treinamento e durante a Guerra do Vietnã para escrever *M*. E George Plimpton treinou com um time de futebol americano na posição de zagueiro reserva, chegando a entrar em campo durante uma partida, para o seu *Paper Lion*.

Além da intensidade de apuração, Wolfe aponta algumas características das narrativas elaboradas pelos novos jornalistas, extraídas, segundo ele, do romance, em especial o do século XIX. Em primeiro lugar, os repórteres costumavam abusar da construção cena a cena, em que os acontecimentos se desenrolam perante os olhos do leitor. Recorria-se o mínimo possível ao que o autor chama de “narrativa histórica”. Embora Wolfe não faça referência a qualquer estudo na área da teoria literária, a cena é justamente uma das quatro formas canônicas do tempo romanesco definidas por Gérard Genette em *Discurso da narrativa* (s/d). Para Genette, as cenas são os trechos dramáticos do texto ficcional, que levam adiante a ação propriamente dita. Já a “narrativa histórica” de Wolfe corresponde ao que o



teórico francês chama de sumário: passagens em que vários dias, meses ou até anos são narrados em alguns parágrafos ou páginas, sem pormenores.

O predomínio da cena nas grandes reportagens leva, naturalmente, ao uso intenso do diálogo, citado por Wolfe como o segundo principal recurso do *New Journalism*. O autor afirma que, além de prender o leitor, o diálogo “[...] estabelece e define o personagem mais depressa e com mais eficiência do que qualquer outro recurso”. (2005, p. 54). O jornalista lembra que Dickens se desincumbia da descrição de suas personagens em duas ou três frases, deixando que elas se revelassem por suas ações e palavras.

Contar a “estória” pela perspectiva de uma das pessoas envolvidas também era comum. Para Wolfe, é limitador para o repórter levar o leitor para dentro da cabeça de uma única personagem: ele próprio. Além disso, nem sempre a perspectiva do autor é relevante. Ele ainda lembra que a fórmula “eu estava lá” pode ser irritante para quem lê uma reportagem. Mas como (WOLFE, 2005, p. 55), “[...] escrevendo não-ficção, penetrar acuradamente os pensamentos de outra pessoa”, mostrar os acontecimentos pelos seus olhos? A resposta parecia óbvia aos adeptos do novo estilo: entrevistando-a não somente sobre os fatos, mas também sobre seus sentimentos. O escritor, contudo, não era obrigado a permanecer o tempo todo com uma única personagem. Em muitos casos, não se mantinha a mesma focalização – ou perspectiva – do início ao fim da reportagem. Referindo-se à ficção, Genette classifica esse tipo de texto como narrativa de focalização interna variável. Trata-se de uma das modalidades da “visão com”, ou seja, modo de regulação da informação em que o narrador sabe tanto quanto a personagem, vê o que ela vê.

A última característica da reportagem dos novos jornalistas mencionada por Tom Wolfe é o registro de detalhes significativos que possam existir dentro de uma cena. Detalhes que sejam simbólicos “[...] do *status de vida* da pessoa, usando essa expressão no sentido amplo de todo padrão de comportamento e poses por meio do qual a pessoa expressa sua posição no mundo ou o que ela pensa que é seu padrão ou o que gostaria que fosse”. (2005, p. 55). Entram aí desde gestos, hábitos e maneiras até a decoração da casa. O autor aponta um exemplo na ficção: a descrição da sala de *monsieur e madame* Marneffe em *A prima Bete*, de Balzac. Trata-se, segundo Wolfe, de uma verdadeira autópsia social, que permite ao leitor saber que se trata de “um casal de pé-rapados alpinistas sociais” antes mesmo de as personagens serem introduzidas.

Como se pode concluir, exemplos de narrativas como as citadas, e com as características mencionadas, dificilmente seriam encontrados na imprensa cotidiana, voltada para o noticiário informativo. Na ausência de publicações especializadas, o livro torna-se a única alternativa para os que desejam produzir a grande reportagem, ou jornalismo literário. Edvaldo Pereira Lima (1993) responsabiliza os *new journalists* estadunidenses pela popularização dessa ideia, que aqui os estudiosos da Comunicação Social batizaram de livro-reportagem. A tendência humanística do jornalismo, no entanto, não é uma invenção da década de 1960, tampouco uma exclusividade norte-americana. No Brasil, a herança de João do Rio e de Euclides da Cunha, bem como dos repórteres das extintas revistas *O Cruzeiro* e *Realidade*, continuam inspirando jornalistas-escritores, e reportagens que “podem ser lidas como ficção” ainda são publicadas em livro, tanto por autores já consagrados, como Caco Barcellos e Fernando Morais, quanto por uma novíssima geração, da qual muitos nomes ainda são desconhecidos do público.

Resta saber o parentesco dessas obras com o que a crítica literária convencionou chamar de romance-reportagem, e que seria um subgênero literário pobre e datado, por sua dicção jornalística e pela relação estreita com o contexto da repressão militar. Talvez o romance-reportagem, tal como era produzido por autores como José Louzeiro, fosse fruto não da censura política direta, mas da censura invisível do campo jornalístico e da ditadura da objetividade.

## 2 MERA COINCIDÊNCIA

“No mundo do jornalismo, a precisão reina como cláusula suprema no contrato simbólico com os leitores, e o mesmo é válido entre os jornalistas literários.” A afirmação é de Norman Sims, em *True Stories* (2007, p. 6, tradução nossa). Para o professor, um dos poucos historiadores do jornalismo literário nos Estados Unidos, a “invenção” de detalhes destrói o jornalismo, bem como prejudica (p. 2) “[...] formas que, tipicamente, possuem padrões mais frouxos, tais como a memória e a autobiografia”. Sims conta que, em suas inúmeras entrevistas com jornalistas literários, a acurácia sempre foi apontada como o requisito mais importante para a prática do gênero, e que muitos demonstram irritação quando, em resenhas publicadas em veículos de comunicação, seus livros são “confundidos com romances”.

Outro estudioso do tema, o escritor Mark Kramer (1995), criador do Nieman Program on Narrative Journalism, da Harvard University, também aponta o contrato implícito dos jornalistas literários com os leitores: estes seriam os verdadeiros juízes dos autores que não “jogam honestamente”. Segundo ele, as novíssimas gerações de jornalistas literários norte-americanos – as que sucederam a polêmica geração dos novos jornalistas da década de 1960 – aderiram a uma série de regras a fim de manter uma relação de confiança com o público, inclusive com suas fontes. São elas: não usar cenas compostas – ou seja, não construir uma cena com partes retiradas de cenas diversas; deixar clara a cronologia que está sendo empregada; não falsificar o significado geral discernível ou a proporção dos eventos; não inventar citações; não atribuir pensamentos a fontes, a não ser que as fontes afirmem terem tido esses pensamentos; e, por fim, não fazer acordos, com as personagens de suas reportagens, que envolvam pagamento ou controle editorial.

Para o autor, é possível seguir essas convenções e ainda estruturar um texto de forma criativa. O aspecto literário do jornalismo estaria no emprego das artes do estilo e da construção narrativa, capazes de auxiliar o repórter na concretização de sua tarefa “essencial” de “atingir o âmago dos acontecimentos”. Kramer entende que a força da expressão “jornalismo literário” reside justamente na sua “inocuidade”: colocados juntos, seus dois termos teriam o poder de anular o que ele considera “os vícios” um do outro. No caso do adjetivo literário, a noção de ficção; no do substantivo jornalismo, a noção de ausência de inventividade.

Não existe razão para que um escritor não possa colocar uma cena ocorrida na terça-feira antes de uma cena que se passou na segunda-feira, se ele acredita que o leitor deva saber como uma situação se resolveu antes de saber como ela se desenvolveu. É fácil não confundir ou enganar os leitores, basta deixá-los a par do que você está fazendo. Enquanto narra uma cena, o jornalista literário pode desejar citar comentários feitos em outras circunstâncias, ou encaixar cenas secundárias ou memórias pessoais; é possível fazer todas essas coisas de maneira honesta, sem borrar ou representar de maneira deturpada o que aconteceu onde e quando, simplesmente explicando o que você faz à medida que avança. (KRAMER, 1995, p. 25, tradução nossa).

Kramer afirma que muitos “ensaístas” retrospectivamente associados ao que se convencionou chamar de jornalismo literário cometeram atos que, aos olhos dos escritores de hoje, seriam considerados “pecaminosos”, tais como a combinação e o melhoramento de cenas, a adição de personagens<sup>1</sup> e a “reforma” de citações, alterando (1995, p. 23, tradução nossa, grifo nosso) “[...] o que eles sabiam ser a *natureza* do seu material”. Entre esses autores, são citados Joseph Mitchell – um dos escritores do time de ouro da revista *The New Yorker* em seus primórdios –, John Hersey e Truman Capote, que se considerava o inventor do romance de não-ficção (*nonfiction novel*). “O que os distinguia dos escritores de ficção talvez fosse apenas a intenção – presumivelmente transmitir aos leitores a ‘sensação’ de uma realidade.” (p. 24). No entanto, Kramer diz que compreende as “liberdades” tomadas por cada um desses pioneiros, desculpando-os tanto em função da “precocidade” e da “elegância” de seus experimentos quanto da “presumida falta de intenção de enganar”. Segundo ele, em épocas anteriores não havia, por parte dos leitores do gênero, expectativas a serem violadas, ou mesmo um gênero consolidado.

Ainda assim, se você relê esses ensaios tendo aprendido que eles retratam eventos construídos, você pode se flagrar tendo dúvidas sobre o que é real ou não. Não nos dariamos ao trabalho de fazer isso com um romance. A ambiguidade desvia a atenção. Hoje, o jornalismo literário é um gênero que os leitores reconhecem e leem esperando um tratamento civil. O poder da prosa depende da aceitação, por parte do leitor, das regras básicas que as obras implicitamente proclamam. (KRAMER, 1995, p. 24, tradução nossa).

---

<sup>1</sup> Este expediente é empregado por José Louzeiro em *Aracelli, meu amor* (1979), obra que será vista em detalhe no quarto capítulo deste trabalho. Como revela Cosson (2001), a cigana Rita Soares, que perambula por Vitória em busca de pistas que levem ao esclarecimento do assassinato da menina Aracelli Cabrera Crespo, é uma invenção do autor, ao contrário das demais personagens do livro, que sequer têm seus nomes reais alterados – inclusive os suspeitos do crime, os jovens Dante de Brito Michelini e Paulo Helal, membros de famílias abastadas e influentes. De acordo com Cosson, após a publicação do romance-reportagem de Louzeiro, a polícia capixaba chegou a procurar pela misteriosa personagem, detentora de tantas informações.

Afirmar que o “poder da prosa” depende de os leitores saberem que a narrativa trata de eventos reais, bem como da pressuposição, pelos mesmos, de que o escritor está sendo “honesto”, parece um tanto temerário. Esse conhecimento prévio e esse acordo tácito também estão presentes no jornalismo informativo ou convencional, mas a notícia de uma operação policial estampada nas páginas de um jornal de grande circulação não pode ser comparada, em termos de impacto sobre o leitor, à cena de abertura do livro *Abusado*, de Caco Barcellos, em que uma perseguição policial é narrada nos mínimos detalhes, no presente do indicativo e sob a perspectiva dos perseguidos, ou seja, dos criminosos. Da mesma forma, não parece provável que o leitor, imerso na prosa de um Capote, interrompa o fluxo de sua leitura para ponderar sobre a fidelidade do texto aos fatos.

O próprio Norman Sims (2007), ao relatar casos em que autores de não-ficção foram desmascarados em função da ruptura do acordo com seus leitores, chama a atenção para o fato de que as críticas contundentes feitas por veículos de comunicação conceituados ou por personalidades com grande influência sobre a opinião pública não prejudicaram o desempenho desses livros no mercado editorial. Nas situações mais graves, as obras foram simplesmente transferidas para a seção de ficção nas listas de *best sellers* publicadas por jornais e revistas. No Brasil, o livro de Caco Barcellos está em sua 20.<sup>a</sup> edição, apesar de, por ocasião do lançamento, em 2003, o repórter ter sido questionado por alguns colegas de profissão por conta do que consideraram uma “romantização” da personagem principal, o traficante Marcinho VP. “Diferentemente de Oprah [a apresentadora de televisão Oprah Winfrey] e dos editores do *Times* e da *Esquire*, os leitores, aparentemente, não se importam muito quando os escritores quebram as regras dos contratos presumidos.” (SIMS, 2007, p. 6, tradução nossa).

O “poder da prosa” desses autores parece residir em algo que Sims afirma ainda nas primeiras páginas de seu estudo: no fato de que, ao fim e ao cabo, esses repórteres são escritores contando histórias, e de que essas histórias são lidas como romances, como “narrativas inventadas”.<sup>2</sup> Contudo, os jornalistas literários – apesar da maior liberdade de que desfrutam, pois não estão sujeitos à pressão do tempo, à política do furo e aos constrangimentos organizacionais – também são suscetíveis à cultura ou ideologia profissional, fundada na relação simbiótica entre o jornalismo e a

---

<sup>2</sup> “Romances, por definição, são narrativas em prosa inventadas.” (SIMS, 2007, p. 1, tradução nossa).

democracia. Creem na ideia da imprensa como um contrapoder, e por isso reagem com irritação quando seus escritos são tomados por algo que não seja estritamente “a verdade” ou quando um de seus pares ultrapassa ou obscurece a linha divisória entre realidade e ficção.

Dessa forma, as características apontadas quando há uma tentativa de definir o jornalismo literário ou a reportagem soam contraditórias. De um lado, como visto anteriormente, críticos literários – ao menos os estudiosos brasileiros que dedicaram alguma atenção ao chamado romance-reportagem da década de 1970 – condenam sua pobreza em termos de estilo e trabalho de linguagem, acusando-o de mera transposição do real. Além disso, restringem sua existência a um momento político específico, afirmando que (SANTIAGO, 1982, p. 53) “[...] sua razão de ser está no nomear o assunto proibido e no despojar-se dos recursos propriamente ficcionais da ficção”. De outro, professores de jornalismo e mesmo praticantes do jornalismo literário veem o estilo e as técnicas de narrar como o que o aproxima da literatura e o valoriza. Reconhecem que narrativas do tipo são lidas como ficção, mas não gostam quando são “confundidas” com romances, pois isso representa uma crítica ao seu desempenho como prestadores de um serviço público tido como fundamental para a manutenção da democracia.

Tais deliberações, sejam as dos críticos literários ou as dos jornalistas, deixam uma série de questões em aberto. O que seriam os “recursos propriamente ficcionais da ficção”? Eles dizem respeito ao caráter inventado de uma narrativa ou estão relacionados a questões de estilo e experimentação com a linguagem? Se uma narrativa não possui tais recursos, como se explica que os leitores desfrutem dela como de uma ficção? O que significa ler uma narrativa como ficção? O fato de um texto jornalístico tomar recursos estilísticos de empréstimo à literatura, ou de ser criativo na linguagem e na estrutura, autoriza-o a adotar o adjetivo “literário”? Existem recursos exclusivamente literários?

Se, no primeiro capítulo, foi preciso dissociar a noção de objetividade no jornalismo da noção de verdade, a fim de que sobressaísse o caráter fabricado do discurso jornalístico, mesmo o da simples notícia, faz-se necessária, aqui, uma reflexão sobre as particularidades da literatura e, sobretudo, da ficção, a fim de que se saiba até que ponto a reportagem – como a temos caracterizado até aqui – pode ser considerada um texto literário ou até que ponto o fato de ela poder “ser lida como ficção” tem implicações éticas.

## 2.1 A questão da literariedade

Em 1917, estudiosos ligados ao Círculo Linguístico de Moscou fundaram a OPOIAZ, Associação para o Estudo da Linguagem Poética. Os formalistas russos – denominação inicialmente pejorativa, pois fazia referência ao que seus críticos consideravam uma preocupação exagerada ou mesmo exclusiva com a forma da obra de arte – tinham por motivação a poesia revolucionária de autores como Maiakovski e Khlebnikov, da qual a velha estética, devotada a valores clássicos e metafísicos, não conseguia dar conta. Também acreditavam que a linguagem possuía uma função negligenciada pela linguística tradicional: a função poética. Discordavam, ainda, das interpretações psicológicas, sociológicas ou históricas dos textos literários: vistos como documentos de época ou biográficos, não eram notados em sua especificidade.

A crença na especificidade da literatura foi a principal herança do formalismo russo. Em seus ensaios, os integrantes do movimento afirmam que não estavam propondo um método de análise – o “método formal” de que falavam seus acusadores –, mas a criação de (EIKHENBAUM, 1973, p. 5) “[...] uma ciência literária autônoma a partir das qualidades intrínsecas do material literário”. Buscar a “literariedade” de um texto deveria ser a tarefa de tal ciência, que via a arte como procedimento de singularização e desfamiliarização dos objetos e de obscurecimento da forma, a fim de aumentar a dificuldade e a duração da experiência estética. (CHKLOVSKI, 1973). Se, na língua cotidiana, os objetos eram meramente “reconhecidos”, a língua poética, de acordo com os membros da OPOIAZ, tinha por função destruir o automatismo perceptivo, fazendo com que fossem “vistos”.

Como movimento, o formalismo russo teve vida breve, pois uma corrente que desde o início de seu trabalho se colocava contra as explicações extraliterárias do texto não poderia prosperar no regime de Stálin. Porém, graças à colaboração estabelecida com o Círculo Linguístico de Praga, muitos de seus membros puderam dar continuidade a suas pesquisas na extinta Tchecoslováquia e, mais tarde, na Europa Ocidental, em especial na França, onde seus princípios contribuíram de maneira significativa para o surgimento do estruturalismo. A despeito de seus exageros, ambas as teorias foram responsáveis pela criação de uma metalinguagem crítica, ou seja, pelo estabelecimento de termos para a discussão tanto da literatura

em particular quanto, mais tarde, do texto em geral. Contudo, a questão sobre o que define um texto literário nunca obteve uma resposta que abarcasse a complexidade e a totalidade dos objetos verbais percebidos esteticamente.

Gérard Genette, em *Fiction et diction* (1991), procura elaborar uma teoria pluralista para determinar a literariedade de um objeto verbal. Uma teoria que, segundo ele (p. 31, tradução nossa), “[...] leve em conta as diversas maneiras que a linguagem possui de escapar e sobreviver à sua função prática e produzir textos suscetíveis de serem recebidos e apreciados como objetos estéticos”. Para isso, começa estabelecendo dois regimes de literariedade: o constitutivo – garantido por um complexo de intenções, de convenções de gênero e de tradições culturais de todo tipo – e o condicional – que provém de uma apreciação estética subjetiva e sempre revogável.

Ele define também dois critérios de literariedade: o temático e o remático. Enquanto o primeiro diz respeito ao conteúdo do discurso, o segundo considera o discurso em si mesmo – não o que o texto diz, mas o que o texto é. Do cruzamento dos regimes e critérios, surgiriam os modos da literariedade. O modo temático *fiction*, onde o teórico francês coloca o drama e a narrativa, funciona sempre em regime constitutivo: uma obra verbal de ficção é quase inevitavelmente recebida como literária, independentemente de julgamentos de valor. Isso porque (p. 8) “[...] a atitude de leitura que postula (a famosa ‘suspensão voluntária da incredulidade’) é uma atitude estética, no sentido kantiano, de ‘desinteresse’ [...]”.

Já o modo remático *diction* funciona tanto em regime constitutivo quanto em regime condicional. *Diction*, em oposição a *fiction*<sup>3</sup> – literatura “que se impõe essencialmente pelo caráter imaginário de seus objetos” –, é a literatura “que se impõe essencialmente por suas características formais”. (p. 31). A *diction* em regime constitutivo compreende a poesia. Assim, um poema é sempre uma obra literária, pois as características formais que o definem como poema são de ordem estética. No entanto, Genette ressalta que esses aspectos formais não se restringem ao emprego do verso. Estão relacionados a qualquer forma de utilização da linguagem como material sensível, autônomo, e não mais como um meio de comunicação transparente.

---

<sup>3</sup> O vocábulo *fiction* foi mantido em francês porque não se chegou a uma expressão em português para seu par, *diction*, que traduzisse exatamente o sentido dado por Genette ao termo.



Em regime condicional, a *diction* compreenderia a prosa de não-ficção. Condicional porque a inclusão, no campo literário, de um texto cuja função original não seja de ordem artística, depende, conforme o teórico, de um julgamento de gosto individual ou coletivo que faça com que suas qualidades estéticas – essencialmente estilísticas – passem ao primeiro plano.

Dessa maneira, uma página de História ou de memórias pode sobreviver a seu valor científico ou a seu interesse documental; uma carta ou um discurso podem encontrar admiradores além de sua destinação de origem e de sua ocasião prática; um provérbio, uma máxima, um aforismo podem tocar ou seduzir leitores que não reconheçam neles, de maneira alguma, o valor de verdade. (GENETTE, 1991, p. 28, tradução nossa).

Nenhum desses regimes – constitutivo e condicional –, insiste Genette, pode abarcar, legitimamente, a totalidade do campo literário. Cada um possui o mérito de iluminar aspectos diferentes da literariedade. Das ponderações do estudioso resulta o seguinte quadro:

<b>Critério</b>	<b>Regime</b>	Constitutivo	Condicional
Temático		FICTION	
Remático		DICTION	
		Poesia	Prosa

Embora o esquema de Genette seja plural e leve em consideração diferentes maneiras pelas quais um texto pode ser incluído no campo da literatura, o autor ainda faz uma série de observações ao modelo, relativizando-o. Ele lembra, por exemplo, que inexistente uma fronteira estanque entre os dois modos de literariedade por *diction* – poesia e prosa –, já que outras características, mais sutis que a versificação, passaram a marcar a diferença entre elas, possibilitando o surgimento de estados intermediários – poema em prosa, prosa poética – e dando a essa oposição um caráter gradual e polar. Além disso, os dois grandes tipos de práticas literárias que estão sob o regime constitutivo, ficção e poesia, apesar de obedecerem a diferentes critérios, podem colidir, pois há obras de ficção em forma poética.

Outra ressalva (p. 34): “[...] dizer que a ficção verbal é sempre constitutivamente literária não significa que um texto de ficção seja sempre

constitutivamente ficcional”, ou seja, ficcional por “natureza”. O autor entende que uma história tida por verdadeira por alguns pode ser considerada inacreditável por outros, seduzindo-os como uma ficção. Existiria, portanto, uma espécie de ficção condicional. Trata-se, conforme Genette, de uma situação semelhante à do mito, discurso situado sobre uma fronteira indecisa e móvel.

Por fim, ele afirma que um texto em prosa é capaz de provocar uma reação estética que não se deva nem ao caráter imaginário de seus objetos nem à sua forma, mas ao seu conteúdo impactante. Tal seria o caso do suplício da princesa de Lamballe contado pelo historiador Michelet. Contudo, o crítico afirma que seria ingenuidade atribuir todo o mérito “à beleza do modelo”, negando qualquer importância ao “talento do pintor”. Para Genette, a separação entre história e discurso – entre o conteúdo narrativo e a narrativa propriamente dita – é puramente teórica.

Mas o principal questionamento do estudioso diz respeito às diferenças entre os modos da literariedade. Ainda que seus critérios sejam distintos – um temático, outro remático –, não haveria semelhanças entre a literatura por *fiction* e a literatura por *diction*? “Dito de outra forma, as maneiras com que esses dois modos determinam um julgamento de literariedade são radicalmente heterogêneas em seu princípio?” (p. 35). Para o crítico, há um traço comum entre elas: a intransitividade. Na *diction*, essa intransitividade, tanto na prosa quanto na poesia, está na impossibilidade de separar a significação da forma verbal, na impossibilidade de uma tradução do texto em outros termos sem que haja prejuízos estéticos. Na *fiction*, na capacidade de denotar sem denotar, de fazer pseudorreferências.<sup>4</sup>

A teoria de Genette deixa claro que, para ele, a inclusão de um texto no campo literário pode se dar tanto em razão de seu caráter intencional ou artístico quanto de sua capacidade de ser percebido esteticamente. Aliás, para o autor, as obras de arte literárias – produzidas intencionalmente – constituem apenas uma espécie particular dentro de um espectro mais amplo, o dos “objetos verbais com função estética”. Já para outro pesquisador, o russo Iuri Lotman (1978)<sup>5</sup> – também de orientação formalista e estruturalista –, literatura é sinônimo especificamente de arte verbal, que (p. 110) “[...] começa com as tentativas para ultrapassar a

<sup>4</sup> O fato de a opacidade de uma obra de ficção residir em seu próprio caráter ficcional não significa que a forma não tenha importância. *Fiction e diction*, de acordo com Genette, colidem.

<sup>5</sup> Obra publicada originalmente em 1970.

propriedade fundamental da palavra enquanto signo lingüístico [...] e para construir um modelo verbal artístico, como nas artes figurativas, sobre o princípio icônico”.

Isso significa que, no texto literário, o signo deve ser mais que a união de um significante, no plano da expressão, a um significado, no plano do conteúdo. Os signos convencionais, material da língua “natural”, devem ser arranjados em uma outra linguagem, mais especial, para que se transformem em signos secundários de tipo representativo ou icônico. Dessa forma, adquirem a evidência dos signos utilizados pelas artes figurativas e, ao mesmo tempo, tornam-se quase imperceptíveis, pois deixam de significar algo arbitrariamente para representá-lo.

Para explicar melhor a diferença entre um signo convencional e um signo icônico, Lotman utiliza o exemplo de uma placa de trânsito em que estejam combinadas uma faixa proibitiva e uma cabeça de cavalo. Para compreender o primeiro elemento, é preciso possuir o código específico dos sinais de trânsito, assim como a compreensão da língua exige o conhecimento de seu código. Para compreender o segundo, basta que se tenha visto um cavalo pelo menos uma vez na vida. Pela sua semelhança com o objeto representado, pela imediata identificação, a impressão que se tem é de que código algum é utilizado nessa comunicação. A literatura, como a representação do cavalo na placa de trânsito, proporciona essa maior inteligibilidade. Sua peculiaridade está em fazer isso através das palavras.

Chega-se, assim, à antinomia que seria responsável pela “artisticidade” de um texto: na obra de arte, tudo é sistêmico e, ao mesmo tempo, tudo é transgressão de um sistema. A literatura transforma os fatos únicos e concretos da vida, que não se encaixam em sistema algum, em signos linguísticos, sistêmicos por natureza e capazes de proporcionar prazer intelectual. E, a partir dos signos, constrói (LOTMAN, 1978, p. 116) “[...] uma realidade pseudofísica de segunda categoria, transformando o texto semiótico num tecido quase material, capaz de conseguir uma fruição física”.

Essa capacidade, conforme Lotman, é uma das propriedades mais profundas do texto artístico, que é, portanto, sistêmico em relação aos fatos únicos e concretos da realidade e contingente do ponto de vista de outros modelos – mais abstratos – utilizados pelo homem no processo do conhecimento. “É precisamente essa qualidade que consideramos quando falamos da polissemia da palavra literária, da impossibilidade de traduzir a poesia em prosa, a obra artística numa linguagem não

artística.” (LOTMAN, 1978, p. 117). De acordo com o semiólogo, ninguém treme de horror ou tem a sensação de estar empreendendo uma viagem diante de modelos científico-cognitivos como um plano de batalha ou um mapa: a atividade prática e o trabalho com o modelo estão nitidamente separados. Já a literatura, em função de sua dupla codificação, exige do leitor uma atitude especial, em que os comportamentos prático e convencional se dão simultaneamente.

É uma brilhante característica da natureza dupla do comportamento artístico. Pareceria que a consciência de que se está perante uma ficção deveria excluir as lágrimas. Ou pelo contrário: o sentimento que suscita as lágrimas deveria obrigar a esquecer que se está perante uma ficção. De facto, estes dois tipos – opostos – de comportamento existem simultaneamente e um aprofunda o outro. (LOTMAN, 1978, p. 127).

Essa postura é muito semelhante à que se tem perante os jogos. Nos jogos, explica Lotman, uma situação real é substituída por uma lúdica, a fim de que os jogadores possam adquirir certas habilidades e formar uma estrutura emocional indispensável para a atividade prática. Ao mesmo tempo em que têm consciência de estar diante de uma realidade virtual, os participantes se esquecem disso, mergulhando na aventura proposta. A diferença está, segundo ele, em que na arte não são apenas habilidades ou uma estrutura emocional que se adquire, mas um mundo. “O jogo é ‘como uma atividade’, mas a arte é ‘como a vida’. Daí resulta que a observação das regras no jogo é um fim. O fim da arte é a verdade expressa numa linguagem de regras convencionais.” (p. 132).

Para Lotman, tal antinomia – sistema e contingência, convenção e prática – faz com que o modelo artístico seja sempre mais vasto e mais durável que qualquer interpretação teórico-crítica, ou seja, um modelo abstrato que exige do leitor apenas a fruição intelectual. A transcodificação de um sistema artístico em uma linguagem não-artística deixaria sempre (p. 130-131) “[...] um resto ‘intraduzível’ – a superinformação que apenas é possível no texto artístico”.

As características da arte verbal apontadas por Lotman estão presentes em diversos autores, em diferentes formulações teóricas. Quanto ao duplo comportamento exigido pelo texto artístico, por exemplo, Anatol Rosenfeld (2007) diz que a literatura restitui ao homem uma liberdade que a vida real não lhe concede:

A ficção é um lugar ontológico privilegiado: lugar em que o homem pode viver e contemplar, através de personagens variadas, a plenitude da sua condição, e em que se torna transparente a si mesmo; lugar em que, transformando-se imaginariamente no outro, vivendo outros papéis e destacando-se de si mesmo, verifica, realiza e vive sua condição fundamental de ser autoconsciente e livre, capaz de desdobrar-se, distanciar-se de si mesmo e de objetivar a sua própria situação. (ROSENFELD, 2007, p. 48).

Já Edwin Muir, em *A estrutura do romance (s/d)*<sup>6</sup>, alude ao fato de a arte ser, simultaneamente, sistema e contingência, ao afirmar que o romancista, por estar declarando algo, organiza inevitavelmente a vida em um padrão. “É axiomático que o padrão de qualquer romance, por mais amorfo que seja, jamais pode ser tão amorfo quanto a vida como nós a vemos; pois mesmo *Ulysses* é menos estonteante que Dublin.” (p. 4). Para Umberto Eco (1994), a organização do “tumulto da experiência humana” é justamente a função consoladora da literatura, a razão pela qual as pessoas têm contado histórias desde o início dos tempos:

As crianças brincam com bonecas, cavalinho de madeira ou pipa a fim de se familiarizar com as leis físicas do universo e com os atos que realizarão um dia. Da mesma forma, ler ficção significa jogar um jogo através do qual damos sentido à infinidade de coisas que aconteceram, estão acontecendo ou vão acontecer no mundo real. Ao lermos uma narrativa, fugimos da ansiedade que nos assalta quando tentamos dizer algo de verdadeiro a respeito do mundo. (ECO, 1994, p. 93).

É impossível deixar de pensar, aqui, na diferenciação que Sims (2007) faz entre a tendência científica e a tendência humanista do jornalismo, ou seja, entre o jornalismo convencional e a reportagem: enquanto o primeiro é abstrato e traz informações de segunda mão, a segunda conta histórias que fazem com que os leitores se comprometam com a vida e a cultura das personagens, pois estas são mostradas em ação, com todas as suas emoções e seus dramas cotidianos trazidos à superfície da página. Também é preciso recuperar a definição de reportagem de Joseph North, citada por Sims e já mencionada no primeiro capítulo deste trabalho: forma tridimensional de reportar que condensa a realidade, permitindo que seja sentida. Ao que tudo indica, a reportagem – ou jornalismo literário – também requer uma postura diferenciada do leitor, semelhante à postura lúdica. Além disso, sua descrição como “realidade condensada” ou “tridimensional” aproxima-se muito da descrição, por Lotman, do texto artístico como modelo sistêmico capaz de criar uma realidade pseudofísica.

---

<sup>6</sup> Obra publicada originalmente em 1928 (*The Structure of the Novel*).

Todavia, antes de aprofundar a investigação acerca dos pontos que aproximam a reportagem do texto literário, é preciso revisar um conceito que, como se pôde perceber, está sempre à espreita quando se trata de postular os critérios da literariedade, confundindo-se com o próprio conceito de literatura mesmo quando uma relação entre eles não é expressamente declarada: o de ficção. Nesse sentido, apesar de mais “democrático” – por estabelecer diferentes modos de literariedade, alguns dos quais independentes da intenção artística – e de mais explícito – por abordar sem rodeios o problema da ficção –, Genette (1991) parece menos convincente que os demais teóricos citados, pois é difícil crer que um texto teria lugar garantido no campo literário meramente em função de seu “conteúdo” imaginário ou inacreditável. A organização da vida em padrões, a atribuição de um sentido ao tumulto da experiência ou a representação da realidade por modelos duplamente codificados – de maneira a conferir-lhe uma “plasticidade” impossível de ser proporcionada por um discurso teórico-cognitivo – soam como critérios mais promissores que a simples “invenção” – ou pelo menos como complementares a ela – no que diz respeito à determinação do *status* ficcional ou não-ficcional de um texto. É à discussão desses critérios que a próxima seção será dedicada.

## 2.2 A ficcionalidade

Umberto Eco (1994) afirma que a verdade é uma noção que não se pode tratar levemente. Segundo ele, dentro do universo ficcional de *E o vento levou*, é uma verdade que Scarlet O’Hara tenha se casado com Rhett Butler. Em vista disso, questiona (p. 94): “Estamos convencidos de que nossa noção de verdade no mundo real é igualmente sólida e precisa?”. Para o autor, no mundo real, o princípio da confiança é tão importante quanto o da verdade, pois não é possível comprovar tudo por experiência direta. Assim, o modo como o leitor aceita a representação do mundo real em textos de não-ficção não seria muito diferente daquele como aceita a representação de mundos ficcionais: colocando de lado, voluntariamente, a sua descrença. E a verdade dos mundos ficcionais teria ainda a vantagem de ser intocável:

Em *Os três mosqueteiros*, vemos que lorde Buckingham foi apunhalado por um de seus oficiais, um tal de Felton, e pelo que sei isso é considerado uma verdade histórica; em *Vinte anos depois*, vemos que Athos apunhalou Mordaunt, o filho de Milady, e isso é considerado uma verdade ficcional. O

fato de que Athos apunhalou Mordaunt continuará sendo uma verdade inegável enquanto existir um exemplar de *Vinte anos depois* [...]. Em contrapartida, um historiador sério deve estar sempre pronto a declarar que Buckingham foi apunhalado por outra pessoa, se eventualmente um pesquisador dos arquivos britânicos provar que todos os documentos até então conhecidos são falsos. Nesse caso, diríamos que historicamente não é verdade que Felton apunhalou Buckingham, porém o mesmo fato continuaria sendo verdadeiro no âmbito da ficção. (ECO, 1994, p. 97).

Para o crítico e romancista italiano, o reconhecimento de que se está diante de uma ficção se dá, na maior parte das vezes, graças ao paratexto: as mensagens externas que rodeiam uma obra literária. A palavra romance na capa de um livro e mesmo o nome do autor podem cumprir esse papel, estabelecendo um contrato, uma situação de leitura. Nesse sentido, Carlos Reis (2003) traz um exemplo significativo: ele lembra que as cartas de *O mistério da estrada de Sintra*, quando publicadas pelo jornal *Diário de Notícias*, foram entendidas como documentos por muitos leitores. Contudo, bastou a reunião das mesmas em um volume de autoria de Eça de Queirós e Ramalho Ortigão para que passassem a ser consideradas como ficção e, portanto, literatura. Ou seja, a mudança de estatuto teria ocorrido em função de (REIS, 2003, p. 20) “[...] incidentes de ordem contratual que interferem no modo como certos textos são lidos [...]”.

Umberto Eco entende que (1994, p. 127) “[...] qualquer tentativa de determinar as diferenças estruturais entre narrativa natural e narrativa artificial em geral pode ser anulada por uma série de contra-exemplos”. À primeira vista, a ficcionalidade pareceria estar na insistência em detalhes inverificáveis e nas intrusões introspectivas. Contudo, ele lembra um trecho da *Histoire de France*, de Michelet, em que o historiador utiliza esses artifícios para descrever a prisão de Charlotte Corday, a assassina de Jean-Paul Marat. A presença de personagens que realizam ações e, por meio delas, são transportadas de um estado inicial para um final tampouco seria suficiente para determinar a ficcionalidade de um texto na visão de Eco, já que o mesmo poderia ocorrer em uma “história verdadeira e séria”. A diferença também não estaria na dificuldade das ações, ou na dramaticidade das decisões que as personagens fictícias precisam tomar, em comparação com as decisões tomadas pelas pessoas em suas vidas cotidianas. Assim, na falta de sinais declarados – como o aviso de Henry Fielding no início de *Tom Jones*, de que o leitor se encontra perante um romance, ou a falsa afirmação de veracidade no começo de uma história –, é preciso contentar-se com indícios nem tão explícitos e até mesmo contestáveis, como (p. 130) “[...] o começo *in media res*, um diálogo de abertura, a

insistência numa história individual e não geral, e, acima de tudo, sinais imediatos de ironia [...].”

Gérard Genette (1991) também acredita que a hipótese de uma diferença *a priori* na maneira com que o discurso factual e o discurso ficcional se comportam em relação à história que contam deve ser, pelo menos, fortemente atenuada. Para ele, não existem recursos ou procedimentos tão exclusivos à ficção que a narrativa factual não possa tomar emprestados. As diferenças mais claras entre os dois tipos de discurso não estariam relacionadas à forma de contar, mas (p. 92, tradução nossa) “[...] à oposição entre o saber relativo, indireto e parcial do historiador e a onisciência elástica que possui por definição aquele que inventa o que conta”.

Käte Hamburger (1986)<sup>7</sup> não se satisfaz com esses argumentos. A autora critica, por exemplo, a teoria de Roman Ingarden, para quem os enunciados, na obra de arte literária, são quase-juízos capazes de causar a ilusão da realidade. Para ela, designar as sentenças da literatura como quase-juízos (p. 11) “[...] não exprime nada mais do que o fato tautológico de que, quando lemos um romance ou drama, sabemos que estamos lendo um romance ou um drama [...]”. Ela afirma que o “mal-entendido” de Ingarden adquire “proporções fantásticas” quando o autor passa a abordar o romance histórico, dizendo que ele está um passo mais próximo dos juízos autênticos do que os romances que não têm, como matéria, a realidade conhecida como histórica. Para a estudiosa, a marca da ficcionalidade não está na natureza das sentenças ficcionais – como as sentenças “reais”, elas também seriam juízos, e não quase-juízos –, mas na “lógica” por trás delas.

“Como assunto de uma obra histórica, Napoleão é descrito como objeto, sobre o qual algo é afirmado. Como objeto de um romance histórico, Napoleão transforma-se num Napoleão fictício.” (1986, p. 79). Isso acontece, de acordo com Hamburger, não porque um romance como *Guerra e paz* se desvie da verdade histórica, mas porque “representa” ou “faz” Napoleão, seja como sujeito a partir do qual as referências ao presente, ao passado e ao futuro devem ser compreendidas – como “ponto zero” no sistema de coordenadas espaço-temporal –, seja como objeto do campo da experiência de outra personagem. O processo de ficcionalização, para a estudiosa alemã, dá-se quando a narrativa “[...] não se limita a indicar e datar os eventos como a narração histórica, mas desperta a *ilusão de uma vida*, que se

---

<sup>7</sup> Obra publicada originalmente em 1957 (*Die Logik der Dichtung*).



realiza como a vida real, sem reflexão sobre o tempo em que decorre”. (1986, p. 112-113, grifo nosso).

Hamburger entende que, no sistema lógico-gramatical de asserção da realidade, o que determina a verdade de um enunciado não é a autenticidade de seu objeto-de-enunciação, ou de seu conteúdo; se assim fosse, alguém que relatasse um sonho ou fantasia poderia ser chamado de mentiroso. O critério para a verificação da verdade de um enunciado, contrariamente ao que se costuma pensar, deveria ser a autenticidade do sujeito-de-enunciação. E um sujeito-de-enunciação legítimo é aquele (1986, p. 31, grifo da autora) “[...] que nos permite *indagar a sua posição no tempo*, mesmo quando, devido ao caráter deste ou daquele enunciado, não existe resposta possível, ou quando a pergunta é irrelevante”.

Assim, estar-se-ia diante de um sujeito real sempre que este pudesse ser questionado, pelo seu leitor/interlocutor, a respeito do “quando”, ou do “aqui e agora”, a partir do qual o pronunciamento é emitido; ou seja: sempre que a localização dos acontecimentos no presente, no passado e no futuro fosse determinada pela posição daquele que fala. Nessa categoria, estariam enquadrados o remetente de uma carta, o repórter que assina uma matéria no jornal do dia ou mesmo o autor de uma tese científica.

Todavia, na ficção, o “ponto zero” do sistema de coordenadas espaço-temporal deixa de ser o sujeito-de-enunciação; a *eu-origo* do autor é substituída pelas *eu-origines* fictícias, que são as personagens. É por isso que, segundo Hamburger, somente a ficção é capaz de engendrar enunciados que combinem dêiticos temporais e verbos no pretérito, como “Amanhã era Natal”. Isso indica que a perspectiva – o lugar de onde o mundo é percebido – não pertence à pessoa que detém a voz. Além do que a autora chama de “perda da função gramatical do pretérito” (p. 46) – ou seja, a perda de sua capacidade de indicar o passado –, outro indício dessa dissociação entre voz e perspectiva – e, portanto, outra prova de ficcionalidade – estaria na expressão de uma subjetividade na terceira pessoa do singular, por meio dos chamados “verbos de processos internos” – como pensar, crer, julgar, sentir ou esperar, entre outros.

Com base nesse raciocínio, Hamburger chega a alguns resultados um tanto radicais. Um deles é a exclusão das narrativas em primeira pessoa do campo ficcional, em função da impossibilidade de se comprovar, de maneira definitiva, a inautenticidade de um sujeito-de-enunciação que diz “eu” e, portanto, poderia situar

os acontecimentos no tempo em relação à sua própria situação. Ela não exclui narrativas do tipo do campo da literatura épica, mas entende que (1986, p. 42) “[...] a noção de ficção não é preenchida [...] pela noção do invencionado, de tal modo que um narrador em primeira pessoa, invencionado e portanto ‘fictício’, fosse suficiente para a noção de ficção”. Outra consequência da lógica da criação literária descrita pela autora é a elevação do discurso vivenciado ou indireto livre ao *status* de o mais ficcional de todos; o fato de não separar claramente os processos psíquicos da personagem da interpretação objetivadora do narrador faz com que essa modalidade, segundo Hamburger, seja a mais eficaz quando se trata de causar a ilusão da vida, pois passa-se da lógica de asserção da realidade para o sistema de referências das personagens sem qualquer aviso.<sup>8</sup>

A teorização de Hamburger pode ter conduzido a uma concepção redutora da literatura de ficção, mas seu ponto de partida, a diferenciação entre a lógica do enunciado-de-realidade e a lógica do enunciado fictício, aponta para o que Lotman (1978) considera a principal característica da obra de arte literária: a capacidade de criar uma realidade pseudofísica de segunda ordem. Nos juízos autênticos – como podem ser considerados os modelos científico-cognitivos, ou seja, os textos abstratos –, um sujeito-de-enunciação declara algo sobre um objeto-de-enunciação, e por isso é o ponto de referência espaço-temporal do enunciado. No enunciado de ficção, o sujeito não fala “sobre” pessoas, mas “as” narra. Não é a sua posição espaço-temporal que importa, mas o aqui e agora das eu-*origines* fictícias.

Mikhail Bakhtin (2006), contudo, é mais bem-sucedido que Hamburger em seus esforços para descrever aquilo que, em *O autor e a personagem na atividade estética*, denomina como “a lógica imanente da criação”. Tal como a autora alemã, o pensador russo não atribui o caráter estético de um texto – apesar de ele não usar o termo, a leitura de sua obra permite que “estético” seja compreendido no sentido de “ficcional” – à natureza especial de suas sentenças, ao emprego de estratégias narrativas que possam ser enumeradas – como o uso de uma estrutura *in media res*,

---

<sup>8</sup> Gérard Genette (1991) refuta os argumentos da autora. Ele entende que, ao apontar a narrativa em terceira pessoa e o discurso indireto livre como sinais incontestáveis de ficcionalidade, Hamburger está privilegiando o romance de estilo realista dos séculos XIX e XX. Para o narratólogo francês, a atitude narrativa inversa, que consiste em se abster de qualquer incursão à subjetividade das personagens, como faz Hemingway ou, em grau mais acentuado, Robbe-Grillet, é tão ficcional quanto a defendida pela estudiosa alemã. Genette também afirma que o fato de a narrativa em primeira pessoa simular um enunciado-de-realidade não basta para que seja removida do campo ficcional, pois, nesse sentido, a narrativa em terceira pessoa também seria uma simulação de “formas factuais” como a História, a crônica e a reportagem.

por exemplo – ou à informação externa que o envolve – o paratexto de que fala Eco (1994). O fator esteticamente determinante estaria na “relação arquitetonicamente estável e dinamicamente viva do autor com a personagem”.

Antes de prosseguir, é preciso ressaltar que, por autor, Bakhtin não entende o autor-pessoa, elemento do acontecimento ético e social da vida, mas o autor-criador: um elemento do todo artístico da obra, tanto quanto as personagens. Sendo assim, é possível substituir o termo pelo de narrador, denominação mais condizente com a metalinguagem crítica construída posteriormente pela teoria literária – o texto de Bakhtin, que integra a obra *Estética da criação verbal*, foi escrito em meados da década de 1920, apesar de ter sido publicado pela primeira vez apenas em 1979, quatro anos após a morte do autor –, sem que, com isso, a compreensão das ideias desenvolvidas pelo filósofo da linguagem sofra qualquer prejuízo.

Conforme Bakhtin, no mundo real, não há definições acabadas do homem. Mesmo o ser mais próximo, aquele com quem se tem mais familiaridade, não é visto senão através de muitos véus. Cada homem é percebido pelas reações casuais dos outros às suas atitudes ou pelas posições fortuitas que ocupam, em relação a ele, aqueles com quem convive e interage. O que existe são respostas às suas manifestações particulares, e não ao homem inteiro.

[...] e mesmo onde apresentamos definições acabadas de todo o homem – bondoso, mau, bom, egoísta, etc. –, essas definições traduzem a posição prático-vital que assumimos em relação a ele, não o definem tanto quanto fazem um certo prognóstico do que se deve e não se deve esperar dele, ou, por último, trata-se apenas de impressões fortuitas do todo ou de uma generalização empírica precária; na vida não nos interessa o todo do homem mas apenas alguns de seus atos com os quais operamos na prática e que nos interessam de uma forma ou de outra. (BAKHTIN, 2006, p. 3-4).

Na criação verbal, pelo contrário, a personagem é um todo definido em todos os seus momentos. O autor, ou narrador, não reage a ela; está em um outro plano axiológico, que lhe proporciona um excedente de visão e de conhecimento determinado e estável. A consciência do autor-criador é a consciência da personagem, pois abarca a consciência e o mundo da personagem, concluindo-os e limitando-os para uma percepção mais nítida por parte do leitor. Os valores éticos e cognitivos expressos na obra estão subordinados não ao autor, mas à personagem e aos acontecimentos relacionados a ela, assim como, na tese de Käte Hamburger (1986), o sistema espaço-temporal de referências diz respeito às *eu-origines* fictícias, e não ao sujeito-de-enunciação.

De acordo com Bakhtin, mesmo na vida real, o homem precisa da atividade concludente do outro para ter uma imagem menos fragmentada de si mesmo, pois uma consciência vivencia a si mesma de dentro, e não consegue visualizar seus limites da mesma forma como vivencia os limites de todos os outros indivíduos no mundo que a cerca. É, portanto, uma unidade aberta de conhecimento. É por isso que, para o pensador (2006, p. 4-5), “a luta do artista por uma imagem definida da personagem é, em um grau considerável, uma luta dele consigo mesmo”. Na criação literária, somente a consciência contempladora do autor é capaz de dotar o mundo e a consciência da personagem dos valores plástico-picturais que lhes são transgredientes.<sup>9</sup>

A essa distância adotada pelo autor-criador, que não se encontra no mesmo plano que a personagem, Bakhtin chama de exotopia. Todavia, ao concluir o horizonte do indivíduo contemplado com seu excedente de visão, a consciência contempladora não pode apagar a originalidade de tal horizonte. Dessa forma, a atividade estética é constituída de duas etapas: a compenetração, quando o narrador entra em empatia com a personagem, ou seja, vê o mundo a partir de seu lugar axiológico, adota seu horizonte vital, e o distanciamento, quando volta para seu lugar e enforma e dá acabamento ao material obtido na compenetração.

A vantagem da explicação bakhtiniana é que ela não exclui a narrativa em primeira pessoa do campo estético ou ficcional. Na verdade, no quarto capítulo de *O autor e a personagem na atividade estética*, intitulado *O todo semântico da personagem*, Bakhtin chega a dedicar uma seção à construção da personagem autobiográfica, cuja filosofia em nada diferiria da construção da personagem biográfica, em terceira pessoa. Além disso, para ele, tanto a biografia quanto a autobiografia, como qualquer narrativa de conteúdo imaginário, interessam-se pela realização de valores artísticos e plástico-picturais, e são, portanto, memórias estetizadas. Em nenhuma delas, conforme o pensador russo, o elemento organizador da obra é o “eu-para-mim” – o autovivenciamento –, mas o “outro” que objetiva esse “eu”. A diferença está no fato de que, na autobiografia, esse “outro” que enforma e objetiva a personagem é um outro possível que vive na própria

---

<sup>9</sup> Antonio Candido (2007), referindo-se às figuras romanescas, afirma que o escritor (p. 58) “[...] delimita e encerra, numa estrutura elaborada, a aventura sem fim que é, na vida, o conhecimento do outro”. Conforme o crítico brasileiro, mesmo quando o leitor tem uma visão fragmentária da personagem, tal visão não é imanente à experiência humana como a que se tem dos outros na realidade. É criada e dirigida pelo autor e, portanto, mais lógica.

consciência do autor, que possui uma imagem definida de si mesmo; imagem que, por sua vez, resulta de sua interação com outras pessoas e da maneira como é percebido por elas:

Tomo conhecimento de uma parte considerável da minha biografia através das palavras alheias das pessoas íntimas e em sua tonalidade emocional: meu nascimento, minha origem, os acontecimentos da vida familiar e nacional na minha tenra infância (tudo o que não podia ser compreendido ou simplesmente percebido por uma criança). Todos esses momentos me são necessários para a reconstituição de um quadro minimamente inteligível e coerente de minha vida e de seu mundo, e eu, narrador de minha vida pela boca das suas outras personagens, tomo conhecimento de todos aqueles momentos. Sem essas narrações, minha vida não seria só desprovida de plenitude de conteúdo e de clareza como ainda ficaria interiormente dispersa, sem *unidade biográfica* axiológica. [...] O princípio interno da unidade não serve para a narração biográfica, meu *eu-para-mim* nada conseguiria *narrar*; mas essa posição axiológica do outro, necessária à biografia, é a mais próxima de mim; eu adentro imediatamente nela através das personagens de minha vida – os outros, e *através dos seus narradores*. (BAKHTIN, 2006, p. 141-142, grifos do autor).

Jean Pouillon, em *O tempo no romance* (1974)<sup>10</sup>, corrobora, de certa maneira, a visão de Bakhtin. O autor considera a autobiografia um gênero romanesco. Para ele, quem pretende narrar-se não se encontra, em relação a seu passado, em situação diferente daquela em que se encontra, por exemplo, Stendhal com relação aos fatos descritos na crônica dos tribunais, e que serviram de ponto de partida para o romance *O vermelho e o negro*. Nos dois casos, é preciso que a “compreensão imaginativa” entre em cena. Isso porque o passado, e sobretudo o psicológico, não se apresenta naturalmente, como se estivesse sendo ditado pela memória: é “reinventado”, assim como uma sociedade antiga é “imaginada” pelo historiador, e não apenas resultado do acúmulo de documentos sobre ela.

Quando escrevo minhas memórias [...], as lembranças psicológicas ‘não me acodem em massa’; eu procuro simplesmente compreender porque fiz isto ou aquilo e, nesse empenho, de nada me serve a sinceridade: eu preciso é de lucidez. Não quero deixar passar, sob pretexto de que se trata de lembrança, o que sem dúvida é apenas uma justificação. Acredito ter maiores probabilidades de encontrar a verdade buscando compreender agora o que aconteceu do que pedindo à minha memória para me fornecer mais informações do que as que ela me pode dar e que ela haverá então de inventar em meu lugar; quando é a memória que inventa, o que ela traz é a mentira. (POUILLON, 1974, p. 40).

Na escrita do eu, portanto, a imaginação ou objetivação desempenha um papel que não pode ser cumprido pela percepção, ou seja, pelo autovivenciamento

<sup>10</sup> Obra publicada originalmente em 1946 (*Temps et roman*).

do eu-para-mim: o de dar sentido a uma vida, de torná-la um todo definido e acabado e, portanto, mais palpável para o leitor. Quando o autor/narrador não consegue tomar essa distância de si mesmo, o que se tem é o auto-informe-confissão, no qual o relato estetizado do passado é substituído por indagações éticas. “Só integra o auto-informe-confissão aquilo que eu mesmo posso dizer de mim mesmo [...]: ele é imanente à consciência moralmente atuante, não lhe ultrapassa os limites essenciais, excluem-se todos os elementos transgredientes à autoconsciência.” (BAKHTIN, 2006, p. 130). De acordo com Bakhtin, o auto-informe-confissão, quando praticado, costuma ter um caráter religioso, em que o acabamento ou o sentido do homem são buscados em Deus.<sup>11</sup>

Por tudo o que foi exposto, percebe-se que a determinação do estatuto ficcional de um texto não é uma questão pacífica. Diante da complexificação do problema, apesar das importantes contribuições trazidas para o seio deste trabalho no intuito de clarear o conceito de ficção, o descarte quase imediato do romance-reportagem pela crítica literária brasileira, em função da “desficcionalização da literatura” ou “transposição do real” que empreenderia, soa, no mínimo, como uma atitude dogmática. Por outro lado, a insistência dos jornalistas na “inocuidade” da dimensão literária de suas obras, reduzida a uma questão de estilo e técnica, revela uma desconfiança em relação ao ficcional, tomado por falsidade ou mentira; ou seja: como algo negativo, quando sua função seria, na verdade, a de proporcionar ao homem um conhecimento mais satisfatório de si mesmo.

Tanto os críticos quanto os jornalistas literários parecem ter falhado em explicar as razões de o romance-reportagem – ou livro-reportagem, como preferem os professores de Jornalismo – poder ser lido “como uma ficção”; da mesma forma,

---

<sup>11</sup> O pensamento bakhtiniano sofreria uma modificação significativa pouco tempo depois, a partir da análise minuciosa da obra de Dostoiévski. Se, em *O autor e a personagem na atividade estética*, o teórico criticava o romancista russo pela inexistência, em suas obras, de algo sólido fora da consciência dos protagonistas – ou seja, pela falta de acabamento –, em *Problemas da poética de Dostoiévski* (2009), publicado em 1929, passa a elogiar justamente essa característica. Conforme Bakhtin, em Dostoiévski, a consciência do autor/narrador não contém e determina a consciência da personagem, mas dialoga com ela. A autoconsciência, antes tida como incapaz de narrar ou de prover um texto de valor estético, passa a ser entendida como o próprio “dominante artístico” da construção do herói dostoiévskiano, e essa forma de discurso – dialogia – seria até mesmo superior àquela em que a personagem é um todo exteriormente definido – monologia. Bakhtin atribui a mudança em suas ideias ao fato de o romance dialógico ou o romance polifônico – este último seria aquele em que estão representadas várias consciências imiscíveis, cada uma autônoma em relação às demais e em relação ao autor/narrador – não ter sido alcançado antes de Dostoiévski. Todavia, ressalta que mesmo Dostoiévski emprega também o discurso monológico, pois uma das qualidades do romancista estaria justamente em utilizar várias modalidades de discurso – no sentido da relação do narrador com a consciência e a palavra das personagens –, quase sempre em suas expressões mais acentuadas.

ambas as partes parecem ter optado por ignorar o fato de, mesmo diante de casos em que há “quebras contratuais” – no que diz respeito à acurácia da informação –, e apesar de sua suposta incapacidade para gerar a catarse, o romance-reportagem não perder seu apelo junto ao público. Talvez a resposta a essas questões esteja nas entrelinhas das teorizações aparentemente discordantes apresentadas acima, em que a ficcionalidade ora é atrelada ao caráter “inventado” ou “incrível” do conteúdo do texto, ora à habilidade que este possui de formatar a experiência, contingente e sem limites. Mais precisamente, suspeita-se que “o fio da meada” possa ser encontrado por meio da exploração de um conceito apenas tangenciado até agora: o de *mimesis* ou representação.

### **2.3 *Mimesis* e configuração narrativa**

Como é possível dizer que as discordâncias entre as concepções de ficção abordadas no subcapítulo anterior são apenas aparentes, se algumas priorizam o conteúdo como critério de ficcionalidade e, outras, a lógica por trás da construção dos enunciados ficcionais ou da criação literária? No entanto, uma breve recapitulação dos parágrafos acima mostra que, apesar das divergências, todos os autores citados fazem alguma referência à forma como o “narrador” ou a “narrativa” se comportam em relação ao que “contam”; com o fato de tanto a “representação” de conteúdos “fictícios” quanto a “representação” de conteúdos “verdadeiros” serem capazes de despertar a “ilusão da vida”.

Umberto Eco (1994) e Gérard Genette (1991), por exemplo, apontam para a inexistência de diferenças estruturais entre narrativa “factual” e narrativa “ficcional”, ou entre narrativa “natural” e narrativa “artificial”. O primeiro chega a afirmar que a maneira como o leitor aceita os mundos representados por uma e outra não muda significativamente, pois baseia-se, antes de tudo, no princípio da confiança. Também acredita que, muitas vezes, apenas o paratexto pode socorrer o leitor na hora de distinguir entre narrativa de fatos efetivamente ocorridos e narrativa de fatos imaginados ou concebíveis. Considerações como essas levam a crer que, se há uma diferença a ser estudada, trata-se daquela entre o narrativo e o “não-narrativo”.

Colocando-se a questão sob esse prisma, percebe-se que as ideias dos dois autores não são exatamente contrárias às de Käte Hamburger (1986); pois, enquanto Eco e Genette buscam os critérios da ficcionalidade dentro do campo

narrativo, a teórica alemã, ao que tudo indica, vê na própria narratividade de um texto o seu caráter ficcional. Isso fica sugerido a partir do momento em que ela define, como marca indiscutível da ficcionalidade, a dissociação entre voz e perspectiva – ou entre o sistema de referências espaço-temporal do autor e o sistema de referências das personagens –, evidenciada, por exemplo, pelo emprego do pretérito imperfeito mesmo para a designação do presente e do futuro e pela expressão de uma subjetividade na terceira pessoa. Se Hamburger foi levada a excluir, de sua lógica, a narrativa em primeira pessoa, foi somente por não ter se dado conta de que, ao “narrar” a si mesmo, o sujeito-de-enunciação ou eu-*origo*, apesar de “autêntico” do ponto de vista da “lógica de asserção da realidade”, desdobra-se numa eu-*origo* fictícia, operação que Bakhtin (2006) descreve de forma extremamente lúcida ao abordar a relação entre narrador e personagem na autobiografia.

Dessa forma, a lógica da criação literária ou ficcional descrita por Hamburger, bem como a estética da criação verbal descrita por Bakhtin, seriam, na verdade, uma lógica da narrativa, na qual uma relação arquitetonicamente estável e dinamicamente viva entre narrador e personagem permite, ao primeiro, abarcar a consciência e o mundo da segunda, delineando uma experiência que, na “realidade”, não possui contornos definidos. Tal lógica vai ao encontro da concepção do texto artístico por Lotman (1978), de modelização do infinito no finito, e mesmo da noção de reportagem enquanto “condensação” do real. Porém, antes que se afirme, com segurança, a identidade entre ficção e narração, é necessário reabilitar o conceito de *mimesis* ou representação, que, na apreciação crítica do romance-reportagem brasileiro, foi empregado como sinônimo de cópia frustrada do real ou de naturalismo anacrônico.

Em *A lógica da criação literária* (1986), Käte Hamburger chama a atenção para o fato de Aristóteles, em sua *Poética*, definir a *poiesis*, ou o fazer poético, pela *mimesis*, no sentido da representação de *pratontes* – agentes – e, conseqüentemente, de *praxeis* – ações. O pensador grego chega a excluir, do campo poético, obras elegíacas ou qualquer outra em que o autor fale por si, sem introduzir personagens; a grandeza de Homero, aliás, residiria em sua estratégia de sair de cena após breve introdução, cedendo o palco dos acontecimentos aos seus caracteres.



De acordo com a estudiosa alemã, a identificação entre *poiesis* e *mimesis*, que confere a ambos os termos o sentido de fazer ou produzir, ficou obscurecida por muito tempo, em função de os primeiros comentadores do texto grego terem traduzido o segundo vocábulo pelo termo latino *imitatio*. Ainda que a *mimesis* realmente contenha a “imitação” como uma de suas matizes de sentido, a maneira como é empregada por Aristóteles, segundo Hamburger, deixa claro que, no caso da arte poética, o sentido privilegiado deveria ser o de “representação”. Assim, a imitação (1986, p. 4) “[...] penetra no conceito de ‘mimese’ somente na medida em que a realidade humana fornece o material para a ficção que descreve e ‘faz’ os personagens [...]”.

Luiz Costa Lima (1989) afirma que a tradução do conceito aristotélico de *mimesis* por *imitatio*, no Cinquecento italiano, inaugurou o “veto à ficção”, cujo objetivo era o controle da subjetividade. A tese, conforme o autor, pode soar contraditória em relação ao que se costuma afirmar sobre o Renascimento: que este teria sido a primeira expressão máxima da individualidade e, portanto, da subjetividade do homem. Contudo, a subjetividade valorizada no período era aquela subordinada à “verdade”, ou seja, canalizada em favor da “razão”. Em segundo lugar, na hierarquia, estava a subjetividade do homem comum, baseada na *doxa* – opinião –, e, apenas em terceiro, a subjetividade do poeta.

De acordo com Costa Lima, na sociedade clássica, por seu caráter estamental, as camadas educadas partilhavam de um quadro homogêneo de referências, cuja base era uma concepção da realidade fundada na continuidade entre a ordem das palavras e a ordem das coisas e o entrosamento dessa concepção com a visão religiosa. A inalterabilidade do homem e da natureza – natureza no sentido da verdade ou do ideal platônico – também era um pressuposto da época. Em tal sociedade, o “eu incontrolável” seria uma ameaça. O artista, portanto, precisava ser submetido a regras, e a teoria da *imitatio*, completamente afastada do entendimento aristotélico sobre a *mimesis*, celebrava as obras que melhor “copiassem” uma realidade idealizada ou os modelos socialmente aceitos da Antiguidade. Nesse quadro, a única individualidade possível era a do estilo; daí a importância da eloquência para a literatura a partir da Renascença.

Analisando trechos de poéticas engendradas na época, Costa Lima (1989) constata como teóricos do século XVI, não apenas italianos, mas também franceses e ingleses, substituíram a *mimesis* – como o possível de ser criado ou passível de

ser concebido – pela correspondência ao que já é, apesar de se considerarem divulgadores da *Poética* de Aristóteles. “O já antigo receio da subjetividade selvagem, a constante necessidade de contemporizar com o poder da Igreja tornavam o poetólogo renascentista nada menos que o inimigo de seu objeto de eleição.” (1989, p. 35).

O autor chama a atenção especialmente para o italiano Castelvetro, que explicita a subordinação do poético ao princípio da realidade – “é forçoso que se tenha primeiro conhecimento inteiro e racional da verdade e da coisa representada do que da verossimilhança e da coisa representante”<sup>12</sup> – e afirma que a poesia, inventada para “deleitar e recrear os ânimos da rústica multidão e do povo comum”, gozava de menos liberdade que a ciência, a história e a filosofia. Castelvetro, segundo Costa Lima, teria papel decisivo no classicismo francês, onde a *imitatio* e o veto à ficção não estariam mais à serviço da conciliação da arte com a pretensão de verdade postulada pela Igreja, mas se transformariam em instrumento da verdade pregada pela política absolutista.

A primeira problematização dos critérios clássicos de separação entre real e ficcional viria apenas em 1814, com o ensaio *Theory of Fiction*, de Jeremy Bentham. Para o filósofo inglês, a raiz do fictício estava na própria linguagem, uma vez que é impossível, para o homem, falar somente com o que se apresenta a seus olhos. Assim, de acordo com Costa Lima, o estabelecimento de relações entre duas entidades “reais” em uma sentença seria a primeira das ficções a suplementar o mundo. Porém, apesar do avanço significativo – questionamento da correspondência entre o mundo e a linguagem –, Bentham ainda condenava a ficção “literária” ou “fabulosa”, cujo objeto seriam entidades já em si irreais.

Em outro momento de sua teorização sobre a *mimesis*, Costa Lima (1980) associa a desconfiança em relação ao ficcional ao fato de, desde Aristóteles, a *mimesis* ser ligada exclusivamente à arte, ao passo que esta seria apenas a sua mais clara concretização. Conforme o autor, que antes de chegar ao sentido aristotélico do termo percorre a história de sua utilização pelo pensamento grego anterior, tomar a *mimesis* como especificidade do artístico significou um avanço e, ao mesmo tempo, um retrocesso. Avanço porque, além de libertar o conceito de fins utilitários – médicos, retóricos ou éticos –, bem como do primado do modelo

---

<sup>12</sup> CASTELVETRO, Lodovico. *Poetica d'Aristotele vulgarizzata, et sposta*. Reimpressão da edição original de 1570. Munique: Wilhelm Fink Verlag, 1967.

representado sobre a representação, permitiu o conhecimento da arte. Retrocesso porque todo o esforço empregado na caracterização da representação específica da arte fez com que fossem negligenciadas as relações entre a *mimesis* e a representação social.

Para o teórico brasileiro, as sociedades confundem o simbólico com o raro, limitando-o a campos como a arte e a religião. E fazem isso porque reconhecer o quanto se nutrem do simbólico é sempre um perigo, do ponto de vista da dominação de um grupo sobre outro: equivale a admitir o caráter ideológico das classificações dos seres e das formas de relacionamento entre eles. Ao admitir os sistemas de representação como parte da vida social, como a mediação necessária entre o homem e a base material, essas classificações e esses relacionamentos não podem mais ser justificados pela sua naturalidade ou universalidade: devem ser vistos como simbólicos e como criações de grupos específicos; como “cimento para a identidade social” e, ao mesmo tempo, critério de diferenciação.

Quanto mais nos sentimos integrados em uma cultura, dentro desta, em uma classe, dentro da classe, em uma camada social, dentro desta, em um meio profissional, tanto mais perdemos a possibilidade de saber o que significa esta inserção. Sentimo-nos como uma planta em seu solo, um peixe em águas não poluídas. A ambiência social nos atravessa como se fosse nossa própria natureza. Cultura, classe, camada, meio profissional parecem-se então a roupas muito leves, tão leves que a pele não sente que as transporta. Melhor, roupas que se tornam a própria pele, da qual não nos imaginamos despossuídos. Então julgamos que nossos hábitos, condutas e práticas são nossos simplesmente porque pertencemos à humanidade. Confundimos nossas expectativas e aspirações com as de todos. (COSTA LIMA, 1980, p. 67).

Nesse sentido, a obra *Mimesis*, do filólogo alemão Erich Auerbach (2004)<sup>13</sup>, permite considerações interessantes. Na verdade, a expressão não aparece senão no título do livro, e em nenhum momento o autor teoriza sobre ela. Contudo, em quase 500 páginas, divididas em vinte ensaios críticos, Auerbach aborda a maneira como vários textos da literatura, da *Odisséia* de Homero ao romance *To the Lighthouse*, de Virginia Woolf, “representam” – ou “fazem” – objetos, personagens e ações. O curioso, entretanto, é que o *corpus* de análise inclui passagens bíblicas, fragmentos da historiografia antiga (de Tácito e Amiano Marcelino) e medieval (de Gregório de Tours) e mesmo trechos dos *Essais* de Montaigne. Ou seja: textos que, normalmente, não seriam considerados ficcionais. Sobre a obra de Auerbach pode

---

<sup>13</sup> *Mimesis: Dargestellte Wirklichkeit in der abendlaendischen Literatur* (1946).

ser dito, ainda, que possui uma dimensão sociológica, na medida em que o autor procura relacionar os modos de representação com a cosmovisão de cada sociedade ou período histórico. Para Käte Hamburger (1986), aliás, foi Auerbach, ao dar à reunião de seus ensaios o subtítulo *A representação da realidade na literatura ocidental*, quem (p. 3) “[...] restituiu ao termo proscrito [*mimesis*] o seu lugar de honra e o restabeleceu no seu próprio sentido aristotélico”.

Aqui, urge chamar o filósofo Paul Ricoeur para a discussão. Aliás, qualquer abordagem da questão da *mimesis* que não fizesse referência ao monumental estudo *Tempo e narrativa* (2010)<sup>14</sup> não poderia ter a pretensão de ser levada a sério. Em sua leitura da *Poética* aristotélica, Ricoeur chama a atenção para o fato de a *mimesis* nunca ser definida de forma absoluta pelo pensador grego, mas sempre contextualmente, em relação ao *mythos*, ou seja, à intriga. Além disso, tanto a *mimesis* quanto o *mythos* são descritos como processos – ideia reforçada pela sua relação com o vocábulo *poiesis*, conforme já observara Hamburger (1986) –, e não como estruturas. A primeira seria a representação da ação, ao passo que o segundo seria o agenciamento dos fatos. “A imitação ou a representação é uma *atividade mimética* na medida em que *produz* algo, ou seja, precisamente o agenciamento dos fatos pela composição da intriga.” (RICOEUR, 2010, v. 1, p. 61, grifos nossos).

A partir da teoria da composição do *mythos* trágico pela atividade mimética, na *Poética*, Ricoeur constrói uma teoria da composição narrativa. O teórico entende que, apesar de Aristóteles estabelecer uma diferença entre o autor que se comporta como um narrador e aquele que cede a palavra às personagens, classificando apenas o segundo como um verdadeiro “imitador”, isso não impede que, modernamente, a narrativa seja vista enquanto *mimesis*. Isso porque, no texto grego, a equivalência entre *mimesis* e *mythos* seria uma equivalência pelo “o quê” – agenciamento dos fatos ou representação da ação –, e não pelo “como” – narração ou dramatização. E mesmo Aristóteles, conforme Ricoeur, não cessa de minimizar as diferenças entre epopeia e tragédia, dizendo que o que esta tem a mais – o espetáculo e a música – não é essencial ou não diz respeito especificamente à arte poética. Assim, todas as exigências para a construção do *mythos* trágico, como a disposição dos acontecimentos por critérios de necessidade e probabilidade, e

---

<sup>14</sup> *Temps et récit* (1983).

sobretudo a ascendência do todo sobre as partes, são transpostas para a narrativa, enquanto “atividade” configuradora.

Contudo, o trunfo de Ricoeur (2010) não reside apenas na tradução da *mimesis* por construção da intriga, ou no entendimento da representação por configuração narrativa, apesar de sua análise da *Poética* demonstrar a impossibilidade de ambas – *mimesis* e representação – serem tomadas como sinônimo de “cópia” do real. Sua originalidade está na aproximação feita entre o texto grego e o Livro XI das *Confissões*, de Santo Agostinho. Para Ricoeur, ainda que, na teoria aristotélica, a composição do *mythos* trágico seja regida pela conexão lógica dos acontecimentos, sem que se faça referência direta ao caráter temporal do todo, mas apenas à sua extensão, a “concordância discordante” estabelecida pela atividade mimética funciona como uma resposta ao paradoxo da temporalidade de que o filósofo cristão se ocupou no século IV, e ao qual a fenomenologia nunca teria conseguido dar uma resposta satisfatória.

No Livro XI, Agostinho reflete sobre o “ser” e o “não ser” do tempo: mesmo que a linguagem permita dizer o tempo e sua medida, de forma que todos compreendam o que está sendo dito – e tenham, portanto, certeza do “ser” do tempo, já que é possível falar sensatamente sobre ele no cotidiano –, essa mesma linguagem é incapaz de explicar o que é o tempo, ou como ele é medido. Afinal, como pode o tempo ser, se o passado já não é, o futuro ainda não é e o presente não permanece? E, se o presente não permanece, como mensurá-lo? E ainda: se o tempo é um, como explicar que se divida em presente, passado e futuro?

A fim de solucionar as aporias em questão, o filósofo dissocia a medida do tempo do movimento físico – seja o movimento dos astros ou de outro corpo qualquer –, já que este não oferece um termo fixo de comparação: “Para Agostinho, sendo Deus o senhor da criação, ele pode mudar a velocidade dos astros como o oleiro pode mudar a de seu torno, ou o recitador a enunciação de suas sílabas [...]”. (RICOEUR, 2010, v. 1, p. 28-29). A conclusão a que chega é a de que o tempo em si não é passível de medida; a maneira como é percebido pela alma humana é que pode ser mensurada. Disso, resulta que o futuro não é senão expectativa de coisas futuras e, o passado, memória de coisas passadas. Assim, tanto futuro quanto passado “estão” presentes no espírito, o primeiro como imagens-sinais e, o segundo, como imagens-vestígios.

Porém, se a tese do triplo presente soluciona a aporia do “ser” e do “não ser” do tempo, da sua extensão na não permanência e da sua multiplicidade na unidade, ela também evidencia o dilaceramento do espírito; de fato, é apenas como “distensão da alma” – *distentio animi* – que a temporalidade é experimentada. No entanto, conforme Ricoeur (2010), essa “solução” eleva a especulação sobre o tempo, em Santo Agostinho, ao nível da queixa ou do gemido, pois a alma aspira justamente ao presente estável da eternidade. A teoria aristotélica da composição da intriga funcionaria como uma resposta a essa esgarçada: “Vejo nas intrigas que inventamos o meio privilegiado mediante o qual reconfiguramos nossa experiência temporal confusa, informe e, no limite, muda [...]”. (RICOEUR, 2010, v. 1, p. 4).

De acordo com Ricoeur, apesar de separadas por séculos e de pertencerem a universos culturais profundamente distintos, a inquirição agostiniana do tempo e a teoria aristotélica da intriga dialogam na medida em que funcionam como réplicas invertidas uma da outra: enquanto a primeira (2010, v. 1, p. 10, grifos do autor) “[...] dá do tempo uma representação na qual a *discordância* não cessa de desmentir o anseio de *concordância* constitutivo do *animus*”, em função da dialética entre expectativa, memória e atenção, a segunda (p. 56) “[...] discerne no ato poético por excelência – a composição do poema trágico – o triunfo da concordância sobre a discordância”.

Três razões levam Ricoeur a considerar a composição da intriga ou configuração narrativa como “concordância discordante”. Em primeiro lugar, está a mediação que ela faz entre incidentes particulares e uma história tomada como um todo. Aliás, é somente devido ao papel que lhe é atribuído pela totalidade que um “acontecimento” passa a ter o direito de ser assim considerado; mesmo seu valor como início, meio ou fim de algo só pode ser reconhecido pela sua inserção na intriga. Em segundo lugar, está a mediação entre fatores heterogêneos, como agentes, objetivos, meios, circunstâncias e resultados. Entre esses fatores, estariam também os incidentes dignos de piedade e atemorizantes e, sobretudo, as peripécias – reviravoltas ou mudanças de fortuna – e os reconhecimentos – passagens do ignorar ao conhecer –, que Aristóteles considera elementos qualitativos do mito complexo. De fato, fazer aparecer (RICOEUR, 2010, v. 1, p. 115) “[...] numa ordem sintagmática todos os componentes suscetíveis de figurar no quadro paradigmático estabelecido pela semântica da ação” é o que caracterizaria, em última instância, a intriga como concordância discordante.

Mas a intriga é responsável ainda por uma terceira mediação, que Aristóteles não considerou: trata-se da conciliação entre duas dimensões temporais, uma cronológica e outra não-cronológica. É esse aspecto da narrativa, de acordo com Ricoeur, que responde ao paradoxo agostiniano do tempo – não de maneira especulativa ou teórica, mas poética. Isso significa dizer que, tal como na experiência temporal viva, a atenção, na intriga, divide-se entre coisas passadas e coisas futuras, pois, conforme avança no texto, o leitor constrói novas memórias e tem suas expectativas alteradas; a diferença está no fato de que, na narrativa, a ação tem extensão e contorno definidos, e pode ser reavaliada a partir de seu final. Tirar uma configuração da mera sucessão é o que garante, à história, sua capacidade de ser acompanhada, bem como o que proporciona, ao homem, uma experiência temporal satisfatória, impossível de ser alcançada na vida real.

Acompanhar uma história é avançar em meio a contingências e peripécias sob a condução de uma expectativa que encontra sua satisfação na 'conclusão'. Essa conclusão não está logicamente implicada por qualquer premissa anterior. Dá à história um 'ponto final', que, por sua vez, fornece o ponto de vista de onde a história pode ser percebida como formando um todo. Entender a história é entender como e por que os sucessivos episódios conduziram a essa conclusão, que, longe de ser previsível, deve ser finalmente aceitável, como sendo congruente com os episódios reunidos. (RICOEUR, 2010, v. 1, p. 116-117).

Assim, para Ricoeur, a problemática última da narrativa é o caráter temporal da experiência; é essa experiência que a ficção “mimetiza” – ou seja, configura –, e disso resulta, necessariamente, sua “referencialidade”, ainda que a teoria literária privilegie a imanência da linguagem em detrimento de aspectos extratextuais. Inclusive, em seu estudo da *mimesis*, o filósofo declara a intenção de acabar com o que considera um “preconceito”: a oposição entre um “dentro” e um “fora” do texto, oriunda da visão estática do mesmo como estrutura, e não como “atividade estruturante”. Ricoeur entende que (v. 1, p. 93) “[...] o tempo torna-se tempo humano na medida em que está articulado de modo narrativo, e a narrativa alcança sua significação plenária quando se torna uma condição da existência temporal”.

Antes do teórico francês, Frank Kermode já havia se debruçado sobre o problema da ficção enquanto humanização do tempo ou configuração da experiência temporal. Em *The Sense of an Ending* (2000)<sup>15</sup>, o crítico britânico explora a dependência do homem em relação às “ficções de concordância” ou “ficções

<sup>15</sup> Obra publicada originalmente em 1966.

determinadas pelo fim” (*end-determined fictions*); ou seja, a sua necessidade de avaliar a situação em que se encontra sob a perspectiva de um desfecho. Contudo, tais ficções não se restringiriam às literárias; o próprio conceito de “época”, ou mesmo divisões cronológicas arbitrárias como “séculos” e “milênios”, teriam sido criados para que a humanidade pudesse suportar o peso de suas ansiedades e esperanças. A ressurgência do mito do Apocalipse de tempos em tempos, apesar de inúmeras predições desconfirmadas, seria uma evidência desse apego a fins consonantes, que funcionam como figuras da própria morte: como, ao morrer, o homem já não pode unir o fim ao começo, numa totalidade que conferiria plenitude a cada momento de sua existência, imagina sua própria significância por meio de ficções.

Como Ricoeur, que distingue duas dimensões temporais às quais a narrativa serviria de mediação, Kermode faz uma distinção entre a mera cronicidade ou sucessividade – o passar do tempo ordinário, associado à realidade – e o tempo preñado de significado – cujo sentido deriva de sua relação com o fim. Para exemplificar sua tese, emprega a metáfora do “tic tac” do relógio: após o “tic”, fica-se à espera de seu desfecho, ou seja, do “tac”; o intervalo entre o “tac” e o próximo “tic”, no entanto, sequer é percebido. Assim, em um romance de mil páginas, o narrador deve manter viva a promessa do “tac”, ainda que, no interior da narrativa, seja simulado o tempo da mera duração; e faz isso “[...] enfeixando a percepção do presente, a memória do passado e a expectativa do futuro em uma mesma organização”. (KERMODE, 2000, p. 46, tradução nossa).

As palavras de Kermode fornecem a deixa para a próxima questão a ser abordada: a do “desengate” entre o “ser” e o “quase ser”. É verdade que a narrativa configura a experiência temporal ao organizar os incidentes em uma ação completa, na qual o todo determina a importância das partes. Contudo, a satisfação que proporciona não está apenas na congruência estabelecida a partir do fim: está, também, no seu caráter reflexivo. Paul Ricoeur (2010) lembra que narrar é, simultaneamente, compreender e explicar acontecimentos já transcorridos. Disso, resulta que, na intriga, há um desdobramento do tempo em “tempo do contar” e “tempo das coisas contadas”. Assim, o enfeixamento de presente, passado e futuro não diz respeito apenas ao movimento de leitura e à necessidade de o leitor reajustar suas expectativas na medida em que novos elementos são adicionados à história; diz respeito à percepção do presente, à memória do passado e à



expectativa do futuro pelas personagens que vivem no tempo das coisas contadas. Sem a possibilidade de refletir sobre suas próprias experiências enquanto as vive, por meio da narrativa o leitor pode, de um lugar privilegiado, analisar a distensão do espírito alheio – e, em última instância, a do seu.

Aqui, faz-se necessária uma ressalva. Para Ricoeur, o desengate entre o “ser” e o “quase ser”, ou o desdobramento do tempo em “tempo da enunciação” e “tempo do enunciado”, é o que determina a instauração do espaço ficcional, onde personagens vivem uma experiência fictícia do tempo. Contudo, a mesma operação se dá na história, onde sua função, em lugar de propor um mundo possível de ser habitado – o mundo do “como se” –, é a de restituir, ao passado, a incerteza do futuro. Por essa razão, o filósofo hesita em identificar “ficção” e “configuração narrativa”. “Se, efetivamente, considerarmos configuração e ficção sinônimos, já não teremos um termo disponível para pensar a relação diferente dos dois modos narrativos com a questão da verdade.” (RICOEUR, 2010, v. 2, p. 6).

Para contemplar a diferença entre a “significância” da ficção e a “representância” da história, Ricoeur divide a atividade mimética em três etapas: *mimesis I*, *mimesis II* e *mimesis III*. Apenas a *mimesis II* corresponderia à configuração narrativa propriamente dita, ou seja, à composição da intriga presente tanto na literatura ficcional quanto na história. A *mimesis I*, por sua vez, seria o tempo prefigurado – mundo da ação – que a intriga configura; já a *mimesis III*, o tempo refigurado pela atividade da leitura, por intermédio da qual o leitor aplica o texto à sua própria realidade. A configuração do tempo tanto pela ficção quanto pela história, de acordo com o filósofo, só é possível porque está enraizada numa pré-compreensão da ação, desde sempre dotada de aspectos simbólicos, estruturais e, sobretudo, temporais, que funcionam como “indutores de narrativa”.

A distinção fundamental entre narrativa ficcional e narrativa histórica, conforme Ricoeur, residiria no fato de que, no caso da primeira (2010, v. 1, p. 112), “[...] essa pré-compreensão do mundo da ação recua para o lugar de ‘repertório’ [...]”; no caso da segunda, diz respeito a acontecimentos que efetivamente ocorreram. Assim, a referência das obras literárias seria metafórica, no sentido de que a configuração narrativa é uma metáfora da *distentio animi*, uma “imitação criativa” da experiência temporal que dilacera o espírito; a da história, uma referência documental ou por vestígios. Quanto à *mimesis III*, ou seja, ao retorno à realidade após a passagem pelo texto, o que a ficção comunica, ao leitor, são “variações

imaginativas” da experiência temporal; a história, por sua vez, tem a “intenção” de oferecer uma “reconstrução” do passado:

Uma sólida convicção anima aqui o historiador: o que quer que digam do caráter seletivo da coleta, da conservação e da consulta dos documentos, de sua relação com as perguntas que lhes formula o historiador, ou até das implicações ideológicas de todas essas manobras – o recurso aos documentos marca uma linha divisória entre história e ficção: diferentemente do romance, as construções do historiador visam a ser reconstruções do passado. Através do documento e mediante a prova documentária, o historiador é submetido *ao que, um dia, foi*. Tem uma *dívida* para com o passado, uma dívida de reconhecimento para com os mortos, que faz dele um devedor insolvente. (RICOEUR, 2010, v. 3, p. 236, grifos do autor).

Contudo, antes que se dê por eliminada a possibilidade de uma identificação entre ficção e configuração narrativa, que vinha sendo trabalhada nas páginas anteriores, é preciso esclarecer a que tipo de narrativa histórica Paul Ricoeur se refere. Já nos parágrafos introdutórios da segunda parte do primeiro volume de *Tempo e narrativa*, que é quando passa a abordar diretamente a relação entre a história e a composição da intriga, ele declara que sua “[...] *tese sobre o caráter em última instância narrativo da história não se confunde de jeito nenhum com a defesa da história narrativa*”. (2010, v. 1, p. 151, grifos do autor). Dito isso, passa a desconstruir o conceito de acontecimento histórico, que (p. 159) “[...] partilha a evidência enganosa da maioria das noções de senso comum”.

É nas contribuições da École des Annales à historiografia francesa que Ricoeur busca os argumentos para questionar o acontecimento histórico como “ter-sido absoluto”. Para os membros dessa corrente, criada em 1929 pelos historiadores Lucien Febvre e Marc Bloch em torno da revista *Annales d'histoire économique et sociale*, a história só é conhecimento pela relação que o historiador estabelece com o passado; não é um objeto em si, mas depende das perguntas formuladas pelo pesquisador aos documentos. Outra premissa da escola é a da substituição da história factual ou política – uma (v. 1, p. 178) “crônica melhorada do Estado” – por uma história da estrutura ou da longa duração, menos “nervosa” e mais “inteligível”. Com os Annales, conforme Ricoeur, o objeto da história sofreu um deslocamento do indivíduo atuante para o fato social total.

A epistemologia neopositivista da história, ou crítica da história pelo positivismo lógico – que teve em Carl G. Hempel, autor de *The Function of General Laws in History* (1942), um de seus expoentes –, também teria contribuído para a

superação da história factual, baseada em nomes e datas. Isso em função de questionar a “singularidade não repetível” do acontecimento histórico: para os partidários do modelo nomológico, o valor de um acontecimento não residia no fato de ele ter estado inicialmente incluído na crônica oficial, ou num testemunho; estava na possibilidade de ele ser explicado por uma hipótese ou lei geral. Assim, o acontecimento histórico não diferia muito de um acontecimento do mundo físico, e sua explicação adquiria um caráter também de previsão – no sentido de que determinado tipo de conjuntura deveria gerar determinado tipo de acontecimento. A ideia-chave do modelo, segundo Ricoeur, era a regularidade.

Todavia, a problematização do conceito de acontecimento histórico e a exigência, para a história, de uma explicação mais rigorosa, que ultrapassasse o relato das ações individuais e das motivações pessoais, trouxe um efeito colateral: apesar de “adversárias” – uma abraçava a subjetividade do historiador e a noção do passado como construção; outra exigia, do método histórico, que primasse pela objetividade própria às ciências naturais –, tanto a nova historiografia francesa quanto a epistemologia neopositivista acabaram por eclipsar a filiação da história à narrativa. O restabelecimento dessa filiação, sem a qual, segundo Ricoeur (2010), a história deixaria de ser história, seria feito pelas novas teses “narrativistas”, surgidas a partir da crítica ao modelo nomológico.

De acordo com Ricoeur (2010), o modelo nomológico entrou em colapso tanto em função de suas próprias fragilidades – sobretudo a resistência em reconhecer o caráter “sublunar” dos conceitos e das leis em história – quanto do descompasso em relação à prática historiográfica. O que as novas teses propunham, no entanto, não era um retorno à história política ou factual; reconhecendo, na escrita, uma parte constitutiva do modo de compreensão histórico, e não apenas uma questão de redação ou retórica, enfatizavam os recursos de inteligibilidade da composição da intriga, mas sem privilegiar o acontecimento único em detrimento das entidades anônimas que, a partir da *École des Annales*, haviam se transformado nas novas “personagens” da história: as nações, as sociedades, as civilizações, as classes sociais e até mesmo as mentalidades.

Portanto, quando Ricoeur hesita em considerar a ficção e a configuração narrativa como sinônimos, tendo em vista que a configuração não seria exclusividade da literatura, mas estaria presente também na história, não está pensando na *Histoire de France*, de Jules Michelet, exemplo que tanto Gérard

Genette (1991) quanto Umberto Eco (1994) costumam citar para indicar a impossibilidade de distinguir os “recursos” da narrativa ficcional das “estratégias” da narrativa factual. Está se referindo à complexidade das construções engendradas pela nova historiografia, nas quais a narrativa não é o resultado ou a explicação em si, mas apenas uma etapa da explicação histórica, que envolve a problematização da narrativa e sua submissão “[...] ao juízo de um público, se não universal, ao menos reputado competente e composto em primeiro lugar pelos pares do historiador”. (RICOEUR, 2010, v. 1, p. 291).

Nessas obras, não é construída uma intriga propriamente dita, que configure uma experiência individual e fictícia do tempo. O que os historiadores compõem, segundo Ricoeur, é uma “quase-intriga”: uma operação de imputação causal, que consiste na construção de cursos alternativos de acontecimentos a fim de estabelecer probabilidades retrospectivas. A quase-intriga é uma espécie de transição entre a compreensão narrativa e a explicação por leis.<sup>16</sup> Ela põe em cena “quase-personagens”: entidades de pertencimento participativo – uma nação ou sociedade, por exemplo – irreduzíveis à soma de seus integrantes. Objetos de estudo da chamada história geral, as quase-personagens fazem a mediação entre a esfera do indivíduo – ou seja, entre a personagem de fato – e as entidades historiográficas de segunda e terceira ordem.

As entidades de segunda ordem seriam os fenômenos culturais que constituem o objeto das histórias especializadas, e que são delimitados pelo próprio historiador, como arte ou religião – ou mesmo um tema mais específico, como as mentalidades, por exemplo. Não podem ser tomadas como “realidades históricas”; são, antes, categorias que a história toma de empréstimo a outras ciências sociais com as quais tem afinidades. As entidades de terceira ordem, por sua vez, são totalidades que sintetizam os temas, os procedimentos e os resultados das histórias especializadas; apesar da aparência de concretude e singularidade que suas denominações lhes conferem – “o Barroco”, “a Antiguidade Clássica”, “o

---

<sup>16</sup> Aqui, no entanto, não se trata mais da regularidade e da universalidade pregadas pelos partidários do modelo nomológico. As leis utilizadas pela história, conforme Ricoeur, concernem à maneira como os homens “costumam” reagir a situações dadas. É com base nas regras da experiência, por exemplo, que o historiador pode restabelecer um desenvolvimento interrompido ou inexistente, por meio da atribuição ou imputação causal. Além disso, ao contrário do que a crítica neopositivista pensava ser o ideal, a história não precisa partir de um termo geral para uma lei geral; pode partir do termo geral para a explicação das diferenças: “Um historiador não está interessado em explicar a Revolução Francesa no seu aspecto de revolução, mas naquilo que seu curso diferiu do dos outros membros da classe das revoluções”. (RICOEUR, 2010, v. 1, p. 206).

Renascimento”, “a Revolução Francesa” –, são as mais abstratas de todas, pois abarcam um amplo conjunto de fenômenos ou um vasto período de tempo.

Como se vê, a narrativa histórica a que Ricoeur se refere – e que deve ter sua diferença, em relação à ficção, preservada –, não se confunde com a história narrativa; por meio da conceituação e da reflexão crítica, ela adquire autonomia em relação ao caráter “autoexplicativo” da intriga no sentido aristotélico, com a qual mantém um vínculo derivado e indireto que só pode ser reativado por meio de um questionamento retrospectivo – das entidades de terceira e segunda ordem em direção às entidades de pertencimento participativo que, em última instância, dizem respeito a agentes e ações propriamente ditos. E se, em alguns casos, a meta de representância da história exige a ilusão de presença, ou que o historiador ganhe “olhos” para mostrar, por exemplo, o horror – como na história do Holocausto –, então Ricoeur considera que a história se ficcionaliza; isso, contudo, não implica na sua desvalorização enquanto investigação: numa expansão da dialética entre tempo cronológico do episódio e tempo não-cronológico da configuração, na ficção, uma obra histórica não precisa abdicar do acontecimento único, desde que configurado ou explicado pela longa duração.

Não bastasse o fato de a concepção de história, em Ricoeur, por si só atenuar a distinção fundamental entre narrativa ficcional e narrativa histórica – que ele deseja ver preservada –, o filósofo ainda problematiza o “vocabulário da referência”, no sentido da assimilação da função referencial à de denotação, comum tanto no discurso corrente quanto no científico. Tal simplificação ignora não apenas o trabalho da imaginação sintetizadora em história – que “figura um mundo que falta” a partir do vestígio –, mas também impede que se faça justiça à eficácia da ficção.<sup>17</sup> Para Ricoeur, o “verossímil” de Aristóteles – “aquilo que poderia ter sido” – abarca tanto as potencialidades do passado “real” como os possíveis “irreais” da ficção. Ele propõe, assim, que o vocabulário da referência dê lugar ao “vocabulário da

---

<sup>17</sup> “Essa crítica do conceito ingênuo de ‘realidade’ aplicada à preteridade do passado pede uma crítica simétrica do conceito não menos ingênuo da ‘irrealidade’ aplicado às projeções da ficção. A função de representância ou de locotenência [da história, que figura o que falta, que está no lugar do não-observável] tem seu paralelo na função da ficção, que pode ser dita indivisamente *revelante* e *transformante* no tocante à prática cotidiana; revelante, no sentido de que explicita aspectos dissimulados, mas já desenhados no âmago de nossa experiência práxica; transformante, no sentido de que uma vida assim examinada é uma vida mudada, uma vida outra. Atingimos aqui o ponto em que descobrir e inventar são indiscerníveis. O ponto, portanto, em que a noção de referência já não funciona, assim como certamente já não funciona a de redescrição.” (RICOEUR, 2010, v. 3. p. 268, grifos do autor).

aplicação”, pois a refiguração do tempo humano só se concretiza no entrecruzamento da história e da ficção na atividade da leitura. É a partir da união entre história e ficção na *mimesis III* que uma identidade pode ser atribuída ao homem; mas uma identidade narrativa, capaz de abarcar a mudança.

Dessa forma, a ressalva de Ricoeur quanto à identificação entre ficção e configuração narrativa, em respeito à autonomia da explicação histórica em relação ao caráter autoexplicativo da intriga, parece não impedir que, no tocante ao romance-reportagem, tal identidade seja afirmada. Faltam, às obras dos jornalistas-escritores, o trabalho de conceituação e a reflexividade crítica presentes na história; ao contrário do historiador, que analisa fatores, faz conjecturas e problematiza sua narrativa – pois (RICOEUR, 2010, v. 1, p. 307) “[...] como o juiz, está numa situação de contestação e de processo, e porque sua tese de defesa nunca termina [...]” –, o repórter, ao praticar o chamado jornalismo literário, dá-se por satisfeito com a explicação imanente à narrativa, cuja compreensão repousa exclusivamente na competência do leitor para seguir uma história.<sup>18</sup>

Antonio Olyntho (1955), portanto, não estaria errado ao considerar a reportagem como ficção que haure seu material da realidade em ato, e não da realidade em potência. Da mesma forma, pode-se concordar com W. Ross Winterowd (1990), estudioso norte-americano que condena enfaticamente as denominações que fazem referência à “factualidade” das obras de jornalistas-escritores, como *literature of fact*, *nonfiction novel* e, sobretudo, *non-imaginative literature*. Ele entende que tal nomenclatura é excludente e, sobretudo, pejorativa, pois contribui para manter a separação entre uma literatura considerada “pura”, aceita institucionalmente, e uma literatura tida por “servil” – caso, evidentemente, do romance-reportagem brasileiro –, que ocupa apenas espaços periféricos no meio acadêmico. Para Winterowd, o que garante a esses textos a sua ficcionalidade é, justamente, a sua narratividade, pois ela desencadeia um movimento de leitura endofórico, em que as informações são buscadas no interior do texto, e não fora dele.

---

<sup>18</sup> Disso, talvez, resulte a animosidade dos historiadores em relação aos jornalistas que optam por abordar, em seus livros, assuntos considerados “históricos”: não se dão conta de que esses autores, na verdade, estão fazendo “reportagem”, sem a pretensão de requisitarem, para si, reconhecimento enquanto detentores de um conhecimento e de uma metodologia pertencentes a uma disciplina específica. Todavia, a confusão já nasce nas editoras, ao catalogarem obras como *1808 e 1822*, de Laurentino Gomes, ou a série *Terra Brasilis*, de Eduardo Bueno, como história, e não como reportagem ou jornalismo literário.

### 3 ENQUANTO HOVER BURGUESIA

#### 3.1 O romance-reportagem

Quando o assunto é romance-reportagem, professores da área de Letras e críticos literários brasileiros têm, por referência, alguns textos publicados no final da década de 1970 e no início da década de 1980 por ensaístas conceituados, como Silviano Santiago, Flora Süssekind e Davi Arrigucci Jr. Todavia, a menção a obras como as do jornalista José Louzeiro, tido como o inventor desse tipo de narrativa no Brasil, geralmente é feita em trabalhos de caráter panorâmico, ou seja, em ensaios e coletâneas nos quais se tenta abarcar a totalidade da produção cultural do período em que vigorou o Ato Institucional N.º 5 (1968-1978). Dessa forma, tal produção é analisada, sobretudo, do ponto de vista de suas relações com a censura e com o autoritarismo do regime militar.

Silviano Santiago (1982), por exemplo, trata o romance-reportagem como um desvio formal adotado durante os anos de repressão. Para ele, esse tipo de livro possui um laço mais estreito com a censura e menos afetivo com a literatura:

Já que a censura não visava apenas às artes, mas a todas as formas de expressão dentro da sociedade, ocorreu também que o jornal não pôde mais dizer o que queria. Isso se deu sobretudo na área *grosso modo* chamada de policial. Tanto os grandes crimes da década como a grande reação da polícia ao aumento da criminalidade (o Esquadrão da Morte) não puderam ser cobertos com a objetividade jornalística que mereciam. Passou então a literatura a ter uma função parajornalística, como é o caso da prosa de José Louzeiro e de Plínio Marcos, cujo principal fim reside na denúncia sócio-política de marginalização grave na realidade brasileira e na denúncia da própria censura que estava impossibilitando que certos assuntos fossem discutidos fora dos salões fechados do poder. (SANTIAGO, 1982, p. 53-54).<sup>1</sup>

Em outro momento da mesma obra, o romancista e professor aborda o fracasso do texto literário moderno no que diz respeito à sua função sociopolítica concreta e à sua eficácia junto ao grande público, resultado, segundo ele, não tanto da dificuldade do texto em si, mas (p. 129) “[...] mais da postura retrógrada gerada pelos meios de comunicação de massa e da apatia intelectual do leitor pequeno-

<sup>1</sup> Flora Süssekind, em *Tal Brasil, qual romance?* (1984), faz uma leitura um pouco mais elaborada da questão. Segundo a autora, a área policial, no jornalismo da década de 1970, foi a menos afetada pela lei da censura prévia, pois (p. 181) “[...] quanto mais ‘individuais’ parecessem os casos de violência, melhor para um regime pautado numa violência política bem mais ampla”. Esse tópico será desenvolvido mais adiante.

burguês”. Alguns escritores, então, optam por desconsiderar as crises da literatura e enfatizar apenas as crises sociais, econômicas ou políticas. Trabalham (p. 130) “[...] em total descaso tanto pelos valores da literatura, quanto pela reflexão sobre a linguagem, como ainda pelo seu meio de comunicação com o público”. Usam, em geral, recursos retóricos antiquados, mas que por serem reconhecidos pela comunidade, cuja sensibilidade está embotada, garantem-lhes um lugar na lista dos *best sellers*.

Os jornalistas que publicaram romances-reportagem na década de 1970 estariam entre tais escritores, mais preocupados com o mapeamento das mazelas brasileiras e com a adoção de uma postura política correta do que com a reflexão sobre a linguagem e sobre a própria atividade artística. Suas obras, de acordo com Santiago, seriam meros complementos do “jornal censurado” e da “televisão pasteurizada”, instrumentos por meio dos quais o público organizava o seu próprio mal-estar com a situação vigente à época. O fato de esses livros, muitas vezes, terem sido alvo de processos judiciais e de apreensões policiais, ou de terem sido mencionados por autoridades do governo federal em entrevistas, apenas teria feito com que se tornassem mais apetitosos para o leitor e com que seus autores fossem celebrados como lideranças em uma luta do “bem” contra o “mal”. As qualidades dessas obras, portanto, não seriam intrínsecas, mas circunstanciais, e todos os julgamentos favoráveis a elas teriam por base valores “parasitários” e “temporários”, e não a pertinência da dramatização empreendida.

Toda essa camada extra de valoração – por mais adequada que seja – só existe porque o livro cai na corrente da denúncia. E, por estar nessa corrente, desperta emoções fortes no leitor, mas previsíveis e festivas, desencadeia pensamentos de ação no leitor, mas pretensamente coniventes e populares, levanta inquietações originais no leitor, mas que não o levam a um questionamento das relações concretas e duradouras que ele mantém com sua classe de origem e os aparelhos de Estado. (SANTIAGO, 1982, p. 131-132).

Ainda conforme o ensaísta, apesar da função benéfica que tal literatura possa ter tido em um momento histórico específico,

[...] diante do livro em questão, o leitor não se sente perturbado ou incomodado nos seus hábitos de apreensão e manuseio da linguagem, na sua compreensão passiva das relações entre a palavra e o fato, a palavra e a ação, no seu entendimento do que sejam as maneiras “fingidas” de lhe representar o real. A linguagem do livro que lê é a mesma linguagem do jornal e da televisão, meios estes que o livro está combatendo. Ele combate o tema mas não combate a retórica. O livro não requer do leitor nenhum



descompromisso para com a maneira como as notícias lhe estão sendo veiculadas, pois o autor aceitou a linguagem jornalística para que seu produto se torne mais acessível ao consumidor, acatando portanto plenamente as regras de jogo da sociedade que ele combate. (p. 132).

Para Santiago, no romance-reportagem a relação do leitor é antes com o autor do que com o livro. O conhecimento proporcionado se dá pela via da simpatia para com a pessoa do escritor, nas mãos de quem toda a responsabilidade pela luta é depositada, enquanto o (p. 133) “[...] leitor beberica no bar da esquina ou discute as dez razões para o Brasil perder a Copa”. Porém, em um texto literário, conforme o autor, o conhecimento deveria estar na (p. 132) “[...] capacidade de descodificar e operacionalizar criticamente, isto é, com rigor, firmeza e autocrítica, o instrumento social por excelência, a linguagem”. Referindo-se não ao romance-reportagem da década de 1970, mas à produção dos poetas vinculados ao Centro Popular de Cultura (CPC) na década de 1960, Heloísa Buarque de Hollanda (1981) expressa a mesma posição. Segundo ela, a literatura cepecista optou por “comover pela denúncia da miséria”, o que significou uma regressão em relação à poesia de períodos anteriores. Conforme a estudiosa,

Poeticamente, esta opção traduz-se numa linguagem celebratória, ritualizada, exortativa e pacificadora. O laborioso esforço de captar a “sintaxe das massas” significa para o escritor a escolha de uma linguagem que não é sua. Programaticamente ele abre mão do que seria a força de seu instrumento de trabalho, a palavra poética – seu único engajamento possível –, em favor de um *mimetismo* que não consegue realizar, não levando, inclusive, em conta o nível de produção do simbólico nessa mesma poesia popular. Produz, então, uma poesia metaforicamente pobre, codificada e esquemática. (HOLLANDA, 1982, p. 26, grifo nosso).

Esse tipo de poesia, que a autora chama de populista, acabava não desempenhando o papel a que se propunha, pois seu caráter revolucionário se resumiria à autoproclamação como texto de transformação social e às imprecisões dirigidas ao sistema, ao passo que suas técnicas literárias, por estarem em conformidade com as regras estabelecidas, apenas contribuiriam para reabastecer esse mesmo sistema. É em termos mais ou menos semelhantes que o romance-reportagem é abordado por todos os autores importantes no cenário da crítica literária brasileira que a ele dedicaram alguma atenção no final da década de 1970 e no início da década de 1980, abordagem quase sempre acompanhada pelo decreto de sua morte iminente, tendo em vista a abertura política e o fim da censura aos meios jornalísticos.

É preciso ressaltar, ainda, a brevidade e a superficialidade com que a crítica tratou do assunto, que aparece, como já dito, em obras que buscam traçar um panorama completo da cultura na década de 1970, escritas praticamente no calor da hora. Na maior parte dessa produção ensaística, o romance-reportagem não é tomado individualmente, mas como parte de um “pacote” que Flora Süssekind (1985), por exemplo, chama de literatura-verdade. O romance-reportagem praticado por escritores como José Louzeiro, Valério Meinel e Aguinaldo Silva, assim como os inúmeros textos confessionais – como *Feliz ano velho*, de Marcelo Rubens Paiva – e depoimentos político-biográficos – como *O que é isso, companheiro?*, de Fernando Gabeira –, é considerado pela autora um representante da “estética do suplício”, destinada a satisfazer uma ânsia documental por parte do público, em especial dos leitores mais jovens. Ao referir-se a essa tendência da literatura pós-68, Süssekind emprega também o termo “síndrome de prisão”, e sugere que seu sucesso tenha se dado em função de um “*mea culpa* da classe média”, desencantada com as consequências do golpe militar que apoiara em 1964.

Davi Arrigucci Jr. (1979), por sua vez, coloca em um mesmo grupo *Lúcio Flávio*, de José Louzeiro, e projetos literários completamente diferentes, como *Reflexos do baile*, de Antonio Callado, e *Cabeça de papel*, do jornalista Paulo Francis. Enquanto o primeiro é definido como (p. 80) “um romance apoiado na mediação da reportagem”, o segundo se relacionaria com o jornalismo por imitar técnicas jornalísticas – sobretudo a montagem – e, o terceiro, por fazer uma espécie de “estripamento” ou “anatomia” do grande jornal. As três obras são tidas pelo crítico como alegóricas: com *Lúcio Flávio*, a intenção de Louzeiro seria a de aludir a uma situação geral por meio da representação de um caso singular, ou seja, a biografia de um marginal; com *Reflexos do baile*, Callado estaria tentando contar a história brasileira recente a partir da representação de um estrato social, o da classe média; e, com *Cabeça de papel*, o intuito de Francis seria o de mostrar a vida das classes dirigentes através da vida de um intelectual e de um grande jornal.

O problema dessas obras, de acordo com Arrigucci (1979), não está na alegoria em si, mas na tentativa de conciliá-la com o impulso realista de representar a realidade tal como vinha se apresentando. Enquanto a representação realista tende para a particularidade concreta, na alegoria, conforme o crítico, passa-se da imagem singular para o conceito. Ele entende que, nos três casos, os autores tinham uma vontade de transcendência, de dizer a totalidade, e não apenas de “submergir

na singularidade”. “Mas construir e ver de forma alegórica é incompatível com a visão simbólica do realismo”. (ARRIGUCCI, 1979, p. 98). O autor considera negativo o forte desejo da prosa da década de 1970 de “voltar à literatura mimética”. Vê essa prosa como uma espécie de neorrealismo ou de neonaturalismo ligada às formas de representação do jornal. Outras características apontadas são o tom confessional e a presença de um narrador que possui uma verdade inquestionável a ser contada.

Analisando a recepção do romance-reportagem pela crítica literária brasileira, Rildo Cosson (2001) afirma que a maioria dos estudos que faz referência a ele (p. 80) “[...] está mais preocupada com a situação sociopolítica do período de 1970 do que com questões de poética narrativa”. Assim, nesses balanços de época, não há uma preocupação com a análise das características constitutivas dessa forma de discurso, que foi alvo de juízos de valor sem ter sido examinada de perto. Isso, somado ao fato de que as obras eram tomadas dentro de um espectro mais amplo – “literatura-verdade” ou “literatura ligada às formas de representação do jornal” –, parece ter provocado uma confusão conceitual ou, ao menos, o que Cosson chama de “generalização perversa” da expressão romance-reportagem, que passou a (COSSON, 2007, p. 64) “[...] designar praticamente qualquer obra em forma de livro feita por jornalista [...]”. Apagou-se, portanto, a especificidade dos textos assim rotulados, a ponto de Flora Süssekind, em *Tal Brasil, qual romance?* (1984), incluir em seu *corpus* de análise do romance-reportagem setentista a novela *Acusado de homicídio*, publicada por José Louzeiro em 1960, mais de dez anos antes de o autor ser celebrado, pela imprensa, como “inventor” da lucrativa fórmula que fundia literatura e jornalismo – *Lúcio Flávio, o passageiro da agonia* é de 1975.

Cosson (2007) também afirma que os ensaístas que dedicaram algumas páginas ao assunto<sup>2</sup> estavam imbuídos de uma concepção de literatura bem específica: como (p. 72) “[...] sinônimo de elaboração de linguagem, humor, fragmento, ambigüidade, auto-referencialidade, conotação, ficcionalidade e metalinguagem”. Uma literatura, portanto, modernista, em que a escrita chama a atenção para si mesma, e não para um referente.

Em favor desse texto hipostasiado, o literário parece ser hierarquizado por meio de um único traço, a elaboração da linguagem, e a ficção só é própria

---

<sup>2</sup> Rildo Cosson (2007) é responsável por um levantamento exaustivo de textos que abordam o romance-reportagem. No entanto, segundo ele, os ensaios e textos acadêmicos ocupam menos de 20% do total. Os demais são resenhas jornalísticas, pois as narrativas de jornalistas-escritores receberam ampla cobertura nos veículos de comunicação.

quando em metalinguagem. Com isso, a literatura acaba reescrita como um discurso fixo e homogêneo, perdendo-se a possibilidade de apreender a pluralidade dos fenômenos que, como produção ou representação, são construídos no campo literário. (COSSON, 2007, p. 72).

A partir disso, percebe-se mais claramente o que Santiago (1982) quer dizer ao afirmar que o romance-reportagem despoja-se dos (p. 53) “recursos propriamente ficcionais da ficção”, ou o que Sússekind (1985) entende por (p. 57) “literatura que opta por negar-se enquanto ficção”. Os autores trabalham com um conceito de ficção muito mais restrito do que aquele apresentado e defendido no segundo capítulo deste trabalho, com base em teóricos como Paul Ricoeur, Käte Hamburger, Mikhail Bakhtin e Iuri Lotman. Todavia, esse conceito nunca é claramente elaborado e precisa ser lido nas entrelinhas. Algumas pistas são dadas quando, ao romance-reportagem, no qual, conforme Sússekind, o fato deve chamar mais atenção do que a maneira de narrá-lo e os recursos literários são precários, os críticos opõem, como verdadeiras contribuições à produção romanesca da década de 1970, obras como *Quatro olhos*, de Renato Pompeu, e *Zero*, de Ignácio de Loyola Brandão. Enquanto *Quatro Olhos*, ao contar a história de um escritor em busca de um romance perdido, tematiza a impossibilidade de representar o real e o todo, “*Zero* fratura [...] a credibilidade irrestrita nas técnicas de comunicação e na própria idéia de ‘informação’, eixos do romance-reportagem [...]”. (SÜSSEKIND, 1984, p. 193).

Ao invés de explicitar a concepção modernista de literatura que os guia, os autores optam por condenar uma estética realista ou naturalista, que têm por conservadora e à qual acreditam que o romance-reportagem se filie. Em *Tal Brasil, qual romance?* (1984), Flora Sússekind, aproveitando a deixa de Arrigucci (1979), trata o romance-reportagem como uma das três manifestações do naturalismo brasileiro. A primeira ocorrência, obviamente, é localizada no final do século XIX, representada por autores como Aluísio Azevedo (especialmente em *O homem e O mulato*), Júlio Ribeiro (*A carne*) e Adolfo Caminha (*A normalista*). A segunda, na década de 1930, incluiria sobretudo os ciclos romanescos memorialistas da cana-de-açúcar (José Lins do Rego) e do cacau (Jorge Amado).

Sússekind não vê o naturalismo como uma escola literária restrita a um período, mas como uma ideologia estética que foi capaz de se adaptar às mudanças históricas da sociedade brasileira. Sendo assim, deve ser analisado enquanto sistema de ideias, e não isoladamente em cada uma de suas ocorrências. Em

comum, cada uma dessas ocorrências teria o objetivo de criar uma identidade nacional, instaurar analogias e produzir uma impressão de realidade. Além disso, teriam adotado, todas elas, uma linguagem transparente e tranquilizadora, que se apagou enquanto literatura em virtude de ter suprimido opacidades, ambiguidades e conotações. Referindo-se, por exemplo, às notas introdutórias aos romances *O cortiço*, *Cacau* e *Infância dos mortos*, a autora ressalta que os autores Aluísio Azevedo, Jorge Amado e José Louzeiro parecem orgulhosos ao afirmar que, em suas obras, o leitor encontrará, respectivamente, “nada mais que a verdade”, “um mínimo de literatura para um máximo de honestidade” e “fatos tirados do amargo cotidiano”. Todos, portanto, estariam apontando para um significado extraliterário do texto, como se este fosse documento, espelho ou fotografia.

Um dos principais efeitos dessa literatura teria sido o de contrapor, a uma fratura no plano social, uma unidade forjada discursivamente. No final do século XIX, enquanto o Brasil passava por uma série de transformações políticas e sociais – como a abolição da escravatura e o advento da República, com todas as suas consequências –, o naturalismo optou por diagnosticar não o país, mas a família. E, por pior que fosse a situação retratada nesses romances, que adotaram a forma do caso clínico ou do estudo de temperamento, a explicação científica da ruptura, atribuída à histeria ou à hereditariedade, colocava tudo de volta em seu lugar: as mocinhas que sofriam dos “nervos” e que não pudessem ser curadas pelo casamento eram internadas, deixando de ser um problema para o núcleo familiar patriarcal; e o filho rebelde tinha seus desvios de comportamento perdoados quando, num momento de lucidez, o pai se dava conta de que a rebeldia, afinal, estava no sangue da família, passando a ver, em seu herdeiro, sua própria imagem.<sup>3</sup>

Na década de 1930, o organismo doente não seria mais o indivíduo ou a família patriarcal, mas a propriedade rural. O naturalismo adota o ciclo como modelo romanesco, pois eram necessários vários volumes para descrever a destituição do herdeiro e o fortalecimento do capitão de indústria, ou seja, o fim do velho senhor rural e a ascensão do proprietário burguês. O termo ciclo, para Sússekind, relaciona-

<sup>3</sup> Algumas vezes, conforme Sússekind (1984), os romances deixavam o âmbito das classes abastadas e dos laços de família. Esse seria o caso de *Bom crioulo*, de Adolfo Caminha, que privilegia as relações de trabalho e as paixões desviantes. Porém, para a autora, ao empreender uma “patologização do negro”, o autor justifica a sua exploração. “Sob o domínio das teorias da hereditariedade ocultam-se, no âmbito familiar, as rupturas, rebeldias e diferenças; e no plano social, mantêm-se dominantes e dominados nos seus respectivos postos. [...] Ficam as leis da hereditariedade a serviço, então, de um lado, dos laços patriarcais de família; e, de outro, de uma dominação ‘científica’ que justifique a exploração econômica do trabalho negro.” (p. 140).

se tanto com a antiga história da economia brasileira, que privilegiava a exportação de matérias-primas como critério de periodização, quanto com a interpretação marxista do capitalismo. Já o elemento tranquilizador, nessas obras, estaria em uma “fé cega” na revolução socialista, pois assim como a terra já fora dos coronéis e agora era dos usineiros, um dia não teria mais dono. Em tal cenário, Sússekind destaca como ruptura com o modelo dominante apenas a produção de Graciliano Ramos, que explicita o trabalho com a linguagem e (1984, p. 170) “[...] joga por terra a obsessão fotográfica e documental dominante no neonaturalismo de Trinta”.

Com sua linguagem seca, seus períodos curtos e densos, Graciliano fratura os ciclos romanescos, a verbosidade do naturalismo dos anos Trinta. Contrapõe à persistência de uma linguagem idêntica, de personagens e modos narrativos que se repetem, de ciclos, uma linguagem mais densa e contida, romances bastante diferentes entre si, como é o caso de *São Bernardo*, *Vidas secas*, *Caetés*. No lugar do ciclo, a *série*. (SÚSSEKIND, 1984, p. 170, grifos da autora).

O romance destacado na análise, logicamente, é *São Bernardo*, com as digressões e dúvidas do narrador Paulo Honório ao longo do processo de escrita de seu livro.

A década de 1970, por sua vez, teria começado ela própria com uma tentativa – ainda que não por meio da literatura – de restaurar as fraturas sociais: para Flora Sússekind, o Ato Institucional N.º 5 foi um “*band-aid*”, uma (p. 174) “[...] tentativa não ficcional para dar fim às divergências e antagonismos que marcavam o país”. Diante desse “curativo” nada estético – autoritarismo político, acompanhado de (p. 174) “[...] um nacionalismo estreito e conservador e um desenvolvimento econômico pautado na concentração de renda e na intervenção cada vez mais forte de complexos multinacionais” –, a autora questiona: que utilidade ainda teria um curativo romanesco? A resposta estaria na necessidade de uma “compensação simbólica”, tanto por parte dos leitores quanto dos jornalistas, tendo em vista que a informação não podia circular livremente e que não havia meios eficazes de atuação política.

Para Sússekind (1984), ao optar por assuntos que normalmente frequentavam as páginas policiais, o romance-reportagem, apesar de se pretender denúncia, não estaria rompendo nenhuma barreira, já que, nos jornais, a área de polícia teria sido a menos afetada pela censura prévia. O que eles propiciavam, na verdade, era a restauração da confiabilidade do repórter e do jornalismo, cuja credibilidade andava abalada: sabia-se que os jornalistas não estavam veiculando

toda a informação a que tinham acesso; sendo assim, era importante dar ao leitor a sensação de estar lendo “verdades” ditas claramente, ainda que tais “verdades” não tivessem muita relevância no contexto político. O repórter, portanto, tinha a oportunidade de mostrar que seu poder de obter e de transmitir informações continuava intacto, ao passo que o leitor se envolvia com histórias cheias (p. 182) “[...] de ação, de informações e transgressões, coisas vedadas à população brasileira”. “Por isso ficção e jornalismo se tornam inseparáveis nos anos Setenta. Por isso os grandes sucessos editoriais são narrativas *factuais* e não *ficcionais*.” (1984, p. 174, grifos da autora).

Süssekind afirma que essas obras obedeciam a princípios jornalísticos, como a novidade, a clareza, a contenção e a “desficcionalização”. Esta última consistiria em ocultar, do leitor, o aspecto de “produção” do texto. Como se o trabalho do romancista fosse meramente colher os fatos do cotidiano e apresentá-los, sem mediação, em nome de uma busca obsessiva pela “realidade”. Haveria, nesses romances, uma analogia entre o repórter e o leitor, entre a redação do jornal e a sociedade brasileira: como se esta tivesse acesso às novidades no mesmo instante em que o jornalista, quando na verdade tinha acesso apenas a notícias de segunda mão. Assim, o romance, dialogando com as ciências da informação e assumindo a forma do flagrante, funcionava como um calmante, não mais administrado pelo médico – como ocorria no “romance-caso clínico” do século XIX, que andava de mãos dadas com as ciências naturais – ou pelo detentor do conhecimento das ciências da terra e da economia – os proprietários burgueses, capitães de indústria e trabalhadores que povoam o romance em forma de ciclo; agora, quem distribuía a pílula era o homem da comunicação de massa, portador de um discurso tão autorizado e incontestável quanto seus dois antecessores.

É imprescindível, aqui, um parêntese, ainda que relativamente longo. Süssekind tem razão ao afirmar que, na década de 1970, a área de polícia era a menos afetada pela censura prévia; mas, em parte, isso se dava porque, num modelo industrial de jornalismo, a editoria em questão é uma das mais dependentes das fontes institucionais – ou, no dizer de Hall e outros (1999), dos *primary definers*.<sup>4</sup>

---

<sup>4</sup> O próprio Caco Barcellos (1997b) conta que, ao começar sua carreira no jornal *Folha da Manhã*, na Porto Alegre da década de 1970, preferiu a editoria de polícia por se sentir mais à vontade, já que “a ditadura não ligava para o noticiário policial”. Na mesma entrevista, porém, afirma que os repórteres do setor costumam adotar a “filosofia” da polícia: a de “divulgar o que ataca as pessoas de bem”, ou seja, o leitor do jornal. Para o jornalista, a sociedade não se mobiliza pelo fim da violência policial – e

Conseqüentemente, das seções dos grandes jornais, a policial é das mais alinhadas com a autoridade instituída, ou seja, das que mais contribuem para a manutenção do *status quo*. Tal ocorre, em primeiro lugar, em função do estabelecimento, pelo veículo de comunicação, da rede noticiosa a que se fez referência no capítulo 1: a colocação de determinados profissionais junto a determinados setores do poder para uma cobertura rotineira, a fim de driblar a imprevisibilidade, garantir informações “confiáveis” e ganhar tempo. Não é preciso ter muitos anos de redação para perceber os efeitos dessa distribuição na postura de alguns dos colegas que, dia após dia, são responsáveis pelo preenchimento das páginas destinadas às notícias sobre crimes e segurança pública. O mais visível é a adoção de um jargão de delegacia: repórter de polícia faz “ronda” – telefona, no início do expediente e antes do fechamento do jornal, por exemplo, para as principais unidades das polícias Civil e Militar, a fim de saber se nada de extraordinário ocorreu nas últimas horas e não ser “furado” pela concorrência –, chama o carro da reportagem de “viatura” e, com poucas exceções, refere-se ao suspeito “apreendido” como “elemento” ou “marginal”, ainda que seja obrigado a reprimir tal vocabulário em seu texto.

Cria-se, portanto, uma espécie de cumplicidade com os agentes da força pública, indispensável para o acesso à informação e para a realização do trabalho em tempo hábil. Muitas das notícias breves são construídas apenas com base nas informações constantes em boletins de ocorrência, enquanto as matérias principais, que ocupam o alto da página, dão destaque aos crimes mais graves – com os depoimentos das vítimas ou de seus familiares e, é claro, do delegado – e às ações policiais – como uma grande apreensão de drogas, o desmantelamento de uma quadrilha ou o fechamento de um ponto clandestino de jogos. Não raro, quando o risco envolvido não é grande, repórteres e fotógrafos são convidados a acompanhar determinadas operações.

À autocensura imposta pela necessidade de ganhar tempo e pelas limitações da rede noticiosa, e que leva à dependência em relação às fontes oficiais, somam-se o *news judgement* e o fato de a informação diária, como já foi dito, lidar com o acontecimento ou ação pontual, e não com uma “problemática”, caracterizada pela abordagem de um assunto a partir de determinado ângulo. O *news judgement*, que se baseia nos valores-notícia – calcados, por sua vez, na natureza consensual da

---

tampouco questiona a cobertura das questões de segurança pública pela imprensa – porque as vítimas dessa violência, diferentemente das vítimas da ditadura, não pertencem à classe média.



sociedade –, traça, como bem lembra Traquina (2005), uma fronteira clara entre a norma e o desvio, e ninguém está mais do lado de lá dessa linha do que o “bandido” ou “marginal”. E, como o jornal, quase sempre, fica restrito aos “fatos” concretos – fáceis de identificar –, vai reportar os atos do “bandido” que desafiem a conduta tida por seu público como “correta” – que firam a sociedade leitora de jornais de uma forma ou outra –, bem como a reação das autoridades para o restabelecimento da ordem.

Assim, a “falsa objetividade” a que Santiago (1982) se refere, que teria prejudicado a cobertura policial ao longo dos anos em que o AI-5 esteve em vigor, forçando os repórteres a migrarem dos jornais para o livro, não é exclusividade de períodos de censura e repressão políticas. Se, na década de 1970, a imprensa não podia dar a devida atenção ao Esquadrão da Morte, como aponta Santiago, Caco Barcellos, já em 1992, precisou recorrer ao livro para contar a “história da polícia que mata” em *Rota 66*, em que recupera os assassinatos cometidos ao longo de 22 anos pelas Rondas Ostensivas Tobias de Aguiar (Rota), esquadrão da morte da Polícia Militar de São Paulo – aliás, mesmo vivendo em uma “democracia”, o repórter precisou deixar o país com a família em função das ameaças recebidas após o lançamento da obra. Tanto Barcellos quanto José Louzeiro, apesar de pertencerem a gerações distintas – um nasceu em 1950 e, o outro, em 1932, respectivamente –, apontam, em entrevistas, a parcialidade e a acomodação dos repórteres de polícia dos grandes veículos de comunicação do país, que preferem “acompanhar o camburão” em vez de “esperar a polícia chegar” (BARCELLOS, 1997b), e que “só sobem o morro acompanhando a metralhadora do Estado”. (BARCELLOS, 2003c).

Não se pretende, com essas observações, minimizar ou atenuar a violência empregada pela ditadura militar brasileira no cerceamento das liberdades política e de expressão. O que se quer é mostrar que o romance-reportagem ou livro-reportagem, como é mais comumente chamado hoje, não possui uma relação tão direta e explícita com a censura, bem como não reproduz o jornalismo “pasteurizado” da imprensa diária, como querem os críticos literários. Louzeiro (2002) conta que, quando deixou de ser “sensacionalista” – em um sentido mais amplo, de exploração do fato imediato e de não questionamento da violência – e adotou o ponto de vista do “pobre” em suas matérias, passou a ter textos rejeitados

pelos próprios empregadores.<sup>5</sup> Em depoimento gravado em 1997 para o projeto *Encontro marcado com a arte*, da Secretaria Municipal de Cultura do Rio de Janeiro, o escritor afirma que foi “empurrado para esses livros pelas sucessivas decepções com o trabalho em jornal”, onde a cobertura policial não é vista como uma oportunidade de discutir a questão social e o repórter da área “faz papel de otário”. Assim, a noção de que, em regimes democráticos, o jornalismo cotidiano ou informativo ofereça, ao leitor, a “verdadeira objetividade”, cai na crítica ingênua de que fala Bourdieu (1997), que não leva em conta a estrutura que sustenta a cobertura jornalística e que crê numa mídia capaz de refletir ou distorcer a realidade.

Finda a digressão, pode-se retornar à avaliação do romance-reportagem por Sússekind (1984): fica claro que a ensaísta valoriza apenas a literatura que se questiona sobre o seu próprio estatuto, pois somente tal literatura seria capaz de despertar também indagações sobre o país, sobre o “real”. A prosa ilusionista, ou seja, que provoca no leitor uma sensação de coerência, de univocidade, de unidade ou de identidade, é tida como uma forma de engodo, e a recorrência da estética naturalista é associada justamente (p. 45) “[...] à impossibilidade de que seu projeto de restauração se complete”. A respeito dos três naturalismos brasileiros, Sússekind ressalta o que chama de discurso mimético, a preocupação excessiva com o visual – que resulta da proposta de o texto ser um retrato ou uma radiografia – e a pretensão de ser objetividade pura, e não narração. A essa literatura mimética, corresponderia um leitor também mimético, de quem não se exige que interprete o texto, mas apenas que veja através deste, mero instrumento ótico, seja um microscópio ou uma máquina fotográfica.

A eficiência de um texto naturalista poderia ser medida, portanto, pela maior habilidade em esconder o seu caráter literário e adquirir, aos olhos do leitor, a materialidade do visível, do “real”. Em passar de ficção a registro, informação, certeza. De representar a reduplicação fotográfica da realidade. De texto a imagem documental. Passagem viabilizada fundamentalmente pela adoção de uma *estética do visível*, de uma *lógica da analogia*, da correspondência à racionalidade científica e a uma concepção unívoca e “defensiva” da nacionalidade.

---

<sup>5</sup> No início da carreira como repórter de polícia, Louzeiro, que ainda não havia ingressado na casa dos vinte anos, achava “uma delícia” o acesso ao mundo das delegacias; era “um repórter como outro qualquer”, que “estava pouco ligando” para o fato de ser sensacionalista. “Depois, como sou de família muito pobre, fui descobrindo que a polícia só invadia casa de operário, em casa de rico eu nem ia. Ia só conversar com o advogado do cara. Isso, cinco dias depois do crime, mas operário a polícia chegava e chega, mete o pé na porta do barraco, violenta as meninas, quebra tudo, se o cara tiver um rádio, rouba e leva. Comecei a ver que aquele pessoal roubado é a minha turma, e eu sou do lado deles. E comecei a fazer matérias por esse lado.” (LOUZEIRO, 2002).

Sob o império da racionalidade e da competência de uma ciência burguesa, sob o império da repetição circular e da identidade, não há lugar para a divisão, para o fragmento, para a ficção. Não há espaço para a dúvida e a linguagem. Dorme-se tranqüilo e repete-se indefinidamente que dois e dois são quatro. (SÜSSEKIND, 1984, p. 110, grifos da autora).<sup>6</sup>

Além de adotarem um conceito restritivo de ficção – como literatura autorreflexiva e mesmo paródica que desvenda seus processos, quebrando a ilusão cênica e a coerência do universo diegético –, críticos como Sússekind, Arrigucci e Hollanda parecem compartilhar também de uma concepção da *mimesis* como *imitatio*, e não como representação. Ou seja, como algo negativo. O adjetivo mimético é empregado para rebaixar tanto as narrativas de jornalistas-escritores quanto, no dizer de Santiago (1982), o leitor pequeno-burguês de sensibilidade embotada. Só assim, considerando a *mimesis* uma tentativa falhada de cópia ou restauração do real – fraturado demais para ser restaurado, é verdade, mas por isso mesmo *traduzido* pela arte, *transformado em uma realidade de segunda ordem*, mais *coerente*, como foi visto no segundo capítulo –, seria possível afirmar, com Sússekind, que não há narração no romance-reportagem (1984), mas apenas transposição (1985).<sup>7</sup>

Costa Lima, em *Mimesis e modernidade* (1980), coloca a seguinte questão: diante dos diversos movimentos que, desde o início do século XX, “abalam os

<sup>6</sup> Ao usar a expressão “dois e dois são quatro”, a autora está fazendo uma referência ao poema *Dois e dois: quatro*, de Ferreira Gullar, que contrapõe à canção *Como 2 e 2*, de Caetano Veloso, cujo último verso diz “tudo certo como dois e dois são cinco”. O poema de Gullar está no livro *Dentro da noite veloz* e é considerado tributário da experiência do autor junto ao CPC. Como se viu mais acima, a produção dos poetas cepecistas é descrita por Heloísa Buarque de Hollanda (1982, p. 26) como “celebratória, ritualizada, exortativa e pacificadora”. Quanto à letra de Caetano, por outro lado, Sússekind afirma que ela quebra (p. 112) “[...] com uma representação do mundo em que a linguagem poética correspondesse simetricamente a uma realidade onde o oceano é azul e se sabe que o futuro será melhor”. “Quando Caetano troca o resultado habitual da soma chama a atenção para a possibilidade de o que se tem por certo, científica ou poeticamente, se deixar ser invadido pela estranheza.” (p. 113-114).

<sup>7</sup> Segundo Paul Ricoeur (2010), o romance nasceu da vontade de estabelecer a correspondência mais exata possível com a realidade; paradoxalmente, no entanto, essa intenção levou a um refinamento da arte da composição. Quando a consciência da configuração romanesca como arte da ilusão passou ao primeiro plano, começou a “minar” a motivação realista por dentro, até voltar-se totalmente contra ela. A partir dessa inversão, o filósofo faz uma provocação interessante: “Atualmente, ouvimos dizer que apenas um romance sem intriga, sem personagem e sem organização temporal discernível é mais autenticamente fiel a uma experiência em si mesma fragmentada e inconsistente do que o romance tradicional do século XIX. Mas, então, a defesa de uma ficção fragmentada e inconsistente não se justifica mais do que, em outros tempos, a defesa da literatura naturalista. O argumento de verossimilhança [no sentido de imitação] foi simplesmente deslocado: antes, era a complexidade social que exigia o abandono do paradigma clássico; hoje, é a suposta incoerência da realidade que requer o abandono de todo e qualquer paradigma. Assim, a literatura, somando ao caos da realidade o caos da ficção, reduz a *mimesis* à sua mais débil função, a de replicar ao real copiando-o. Por sorte, o paradoxo permanece o mesmo: é multiplicando os artifícios que a ficção sela sua capitulação.” (RICOEUR, 2010, v. 2, p. 23).

princípios da arte”, o conceito de *mimesis* ainda é válido? Inicialmente, o autor diz que ele parece esgotado. Porém, chega à conclusão de que é a categoria central da ficcionalidade, apesar de não possuir dimensões fixas e atemporais. Mesmo o produto literário rebelde às representações – que, frisa, não representam exatamente a realidade, mas a maneira como esta é socialmente concebida – continua a ser um produto mimético, pois só consegue ser percebido pelo leitor em função daquilo que nega, do referente que fratura. Trata-se de um alargamento do real, construído sobre o seu *deficit* anterior. A esse alargamento, o autor chama de *mimesis* da produção, e não mais da representação. Nas obras que seguem esse princípio, a fonte do prazer estético é mais restrita, pois não deriva do reconhecimento, mas do conhecimento dos meandros da escrita.<sup>8</sup>

A *mimesis*, para o teórico, é composta de dois níveis interrelacionados: o da semelhança e o da diferença, simultaneamente atualizados pelo leitor. Ainda que a polissemia do texto literário seja garantida pela diferença, localizada num eixo paradigmático, a recepção da obra se dá pelo eixo sintagmático da semelhança. Isso significa que, para que a diferença possa agir, deve estar ao menos parcialmente oculta. O leitor, conforme Costa Lima, é como o guarda que, nas *Coéforas* de Ésquilo, permite a Orestes, disfarçado de mensageiro dos fócios, penetrar no palácio de Clitemnestra e Egídio para concretizar sua vingança. A estratégia da *mimesis* está na suposição da vontade, por parte do receptor, de ser persuadido, de seu desejo de crer na correspondência entre a palavra e o real. E essa persuasão se dá mais em função da emoção do que da razão. Afirma Costa Lima:

---

<sup>8</sup> Paul Ricoeur (2010) também se refere ao alargamento da *mimesis*; porém, como a *mimesis* já é, desde sempre, produção – no sentido de que produz ou configura uma experiência fictícia do tempo, por meio do agenciamento dos fatos –, prefere falar em “transformações regradas do conceito de intriga”. Chega à conclusão de que essas transformações “[...] merecem ser chamadas intrigas enquanto puderem ser discernidas totalidades temporais que operam uma síntese do heterogêneo entre circunstâncias, objetivos, meios, interações, resultados desejados ou não”. (v. 2, p. 12-13). Entretanto, discernir essas totalidades no romance moderno implica num refinamento da concepção de intriga empregada pela crítica literária, bem como no enriquecimento da própria noção de ação. Segundo Ricoeur, uma das diferenças entre a tradição realista e a narrativa posterior – ou entre a *mimesis* da representação e a *mimesis* da produção, de que fala Costa Lima (1980) – estaria no fato de que, na primeira, o fim da obra tende a se confundir com o fim da ação representada; na segunda, o fecho da obra é o fecho da própria operação fictícia. “Talvez seja necessário, *apesar de tudo*, confiar na demanda de concordância que estrutura ainda hoje a expectativa dos leitores e acreditar que novas formas narrativas, que ainda não sabemos nomear, e que já estão nascendo, irão atestar que a função narrativa pode se metamorfosear, mas não morrer. Pois não temos a menor ideia do que seria uma cultura em que não se soubesse mais o que significa *narrar*.” (RICOEUR, 2010, v. 2, p. 50, grifos do autor).

[...] a sensação obscura da diferença é importante para que o receptor não considere o *mínema* [o produto da *mimesis*] a duplicação de algo que seria representado. Esta contudo é uma importância forçosamente secundária, pois o decisivo, para a *adesão* do leitor, é que, de algum modo, ele se *identifique*, se *projete*, se *reconheça* no *mínema*. Ou seja, que na obra encontre a *semelhança* com suas expectativas. (1980, p. 231, grifos nossos).

Se a *mimesis* da representação, como afirma Sússekind (1984), é incapaz de levar o receptor a perceber as fraturas sociais, alienando-o num universo coerente e, portanto, tranquilizador, a *mimesis* da produção, conforme Costa Lima (1980), por não se apresentar como algo análogo a uma “realidade” e por se ancorar apenas minimamente em dados referenciais, pode tornar a recepção do texto extremamente difícil, preenchendo tanto o fazer poético quanto a sua consideração crítica de um substrato religioso. “O criador aparece como um indivíduo exemplar, que nos ensina a prática de um culto fundamental privado: o culto da estesia.” (COSTA LIMA, 1980, p. 223). Muitas vezes, fazem parte desse culto apenas os próprios poetas, o círculo dos críticos e analistas e os professores de literatura.

Analisando contos de Borges e alguns comentários críticos sobre eles, Costa Lima tenta mostrar ainda a desvantagem de se opor a *mimesis* da produção – ou *antiphysis* – à *mimesis* da representação – apoiada num real pré-configurado, ou seja, na *physis*. Para o teórico, a ficção borgiana é o próprio questionamento da literatura em sua pretensão de *aletheia*, de fundadora da verdade. Trata-se de uma tentativa de aniquilação ficcional da realidade, ou de uma busca pelo controle total do engendramento literário, por meio da ironia, do encaixe de ficções, do labirinto e do jogo de espelhos. Diante de tal prosa, a emoção do jogador, ou seja, do leitor, deve ficar entre parêntesis. Contudo, apesar de concordar com a necessidade de ver a literatura como produção discursiva, em oposição ao achatante “isso quer dizer que” da interpretação, Costa Lima entende que a recepção inclui sempre, ainda que por via da negação, o componente da emoção e da identificação, e que as produções literárias nunca coincidem com as intenções que as motivaram.<sup>9</sup>

---

<sup>9</sup> Frank Kermode (2000) também aborda esse reconhecimento por “negação”. Para o crítico britânico, “o cisma é insignificante sem referência a uma condição anterior”. (p. 116, tradução nossa). Ele afirma que mesmo os romances que buscam se afastar das intrigas consoladoras e contemplar as contingências não-narrativas da realidade moderna não podem se furtar à configuração, tampouco fugir ao peso do fim; e isso pelo simples fato de que os mundos que a ficção “produz” são uma criação imaginativa, ou seja, fruto do trabalho de uma consciência sintetizadora. A constante alternância entre a “angústia” de imitar a existência fragmentada e a “má-fé” de consolar pela forma seriam uma característica permanente do romance.

Na esteira dessas considerações, pelo menos três questionamentos são possíveis. Em primeiro lugar: se a *mimesis* da representação é conservadora, isso significa que o aspecto ficcional do romance-reportagem deva ser negado, ou que apenas a prosa de contornos modernistas – que chama a atenção para sua própria literariedade – deva ser considerada ficcional? Nesse caso, o próprio romance – gênero burguês em suas origens, como será visto mais adiante – deveria ser negado enquanto literatura – como de fato foi, em seus primórdios. Afirma Ian Watt (2007, p. 76) que “[...] o romance requer uma visão de mundo centrada nas relações sociais entre indivíduos [...]”, e essas relações, conforme Costa Lima (1980), são elas próprias mediadas por representações.

Em segundo lugar: se as produções literárias não podem ser confundidas com as intenções que as motivaram – assim como o autor não pode ser tomado pelo narrador da história –, por que atribuir tanta relevância à pretensão de verdade do romance-reportagem e, sobretudo, às declarações de seus autores de que estavam apenas retratando o cotidiano ou retransmitindo as informações recebidas, sem qualquer interferência? Essa preocupação excessiva com o “engodo” promovido pelas obras de jornalistas-escritores supõe um leitor ingênuo, incapaz de discernir entre o real fraturado e o jogo proposto pela *mimesis* da representação; incapaz de enxergar as molduras fatalmente criadas quando se opta por abordar um assunto, e não outro. Além disso, não prevê o desejo, por parte do leitor, de ser seduzido pela história. A função consoladora da narrativa, de que fala Eco (1994), é ignorada pelos críticos brasileiros ou vista como algo indesejável: como calmante ou compensação simbólica; como exclusiva de uma literatura conservadora destinada a um público anestesiado pela cultura de massa.

Em terceiro lugar: critica-se a literatura da década de 1970 por adotar a “objetividade” do jornalismo, mas esquece-se de que o romance-reportagem é, também, jornalismo – cuja ideologia profissional é tão marcada pelo culto positivista dos “fatos” quanto a estética naturalista. Acusa-se o romance-reportagem de fornecer ao país um retrato ou uma identidade, mas esquece-se de que o jornalismo é condicionado pela natureza consensual da sociedade, ao mesmo tempo em que ajuda a reforçar as categorias socialmente construídas, enfatizando a unidade, e não divisões. Daí, aliás, sua adequação às ideias dominantes, como foi ressaltado no primeiro capítulo – não em função de uma cooptação dos jornalistas e de suas organizações pelo poder político ou econômico, mas em virtude das práticas

adotadas para o bom andamento do trabalho e para a viabilidade do jornalismo enquanto atividade empresarial.

Rildo Cosson (2007) vê a filiação do romance-reportagem a uma tradição literária – o naturalismo – justamente como uma forma de deslegitimar o que seria um gênero discursivo autônomo, situado na fronteira entre a literatura e o jornalismo. De acordo com o pesquisador, não reconhecer sua duplicidade – que o liga a dois discursos ao mesmo tempo – e sua ambiguidade – que impede sua exclusão de um ou de outro –, tentando resolvê-las em favor da literatura, é o que faz com que textos como os de José Louzeiro sejam tidos como representantes de (COSON, 2007, p. 250) “um tipo espúrio de romance”. Para ele, são a duplicidade e a ambiguidade que garantem o prazer do leitor. Por isso, o autor também critica os estudiosos do campo jornalístico. Estes, segundo ele (p. 147), “[...] não conseguem ir muito além de uma problemática soma de conteúdo jornalístico e técnica/forma ficcional”.<sup>10</sup>

De fato, no universo acadêmico, Cosson foi o primeiro a propor a reabilitação do romance-reportagem, quebrando o consenso negativo estabelecido em torno das narrativas de jornalistas-escritores pela crítica literária brasileira. Em duas obras, *Romance-reportagem: o gênero* (2001) e *Fronteiras contaminadas* (2007), o autor busca abordar esses textos em função do que efetivamente são, e não em virtude de suas ausências no campo literário ou no campo jornalístico. Contudo, em sua tentativa de descrevê-los como representantes de um gênero específico, não se distancia muito da fórmula “conteúdo jornalístico/forma ficcional” que ele mesmo critica: para Cosson, o romance-reportagem é marcado semanticamente pela (2001, p. 33) “verdade factual tomada de empréstimo à reportagem”, ao passo que, sintaticamente, ou seja, do ponto de vista da organização do discurso, seus traços definidores seriam os processos narrativos da ficção de cunho realista.<sup>11</sup>

---

<sup>10</sup> Cosson (2007) também recupera a recepção do romance-reportagem junto à imprensa brasileira, marcada pelo destaque à denúncia social promovida por essas narrativas – em detrimento de suas outras características –, pela instabilidade da nomeação e pela busca de uma origem ou filiação que lhe desse algum *status* – o *nonfiction novel* norte-americano, mais precisamente Truman Capote e seu *In Cold Blood*.

<sup>11</sup> O autor divide esses processos em dois grupos. No primeiro, estariam os procedimentos destinados a dar coerência global à narração, bem como o efeito de realidade: a predição, o pressentimento, o projeto, a maldição, a recordação, a obsessão, o resumo, o *flashback*, a motivação psicológica, a validação do discurso pelo uso de um narrador em primeira pessoa – que “viu” os acontecimentos e, portanto, é autorizado a falar sobre eles –, a circulação da informação por intermédio das personagens, as descrições extensas, a reprodução dos discursos do saber e o registro da fala das personagens, entre outros. No segundo, as estratégias de autenticação externa da narração, ou seja, que visam a apoiar a história contada no mundo exterior: a localização espacial,

Portanto, ainda que Cosson (2001, 2007) seja responsável por um avanço ao constatar que a aparência de realidade do romance-reportagem esteja menos relacionada ao seu caráter factual, à acurácia da informação e à profundidade da apuração – ou seja, à adoção da “objetividade” jornalística – do que à verossimilhança – entendida como a coerência internamente elaborada da obra –, o autor peca ao reduzir a representação empreendida por essas obras ao empréstimo de técnicas literárias que possam ser inventariadas – mesmo equívoco que Gérard Genette (1991) comete ao afirmar que não existem recursos ficcionais que o discurso factual não possa empregar e vice-versa, ou que as marcas ficcionais são facultativas. Não leva em conta que o caráter ficcional de um texto não depende de uma série de técnicas e artifícios pontuais e isolados, mas de uma lógica como a exposta no capítulo anterior, que transforma parcelas de realidade em um todo completo. Trata-se de uma mudança de atitude por parte do responsável pelo enunciado ou, como diz Bakhtin (2006), de uma relação arquitetonicamente estável e dinamicamente viva entre o narrador e a personagem, ambos elementos do todo da obra. Nessa relação, o narrador não faz afirmações sobre pessoas e acontecimentos, mas estes passam a existir a partir do momento em que são ditos pelo texto.

O autor comete outros deslizes, como, por exemplo, o emprego de termos como reportagem, notícia e informação jornalística como sinônimos, sem qualquer precisão conceitual. Da mesma forma, não faz distinção entre a reportagem como processo de apuração e a reportagem como modalidade de jornalismo. Em função disso, pode afirmar (2001) que nem sempre uma reportagem específica dá origem a um romance-reportagem, num simples processo de transposição de um gênero a outro, pois a manchete de jornal, na maior parte das vezes, não é mais do que a semente de um futuro livro. Ora, já foi visto que, no jornalismo diário, o espaço para a reportagem praticamente inexistente. Cosson, portanto, refere-se à notícia, e, desta, dificilmente irá derivar uma abordagem mais aprofundada e humanista: o romance-reportagem, como a reportagem “pura”, exige uma angulação, o recorte de uma problemática, uma intenção jornalística. Além disso, muitos livros de jornalistas têm, por tema, assuntos desprezados pelos periódicos. É preciso ressaltar ainda que, como sinônimo de apuração, uma reportagem específica dá, sim, origem a um livro:

---

a datação, a utilização de documentos, a menção a entidades existentes e a referência a fatos históricos.



é o caso, por exemplo, de *Abusado* (2005) e *Corações sujos* (2007), já que a pesquisa efetuada pelos autores Caco Barcellos e Fernando Morais não figurou em textos menores publicados nas páginas de outros veículos de comunicação antes de sua organização em uma narrativa de maior fôlego.

Entende-se que, em uma análise das novas narrativas de jornalistas-escritores, a fim de desvendar a natureza de seu parentesco com as obras da década de 1970 batizadas de romance-reportagem pela crítica literária, é necessário verificar justamente a ocorrência de um processo de ficcionalização dos acontecimentos tidos como verídicos, e não efetuar um levantamento dos “artifícios” discursivos empregados por essas narrativas, e que seriam próprios da ficção. Nesses textos, as fontes ouvidas pelos jornalistas, ou seja, aquelas pessoas que fornecem as informações ou estão diretamente envolvidas com os fatos abordados, passam por um processo estetizante, tornando-se personagens? Deixam de ser objetos da enunciação para se tornarem o centro axiológico a partir do qual os acontecimentos ganham sentido, a partir do qual o mundo é vivenciado? Esses acontecimentos e esse mundo ganham contornos plástico-picturais? Não se trata, portanto, de uma questão de linguagem – e por isso a acusação de que o romance-reportagem não combateu a retórica do jornal e da televisão não faz o menor sentido: trata-se da filosofia por trás da construção dos mundos ficcionais.

Acredita-se que, por meio de tal abordagem, ficará claro que o romance-reportagem não é um subproduto da literatura produzida na década de 1970, sob o signo da censura política, mas uma forma de narrativa nascida da censura invisível exercida pelo próprio campo jornalístico. Essa narrativa continua a ser praticada no cenário cultural brasileiro, ainda que sua antiga denominação não tenha sido mantida e que seus autores sejam mais comprometidos com a apuração do que seus antecessores. Porém, ao contrário de Cosson (2007), para quem a inclusão dessas obras à tradição do jornalismo literário é tão problemática quanto sua associação ao naturalismo, não se percebe essa filiação como redutora ou como pautada em ausências: a proposta deste trabalho é levar à compreensão do próprio jornalismo literário, por meio da análise de uma de suas manifestações – o romance-reportagem – como um gênero discursivo duplo e ambíguo. E, diferentemente dos teóricos da comunicação, que veem no qualificativo “literário” apenas uma questão de estilo, mostrar que a ambiguidade reside na ficcionalização empreendida pelos jornalistas-escritores.

Antes disso, porém, é preciso investigar alguns aspectos relacionados ao surgimento do romance, às condições sociais que possibilitaram seu aparecimento e sua consolidação enquanto gênero literário e à forma de representação empreendida por ele.

### 3.2 Romance e cultura de massa

Muitos dos aspectos do romance-reportagem da década de 1970 condenados pela crítica literária brasileira praticamente coincidem com os argumentos empregados pelos adversários do romance na Inglaterra do século XVIII. Na época, eruditos imbuídos dos valores clássicos da concentração, da elegância e da eloquência viam como demérito a verbosidade de obras como as de Defoe, Richardson e Fielding. Condenavam, também, a facilidade da satisfação proporcionada pelo romance, que, como os periódicos, atendia, simultaneamente, aos desejos de distração, conhecimento e informação. O prazer da leitura, para comentadores ligados à tradição literária anterior, deveria advir da linguagem enquanto fonte de interesse em si mesma e da posterior reflexão sobre o texto, e não de uma atividade transitória, desatenta, quase inconsciente.

O que incomodava esses críticos, para Ian Watt (2007)<sup>12</sup>, era sobretudo a comercialização da escrita pelos livreiros, homens nem sempre muito instruídos acusados de “aviltar” a prática literária. Estes, conforme o autor, pouco teriam feito para estimular, especificamente, a composição de romances, tendo em vista que seus principais produtos eram enciclopédias, dicionários e compilações históricas e científicas. Porém, teriam contribuído para o desenvolvimento das características da nova forma: ao abandonar a tutela do mecenas para sujeitar sua escrita às leis do mercado, o escritor deixava de se preocupar com os critérios estéticos de uma elite aristocrática para produzir em volume e quantidade. Aliada à necessidade de escrever de maneira explícita e até mesmo tautológica para os leitores menos instruídos, essa preocupação teria levado à prolixidade da nova forma.

A ascensão dos livreiros e de sua influência foi ocasionada pela mudança do (WATT, 2007, p. 45) “centro de gravidade do público leitor”. Ao longo do século XVIII, a manufatura e a especialização econômica provocaram um aumento do ócio

---

<sup>12</sup> Obra publicada originalmente em 1957, sob o título *The Rise of the Novel: Studies in Defoe, Richardson and Fielding*.

no meio urbano, especialmente entre as mulheres. Esse fato, somado ao aumento do número e da riqueza de comerciantes, profissionais independentes, funcionários administrativos e membros do clero, fez com que a classe média assumisse importância superior à da aristocracia, em relação à leitura. Sem condições de adquirir as edições luxuosas das grandes obras do classicismo francês e com interesses mais variados, era ao romance, bem como aos jornais, que esses novos leitores recorriam, sem se importarem com o pouco prestígio que essa literatura de entretenimento tinha entre os intelectuais. Quanto às camadas mais pobres da sociedade, a leitura ainda não era um hábito, tanto em função do preço dos livros – o valor cobrado por um romance, segundo Watt, podia alimentar uma família de trabalhadores por uma ou duas semanas –, quanto do analfabetismo. Nesse grupo, criados constituíam uma exceção, já que normalmente tinham acesso a livros nas residências em que trabalhavam, não precisavam gastar seus salários com alojamento ou alimentação e tendiam a imitar os hábitos dos patrões.

Mas não foi apenas pelo viés da especialização econômica e do crescimento da classe média que o moderno capitalismo criou as condições necessárias para o surgimento do romance e, também, do jornalismo: de acordo com Watt (2007), sua estrutura social menos rígida e homogênea e seu sistema político menos absolutista e mais democrático ocasionaram um aumento da liberdade de escolha individual. A difusão do protestantismo, com seu modelo religioso fortemente baseado na introspecção e na autoanálise, levou a democratização e o individualismo também para os campos moral e espiritual. O protestantismo, aliás, é apontado pelo autor como a contrapartida ideológica da especialização econômica e da divisão de tarefas, por promover a dignificação do trabalho e por atribuir valor espiritual mesmo às atividades mais banais ou embrutecedoras. Essa conjugação de circunstâncias foi fundamental para o advento de um gênero que se baseia na premissa de que (WATT, 2007, p. 67) “[...] a vida cotidiana de um indivíduo qualquer possui importância e interesse suficientes para tornar-se tema digno de literatura”.

Conforme o crítico e historiador da literatura, o fato de essas condições terem surgido mais cedo na Inglaterra<sup>13</sup> explica por que o gênero romanesco floresceu

---

<sup>13</sup> Na verdade, Watt (2007) acredita que, nas esferas política e religiosa, as mudanças que propiciaram o nascimento do romance tiveram início ainda no século XVI, com a Reforma e o surgimento dos Estados nacionais, acontecimentos que desafiaram a homogeneidade social da cristandade. Porém, apenas no século XVIII, com o moderno capitalismo industrial, o quadro estaria completo.

naquele país, e também por que, em uma mesma geração, três autores ingleses tenham rompido tão completamente com a tradição literária anterior, mesmo que Defoe, Richardson e Fielding não tenham atribuído a suas obras o nome de romance. Estes dois últimos, no entanto, consideravam-se os criadores de uma nova forma literária. Watt chama a atenção, também, para o fato de, nos países protestantes, a segregação dos estilos – sério e cômico – de acordo com a “qualidade” das pessoas cujas vidas eram representadas – superior ou inferior – nunca ter tido a autoridade que possuiu nos países em que vigoravam as tendências classicistas do Renascimento e da Contra-Reforma, onde a teoria exposta na *Poética*, segundo o autor, passou por tamanha reelaboração que teria surpreendido ao próprio Aristóteles.<sup>14</sup> Um exemplo dessa ausência de rigidez seria a obra de Shakespeare, na qual convivem as convenções formais do neoclassicismo e a mistura de elementos trágicos e cômicos, um legado medieval.

Essa percepção individual da realidade, incentivada pelo desenvolvimento do capitalismo e pela difusão do protestantismo, era oposta à percepção clássica, em que não predominavam o particular e o concreto, mas o universal e o abstrato. A essa visão de mundo unificada, correspondia uma concepção da História “[...] segundo a qual não importa o período, a roda do tempo revolve sempre os mesmos *exempla* eternamente aplicáveis”. (WATT, 2007, p. 23). Havia, portanto, uma crença na imutabilidade do homem e na existência de leis atemporais, como visto com Costa Lima (1989) no segundo capítulo deste trabalho. A literatura atrelada a essa crença tinha uma pretensão de verdade, mas tratava-se de uma verdade inalterável, completamente dissociada dos fatos da vida. Já a nova orientação filosófica exigia, pelo contrário, uma literatura que se preocupasse com a experiência humana e suas circunstâncias particulares; que refletisse a busca individual, e não a aceitação passiva de regras previamente estabelecidas; que enfatizasse a novidade, e não apenas se contentasse com a reedição de enredos tradicionais extraídos da mitologia ou da lenda. O romance foi a forma encontrada. Nele, (p. 15), “[...] mais do que em qualquer outro gênero, as verdades gerais só existem *post res* [...]”.

Para Watt,

---

<sup>14</sup> Essa reelaboração da *Poética* já havia sido abordada no capítulo 2, por intermédio da análise feita por Costa Lima (1989) da interpretação da *mimesis* aristotélica como *imitatio* pelos poetólogos do Cinquecento italiano.

[...] assim como há uma coerência básica entre a natureza não realista das formas literárias dos gregos, sua posição moral altamente social ou cívica e sua preferência filosófica pelo universal, assim também o romance moderno está intimamente associado, por um lado, à epistemologia realista da era moderna e, por outro, ao individualismo de sua estrutura social. Nas esferas literária, filosófica e social o enfoque clássico no ideal, no universal e no coletivo deslocou-se por completo e ocupam o moderno campo de visão sobretudo o particular isolado, o sentido apreendido diretamente e o indivíduo autônomo. (2007, p. 57).

Na visão de Watt, o romance, tal qual o júri de um tribunal, quer conhecer todos os particulares de um determinado caso; por isso, exige informações sobre a identidade das partes envolvidas, não aceita provas relativas a pessoas sem nome e sobrenome e espera que as testemunhas contem a história com suas próprias palavras. Não que, na ficção anterior, as personagens não tivessem nome; porém, eram mais tipos do que “pessoas”, e seus nomes tendiam a refletir essa característica, impedindo (p. 20) “[...] qualquer sugestão de vida real e contemporânea”.

A “sugestão de vida real e contemporânea”, ou a (p. 15) “impressão de fidelidade à experiência humana”, de acordo com o crítico, é a função primordial do romance, uma interpenetração de enredo, personagem e finalidade moralizante. Essa busca de autenticidade, no entanto, levou ao abandono de convencionalismos, fazendo com que os precursores da nova forma fossem considerados autores canhestros ou descuidados. Todavia, no romance, a aparente ausência de convencionalismos é, ela mesma, uma convenção: consiste, basicamente, em empregar a linguagem de uma maneira mais referencial que os demais gêneros literários, em estabelecer uma sequência de acontecimentos fundada na causalidade e em situar uma experiência individual e única num contexto definido, sobretudo no aspecto temporal; além disso, em relação à personagem, o leitor deve perceber uma identidade que subsista à experiência e, ao mesmo tempo, seja por ela modificada.

Watt (2007) chama a “convenção” do romance de realismo formal. Para ele, diante das inúmeras faces assumidas pelo romance desde que a obra *The Life and Strange Surprising Adventures of Robinson Crusoe* foi publicada, em 1719, o realismo formal é o mínimo denominador comum do gênero. Certamente, seus pressupostos não podem ser confundidos com os da escola realista do século XIX, que, conforme o estudioso, acabou se tornando alvo de uma aversão generalizada em virtude dos exageros de alguns de seus representantes, bem como dos

naturalistas, na tentativa de transcrever a realidade. Portanto, “[...] não devemos deixar que nossa percepção de certas falhas nos objetivos da escola realista diminua a considerável extensão em que o romance em geral – tanto de Joyce como de Zola – emprega os meios literários aqui denominados realismo formal”. (p. 32). Do mesmo modo, não se deve pensar que o realismo formal foi uma descoberta dos romancistas ingleses do século XVIII, pois está presente na literatura desde Homero. A diferença é que, no poeta grego e na prosa de ficção anterior a Defoe, Richardson e Fielding, ficava restrito a descrições destacadas da narrativa geral, ao passo que os três autores ingleses o teriam aplicado de maneira mais completa. Ainda assim, conforme Watt,

[...] o romance só se consolidou quando a narrativa realista passou a ser organizada num enredo que, embora guardando a verossimilhança de Defoe<sup>15</sup>, também tinha coerência intrínseca; quando o romancista viu as personagens e as relações pessoais como elementos essenciais da estrutura global, e não como meros instrumentos para reforçar a verossimilhança das ações relatadas; e quando tudo isso se subordinava a uma intenção moral. Foi Richardson quem deu esses passos à frente e por isso é tido em geral como criador do romance inglês. (2007, p. 116).

Com base na descrição do realismo formal como “convenção” do romance, pode-se chegar a uma conclusão: dos gêneros literários, o romanesco, por sua pretensão de autenticidade e por sua maior referencialidade, é o mais suscetível às contaminações do cotidiano e da linguagem ordinária, pragmática. Tal observação encontra eco em Mikhail Bakhtin, quando, em *Questões de literatura e de estética* (1988)<sup>16</sup>, ele afirma que, por suas relações com a vida corrente e a ideologia, o

---

<sup>15</sup> Em sua análise de *Moll Flanders*, Watt mostra que, apesar da autenticidade e da espontaneidade que Defoe imprime à sua prosa, o enredo ainda é episódico. O romance não foi planejado como um todo, e a ênfase está nos acontecimentos surpreendentes da vida da heroína, e não na busca ou no desenvolvimento pessoais. Há, ainda, uma incoerência entre a intenção moralizante expressa de maneira explícita na obra, de mostrar que o crime não compensa, e o fato de Moll sempre se sair bem de todas as situações. O autor ressalta também o fato de a personagem não ser afetada pelas suas experiências, no sentido de uma transformação.

<sup>16</sup> Obra composta de estudos escritos entre meados da década de 1920 e o início da década de 1940, mas publicada pela primeira vez apenas em 1975. Descrita no prefácio da edição francesa (Gallimard, 1978, tradução nossa), por Michel Aucouturier, como “uma base metodológica e filosófica rigorosa, uma teoria do romance audaciosa e inovadora”, que finalmente sistematizou ideias já presentes em trabalhos como *Problemas da poética de Dostoiévski*, escrito em 1929, e *L'oeuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, de 1946. Neste último, Bakhtin (1970) localiza a formação dos elementos essenciais do realismo na cultura popular medieval e renascentista, de caráter grotesco, ou seja, que valorizava o riso e rebaixava o elevado, o espiritual, o ideal e o abstrato para o plano material e corporal. Porém, como o pensamento estético e artístico havia se desenvolvido no curso da tradição clássica, o grotesco não foi reconhecido pela teoria, que não lhe deu um sentido preciso, mas sempre o considerou uma espécie de naturalismo grosseiro.

romance, muitas vezes, “[...] ultrapassou as fronteiras da arte literária específica, transformando-se então ora num sermão moralizador, ora num tratado filosófico, ora em verdadeira diatribe política, ora em algo que se degenera numa obscura confissão íntima, primária, em ‘grito da alma’, etc”. (p. 422).

Para o teórico russo, essa fluidez das fronteiras do romance se deve, em primeiro lugar, à atualidade do gênero, o único mais jovem do que a escrita e os livros – e, conseqüentemente, adaptado à percepção silenciosa, ao passo que os demais ainda conservam algo de sua natureza oral, declamatória. Além disso, enquanto a tragédia e a epopeia, por exemplo, são conhecidas em seu aspecto acabado, “[...] o nascimento e a formação do gênero romanesco realizam-se sob a plena luz da História”. (BAKHTIN, 1988, p. 397). Sua ossatura, como diz Bakhtin, não está consolidada, e por isso pode-se falar apenas no “mínimo denominador comum” de Watt (2007), e não prever todas as suas possibilidades plástico-picturais.

Sem dúvida, a ausência de uma estrutura calcificada foi motivo de embaraço e consternação para os primeiros comentadores do romance: sem possibilidade de verificar sua adequação às formas conhecidas e, assim, medir seu valor, restava apenas a solução de descartá-lo enquanto arte literária. Contudo, o romance constituiu uma fonte de dificuldades teóricas mesmo para aqueles que por ele se interessaram, já que esses pesquisadores dispunham, para suas análises, apenas de espécimens isolados:

Os trabalhos sobre o romance levavam, na grande maioria dos casos, ao registro e à descrição tão completos quanto possíveis sobre as variedades romanescas, mas, no conjunto, tais registros nunca conseguiram dar qualquer fórmula que sintetizasse o romance como um gênero. Além do mais, os pesquisadores não conseguiram apontar nem um só traço característico do romance, invariável e fixo, sem qualquer reserva que o anulasse por completo. (BAKHTIN, 1988, p. 401).

No século XVIII, conforme o teórico russo, diversos romancistas, ao refletirem sobre obras significativas do período, chegaram a um consenso a respeito do que seriam algumas das exigências do romance, mais tarde sistematizadas e aprofundadas por Hegel. No entanto, tais características são, na verdade, críticas ao convencionalismo dos gêneros consolidados. Segundo esses escritores, o romance não deve ser poético, no sentido pelo qual os outros gêneros se apresentam como tais; não deve ter, por personagens, heróis no sentido épico ou trágico, e sim indivíduos que possuam tanto os traços positivos, elevados e sérios quanto os

negativos, inferiores e cômicos; e não deve apresentar suas personagens como algo acabado e imutável, mas como seres em evolução.

Mas as dificuldades de caracterização do romance não derivam apenas do fato de se tratar de um gênero recente, que continua sendo praticado. Se sua ossatura, como diz Bakhtin, não está calcificada, isso se deve também a um condicionamento histórico-filosófico. Para Georg Lukács (2003)<sup>17</sup>, a abstração da forma romanesca é uma expressão do “desabrigo transcendental”, o resultado da incorporação, pelos meios composicionais, de todos os abismos e fissuras inerentes à situação histórica. Surgido em um mundo que não é mais orgânico como o mundo grego, em uma era na qual o sentido da vida não é dado aos homens de modo evidente, cabe ao romance a tentativa de recuperar a totalidade perdida. Por ser uma busca, ele aparece como algo em devir, como um processo, “[...] em contraposição à existência em repouso na forma consumada dos demais gêneros [...]”. (LUKÁCS, 2003, p. 72).

No mundo helênico, a organicidade do cosmos, no qual as partes estão em perfeito equilíbrio com o todo, não permite que o homem se descubra como interioridade, como indivíduo. É por isso que a epopeia nunca é a configuração de um destino pessoal, e sim do destino de uma comunidade. Além disso, seus heróis jamais avançam sozinhos: rumo ao declínio ou à fama, são sempre conduzidos pelos deuses. A dúvida não existe. O mundo que permitiu o surgimento da épica romanesca, por sua vez, é marcado pela ausência de correspondência transcendental para os esforços humanos: a alma é mais estreita ou mais vasta que o palco destinado à sua atuação. O sentido não penetra a realidade, que é contingente, e não há quem diga ao herói o que fazer. “O romance é a epopéia do mundo abandonado por deus [...]”, afirma Lukács (2003, p. 89).

Frente a esse abandono e à desintegração do mundo objetivo, resta, ao indivíduo problemático, buscar o sentido da vida em si mesmo, no autoconhecimento. Tal peregrinação, conforme Lukács, é justamente o conteúdo do romance e, ao mesmo tempo, o que determina a sua estrutura composicional: ao retratar a busca do herói pela totalidade perdida, sua luta para escapar à fragmentação, o romance seleciona e organiza suas experiências de maneira a dar-lhes uma direção. Enquanto na epopeia o significado de um acontecimento é

---

<sup>17</sup> Estudo publicado pela primeira vez em 1916, na revista *Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft*.



sempre quantitativo, os acontecimentos relatados no romance estão relacionados a um problema, à aprendizagem do protagonista. Isso ocorre mesmo com o início e o fim: no romance, são (LUKÁCS, 2003, p. 83) “[...] marcos impregnados de sentido de um caminho claramente mensurado”; na epopeia, onde as personagens centrais e suas aventuras relevantes são uma massa organizada por si própria, são apenas (p. 84) “[...] instantes de grande intensidade, semelhantes a outros que constituem pontos culminantes do todo, mas nunca significam mais que a origem ou o desenlace de grandes tensões”.

Por ser organizada pelo escritor, e não previamente dada, a realidade romanesca, segundo Mikhail Bakhtin (1988), é apenas (p. 426) “[...] uma das realidades eventuais, ela não é indispensável, ela é fortuita e carrega em si outras possibilidades”. Jean Pouillon também aborda a questão em *O tempo no romance* (1974). Segundo ele, a contingência da realidade romanesca não significa uma completa ausência de ligação entre os acontecimentos, mas simplesmente que a ligação interposta entre eles não é a única possível. O destino, portanto, não é uma exterioridade material, como ocorre nos gêneros acabados: a conexão entre os fatos é feita pela psicologia da personagem que os vive, e é tarefa do autor descrever essa psicologia. Tanto que, para Pouillon, o sinal de que se está perante um bom romance é a sensação contraditória, ao final da leitura, de que tudo poderia ter sido diferente, mas de que nada teria tido tanto sentido quanto o que aconteceu.

Assim, conforme Pouillon, o romance pode ser compreendido como um corte longitudinal na vida psicológica de um indivíduo. Ele pretende acompanhar uma certa evolução, uma duração. Mas não se trata de uma evolução qualquer: ela é escolhida em razão de sua importância, pelo que revela a respeito do herói. Algo bem diferente da epopeia. Esta, de acordo com Bakhtin (1988), tem, por traço constitutivo (p. 407), “[...] a relação do mundo por ela representado no passado absoluto das origens e dos fastígios nacionais”. Trata-se de um passado desprovido de relatividade e de transições graduais que poderiam ligá-lo ao presente. “Ele está isolado pela fronteira absoluta de todas as épocas futuras e, antes de tudo, daquele tempo no qual se encontram o cantor e seus ouvintes.” (p. 407).

Com base no que foi exposto, e apesar das dificuldades de caracterização do romance, é possível apontar pelo menos duas de suas particularidades: a narrativa romanesca diz respeito a uma trajetória individual; sua organicidade não é decorrente da organicidade do cosmos, mas resultado de uma intenção

configuradora, da organização subjetiva das experiências do herói, no tempo, na direção do autoconhecimento. Ambas, no entanto, exigem considerações. Quanto à primeira, é preciso ressaltar que o indivíduo, no romance, “[...] torna-se mero instrumento, cuja posição central repousa no fato de estar apto a revelar uma determinada problemática do mundo”. (LUKÁCS, 2003, p. 84-85). O gênero, portanto, aspira a uma certa universalidade, apesar de sua concretude.

A respeito disso, Watt (2007) afirma que a especialização econômica e a divisão do trabalho foram importantes para o desenvolvimento do romance não apenas em função do aumento da ociosidade e, conseqüentemente, da criação do público de massa ao qual o romance está associado. Para ele (p. 64-65), “[...] quanto mais especializada for a estrutura sócio-econômica, mais numerosas serão as diferenças significativas de caráter, atitude e experiência da vida contemporânea que o romancista pode retratar e que interessam a seus leitores [...]”. Ou seja: mais problemáticas podem ser abordadas, permitindo que mais pessoas se identifiquem com os dramas vividos pelas personagens dos romances. Por outro lado, a especialização criou, nesse público, necessidades que o romance satisfaz: a leitura de obras do gênero, de acordo com o autor, mitiga as privações geradas pela divisão do trabalho.

É bem provável que a falta de variedade e estímulo no trabalho cotidiano, resultante da especialização econômica, seja responsável pela dependência do indivíduo de nossa cultura em relação a experiências sucedâneas propiciadas pela palavra impressa, em especial pelo jornalismo e pelo romance. (2007, p. 65).

Quanto à segunda particularidade, cabe lembrar que, por ter sua totalidade assegurada pela ética, pela intenção artística, a forma, no romance, confunde-se com o conteúdo: a organização das experiências do herói, de maneira a garantir-lhes um sentido, é, ao mesmo tempo, recurso composicional e tema da narrativa. Foi justamente por ter seu caráter formal “dissimulado” que a épica romanesca, de acordo com Lukács (2003), foi qualificada por muitos como uma semiarte. Porém, para o teórico, as leis que regem essa semiarte são mais rigorosas e infalíveis, ainda que menos definíveis e formuláveis, do que as regras das formas fechadas. São leis que não estão relacionadas a convencionalismos, mas ao tato, que a todo tempo impede que se caia na pura abstração, mantendo o equilíbrio entre a subjetividade e a objetividade do início ao fim da totalidade romanesca.

Por tudo o que foi dito a respeito das condições sociais que permitiram o surgimento do romance moderno, bem como sobre as pouquíssimas características que podem ser atribuídas ao gênero de modo geral, e que se relacionam sobretudo à maneira como ele busca representar a realidade – ou seja, à maneira como busca mimetizá-la, ficcionalizá-la, e não imitá-la ou transcrevê-la –, a crítica ao romance-reportagem como uma forma discursiva burguesa e conservadora não parece razoável. Isso porque o romance em si é uma forma literária burguesa por excelência, nascida do individualismo. O advento do *Homo fictus* romanesco, tal como o define E. M. Forster em *Aspectos do romance* (1969)<sup>18</sup>, está intimamente ligado ao sucesso do *Homo economicus* de que fala Watt (2007), e do qual Robinson Crusoe foi o representante perfeito.

Além disso, recriminar o romance-reportagem por não combater a retórica da cultura de massa, bem como por seu sucesso comercial, é esquecer que o próprio romance foi o primeiro produto dessa cultura. Para Watt, ele teria caído nas graças do público justamente pela falta de convencionalismos – os críticos brasileiros fariam em ausência de trabalho com a linguagem, talvez – e pela “facilidade” com que podia ser desfrutado. Da mesma forma, acusar o romance-reportagem por sua linguagem tranquilizadora e por oferecer ao leitor uma compensação simbólica face às fraturas sociais é esquecer a função vicária e sucedânea que o romance moderno teve em suas origens, a mistura de entretenimento e informação que proporcionava aos leitores de uma sociedade marcada pela consolidação do capitalismo como modelo econômico e por todas as consequências advindas desse processo.

Mas ao depreciar o romance-reportagem enquanto literatura, a crítica literária brasileira esquece, sobretudo, que ele também é jornalismo. Sua ascendência, portanto, é duplamente burguesa. Ao longo de toda a sua obra, Watt (2007) sempre se refere ao jornalismo como resultado da mesma conjugação de circunstâncias que possibilitou a ascensão do romance na Inglaterra do século XVIII. Também já havia sido abordada, no primeiro capítulo deste trabalho, a relação entre os ideais da democracia e a imprensa, bem como a importância da filosofia positivista sobre esta última quando da sua industrialização, no século XIX. A pretensão de fidelidade ao real e o compromisso com categorias gerais como “a nação”, no romance-reportagem, estão associados não à estética naturalista, mas aos quadros de

---

<sup>18</sup> Compilação de conferências proferidas pelo autor em 1927, em Trinity College, Cambridge.

referência do próprio jornalismo, marcado pela busca da verdade e pela necessidade de fornecer, ao público, definições que o ajudem na compreensão do mundo.

É certo que o romance, na totalidade de suas manifestações, não se restringe à vaga descrição aqui empreendida, com base em estudos realizados, no máximo, até a metade do século XX – e que não abordam os caminhos adotados pela prosa em períodos mais recentes. Porém, ainda que tais estudos não levem em conta, por exemplo, o padrão estético modernista, acredita-se que deem conta de aspectos gerais do romance que podem ser encontrados no romance-reportagem. A investigação da permanência do romance-reportagem no cenário cultural brasileiro independe de uma discussão a respeito de seu valor como arte literária, ou do fato de as narrativas de jornalistas-escritores adotarem ou não um modelo conservador ou ultrapassado. O que conecta os diversos textos tidos como romance-reportagem ou, de uma maneira mais ampla, como jornalismo literário, é a ficcionalização por eles empreendida.

É essa ficcionalização, portanto, que guiará a tentativa de conectar os livros *Corações sujos* e *Abusado*, escritos nos primeiros anos do século XXI, à obra *Aracelli, meu amor*, publicada por José Louzeiro em 1976, e que integra um conjunto de textos que estabeleceu o paradigma do chamado romance-reportagem. Entende-se que tal ficcionalização está relacionada com a composição da intriga – ou seja, à dialética entre o tempo cronológico do episódio e o tempo cheio de sentido da totalidade –, bem como com a relação “arquitetonicamente estável e dinamicamente viva” (BAKHTIN, 2006) do narrador com as personagens. Espera-se, ao final, demonstrar que a censura imposta pelo regime militar pode ter contribuído com o grande número de romances-reportagem escritos na década de 1970, mas que não representa a causa nem o limite de sua existência.

## 4 FICÇÕES SUJAS

### 4.1 Caco Barcellos

*Abusado: o dono do morro Dona Marta* foi lançado em maio de 2003 pela Editora Record. Após as primeiras semanas de comercialização, a obra, do jornalista gaúcho Caco Barcellos, já ocupava o topo das listas de *best sellers* publicadas por jornais e revistas nacionais. Em outubro do mesmo ano, venceu o Prêmio Jornalístico Vladimir Herzog de Anistia e Direitos Humanos, concedido pelo Sindicato dos Jornalistas de São Paulo, na categoria Livro-Reportagem. E, em 2004, foi a grande vencedora do Prêmio Jabuti, da Câmara Brasileira do Livro, na modalidade Reportagem e Biografia. Apenas dois anos após o lançamento, atingiu sua 15.<sup>a</sup> edição – empregada nesta análise –, uma verdadeira proeza no Brasil – sobretudo se levadas em conta as mais de 500 páginas do livro.

O sucesso era previsível. E também a polêmica gerada por *Abusado*. Afinal, Caco Barcellos, nascido em Porto Alegre em 1950 e formado pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS), consagrou-se como repórter investigativo, sempre cobrindo questões relacionadas à violência e à injustiça social para a Rede Globo de Televisão – onde atua desde 1985 – e para revistas como *Repórter*, *IstoÉ* e *Veja*. Esse era o foco das matérias do jornalista – que iniciou sua carreira ainda na Capital gaúcha, no jornal *Folha da Manhã*, em 1973 – mesmo durante a ditadura militar, quando se dedicou a veículos da imprensa alternativa como o jornal *Movimento*, o *Coojornal* e a revista *Versus*.

Foi de uma pauta da *Versus*, especializada em reportagens sobre povos latinos, que surgiu seu primeiro livro: *A revolução das crianças*, sobre a revolução sandinista na Nicarágua, cuja vitória acompanhou de perto. Mas foi o segundo livro, além das coberturas televisivas, que projetou Caco Barcellos: *Rota 66*, lançado pela Editora Globo em 1992 e relançado pela Record por ocasião do lançamento de *Abusado*. Trata-se do resultado de uma investigação que durou sete anos e identificou todas as vítimas das Rondas Ostensivas Tobias de Aguiar (ROTA), o esquadrão da morte da Polícia Militar de São Paulo. A reportagem foi a vencedora do Prêmio Jabuti de 1993.

Todavia, a balbúrdia em torno de *Abusado* não decorreu apenas da fama do autor como jornalista que costuma se envolver em pautas controversas e até

perigosas. A personagem principal de sua história, o traficante Márcio Amaro de Oliveira, já era uma figura explorada pela mídia antes do lançamento do livro. E não apenas por seus crimes à frente de uma quadrilha integrante do Comando Vermelho: Marcinho VP alardeava preocupações sociais – lia textos de Malcom X, de Che Guevara e do subcomandante Marcos, líder dos guerrilheiros zapatistas, no México – e mantinha contato com intelectuais e artistas – entre eles os músicos Marcelo Yuca e Mano Brown, dos grupos O Rappa e Racionais MCs, e o romancista Paulo Lins, de *Cidade de Deus*. Tudo começou em 1995, quando deu informações importantes e viabilizou a gravação, na favela, do documentário *Notícias de uma guerra particular*, do cineasta João Moreira Salles – filho do proprietário do Unibanco.

Em 1996, mais exposição na imprensa: Marcinho VP negociou com o famoso diretor de cinema norte-americano Spike Lee a gravação, na favela Santa Marta – localizada no morro Dona Marta, zona sul do Rio de Janeiro –, do clipe da música *They Don't Care About Us*, de Michael Jackson. Ele e seus homens foram responsáveis pela segurança do astro pop. Além disso, proibiram o acesso de jornalistas e curiosos ao morro a pedido dos produtores do vídeo, que desejavam (BARCELLOS, 2005, p. 335) “[...] registrar cenas do cotidiano da favela, com a menor interferência externa possível”.

A realização do vídeo na favela gerou uma série de desconfortos. Conforme Barcellos (2005), o então secretário estadual de Comércio e Turismo do Rio de Janeiro, Ronaldo César Coelho, e o ministro dos Esportes da época, Edson Arantes do Nascimento, o Pelé, eram contrários à vinda de Michael Jackson, pois acreditavam que a exposição da pobreza dos morros cariocas seria negativa para a imagem do Brasil no exterior. Além disso, como a segurança do cantor foi feita pelos traficantes, a polícia se sentiu menosprezada. A PM limitou-se a cercar o morro e a algumas patrulhas pelos becos, pedindo documentos de suspeitos. No entanto, não houve prisões nem invasões de barracos naquele final de semana.

Para complicar a situação de Marcinho VP junto às autoridades, três repórteres, vestidos como jovens moradores da favela e em troca de alguns reais pagos a famílias da Santa Marta – uma delas, conforme Barcellos, ligada à própria quadrilha –, conseguiram se infiltrar no morro. Nelito Fernandes, Sílvio Barsetti e Marcelo Moreira trabalhavam para três dos maiores jornais do Rio de Janeiro: *O Globo*, *O Dia* e *Jornal do Brasil*, respectivamente. A ideia dos veículos era a mesma:

mostrar a transformação da vida dos moradores da Santa Marta durante as gravações do vídeo.

Os jornalistas, porém, foram descobertos na madrugada de domingo, dia em que Michael Jackson chegaria ao Dona Marta para gravar sua participação no clipe. Levados à presença de Marcinho, que pediu que deixassem a favela, convenceram-no a aproveitar a oportunidade para dar uma entrevista, falando de temas como a violência da PM e a polêmica em torno da segurança do artista norte-americano. O traficante pediu um tempo para pensar, mas acabou concordando com a proposta.

O acordo final previa um depoimento sem autocensura de Juliano [nome com o qual Marcinho aparece em *Abusado*], com a promessa de os repórteres escreverem que a entrevista foi feita na Santa Marta, mas sem identificar o nome dele nem dizer que ele era o dono da boca. Todos apertaram as mãos para selar o compromisso. (BARCELLOS, 2005, p. 342).

Na segunda-feira, as manchetes publicadas pelos jornais – reproduzidas por Barcellos em seu livro – foram *O tráfico está pronto para a guerra (O Dia)*, *Traficante comanda a segurança e desafia a polícia (O Globo)* e *O dono do Dona Marta*, com o subtítulo *Líder do tráfico na favela saúda Michael Jackson, protesta contra a desigualdade social e revela ser um assassino frio e vaidoso (Jornal do Brasil)*. Além do nome de Marcinho VP, os três jornais divulgaram sua fotografia e, segundo o autor de *Abusado*, versões diferentes da entrevista, com declarações explosivas que não teriam sido feitas pelo entrevistado, como a frase citada por Marcelo Moreira no *Jornal do Brasil*: “Meu único vício é matar, mas só mato quem merece morrer”.

De acordo com Barcellos (2005, p. 350), ao ser questionado pelos repórteres sobre seus vícios, Marcinho VP teria dito: “Eu não cheiro, não fumo, não bebo, só fumo o mato certo”. “Mato certo”, na linguagem do tráfico, é uma das formas de se referir à maconha. Diferentemente de Moreira, que mudou toda a frase, Sílvio Barsetti, de *O Dia*, fez apenas uma pequena alteração. Porém, o significado da sentença, em relação ao que o traficante teria afirmado, é completamente outro: “Eu não cheiro, não fumo, não bebo. Só mato o certo”.

Cinco anos mais tarde, os três jornalistas reconheceram que talvez tivessem compreendido mal as palavras de Marcinho, devido ao clima tenso na hora da entrevista, que não foi gravada. A dúvida, inclusive, fez com que Nelito Fernandes não reproduzisse a declaração em sua matéria, “[...] atitude que o levou a ser cobrado na redação por ter sido furado pelos concorrentes”. (2005, p. 351). As

cobranças dos editores, aliás, também foram apontadas pelos repórteres como justificativa para a quebra do acordo firmado com o traficante.

Além das mudanças na rotina dos profissionais, que passaram a temer por suas vidas, a realidade de Marcinho VP também foi drasticamente alterada: o jovem de 25 anos que sequer tinha importância na hierarquia da organização criminosa que integrava, o Comando Vermelho, passou a ser encarado como inimigo público número um do Rio de Janeiro.

A repercussão da entrevista, considerada uma afronta às autoridades, desencadeou no mesmo dia o início de uma perseguição a Juliano pela justiça e nas ruas. A Delegacia de Repressão a Entorpecentes abriu um inquérito por tráfico de drogas, formação de quadrilha armada e apologia do crime. E, usando suas declarações aos jornais, formalizou um pedido de prisão preventiva contra ele. (BARCELLOS, 2005, p. 351).

VP foi preso uma semana depois da entrevista. No entanto, conseguiu fugir em 1997. No período em que esteve foragido, passou pelo México e pela Argentina. De volta ao Brasil, foi preso novamente em 2000, pois a caçada se intensificara. O motivo desse recrudescimento: a revelação de que, durante alguns meses, o cineasta João Moreira Salles, de *Notícias de uma guerra particular*, pagara uma mesada ao traficante, para que ele pudesse ficar longe das atividades criminosas e escrever uma autobiografia. O fato chamou a atenção da CPI do Narcotráfico, que estava em andamento no Congresso Nacional, e Marcinho foi chamado para depor. Segundo matéria da *IstoÉ* de 6 de agosto de 2003, assinada por Francisco Alves Filho, ele “[...] surpreendeu os deputados ao criticar os políticos e o FMI (Fundo Monetário Internacional) e por defender os movimentos guerrilheiros da América Latina”.

Porém, apesar do sucesso previamente garantido pelo reconhecimento de Caco Barcellos como um jornalista ousado e pela exploração da figura de Marcinho VP na mídia, um acontecimento ainda viria a aumentar a polêmica em torno de *Abusado*: no dia 28 de julho de 2003, dois meses após o lançamento do livro, o traficante foi encontrado em uma lixeira da penitenciária Bangu 3, morto por estrangulamento aos 33 anos. Na época, atribuiu-se a execução ao próprio Comando Vermelho, como conta a matéria *Um corpo jogado no lixo*, publicada pelo jornal *O Globo* de 29 de julho e assinada pelos jornalistas Antônio Werneck, Carla Rocha e Jan Teophilo.



Marcinho estava na galeria A-3 do presídio, onde todos os outros 56 detentos eram integrantes da facção criminosa. Conforme afirmações do então secretário de Administração Penitenciária do Rio de Janeiro, Astério Pereira dos Santos, a *O Globo* e outros veículos da imprensa, os presos estavam descontentes com o antigo “dono” do Dona Marta pelas declarações feitas no livro, que envolviam terceiros. Na matéria *Livro pode ter levado à morte de Marcinho VP*, que *O Estado de São Paulo* publicou em 30 de julho, as repórteres Carolina Iskandarian e Roberta Pennafort lembram que, em *Abusado*, Marcinho fornece detalhes sobre o esquema da venda de drogas: quem são os traficantes, quais são as rotas que a droga percorre, que outros crimes a quadrilha praticava, como os inimigos eram mortos.

Em entrevista publicada no *site* da Editora Record por ocasião do lançamento do livro, e reproduzida em 17 de junho de 2003 no *site* Observatório da Imprensa, que se dedica à análise crítica da imprensa nacional, Caco Barcellos afirma que, com *Abusado*, não pretendia fazer denúncias ou mostrar os crimes ligados ao tráfico, divulgados à exaustão pela mídia e até pelo cinema, e sim contar as histórias reais dos integrantes da quadrilha de Marcinho VP e das pessoas simples da comunidade, minimizando danos. Por isso, com exceção das pessoas que já estavam mortas quando o livro foi lançado, todas as outras foram identificadas por codinomes ou apelidos conhecidos dos mais íntimos. “Optei por usar os codinomes com a esperança de, sem mutilar a verdade, evitar que os inimigos os identifiquem para matá-los.” (BARCELLOS, 2003b).

Na mesma entrevista, ao ser questionado sobre o fato de Juliano/Marcinho aparecer poucas vezes em cenas que envolvem a tortura e a morte de inimigos da quadrilha – muitos colegas acusaram o jornalista de retratar o traficante como uma espécie de herói e de fazer apologia ao crime, o que aumentou o debate em torno do livro –, Barcellos alega que preferiu ser cauteloso a ser acusado de sensacionalismo. Segundo ele, é fácil apurar crimes de maneira superficial, sobretudo no morro, onde as pessoas falam até de coisas que não fizeram apenas para impressionar. “Reproduzir esses relatos, sem o confronto das informações e investigação mais apurada, seria irresponsabilidade.” (BARCELLOS, 2003b).

#### **4.1.1 Abusado enquanto reportagem: a angulação**

O que faz de *Abusado: o dono do morro Dona Marta* uma reportagem? A afirmação de Umberto Eco (1994), de que o paratexto é importante para o estabelecimento de um contrato de leitura no caso da ficção, poderia ser aplicada ao livro de Caco Barcellos. Apesar de não constar, na capa, que se trata de um trabalho jornalístico – no texto da contracapa, porém, está escrito que “*Abusado* é uma reportagem que se lê como romance” –, o autor é reconhecido pelo público como repórter. Além disso, instituições sérias como a Câmara Brasileira do Livro e o Sindicato dos Jornalistas de São Paulo consideraram a publicação uma reportagem, inclusive concedendo-lhe prêmios. É preciso levar em conta, ainda, o assunto da obra: a biografia de um traficante cuja imagem vinha sendo explorada há anos pela mídia. Muitos dos episódios narrados, portanto, já eram familiares aos leitores e tidos como verdadeiros.

Mas, de maneira intrínseca, o que leva a obra a ser considerada uma reportagem, um exemplo de jornalismo literário? Que aspectos diferenciam o trabalho de Caco Barcellos da simples notícia? Em primeiro lugar, a angulação. Ou seja: o fato de a importância de *Abusado*, enquanto informação jornalística, não residir na eficiência ou na rapidez com que o autor torna públicos acontecimentos tidos como relevantes ou fora do comum. A reportagem extrai seu significado do recorte estabelecido pelo jornalista, da problemática por ele identificada – ou melhor, formulada. Seu sentido não está no ineditismo da história, no caráter insólito dos episódios relatados ou na notoriedade das personagens envolvidas; é dado pela intenção configuradora do escritor. É por isso que, na reportagem, os valores-notícia, bem como a perseguição do “furo”, não ditam as regras. Também é por isso que, na reportagem, podem ser abordados assuntos normalmente desprezados pela grande imprensa, seja pela ausência de novidade ou por dizerem respeito a pessoas comuns.

Fica claro, a partir da leitura de *Abusado*, que houve uma intenção por parte de seu autor: a de contar as histórias dos integrantes da quadrilha de Marcinho VP, bem como dos demais membros da comunidade em que esta atuava; a de mostrar que a favela não é apenas o espaço a partir do qual o tráfico se propaga para o restante da cidade, mas o lar de pessoas que tentam sobreviver à pobreza e à

violência da melhor maneira possível. Essa intenção foi declarada por Caco Barcellos em várias entrevistas, realizadas por ocasião do lançamento da obra. Em depoimento ao repórter Leonardo Cavalcanti, publicado em 6 de junho de 2003 pelo jornal *Correio Braziliense*, afirma:

Temos o dever, do nosso ofício, de contar a história de todos os segmentos da sociedade. Não só a dos privilegiados. Deve-se cobrir o morro como se cobre o universo dos privilegiados. Quando um bacana comete um crime que causa prejuízos ao país, a gente se refere ao bacana como “o acusado”. O bacana tem uma história, uma profissão, uma família. Mas quando o pobre comete um crime, ele é chamado de bandido, ele não tem história. (BARCELLOS, 2003a).

Na mesma entrevista, o jornalista alega que a imprensa costuma subir o morro atrás da polícia. No entanto, durante as operações, os moradores da favela vivem uma realidade atípica: todos acuados, tentando se proteger do tiroteio. Para ele, é preciso falar também sobre outros aspectos do cotidiano dessas comunidades. Por isso, em *Abusado*, além da biografia de VP, o autor mostra o medo e a desesperança dos moradores da Santa Marta, aponta a miséria e as péssimas condições de higiene em que vivem e narra algumas de suas conquistas, como as redes de água e luz construídas em mutirão. Tal abordagem não seria viável na imprensa diária, que privilegia, justamente, as ações policiais – ações, diferentemente de problemáticas, são concretas e permitem o tratamento objetivo exigido pelos manuais de redação dos grandes jornais.

O fato de que Caco Barcellos não estava interessado especificamente na favela Santa Marta – ou na quadrilha que lá atuava – ajuda a esclarecer a questão da angulação. Na já citada entrevista publicada pelo Observatório da Imprensa (BARCELLOS, 2003b), o repórter conta que, ao longo dos anos em que frequentou os morros cariocas a fim de produzir matérias para jornal, revista e televisão, sempre tentou, ao conhecer algum chefe de quadrilha, “[...] convencê-lo a abrir as portas da ‘firma’ para uma grande reportagem”. Ou seja: não estava em busca de uma pauta *quente*, de uma pauta com prazo de validade determinado. O primeiro contato com Marcinho VP, aliás, deu-se por acaso: foi em 1996, quando Barcellos esteve na Polinter para conversar com Lambari, chefe do tráfico no Jacarezinho. Marcinho era companheiro de cela de Lambari, conforme o autor explica em entrevista à revista *Caros Amigos*, edição de julho de 2003. (BARCELLOS, 2003c). Porém, somente em 1999, ao ser contatado por um enviado de VP, na época foragido, o jornalista teve a

oportunidade que buscava há anos, como conta em *Abusado*. “Juliano ainda lembrava da primeira conversa que tivemos na carceragem da Polinter, em 1996, quando eu falei do meu interesse em fazer uma reportagem dentro de uma boca de cocaína.” (BARCELLOS, 2005, p. 460).

A definição de um ângulo – mostrar o funcionamento de uma *boca* e o cotidiano da comunidade na qual está inserida de dentro, e não a partir dos crimes estampados nas páginas policiais ou da imagem que as classes média e alta possuem de uma favela – já aponta para outro aspecto da reportagem: a humanização. Em vez do jornalismo “científico” de que fala Sims (2007), baseado em números e declarações de segunda mão, Barcellos opta pela particularização e pela dramatização da ação. Assim, a maior parte dos capítulos e seções do livro são abertos com o relato detalhado de situações vividas por uma única personagem ou por um pequeno grupo de pessoas. Esses episódios concretos introduzem os diversos temas que o autor deseja discutir, e que dizem respeito às condições de vida na favela e ao modo como o narcotráfico opera.

Para ilustrar, por exemplo, a crueldade dos tribunais de morte instituídos no morro Dona Marta pela administração do trio de gerentes Claudinho, Raimundinho e Juliano – Marcinho VP, portanto –, Caco Barcellos narra o julgamento de Nego Pretinho, um menino criado pela avó e querido pelos membros da comunidade.

Nem mesmo as crianças, platéia mais fiel dos tribunais, entenderam a razão de levarem Nego Pretinho para o julgamento. Órfão de pai e mãe, ele costumava passar o tempo em silêncio, sentado nos barrancos e nas escadas, observando o movimento da boca enquanto esperava por uma vaga. Mas foi acusado de ser falador demais.

Era curioso demais sim, como disseram no tribunal, e viu coisas que não estava autorizado a ver. Mas muito tímido, introvertido, Nego Pretinho era incapaz de falar dos segredos da boca para as pessoas da favela, como acusava Juliano.

– Tu falô sim, moleque, falô. Confessa, senão tu vai rodá, aí.

Nego Pretinho respondeu em silêncio, negou com um sinal de cabeça. Havia mais de um ano que ele freqüentava a área da boca, gostava de ver de perto a atividade do pessoal da quadrilha, principalmente da dupla Nein e Pardal, seus amigos de infância, mas não pôde contar com nenhum dos dois como testemunhas de defesa.

– Não pode. Vocês gostam do moleque, nunca vão falá mal dele, pensa que sô otário, aí – disse Juliano para a dupla que tentava defender Nego Pretinho. (BARCELLOS, 2005, p. 223-224).

Por sua impressionante coragem, Nego Pretinho não recebeu a pena máxima, mas um tiro que atravessou a palma de sua mão, disparado pelo próprio Juliano. O relato do julgamento continua por vários parágrafos, até ser interrompido

por um texto cujo estilo já se aproxima um pouco mais do tom informativo encontrado pelos leitores na imprensa diária:

A repercussão negativa dos tribunais de morte promovidos por Raimundinho era o argumento mais forte de Claudinho na disputa de poder dos três gerentes de Carlos da Praça na boca da Santa Marta. Em três anos de poder do trio, 17 mortes foram atribuídas pela polícia aos tribunais da favela. Só um desses crimes, por envolver uma personagem conhecida fora do morro, foi noticiado pela imprensa do Rio. Apenas os jornais populares deram maior destaque. (BARCELLOS, 2005, p. 225).

Em alguns momentos, o autor inverte o processo: parte do quadro geral para a ilustração particularizada. É o que ocorre no quinto capítulo do livro, intitulado *Chuveirinho*. O jornalista começa explicando o funcionamento da rede de água potável da Santa Marta, construída na década de 1960 em sistema de mutirão: tirando proveito do declive acentuado da favela e do grande reservatório instalado no pico do morro, os moradores (BARCELLOS, 2005, p. 68) “[...] criaram uma tubulação principal, com 20 centímetros de diâmetro, fixada no alto de postes ou de árvores, para conduzir a água por cima dos barracos”. Dessa tubulação, partem os ramais, canos de circunferência menor que levam a água para as moradias.

A partir daí, Barcellos introduz as personagens Nein e Pardal: dois meninos, futuros integrantes da quadrilha de Juliano, que eram pagos para consertar a tubulação depois dos tiroteios. “Desde os sete anos de idade, minutos depois do fim do tiroteio, Pardal era visto grudado lá em cima na rede, com os dutos entre braços e pernas, como se fosse um bicho-preguiça.” (p. 69). Além de franzinos, qualidade indispensável para exercer a função, os dois garotos tinham em comum uma inflamação crônica que deixava pés e tornozelos cobertos de feridas. Por isso, preferiam o conserto dos “chuveirinhos”, que os mantinha longe do chão, às brincadeiras de corrida. “– Nasci para voar – dizia Nein quando os amigos o convidavam pra brincar de correr pelas vielas.” (p. 69).

De uma maneira ou de outra, as histórias dos moradores se entrelaçam à história da favela – ela própria uma personagem do livro – e à do narcotráfico. Com essa particularização, o autor consegue, além de captar a atenção do leitor, aproximá-lo dos assuntos tratados. É nessa identificação que reside o aspecto humano da reportagem, ausente do jornalismo informativo, noticioso. No entanto, ela só é obtida em função do envolvimento do repórter com seu objeto. *Abusado* ocupou quatro anos da vida de Caco Barcellos. Foi preciso, por exemplo, pesquisar as

origens da Santa Marta – cujos primeiros barracos foram erguidos na década de 1940 por ex-escravos saídos do interior de Minas Gerais e por famílias do interior fluminense em busca de trabalho –, bem como sua ocupação por retirantes nordestinos a partir da década de 1950 e a importância de Dom Hélder Câmara para a organização da comunidade.

No morro, o repórter foi atrás das histórias dos homens mortos em quinze anos de guerra pelo controle do tráfico na favela. Parentes e amigos contribuíram com fotografias e gravando depoimentos com horas de duração. Ricos em detalhes das ações dos bandidos e da polícia, esses relatos, no entanto, não eram precisos em relação às datas. “As pessoas contavam as histórias, mas esqueciam a época dos episódios”, disse Barcellos (2003a) na entrevista ao *Correio Braziliense*. No livro, o autor explica que solucionou o problema cruzando as informações fornecidas pelos moradores com atestados de óbito e com santinhos, folhetos que as famílias mandam imprimir em homenagem aos mortos. O trecho abaixo permite entender as dificuldades de apuração (BARCELLOS, 2005, p. 465-466):

Só depois de um ano aprendi que a cronologia da guerra, ou de qualquer episódio importante do morro, para a quadrilha, era marcada pela história de seus mortos. A descoberta me ajudaria a resolver dúvidas e controvérsias de datas, com perguntas mais efetivas, do tipo:

– Quando foi a traição do Paulo Roberto? Foi antes ou depois da morte do Mendonça?

E a saber identificar uma data a partir de relatos como estes:

– Juro! Quebraram a Carlinha, depois do Du e antes do Mendonça.

– Juliano tomô o morro na semana que fritaram o Raimundinho.

– Inverno, não. Foi no verão da ladeira do Careca, lembra?

Quanto aos relatos dos traficantes vivos à época da produção da reportagem, parceiros de Juliano, a principal preocupação do autor foi com o exagero das histórias. Procurou checá-las, confrontando-as com outros depoimentos e com fontes formais, como arquivos de jornais e de TV, inquéritos policiais, processos na justiça e documentos do registro civil.

Fundamental para a realização da reportagem, contudo, foram os encontros com o foragido Juliano, tanto no Rio de Janeiro quanto em Buenos Aires, na Argentina, onde os depoimentos eram gravados em quartos de hotel. O primeiro durou dez horas, “[...] com intervalos para Juliano descansar assistindo à televisão”. (BARCELLOS, 2005, p. 470). As saídas eram restritas, por medida de segurança. Porém, o traficante não resistiu a uma partida de futebol entre Independiente e Boca

Juniors no estádio La Bombonera. No local, acabou impedindo que o jornalista fosse assaltado por três jovens. Caco Barcellos chegou a ser apunhalado na perna direita.

O episódio é significativo, pois mostra o vínculo estabelecido entre repórter e personagem, a exemplo do envolvimento dos novos jornalistas norte-americanos da década de 1960 com suas fontes. Sem a confiança e a permissão de Juliano, de acordo com o autor, o trabalho de apuração no morro não teria acontecido. “Se o chefe não autoriza, fica complicado. [...] O morro desce para trabalhar e é possível falar com o pessoal lá embaixo. Mas faltarão detalhes.” (BARCELLOS, 2003c). A reportagem só se concretizou, portanto, porque o autor foi aprovado no que Tom Wolfe (2005) considera um teste de personalidade, e que consiste em penetrar na intimidade de alguém. “Muitos jornalistas acham isso tão pouco cavalheiresco, tão embaraçoso, tão aterrorizador mesmo, que nunca conseguem dominar esse primeiro passo essencial.” (WOLFE, 2005, p. 83).

Angulação, humanização, envolvimento. Ainda que, conforme Sims (2007), a leitura de reportagens seja mais esclarecedora para sua compreensão do que qualquer revisão teórica, pode-se dizer que as características apontadas até agora, presentes em *Abusado*, seriam aceitas por qualquer estudioso que desejasse conceituar o jornalismo literário. O problema surge quando os teóricos tentam explicar por que as obras tidas como exemplos de jornalismo literário são lidas como ficção, ou “como romance”, segundo afirmam os próprios editores de *Abusado* na contracapa do livro. Ao atribuírem o fenômeno ao uso de um estilo menos seco, ao emprego de um ou outro “procedimento” pinçado do romance do século XIX ou à acurácia e à intensidade da apuração, que não pouparia nem os pensamentos dos entrevistados – essa era a defesa de Wolfe (2005) contra a acusação de que os novos jornalistas “inventavam” detalhes –, praticantes e pesquisadores dessa forma discursiva buscam justificar a relevância do jornalismo enquanto prática social e resguardar sua especificidade enquanto profissão. A ficcionalização empreendida pelos jornalistas-escritores é, portanto, negada.

Contudo, essa ficcionalização não deve ser compreendida como distorção da realidade, ou como sinônimo de invenção de pessoas e acontecimentos. Ela está no acabamento dado pelo narrador ao seu objeto, na apresentação das personagens e de seus mundos de uma maneira definida e altamente plástica, que permita ao leitor visualizar a realidade pseudofísica de segunda ordem de que fala Lotman (1978). Mesmo o envolvimento do repórter com o seu assunto e suas fontes pode ser

comparado ao processo de compenetração, uma das etapas da atividade estética tal como é descrita por Bakhtin (2006): quando o autor/narrador, em profunda empatia com a personagem, adota seu horizonte vital, vê o mundo a partir de seus valores ético-cognitivos. A compenetração precede o distanciamento, quando o universo axiológico da personagem é, então, “enformado”.

Trata-se – a ficcionalização – de uma filosofia ou de uma lógica por trás da criação verbal, que permite ao autor mostrar a realidade em seu acontecer e os homens em seu agir. É essa atitude narrativa que se procurará demonstrar em *Abusado*, a partir de agora.

#### **4.1.2 Bandido também tem história**

Gérard Genette (1991) tem razão ao afirmar que não há motivos para que o discurso factual e o discurso ficcional se comportem de maneira diferente em relação à história que contam. Isso porque, para ele, a factualidade ou a ficcionalidade de um discurso são determinadas pelo seu conteúdo – real ou imaginário –, e não pela filosofia subjacente à sua construção. Assim, é perfeitamente coerente a alegação, por parte do autor, de que a biografia de uma personagem “fictícia” segue as mesmas regras de uma biografia “verídica”, e vice-versa; de que a única diferença entre uma e outra está na liberdade do escritor em relação ao biógrafo, obrigado a confrontar informações oriundas de diversas fontes documentais – mesma restrição a que estão submetidos o historiador e o jornalista.

De acordo com o crítico francês, um texto factual só é recebido como fictício em função do caráter extraordinário ou inacreditável que possa ter para certos leitores. Bem mais comum que essa ficcionalidade condicional é a literariedade condicional por *diction*. Ou seja: a percepção de um texto como objeto estético em função de sua forma e de seu estilo, ainda que sua função original não fosse artística.

Como Genette, Umberto Eco (1994) também vê a diferença entre narrativa fictícia e verídica – que ele chama de artificial e natural, respectivamente – em termos de conteúdo imaginário e real. Dessa maneira, inexistiriam marcas incontestáveis de ficcionalidade, e a insistência em detalhes inverificáveis, a intrusão introspectiva, o uso de diálogos ou a quebra da ordem cronológica poderiam estar tanto em um romance quanto em uma obra de história. Portanto, apenas o paratexto



– as mensagens que cercam o livro, como a informação, na capa, de que se trata de um romance ou de uma reportagem, por exemplo – ou a declaração explícita das intenções do autor seriam indícios confiáveis da ficcionalidade ou da factualidade de um texto. A atitude do leitor perante a obra dependeria exclusivamente de um contrato preestabelecido.

Tanto o teórico francês quanto o italiano não estão errados em suas conclusões: fatos tidos como verídicos podem receber, em uma narrativa, o mesmo tratamento que fatos inventados – assim como, vez ou outra, vem a público a notícia sobre algum jornalista demitido por inventar declarações ou forjar a cobertura de acontecimentos. Todavia, o problema de argumentações do gênero não está nas conclusões a que chegam, e sim na premissa da qual partem: a de que, como já enfatizado, a ficcionalidade está atrelada ao conteúdo, e de que este pode ser dissociado por completo da forma. Genette e Eco fazem uma distinção entre a narrativa ficcional e a factual, entre a narrativa artificial e a natural, mas parecem ignorar o fato de que o cerne da questão está no próprio tratamento narrativo. É o tratamento narrativo que faz com que o leitor, diante de uma reportagem, aja como se estivesse diante de uma ficção; é ao tratamento narrativo que Antonio Olytho (1955) se refere ao dizer que a ficção transforma seu material, seja ele extraído da realidade em ato ou da realidade em potência.

A atitude narrativa é a premissa de que partem Käte Hamburger (1986) e Mikhail Bakhtin (2006), quando discutem, respectivamente, a lógica ou a estética da criação verbal. É por isso que, para a pesquisadora alemã, a diferença entre um enunciado da realidade e um enunciado ficcional não está na autenticidade ou inautenticidade do objeto a que se referem ou na estrutura de suas sentenças, tampouco no contrato firmado com o receptor – esta segunda explicação, para a autora, não passa de mera tautologia. E é por isso que, para Bakhtin, os princípios que norteiam a arquitetura de uma biografia ou de uma autobiografia são os mesmos que orientam a construção do romance. O acabamento proporcionado pelo ato de contar uma história dá ao texto seu *status* ficcional. Ao dividir a prática jornalística em uma tendência humanística e outra abstrata, Norman Sims (2007) está, na verdade, enfatizando a diferença entre a materialidade da narrativa, capaz de despertar emoções, e o aspecto puramente sistêmico de modelos científicos ou lógicos, que visam apenas à fruição intelectual. Essa materialidade não pode ser

dissociada da *mimesis*, isto é, da representação dos agentes, e da verossimilhança, no sentido da organização das ações em um todo coerente e repleto de sentido.

O caráter mimético de *Abusado* é patente: Juliano, bem como outros membros de sua quadrilha, surge em sua eu-origindade já nas linhas iniciais, dispensando qualquer apresentação ou descrição prévias. É a partir do horizonte de visão do grupo que a cena de abertura é narrada, ou seja: é às personagens que as referências dizem respeito, e não ao narrador. E, ainda que o escritor tenha optado pelo presente do indicativo, a fim de intensificar o ritmo e a dramaticidade da ação, o uso do pretérito em nada teria prejudicado a impressão de simultaneidade entre diegese e discurso. Ao leitor, resta tomar parte na atrapalhada fuga que resultou na morte de Careca – motorista do bando e um dos companheiros mais antigos do protagonista – e no ferimento do próprio Juliano, atingido de raspão na cabeça. Apesar de protegido em sua poltrona, vai espremido no automóvel Fiesta com os traficantes, e também para ele a camionete D-20 da Polícia Militar é tão assustadora quanto um tanque de guerra.

No Fiesta é forte o cheiro de enxofre e sangue. Careca acelera fundo, mas solta as mãos do volante. Tenta proteger a cabeça com os dois braços erguidos, encostados ao rosto. O Fiesta sem controle aponta para a direita e mergulha na nuvem azulada. Sobe a calçada, atropela uma lixeira da Comlurb, bate no poste de concreto e pára. A colisão quebra a base do poste, que não chega a cair, mas rompe um fio de alta tensão e desarma a rede de energia. Dez ruas do bairro ficam às escuras. As rajadas do inimigo não param. Pardal, sentado junto à porta traseira direita, salta pela janela e fica caído na calçada. Paranóia tenta a fuga impossível. Baixa o máximo que pode a cabeça, segura firme a arma com as duas mãos e com o ombro direito força a abertura da porta de ferro retorcido. Sai do carro cambaleando quando alguém grita para acionar o gatilho do G-3. (BARCELLOS, 2005, p. 16).

O ritmo da narrativa é menos frenético no segundo capítulo, em que são mostrados os preparativos para a missão frustrada que acabara em confronto com a polícia – o “bonde” pretendia recuperar quatro pontos de venda de cocaína situados no pé do morro Dona Marta, que haviam sido tomados por homens de um traficante rival, Carlos da Praça, antigo “chefe” da favela e, inclusive, mentor de Juliano. Porém, o presente do indicativo só é abandonado a partir do terceiro capítulo, quando a narrativa retrocede para a década de 1980. Toda a adolescência e juventude de Juliano, bem como sua trajetória nos quadros da facção criminosa Comando Vermelho – até a madrugada da morte de Careca, em fevereiro de 1999 –, é narrada no pretérito: no imperfeito, quando se trata de mostrar situações rotineiras

na biografia do protagonista e de seus amigos, e no perfeito, quando é desejo do narrador assinalar algum episódio significativo na formação do herói, sobretudo no que diz respeito ao seu envolvimento com o narcotráfico. Nos dois casos, no entanto, ocorre o que Käte Hamburger (1986) chama de invalidação do pretérito enquanto indicador de tempo passado, por estar associado não a uma eu-*origo* real, mas às eu-*origines* fictícias.

O trecho abaixo é ilustrativo, pois apesar do uso do imperfeito, o verbo não comunica ao leitor que os adolescentes da Turma da Xuxa “frequentavam” as praias cariocas todos os finais de semana, mas que “frequentam”.<sup>1</sup> O itálico na segunda metade do excerto mostra o momento da transição da narrativa iterativa – que conta uma vez algo ocorrido “n” vezes – para a narrativa singulativa – em que o número de ocorrências no discurso coincide com o número de ocorrências na diegese.<sup>2</sup> O autor passa a empregar o pretérito perfeito para destacar, de um quadro geral – as aventuras praianas dos jovens moradores da favela Santa Marta –, um momento específico – o início da relação entre Juliano e Haruno:

Os morenos-loiros Du e Juliano VP eram os que mais abordavam as meninas das praias do Leme e de Copacabana. Vico era mais bonito que os dois. Mas, longe do ambiente que lhe era familiar, ficava mais gago e isso o intimidava. Preferia enterrar a prancha na areia e ficar em pé com os amigos em volta dela. A prancha representava uma espécie de troféu para o grupo. Dali observavam, com grande interesse, o desempenho da dupla Du-Juliano em suas investidas. Do sucesso dos mais ousados dependiam as futuras abordagens de cada um. Haveria regra para o favelado conquistar uma menina inacessível da sociedade?

A fórmula de Juliano era camuflar as diferenças de classe social. A abordagem, por exemplo, tinha que ser na praia, um raro espaço democrático da cidade. Na areia, as diferenças desapareciam se alguns detalhes estéticos não fossem esquecidos.

Modelos e marcas das bermudas, sungas, óculos ou qualquer outro acessório deveriam ser, de preferência, rigorosamente iguais aos usados pela maioria. Precisavam também reprimir qualquer comportamento mais extravagante. Gargalhadas, brincadeiras de luta, futebol, frescobol,

<sup>1</sup> Paul Ricoeur (2010) discorda de Käte Hamburger (1986) quando a autora aponta, como consequência da dissociação entre voz e perspectiva, “a invalidação do pretérito enquanto indicador de tempo passado”. Para ele, “narrar” pressupõe estar num momento posterior aos eventos narrados; assim, toda narrativa é narrativa do passado, apesar da ilusão de presença. No entanto, vê na radicalidade do argumento da teórica alemã, que reconhece somente um foco de subjetividade na narrativa – o da personagem, em detrimento do foco do narrador –, apenas a preocupação de enfatizar a diferença entre a lógica da ficção e a asserção da realidade. E reconhece que, com Hamburger, “não se pode estar mais perto de Aristóteles, para quem a ficção é uma mimesis de homens que agem”. (2010, v. 2, p. 111).

<sup>2</sup> A terminologia – narrativa iterativa e narrativa singulativa – é de Gérard Genette, em *O discurso da narrativa* (s/d). Segundo ele, na narrativa clássica, “[...] os segmentos iterativos estão quase sempre em estado de subordinação funcional em relação às cenas singulativas, às quais fornecem uma espécie de quadro ou pano-de-fundo informativo [...]”. (p. 117).

ginástica, guerra de areia ou de água eram consideradas atitudes excludentes, coisa de favelado.

Era necessário senso de oportunidade. *A primeira investida certa de Juliano começou numa situação de emergência, com a praia do Leme lotada numa manhã de sábado.*

*A menina estava em apuros, sem conseguir vencer o “repuxo” das ondas, que a empurrava para longe da areia. O povo gritava pelo grupo de salvavidas. No mar, surfistas deitados de bruços sobre as pranchas “remavam” com os braços para tentar socorrê-la o mais depressa possível. Mas eles estavam longe, a mais de 50 metros, quando Juliano saiu do meio da multidão e se jogou no mar.*

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

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

*– Não sei nem como te agradecer.*

*Foi a primeira frase do namoro que durou pouco mais de um mês, sempre com encontros que começavam ao meio-dia nas areias do Leme. (BARCELLOS, 2005, p. 51-52, grifo nosso).*

O capítulo 10, *Matuto*, é ainda mais revelador desse apagamento do verbo em sua instância temporal: construído inteiramente no pretérito perfeito, permite ao leitor sentir toda a tensão do episódio, como se a narração fosse simultânea ao desenrolar dos acontecimentos. Nele, Juliano e sua irmã Zuleika, atuando como “mulas” para o chefão Carlos da Praça, transportam cinco quilos de cocaína do Rio de Janeiro para a Bahia, em uma viagem aérea. Os jovens, ansiosos, chegam ao Aeroporto do Galeão como se fossem um casal de estudantes, com a droga dividida em duas partes, prensadas no formato de livros. Enquanto as mochilas, os casacos e as sacolas de plástico da livraria do aeroporto contendo os livros de cocaína passam pela máquina detectora de metais, o patrão, que pegaria o mesmo voo, acompanha a movimentação de longe. Da Praça havia combinado com os irmãos que, caso fossem apanhados, assumiriam a responsabilidade pelo tráfico. Juliano e Zuleika, no entanto, estavam mais preocupados com a viagem, pois nunca haviam voado ou sequer saído do Rio de Janeiro:

A responsabilidade e o risco eram de Juliano e Zuleika, mas a preocupação deles era bem diferente. Passaram pelos seguranças com naturalidade. Chegaram a ser observados pelos agentes da Polícia Federal que fiscalizavam a movimentação de passageiros no Galeão, sem demonstrar nenhum sinal de nervosismo. Eles só sentiram medo quando duas moças uniformizadas, sorridentes e gentis os chamaram para entrar no avião e escolher os assentos. (BARCELLOS, 2005, p. 151).

Já no avião, o primeiro susto acontece quando uma aeromoça pede a sacola com o livro de cocaína, que Zuleika deixara sobre o colo:

- Você quer me dar? Eu posso guardar aqui em cima, no bagageiro – disse a aeromoça.
- Me dar o quê? – perguntou Zuleika.
- A sacola. Ficaré melhor aqui em cima.
- Não, não. Eu vou pôr aqui embaixo do banco.
- Aí não pode. Você está sentada no lugar da saída de emergência. Tem que ficar desimpedida.
- Da Praça interferiu.
- São livros. Nós vamos ler durante a viagem. Eu ponho aqui, no canto do banco.
- Juliano chegou a suar frio. Pusera a sacola sobre o banco do lado, que estava vago. Quando a aeromoça se afastou, cutucou o ombro de Da Praça e pediu um conselho, cochichando.
- O que eu faço se a mulher quisé a minha sacola também?
- Não dê, a sacola é sua. Não entre na conversa dela.
- Sente o cheiro aí da frente?
- Que cheiro?
- Sei lá, parece que todo o avião tá sentindo.
- Juliano só ficou mais tranqüilo depois da decolagem. Pela janela tentou identificar os morros que via lá embaixo, com a ajuda de Da Praça. (BARCELLOS, 2005, p. 151).

Os jovens têm outro sobressalto quando o nome completo de Juliano é anunciado no alto-falante do avião. O diálogo entre VP, Zuleika e Da Praça é longo. Contudo, é válido reproduzi-lo na íntegra, a fim de mostrar sua agilidade e a forma como o autor consegue transmitir a tensão do momento, o medo dos irmãos de serem apanhados em sua primeira experiência como “mulas” (BARCELLOS, 2005, p. 152-153):

- A voz de uma mulher anunciando o nome completo de Juliano no alto-falante do avião desviou a atenção dos três.
- Senhor Júlio Mário Figueira. Queira se identificar à comissão de bordo, por gentileza.
- Fudeu! Fudeu! E agora? – perguntou Zuleika.
- Foi o cheiro. Falei, caralho! – disse Juliano.
- Calma, calma! – ponderou Da Praça.
- Calma, um caralho! Ouvia? A comissão tá chamando: é polícia. É polícia!
- retrucou Juliano.
- É polícia, nada. Comissão é a mulher, a aeromoça. Calma, porra! – disse Da Praça.
- Dá pra desistir? Quero sair desse troço! – queixou-se Zuleika.
- Para evitar surpresas, Da Praça orientou Juliano para a hipótese de um flagrante da polícia.
- Vá até o banheiro com a sacola na mão, para conhecer o ambiente. Não esqueça o canivete.
- Canivete?
- É, se pintar sujeira, você tem que dar um jeito de enfiar todo o pé dentro do sanitário e apertar a descarga.
- Mas são dois quilos e meio, Da Praça – avisou Juliano.
- Por isso o canivete. Abre rápido a embalagem e joga tudo no buraco. A descarga é violenta, num segundo engole todo o pé.
- E vamo perdê tudo? Pra onde a descarga manda o material?
- Fica lá dentro, embaixo do vaso tem uma caixa com produtos químicos que dissolvem tudo – explicou Da Praça.
- Pensei que tivesse um buraco no fundo do avião.

- Tá louco. Choveria merda e urina lá embaixo.
  - Que nada, os bagulhos iam ficá em órbita, vagando.
  - Deixe de falar merda, cara. Vamos falar de flagrante. Tu tem que aprender.
  - Como vou sabê lá dentro do banheiro se pintô sujeira ou não?
  - Eles devem bater na porta, te apressar. Aí, joga tudo fora rápido, sem vacilo.
- A comissária anunciou o nome de Juliano de novo, desta vez informando o motivo da chamada.
- O senhor perdeu o seu bilhete da passagem. Queira procurar algum de nossos tripulantes.

Percebe-se, no exemplo, a igualdade convencional entre a duração da história e a extensão da narrativa que é característica da cena, um dos movimentos canônicos do romance, conforme Gérard Genette (s/d). No romance tradicional, são as cenas que levam a ação adiante, intercaladas por sumários, segmentos privados de qualquer detalhamento em que o período de tempo abarcado é superior à extensão da narrativa – dias, meses e até anos podem ser resumidos em apenas alguns parágrafos. A abundância de cenas em *Abusado* leva, naturalmente, ao uso recorrente de diálogos. E, ainda que, para Käte Hamburger (1986), o discurso indireto livre ou vivenciado constitua o meio mais adequado para criar a ilusão da vida, por invalidar as leis lógico-gramaticais de asserção da realidade de forma incontestável, com o discurso direto a narração é interrompida para dar lugar à presença quase física das personagens, mesmo quando suas vozes são objetificadas pela atividade concludente do narrador. Abaixo, um exemplo desses diálogos, em que se busca caracterizar socialmente as personagens pela imitação de seu modo de falar. No trecho, Juliano discute com Peninha, um policial militar corrupto conhecido da quadrilha (BARCELLOS, 2005, p. 196):

- No começo da tarde, uma ligação para o telefone público do beco Padre Hélio fez Juliano interromper a demonstração que fazia a duas jovens encantadas com o fuzil.
- É pra você, Juliano. É o Peninha – disse o homem que atendera o telefone.
- Sem largar a arma, Juliano atendeu o telefonema ainda eufórico, elogiando a arma, sem perguntar o motivo do contato.
- Manero, manero, Peninha. Essa arma é dez, cara!
  - É. Dei mole. Mas vou pegar ela de volta! – retrucou Peninha.
- Sem perceber as intenções de Peninha, Juliano propôs outras compras.
- Pode mandá mais que a gente compra. Quero botá vinte fuzil nesse morro.
  - Você não está entendendo, Juliano. Essa arma é minha. E você vai me entregar ela de volta.
  - Como assim?
  - Manda teu avião me devolver ainda hoje aqui embaixo, na praça Corumbá.
  - O quê? Tu tá louco? Eu já te paguei e tu qué o quê?

- Isso mesmo, rapá, estou esperando no fim da tarde, na hora da Ave-Maria.
  - Tá doidão, Peninha! Qual é? Essa arma não sai mais do morro!
  - Tu manda já ou eu vou aí buscar essa porra!
  - Tu vai perdê a viagem, Peninha.
  - Eu sou polícia, rapá. Tu é dedo mole, é?
- A armação do golpe de Peninha assustou Juliano, que desligou o telefone e foi depressa avisar os amigos.
- Os homis tão subindo. Eles querem o fuzil de volta, na marra!

O discurso indireto livre, em que a transição do discurso do narrador para o discurso da personagem não é assinalada, ou seja, a interpretação objetivadora daquele se mistura aos processos psíquicos desta, é raramente adotado por Caco Barcellos. Em um dos poucos exemplos, os pensamentos de Débora, moça de classe média alta que teve um relacionamento com Juliano, são expressos pela voz de quem conta a história. A moça, chateada porque o namorado não comparecera a um encontro, descobre, pelos jornais, que os homens da favela Santa Marta haviam sofrido um ataque da polícia:

Os jornais também noticiavam a prisão de 12 pessoas, a morte de Marquinho e a fuga de Juliano, inclusive com detalhes sobre a gravidade dos ferimentos. Uma informação assustadora para Débora, mas que, ao mesmo tempo, trouxe uma certa alegria por saber que o namorado não tinha desistido dela. A primeira vontade de Débora era correr para o hospital. *Mas que hospital? Havia posto de saúde no morro?* Débora nem imaginava que caminho um homem ferido, com vida clandestina, teria de seguir para encontrar socorro. (BARCELLOS, 2005, p. 263-264, grifo nosso).

Apesar de o discurso vivenciado não ser frequente no livro, há momentos em que o autor parece querer aplicá-lo, ainda que timidamente, a grupos inteiros de personagens, expressando, em suas próprias palavras, pensamentos que estivessem ocupando as mentes de várias pessoas ao mesmo tempo. Na cena abaixo, Juliano, que recém havia fugido da carceragem da Polinter, dirige-se à casa de sua ex-mulher, Marina, para um acerto de contas, pois a moça estaria tendo um caso com o sargento Paulo César Josefino, do Serviço de Inteligência da Polícia Militar do Rio de Janeiro, a P-2. Além de levar o fuzil AK-47 atravessado no peito, vai acompanhado por homens armados, mulheres e crianças. O itálico marca o instante em que o narrador incorpora, em sua fala, as indagações da pequena multidão:

- O bicho vai pegá. Te cuida, Josefino – gritava Brava pelo caminho.
- O sobrado cinza de alvenaria sem pintura se destacava porque era bem maior que os barracos vizinhos e parecia uma casa dos bairros de classe média. Todas as portas e janelas, da cor natural da madeira, estavam

fechadas. Havia três quartos no andar de cima, parte dele coberto por uma varanda com teto de placas de amianto, usada como salão de festas e para abrigar o varal de roupas. Mãe Brava foi a primeira a chamar pela dona da casa:

– Dá a cara, Maria Batalhão!

Os homens cercaram a casa, alguns se protegeram junto às paredes dos barracos do lado e assumiram posição de tiro, preparados para alguma reação lá de dentro. *Era possível que o soldado Josefino estivesse lá? Marina chegaria ao extremo de trair e ainda levar o amante policial para morar com ela na casa construída pelo marido, chefe do tráfico?* A resposta na casa era o silêncio. (BARCELLOS, 2005, p. 387-388, grifo nosso).

A passagem reproduzida também é reveladora de uma espécie de focalização interna<sup>3</sup> coletiva: além da expressão da subjetividade das personagens de maneira individual, por meio do uso de verbos de ação interna – pensar, sentir, etc. –, às vezes as situações são narradas do ponto de vista de um grupo de pessoas. Isso ocorre tanto em relação à quadrilha quanto em relação aos moradores da favela, mas nunca aos policiais que aparecem na narrativa. É como se o morro Dona Marta fosse ele próprio uma personagem, e apenas sua versão da história estivesse disponível. Ver o mundo a partir dessa macroperspectiva restritiva – a expressão pode soar contraditória –, além de fazer com que o leitor tome partido, em muitos casos aumenta o suspense da cena. No capítulo 12 de *Abusado*, por exemplo, Juliano e seus homens observam, apreensivos, a chegada de três carros estranhos ao pé do morro. Apesar de sua posição privilegiada, o narrador não antecipa qualquer informação: leitor e personagens descobrem simultaneamente a identidade dos visitantes (BARCELLOS, 2005, p. 188-189):

[...] Dali dava para ver que os carros estavam cheios de homens e que alguns mostravam o bico da arma pelas janelas. Apagavam e acendiam os faróis, como se estivessem avisando que estavam em missão de paz. Ainda era cedo para saber.

Juliano arrastou-se para ficar ao lado de Claudinho. Os dois estavam nervosos devido à incerteza. Não tiravam os olhos dos carros e combinaram uma ação para barrar a entrada daqueles estranhos armados. O medo deles era de que o bonde fosse formado por policiais civis ou PMs que trabalhavam à paisana, os do Serviço Reservado.

– Se forem os homi vamo dispará pro alto – sugeriu Juliano.

– Mas se eles não recuá? – perguntou Claudinho.

– Nesse caso a gente vaza pro alto.

– E se eles cercarem pelo alto?

– O Raimundinho segura o pipoco lá em cima. Vamo ouvi os tiros dele também.

<sup>3</sup> “Focalização interna” é como Gérard Genette se refere à “expressão da subjetividade na terceira pessoa” de que fala Hamburger (1986), vista no segundo capítulo. Já Pouillon (1974) chama essa modalidade de regulação da informação pelo narrador de “visão com”. Wolfe (2005), em sua tentativa de explicar o caráter literário do *New Journalism* pelo empréstimo de artifícios tomados de empréstimo ao romance realista, fala em “ponto de vista da terceira pessoa”.



Os carros avançavam bem devagar, enquanto os homens abriam a porta para sair depressa. Um deles acionou um objeto escuro que tinha nas mãos. Era uma lanterna que emitia uma luz alaranjada, muito usada para sinalizar perigo de acidentes nas estradas. O movimento circular da luz cor de laranja chamou a atenção dos homens de Juliano, que continuaram paralisados, tensos, com as armas apontadas para a [rua] Jupira.

– Maracanã! – gritou Juliano para testar se os homens do bonde conheciam a senha do dia.

– Garrincha! – respondeu alguém do grupo, que estava na frente da quadra da Escola de Samba.

A contra-senha correta acalmou Juliano.

– Caralho! É gente nossa!

– Deve sê do Comando. Aquele sinal de lanterna é coisa do CV – disse Claudinho.

Por tudo o que foi visto até agora, fica clara a presença da *mimesis* em *Abusado*, ou seja, da representação de personagens em ação. O enunciado perde seu caráter de enunciado de realidade; porém, não em função da inautenticidade de seu objeto, mas de seu sujeito, substituído por eu-*origines* fictícias responsáveis pelos valores ético-cognitivos expressos na obra. Ainda que o narrador compartilhe de alguns desses valores, não está no mesmo plano axiológico que suas personagens, e apenas sua capacidade de distanciamento, de contemplar seu objeto do alto após um momento de compenetração ou de empatia, permite que o torne tridimensional para o leitor. É por isso que Juliano não é apenas o traficante, o bandido: é também o amigo, o irmão, o namorado, o pai; o torturador impassível, mas também o torturado que teme a morte; o gerente de boca implacável e ambicioso que deseja ascender na hierarquia da organização criminosa, mas também o menino que a comunidade viu crescer e tenta acobertar por ocasião das operações policiais.

Na obra de Caco Barcellos, Juliano é um todo definido; não é unidade aberta de conhecimento, sem uma imagem concreta, mas tampouco se resume aos rótulos que lhe impõe a sociedade, leitora de jornais – rótulos que traduzem o comportamento que se espera de quem, conforme Traquina (2008), vive no lado negativo do consenso, e por isso é notícia. À sociedade, interessam os atos de Juliano que possam ameaçá-la, os atos com os quais é obrigada a operar na prática, como diria Bakhtin (2006). Nas páginas dos jornais, referências à religiosidade do protagonista soariam absurdas; porém, no relato ficcionalizado de sua vida, essas demonstrações de fé aparentemente contraditórias são ecos dos sermões revolucionários do padre Velloso, que os meninos da Turma da Xuxa ouviam com devoção. O religioso, seguidor da doutrina social da Igreja, integrava a Congregação

Mariana Nossa Senhora das Vitórias, que exerceu grande influência na comunidade, tendo inclusive ajudado a fundar a Associação de Moradores. No início da década de 1980, em plebiscito organizado pela entidade, o nome do benfeitor foi escolhido para identificar uma das principais vias da favela Santa Marta.

A narrativa, portanto, torna mais complexa a personalidade de Juliano, ao mesmo tempo em que mantém essa complexidade sob controle. Mesmo o narrador, quando surge na história também como personagem, a partir do capítulo 31, sofre esse processo de objetificação: suas próprias memórias relacionadas ao processo de produção da reportagem são estetizadas. Essa dissociação entre um “eu” que escreve e um “eu” que vive deixa indícios no texto, como a reunião, em uma mesma frase, de um verbo no pretérito imperfeito e de um dêitico temporal: “*Agora era eu que não prestava atenção na conversa de Juliano*”. (BARCELLOS, 2005, p. 462, grifos nossos). A referência espaço-temporal, como se vê, não diz respeito ao sujeito-de-enunciação – se assim fosse, o “agora” exigiria um verbo no presente –, mas a uma personagem, a uma eu-*origo* fictícia, contemplada a partir de um ponto de apoio externo e, em função disso, possuidora de contornos definidos. Portanto, o fato de o repórter assumir a narrativa pessoalmente, incluindo-se na história, não interrompe o processo de ficcionalização, pois ainda existe a “ilusão da vida”, a transposição da referência espaço-temporal do sistema da realidade para o sistema de um mundo fundado pelo discurso.

O aparecimento da personagem Caco Barcellos na narrativa marca o fim da grande analepse iniciada no capítulo 3, quando, das dramáticas cenas de abertura – nas quais são mostrados os preparativos para a missão fracassada contra Carlos da Praça e o confronto com a polícia que resulta na morte de Careca, em fevereiro de 1999 –, há uma volta de mais de quinze anos no tempo, quando passam a ser narrados a adolescência do protagonista, seu ingresso no mundo do narcotráfico, seu envolvimento nas guerras que resultaram nas várias trocas de comando no morro ao longo dos anos e sua ascensão até a gerência da boca do Dona Marta. Em 1999, o comando de Juliano já estava ameaçado: a exposição exagerada de sua figura na mídia a partir de 1996 e a condição de foragido limitaram seus movimentos, o que acabou por levar a boca à falência. Era sobre a caçada sistemática ao “frente”

do morro, desencadeada pela polícia, que Juliano queria falar quando contatou Caco Barcellos. Este o encontrou ainda se recuperando do ferimento à bala na cabeça.<sup>4</sup>

Assim, tem-se uma crise que funciona, ao mesmo tempo, como marco inicial e como principal articulação da narrativa, que passa, a partir do capítulo 31, a abordar a relação entre o repórter e sua fonte. Já o marco de encerramento é a prisão de Juliano, em 2000. Contudo, diversas outras personagens têm suas trajetórias entrelaçadas à do protagonista. Além disso, no interior da longa analepse que vai do capítulo 3 ao capítulo 30, há inúmeras outras retrospectões, que surgem da necessidade tanto de introduzir algumas personagens quanto de buscar, na história da favela, as explicações para alguma situação mais recente. Dessa maneira, o período efetivamente abarcado por *Abusado* ultrapassa em muito os quinze anos que compõem a narrativa principal, com começo *in media res*.

Em nenhum momento, no entanto, tem-se uma quebra na fluência do livro com a inserção de digressões exageradas por parte do narrador: quando este decide descrever algo em seu próprio nome e apenas para a informação do leitor, conforme cânone fixado por Balzac, nunca se tem a impressão de que o curso dos acontecimentos é abandonado. Note-se, no trecho abaixo, a sutileza com que se vai da cena propriamente dita, na qual Juliano testa um AK-47 que deseja comprar para a quadrilha, para a recuperação da história da arma pelo narrador: este parece incorporar, em seu discurso, a reverência que a personagem nutre pelo fuzil.

---

<sup>4</sup> O habilidoso começo *in media res* não é mera questão de estilo. Ao retomar os acontecimentos que abrem a narrativa – e que haviam ficado em suspenso por cerca de 400 páginas – por ocasião do episódio em que é levado à presença de Juliano, que deseja negociar a escrita de um livro, Barcellos cria uma relação de causalidade entre os dois momentos, como se a proposta fosse resultado do desespero do traficante, que vinha tendo dificuldades para manter o controle do morro em função de sua notoriedade. Com a cabeça a prêmio – o então governador Anthony Garotinho havia oferecido uma recompensa de cinco mil dólares pela sua captura – e a presença constante da polícia na favela Santa Marta, Juliano, escondido em outra comunidade, estava enfraquecido demais para conter o avanço de seus rivais. Sob a luz desse novo fator inserido na história – a personagem do repórter –, a cena inicial, na qual o herói perde seu amigo de infância – o motorista Careca –, após um ataque frustrado contra os homens de seu antigo padrinho e mentor – Carlos da Praça –, passa a ter um peso até então inexistente: revela a inevitabilidade de um desfecho (KERMODE, 2000), bem como a consciência dessa inevitabilidade por Juliano, que decide contar sua história antes que fosse tarde demais. É preciso frisar, no entanto, que a sensação de inevitabilidade de um desfecho, em *Abusado*, em nada é devedora do conhecimento prévio a respeito da história de Márcio Amaro de Oliveira que o leitor pudesse ter a partir da leitura das páginas policiais dos jornais diários ou do noticiário televisivo sobre o traficante, que, à altura da publicação do livro de Caco Barcellos, já estava preso há três anos, vindo a ser assassinado dois meses depois. Prova disso é que, em diversos momentos da narrativa, é possível acreditar que o jovem dará uma guinada em sua vida, tantas parecem ser as deixas para que isso ocorra – sobretudo em função das amizades que VP mantinha com escritores, músicos e cineastas, todos desejosos de ajudá-lo. A sensação da inevitabilidade ocorre em função da síntese operada pela imaginação, que dá aos fatos narrados o seu significado. Tal síntese é um jogo com as expectativas do leitor, constantemente alteradas pela inserção de novos fatores – as peripécias – e colocadas de volta nos trilhos do reconhecimento. (RICOEUR, 2010).

A resposta de Juliano foi com a pistola automática. Um único tiro certo no que restou da lata de cerveja no chão. Peninha propôs outro desafio, agora com o AK-47. Juliano não se desviou de seus objetivos. Pegou a arma e não disfarçou seu encanto. *Era considerado o melhor fuzil de assalto do mundo, o que mais matou na segunda metade do século XX. Foi projetado pelo general comunista russo Mikhail Kalashnikov, para enfrentar, na Segunda Guerra Mundial, o exército nazista de Hitler, até então equipado com armas de melhor poder de fogo e qualidade. Mas como só ficou pronto depois do final da guerra, em 1947, Kalashnikov incorporou o ano da sua invenção e a sua característica automática ao nome: AK-47. É uma arma patente [sic], espécie de metralhadora de longo alcance. Enquanto as metralhadoras disparam rajadas num raio de 15 metros, o fuzil AK-47 pode disparar até 600 projéteis por minuto e contra um alvo a 400 metros de distância.*

*Cinquenta e cinco anos depois de sua criação, ao constatar que o AK-47 se tornara a arma preferida dos terroristas e bandidos do mundo inteiro, o general confessou o seu arrependimento.*

*“Não quis inventar uma máquina de fazer viúvas. Se soubesse deste destino preferia ter inventado uma máquina de cortar grama de jardim”, declarou Kalashnikov em 2002.*

A primeira coisa que chamou a atenção de Juliano foi o cano de passagem do projétil de alta velocidade, um cilindro de 60 centímetros de comprimento, com perfurações laterais que emitiam um som abafado durante o disparo. Juliano fez pontaria em direção a Peninha e disse, sorrindo:

– É minha. Pago mil e quatrocentos já. Sem conversa. (BARCELLOS, 2005, p. 194, grifos nossos).

Mesmo as descrições não constituem exatamente pausas na ação, pois estão sempre atreladas ao olhar de uma personagem. No capítulo 20, por exemplo, a favela é descrita a partir do olhar da secretária Júlia Mandarino, funcionária da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) que abandona tudo para ir viver na Santa Marta com o filho adolescente, Rebelde, que se deixara seduzir pela figura de Juliano e ingressara na quadrilha.

Quando *percebeu* que Rebelde iria embora de qualquer jeito, *decidiu* seguir o mesmo caminho. *Resolveu* fechar o apartamento, pegar algumas coisas básicas e mudar com ele para a Santa Marta. A *esperança* de Júlia era continuar perto dele e, aos poucos, tentar convencê-lo a sair do tráfico, conduzi-lo para uma vida mais adequada a um jovem de classe média. Depois de já tê-lo internado em clínicas de recuperação de dependentes químicos, Júlia não *acreditava* mais na solução dos especialistas.

Ela nunca havia entrado numa favela antes de subir as escadarias que pareciam intermináveis e exigiam um esforço enorme para vencer os degraus, alguns com meio metro de altura. Ofegante, estava encharcada de suor por causa do sol forte quando entrou no beco sem identificação, um labirinto de concreto coberto pelo piso das casas construídas sobre pilares enormes e que os moradores chamavam de beco das Maravilhas. *Começou a sentir dor de cabeça* por causa da *sensação* de abafamento e do forte fedor que exalava das valas escuras abertas pelo caminho.

– Não sei se vou agüentar esse cheiro, meu filho. Tem algum esgoto vazando, não é possível.

– É assim mesmo, mãe. O esgoto corre direto no meio das casas. Com o tempo a gente acostuma.

*Ficou impressionada* com a proximidade dos barracos, grudados uns aos outros, separados pelos estreitos e tortuosos corredores. Pelo caminho, a maioria dos barracos tinha portas e janelas abertas, revelando cenas da atividade das pessoas dentro de suas casas, e Júlia *ficou impressionada* com a quantidade de homens desocupados em plena manhã de segunda-feira... Recebeu as boas-vindas de dezenas deles pelo caminho. (BARCELLOS, 2005, p. 315-316, grifos nossos).

Dessa forma, pode-se dizer que, em *Abusado*, está presente uma verdade que pouca ou nenhuma relação tem com a intensidade da apuração feita pelo autor ou com a acurácia da reportagem, ou seja, com a fidelidade do texto ao “real”. Trata-se da verdade de uma vida, organizada em um todo definido e coerente. A estetização ou ficcionalização de uma vida, imposta pelo tratamento narrativo, consiste justamente na tentativa de dar sentido às experiências de um indivíduo, que de outra maneira se apresentariam como contingentes e carentes de significação. Daí a impressão, por parte do leitor, de que o destino de Juliano não poderia ter sido outro, mas também de que o jovem poderia ter escolhido outros rumos. Graças à ficcionalização empreendida na obra de Caco Barcellos, é fácil torcer para que, em algum momento, o protagonista dê uma guinada em sua trajetória, mesmo que muitos leitores detenham a informação prévia – e extratextual – da morte de Marcinho VP em Bangu 3, em julho de 2003.

## 4.2 Fernando Morais

“Ao escrever uma história cheia de peripécias dignas dos melhores romances de espionagem, Fernando Morais mostra mais uma vez como se faz jornalismo de primeira qualidade, com rigor investigativo, imparcialidade narrativa e sofisticados recursos literários.” Tais palavras, retiradas de um *blog* mantido pela editora Companhia das Letras, são usadas para descrever o mais recente livro de Fernando Morais, *Os últimos soldados da Guerra Fria*, lançado em 2011. Embora esta tese não faça uma leitura do livro mencionado, e sim de *Corações sujos*, publicado pelo mesmo autor em 2000, o texto de divulgação dos editores é representativo do que se costuma afirmar sobre praticamente todas as obras de Morais: conteúdo jornalístico ao qual um “tratamento” literário é aplicado, deixando a “narrativa”, ainda que “imparcial” – e fruto de minuciosa apuração –, com “sabor de ficção”.

O próprio Morais, ao falar sobre sua experiência, nunca deixa de enfatizar uma divisão estanque entre os acontecimentos relatados e a forma como são contados. “Eu diria que a pesquisa, se não é 70 por cento, é pelo menos 50 por cento”, afirma em depoimento ao jornalista José Roberto Mendes para a revista eletrônica *Balaio de Notícias*. (MORAIS, 2006). A pesquisa forneceria “a atmosfera, os detalhes, o sotaque ou o jeito de falar”; a escrita, por sua vez, é vista como questão de estilo, como um simples trabalho de lapidação, cujo objetivo é chegar a “um texto elegante, sofisticado”. Já em entrevista concedida a Tácito Costa e Gustavo Porpino para a *Preá Revista de Cultura*, o autor explica que, para seus livros, escolhe episódios e personagens “borbulhantes” ou “polêmicos”, dando a impressão de que as histórias estão prontas, apenas esperando para serem contadas. Esclarece, ainda, que seu trabalho tem inspiração no *New Journalism*, por oferecer ao leitor a fluência de um romance “sem fazer uso da ficção”. (MORAIS, 2005).

Considerações como essas, tanto por parte dos que comandam o mercado editorial quanto dos que praticam a grande reportagem, não surpreendem: estão em sintonia com o que foi dito pela crítica literária a respeito do romance-reportagem setentista, e com o que os estudiosos do jornalismo literário, tanto no Brasil quanto nos Estados Unidos, afirmam sobre o gênero – ainda que, no caso da primeira, o argumento seja usado para desmerecer a qualidade literária dos textos de jornalistas-escritores, ao passo que os segundos empregam-no para exaltar um

jornalismo diferenciado, humanizado ou, ainda, tridimensional. Por trás de tais posicionamentos, está a relação simbiótica entre jornalismo e democracia – ver capítulo 1 –, e a influência poderosa que exerce não apenas sobre a opinião pública, mas especialmente sobre os próprios membros da comunidade interpretativa dos jornalistas e, portanto, sobre sua cultura profissional.

Fernando Morais é um dos mais respeitados membros dessa comunidade no Brasil; uma referência entre seus pares, e exemplo para os jovens estudantes de Jornalismo que ainda não se depararam, na vida profissional, com as contingências e limitações da informação diária, fragmentada, instantânea e efêmera – e que, por isso mesmo, ainda sonham com a aventura da reportagem. Porém, apesar de ter migrado das redações para o mercado editorial, não acredita que seu trabalho como escritor seja diferente do que fazia quando atuava na imprensa. Apesar da liberdade – de escolha dos temas e de espaço –, considera seus textos publicados em livro superiores aos que desenvolvia como repórter a serviço de veículos de comunicação apenas em função do tempo, que lhe permite “reescrever cada parágrafo de dez a vinte vezes”, como revela ao *Observatório da Imprensa*. (MORAIS, 2009).

Talvez essa percepção derive do fato de Morais, mesmo a serviço de publicações como *Jornal da Tarde*, *Folha de São Paulo* e *Veja*, sempre ter tido a oportunidade de praticar a reportagem ou jornalismo literário, já que o gênero não é, necessariamente, sinônimo de textos longos, nos moldes do romance-reportagem – ou livro-reportagem – e do *nonfiction novel*. Sodré e Ferrari (1986), por exemplo, falam em reportagem-conto e reportagem-crônica. O traço característico do jornalismo literário, seja qual for sua extensão, parece ser a configuração narrativa, que além do agenciamento dos fatos em uma intriga que joga com as expectativas do leitor (RICOEUR, 2010), na busca de um sentido que ultrapasse a simples adequação do discurso à realidade, pressupõe aquilo que Bakhtin (2006) chama de “relação arquitetonicamente estável e dinamicamente viva do autor com a personagem”, e que propicia um acabamento – ainda que mínimo – plástico-pictural ou estético dos caracteres e dos mundos que os cercam.

Nascido em Mariana, Minas Gerais, em 1946, Fernando Morais começou na profissão ainda adolescente, em um jornalzinho de bairro de Belo Horizonte. Em 1970, quando já atuava no *Jornal da Tarde*, em São Paulo, produziu, em parceria com o repórter Ricardo Gontijo e com o fotógrafo Alfredo Rizzutti, uma série de reportagens sobre a construção da Rodovia Transamazônica, que ligaria Cabedelo,

na Paraíba, a Benjamin Constant, no Amazonas, atravessando sete estados brasileiros até a fronteira com o Peru. A incursão de três meses na selva, perfazendo trechos em lombo de burro, resultou em cinco cadernos especiais, cada um deles com quatro páginas limpas – páginas sem anúncios publicitários, no jargão jornalístico –, como lembra o autor na já citada entrevista ao *Balaio de Notícias* (MORAIS, 2006), e também em conversa com Sérgio Rizzo para o *Portal Negócios da Comunicação* (MORAIS, 2004). A empreitada rendeu ainda um Prêmio Esso de Jornalismo à equipe – o primeiro dos três que Moraes recebeu até hoje, e que se somam a quatro prêmios Abril de Jornalismo –, e chamou a atenção do editor Caio Graco Prado, da Editora Brasiliense. A coletânea de textos *Transamazônica* vendeu cerca de 30 mil exemplares.

O primeiro livro solo de Moraes, *A ilha*, também foi concebido originalmente como série de reportagens menores. Ao *Observatório da Imprensa* (MORAIS, 2009), ele conta que os textos seriam publicados na *Visão*, revista para a qual o jovem repórter trabalhava em 1974. O dono da publicação, Henry Maksoud, não apenas desaprovou o material, fruto de uma estada de três meses em Cuba – país com o qual o Brasil não mantinha relações comerciais e diplomáticas desde o golpe militar de 1964 –, como mandou demitir o jornalista, desde então reconhecido por sua simpatia ao governo de Fidel Castro. O autor decidiu, então, reescrever a história, já pensando na publicação em livro. A reportagem saiu no final de 1976 pela Editora Alfa-Omega. Permaneceu mais de um ano nas listas dos livros mais vendidos e teve 29 edições esgotadas antes de a Companhia das Letras decidir reeditá-la, em 2001 – até agora, a 30.<sup>a</sup> edição já teve seis reimpressões. Se *A ilha* custou um bom emprego, também fez com que Moraes, aos 30 anos, percebesse ser possível viver apenas de direitos autorais, o que tem feito desde então.

A obra seguinte foi *Olga*, biografia de Olga Benario, judia alemã e militante comunista que, por ordem de Moscou, viera para o Brasil na década de 1930 passando-se por esposa do ex-capitão do Exército e ex-tenentista Luís Carlos Prestes, também membro da Internacional Comunista, com o intuito de auxiliá-lo no planejamento de uma revolução armada para derrubar o presidente Getúlio Vargas. A revolta, que contou com o apoio de oficiais e suboficiais de esquerda, eclodiu no final de novembro de 1935 em Natal, em Recife e no Rio de Janeiro, mas ficou restrita a alguns quartéis. A chamada Intentona Comunista ou Revolta Vermelha de 35 foi rapidamente esmagada por Vargas, e Olga e Prestes, depois de terem



conseguido viver na clandestinidade por mais alguns meses, acabaram presos em março de 1936. Em outubro, Olga, que havia se tornado de fato companheira de Prestes, foi deportada para a Alemanha nazista, apesar de se encontrar no sétimo mês de gestação. Após o nascimento da filha Anita Leocádia Prestes em Barnimstrasse, prisão feminina da Gestapo, passou pelos campos de concentração de Lichtenberg e Ravensbrück, até ser enviada para o campo de extermínio de Bernburg, onde foi morta na câmara de gás em 1942, aos 34 anos de idade.

*Olga* foi publicado em 1985, também pela Alfa-Omega. Teve 12 edições somente até 1993, quando passou para o catálogo da Companhia das Letras. Ocupou três anos da vida de Moraes em investigações, trabalho que o escritor conciliou com seu primeiro mandato como deputado estadual em São Paulo, na legislatura 1978-1982: é que, com *A ilha*, o jornalista chamara a atenção das esquerdas e passara a integrar os quadros do Movimento Democrático Brasileiro (MDB), única forma legal de oposição política aos militares durante o período em que vigorou o bipartidarismo, de 1965 a 1980.<sup>5</sup> As viagens aos Estados Unidos e à Europa, para entrevistas e consultas a arquivos históricos, eram feitas durante os recessos parlamentares. No prefácio do livro, uma frase do autor revela o que costuma ser a preocupação maior de quem pratica a reportagem, mas que também fornece a justificativa para que obras do gênero permaneçam ignoradas pela crítica literária: “Este livro não é a minha versão sobre a vida de Olga Benário ou sobre a revolta comunista de 1935, mas aquela que acredito ser a versão real desses episódios”.<sup>6</sup> (MORAIS, 2008, p. 14-15).

Com os direitos autorais obtidos com *Olga*, Moraes pôde se dedicar à pesquisa e à escrita de *Chatô: o rei do Brasil*, sobre a vida de Francisco de Assis Chateaubriand Bandeira de Melo (1892-1968). Espécie de Cidadão Kane brasileiro, Chateaubriand foi o dono dos Diários Associados, maior conglomerado de mídia do

---

<sup>5</sup> O escritor ainda foi deputado estadual por mais um mandato, de 1982 a 1986, dessa vez já pelo PMDB. De 1988 a 1991, foi Secretário da Cultura de São Paulo no governo de Orestes Quéricia e, de 1991 a 1993, Secretário da Educação no governo de Luiz Antônio Fleury Filho. Em 2002, candidatou-se a governador pelo PMDB, mas abandonou a disputa em função de desentendimentos com Quéricia, à época presidente do partido e candidato ao Senado. Em seguida, engajou-se na campanha do ex-presidente Lula e, em 2010, participou ativamente da campanha da presidente Dilma Roussef, embora nunca tenha sido filiado ao PT. Parte de sua experiência na política é contada na entrevista concedida a José Dirceu de Oliveira e Silva para o *Observatório da Imprensa*. (MORAIS, 2009).

<sup>6</sup> Moraes continua: “Não vai impressa aqui uma só informação que não tenha sido submetida ao crivo possível da confirmação. Qualquer incorreção que for localizada ao longo desta história, entretanto, deve ser debitada exclusivamente à minha impossibilidade de confrontá-la com versões diferentes”. (MORAIS, 2008, p. 15).

país até a ascensão da Rede Globo, de Roberto Marinho, durante o regime militar. Responsável pela chegada da televisão no Brasil e fundador do Museu de Arte de São Paulo (MASP), tinha intimidade com o poder e foi figura influente na vida política brasileira entre as décadas de 1930 e 1960, destacando-se sua relação com Getúlio Vargas. Lançado em 1994, diretamente pela Companhia das Letras, *Chatô: o rei do Brasil*, com 736 páginas, é considerado por muitos a obra mais bem executada de Moraes, e deu ao autor o Prêmio Esso daquele ano na categoria Melhor Contribuição à Imprensa.

Tanto *Olga* quanto *Chatô* tiveram seus direitos cinematográficos vendidos. O primeiro foi adaptado em 2004 por Jayme Monjardim. Apesar das críticas negativas – em especial ao “estilo televisivo” do filme, atribuído à experiência do diretor com telenovelas –, levou mais de três milhões de brasileiros às salas de cinema, feito considerável para um filme nacional. Já o segundo, nas mãos do ator e aspirante a diretor Guilherme Fontes, foi o filme brasileiro mais caro já realizado, apesar de nunca ter chegado às telas e de sequer ter sido finalizado, tornando-se centro de uma polêmica que se arrasta há mais de uma década.<sup>7</sup>

Além das duas biografias, *Corações Sujos*, de 2000, livro que será abordado nas próximas páginas, também foi transposto para a linguagem fílmica. A produção, dirigida por Vicente Amorim, foi lançada em agosto de 2012, depois de ter estreado no Japão – atores japoneses formam a maior parte do elenco – e de uma carreira em festivais. E pelo menos outras três obras de Moraes devem chegar aos cinemas nos próximos anos: *Na toca dos leões*, *Montenegro* e *Os últimos soldados da Guerra Fria*.

*Na toca dos leões*, lançada em 2005 pela Editora Planeta, conta a história de uma das agências de publicidade mais premiadas do mundo – a W/Brasil – por meio das trajetórias de seus três fundadores – Washington Olivetto, Javier Llusá Ciuret e Gabriel Zellmeister. Os direitos cinematográficos foram adquiridos pela produtora de Fernando Meirelles, cineasta que realizou *Cidade de Deus* e *O jardineiro fiel*.

---

<sup>7</sup> Guilherme Fontes iniciou a captação de recursos para sua produção em 1995, por intermédio de leis de incentivo à cultura. Após consumir cerca de R\$ 10 milhões, não conseguiu concluir o filme e passou a ser alvo de críticas de outros produtores e diretores de cinema brasileiros. Sua prestação de contas não foi aceita pelo Tribunal de Contas da União (TCU), e o pedido de prorrogação do prazo para entrega do filme, junto à Agência Nacional do Cinema (Ancine), negado. Em 2008, a Controladoria-Geral da União (CGU) determinou que os produtores de *Chatô: o rei do Brasil* devolvessem R\$ 36,5 milhões – valor da dívida corrigida – aos cofres públicos. Fontes recorreu da decisão, e o processo ainda aguarda um desfecho. Em julho de 2012, o ator e diretor anunciou que o filme estava pronto e que seria lançado até o fim do ano.

*Montenegro*, por sua vez, é a biografia do “marechal do ar” Casimiro Montenegro Filho, engenheiro aeronáutico e aviador, pioneiro do Correio Aéreo Nacional e criador do Instituto Tecnológico de Aeronáutica (ITA) e do Departamento de Ciência e Tecnologia Aeroespacial (CTA), órgãos que são considerados o embrião da Empresa Brasileira de Aeronáutica S.A. (Embraer). Publicado em 2006, também pela Planeta, o livro teve seus direitos para cinema adquiridos em 2008 pelo diretor, roteirista e produtor João Batista de Andrade. Já *Os últimos soldados da Guerra Fria*, que saiu pela Companhia das Letras em 2011, teve seus direitos vendidos ao produtor Rodrigo Teixeira mesmo antes de ter sido escrito.

No livro, que teve a primeira edição esgotada em três meses, Moraes narra as peripécias de quinze agentes da inteligência cubana que, infiltrados em células anticastristas sediadas na Flórida, nos Estados Unidos, tinham a missão de impedir ataques terroristas a Cuba, que iam desde a destruição de lavouras de cana-de-açúcar a atentados contra visitantes estrangeiros, com o objetivo de minar a recém-implementada indústria do turismo. O governo norte-americano, conforme apurado pelo jornalista, era complacente com as atividades terroristas promovidas por cubanos contrarrevolucionários. Apesar de terem conseguido frustrar muitas iniciativas das células anticastristas, os agentes da Rede Vespa acabaram desmascarados e presos em setembro de 1998, em uma operação conjunta do FBI e da SWAT. Conforme o jornalista Armando Antenore (2011), da revista *Bravo!*, para contar a história dos espões de Fidel Castro, Moraes entrevistou 45 pessoas, fez 18 viagens internacionais, consultou 30 mil páginas de relatórios arquivados na Corte Federal de Miami e, graças às relações amistosas com os dirigentes cubanos, teve acesso a uma caixa plástica de um metro cúbico contendo mais relatórios, vídeos, fotos e gravações em áudio, que vasculhou durante dez dias, encerrado em um quarto de hotel em Havana.

Antenore (2011) define *Os últimos soldados da Guerra Fria* como um *thriller* político digno de cineastas como Roman Polanski ou Alan J. Pakula. A comparação do livro com narrativas fílmicas, bem como a atração que os trabalhos de Fernando Moraes exercem sobre diretores e produtores – como foi visto, o autor vendeu os direitos cinematográficos de seis obras, sendo que sua bibliografia completa é de apenas dez volumes<sup>8</sup> –, não é gratuita; da mesma forma, não é coincidência o fato

---

<sup>8</sup> Moraes também é autor de *O Mago* (2008), biografia do autor brasileiro mais vendido no mundo, Paulo Coelho. O livro foi feito sob encomenda para a Editora Planeta, embora o nome do biografado

de seus livros, apesar de classificados como “biografia”, “reportagem” ou “não-ficção”, darem origem não a documentários, por exemplo, mas a longa-metragens de ficção. Isso tudo parece apontar para uma ficcionalização do real empreendida já no texto, apesar de o próprio Morais insistir que os assuntos de seus livros são “borbulhantes” em si, ou que nunca escreve “pensando em imagem”, como afirmou em entrevistas por ocasião do lançamento do filme *Corações Sujos*. Parece escapar, tanto à percepção do escritor quanto à de seus editores e resenhistas, a lógica da criação literária de que fala Käte Hamburger (1986), a capacidade da narrativa de proporcionar uma fruição física.<sup>9</sup>

Não se trata, aqui, de desmerecer o exaustivo trabalho de investigação jornalística levado a cabo por Morais para a realização de cada um de seus livros. O que se quer é demonstrar a propriedade que suas reportagens possuem de deixar o leitor completamente imerso em uma trama que não é intrínseca aos acontecimentos em si, e que precisaria apenas ser “descoberta” e “transmitida” pelo repórter. Sem a intenção configuradora do narrador, não ocorreria a “síntese temporal do heterogêneo” (RICOEUR, 2006), ou seja, a construção de uma totalidade em que personagens, circunstâncias, objetivos, meios, interações e resultados são combinados de forma a atingir inteligibilidade e capacidade de serem seguidos. Nos livros de Morais, fatos que, sem o trabalho da imaginação produtiva, teriam apenas uma relação de sucessividade, adquirem o peso de causas e de consequências; da mera cronicidade, o autor erege o tempo humano propriamente dito, consolador face ao caos da experiência (KERMODE, 2000). Faz isso, no entanto, sem deixar de criar e de frustrar expectativas, para que o leitor, mesmo sabendo de antemão o destino

---

tenha sido sugerido pelo próprio escritor, depois que seu desejo de escrever a biografia de Hugo Chávez foi frustrado pelo jornalista Bob Fernandes, da revista *Carta Capital*, que já estava produzindo um livro sobre o presidente venezuelano – as informações constam no *site* oficial do jornalista, disponível em <<http://www.fernandomorais.com.br>>. Para sua pesquisa, Morais acompanhou Paulo Coelho em viagens pelo mundo e passou cerca de seis semanas em sua residência, na França. Também se transferiu de São Paulo para o Rio de Janeiro por oito meses, a fim de entrevistar personagens que marcaram a trajetória do ex-parceiro de composição de Raul Seixas, e leu diários mantidos pelo autor ao longo de 40 anos. Morais publicou, ainda, *Cem quilos de ouro* (Companhia das Letras, 2003), coletânea de reportagens menos extensas e entrevistas publicadas ao longo de sua carreira em diversos veículos.

<sup>9</sup> No texto de Armando Antenore (2011) para a *Bravo!*, Morais afirma: “Escolhi o assunto do livro [*Os últimos soldados da Guerra Fria*] pensando menos em questões políticas e mais no que a história da Rede Vespa oferece de adrenalina, de suspense, de aventura”. Mais uma vez, o autor transmite a ideia de que as histórias que conta estão prontas, e de que não é a configuração narrativa a responsável pela adrenalina, pelo suspense, pela aventura. No entanto, como será visto mais adiante, na abordagem do livro *Corações Sujos*, Morais é capaz de criar tensão até mesmo ao narrar uma sessão plenária da Assembleia Nacional Constituinte ocorrida em 1946, munido apenas de trechos de discursos retirados das atas parlamentares.

de muitas das personagens, não deixe de acreditar no acaso e de contar com a sorte.

#### **4.2.1 Uma história inacreditável: Corações sujos**

Foi em meio ao processo de investigação para escrever *Chatô: o rei do Brasil* que Fernando Moraes ouviu falar da Shindo Renmei pela primeira vez. Ao entrevistar uma *nissei* – filha de imigrantes japoneses – que, aos 17 anos, havia mantido um romance com Francisco de Assis Chateaubriand, quando este já se encontrava na faixa dos 50 anos, Moraes quis saber, da mulher, como ela havia conhecido o fundador dos Diários Associados, pois ignorava que o magnata das comunicações tivesse uma relação próxima com a colônia japonesa. A *nissei* respondeu que seu pai, funcionário do *Diário da Noite*, fora preso na década de 1940 pelo seu envolvimento com a organização dos *kachigumi*, e que Chatô fora o responsável por tirá-lo da cadeia. Ao insistir por mais detalhes, a entrevistada desconversou, e o repórter precisou refrear sua curiosidade até o término do livro em andamento, como conta em entrevista a Alessandro Giannini para a revista *IstoÉ Gente*. (MORAIS, 2000). O gérmen de *Corações sujos*, porém, estava lançado.

Em seu romance-reportagem, Moraes (2007) conta que os *kachigumi*, ou “patriotas”, tinham o apoio de 80% da colônia japonesa, composta, à época, por mais de 200 mil imigrantes, a maior parte concentrada no estado de São Paulo. Quando a Segunda Guerra Mundial chegou ao fim, em agosto de 1945, eles não aceitaram a notícia da rendição do Japão: tudo não passaria de propaganda dos Aliados para quebrar o espírito nipônico. Afinal, em 2.600 anos, o Exército Imperial Japonês jamais perdera uma guerra. A Fala do Trono, quando o imperador Hiroíto, em um pronunciamento transmitido via rádio, dirigiu-se pela primeira vez aos seus súditos, a fim de pedir que “suportassem o insuportável”, não foi capaz de convencê-los do resultado do conflito. Tampouco a Declaração da Condição Humana, lida por Hiroíto em 1.º de janeiro de 1946 por imposição dos norte-americanos – e que chegou aos lares brasileiros pela Rádio Record – abalou a fé dos *kachigumi* na invencibilidade do Império do Sol Nascente e na divindade de seu imperador.

Mas se, conforme o jornalista, quase a totalidade dos imigrantes que começaram a aportar em Santos em 1908 era constituída por pessoas de formação

modesta – lavradores contratados para trabalhar nos cafezais, feirantes, tintureiros e ex-militares –, cuja fidelidade ao imperador e ao *Yamatodamashii* – espírito ou modo de ser japonês – era inabalável e cujo único objetivo era reunir economias para um dia voltar à terra natal, havia, entre os membros da colônia, quem realmente quisesse integrar-se ao novo país: profissionais liberais, jornalistas, empresários, criadores de bicho-da-seda, produtores de hortelã, diretores de cooperativas rurais e até mesmo ex-diplomatas – como Shigetsuna Furuya, que tinha sido embaixador do Japão na Coréia, no México e na Argentina antes de se mudar para o Brasil e se tornar um grande produtor e exportador de bananas. Muitos não concebiam a ideia de serem confundidos com “fanáticos”, e consideravam fundamental esclarecer o restante da comunidade sobre o desfecho da guerra. Os *makegumi*, “esclarecidos”, passaram a ser vistos pelos *kachigumi* como “traidores da pátria” ou “corações sujos”. A colônia, assim, estava perigosamente dividida em “vitoristas” e “derrotistas”.

Organizados na Shindo Renmei, a Liga do Caminho dos Súditos, e liderados pelo ex-coronel Junji Kikawa, que havia migrado para o Brasil em 1933 para conseguir sustentar sua família – ele abandonara a carreira militar aos 45 anos em função da miopia, pois considerava inadmissível que um membro do Exército Imperial Japonês tivesse qualquer deficiência física –, os *kachigumi*, que de 1942 – ano de fundação da liga – a 1945 haviam se dedicado sobretudo a um trabalho de propaganda e aliciamento – entre as promessas feitas aos colonos, estava a de repatriamento imediato após o fim do conflito bélico, quando o Japão, vitorioso e principal potência mundial, mandaria navios para buscar seu povo –, começam a formar os *tokkotai*, Batalhões do Vento Divino. A missão desses grupos: calar os *makegumi* que insistissem em alardear a derrota.

De agosto de 1945 a setembro de 1946, 23 pessoas foram mortas pelos *tokkotai* da Shindo Renmei e 147 ficaram feridas nas missões de assassinato e ações de vandalismo. Dos 31.380 imigrantes detidos, identificados e fichados pela polícia paulista por suspeita de envolvimento com a liga, 1.423 foram acusados pelo Ministério Público, embora a Justiça tenha aceito a denúncia de somente 381 pessoas, todas citadas no epílogo do livro de Moraes. Outros 80 japoneses, entre eles o coronel Junji Kikawa, tiveram a expulsão do país decretada pelo presidente Eurico Gaspar Dutra, mas ingressaram com recursos judiciais que protelaram a

execução das penas de expulsão até que o presidente Juscelino Kubitschek, no Natal de 1956, decidiu anistiar todos os prisioneiros.

Dar início à pesquisa para *Corações Sujos* (2007), que a Companhia das Letras publicou em 2000, não foi fácil. Moraes tentou conversar com vários amigos, *nissei* e *sansei* – filhos e netos de japoneses. Muitos nunca tinham ouvido falar na Shindo Renmei. Os que sabiam de algo sobre o episódio se esquivavam, como a antiga namorada de Chateaubriand. No material promocional do filme *Corações Sujos*, há um depoimento do autor sobre o que a “briga de vizinhos” – como alguns se referiam à luta entre os *kachigumi* e os *makegumi*, na tentativa de fazer com que o jornalista perdesse o interesse no assunto – realmente significava para os imigrantes ainda vivos e seus descendentes:

Só muitos anos depois [das conversas iniciais], ao descobrir, comidos por traças, os autos do processo depositados nos arquivos do Tribunal de Justiça de São Paulo, é que me dei conta de que a Shindo Renmei era um segredo zelosamente guardado por mais de meio século por uma comunidade de mais de um milhão de pessoas.<sup>10</sup>

Tão zelosamente guardado que Moraes nunca havia ouvido falar sobre ele antes, apesar de circular por todo o estado de São Paulo, como repórter ou político, desde a década de 1960. Com a autorização do TJ, consultou os arquivos, reproduziu documentos, anotou nomes de pessoas e de cidades – quase todas localizadas na região da Alta Paulista – e partiu em busca das testemunhas dos acontecimentos. Entre elas, um único *tokkotai*, ou seja, membro dos pelotões de execução da Shindo: Tokuiti Hidaka, agora um comerciante septuagenário que, por dois anos, relutou em falar com o repórter. Mas o idoso não foi o único a ficar desconfiado, ainda conforme o relato do escritor no *pressbook* do filme:

Esta é uma das mais inacreditáveis histórias que já haviam caído nas minhas mãos. E certamente foi, também, meu livro de mais difícil apuração. Ao ver um brasileiro bisbilhotando seu passado, velhos *kachigumi* e *makegumi* reagiam com indignação. “O que um *gaijin*, um estrangeiro, pode pretender ao bisbilhotar uma história de japoneses?” Fui salvo, no fim, por uma conclusão a que eles próprios chegaram: era melhor que o segredo fosse revelado por um *gaijin* do que por um descendente de japoneses ligado por laços afetivos ou familiares com uma das duas partes envolvidas no conflito.

---

<sup>10</sup> O *pressbook* do filme *Corações Sujos*, em formato PDF, pode ser baixado a partir da página oficial do longa-metragem na internet, <<http://www.coracoessujos.com.br/pressbook.html>>.

Apesar de breve, o depoimento do escritor merece uma análise um pouco mais detalhada. Em primeiro lugar, aparece, nas poucas linhas reproduzidas acima, a velha noção de uma história pronta, apenas esperando para ser transposta para o papel; uma história que “caiu nas mãos” de Moraes. É certo que a experiência prática não é desprovida de um aspecto temporal: uma ação se desenrola no tempo. Possui, ainda, aspectos estruturais e simbólicos: além de pressupor interação – agir é agir com outro, em situação de cooperação ou de luta, por exemplo –, motivações, objetivos, resultados – que podem ser afetados por circunstâncias favoráveis ou desfavoráveis, que contrariem ou confirmem as antecipações dos agentes – e consequências, uma ação sempre é avaliada moralmente. Porém, como mostra Paul Ricoeur (2010), esses aspectos são apenas “indutores de narração”. Somente a composição da intriga, por fazer a mediação entre as ações individuais, cria uma totalidade temporal que supera o caráter cronológico ou episódico, atribuindo a cada acontecimento o seu peso. O processo de escrita, assim, não é uma operação secundária, uma mera questão de retórica da comunicação: narrar é, ao mesmo tempo, compreender e explicar, e as condições de aceitabilidade da explicação dependem menos da acurácia das informações do que da capacidade da história de ser seguida pelo leitor.

Outro ponto que deve ser destacado é a definição da história, por seu autor, como “inacreditável”. Seria *Corações Sujos* um dos casos de “ficção condicional” de que fala Genette (1991), ou seja, em que uma história, apesar de verdadeira, é tida como improvável, ou até mesmo impossível, por leitores de determinado espaço geográfico ou época, e por isso os seduz? O fato de o cisma na colônia japonesa ter sido guardado em segredo por tanto tempo poderia favorecer essa hipótese: ao contrário do que acontece com os outros dois livros sob exame neste trabalho, *Abusado* e *Aracelli, meu amor*, cujos temas e personagens tiveram ampla exploração na mídia, o leitor da obra de Fernando Moraes dispunha, até 2000, de pouca ou nenhuma informação sobre a guerra entre vitoristas e derrotistas no interior do estado de São Paulo. Isso ocorre não apenas porque Caco Barcellos e José Louzeiro publicaram suas narrativas quando os fatos por eles abordados ainda eram relativamente recentes e, portanto, estavam vivos na memória do público, mas também porque lidam com questões – tráfico de drogas e violência contra crianças, por exemplo – com as quais, infelizmente, a sociedade brasileira tem mais familiaridade. Além disso, no caso de *Corações Sujos*, mesmo que os leitores mais



céticos decidissem buscar os jornais da década de 1940, pouco veriam, ali, que corroborasse a intriga construída por Morais no livro: os registros pontuais e escassos feitos à época trataram a Shindo Renmei como coisa de “malucos”, e a colônia japonesa em geral como “quisto amarelo” ou reduto de espiões a serviço do Eixo, sem qualquer esforço de compreensão do ocorrido.

Ainda que o próprio Morais, em seu livro, refira-se à Shindo, diversas vezes, como uma seita – e a seus membros como fanáticos –, a impressão que se tem é a de que o autor usa tais palavras, que alterna com outras expressões, para não se repetir ou, em alguns casos, para dar ao leitor a dimensão exata da devoção dos imigrantes japoneses ao *Yamatodamashii* e ao imperador Hiroíto. Em nenhum momento, quando empregadas em *Corações sujos*, soam pejorativas ou zombeteiras. Pelo contrário: apesar de não esconder os exageros cometidos pela Shindo Renmei – e até mesmo algumas “trapalhadas”, como executar as pessoas erradas –, a admiração do autor pelos valores da cultura japonesa, levados tão a sério pelos *kachigumi*, fica evidente em vários momentos. É claro que Morais não compactua com os atos de vandalismo e com os assassinatos perpetrados pela organização de cunho nacionalista e militarista; porém, ao mostrar como a comunidade japonesa vinha sendo tratada no Brasil – situação que se agrava com a Segunda Guerra Mundial –, elege o preconceito, a segregação e a repressão como uma das causas que levaram parte dos membros da colônia a atos tão extremos.

É a essa “explicação”, que consiste na narrativa em si mesma – e que difere da explicação por leis própria da ciência, que promove a destemporalização dos acontecimentos –, que a sedução exercida pela história sobre o leitor deve ser atribuída, e não ao caráter extraordinário ou “inacreditável” dos fatos, como sugere Genette (1991) ao afirmar a existência de uma ficcionalidade condicional. Se assim fosse, no caso em questão, tal ficcionalidade estaria desde o princípio comprometida por referências extratextuais, ou seja, pelas fartas informações disponíveis acerca tanto do escritor Fernando Morais, jornalista reconhecido, quanto dos trabalhos que costuma publicar em livro. Há, ainda, o paratexto: o subtítulo do livro, *A história da Shindo Renmei*, já indica sua pretensão de veracidade, ao passo que, na contracapa, os editores anunciam *Corações sujos* como a volta de Fernando Morais à grande reportagem e falam em “reconstituição” de um episódio da imigração japonesa no Brasil. Por fim, em 2001, a obra recebeu o Prêmio Jabuti nas categorias Livro do Ano de Não-Ficção e Reportagem.

Uma última observação a respeito do depoimento de Moraes se faz necessária: ele afirma que o fato de ser um *gaijin* foi decisivo para conquistar a confiança dos velhos *kachigumi* e *makegumi*, pois somente uma pessoa sem conexões com qualquer um dos lados envolvidos na guerra que dividiu a colônia japonesa poderia contar o ocorrido da maneira apropriada. Ora, a relação da figura do estrangeiro com a do repórter, parte “isenta” ou “desinteressada” na história que conta – conforme a ideologia da profissão –, é quase imediata. Porém, como se viu no capítulo 1, uma das características fundamentais da reportagem é a escolha de um ângulo para o tratamento de determinado assunto (LAGE, 2003). Mais que de um acontecimento extraordinário ou inédito, ela decorre de uma intenção jornalística – ou problemática, no dizer de Traquina (2008, v. 2) –, e, por isso mesmo, não encontra espaço no jornalismo noticioso, cotidiano. Essa intenção jornalística pode, tranquilamente, ser comparada à intenção configuradora da narrativa, que faz a síntese de elementos heterogêneos para obter um todo repleto de sentido. Aliás, não parece haver impedimentos para que a diferenciação que Ricoeur (2010) faz entre a crônica e a história propriamente dita seja transferida para a notícia e a reportagem – guardadas as peculiaridades da história e do jornalismo e a maneira como cada um se relaciona com a ficção: à notícia, como à crônica, falta a inteligibilidade retrospectiva; a reportagem, como a história, “advém quando a partida terminou” (v. 1, p. 260), ou seja, quando as ações passam a ser descritas sob a luz de novos acontecimentos, desconhecidos dos agentes iniciais.

Antes de um aprofundamento na poética de *Corações Sujos*, resta justificar a sua escolha, em detrimento dos demais trabalhos de Fernando Moraes. Ocorre que grande parte de sua obra – *Olga*, *Chatô*, *Montenegro* e *O mago* – chegou ao público sob o rótulo de “biografia”, embora os métodos de apuração do escritor não difiram significativamente de livro para livro, seja centrado em uma personagem ou em várias, gravitando em torno de um episódio. O próprio Moraes (2006) afirma que não se considera um biógrafo profissional, mas “[...] um jornalista que publica reportagens em forma de livro, que podem ser também sobre uma determinada pessoa”. Além disso, no plano textual, desconsiderando-se as soluções narrativas próprias a cada livro, poder-se-ia dizer, em concordância com os comentadores da obra do autor – resenhistas de jornais e revistas –, que tanto as “biografias” quanto as “reportagens” de Moraes são lidas como “romances” ou como “ficção”.

Porém, se a biografia, enquanto gênero, já é reconhecida pela crítica literária, sem sequer ser alijada de seu direito à ficcionalidade, a reportagem ou jornalismo literário – e *Corações sujos*, como se viu, é definido pelos editores de Fernando Morais como a volta do autor à reportagem, depois das biografias *Olga* e *Chatô* –, é relegada à posição de paraliteratura: seu próprio nome faz soar um alarme que, aos literatos, evoca uma tentativa frustrada de cópia ou de imitação da realidade, de reprodução da linguagem desproblematizada do jornal ou da televisão. Se, por um lado, a situação é um pouco melhor nos Estados Unidos, já que não é incomum ver a biografia e a reportagem – e até mesmo o ensaio – serem estudadas conjuntamente, não se pode, por outro, falar em um avanço naquele país, já que tais obras, apesar de valorizadas, são colocadas sob a chancela da “escrita de não-ficção” ou, ainda, “escrita não-imaginativa”, o que leva a análises dicotômicas e repetitivas do tipo “conteúdo jornalístico ou verdadeiro *versus* forma literária” – e, também, a afirmações duvidosas como a de Mark Kramer (1995), de que a força da expressão “jornalismo literário” reside na sua “inocuidade”.

Para evitar, portanto, ingressar em outro campo minado – o das distinções das narrativas ditas “factuais” entre si –, optou-se por uma obra que, além de ter tido sua condição de narrativa “verídica” ou de “não-ficção” avalizada pelo mercado editorial e por instituições como a Câmara Brasileira do Livro (CBL), por meio do Prêmio Jabuti, teve também reconhecido o seu *status* de reportagem – embora a biografia, ao menos como praticada por Fernando Morais e outros autores oriundos do meio jornalístico, como Ruy Castro (*O anjo pornográfico*, *Estrela solitária* e *Carmen*, entre outros títulos), não se diferencie da reportagem, a não ser por centrar-se em uma única personagem. Quanto a *Cem quilos de ouro* e *A ilha*, o primeiro foi preterido em função de ser uma coletânea de textos menores – fugindo, portanto, à estrutura romanesca – e, o segundo, por ser um depoimento em primeira pessoa, repleto das impressões do repórter.<sup>11</sup> Já *Na toca dos leões* não é tido como um trabalho significativo do autor, enquanto *Os últimos soldados da Guerra Fria* foi lançado quando esta pesquisa já se encontrava em andamento.

<sup>11</sup> Ainda que *A ilha* também seja um exemplo de reportagem ou jornalismo literário e, portanto, uma narrativa, avaliou-se que o processo de ficcionalização empreendido pela obra seria mais difícil de ser demonstrado, em comparação às reportagens de Caco Barcellos e José Louzeiro. Isso não apenas em função do uso da primeira pessoa ao longo de todo o texto – e, aqui, é preciso lembrar tanto Käte Hamburger (1986), com sua diferenciação entre o sistema de referência da realidade e o sistema de referência fictício, quanto Tom Wolfe (2005), quando este fala sobre as limitações de dar, ao leitor, acesso unicamente ao que se passa na cabeça do repórter –, mas também porque o uso de cenas e a construção de personagens – que não a do próprio narrador, é claro – são incipientes no livro.

#### 4.2.2 Uma quase-intriga?

Em *Abusado*, Caco Barcellos deseja mostrar o cotidiano dos moradores de uma favela carioca, acossados tanto pelas facções criminosas ligadas ao tráfico de drogas quanto pela polícia. Faz isso por intermédio da trajetória de Juliano, cujo destino, comum a tantos jovens brasileiros, é inexorável, por mais que o leitor torça pela vitória do protagonista bandido – e até chegue a acreditar na sua possibilidade, tantas parecem ser as deixas para que o rapaz, amigo de escritores, músicos e cineastas, dê uma guinada em sua vida – sobre a desigualdade socioeconômica e sobre um aparato de combate ao crime que, ao invés de garantir a cidadania e coibir a violência, é, ele próprio, violento e corrupto. Ainda que, algumas vezes, a favela Santa Marta pareça se transformar na personagem do livro, é a biografia do abusado Juliano que serve de espinha dorsal à narrativa. Mesmo quando a perspectiva, ou focalização, é dada a outra personagem, esta não vê o mundo a sua volta em termos muito diferentes, ecoando o ponto de vista do herói.

Diferentemente de Caco Barcellos, Fernando Morais não elege um protagonista: escolhe um momento na história da imigração japonesa no Brasil. Para contá-lo, cria um verdadeiro mosaico: personagens envolvidas em fatos narrados no início do livro desaparecem para ressurgir vários capítulos adiante, em outros contextos; assassinatos e acaloradas discussões políticas em plenário são dramatizados com igual perícia; cenas vívidas e dados consultados em arquivos são costurados de maneira tão sutil que o leitor sequer reduz a velocidade de leitura; manchetes de jornais e panfletos são perfeitamente assimilados pelo discurso do narrador; e, o mais importante: perspectivas contrárias têm o mesmo peso, impedindo que se “escolha” um lado – o coronel Junji Kikawa é tanto um perigoso terrorista quanto um velhinho expatriado que desperta compaixão e, em certos momentos, até mesmo condescendência.

Para tornar ainda mais complexa a distribuição das peças no tabuleiro, ocorrem incontáveis idas e vindas no tempo: apesar de focar os treze meses nos quais a Shindo Renmei pôs em prática sua operação para calar os *makegumi* – agosto de 1945 a setembro de 1946 –, o período abarcado pelo livro é expandido até 1908, quando o navio Kasato Maru chega ao porto de Santos trazendo as primeiras 165 famílias japonesas – 786 pessoas – com destino aos cafezais. A década de 1930, a partir da qual o Brasil começou a adotar medidas contra os

estrangeiros, recebe especial atenção. Embora tragam muitos detalhes – datas, números, descrições das condições de vida dos *nikkei*, reação das populações locais aos novos vizinhos e seus hábitos –, esses segmentos, todos muito longos, são sumários (GENETTE, s/d) ou narrativas históricas (WOLFE, 2005): neles, o narrador reina soberano, e o *to tell* predomina sobre o *to show*.

É difícil, porém, falar dos avanços e retrocessos no tempo em termos de anacronias. Isso porque, em sua estrutura de mosaico, *Corações Sujos* não conta com um fio condutor que possa ser interrompido pelos desvios do narrador: as cenas, antes de impulsionarem a trama, funcionam como ilustrações, ou então como clímax para situações que vinham sendo delineadas ao longo dos sumários. Paralelamente a isso, existe uma outra organização na obra de Moraes que compete com a cronológica: apesar de avançar no tempo, o livro também é organizado por tópicos. Assim, um único capítulo pode ser dividido em até três partes que, apesar de relacionadas, possuem certa autonomia. No capítulo 2, por exemplo, intitulado *Um velhinho comanda o terror na colônia japonesa: é o sábio coronel Kikawa*, a segunda parte aborda os problemas que a polícia paulista vinha enfrentando com o fim da ditadura Vargas – explosão, na forma de greves e revoltas, das reivindicações populares que haviam sido represadas por quinze anos –, e que impediam que prestasse atenção aos (MORAIS, 2007, p. 113) “delírios de um bando de japoneses desequilibrados”.<sup>12</sup>

O fato de o autor abrir o livro com uma cena que retrata um episódio ocorrido em 1.º de janeiro de 1946 – o “caso da bandeira” –, para em seguida voltar aos primórdios da colonização japonesa e narrar as provações enfrentadas pelos imigrantes, não invalida o que foi dito acima; isso porque os acontecimentos jamais são retomados do ponto em que são deixados, tal qual ocorre em *Abusado*, em que se tem um autêntico começo *in media res*. Em *Corações Sujos*, os fatos iniciais são apenas mencionados em outros momentos do livro, sobretudo porque algumas das personagens que deles tomam parte estavam envolvidas, ou viriam a se envolver, com a Shindo Renmei – como o enfermeiro Eiiti Sakane, que foi membro de *tokkotai*

---

<sup>12</sup> A divisão dos capítulos em partes que se complementam, apesar de também constituírem, cada uma, uma totalidade, lembra o recurso jornalístico da retranca, em que textos secundários são editados abaixo da matéria principal, contendo informações adicionais, a contextualização dos fatos noticiados ou pequenos editoriais que analisam o material informativo propriamente dito. As retrancas, utilizadas tanto por jornais quanto por revistas, visam a tornar a leitura mais leve, dividindo o conteúdo da página em pequenos blocos. Como cada bloco é um texto completo, o leitor apressado não precisa se dedicar à leitura da matéria inteira para estar relativamente bem informado.

e, com o desmantelamento da organização pela polícia, passou a atuar como um *ronin*, um samurai solitário, até fugir para nunca mais ser visto depois de uma tentativa frustrada de matar o estudante de engenharia “Paulo” Yoshikazu Morita, um “traidor da pátria”. Tais menções são apenas lembretes ao leitor, e não o retorno a uma linha de ação principal interrompida.

Com base no exposto, parece que, dos três livros sob exame – como será visto adiante, Louzeiro constrói, em *Aracelli*, uma trama quase detetivesca, em que os detalhes a respeito de um crime vão sendo desvendados aos poucos pelas personagens –, *Corações Sujos*, em função do seu caráter de mosaico e de não possuir um fio condutor – ou seja, um eixo aglutinador capaz de propulsar a ação e de guiar o leitor do início ao fim da narrativa, apesar de todas as digressões –, é aquele cuja ficcionalidade está mais ameaçada. A sensação inicial é a de que o autor está a fornecer todos os detalhes necessários para que cada leitor elabore sua própria conclusão a respeito da guerra entre patriotas e esclarecidos na comunidade japonesa. Tanto que o livro termina abruptamente, com a exposição, no epílogo, do “saldo da aventura”, como o autor se refere aos números resultantes das ações da Shindo.

Estar-se-ia, assim, perante um exemplo do que Ross Winterowd (1990) chama de “texto discursivo”, em oposição à “literatura apresentacional”? A distinção, inspirada nos conceitos de *literature of knowledge* e *literature of power*, de Thomas DeQuincey<sup>13</sup>, refere-se não ao caráter verídico ou inventado de um texto, respectivamente, mas ao tipo de experiência de leitura que proporciona. A literatura discursiva seria parafraseável; seu apelo seria dirigido apenas ao intelecto do leitor, que poderia se posicionar contra ou a favor de suas teses. Já a literatura apresentacional seria única, e dirigir-se-ia não apenas ao intelecto, mas a uma razão maior, por meio dos afetos. A narrativa, para o autor, é sempre apresentacional: em vez de argumentar, produz um movimento endofórico, ou seja, leva o leitor a buscar informações no interior do próprio texto.

Esse movimento endofórico, para Winterowd, é o que faz de um texto “imaginativo” ou “ficcional”. Ele não ocorreria, por exemplo, em uma notícia de jornal, ou em um enunciado teórico/científico. E é justamente a essa imersão no mundo do texto que Käte Hamburger (1986) se refere ao afirmar que, em um enunciado

---

<sup>13</sup> DeQUINCEY, Thomas. *Confessions of an English Opium-Eater and Other Writings*. New York: Carrol & Graff, 1985.

ficcional, o sujeito-de-enunciação não pode ser confrontado sobre os acontecimentos que relata, pois suas respostas seriam irrelevantes; afinal, as experiências narradas dizem respeito não ao narrador, mas às personagens ou eu-*origines* fictícias, que se encontram em um outro sistema de coordenadas espaço-temporal. Por sua vez, Ricoeur (2010), ao estudar a configuração do tempo na narrativa, apropria-se da distinção entre “mundo comentado” e “mundo narrado”, de Harald Weinrich.<sup>14</sup> A chave da divisão estaria na situação de locução: enquanto, no comentário, os locutores estão envolvidos em uma relação de tensão ou engajamento, a narrativa caracteriza-se pela distensão ou distanciamento, no sentido de que “[...] o mundo narrado é alheio ao ambiente direto, que preocupa imediatamente o locutor e o ouvinte”. (RICOEUR, 2010, v. 2, p. 117).<sup>15</sup>

Todavia, o predomínio do discurso referencial direto (BAKHTIN, 2008), ou seja, do narrador, e a conseqüente escassez de cenas e de diálogos em *Corações Sujos* – ao menos em comparação com *Abusado* e *Aracelli* – não põe em risco seu caráter ficcionalizante. Afinal, o sumário, de acordo com Genette (s/d), é um dos movimentos canônicos do romance tradicional, o “tecido conjuntivo” entre os trechos em que se desenrola a ação propriamente dita. Ocorre que o volume de dados de que Morais dispunha para inserir em sua intriga – oriundos de arquivos históricos, acervos familiares, museus e bibliotecas – era muito grande, o que levou a uma inversão na proporção entre cenas e sumários; além disso, em função do tempo decorrido entre os acontecimentos e a escrita do livro, muitos dos envolvidos diretamente no conflito entre patriotas e traidores da pátria não puderam ser ouvidos, o que dificultou a “reportagem de imersão” (*immersion reporting*) – o “estar lá” nos instantes mais dramáticos ou a entrevista minuciosa dos envolvidos, registrando até mesmo seus pensamentos, conforme Wolfe (2005) –, tão cara aos jornalistas literários, fundamental para a “reconstituição” dos momentos-chave da narrativa. Outro agravante era o número de personagens de que o autor precisava dar conta, justamente pelo fato de a narrativa não estar centrada em um protagonista ou em

---

<sup>14</sup> WEINRICH, Harald. *Tempus. Besprochene und erzählte Zeit*. Stuttgart: Verlag W. Kohlhammer, 1964.

<sup>15</sup> É preciso lembrar, aqui, que Ricoeur não vê a configuração narrativa (*mimesis II*) como sinônimo de ficção. Para ele, tanto a história quanto a ficção fazem uso da configuração narrativa e criam o distanciamento de que fala Weinrich; contudo, há uma descontinuidade epistemológica entre um campo e outro, que reside na intenção de verdade da história e no sentimento de dívida do historiador para com o passado.

um pequeno núcleo de pessoas, mas pretender contemplar uma experiência que afetou toda uma comunidade.

Ainda assim, o sujeito-de-enunciação não se pronuncia a partir de um ponto zero, ou seja, de sua própria posição no mundo real. As coordenadas espaço-temporais não dizem respeito ao “aqui e agora” do escritor Fernando Moraes ou de seus leitores, mas aos imigrantes japoneses que tomaram parte nos acontecimentos abordados em *Corações Sujos*, que deles foram testemunhas ou que por eles foram afetados, mesmo que seja impossível tratar a cada um desses indivíduos como personagens perfeitamente acabadas, inserindo-os em cenas detalhadas. Diferentemente do que ocorre no comentário, no mundo narrado, conforme Ricoeur, “[...] os interlocutores não estão envolvidos; não se trata deles [...]”. (2010, v. 2, p. 115). O trecho abaixo, em que o narrador emprega o futuro do pretérito – e não o futuro do indicativo – para adiantar detalhes posteriores ao momento da história em que se encontra, exemplifica a instauração do espaço ficcional, ou seja, a experiência fictícia do tempo pelas personagens, ainda que a passagem apenas enumere restrições impostas pelo governo Vargas aos imigrantes japoneses a partir de 1942, quando o Brasil ingressou na Segunda Guerra Mundial ao lado dos Aliados:

Poucos dias depois da medida, *seriam* baixadas restrições comerciais ainda mais draconianas: qualquer transação financeira com empresas dirigidas por japoneses, italianos e alemães *teria* de ser previamente autorizada pelo Banco do Brasil. Para evitar encrencas com o governo, as pessoas preferiam não fazer nenhum tipo de negócio com os estrangeiros que eram objeto do decreto. O fecho do cordão sanitário em torno dos japoneses *aconteceria* semanas depois, quando o governo decidiu intervir em todas as empresas controladas por “súditos do Eixo”, demitindo os diretores e nomeando para seus lugares dirigentes brasileiros. (MORAIS, 2007, p. 48, grifos nossos).

Ao predomínio dos sumários sobre as cenas corresponde, obviamente, o uso abundante do discurso iterativo (GENETTE, s/d), em que uma única emissão narrativa assume conjuntamente várias ocorrências do mesmo acontecimento: não conta o que se passou, mas o que se passava, o que era hábito. Porém, em meio a longas passagens construídas com base no pretérito imperfeito, insinuam-se pequeníssimos trechos de discurso singulativo, cenas mínimas que, às vezes, chegam a contemplar uma ou duas falas em discurso direto. A prática demonstra a preocupação do narrador em minar qualquer possibilidade de a leitura se tornar



monótona. A seguir, em itálico no texto, um exemplo dessas pequenas brechas de “realçamento”, que ajudam a manter a ilusão da vida própria da *mimesis*:

Nos primeiros interrogatórios os policiais imaginavam ter descoberto um meio infalível para saber quem era e quem não era militante da Shindo Renmei: bastava perguntar quem venceu a guerra. Se o preso respondesse “o Japão”, não havia dúvidas, era terrorista. O problema é que era raro alguém responder o contrário: apenas um ou dois em cada vinte presos respondiam que a guerra tinha sido vencida pelos Aliados. *O método foi abandonado quando chegou do interior um policial que escoltara dois ônibus de presos vindos da região de Marília. Segundo lhe dissera um delegado da cidade, o segredo era obrigar o preso a fazer o fumie – ou seja, “pisar na figura”:*

*“Põe uma bandeira do Japão ou um retrato do imperador no chão e manda o japonês pisar ou cuspir em cima. Se ele recusar é porque é da Shindo.”*

O *fumie* era uma prática originária da época dos samurais, no início do século XVII. Para descobrir entre os japoneses quem havia sido convertido ao cristianismo pelos jesuítas, as autoridades colocavam no chão uma imagem de Cristo e obrigavam o suspeito a pisar nela. Quem se recusasse era detido como cristão. Para a maioria dos japoneses, o *fumie* era mais humilhante e doloroso do que as torturas físicas, estas também freqüentes na polícia. Tidos como criminosos fanáticos, os japoneses presos não mereciam a compaixão de ninguém. E, como não havia embaixada nem consulado japoneses no Brasil para protestar, os policiais se sentiam à vontade para usar a violência ao tentar extrair informações dos presos. (MORAIS, 2007, p. 174, grifos nossos).

Entretanto, se o narrador é parcimonioso ao distribuir, pela narrativa, as cenas propriamente ditas, estas, quando surgem, não deixam dúvidas quanto ao potencial configurador e estetizante da prosa de Fernando Morais. Além disso, costumam ocupar várias páginas. O melhor exemplo não poderia deixar de ser o “caso da bandeira”, que abre *Corações sujos*, constituindo praticamente todo o primeiro capítulo, cujo título é *Sete japoneses querem degolar um cabo da força pública: vai recomeçar a segunda guerra*. A sequência de eventos aí mostrada, e que se desenrolou ao longo do mês de janeiro de 1946, foi o estopim para que a Shindo deflagrasse sua operação para calar definitivamente os *makegumi*. É em função dos papéis que interpretam no “caso da bandeira”, como intérpretes durante interrogatórios conduzidos pela polícia e pelo Departamento de Ordem Política e Social (DOPS), respectivamente, que o contador Jorge Okazaki e o estudante “Paulo” Yoshikazu Morita entram para a lista dos “traidores da pátria” marcados para morrer. E é a partir desse episódio que as autoridades começam a suspeitar que a Liga do Caminho dos Súditos é mais do que um bando de japoneses “delirantes”.

Vários são os segmentos da sequência inicial que merecem atenção. Em primeiro lugar, deve-se destacar o recurso à transmissão radiofônica da Declaração

da Condição Humana, pelo imperador Hiroíto, para explicar o conflito entre um grupo de imigrantes do município de Tupã e a Força Pública paulista (atual Polícia Militar). O narrador começa por descrever a recepção do pronunciamento no Japão, para então cruzar o mundo e mostrar como a notícia foi recebida no interior do estado de São Paulo, obtendo um efeito de simultaneidade:

A voz rouca e arrastada parecia vir de outro mundo. *Eram pontualmente nove horas da manhã do dia 1.º de janeiro de 1946 quando ela soou nos alto-falantes dos rádios de todo o Japão.* A pronúncia das primeiras sílabas foi suficiente para que 100 milhões de pessoas identificassem quem falava. Era a mesma voz que quatro meses antes se dirigira aos japoneses, pela primeira vez em 5 mil anos de história do país, para anunciar que havia chegado o momento de “suportar o insuportável”: a rendição do Japão às forças aliadas na Segunda Guerra Mundial. Mas agora o dono da voz, Sua Majestade o imperador Hiroíto, tinha revelações ainda mais espantosas a fazer a seus súditos. Embora ele falasse em *keigo* – uma forma arcaica do idioma, reservada aos Filhos dos Céus e repleta de expressões chinesas que nem todos compreendiam bem –, todos entenderam o que Hiroíto dizia: ao contrário do que os japoneses acreditavam desde tempos imemoriais, ele não era uma divindade.

[...]

Mesmo carregada de microfonia e ainda menos compreensível pelas ondas do rádio, a voz arrastada deu a volta ao planeta. E chegou ao ponto mais distante possível da Porta Sakurada, no Palácio Imperial de Tóquio, de onde Hiroíto fazia o curto e humilhante pronunciamento. *No Brasil eram nove horas da noite quando a voz foi captada em um pequeno rádio Vestingal – como eram chamados os aparelhos da marca Westinghouse – na casa de um anônimo chacareiro brasileiro no bairro Coim, nos arredores da cidade de Tupã, a 550 quilômetros de São Paulo.* [...] Ao final da irradiação, o lavrador sentiu-se seguro para ir à forra contra os japoneses do bairro, com os quais vivia às turras. (MORAIS, 2007, p. 9-10, grifos nossos).

Coincidência ou intertextualidade planejada, o início de *Corações sujos* lembra a abertura de uma outra “história de japoneses” relacionada à Segunda Guerra Mundial: no primeiro parágrafo da reportagem *Hiroshima*, de 1946, o jornalista norte-americano John Hersey, também buscando representar vivências simultâneas de um mesmo acontecimento, conta o que seis sobreviventes da bomba atômica faziam exatamente às oito e quinze da manhã do dia 6 de agosto de 1945, quando as forças aéreas dos Estados Unidos fizeram seu primeiro ataque nuclear contra o Japão. Três dias depois, seria a vez de Nagasaki. E, no dia 15 de agosto, o país assinaria a rendição, que levaria ao racha da colônia nipônica estabelecida em São Paulo. Abaixo, parte do primeiro parágrafo de *Hiroshima*, para fins de comparação:

No dia 6 de agosto de 1945, precisamente às oito e quinze da manhã, hora do Japão, quando a bomba atômica explodiu sobre Hiroshima, a srta. Toshiko Sasaki, funcionária da Fundação de Estanho do Leste da Ásia, acabava de sentar-se a sua mesa, no departamento de pessoal da fábrica, e voltava a cabeça para falar com sua colega da escrivania ao lado. Nesse exato momento o dr. Masakazu Fujii se acomodava para ler o *Asahi* de Osaka no terraço de seu hospital particular, suspenso sobre um dos sete rios deltaicos que cortam Hiroshima; a sra. Hatsuyo Nakamura, viúva de um alfaiate, observava, da janela de sua cozinha, a demolição da casa vizinha, situada num local que a defesa aérea reservara às faixas de contenção de incêndios; o padre Wilhelm Kleinsorge, jesuíta alemão, lia a *Stimmen der Zeit*, revista da Companhia de Jesus, deitado num catre, no terceiro e último andar da casa da missão de sua ordem; o dr. Terufumi Sasaki, jovem cirurgião, caminhava por um dos corredores do grande e moderno hospital da Cruz Vermelha local, levando uma amostra de sangue para realizar um teste de Wassermann; e o reverendo Kiyoshi Tanimoto, pastor da igreja Metodista de Hiroshima, parava na porta de um riacho de Koi, bairro do oeste da cidade, para descarregar um carrinho de mão cheio de coisas que resolvera transferir para ali por temer o maciço ataque dos B-29, que a população aguardava.<sup>16</sup>

É interessante observar que tanto Moraes quanto Hersey inserem, em seus parágrafos iniciais, detalhes que, além de não contribuírem para a economia narrativa, não constituem informações relevantes do ponto de vista jornalístico: no caso do primeiro, por exemplo, a menção à marca do aparelho de rádio que permitiu, ao lavrador de Coim, ouvir a transmissão do pronunciamento do imperador Hiroito – Westinghouse, mas que os brasileiros chamavam de Vestingal; no do segundo, a especificação do teste laboratorial – Wassermann, utilizado para o diagnóstico da sífilis – ao qual seria submetida a amostra de sangue carregada pelo cirurgião Terufumi Sasaki no momento em que a bomba atômica atingiu Hiroshima. Nas duas situações, o que os repórteres pretendem é reforçar o caráter “factual” da narrativa: é como se ostentassem o intenso trabalho de apuração desenvolvido, o profundo alcance das entrevistas realizadas com suas fontes. Ao mesmo tempo, o emprego de tais minúcias, tão “inacreditáveis”, teria o poder de dar, à história, ares de ficção.

Por parte da crítica literária, o recurso a expedientes do tipo, por mais interessante que seja o resultado obtido, acaba por justificar comentários negativos como os de Flora Süssekind (1984) e Davi Arrigucci Jr. (1979), de que o romance-reportagem seria uma espécie de naturalismo anacrônico, ou sofreria de um mimetismo conservador; por parte dos próprios praticantes da reportagem e dos historiadores do gênero, promove o corolário de que a insistência em detalhes é um dos fatores a aproximar o jornalismo da literatura – basta lembrar Tom Wolfe (2005),

<sup>16</sup> Hersey, John. *Hiroshima*. Trad. Hildegard Feist. 5.<sup>a</sup> reimpressão. São Paulo: Companhia das Letras, 2008, p. 7-8.

Edvaldo Pereira Lima (1993) e Rildo Cosson (2001), a elencarem procedimentos do romance do século XIX como características fundamentais do livro-reportagem ou *nonfiction novel*. Enquanto os críticos perdem de vista o caráter configurador da *mimesis*, tomando-a meramente por cópia ou imitação, os jornalistas não se dão conta de que aquilo que aproxima a reportagem da literatura é justamente a ficcionalização resultante do tratamento narrativo.

Finda a digressão sobre o intertexto com *Hiroshima*, é hora de voltar à sequência de fatos que abre o livro de Fernando Morais. Após ouvir a transmissão da Fala do Trono em que Hiroito abdicava de seu *status* divino, o lavrador de Coim, que não é identificado, vai até o casebre de madeira em que o imigrante Shiguelo Koketsu vivia com a família. O brasileiro é tomado de surpresa ao verificar que, em vez de tristes, os japoneses, que não tinham ouvido o pronunciamento do imperador – aos “súditos do Eixo”, era proibido ter aparelhos de rádio –, estavam comemorando o ingresso no 21.º ano da Era Showa. Ao dar meia-volta para ir embora, depois de dirigir alguns insultos à “cambada de bodes”, percebe uma bandeira japonesa de seda hasteada em uma vara de bambu. O ato, ainda considerado crime contra a Segurança Nacional, é denunciado à polícia.

Em pouco tempo, o cabo Edmundo Vieira Sá, da Força Pública, chega acompanhado de seus homens para terminar com a festa em comemoração ao Ano Novo. Manda prender os convivas e recolher qualquer material suspeito – dessa categoria, até mesmo cadernos infantis escritos em japonês e oratórios xintoístas faziam parte. Ao protestar contra o tratamento que o cabo dera à bandeira, arrancando-a do mastro improvisado, Shiguelo Koketsu recebe violentos golpes de cassetete nos ombros, para em seguida presenciar o agente da autoridade brasileira limpar os coturnos enlameados na sagrada *Hinomaru*: “A bandeira é sagrada, é? Pois olha aqui o que eu faço com a sua bandeira, seu bode fedorento: limpo merda de vaca da minha bota!”. (MORAIS, 2007, p. 12).

A notícia corre a colônia; há, inclusive, boatos de que Koketsu havia sido torturado durante a noite que passara no “xadrez” de Tupã. Mas o episódio, que deveria cair no esquecimento, mesmo rumo tomado pelos inúmeros casos de denunciamento típicos do Estado Novo, o regime nacionalista de Getúlio Vargas, acabou gerando desdobramentos. No dia 3 de janeiro, a fachada da residência de Jorge Okazaki, contador que servira de intérprete para o subdelegado José Lemes Soares durante o interrogatório dos japoneses que haviam hasteado a bandeira,

amanhece pintada com a inscrição “Traidor da Pátria”, em enormes caracteres japoneses. Sob a porta, um bilhete havia sido deixado: “Lave sua garganta!”. A mensagem, conforme Moraes, fazia referência a uma antiga prática do Japão militarista: “[...] para evitar que a pele ‘suja’ de um traidor contaminasse o aço da catana, a espada ritual dos samurais, o carrasco sugeriu que o condenado lavasse a garganta antes de morrer”. (MORAIS, 2007, p. 14).

Na noite do mesmo dia, sete “samurais” percorrem as ruas de Tupã à procura do cabo Edmundo:

Como espectros que tivessem surgido do nada, às nove horas da noite sete japoneses descalços, com idades variando entre vinte e 41 anos, sérios e com ar decidido, postaram-se diante da delegacia de polícia. Uns traziam nas mãos porretes de madeira semelhantes a tacos de beisebol. Outros estavam armados das mortais catanas, sabres embainhados em bambu trabalhado, em cujo interior ocultava-se uma afiada lâmina de aço curva, de oitenta centímetros de comprimento. Eles usavam calções ou tinham a barra das calças arregaçada até a metade da perna, como se tivessem acabado de chegar da lavoura. Embora o uso de pêlos no rosto fosse comum entre os imigrantes – de onde nasceria o apelido de “bodes”, dado a eles pelos brasileiros –, apenas um deles, Eiiti Sakane, tinha cavanhaque, bigode e um arremedo de suíças negras no rosto. Como o prédio da polícia ficava em plena avenida Tamoios, no centro da cidade, para chegar até lá tiveram que atravessar uma Tupã às escuras – uma aparição que assombrou os moradores das imediações, que fecharam portas e janelas à aproximação do grupo silencioso. Alguma coisa ruim estava para acontecer. (MORAIS, 2007, p. 15).

O grupo, liderado pelo enfermeiro Eiiti Sakane, era formado ainda por lavradores, um tintureiro e um contador – Shiguetaka Takagui, único a admitir que falava português. Seu plano era degolar o cabo da Força Pública, a fim de reparar a ofensa à sagrada *Hinomaru*. A iniciativa, porém, foi frustrada pelos soldados da V Companhia do Exército, sediada na cidade. Desarmados e presos, os samurais são enviados à delegacia regional de Marília: é que, alertado por Okazaki – o intérprete ameaçado de morte – a respeito de uma sociedade secreta que vinha aliciando membros na colônia, o subdelegado Lemes Soares chega à conclusão de que não estava lidando apenas com um “bando de idiotas” que não acreditava no desfecho da Segunda Guerra Mundial, e decide transferir o problema para seus superiores. Em Marília, porém, quem interroga os “sete heróis de Tupã” – como o grupo ficara conhecido entre os patrícios – não é o pessoal da delegacia, mas um agente do DOPS.

Outro exemplo digno de nota, no tocante à “tridimensionalidade” criada pela narrativa de Moraes, é a primeira parte do capítulo 8, intitulado *Na tribuna, Prestes*,

*Capanema e Gilberto Freyre: a “camorra amarela” racha a Constituinte ao meio.*<sup>17</sup> A cena, que se desenrola ao longo de oito páginas, mostra a discussão, no plenário da Assembleia Nacional Constituinte, da emenda constitucional 3165. Proposta pelo deputado Miguel Couto Filho, do Partido Social Democrático (PSD), em agosto de 1946, pouco depois da redemocratização, resumia-se a uma única frase: “É proibida a entrada no país de imigrantes japoneses de qualquer idade e de qualquer procedência”. O deputado partilhava das ideias eugenistas de melhoramento racial promovidas por seu pai, o médico e deputado Miguel Couto, que conseguira aprovar, em 1934, uma emenda à Constituição que limitava o ingresso anual de estrangeiros no Brasil, conforme relatado por Moraes no capítulo 1 de seu livro.

Colocada em debate quando algumas das mortes de autoria da Shindo ainda estampavam as primeiras páginas dos jornais, a emenda de Couto Filho obteve o apoio maciço da bancada comunista, liderada pelo “Cavaleiro da Esperança” Luiz Carlos Prestes e integrada, entre outros, pelo escritor Jorge Amado. Do lado contrário à medida, uma das vozes mais importantes foi a do sociólogo Gilberto Freyre, constituinte pela União Democrática Nacional (UDN) do Pernambuco. Moraes, que poderia apenas ter feito referência ao assunto e informado o resultado do pleito – sobretudo porque a medida não foi aprovada –, desvencilhando-se do tema com, no máximo, alguns trechos em discurso indireto ou mesmo narrativizado – quando a fala da personagem, apenas relatada pelo narrador, transforma-se em um acontecimento como todos os demais (GENETTE, s/d) –, emprega trechos das manifestações dos parlamentares como discurso direto, para que o leitor tenha a sensação de acompanhar os trabalhos:

---

<sup>17</sup> Os títulos de *Corações sujos* mereceriam quase uma análise à parte: praticamente todos incluem um verbo no presente do indicativo, bem ao estilo da notícia, principal produto do jornalismo informativo diário. Já a respeito de *Abusado*, por exemplo, poder-se-ia afirmar que possui títulos mais “literários” e até mesmo de um certo lirismo, como *Meu querido paulista!*, *Welcome Michael Jackson* ou *Adeus às armas*. Todavia, se Moraes segue um padrão bem jornalístico na hora de nomear seus capítulos, seus títulos também evocam aqueles utilizados por alguns dos pioneiros do romance, como Henry Fielding, por exemplo. Ou seja: tentam resumir o conteúdo do capítulo. Compare-se, por exemplo, os títulos de *Corações sujos*, que vêm sendo citados ao longo deste trabalho, com este, retirado do capítulo VI de *Tom Jones: A Sra. Débora é introduzida na paróquia com uma comparação. Breve relato sobre Jenny Jones, com as dificuldades e obstáculos que podem cercar uma jovem em busca do saber*. Isso nada teria de estranho, porém, tendo em vista as origens burguesas comuns do romance e do jornalismo, conforme Traquina (2005) e Watt (2007) – ver capítulos 1 e 3.

Freyre citou a generosidade com que ele próprio havia sido recebido pelos norte-americanos, quando fora compelido a se auto-exilar nos Estados Unidos, “desgraçado pelos excessos do movimento denominado Revolução de 30”:

*Isso sem falarmos nas honras e vantagens de que têm sido cercados nos Estados Unidos e no Canadá os Einstein, os Thomas Mann, os Jacques Maritain, os grandes repudiados pelo ódio, pela intolerância, pela inveja ou pela intriga em seus países de origem. A França fez o mesmo com Paulo Duarte, Portugal com Cícero Dias, a Bolívia com o hoje ilustre senador Luís Carlos Prestes, a Argentina com o admirável escritor Jorge Amado. Responderemos a esse espírito fraternal fechando as portas a estrangeiros que procuram o Brasil para se integrarem à comunidade brasileira? Seria um arcaísmo.*

Com ironia ferina, Freyre tratava os brasileiros como “quase brancos”, ou “aparentemente brancos”, para lamentar que a xenofobia e o racismo pudessem triunfar “numa democracia que já teve pelo menos um mulato ilustre na Presidência da República” – uma referência ao fluminense Nilo Peçanha, que governara o Brasil entre 1909 e 1910. (MORAIS, 2007, p. 292, grifos do autor).

Quando o presidente da Constituinte, o senador mineiro Fernando Melo Viana (PSD), decide encerrar o assunto, colocando a emenda em votação, mais parlamentares se inscrevem para usar a tribuna a favor ou contra a proposta de Couto Filho. Moraes usa trechos das atas das sessões para simular um diálogo rápido ou, como o próprio narrador chama a situação, um “tiroteio”, recriando a atmosfera tensa do plenário. Por fim, faz um certo suspense antes de anunciar o resultado – empate –, bem como o voto de Minerva do presidente da casa (p. 298, grifos do autor):

No primitivo sistema de apuração utilizado pela Constituinte, os parlamentares que fossem a favor da matéria votada se manifestavam colocando-se de pé no plenário. O secretário da mesa contava os votos um por um e depois, no caso das votações apertadas, repetia a apuração ao contrário, para evitar erros: os favoráveis se sentavam e quem fosse contra ficava de pé – e nova contagem era realizada.

*O senhor presidente – Votaram a favor 99 senhores representantes, e contra, 99.*

Empate. Ele ia ter que decidir se a emenda seria aprovada ou arquivada. Melo Viana apurou a voz e anunciou:

*O senhor presidente – Voto contra a emenda. Está rejeitada.*

A opção pelas cenas que reconstituem – o verbo é empregado, aqui, na falta de termo mais adequado – o “caso da bandeira” e a deliberação em torno da emenda 3165 para demonstrar a modelização ou ficcionalização empreendida por Moraes não foi aleatória. Poderia ter sido escolhida, por exemplo, uma das cenas

construídas em torno das missões dos *tokkotai*, como a do assassinato do coronel Wakiyama. Amigo do coronel Junji Kikawa – os dois haviam viajado juntos para o Brasil –, Wakiyama, que, inclusive, participara da fundação da Shindo Renmei, em 1942, cometera o erro de se tornar um *makegumi*, um esclarecido. Em 1945, chegou a assinar um documento, com outros membros respeitados na colônia, atestando a veracidade das notícias sobre o fim do conflito bélico mundial, reconhecendo a vitória dos Aliados e incentivando os imigrantes a se conformarem com a realidade. Quando as execuções começaram, em 1946, tanto Wakiyama quanto os demais signatários da declaração derrotista entraram automaticamente para a lista dos marcados para morrer pelas mãos dos Batalhões do Vento Divino.

Contudo, as duas sequências de eventos abordadas, além de exemplificarem a objetivação de um mundo instaurado pelo texto, e onde personagens têm uma experiência fictícia do tempo, apontam para a resposta a outra questão levantada acima: a de se *Corações Sujos* constitui propriamente uma intriga. Foi dito que Morais parece dispor várias peças em um tabuleiro, para que o próprio leitor construa sua narrativa; isso porque, além de não possuir um fio condutor que “carregue” o leitor do início ao fim da trama, o narrador não se posiciona a favor dos *kachigumi* ou dos *makegumi* – enquanto em *Abusado*, por exemplo, a perspectiva adotada é sempre a de Juliano e seus companheiros, sejam companheiros de quadrilha ou de favela. É que o verdadeiro conflito do livro não é aquele anunciado na contracapa, ou amplamente divulgado pelo autor em entrevistas, entre vitoristas e derrotistas: o que move *Corações Sujos*, determina o peso de cada episódio e define a perspectiva a ser adotada em cada momento são a intolerância – sobretudo a dos brasileiros em relação aos imigrantes japoneses – e o nacionalismo.

Desde os primeiros parágrafos, quando o imperador Hiroíto, como condição imposta pelos Aliados para permanecer no trono, lê a Declaração da Condição Humana, o narrador cria um sentimento “pró-nipônico”, ao ressaltar o quão humilhado o povo japonês saíra da Segunda Guerra Mundial:

O temido Exército Imperial do Japão, que em inacreditáveis 2600 anos de guerras jamais sofrera uma única derrota, tinha sido aniquilado pelos Aliados. O novo xogum, o chefe supremo de todos os japoneses, agora era um *gaijin*, um estrangeiro, o general americano Douglas MacArthur, a quem eram obrigados a se referir, respeitosamente, como *Maca-san*, o “senhor Mac”. Como se não bastasse tamanho padecimento, o Japão descobria que o imperador Hiroíto era apenas um mortal, como qualquer um dos demais 100 milhões de cidadãos japoneses. (MORAIS, 2007, p. 10).



Já a implicância do chacareiro de Coim com o vizinho Koketsu, que desencadeia o episódio da bandeira, é apenas um exemplo da onda de denunciismo que os japoneses vinham enfrentando desde que o Brasil ingressara na guerra contra o Eixo, em 1942. Com o rompimento das relações diplomáticas e comerciais com o Japão, a Itália e a Alemanha, as publicações na língua desses imigrantes, bem como o ensino da língua às crianças, ficavam proibidas. Além disso, todas as matérias deveriam ser obrigatoriamente ensinadas em português. As escolas rurais, onde se concentravam as crianças da colônia nipônica, deveriam ser dirigidas por brasileiros natos, o que dificultava a possibilidade de burlar as demais restrições. Como se as imposições do governo federal não bastassem, a Superintendência de Segurança Política e Social de São Paulo resolveu fechar o cerco ainda mais, proibindo até mesmo o uso das línguas estrangeiras em questão. Os imigrantes também foram proibidos de se reunir – ainda que em festas particulares, em suas residências –, de discutir a situação internacional em público, de mudar de endereço sem prévia comunicação às autoridades e de se deslocar de uma cidade a outra sem a obtenção de um salvo-conduto. Para um controle ainda maior sobre a enorme colônia japonesa, que desde seus primórdios despertara preocupações e sentimentos xenofóbicos, pela forma rápida com que se estabelecera e progredira, as autoridades paulistas resolveram ainda confiscar os aparelhos de rádio e manter, sob sua guarda, os veículos dos *nikkei*. Não era preciso se esforçar muito, portanto, para “desobedecer” à lei e ser delatado à polícia por algum vizinho invejoso ou por algum credor – sobretudo porque os japoneses insistiam em continuar transmitindo, a seus descendentes, os ensinamentos do *Yamatodamashii*, o modo de ser nipônico.

Não faltou muito para que o governo brasileiro passasse a confiscar as economias dos “súditos do Eixo”, a liquidar extrajudicialmente as empresas constituídas por estrangeiros e a permitir que empregadores rescindissem seus contratos de trabalho com os imigrantes sem o pagamento de direitos. Em São Paulo, os japoneses ainda passariam por despejos coletivos e “internações”, ou seja, a mudança forçada, para o interior do estado, daqueles que residiam nas cidades litorâneas – todos eram suspeitos de fornecer informações sobre os navios mercantes brasileiros, que vinham sendo torpedeados mundo afora, em especial na costa atlântica dos Estados Unidos, pelos submarinos alemães.

Assim, ainda que condene as práticas adotadas pela Shindo, ou que, além da perspectiva dos *kachigumi*, adote, em alguns momentos, o ponto de vista dos *makegumi* marcados para morrer – angariando a simpatia do leitor tanto para personagens de um lado quanto de outro, especialmente por intermédio da narrativa de suas trajetórias pessoais, marcadas pelo sonho de prosperidade e pela saudade da terra natal –, o narrador de Moraes assume uma postura quase reverente em relação à cultura nipônica. É com grave admiração, por exemplo, que ele revela que, ao serem despidos na delegacia de Tupã, a fim de que se verificasse a presença de mais armas ocultas sob a roupa, os sete “samurais” que pretendiam degolar o cabo Edmundo traziam, cada um, uma bandeira japonesa de seda amarrada ao peito. “Não a tradicional, mas a bandeira do Japão guerreiro, na qual o sol central explode em raios vermelhos sobre o branco.” (MORAIS, 2007, p. 21).

Quem serve de “vilão” à história, portanto, é o Brasil, ou seja, a postura de seu governo e de parte de sua população em relação à colônia japonesa. Toda a responsabilidade sobre o episódio da Shindo Renmei parece recair sobre as provações impostas aos colonos pelos brasileiros, e o único momento que os redime é aquele em que o sociólogo Gilberto Freyre se manifesta contrariamente à emenda 3165 na tribuna da Assembleia Nacional Constituinte. No excerto abaixo, em que é abordada a “internação”, por ordem de Getúlio Vargas, dos “súditos do Eixo” residentes no litoral paulista, o narrador deixa claro o seu posicionamento – o trecho também ilustra a maneira como Moraes assimila, em seu discurso, o discurso dos jornais da época, sem que isso represente uma quebra na fluência do texto:

Menos de 48 horas depois do anúncio feito por Getúlio, a imprensa santista festejava a rapidez com que o litoral tinha sido “varrido de todos os elementos nocivos ao Brasil”, tranquilizando seus leitores quanto ao fato de que já não havia mais “um só súdito do Japão e da Alemanha em nossa cidade”.

Ao descerem na estação do Brás, em São Paulo, os passageiros foram colocados em caminhões e despejados na Hospedaria dos Imigrantes, provisoriamente transformada em prisão e centro de triagem de “evacuados”. Japoneses que anos antes haviam cruzado as portas do velho prédio da rua Visconde de Parnaíba com os olhos brilhando de esperanças agora retornavam a ele humilhados, tratados como coisas ou bichos, tangidos de um canto para outro. (MORAIS, 2007, p. 59).

E se, em diversas passagens, algumas das ideias e ações da Shindo são narradas em tom divertido e até mesmo de incredulidade, como quando são descritas as publicações falsas que a organização mandava fazer e distribuir – como exemplares adulterados da revista norte-americana *Life*, em que a rendição do Japão ao general MacArthur era mostrada como sendo a rendição dos Estados Unidos ao Japão –, o narrador também não deixa de se divertir às custas de iniciativas frustradas das autoridades brasileiras, como a reunião para a qual o interventor federal no estado de São Paulo, José Carlos Macedo Soares, convoca os *kachigumi*, a fim de encerrar a guerra na colônia de forma pacífica. Macedo Soares, que não esperava mais do que algumas lideranças do movimento, precisou acomodar quase 600 japoneses no Palácio dos Campos Elíseos e seus jardins. Estudioso amador da cultura japonesa, esperava que o patriotismo cego dos vitoristas cedesse ao senso de hierarquia e autoridade dos nipônicos. No fim das contas, foi Soares quem precisou fazer uma série de concessões, alterando a ata que pretendia lavrar ao final do encontro. Entre as mudanças, a eliminação da expressão “rendição incondicional” do documento, que fazia referência ao desfecho da Segunda Guerra Mundial, e a promessa de que o interventor intercederia, junto ao governo federal, para que a troca de correspondências entre o Brasil e o Japão fosse restabelecida. Macedo Soares acenou até mesmo com a possibilidade de pedir aos donos de jornais que parassem de veicular a “propaganda aliada”. As ações da Shindo, em compensação, não foram suspensas, como era desejo das autoridades paulistas.

Afastadas as dúvidas quanto a *Corações sujos* constituir uma narrativa, resta, antes que se dê por encerrada esta etapa do trabalho, um outro questionamento sobre o livro, agora sobre sua ficcionalidade: não seria o texto de Fernando Morais, em lugar de uma reportagem, uma narrativa histórica? Entende-se que levantar tal hipótese seja pertinente, tendo em vista que, ao contrário de seus colegas Caco Barcellos e José Louzeiro, cujas narrativas dizem respeito a acontecimentos contemporâneos aos seus autores – o que, de certa maneira, é de se esperar, quando se trata de narrativas de jornalistas –, Morais tenha decidido abordar um episódio do passado: “a reconstituição da aventura da Shindo Renmei, a mais sangrenta página da história da imigração japonesa”, como informa o texto impresso na contracapa do livro. Além disso, como se viu, a intriga construída pelo repórter

mineiro não se baseia em uma trajetória individual, bem como não possui uma linha de ação central propriamente dita, que possa ser interrompida e retomada, agitada por peripécias e colocada de volta nos trilhos do reconhecimento.

A razão para tal questionamento está na diferenciação que Paul Ricoeur (2010) faz entre narrativa ficcional e narrativa histórica. Para o filósofo, apesar de unidos pela *mimesis II*, ou seja, pela configuração narrativa, os dois campos são separados epistemologicamente, tendo em vista que, no caso da história, existe um sentimento de dívida, por parte do historiador, para com o passado, que se traduz na pretensão de verdade. Ora, como se sabe, a pretensão de verdade também está presente na atividade jornalística, e nem por isso se deixou de afirmar o caráter ficcional de um de seus produtos, o romance-reportagem ou livro-reportagem. Afinal, nessas obras, tal qual nas que se autoproclamam ou são institucionalmente reconhecidas como ficcionais, ocorre a instauração de uma experiência fictícia do tempo, que é vivida por outras personagens que não a do narrador, detentora do discurso ou voz narrativa – e mesmo o narrador, quando também participa da diegese, divide-se em dois, ou seja, ocupa dois sistemas de coordenadas espaço-temporais ao mesmo tempo, a exemplo do que ocorre com Caco Barcellos nos capítulos finais de *Abusado*.

Contudo, a obra de Moraes traz ainda o “agravante” de se referir a grupos e instituições – a colônia ou comunidade nipônica, a Shindo Renmei, o governo brasileiro, a Assembleia Nacional Constituinte –, o que poderia, talvez, caracterizá-la como a “quase-intriga” de que fala Ricoeur (2010), ao esclarecer que a filiação da história à narrativa, apesar de definidora das características da disciplina, é indireta. Conforme o teórico, na história, a narrativa é apenas uma primeira etapa, na qual o historiador realiza a imputação ou atribuição causal das ações. Tais ações não dizem respeito a sujeitos individuais, mas a entidades de pertencimento participativo – ou “quase-personagens”. E, ainda que, em última instância, essas “entidades de primeira ordem do conhecimento histórico” façam menção a (2010, v. 1, p. 318) “indivíduos suscetíveis de serem considerados personagens de uma narrativa”, são, na realidade, indecomponíveis.

Tanto a “quase-intriga” quanto as “quase-personagens” seriam objetos transicionais entre o nível das personagens propriamente ditas e da intriga e as entidades históricas de segunda ordem e a explicação científica, respectivamente. Isso porque, em história, a explicação própria da narrativa não basta: o historiador

precisa problematizá-la e submetê-la à análise de seus pares. Aliás, em grande parte, o papel da configuração da intriga em história diz respeito à construção de cursos alternativos de acontecimentos, que servem para a obtenção de uma escala em que índices de probabilidade relativa são atribuídos a diversos fatores de causalidade.

Não é possível, no entanto, afirmar que Moraes, ao fornecer uma explicação narrativa dos fatos ocorridos no interior de São Paulo na década de 1940, envolvendo os imigrantes japoneses, deseje problematizar essa mesma explicação. O autor escolhe um ângulo – o de que, mais do que pela fidelidade quase religiosa ao imperador Hiroito e ao *Yamatodamashii*, os *kachigumi* são levados a atos extremos em função das provações pelas quais passaram no Brasil, motivadas por uma ditadura nacionalista e pela xenofobia – e não questiona sua opção em momento algum. Ainda que, aparentemente, tenha, por meio de um minucioso trabalho de apuração jornalística, contemplado todos os lados da questão – e daí a estrutura de mosaico do livro, que levou, inclusive, ao questionamento de seu *status* narrativo –, o texto, a fim de obter a imersão ou movimento de leitura endofórico a que se refere Winterowd (1990), depende não apenas da atribuição de sentido e de importância a determinados acontecimentos, por meio do estabelecimento de uma relação de causalidade entre eles, mas da escolha de uma perspectiva a ser acompanhada. E, no caso de *Corações sujos*, a perspectiva, ainda que se divida entre os *kachigumi* e os *makegumi*, está sempre do lado dos imigrantes japoneses, cujos maiores adversários eram os brasileiros.

Além disso, ainda que, como foi afirmado, a narrativa trate de toda uma comunidade, de grupos ou de instituições governamentais, as ações desses sujeitos coletivos são, em diversos momentos, decompostas em atos que podem ser explicados também por motivações pessoais; isso porque várias personagens são destacadas do todo, recebendo o tratamento concludente de que fala Bakhtin (2006). É o caso, por exemplo, dos coronéis Junji Kikawa e Jinsaku Wakiyama, bem como do enfermeiro Eiiti Sakane, que se converte em um *ronin* ao final do livro. Há, ainda, a história do engenheiro Yutaka Abe, cuja família havia se abrasileirado por completo, apenas para citar mais um representante dos *makegumi* que recebe destaque no livro.

Assim, mesmo que inúmeras pessoas sejam apenas citadas, ou que ganhem vida apenas por alguns instantes, nas pequenas clareiras de realçamento em meio

aos longos trechos de discurso iterativo, a respeito das personagens que tomam parte nas cenas é possível dizer, com Ricoeur (2010), que podem ser identificadas, que são responsáveis pelas ações que se lhes atribuem – ou vítimas de ações alheias –, que se tornam felizes ou infelizes em função de tais ações e que, portanto, são ficcionais. Isso, aliado ao que foi dito acima, sobre a angulação adotada no livro, aponta para a hipótese de que, mais do que um compromisso com a verdade ou com o passado, o que Moraes pretendia mesmo era contar uma boa história, como ele mesmo dá a entender em tantas de suas entrevistas, ao afirmar que a escolha dos assuntos de seus livros recai sobre temas “polêmicos” e “borbulhantes”, com boas doses de “adrenalina”, “suspense” e “aventura”.

### 4.3 José Louzeiro

Se Fernando Moraes reitera, a cada entrevista, que não escreve pensando em imagens, que seus temas são borbulhantes e cheios de vida em si mesmos e que o trabalho de pesquisa é responsável pela atmosfera presente em seus livros, José Louzeiro é extremamente cômico do poder pictórico de sua escrita. Não por acaso, além de ter tido livros transpostos para a linguagem fílmica, é autor de roteiros de cinema e televisão e já ministrou cursos na área. Em suas aulas – de acordo com programa disponível no *website* do escritor<sup>18</sup> –, costumava ensinar a importância do conflito e da jornada do herói para se “armar” uma boa história, algo que o próprio Louzeiro, por sua vez, teria aprendido com o roteirista Jorge Durán – conforme afirma em entrevista ao *Estranho Encontro*, *blog* dedicado ao cinema nacional, em maio de 2006 –, e que teria tido impacto positivo em seus romances-reportagem. Abaixo, outro depoimento em que o autor mostra sua preocupação com a “visualidade” da escrita; trata-se de um vídeo gravado em 1997 para o projeto *Encontro marcado com a arte*, da Secretaria Municipal de Cultura do Rio de Janeiro:

Babenco [Hector Babenco, diretor de cinema argentino naturalizado brasileiro que adaptou dois dos livros do autor] dizia uma coisa que para mim funcionava como um elogio: o meu livro tinha uma linguagem que remetia direto para as imagens, perfeito? E aí eu fiquei satisfeito com isso, porque meu objetivo, quando escrevo, é exatamente se as pessoas veem o que eu escrevo, e não leem, só. [...] Sempre tive essa preocupação visual, sem saber que isso me remetia para o cinema.<sup>19</sup>

Em *Fronteiras contaminadas* (2007), Rildo Cosson recupera uma série de declarações do jornalista feitas na década de 1970, por ocasião do sucesso comercial de obras como *Lúcio Flávio, o passageiro da agonia* (1975), *Aracelli, meu amor* (1976) e *Infância dos mortos* (1977). Nessa “mediação do escritor”, que complementava e expandia a cobertura que o romance-reportagem vinha recebendo da imprensa, bem como já fornecia importantes argumentos para a crítica literária – que se manifestaria sobre o assunto na década seguinte, em análises panorâmicas da produção cultural dos anos de chumbo –, Louzeiro buscava situar e defender sua opção estética: como nota Cosson, mesmo que afirmasse sentir-se grato ao ser considerado um mero repórter, fazia questão de separar suas obras daquelas tidas

<sup>18</sup> Disponível em <<http://www.louzeiro.com.br>>.

<sup>19</sup> Disponível em: <[http://www.encontromarcado.net/sec\\_perfil.php?id=57](http://www.encontromarcado.net/sec_perfil.php?id=57)>.

como de “entretenimento”, pois desejava, por meio da “denúncia social” e da “simplicidade do estilo”, despertar o leitor para a reflexão. Reiterava, ainda, o compromisso com a realidade – que desejava retratar fielmente –, com o momento histórico e com a causa popular. A identificação com as dores e esperanças do povo era atribuída à origem humilde do jornalista.

A visão jornalística do mundo, da qual Louzeiro alegava serem tributários os seus livros – que, segundo ele, mostravam as coisas exatamente como eram, como tinham se passado –, foi celebrada pelos resenhistas de primeira hora, e utilizada como estratégia de divulgação pelos seus editores. Na contracapa da segunda edição de *Aracelli* (Record, 1979), precisamente a empregada neste trabalho, quatro romances do autor são anunciados como “histórias dolorosas e violentas que realmente aconteceram”. O texto publicitário diz ainda que “qualquer semelhança com a realidade não é mera coincidência”, e termina com o *slogan* “Romance-reportagem: a verdade em tempo de novela”.

Ao que tudo indica, a crítica literária apropriou-se das palavras de ordem dos editores e das declarações de intenção do autor sem problematizá-las, ainda que com a finalidade de desmerecer o romance-reportagem, e não mais de celebrá-lo ou defendê-lo. Se Louzeiro não se apercebia do caráter ficcional de sua obra, atrelado justamente à visualidade proclamada no depoimento acima – esta, por sua vez, resultado da “armação” da intriga e da relação do narrador com as personagens, de sua consciência transgrediente às consciências das criaturas que habitam o mundo do papel –, não caberia aos teóricos e críticos da literatura fazer tal questionamento? Mesmo Cosson (2007), que deseja reabilitar o romance-reportagem enquanto objeto digno de preocupação dos acadêmicos de Letras, insiste que se trata de um “gênero semanticamente marcado pela verdade factual que toma de empréstimo ao discurso jornalístico”.

O autor reconhece que, diferentemente do que acontece nos jornais – ainda que não consiga distinguir claramente a notícia da reportagem –, tal verdade, nos livros dos jornalistas-escritores, atinge um nível de coerência ausente do jornalismo cotidiano. Porém, atribui essa coerência a (2007, p. 61) “[...] uma série de processos narrativos que, inventariados a partir dos romances realistas, marcam sintaticamente o gênero”, bem como a certos (p. 62) “padrões narrativos culturalmente determinados”. Entre os procedimentos realistas que enumera, a recordação e a predição estariam entre os mais recorrentes no romance-reportagem, pois teriam a



função de “confirmar informações”. Quanto aos padrões narrativos, destaca o *Bildungsroman* e a tragédia: o primeiro, por exemplo, teria servido de moldura a *Lúcio Flávio*, de José Louzeiro; o segundo, ao livro *A sangue frio*, de Truman Capote. Essa “coerência” ou “verossimilhança”, no entanto, fruto de “procedimentos realistas” e de “padrões narrativos”, não é vista como “ficcionalização”, pois seria comum tanto ao “discurso literário” quanto aos “discursos de realidade, como, por exemplo, o jornalismo e a história”. Assim, Cosson parece manter nítidas as fronteiras que afirma estarem “contaminadas”. Da mesma forma, ao distinguir as marcas “semânticas” das marcas “sintáticas” do romance-reportagem, reafirma a oposição entre forma e conteúdo da qual pretendia se afastar – oposição reforçada pela própria recorrência do adjetivo “factual” em seus dois estudos sobre o tema.<sup>20</sup>

O depoimento de Louzeiro ao projeto *Encontro marcado com a arte* (1997), em que manifesta seu desejo de que o leitor não apenas “leia”, mas “veja” os seus textos, parece mais elucidativo a respeito do romance-reportagem do que as entrevistas concedidas pelo escritor à época em que foi aclamado pela imprensa como inventor de um novo gênero, nas quais reiterava, a cada oportunidade, seu compromisso com a realidade. Obviamente, não se pode deduzir, a partir da afirmação mais recente, que Louzeiro tenha mudado de ideia a respeito de seu trabalho; que não reconheça mais, em seus livros, a intenção de verdade ou de denúncia – ele ainda afirma, por exemplo, que se considera um “jornalista que escreve” ou um “operário que faz livros”. Todavia, a preocupação com o que chama de “imagem” revela, ainda que de uma maneira intuitiva, e não teoricamente elaborada, a vontade de falar aos afetos do leitor, e não somente ao seu intelecto,

---

<sup>20</sup> Na verdade, o argumento de Cosson (2007), de que as marcas textuais dos gêneros tidos como literários e dos gêneros tidos como factuais são indiscerníveis, parece contrário à atribuição de um “estatuto narrativo ambíguo” ao romance-reportagem: se as marcas são indiscerníveis, como estabelecer a existência de dois campos narrativos, para em seguida afirmar que o romance-reportagem não pertence exclusivamente a qualquer um desses campos, mas aos dois simultaneamente? E como o estatuto narrativo de um texto pode ser ambíguo? Isso ocorre porque, para o autor, a narratividade de um texto não é considerada em si mesma, mas classificada em função de seu conteúdo “real” ou “inventado”. O mais interessante é que os procedimentos e os padrões narrativos citados – oriundos do romance realista, do *Bildungsroman* e da tragédia – são todos pertencentes ao campo literário tal como reconhecido institucionalmente, ao passo que o jornalismo parece contribuir para o “estatuto narrativo ambíguo” do romance-reportagem apenas com a denúncia social ou “marca semântica”. Assim, apesar de bem-intencionado, Cosson ainda se mostra um herdeiro de certas concepções de ensaístas como Santiago e Sússekind a respeito das narrativas de jornalistas. A proposta de Winterowd (1990), ao estabelecer uma oposição entre o narrativo e o não-narrativo, parece bem mais profícua para o entendimento dessas obras, além de eliminar o julgamento de valor implícito na distinção entre uma “literatura imaginativa” – que seria a literatura de fato e de direito – e uma “literatura factual” ou “de não-ficção”, de valores extrínsecos e parasitários.

como diria Winterowd (1990). Revela também que, no romance-reportagem, ao contrário do que se convencionou afirmar, o “fato” não se sobrepõe à “narrativa”, mas é somente através dela que ganha visibilidade e relevância.<sup>21</sup>

José de Jesus Louzeiro, nascido em São Luís do Maranhão em 1932, tomou gosto pela narrativa ainda criança, por meio das histórias contadas pela avó Dorotéia. Fora essas, as únicas histórias que conhecia eram as da Bíblia, que o pai, pedreiro e pastor da Igreja Presbiteriana, obrigava-o a ler em voz alta, sob pena de ser repreendido se pulasse um versículo sequer. Aos livros, passou a se dedicar apenas por volta dos treze anos: até então, vivia a maior parte do tempo na rua, empinando pipa e envolvido em brigas com garotos de outros subúrbios que ousassem invadir as fronteiras de Cambôa do Mato, onde morava. Por essa época, pensava em ser motorista de caminhão ou aviador – e tudo apontava para uma carreira percorrendo as estradas do Brasil, já que não tinha a mínima ideia de como ingressar na outra profissão de seus sonhos.

Quando tinha 16 anos, um de seus professores no ginásio, Luís Rêgo, pediu-lhe que levasse um envelope ao jornal *O Imparcial*. Apenas quando o envelope foi aberto pelo destinatário, Louzeiro percebeu tratar-se de uma “composição” sua, feita como tarefa para a escola, e que impressionara o professor. No verso, Rêgo escrevera um bilhete no qual pedia um emprego para o rapaz. Imediatamente, o jovem foi encaminhado para a oficina do jornal, onde passou a atuar como ajudante de revisor. Cerca de um ano depois, deixou a revisão para auxiliar o repórter de polícia Moacir de Barros, a quem acompanhava em todas as incursões pelas delegacias de São Luís.

Em 1954, Louzeiro foi obrigado a deixar o Maranhão depois de cobrir um caso de espancamento ocorrido no pequeno município de Rosário: o mandante da surra, que quase levou a vítima à morte, havia sido o senador Vitorino Freire, cuja família dominava a política regional. Com 22 anos e munido de uma carta de apresentação do jornal *O Combate*, para o qual trabalhava na época, transferiu-se para o Rio de

---

<sup>21</sup> Mesmo quando se encontrava sob os holofotes, e apesar de suas declarações costumeiras – sempre condizentes com a ideologia profissional dos jornalistas –, Louzeiro não ignorava o trabalho de construção por trás de seus romances-reportagem. Em entrevista ao repórter Nilton Caparelli publicada em 13 de janeiro de 1980 no suplemento dominical *Folhetim*, do jornal *Folha de S. Paulo*, ao ser questionado sobre o fato de a literatura do período privilegiar casos reais, em detrimento da criação de uma fantasia, responde: “Na literatura, como em qualquer outra atividade artística, predomina sempre o fator *invenção*. Pelo próprio fato de você recolher o material para uma reportagem, você vai *reinventar*, *dar uma ordem* ao que você viu, ao que você coletou.” (LOUZEIRO, 1980, grifos nossos).

Janeiro com uma vaga promessa de emprego n' *O Jornal*, veículo pertencente aos Diários Associados, de Francisco de Assis Chateaubriand. O fato de não conhecer a cidade, no entanto, impediu que conquistasse a vaga de repórter, e Louzeiro, depois de atuar como “foca” – jornalista iniciante ou estagiário – por uns tempos, e sem receber salário, acabou por aceitar um emprego de escriturário na empresa do alemão Oscar Flues, que vendia equipamentos gráficos. O retorno às publicações se deu em 1956, como redator publicitário na *Revista da Semana*.

Cerca de um ano depois, o jornalista estava de volta às rondas pelas delegacias de polícia, como repórter do jornal *A Luta Democrática*, de propriedade do deputado federal Tenório Cavalcanti, O Homem da Capa Preta – que, em 1986, viraria personagem de um filme estrelado por José Wilker e com roteiro assinado, justamente, por José Louzeiro, em colaboração com Sérgio Rezende e Tairone Feitosa. Ainda no Rio de Janeiro, passou pelas redações do *Diário Carioca*, do *Última Hora*, do *Correio da Manhã* e da *Revista Manchete*, até transferir-se para o estado de São Paulo, onde trabalhou na *Folha de S. Paulo* e no *Diário do Grande ABC*, em Santo André. Com a volta ao Rio, em 1975, passou a dedicar-se regularmente à escrita de seus livros: até 1977, Louzeiro publicaria *Lúcio Flávio*, *Aracelli* e *Infância dos mortos*, seus romances-reportagem mais bem-sucedidos.<sup>22</sup>

*Lúcio Flávio, o passageiro da agonia* (Civilização Brasileira, 1975) conta a trajetória violenta de Lúcio Flávio Vilar Lírio (1944-1975), chefe de uma quadrilha de ladrões de carro e assaltantes de banco. Oriundo de uma família de classe média empobrecida que se transferira de Belo Horizonte para o Rio de Janeiro quando ele ainda era um adolescente, o jovem educado, de cabelos loiros e olhos claros incendiou o imaginário brasileiro na década de 1970 com suas várias fugas de penitenciárias, seus assaltos audaciosos e seu discurso articulado. Como Márcio Amaro de Oliveira, o Juliano de *Abusado*, Lúcio Flávio também quis ter sua história contada. O primeiro contato com Louzeiro teria sido por telefone, tarde da noite, quando o jornalista, à época funcionário do jornal *Última Hora*, cobria as férias de um colega d' *O Globo* – de acordo com entrevista ao *Estranho Encontro*, em 2006. O assaltante queria avisar sobre um plano que colocaria em prática no dia seguinte, em uma agência bancária da Urca. Tal atitude anunciava algo que Louzeiro viria a

---

<sup>22</sup> As informações biográficas foram retiradas dos já citados depoimentos ao projeto *Encontro marcado com a arte* (1997) e ao blog *Estranho Encontro* (2006), bem como de entrevista concedida por José Louzeiro à revista *Caros Amigos*, edição 69 (ago. 2002).

confirmar no relacionamento consolidado nos anos seguintes: a personalidade vaidosa e megalômana de Lúcio Flávio. Essa percepção, no entanto, não impediu que o escritor, como Caco Barcellos em relação a Marcinho VP, nutrisse certa admiração pelo seu biografado; admiração que vai além da escolha, no livro, da perspectiva do “bandido” como foco narrativo, para ser expressamente declarada em entrevistas. Trata-se do envolvimento do repórter com sua fonte – com o seu *subject*, como diriam os novos jornalistas norte-americanos –, característica do jornalismo literário sempre ressaltada por seus estudiosos e uma de suas diferenças fundamentais em relação ao jornalismo noticioso diário.

Tendo por fio condutor as ações do bando e as experiências de Lúcio nos presídios, o livro aborda, além das péssimas condições de vida da população carcerária no Brasil, temas como a tortura nas delegacias, a corrupção policial e os grupos de extermínio. Ainda que esses assuntos também estejam presentes em obras recentes – como *Abusado* – e que *Lúcio Flávio* seja considerado o primeiro romance-reportagem brasileiro – tal como este vem sendo repetida e convencionalmente descrito desde a década de 1970 –, optou-se por não incluí-lo no *corpus* deste trabalho, numa tentativa de driblar algumas das acusações da crítica literária às narrativas de jornalistas, como seu aspecto datado – em função da denúncia de questões a que os jornais da época não podiam dar a devida atenção, como o Esquadrão da Morte –, seu pertencimento a uma “estética do suplício” (SÜSSEKIND, 1985) – cujo objetivo seria purgar os pecados da classe média, arrependida do apoio inicial à ditadura militar – e seu naturalismo fora do lugar. Veja-se, por exemplo, o que Cosson (2007) diz ao analisar *Lúcio Flávio*, apesar de questionar a tentativa de seus predecessores de filiarem o romance-reportagem a uma estética naturalista:

Entre os processos narrativos voltados principalmente para a autenticidade da narrativa, encontram-se aqueles que fazem do realismo um discurso que se quer sério, informativo e confiável. É o caso, por exemplo, da repetição, da descrição pormenorizada, da circulação de saberes e de um previsível tom pedagógico. Em *Lúcio Flávio, o passageiro da agonia*, o sistema descritivo-informativo tem seu ponto alto nas cenas de vida na prisão. Essas cenas, usualmente pintadas nos tons fortes da linguagem popular ou do baixo calão, parecem fazer parte de um certo desejo de chocar ou de provocar o leitor, aproximando-se por esse meio da estética naturalista. Fezes, ratos, sangue, formigas, celas solitárias, comida estragada, torturas, disputas fatais, armas improvisadas, pequenos furtos, traições, assassinatos, degradações contínuas do mais elementar princípio de humanidade e a longa espera pela liberdade, que só chega pela fuga ou

pela morte, são os elementos que compõem o cotidiano dos prisioneiros. (COSSON, 2007, p. 177-178).

Assim, para termos de comparação com as novas narrativas de jornalistas-escritores, mas sem perder de vista o paradigma estabelecido pelo romance-reportagem setentista, foi escolhido o sucesso de público lançado por José Louzeiro na sequência: *Aracelli, meu amor* (Civilização Brasileira, 1976). Apesar de ter um crime como ponto de partida – a sevícia e o assassinato de uma menina de nove anos em Vitória, no Espírito Santo –, a narrativa não está centrada no que Flora Süssekind (1985) chamaria de “minúcias do horror”, ou seja, na descrição detalhada de atos de violência, a exemplo do tratamento dado às sessões de tortura em *Lúcio Flávio*; o que o romance aborda são as investigações do caso, marcadas por uma série de informações desencontradas e pela suspeita de que as famílias dos acusados, por intermédio de sua influência junto às autoridades, estivessem por trás do levantamento de pistas falsas e do sumiço de evidências – incluindo a “queima” de testemunhas. Além disso, ainda que Louzeiro adote um tom coloquial ao registrar a fala das personagens, bem como o que a crítica literária chamaria de uma linguagem “direta” ou “jornalística”, sua prosa, em *Aracelli*, tem momentos de puro lirismo e ritmo, como será visto mais adiante. Por último, é preciso acrescentar que, se o livro teve sua circulação suspensa num primeiro momento, isso não se deu por razões políticas, mas, conforme Sandra Reimão (2009), pelo fato de as famílias Michellini e Helal, às quais pertenciam os jovens implicados no crime, terem se manifestado juridicamente em função do uso, por Louzeiro, dos nomes reais dos acusados.<sup>23</sup>

---

<sup>23</sup> Caso semelhante ocorreu com Fernando Morais: em 2005, cópias de *Na toca dos leões* foram recolhidas das livrarias de todo o país em função de um processo movido pelo deputado federal Ronaldo Caiado (DEM), que contestou uma passagem do livro na qual lhe é atribuída a autoria de um comentário preconceituoso e ofensivo – referente à esterilização em massa de mulheres nordestinas, que teria sido mencionada nos bastidores da campanha de Caiado à presidência da República em 1989. Além do recolhimento dos exemplares, os citados no processo – Morais, a Editora Planeta e o publicitário Gabriel Zellmeister, um dos sócios da agência W/Brasil, tema do livro – foram proibidos de fazer referência ao assunto em entrevistas, sob pena de pagamento de multa de R\$ 5 mil a cada vez que a passagem em questão fosse mencionada. À época, Morais queixou-se, em entrevistas, de uma “censura togada” ao trabalho de jornalistas e biógrafos, e classificou o caso como uma “brutalidade”. Ele entende que Caiado deveria ter exigido, na Justiça, que o autor apresentasse provas da informação publicada, sob pena de ser preso ou de pagar indenização. “Jamais a censura ao livro e, muito menos, o silêncio imposto ao autor.” (MORAIS, 2005). O último desdobramento do caso se deu em abril de 2012, quando o Tribunal de Justiça de Goiás manteve a decisão tomada pela 7.<sup>a</sup> Vara Cível de Goiânia em junho de 2010, obrigando Morais, a Planeta e Zellmeister ao pagamento de indenização de R\$ 1,2 milhão ao parlamentar e líder ruralista. Além disso, o trecho que gerou a contenda deverá ser suprimido do livro, que havia voltado a circular ainda em 2005, após recurso dos editores.

A obra seguinte de Louzeiro foi *Infância dos mortos* (Record, 1977), que teve origem na cobertura, pelo jornalista, do “caso Camanducaia”: em outubro de 1974, 93 meninos que haviam sido apreendidos pela Polícia Militar em uma operação de “limpeza” no centro da cidade de São Paulo foram amontoados em um ônibus durante a noite e, sem o conhecimento do Juizado de Menores, despachados para o estado de Minas Gerais pela rodovia Fernão Dias. Nas proximidades da cidade serrana de Camanducaia, os policiais, fortemente armados e acompanhados de cães, que ataçavam contra os prisioneiros, fizeram com que as crianças – algumas de apenas nove e dez anos de idade – se despissem e pulassem para uma ribanceira, onde foram abandonadas.

Ao amanhecer, parte do grupo causou pânico ao invadir um restaurante de beira de estrada. Molhados – chovia –, com frio e seriamente machucados, os meninos improvisaram vestes com as toalhas de mesa. Alertado por um motorista de caminhão que passara pelo local, o delegado de Camanducaia recolheu os menores à delegacia e pediu ajuda à população para arrecadar roupas e comida. Louzeiro, enviado pela *Folha de S. Paulo* para cobrir o caso, foi o primeiro repórter a chegar à cidade mineira. Os depoimentos tomados aos garotos foram usados na construção das cenas vívidas de *Infância dos mortos*, em que, além do episódio de outubro de 1974, são narradas as desventuras dos amigos Dito e Pixote pelas ruas e institutos correcionais.

*Infância dos mortos* foi a inspiração para o filme *Pixote, a lei do mais fraco* (1980), dirigido por Hector Babenco e escrito por Louzeiro em parceria com o roteirista Jorge Durán – os três já haviam sido responsáveis, em 1977, pela versão cinematográfica de *Lúcio Flávio, o passageiro da agonia*, na qual o ator Reginaldo Farias empresta seu rosto ao famoso assaltante. Tragicamente, o filme gerou uma “sequência” fora das telas: o menino Fernando Ramos da Silva, escolhido para interpretar Pixote, e cuja situação socioeconômica não era muito diferente da enfrentada pelas personagens da película, não conseguiu administrar a projeção alcançada com o filme e dar continuidade à carreira como ator, envolvendo-se com drogas e praticando pequenos roubos. Acabou fuzilado aos 19 anos por policiais da Rota – as Rondas Ostensivas Tobias de Aguiar, cujos crimes são esmiuçados por Caco Barcellos em *Rota 66* – em 1987, no município de Diadema, São Paulo.<sup>24</sup> O

---

<sup>24</sup> Barcellos dedica dois capítulos de *Rota 66* (1997a) ao assassinato de Fernando Ramos da Silva, onde também menciona outros encontros que tivera com o ex-ator mirim por ocasião de seus

episódio motivou Louzeiro a escrever o livro *Pixote, a lei do mais forte* (Civilização Brasileira, 1993), sobre a vida e a curta carreira artística de Fernando. Em 1996, a obra serviu de fonte para o cineasta José Joffily, responsável pelo filme *Quem matou Pixote?* – o diretor também se apoiou no livro *Pixote nunca mais!*, de Maria Aparecida Venâncio, viúva do rapaz.

A carreira de Louzeiro como escritor, no entanto, começara bem antes do surgimento dos três livros pelos quais é mais lembrado: em 1958, publicou, pela Simões, a coletânea de contos *Depois da luta* – reeditada pela Record em 1980 –, que obteve resenhas positivas na imprensa da época. Adonias Filho, em comentário para o *Jornal do Comércio* de 08 de fevereiro de 1959, elogia a maneira como o estreante concilia “intimismo” com o “esquartejamento episódico” próprio ao conto. Já Assis Brasil – o escritor e crítico piauiense Francisco de Assis Almeida Brasil –, em texto para o suplemento dominical do *Jornal do Brasil* de 17 de janeiro de 1959, refere-se ao contraste entre o subjetivismo, que seria “a base da ficção” de Louzeiro, e a “precisão vocabular quase seca”; atribui o caráter “incisivo” da prosa do autor maranhense às lições do russo Tchekhov, e termina por considerar *Depois da luta* “o melhor lançamento do ano”.<sup>25</sup>

Em 1960, Louzeiro faz nova incursão literária, dessa vez com duas novelas reunidas em um único volume, lançado pelo editor Sávio Antunes e reeditado pela Record em 1983: *Acusado de homicídio* – que também dá nome ao livro – e *Ponte sem aço*. Somente em 1965 publica, em livro, seu primeiro trabalho diretamente vinculado à atividade jornalística: *Assim marcha a família: onze dramáticos flagrantes da chamada sociedade cristã e democrática, no ano do IV centenário da cidade do Rio de Janeiro*. Com reportagens suas e de Sylvan Paezzo, Luciano Alfredo Barcellos, Arthur José Poerner, Edson Braga e Agostinho Seixas, a obra, prefaciada por Carlos Heitor Cony e editada pela Civilização Brasileira, denunciava as condições sociais em que vivia grande parte da população carioca, bem como a violência policial. O título é uma clara referência ao movimento conservador Marcha pela Família com Deus pela Liberdade, desencadeado em março de 1964 em

---

problemas com a polícia. Os capítulos são *Pixote, como no cinema* e “*Pelo amor de Deus, não me mate!*”.

<sup>25</sup> Trechos das resenhas de *Depois da luta* por Adonias Filho e Assis Brasil podem ser lidos no site do projeto *Encontro marcado com a arte*, da Secretaria Municipal de Cultura do Rio de Janeiro, na página dedicada a José Louzeiro, no tópico “Crítica”. Disponível em: <[http://www.encontromarcado.net/sec\\_perfil.php?id=57](http://www.encontromarcado.net/sec_perfil.php?id=57)>.

reação às reformas de base anunciadas pelo então presidente João Goulart, deposto poucas semanas depois pelos militares.

Em 1968, Louzeiro volta à “ficção” – no sentido de uma literatura “imaginativa” – com a coletânea de contos *Judas arrependido*, editada pela José Álvaro e reeditada pela Record em 1986. No mesmo ano, publica, dentro de uma série da Tempo Brasileiro, *André Rebouças*, breve biografia do engenheiro mulato que viveu no Rio de Janeiro do século XIX e que, por fidelidade a Dom Pedro II, deixou o Brasil com a família imperial quando da Proclamação da República, em 1889. Por essa mesma época – 1969 –, o jornalista encabeça a campanha pela fundação do Sindicato dos Escritores do Rio de Janeiro, tendo, por companheiros, Adonias Filho, Rubem Fonseca, Nélida Piñon, Afrânio Coutinho e Antônio Houaiss, entre outros. Louzeiro era o responsável pela circulação do *Jornal do Escritor*, veículo através do qual se procurava mobilizar a classe.

*Lúcio Flávio*, obra que o tornaria definitivamente conhecido e lhe garantiria o título de “criador do romance-reportagem” – o próprio autor assim se denomina em seu *website* –, foi, portanto, seu sexto livro. E, ainda que afirme ter se tornado escritor “só por causa da censura”, como o faz em entrevista à revista *Caros Amigos* (LOUZEIRO, 2002)<sup>26</sup>, as tentativas de Louzeiro em gêneros como o conto e a novela – e mesmo a biografia –, anteriores ao AI-5 e até mesmo ao regime militar, bem como seus esforços para a organização dos escritores cariocas em um sindicato, ainda na década de 1960, parecem indicar que, ao contrário do jornalismo, no qual ingressou praticamente por acaso, a literatura foi uma opção consciente. É possível que, como seus colegas norte-americanos, representantes do *New Journalism*, visse o jornal como local de passagem e, a literatura, como objetivo a ser alcançado. Ou que não encontrasse, em um jornalismo cada vez menos “vocacional” – no que diz

<sup>26</sup> Na entrevista citada, bem como em outros depoimentos, Louzeiro afirma ter desistido da atuação em grandes veículos depois que as três reportagens que escrevera para a *Folha de S. Paulo* sobre o “caso Camanducaia” foram reduzidas a 30 linhas pelos censores do governo militar. A partir desse momento, teria decidido voltar ao Rio de Janeiro e dedicar-se somente aos livros: “Quando senti minhas matérias censuradas, eu disse: vou fazer livro só pra ser censurado!”. (LOUZEIRO, 2002). Porém, na mesma entrevista, como já se viu – capítulo 3 –, assim como no depoimento ao projeto *Encontro marcado com a arte* (1997), diz que suas matérias passaram a ser rejeitadas pelos próprios jornais assim que começou a adotar o ponto de vista dos excluídos. Chega a relatar um caso ocorrido já na década de 1990, quando foi convidado pelo jornal *O Dia*, do Rio de Janeiro, para fazer uma série de reportagens sobre bairros. “Mas era mentira: eles só queriam o meu compromisso para, entre uma matéria e outra, fazer uma com o pessoal de Bangu I. Porque ninguém estava conseguindo entrar e eu era amigo do secretário de Segurança, que era o Nilo Batista, e podia entrar lá. Resultado: fiz uma matéria a favor dos caras que estão lá. Aí, o Ary Carvalho (*o dono do jornal*) ficou louco e: ‘Isso não pode!’ ‘Não pode, como? Esses caras estão sendo monstruosamente liquidados lá. Essa é uma prisão para enlouquecer as pessoas’.” (LOUZEIRO, 2002).



respeito à ideologia que congrega os membros da profissão, e à qual se vem fazendo referência desde o início deste trabalho – e mais “empresarial”, espaço para expressar suas inquietudes de repórter, como propõe Edvaldo Pereira Lima (1993) para explicar o surgimento do chamado livro-reportagem.

Nesse sentido, é interessante notar que, paralelamente ao romance-reportagem, Louzeiro escreveu uma série de romances e novelas policiais. Na mesma época em que foram lançados *Aracelli* (1976) e *Infância dos mortos* (1977), por exemplo, foram publicadas as novelas *Inimigos mortais*, *Moedas de sangue*, *Internato da morte*, *Sociedade secreta* e *O estrangulador da Lapa*, todas pela Cedibra, como parte de uma série em formato de bolso – em 1981, a Record reuniria os textos em um volume intitulado *O estrangulador da Lapa*, classificando-os como “contos”. Posteriormente, viriam os romances *20.º axioma* (Record, 1980), *M-20, a morte do líder* (Record, 1981), *Verão dos perseguidos* (Record, 1983), *Devotos do ódio* (Global, 1987) e *A fina flor da sedução* (Nova Fronteira, 2001). O autor teria, ainda, uma produtiva carreira na literatura infanto-juvenil, com títulos como *A gang do beijo* (Nova Fronteira, 1984), *Bezerra de ouro* (Nova Fronteira, 1986), *Ritinha Temporal* (Nova Fronteira, 1991), *Praça das Dores* (Salamandra, 1994), *JK, o otimismo em pessoa* (Ediouro, 1996) e *Villa-Lobos, o aprendiz de feiticeiro* (Ediouro, 1996), apenas para citar alguns. Também escreveu adaptações juvenis de clássicos da literatura em língua portuguesa, como *Memórias póstumas de Brás Cubas*, *O cortiço*, *Triste fim de Policarpo Quaresma* e *O crime do padre Amaro*.

Contudo, apesar da extensa bibliografia, Louzeiro não experimentaria mais a notoriedade dos tempos em que “inventou” o romance-reportagem. Talvez por isso tenha voltado às “narrativas de realidade” – expressão que vem se popularizando no Brasil como sinônimo de jornalismo literário, mas que, como *faction*, nos Estados Unidos, não faz jus à ficcionalização empreendida pelas obras em questão. Em 1997, o autor lançou, pela Globo, a biografia *Elza Soares: cantando para não enlouquecer*, que fez relativo sucesso – o livro foi reeditado pela Planeta em 2010. Em 2000, publicou *O anjo da fidelidade: a história sincera de Gregório Fortunato* (Livraria Francisco Alves), em que, mais do que uma biografia do Anjo Negro, propõe a tese de que o guarda-costas de Getúlio Vargas não teria sido o mandante do atentado contra o jornalista e deputado federal Carlos Lacerda – que levou à crise política que culminou no suicídio de Vargas, em agosto de 1954 –, mas teria se incriminado para proteger o irmão caçula do presidente, Benjamin Vargas.

Com 550 páginas, o livro é o resultado de um projeto de pesquisa de cinco anos, aproximando-se bem mais, em termos de apuração jornalística, do trabalho de autores como Caco Barcellos e Fernando Morais. Além disso, como seus colegas mais jovens em *Abusado* e *Corações sujos*, respectivamente, Louzeiro faz, em *O anjo da fidelidade*, um intenso trabalho de “reconstituição” do Brasil da época, em especial dos métodos de se fazer política, algo inexistente em seus romances-reportagem anteriores, excessivamente focados nas ações das personagens centrais e sem muito espaço para digressões ou contextualizações. Todavia, como já mencionado, optou-se por analisar uma das primeiras “narrativas de realidade” do escritor justamente por ter sido sua produção setentista a responsável pelo estabelecimento de um paradigma: foi a partir de obras como *Aracelli, meu amor* que a expressão “romance-reportagem” surgiu e se popularizou como sinônimo de uma síntese entre “conteúdo jornalístico” e “forma literária”, ainda que, na década seguinte, a crítica tenha empregado o termo para denominar praticamente qualquer obra escrita por jornalista, conforme observa Cosson (2007) – e, é preciso acrescentar, tenha avaliado essa produção em conjunto com memórias de presos políticos, com romances cujos protagonistas são repórteres e mesmo com textos declaradamente ficcionais cuja linguagem “objetiva” e “direta” evoca as técnicas do jornal diário, a partir de definições genéricas como “literatura-verdade”, “literatura de mãos dadas com o jornalismo” e “síndrome da prisão”.

#### **4.3.1 Aracelli, meu amor: um crime, muitas histórias**

Desde 2000, o dia 18 de maio, no Brasil, é o Dia Nacional de Combate ao Abuso e Exploração Sexual de Crianças e Adolescentes. Instituída por lei, a data foi escolhida em homenagem à menina Aracelli Cabrera Crespo, nove anos incompletos, morta em 1973 na cidade de Vitória, Espírito Santo. Em 18 de maio daquele ano, uma sexta-feira, Aracelli deixou o Colégio São Pedro, localizado na Praia do Suá, e foi para o ponto de ônibus. Porém, conforme testemunhas, sequer chegou a embarcar no coletivo da Viação Penedo que sempre a levava para o bairro de Fátima, no município vizinho de Serra, onde vivia com os pais e o irmão mais velho, Luís Carlos. Seis dias depois, seu corpo – despido, com marcas de abuso sexual e o rosto desfigurado pelo emprego de substâncias corrosivas, numa tentativa de evitar a identificação – foi encontrado por um menino que caçava

passarinhos em um matagal próximo ao Hospital Infantil de Vitória, na Praia do Canto.

As investigações em torno do caso foram tumultuadas desde o início. De acordo com o livro de Louzeiro (1979), logo que o corpo foi descoberto, a mãe de Aracelli, Lola Cabrera Sanches – uma boliviana radicada no Brasil –, recusava-se a reconhecer os despojos recolhidos ao Instituto Médico Legal de Vitória como sendo da filha, apesar de o pai, o espanhol Gabriel Crespo Sanches, ter identificado a menina. Exame de material enviado ao Instituto de Criminalística de Brasília comprovou tratar-se mesmo de Aracelli, mas o tempo necessário para que se obtivesse a confirmação atrasou o trabalho dos investigadores. Em seguida, causou estranhamento o fato de o superintendente de Polícia, Gilberto Barros Faria, ter voltado atrás nas suas declarações de que a revelação dos nomes dos assassinos de Aracelli seria uma “bomba”, acabando por atribuir o crime a um anônimo “preto velho” que andava pela Praia do Suá. A essa altura, a informação de que os principais suspeitos eram dois jovens de famílias influentes no Espírito Santo já corria à boca pequena pela cidade: Dante de Brito Michelini, o Dantinho – filho do cafeicultor Dante de Barros Michelini, um dos maiores proprietários de terras do estado – e Paulo Constanteen Helal, o Paulinho – filho do empresário Constanteen Helal, que atuava sobretudo nos ramos hoteleiro e imobiliário. Dantinho e Paulinho eram conhecidos por seu envolvimento com drogas.

Um dos poucos policiais colocados para colher depoimentos e evidências sobre o crime era o sargento Homero Dias, do serviço de inteligência da Polícia Militar. Segundo Louzeiro (1979), ele teria confidenciado a familiares que havia pessoas da alta sociedade envolvidas no caso, e que já possuía material suficiente para que fossem chamadas a depor. Seu relatório foi entregue ao delegado Manoel Araújo, responsável pelo inquérito. Em novembro de 1973, Dias, desviado de suas funções habituais, foi morto em perseguição ao traficante José Paulo de Souza, o Paulinho Boca Negra, na Ilha do Príncipe. Preso, Boca Negra afirmou que não fora responsável pela morte do sargento; este teria sido alvejado por um de seus próprios companheiros, o soldado da PM Jair de Oliveira Garcia. O traficante acabou morto na carceragem da Superintendência da Polícia Civil em fevereiro de 1976, esfaqueado por um detento transferido para o local dois dias antes.

Ao assumir o inquérito, em substituição ao delegado Araújo, o jovem delegado Sebastião Ildfonso Primo precisou retomar os trabalhos praticamente do

zero, já que nunca recebeu o dossiê que o sargento Homero Dias teria montado. As fotos tiradas pela perícia quando da localização do corpo de Aracelli também haviam desaparecido do laboratório da Polícia Civil. Além do sumiço dos documentos, Primo precisou lidar com o que foram consideradas tentativas de desviá-lo do curso que suas investigações iam tomando: no final de 1974, recebeu das mãos de Araújo, que pedira afastamento do caso, e do pai de Dantinho, Dante de Barros Michelini, fragmentos de tecido que seriam do uniforme escolar de Aracelli. Eles teriam sido encontrados pelos dois durante uma busca em uma antiga residência de Fortunato Piccin, o Nato, outro conhecido usuário de drogas de Vitória. E Nato, que integrava o círculo de relacionamentos de Dantinho e Paulinho, nunca pôde ser ouvido sobre o fato, pois falecera na Santa Casa de Misericórdia no mesmo dia em que o corpo de Aracelli fora encontrado, em 24 maio de 1973 – seu pai, Constantino Piccin, chegou a levantar a suspeita de que sua morte, por administração de uma dose equivocada de Valium, não tivesse sido um simples erro médico, já que Constanteen Helal, pai de Paulinho, era provedor da Santa Casa. Por comparação com o tecido dos uniformes do Colégio São Pedro, contudo, descartou-se a possibilidade de que os fragmentos pertencessem à roupa que Aracelli vestia quando desapareceu.

Por intervenção do juiz Waldir Vitral, o famoso perito criminal Carlos de Melo Éboli, do Rio de Janeiro, envolveu-se com o caso por um breve período. A falta de qualquer evidência concreta, no entanto, impediu um parecer definitivo. Mas Éboli não estava convencido de que o emaranhado de histórias em torno da morte de Aracelli fosse apenas boataria ou uma série de coincidências.<sup>27</sup> Acreditava que os assassinos da menina tinham inteligência e recursos, que empregaram para ocultar o corpo e dificultar as investigações. Aconselhou Sebastião Ildelfonso Primo a prosseguir com o trabalho e indicou o perito Asdrúbal Cabral, de Vitória, para ajudá-lo. À época, o policial atuava como fiscal de renda na Secretaria da Fazenda do Espírito Santo, já que o cargo de perito ainda não havia sido criado no estado. Conforme matéria publicada pelo *Jornal do Brasil* de 18 de abril de 1980, Asdrúbal

---

<sup>27</sup> Inúmeras outras histórias surgiram em torno da morte da menina. Foi levantada, por exemplo, a hipótese de que a mãe de Aracelli, Lola Cabrera Sanches, estivesse envolvida, e por isso relutara em reconhecer o corpo. Segundo essa versão, Lola seria parte de um esquema de tráfico de cocaína da Bolívia para o Brasil. Em Vitória, seria fornecedora dos jovens acusados do assassinato e, inclusive, utilizaria a própria filha como “avião” – alguém que faz pequenas entregas. Chegou-se a conjecturar que a mãe soubesse do interesse sexual dos acusados por Aracelli, e que a “cedera” para uma festa regada a entorpecentes. No entanto, investigações nesse sentido nunca chegaram a resultados concretos.

Cabral, o Dudu, chegou a responder inquérito administrativo por abandono de emprego e a ficar sem salário, tamanha sua dedicação ao caso Aracelli.

Sem apoio, em função da má vontade de seus superiores e até mesmo do desinteresse da família Sanches – Gabriel e Lola haviam se separado e nenhum dos dois permanecera em Vitória para exigir justiça –, Primo e Cabral prosseguiram sozinhos com as investigações, usando recursos próprios; foi assim nas duas vezes em que viajaram ao Rio de Janeiro de bolsos praticamente vazios, a primeira para tentar ouvir o irmão mais novo de Dantinho, que prestava serviço militar na capital fluminense, e a segunda para gravar, no laboratório de áudio mantido por Éboli, o depoimento do ex-motorista da família Michelini, Bertoldo Lima, que detinha informações comprometedoras. Os dois só não desistiram da empreitada porque o deputado Clério Falcão, do MDB, vinha se empenhando pela constituição de uma Comissão Parlamentar de Inquérito (CPI) na Assembleia Legislativa.

Criada pela Resolução 1.330, de 15 de abril de 1975, a CPI deu novo fôlego ao caso, atraindo jornalistas de outros estados à capital capixaba. Na Comissão, Cabral expôs as descobertas feitas por ele e por Primo, bem como sua teoria de que as famílias dos suspeitos estavam por trás da morte de Nato Piccin, da tentativa de incriminá-lo e do desaparecimento de documentos do inquérito – o pai de Nato, Constantino Piccin, também foi ouvido pelos deputados, e sustentou a versão de Cabral sobre a morte do filho. O depoimento mais aguardado, no entanto, foi o de Marislei Fernandes Muniz, ex-amante de Paulo Helal, que afirmava tê-lo acompanhado ao local em que o corpo de Aracelli havia sido deixado, no intuito de jogar mais ácido sobre seu rosto. Marislei dizia, ainda, que Helal vinha cercando a menina com presentes, como sorvetes e uma boneca, a fim de ganhar sua confiança.

Devido à repercussão obtida com a CPI, o corpo de Aracelli foi finalmente submetido a uma autópsia completa. Enviado ao Instituto Médico Legal Afrânio Peixoto, no Rio de Janeiro, precisou ser reidratado em função dos quase três anos que passara na geladeira do IML de Vitória. A junta de peritos que examinou os despojos confirmou intoxicação por barbitúricos e morte por asfixia mecânica – esganadura –, além de sinais de espancamento em vida. Em 23 de agosto de 1977, Dante de Brito Michelini, 23 anos, e Paulo Constanteen Helal, 27 anos, tiveram prisão preventiva decretada por rapto seguido de morte e indução ao tóxico, enquanto Dante de Barros Michelini, 52 anos, foi detido por ocultação de cadáver.

Os três obtiveram *habeas corpus* junto ao Tribunal de Justiça do Espírito Santo e puderam aguardar o julgamento em liberdade. Este aconteceu apenas em 1980, quando os réus foram condenados pelo juiz Hilton Silly, da 3.<sup>a</sup> Vara Criminal de Vitória. A sentença, no entanto, foi anulada. Em 1991, por falta de provas materiais, os acusados foram absolvidos pelo desembargador Paulo Copollilo, e, em 1993, o crime prescreveu.

Ao analisar *Lúcio Flávio, o passageiro da agonia* em comparação com *In cold blood*, de Truman Capote, Rildo Cosson (2007) chama a atenção para a “factualidade” mais “fraca” da narrativa de Louzeiro: enquanto o escritor norte-americano identifica cuidadosamente cada uma de suas personagens, com nome completo e idade, por exemplo – além de fornecer uma série de outras informações –, Louzeiro limita-se, em alguns casos, ao primeiro nome ou somente ao apelido de seus caracteres, como faz com muitos dos companheiros de prisão do protagonista e até mesmo com sua namorada, Janice. Além disso, no livro de Capote, documentos são integrados à narrativa – a exemplo do que se disse ocorrer em *Corações sujos*, de Fernando Morais –, ao passo que, em *Lúcio Flávio*, a factualidade estaria apoiada apenas em elementos extratextuais, como a própria pessoa do protagonista – que, inclusive, tinha seu rosto estampado na capa da primeira edição – e o contexto da época – menção ao Esquadrão da Morte ou à tortura de presos. Essa “factualidade comprometida” estaria até mesmo nas opções feitas pelo narrador: ainda que tanto Louzeiro quanto Capote empreguem um narrador heterodiegético, o primeiro, preso à perspectiva de seu herói, não tem a mesma oportunidade que o segundo, onisciente e menos passional, de inserir dados históricos e até estatísticos, por meio de suas digressões.

Uma das possíveis causas para a superioridade de *In cold blood* – que fique claro: em termos de meticulosidade e acurácia das informações apresentadas – seria o fato de os autores se apoiarem em diferentes tradições jornalísticas: conforme Cosson (2007), Louzeiro praticava um jornalismo ainda autoral, que vinha, justamente, sendo substituído pelo padrão norte-americano de objetividade – e cujas marcas são percebidas na obra de Capote. A mesma diferença pode ser apontada após uma leitura comparativa de *Aracelli* (1979) com os outros dois romances-reportagem analisados neste trabalho, *Abusado* e *Corações sujos*<sup>28</sup>: para deixar o

---

<sup>28</sup> Um rápido comentário a esse respeito havia sido feito na seção anterior, quando foi citada uma obra mais recente de Louzeiro, *O anjo da fidelidade* (2000).

leitor da tese a par dos assuntos abordados por Caco Barcellos e Fernando Moraes, não foi necessário recorrer a outras fontes que não os textos em si; porém, para uma breve contextualização a respeito do caso Aracelli, foi preciso confrontar o livro do autor maranhense com matérias veiculadas pela mídia na época – como as apresentadas pela Rede Globo em 1977, por ocasião da prisão preventiva dos acusados, e em 1980, quando os mesmos foram a julgamento.<sup>29</sup>

Entre as diversas imprecisões que podem ser apontadas no livro, está o fato de Louzeiro nunca empregar os nomes intermediários dos “Dantes” Michelini – de Brito e de Barros –, chegando a confundir o leitor desavisado em algumas passagens e até mesmo chamando Dantinho erroneamente de Dante Michelini Júnior. Da mesma forma, não faz referência às atividades das famílias Michelini e Helal: tudo o que se sabe é que se trata de gente rica e influente. A localização temporal também é frouxa, problema já relatado por Cosson a respeito de *Lúcio Flávio*: com exceção do desaparecimento de Aracelli, da descoberta de seu corpo e do início da CPI na Assembleia Legislativa, bem como dos depoimentos prestados em cada uma de suas sessões, os acontecimentos não são datados; apenas dois títulos de capítulos – *Estórias do absurdo: os sete meses seguintes* e *Dois anos depois: um anjo dorme na geladeira* – permitem que o leitor tenha alguma noção do tempo transcorrido entre esses eventos.

Todavia, se o que estivesse em causa, aqui, fosse a factualidade da obra de Louzeiro, poder-se-ia afirmar, sem hesitação, que a ausência de uma voz autorizada é o que mais compromete seu valor de “verdade” – no sentido de uma adequação do texto aos fatos, da precisão dos dados. Isso porque, no livro, as informações sobre o crime e sobre as investigações nunca são fornecidas pelo próprio narrador, em seu discurso; todas são inseridas nas falas das personagens e, não raro, em tom de dúvida, ou apenas como reprodução do que vinha sendo comentado pela cidade.

---

<sup>29</sup> As reportagens foram exibidas nos programas *Globo Repórter* e *Jornal Nacional*, e podem ser vistas no *site* de compartilhamento de vídeos Youtube. A pessoa que postou os vídeos, no entanto, não divulgou a data exata em que as edições foram ao ar, mas apenas os anos. O *Globo Repórter* sobre o caso, de 1977, foi dividido em cinco partes, disponíveis em:

<<http://www.youtube.com/watch?v=R3b-UZgltWo>>,  
 <<http://www.youtube.com/watch?v=C8UPQ2a4Qn0>>,  
 <<http://www.youtube.com/watch?v=0tHsCOOJ7G0&feature=relmfu>>,  
 <<http://www.youtube.com/watch?v=ycbriulD2n0&feature=relmfu>> e  
 <<http://www.youtube.com/watch?v=SqixlqID2NE&feature=relmfu>>.

Já as matérias exibidas nas duas edições do *Jornal Nacional*, uma de 1977 e outra de 1980, encontram-se, respectivamente, em

<[http://www.youtube.com/watch?v=RvqT-e\\_nWI&feature=relmfu](http://www.youtube.com/watch?v=RvqT-e_nWI&feature=relmfu)> e  
 <<http://www.youtube.com/watch?v=lugFIAQWbN4&feature=relmfu>>.

Os que buscam, em *Aracelli*, a verdade prometida pelos divulgadores do romance-reportagem setentista não estão livres do risco de, ao final da leitura, experimentarem certa exasperação, decorrente dessa ausência. Nada parece mais distante da afirmação de Flora Süssekind (1984), de que, nas narrativas de jornalistas produzidas durante os anos de chumbo, a personagem do repórter, com sua fala incontestável, substitui a do médico enquanto detentora do conhecimento, dentro de uma estética naturalista.<sup>30</sup>

Assim, por exemplo, o Edifício Apolo, que viria a ter grande importância na acusação montada pela promotoria – nesse local, de acordo com as reportagens televisivas veiculadas pela Rede Globo, o corpo de Aracelli teria ficado escondido antes de ser abandonado no matagal próximo ao Hospital Infantil –, é mencionado de forma totalmente descompromissada no livro: surge nas conversas dos frequentadores do Salão Totinho, ponto de encontro no centro de Vitória onde o caso era discutido de maneira acalorada, polarizando as opiniões. Já a suspeita de que Dantinho e Paulinho estavam por trás do assassinato da menina é expressa pela primeira vez em uma conversa do sargento Homero Dias, da PM, com familiares. Embora o sargento pareça uma fonte confiável – ele queixa-se de estar trabalhando no caso dia e noite, com pouca ajuda, e manifesta sua incompreensão diante do aparente desinteresse de seus superiores em solucionar o crime –, o leitor nunca toma conhecimento das informações que vinha coletando, e que, segundo ele, já eram suficientes para que membros das famílias implicadas fossem chamados a depor. Em outro momento da narrativa, é dado a entender que o dossiê desaparecera depois de passar para as mãos do capitão Manoel Araújo, primeiro delegado responsável pelo inquérito. Contudo, o próprio Homero Dias já anunciara, no diálogo com a mulher, Elza, e com o pai, João Dias, que não dispunha de provas concretas.

---

<sup>30</sup> Os jornalistas, aliás, estão praticamente ausentes da narrativa. Um único repórter surge no penúltimo capítulo, no qual são abordados os trabalhos da CPI: trata-se de um enviado do jornal carioca *Última Hora*, que aparece no Salão Totinho, no centro de Vitória, à procura do deputado Clério Falcão. Um dos frequentadores sugere que vá até a sede do MDB, e o jornalista, que se apresentara como Jorge Elias, sai de cena. Mais adiante, o mesmo repórter se apresenta ao perito Asdrúbal Cabral na mercearia do Tilim. Sobre a conversa, uma única frase do narrador: “O rapaz de fala mansa vai anotando num bloco o que Dudu afirma.” (LOUZEIRO, 1979, p. 128). Sabe-se que a primeira viagem de Louzeiro a Vitória, por conta do caso Aracelli, foi como enviado do *Última Hora*. Porém, com exceção dessa provável “figuração” de Louzeiro em sua própria obra, bem ao estilo do cineasta inglês Alfred Hitchcock, tudo o que se tem são alusões brevíssimas ao que os jornais vinham publicando, como na página 51 – “Os jornais noticiaram que todos os filmes e demais levantamentos feitos no local onde o corpo da menina fora encontrado haviam sumido [...]” – ou na página 77 – “A chegada do perito Carlos Éboli a Vitória é notícia para os jornais, emissoras de rádio e de televisão”.



Um dos raros documentos inseridos no texto de Louzeiro é o relatório de Carlos Éboli ao juiz Waldir Vitral, reproduzido nas páginas 80 e 81. Nele, o perito em criminalística, apesar de expressar sua opinião de que a menina não havia sido morta por um “pária que apenas objetivava brutalizar a menor”, pois este “não teria recurso pessoal e de amizade para fazer desaparecer de uma repartição da Polícia todos os filmes que retratavam a vítima em detalhes e o local onde ela foi encontrada”, lamenta a inocuidade de sua intervenção no caso; porém, afirma sentir-se plenamente justificado, em função de peças fundamentais lhe terem sido negadas. Já nas páginas 178 e 179, a personagem Tutênio, um dos frequentadores do Salão Totinho, lê em voz alta um editorial do jornal *A Gazeta*, escrito em resposta às críticas do advogado Antônio Franklin Moreira da Cunha, da família Helal, à cobertura da imprensa de Vitória sobre o caso Aracelli; contudo, a data de publicação do jornal não é citada.

Somente no penúltimo capítulo – *Dois anos depois: um anjo dorme na geladeira* –, que tem início na página 113 – sendo que o livro tem cerca de 200 páginas –, o leitor vislumbra a possibilidade de obter alguma informação concreta sobre o caso. É quando têm início os trabalhos da CPI, na Assembleia Legislativa do Espírito Santo. São reproduzidos trechos dos depoimentos do deputado Clério Falcão, proponente da CPI; do pai do jovem Fortunato Piccin, Constantino Piccin; do perito Asdrúbal Cabral; do delegado Lincoln Gomes de Almeida, da Polícia Federal; do primeiro delegado responsável pelo inquérito, capitão Manoel Araújo; do fotógrafo da Polícia Civil que fizera as fotos do local em que o cadáver fora achado, Elson José dos Santos; do chefe da Seção de Perícias Fotográficas da Polícia Civil, Alexandrino Alves; e, principalmente, de Marislei Fernandes Muniz, que dizia ter acompanhado Paulo Helal ao local onde o corpo de Aracelli fora abandonado. É destacado, ainda, o depoimento de Ana Maria Migliorelli de Paiva, auxiliar de Enfermagem no Hospital Infantil Nossa Senhora da Glória, embora a personagem não tenha sido citada em qualquer outro momento da narrativa.

Ainda que, por meio dessas transcrições, seja possível colocar em uma única trama as inúmeras histórias – *Estórias do absurdo*, como diz o título do terceiro capítulo – que, até então, não haviam ultrapassado, no livro, o *status* de boato ou suposição, nada há, de concreto, que corrobore a versão do crime resultante dos interrogatórios realizados pela CPI, e que aponte para Dantinho e Paulinho como culpados pela morte de Aracelli e para Dante de Barros Michelinini como responsável

por tentativas de dificultar as investigações. Além disso, mesmo quando certos depoimentos são aguardados com expectativa pelas personagens interessadas na resolução do mistério e na punição dos culpados – expectativa manifesta em falas como “Parece que o Elson tem coisa importante a dizer na CPI” (p. 164), “Vamos lá ver seu Constantino puxar os culpados para o meio da praça” (p. 131) ou “Esse não recua no que diz” (p. 176) –, acabam por não acrescentar nada de substancial ao conhecimento de que o leitor já dispunha, deixando-o com as mesmas incertezas que permeiam toda a narrativa. Pode-se até mesmo especular que o fato de Louzeiro não ter incluído os depoimentos favoráveis aos Michelini e a Paulo Helal em seu romance-reportagem – com exceção do prestado pelo delegado Manoel Araújo, e que contraria algumas partes do depoimento do perito Asdrúbal Cabral – derive da intenção de não enfraquecer ainda mais a intriga do assassinato de Aracelli, arduamente construída.

O fato é que o livro não vai além do que a imprensa da época vinha divulgando sobre o caso, apenas reunindo informações que, até então, vinham sendo publicadas isoladamente, à medida em que surgiam. Mesmos os nomes dos suspeitos não eram mantidos em segredo pelos jornais de Vitória. No documentário *Caso Aracelli: a cobertura da imprensa (2005)*<sup>31</sup>, de Tatiana Beling e Diego Herzog, jornalistas que cobriram o crime para os periódicos *A Tribuna*, *O Diário* e *A Gazeta* falam do sensacionalismo em torno da pauta, justamente em função do envolvimento de pessoas da alta sociedade. Rogério Medeiros – chefe de reportagem de *O Diário* – conta que, em função da concorrência, era obrigado a arranjar uma nova notícia sobre o caso a cada dia. Nesse afã sensacionalista, chegou a enviar o repórter Pedro Maia a Santa Cruz de la Sierra – cidade natal de Lola Sanches –, pois havia um boato de que Aracelli não seria filha biológica de Gabriel Sanches e estaria na Bolívia com o verdadeiro pai. Medeiros entende que a polícia “tumultuou” o processo de apuração, e que o primeiro delegado a cuidar das investigações, Manoel Araújo, estava comprometido com as famílias dos suspeitos; todavia, admite que a imprensa “não deu conta” do assunto: praticou um “jornalismo de primeira versão” – em que as informações iniciais sobre um fato, ainda que não confirmadas posteriormente, acabam por ditar o rumo da discussão pública, em

---

<sup>31</sup> Dividido em três partes disponibilizadas em <[http://www.youtube.com/watch?v=QS43QG\\_gtIA](http://www.youtube.com/watch?v=QS43QG_gtIA)>, <<http://www.youtube.com/watch?v=SiGwlgsl8k&feature=relmfu>> e <[http://www.youtube.com/watch?v=yzcG-V\\_BF08&feature=relmfu](http://www.youtube.com/watch?v=yzcG-V_BF08&feature=relmfu)>.

função do seu impacto – e contou apenas com “a prostituta das provas”, ou seja, o depoimento de terceiros. “Não temos um caso apurado, mas um caso em que a população nomeou os assassinos de Aracelli”, finaliza.

É certo que o país vivia uma ditadura, e que os jornais estavam sob o controle da censura. Um dos jornalistas entrevistados para o documentário, Marien Calixte – que ocupava o cargo de editor em *O Diário* –, afirma que chegou a haver uma ordem da Polícia Federal para que apenas as informações expedidas pelo delegado responsável pelo inquérito fossem publicadas; outro, Zé Maria Batista, de *A Gazeta*, conta que alguns colegas foram presos ou tiveram material, como filmes fotográficos, apreendidos; Quincas Silva, de *A Tribuna*, lembra que as “matérias mais vibrantes” eram proibidas. Porém, essa situação não impediu que o assassinato de Aracelli e, sobretudo, o possível envolvimento de jovens de alto poder aquisitivo em sua morte, fosse amplamente explorado, inclusive por razões comerciais. Louzeiro, no entanto, é incapaz de dissipar o nevoeiro em que seus colegas capixabas estavam metidos: como eles, praticou um “jornalismo de primeira versão”, embora aspirasse à densidade da reportagem.

Por tudo o que se disse até agora, é difícil crer que *Aracelli, meu amor* realmente desempenhe o papel atribuído pelos críticos literários ao romance-reportagem setentista, e que lhe garantiria seu valor não apenas extrínseco ou parasitário, mas também efêmero: o de proporcionar aos leitores a “objetividade” jornalística de que estavam privados em função da repressão militar. Tampouco cumpre com a função vicária ou compensatória de fazer circular a informação – ainda que esta não dissesse respeito às questões políticas – por intermédio de um narrador confiável, detentor de um saber específico – o repórter, herói por excelência do romance-reportagem, conforme Sússekind (1984). Movido, talvez, pela esperança de mobilizar a opinião pública e de interferir diretamente no desfecho da questão – e escrevendo praticamente no calor dos acontecimentos, pois o livro foi publicado entre o fim da CPI, em 1975, e a prisão preventiva dos acusados, em 1977 –, o que Louzeiro faz é justamente ignorar a objetividade jornalística – tal qual esta foi descrita no capítulo 1, ou seja, como ritual estratégico. Diferentemente, portanto, do que fazem Caco Barcellos e Fernando Morais, que, apesar da escolha de uma perspectiva para suas narrativas, não se furtam a citar fontes, reproduzir trechos de documentos e precisar dados, deixando transparecer o intenso trabalho de pesquisa.

Assim, no que diz respeito ao assassinato da menina Aracelli, a única garantia que a leitura da obra de Louzeiro proporciona aos que anseiam pela “verdade factual” é a de que “tudo leva a crer” que as coisas transcorreram de determinada maneira; porém, a satisfação é minada pela certeza de que nunca se saberá exatamente o que aconteceu, transformando-se em frustração. Resta saber se a narrativa é capaz de construir outra verdade, que ultrapasse a revelação das minúcias de um crime que mobilizou a “opinião pública” – para usar de um conceito bem ao gosto dos jornalistas.

#### **4.3.2 A verdade estava com a cigana**

Na seção anterior, foi dito que outras fontes, além do romance-reportagem de José Louzeiro, precisaram ser consultadas para a construção de um sumário do caso Aracelli. A intenção era deixar o leitor da tese a par dos principais acontecimentos – ou histórias – em torno do assassinato da menina. Trata-se, contudo, de um trabalho acadêmico que discute as imbricações entre jornalismo e literatura; que tem, por *corpus*, textos cuja referencialidade tem sido apontada como causa de seu pouco ou nenhum valor literário; que visa ao questionamento da usual oposição entre discurso factual e discurso ficcional. Era inevitável, portanto, recapitular os “fatos” que motivaram a escrita de *Aracelli, meu amor* (1979). Mas o confronto – ou mesmo a simples complementação – do texto com outros documentos é fundamental para sua compreensão? A narrativa de Louzeiro é capaz de ultrapassar seu contexto imediato? Ou ainda: a ficcionalização empreendida fala por si mesma?

Paradoxalmente, a resposta a essas questões reside em outra pergunta; trata-se daquela sugerida por W. Ross Winterowd (1990), em substituição à convencional “O que é este texto?”. Para o teórico norte-americano, que aborda a chamada “literatura não-imaginativa” ou “literatura do fato” – denominações que considera inadequadas, adotando, por isso, a expressão “literatura outra”, em oposição à literatura declaradamente ficcional, privilegiada no meio acadêmico – do ponto de vista da retórica, a chave para a descrição das obras de jornalistas-escritores não está no que o texto “diz” ou “afirma”, mas no que o texto “faz”. Se perguntasse “Que tipo de força ilocucionária eu atribuo a este texto?”, o estudioso do romance-reportagem perceberia que, ainda que tais narrativas possam atuar como

“agentes de persuasão”, ou fornecer, a seus leitores, a base para futuros argumentos, elas não constituem argumentos em si; não exigem, do leitor, uma perlocução. E isso, simplesmente, por serem narrativas.

Desde as primeiras linhas de *Aracelli, meu amor* (1979), é estabelecido o distanciamento característico da *mimesis*. Isso significa que o leitor, apesar de acompanhar o desenrolar dos fatos, pode fazê-lo despreocupadamente, pois os acontecimentos representados não lhe dizem respeito de uma maneira direta. Trata-se da “tensão na distensão”, ou do “engajamento no alheamento”, a que se refere Paul Ricoeur (2010), e que marca a passagem do mundo do comentário para o mundo narrado. W. Ross Winterowd (1990), menos cauteloso que o filósofo francês, vê nesse distanciamento a própria transição do factual para o ficcional. Uma vez que personagens entram em cena, agindo em um sistema de coordenadas espaço-temporal diferente daquele compartilhado pelo autor e pelo leitor (HAMBURGER, 1986), leituras baseadas na autenticidade ou falsidade das informações deixam de ter prioridade; em lugar de procurar outras fontes, que corroborem ou contestem a versão apresentada, o leitor busca por mais informações no interior da própria narrativa.

Esse movimento endofórico pode ser vislumbrado desde a abertura do romance-reportagem de José Louzeiro, em que o narrador se desincumbe da tarefa de situar o leitor no mundo do texto já em pleno curso dos acontecimentos, sem interromper ou sequer desacelerar a narrativa para inserir as descrições. Um procedimento empregado no decorrer de todo o livro, mas especialmente marcante nos parágrafos iniciais, é o principal responsável pelo ritmo bem marcado da prosa: trata-se do encadeamento de orações sem o uso de conectivos. Além da agilidade imposta à leitura, a sucessão de vírgulas provoca uma sensação de continuidade ou infinitude – enfim, de que é preciso prosseguir – que, de certa forma, encontra eco no fim inconclusivo da trama, que será abordado mais adiante. Abaixo, um trecho da abertura do livro, para exemplificar o que se está tentando dizer:

Vitória, sexta-feira, 18 de maio de 1973.

Aracelli Cabrera Crespo sai do Colégio São Pedro, na Praia do Suá, vai para o ponto do ônibus, na esquina do Bar Resende, cadeiras de madeira pintadas de branco na calçada, uma banca de jornais em frente. É uma garota de nove anos, muito desenvolvida para a pouca idade, olhos negros e vivos, bonita na sua farda de saia azul, blusa azul mais claro, as iniciais SP bordadas no bolso esquerdo. Ainda não são 17 horas. Chegam outras pessoas, ficam olhando jornais e revistas. Aracelli senta-se numa cadeira,

põe a pasta sobre a mesa, brinca com o gato que sempre encontra por ali, silencioso e ágil.

O ônibus aparece, coberto de poeira, naquela tarde de sol quente, céu azul, coqueiros acenando as palmas verdes, bananeiras perfilando-se nas encostas, mostrando o avesso claro e fresco das folhas. Os passageiros tomam seus lugares no ônibus, Aracelli continua na cadeira, alisando o pêlo do gato.

– Perdeu o ônibus, Aracelli? – pergunta o garoto que se aproxima na bicicleta sem pára-lamas, nu da cintura para cima, pés descalços.

O garoto prossegue pela avenida asfaltada, ninguém mais repara na menina de uniforme bem passado, sapatos lustrosos, que brinca com o gato, oferece-lhe sorvete.

Se Aracelli tivesse tomado o ônibus, agora estaria a meio caminho de casa, no bairro de Fátima, onde as ruas não têm calçamento, são largas e os arbustos crescem nos quintais, formando tufos de verdura por cima das cercas e muros baixos. (LOUZEIRO, 1979, p. 3).

O excerto acima permite outras considerações. Uma delas, por exemplo, diz respeito ao uso do presente do indicativo, que persiste ao longo de toda a narrativa. É possível que a escolha desse tempo verbal consista numa tentativa de evocar ou reproduzir o imediatismo da notícia.<sup>32</sup> Tal hipótese é reforçada pela data que encima o texto – “Vitória, sexta-feira, 18 de maio de 1973” –, e que segue a formatação empregada pelos jornais diários em seus cabeçalhos. Por outro lado, a data, precisa, é uma forma de reivindicar a autenticidade dos fatos apresentados. Por fim, tanto a quase simultaneidade da notícia em relação ao “fato” quanto seu *status* de testemunho fidedigno da “realidade”, qualidades às quais o livro de Louzeiro aspira, são buscadas por meio do emprego de um narrador que, nesses momentos iniciais, move-se praticamente como uma câmera; como um repórter “imparcial”, cujo único desejo é retratar o que vê.

Todavia, quando um mundo se interpõe entre autor e leitor – um mundo configurado pelo narrador do romance-reportagem *Aracelli*, e não “comentado” pelo escritor ou jornalista José Louzeiro –, o uso do presente do indicativo não é suficiente para simular a situação de locução que se tem na notícia, na qual o sujeito do enunciado – o repórter que assina a matéria – e seu interlocutor, por se encontrarem no mesmo plano axiológico que os fatos e pessoas “sobre” os quais se fala, podem dar início a um debate. Tampouco a opção por um “narrador-câmera”,

---

<sup>32</sup> É certo que o presente do indicativo, em *Aracelli*, não tem o mesmo sentido que possui em *Abusado*, de Caco Barcellos. Na obra do jornalista gaúcho, o tempo verbal é reservado às passagens nas quais a ação se faz mais intensa, como a perseguição e a troca de tiros entre a quadrilha de Juliano e a Polícia Militar, no início do livro. A maior parte das cenas, no entanto, é construída no pretérito perfeito, destacando-se dos sumários, nos quais é empregado o pretérito imperfeito. Tudo leva a crer que o uso indiscriminado do presente do indicativo em *Aracelli* tenha, realmente, o objetivo de reafirmar uma filiação ao jornalismo.

que capte apenas o movimento exterior, sem adotar a perspectiva desta ou daquela personagem, impede que, a qualquer momento, venha à tona aquilo que Genette (1991) chama de a “onisciência elástica” do ficcionista – embora, para o teórico francês, o conhecimento absoluto do ficcionista derive da invenção, e não de seu poder de moldar ou dar acabamento a uma experiência temporal caótica por excelência.

Assim, ainda que José Louzeiro tivesse a intenção de envolver o leitor de *Aracelli* de uma forma mais “pragmática” – por meio das estratégias empregadas pela notícia e pelo jornal diário na identificação do “aqui e agora” a partir do qual os acontecimentos devem ser compreendidos e analisados –, tentando fazê-lo acreditar que estivesse no mesmo plano ético-cognitivo que as personagens, o narrador do romance-reportagem impede qualquer perturbação no distanciamento ficcional. Vai deixando suas marcas configuradoras pelo texto, como o advérbio “naquela” na 11.<sup>a</sup> linha da citação – “naquela tarde de sol quente” –, que desfaz qualquer ilusão de que ainda se pudesse estar no mundo comentado. Da mesma forma, logo demonstra que seu conhecimento ultrapassa os limites do que pode ser captado por uma câmera: na última frase do trecho reproduzido – “Se Aracelli tivesse tomado o ônibus, agora estaria a meio caminho do bairro de Fátima [...]” –, por exemplo, revela, quase sem querer, sua habilidade de ir e vir no tempo.

Mas a opção pelo narrador-câmera nos primeiros parágrafos da narrativa não pode ser atribuída apenas a um desejo de “enganar” o leitor, levando-o a crer que ainda se encontre no mundo comentado, ao qual pertence o jornalismo informativo diário – o jornalismo “científico” de que fala Sims (2007). Ocorre que o narrador não conhece Aracelli; o desaparecimento da menina, seguido de sua morte, é a justificativa para que as verdadeiras personagens da trama sejam postas em movimento: o vereador – e, mais tarde, deputado – Clério Falcão, o perito Asdrúbal Cabral e a cigana Rita Soares. Daí o fato de, em sua breve aparição na trama, Aracelli ser vista de longe, apesar de seu espírito pairar como uma ameaça sobre a cidade de Vitória – incapaz de dar uma conclusão ao caso – do início ao fim da narrativa. Daí, também, a escolha da obra em questão, e não de outro dos livros de Louzeiro, como *Lúcio Flávio* ou *Infância dos mortos*, em que os próprios protagonistas são as vítimas mais ou menos impotentes da polícia e do sistema correcional que o autor deseja expor.

Dessa forma, basta que os três protagonistas entrem em cena para que o narrador assuma, sem pudor, seu poder de acessar a interioridade das *eu-origines* fictícias. (HAMBURGER, 1986).<sup>33</sup> No entanto, ainda que mais de uma das personagens mencionadas acima estejam juntas em uma determinada situação, é adotada apenas a perspectiva de uma delas por vez; a alternância da focalização interna se dá em função da centralidade do papel desempenhado por cada um dos três caracteres nos episódios do livro. Essa estratégia narrativa acaba por transmitir uma sensação de solidão e desamparo; solidão e desamparo que causam estranheza, se levado em conta o fato de que Clério, Dudu e Rita Soares são aliados em uma busca pela verdade. De certa maneira, essa impressão que se tem em relação ao trio – de que as personagens, apesar de trabalharem juntas, estão sós para enfrentar suas angústias – repercute uma ideia que se insinua várias vezes ao longo da narrativa: a da degradação da cidade de Vitória, ou da perda de seu senso de comunidade.

Abaixo, três passagens em que essa noção, de que Vitória não era mais a mesma cidade, transparece. O primeiro é retirado do capítulo 1, *Desaparecimento*, e traz o pai de Aracelli, seu Gabriel, levantando hipóteses para o sumiço da filha. O segundo está no capítulo 2, *O prêmio e as romarias*, e faz parte do já referido diálogo entre o sargento Homero Dias, que investigava o crime, sua esposa, Elza, e seu pai, João Dias. O terceiro foi pinçado do capítulo 5, *Conversa gravada*, e corresponde a considerações de Dudu sobre a capital capixaba:

Teria Aracelli, junto com colegas, ido para uma praia, sumido nas ondas? Era impossível. Alguém teria visto, os próprios companheiros terminariam contando a verdade. E Aracelli não faria uma coisa dessa. Teriam seqüestrado Aracelli? Não. Isso é coisa de cidade grande. De lugares onde não há mais solidariedade, onde as pessoas se tornaram virtualmente inimigas umas das outras, são feras com aparência de gente. (LOUZEIRO, 1979, p. 8).

- Como foi mesmo que mataram a menina? – pergunta o pai.
- O senhor precisava ver. Uma monstruosidade!
- Nossa Senhora! – exclama dona Elza Dias. – Não gosto nem de ouvir falar nisso. Basta o que tenho lido nos jornais e visto na televisão.
- O mundo tá virado, minha filha.

---

<sup>33</sup> Antes mesmo do surgimento, na trama, do vereador Clério Falcão, primeira das personagens principais a que o leitor é apresentado, o narrador já havia adotado a focalização interna em relação ao pai de Aracelli, Gabriel Cabrera Sanches; isso foi necessário para que o leitor pudesse acompanhar o “instante inicial de um drama”, como diz o título do capítulo.



– É inacreditável que uma coisa dessa aconteça numa cidade como Vitória, onde a maioria das pessoas se conhece – acentua Elza Dias. (LOUZEIRO, 1979, p. 26-27).

Aquelas conclusões e acertos [acerto da viagem ao Rio de Janeiro com o delegado Sebastião Ildfonso Primo e com o ex-motorista da família Michelini, Bertoldo Lima] como que tiravam um peso das costas de Dudu. Enquanto espera o momento da partida conversa com os amigos, anda por ruas desertas e pouco iluminadas, detém-se diante de casarões que conheceu nos bons tempos e agora estão transformados em cabeças-de-porco: janelas de rótulas despencando, arcos de madeira trabalhada, lascados, vidros partidos e parasitas crescendo nos beirais de telhas esmaltadas. Olha aquela deterioração do casario, cicatrizes se abrindo no rosto da cidade, pensa nas personalidades ilustres que se foram e na decadência que, devagar, como as marés no porto, vão inundando tudo aquilo, solapando, corroendo.

[...]

Ficava horas na mercearia de Tilim, encostado nas pilhas de caixas ou sacos de batatas. Ali, também, o tempo parecia ter feito um remanso na correnteza e muita coisa ainda lembrava os melhores dias de Vitória. (LOUZEIRO, 1979, p. 106-107).

Das três personagens que se destacam na narrativa, Dudu é a mais atormentada – inclusive porque, de todas, é aquela com mais momentos de introspecção, ou melhor, aquela cuja interioridade mais se oferece ao escrutínio do leitor –, a que parece mais afetada pelo abandono referido acima. Ocupa-se do assassinato de Aracelli a ponto de descuidar de si e de outros aspectos de sua vida, como a relação conjugal. Ao mesmo tempo em que busca forças em seus companheiros de investigação, gosta de ficar só para rever, incessantemente, os detalhes do caso. Em relação a Clério, Dudu acredita que a falta de discrição do político, que está sempre a divulgar, nos pontos de encontro da cidade – Salão Totinho, Bar Carlos Gomes, mercearia do Tilim –, as últimas descobertas feitas no sentido de se chegar aos responsáveis pela morte da menina, acaba por fazer com que os malfeitores estejam sempre um passo à frente do grupo, reforçado ainda pelo delegado Sebastião Ildfonso Primo. Em relação à Rita Soares, ou Tia Rita, experimenta, ao mesmo tempo, reconforto e medo. Gosta de visitar a cigana quando se sente desesperançado, pois suas previsões são sempre encorajadoras; porém, inquieta-se quando percebe o poder dessas mesmas previsões, ou quando passa a não ter mais certeza se as coisas que presenciou em companhia da mulher realmente aconteceram ou não passaram de ilusão.

Aliás, pode-se dizer que Dudu e Rita Soares advogam duas maneiras diferentes de se ler *Aracelli, meu amor* – ou duas molduras, como diria Cosson

(2007). O primeiro, um policial – e, sobretudo, um perito criminal –, conta com a lógica e com a dedução em sua busca, em sua tentativa de apreender o sentido por trás das várias histórias em torno do assassinato da menor, o “fio da meada”. Formula hipóteses e, diante da alta probabilidade das mesmas, mas da ausência quase completa de provas materiais, exaspera-se; recomeça todo o processo, tentando descobrir onde ocorreram falhas, quais aspectos deixaram de ser cuidadosamente examinados. No trecho abaixo, Dudu, depois de acompanhar mais um dia de trabalhos da CPI, na Assembleia Legislativa do Espírito Santo, ouve novamente, em casa, um dos depoimentos prestados durante a sessão, e que registrara com um gravador:

Dudu volta ao apartamento vazio, de janelas fechadas, fogão apagado<sup>34</sup>, bibelôs, na expectativa de alguma coisa que não acontece, estira-se no sofá, aperta o botão do gravador. A voz de Ana Maria Migliorelli recomeça a mesma estória. Quando termina, o perito faz novamente voltar ao princípio. Qualquer coisa naquele amontoado de palavras é, de fato, importante. Numa fração de segundo, no espaço de uma palavra para a outra, está a verdade. Mas que verdade? Como surpreendê-la? Fecha os olhos, os ruídos dos carros descendo a ladeira chegam até o apartamento, o suave toque dos sinos assinala as horas. (LOUZEIRO, 1979, p. 163).

Como Dudu, o leitor quer ver emergir, do emaranhado de testemunhos, a verdade sobre a morte da menina Aracelli. E chega a crer nessa possibilidade, já que as inúmeras histórias que começam a surgir já no capítulo 2, de maneira difusa, vão sofrendo o acréscimo de detalhes no capítulo seguinte, tornando-se mais e mais promissoras. O capítulo 4 – *Onde está o fio da meada?* –, no entanto, traz o fracasso de Carlos Éboli em tirar qualquer conclusão afirmativa a partir das evidências de que se dispunha; tudo o que o conceituado perito pode fazer pelo juiz Waldir Vitral, que o mandara chamar no Rio de Janeiro, é apontar as falhas no trabalho que a polícia realizara até então e denunciar o fato de que a investigação vinha sendo corrompida por pessoas com recursos. A partir daí, apesar dos esforços de Ildefonso Primo e de Dudu, as esperanças começam a diminuir; as mesmas histórias passam a ser repisadas, sem levar a lugar algum, e os depoimentos da CPI, no sexto e penúltimo capítulo – *Dois anos depois* –, não trazem informações a que o leitor já não tivesse tido acesso, ainda que de maneira superficial, ou por meio de uma conversa de bar. A expectativa de um desfecho típico de narrativas policiais ou detetivescas – com o

---

<sup>34</sup> Ao leitor, são fornecidas várias dicas de que a mulher de Dudu não vive mais no apartamento do casal; a personagem, entretanto, parece não se dar conta disso, tão absorvida em sua obsessão por solucionar o caso Aracelli.

crime esclarecido em todos os seus detalhes –, criada nos três capítulos iniciais, cai por terra. O desaparecimento do corpo de Aracelli do IML de Vitória, de que Dudu toma conhecimento junto com o leitor, nas últimas páginas do romance – e que fica sem explicação, seja por parte do narrador ou de qualquer uma das personagens –, deixa o final em suspenso, a cargo das elocubrações de cada um.

Resta, contudo, a possibilidade de ver o caso como “encerrado” a partir da perspectiva mística ou sobrenatural de Rita Soares, que tinha “muito santo com ela”, nas palavras de sua vizinha Maria Milagres. A cigana que perambulava pela cidade, em busca de auxílio para alimentar os três meninos que criava – Tuca, Tadeu e Tiziu – e de pistas sobre o assassinato de Aracelli, acreditava que, se o crime não fosse solucionado e, os responsáveis, punidos, a ira da menina morta recairia sobre Vitória. Os dois trechos abaixo exemplificam essa preocupação. Nos dois, Rita “conversa” com Radar, o cachorro de Aracelli, que acabara adotando após a morte da menina:

Se uma criança como Aracelli é morta e fica por isso mesmo, o castigo do céu termina vindo pra todos nós. Vitória vai sofrer muito revés por causa desse crime. Não tenho sono, desde que a menina foi dada por morta. Tou quase certa, Radar, que isso é uma indicação que São Benedito e a Virgem de Fátima tão me dando. Não querem que adormeça. Se nada acontecer, se nenhuma pista for descoberta, então é que a gente não tá abençoada pelos santos e é tão pecadora quanto os próprios criminosos. (LOUZEIRO, 1979, p. 30).

Pobre cidade esta, Radar. O pecado é uma doença que mina o corpo e a alma. Aracelli tá rindo dos que mataram ela. Tá rindo, como nos dias que passava lá por casa. Só que agora não é mais um riso de menina que tá entre nós. É de menina mandada por Deus e pela Virgem de Fátima pra que seus carrascos sejam punidos. Tenho pena deles, muita pena. (LOUZEIRO, 1979, p. 36).

Os temores de tia Rita se confirmam, como indica o título do sétimo e último capítulo, *Caminho sem volta*. Com o fim da CPI e a permanência da indefinição, um temporal atinge a capital capixaba em novembro de 1975, provocando ressaca no mar, desabamentos de terra e inundações, e deixando não apenas prejuízos materiais, mas também mortos e feridos. No entanto, antes da enxurrada destinada a lavar a alma da cidade, outras mortes previstas pela cigana como parte de uma justiça divina já haviam se concretizado: as de Jorge Michelini – irmão de Dante e, portanto, tio de Dantinho – e de Elizabeth Helal – irmã de Paulinho. “Por causa dele o destino da irmã tá selado”, sentencia a vidente à página 118.

Assim, a voz autorizada do romance não é a do repórter que expõe um caso “mal contado” – personagem ausente da narrativa –, ou a do policial que trabalha quixotescamente na tentativa de trazer os fatos à tona, desafiando instâncias superiores. O único discurso que oferece alguma segurança ao leitor é o de Rita Soares, com seus saberes ocultos que, por vezes, assustam seus aliados, como Dudu (p. 138): “Nunca sentiu medo de ninguém, mas está receoso daquela cigana e das suas possibilidades”. Ao mesmo tempo, também parece ser Rita Soares, com seu conhecimento ancestral das rezas, das superstições e das plantas medicinais, quem imprime um ar de nostalgia ao livro; nostalgia de uma cidade pequena que ficou para trás, e de um sentimento de solidariedade que se perdeu: apesar de mal ter com o que alimentar seus meninos e de viver em um casebre com quase nada dentro, Rita não se furta a ajudar qualquer um que esteja passando por alguma dificuldade.

O próprio espaço que Rita Soares habita, e que era o mesmo de Aracelli – o isolado bairro de Fátima, onde “as ruas não têm calçamento” e “os arbustos crescem nos quintais” – contribui para essa saudade de um outro tempo, com o seu aspecto bucólico. É para lá que Clério Falcão e Asdrúbal Cabral correm não apenas para saber das novidades levantadas pela cigana durante suas andanças, mas também em busca de consolo e coragem. O local sempre é mostrado de uma forma extremamente lírica:

Rita Soares levanta-se, vai até o terreiro dos pés de margaridas e lírios do vale, volta de dentro da noite com um buquê de estrelas. Põe o quadro de São Benedito e da Virgem de Fátima sobre a mesa coberta com a toalha rendada, acende uma vela, dispõe as flores com ordem e respeito, faz o sinal da cruz inúmeras vezes. Radar encolhe-se num canto, adormece. Quando Rita Soares termina suas preces os galos estão amiudando, muitas estrelas desapareceram e por cima da mata percebe-se a aproximação de um novo dia. Só então vai para o quarto, estira-se ao lado de Tiziu. (LOUZEIRO, 1979, p. 31).

Pelo que foi dito até aqui, tudo indica que, “apesar” de abordar um caso retirado do cotidiano de seus primeiros leitores, e de construir personagens cujos nomes, à época, também frequentavam as páginas dos jornais, Louzeiro consegue, em *Aracelli, meu amor*, tecer uma intriga que se sustenta por si só; que garante a situação de distensão necessária à catarse. Ainda que seja incapaz de dar um desfecho apropriado ao “caso Aracelli”, enquanto inquérito policial, Louzeiro cria uma segunda trama que ultrapassa o contexto imediato, e cuja chave de leitura é outra

que não a da correspondência da narrativa aos “fatos”. É nessa segunda trama que o leitor encontrará um fechamento.

A estratégia permite até mesmo que o romance, absolutamente linear, adquira uma “falsa” circularidade: assim como as casuarinas no quintal da casa de Aracelli adquirem características sobrenaturais aos olhos de Gabriel Sanches – elas são mencionadas diversas vezes no primeiro e no segundo capítulos –, passando a funcionar como mensageiras do que estava por vir, são árvores que, nas linhas finais, servem de testemunha à tragédia que se abatera sobre a cidade. Abaixo, uma das passagens envolvendo as casuarinas e, em seguida, a conclusão da narrativa:

Quando o vozerio serenava e de repente o silêncio era tão forte que se podia ouvir as unhas de Radar raspando o chão, cada vez que ia ao portão e voltava ansioso, o que avultavam eram os gemidos dos ventos nas casuarinas. Pela primeira vez Gabriel Sanches ficou pensando naquelas árvores e um arrepio percorreu-lhe o corpo.

“Não devia ter deixado que crescessem tanto; que emitissem esses sons agourentos.”

Gabriel Sanches olha as árvores que àquela hora formam uma mancha escura dentro da noite de ventos fortes e surpreende-se ao verificar que Radar também encarava as casuarinas como se de lá, das suas ramagens finas, viesse todo o mal que há semanas se avolumava.” (LOUZEIRO, 1979, p. 25).

Dudu sacode a cinza do cigarro, imagina ir procurar Idefonso Primo, colocá-lo a par do que estava acontecendo [o sumiço dos despojos de Aracelli], mas não sai do lugar. Os ventos frios daquele dia frio invadem a lanchonete, ele fecha mais um botão da capa, enfia as mãos nos bolsos.

O homem baixo e forte, com um boné de oleado marrom, fala nos corpos que encontraram na praia da Costa.

– Por enquanto apareceu um velhote e um garoto.

O homem da barbicha lembra que o prefeito pensa decretar estado de calamidade, Arturzão fala no desabamento de duas casas na Avenida Fernando Ferrari, no acidente do ônibus com uma carreta.

Dudu acompanha aquela agitação toda mas não se sente disposto a comentários. Impressiona-se com as árvores verde-silenciosas, perfiladas na praça, recobertas de pedrarias d’água, testemunhando o desastre que estava previsto. (LOUZEIRO, 1979, p. 201).

Aos olhos de qualquer jornalista literário dos dias de hoje, no entanto, o fechamento da narrativa de Louzeiro, garantido pelo que se chamou de “segunda trama” ou “segunda chave de leitura”, representaria um prejuízo à credibilidade do trabalho enquanto fruto de uma apuração jornalística. E isso não apenas pelo aspecto sobrenatural, mas por um detalhe a respeito de *Aracelli, meu amor* que ainda não havia sido revelado: mais do que uma personagem ficcional, Rita Soares é uma personagem inventada. Conforme a já citada matéria do *Jornal do Brasil* de 18 de abril de 1980, ela teria sido utilizada por Louzeiro para afirmar coisas que

ainda não estavam comprovadas, e que poderiam trazer complicações ao autor. Porém, praticamente todas as personagens, mesmo aquelas com uma existência fora das páginas do livro, fazem circular as diversas histórias em torno da morte de Aracelli, inclusive citando os nomes dos acusados; e isso sem que o escritor demonstre qualquer preocupação em proteger essas pessoas de possíveis retaliações.

O mais provável é que, como aponta Cosson (2001), Rita Soares tenha sido criada para reforçar a coerência interna da obra – o autor vê a cigana como um duplo de Louzeiro. De qualquer maneira, nada parece impedir que se coloque esse “pecado” ou essa “liberdade” – do ponto de vista dos parâmetros adotados pelos novos jornalistas-escritores – na conta do pioneirismo do repórter maranhense, como faz Mark Kramer (1995) em relação a Truman Capote, Joseph Mitchell ou John Hersey.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta tese nasceu da constatação de um pretenso diálogo. Na verdade, de dois monólogos sobre um mesmo tema, que se desenrolam em campos distintos do saber. Os “interlocutores” admitem que, para o bem ou para o mal, a literatura e o jornalismo se imbricam no romance-reportagem; porém, cada um, em sua abordagem, parece desconsiderar as contribuições do outro. Ao acusarem o romance-reportagem de ser um tipo espúrio de literatura, ou paraliteratura, ensaístas da área de Letras revelam seu desconhecimento tanto das teorias quanto da prática do jornalismo; ao celebrarem o livro-reportagem – não há consenso quanto ao nome do objeto de estudo –, pesquisadores da área de Jornalismo, bem como os próprios autores das chamadas “narrativas da vida real”, revelam a falta de compromisso com os conceitos da teoria literária, contentando-se com noções emprestadas ao senso comum.

Portanto, antes que uma nova leitura do romance-reportagem fosse proposta, era necessário engajar os potenciais interlocutores num diálogo de fato, a fim de mitigar as diferenças geradas por abordagens tanto acusatórias quanto celebratórias. Isso foi feito por meio da confrontação de conceitos das duas áreas – teoria literária e teoria do jornalismo –, o que permitiu a identificação dos equívocos e distorções cometidos por cada uma delas em sua apreciação crítica das narrativas de jornalistas. Possibilitou, ainda, avaliar o peso de preconceitos e ideologias nessas apreciações: de um lado, o preconceito dos críticos literários brasileiros em relação a uma estética realista ou naturalista, que levou ao repúdio da “prosa ilusionista” do romance-reportagem de 1970; de outro, a ideologia profissional dos jornalistas, que os impede de ver que o aspecto literário de suas obras não está no emprego deste ou daquele artifício narrativo – de uma “forma” literária que pode ser completamente dissociada do “conteúdo” jornalístico –, mas da ficcionalização que empreendem.

Nesse intuito, começou-se pelo questionamento da noção de romance-reportagem como mera transposição do real para as páginas de um livro, ou como lugar privilegiado da objetividade jornalística em um contexto político – o da ditadura militar no Brasil – no qual os jornais estavam impedidos de falar a “verdade”. Para os críticos que, a partir da década de 1980, debruçaram-se sobre a produção literária do decênio anterior, período em que vigorara o Ato Institucional N.º 5 – poderoso

instrumento de repressão –, o aparecimento de diversas narrativas escritas por jornalistas a partir de 1975, ano em que José Louzeiro publicou *Lúcio Flávio, o passageiro da agonia*, estava diretamente ligado à censura. Silviano Santiago (1982), por exemplo, via em textos como os do repórter maranhense a possibilidade de expor questões que a imprensa não podia tratar apropriadamente, como as mazelas sociais do país ou a existência, nos quadros policiais, de grupos de extermínio. Por sua vez, Flora Süssekind (1984), numa leitura mais elaborada, apontava o romance-reportagem como compensação simbólica: proibidos de falar sobre o que realmente importava, os jornalistas-escritores reconstituíam, em seus livros, crimes de repercussão nacional que já haviam figurado nas páginas dos grandes veículos de comunicação, mas sem que se tivesse descido às minúcias; dessa forma, tentavam convencer a si mesmos e ao público de que ainda eram detentores do poder de informar.

De qualquer maneira – como local de resistência da objetividade jornalística ou como compensação simbólica –, para ambos os estudiosos, cuja produção ensaística sobre o tema definiu o tom das apreciações críticas posteriores, o romance-reportagem era sinônimo de má literatura. Santiago apontava, nas narrativas de jornalistas-escritores, a incapacidade de levar o leitor a se descolar de sua realidade imediata, o que seria fundamental para despertar o tipo de reflexão radical que se espera que a literatura provoque; Süssekind percebia, na dicção jornalística e objetiva dos textos em questão, o privilégio do fato em detrimento da criação, o que impediria a catarse.

Qualquer repercussão que essas obras tivessem, portanto, deveria ser atribuída à denúncia que buscavam promover e à admiração do leitor por seus autores, vistos como defensores da “verdade” ou como heróis em uma luta do bem contra o mal. Ainda que, no contexto político da época, o romance-reportagem possa ter auxiliado a sociedade a lidar com seu mal-estar, perderia sua razão de ser em tempos democráticos, quando o jornal não precisaria mais de um “complemento” – é preciso lembrar que, quando Süssekind e Santiago escreveram sobre o assunto, já tinham a reabertura política como horizonte. As próprias declarações dos jornalistas-escritores, feitas por ocasião do lançamento de seus *best sellers* e retomadas pela crítica literária na década de 1980, contribuíam para uma visão negativa do romance-reportagem, pois enfatizavam seu compromisso com o momento histórico e a pretensão de “retratar” o real com fidelidade.



Assim, no primeiro capítulo, *Nada mais que a verdade*, o que se procurou fazer foi problematizar a noção de jornalismo como espelho – e, portanto, como possibilidade de distorção – da realidade, bem como a ideia de objetividade como isenção ou busca da verdade. Apesar de constituírem o centro a partir do qual se organiza a cosmovisão dos jornalistas enquanto membros de uma comunidade profissional transnacional – cosmovisão que é tributária da relação simbiótica entre jornalismo e democracia, que, por sua vez, também condiciona a opinião do público sobre qual deve ser a postura dos membros dessa classe profissional (TRAQUINA, 2005) –, ambas as concepções não resistem à abordagem das teorias construcionistas. Ganhando importância desde a década de 1970, tais teorias veem na objetividade um ritual estratégico que torna o jornalismo viável enquanto atividade empresarial e, no produto jornalístico por excelência – a notícia –, uma construção da realidade, resultado tanto de estrangimentos organizacionais e transorganizacionais quanto da negociação constante entre diversos agentes sociais em um campo de forças. Análises da prática profissional dos jornalistas por Tuchman (1999a), Bourdieu (1997), Hall e outros (1999) e Medina (1982) estão entre os estudos que contribuíram para a consolidação do paradigma construcionista.

Ainda no primeiro capítulo, procedeu-se à diferenciação entre a notícia – produto do jornalismo informativo diário – e a reportagem. Fazer essa distinção foi o primeiro passo para estabelecer uma conexão entre o romance-reportagem da década de 1970, cuja morte foi enfaticamente anunciada pela crítica literária brasileira – o que fez com que o assunto praticamente caísse no esquecimento, no campo das Letras –, e o chamado livro-reportagem, cuja prática não cessa de atrair repórteres – e que se tornou objeto de estudo privilegiado no âmbito da pesquisa em Jornalismo. Não que a reportagem, caracterizada pela intensidade da apuração, pela delimitação de um ângulo ou assunto pelo próprio jornalista e, sobretudo, pela narração, em oposição ao caráter factual – no sentido do acontecimento pontual, imediato, escolhido em função dos valores-notícia – e à rígida estrutura da notícia – baseada no *lead* e na pirâmide invertida – seja uma novidade: no Brasil, por exemplo, traços embrionários de um jornalismo “humanizado” já podem ser encontrados no trabalho de João do Rio, no início do século XX. Da mesma forma, sua existência não se resume ao livro: o livro-reportagem foi, justamente, a maneira encontrada pelos repórteres para driblar a ditadura da objetividade e a política do “furo”, que reduziram o espaço da reportagem, na imprensa, a raríssimas

publicações especializadas. Quem popularizou essa a ideia, conforme Edvaldo Pereira Lima (1993), foram os novos jornalistas norte-americanos, na década de 1960.

Essa distinção, entre notícia e reportagem, jamais foi levada em conta pelos críticos literários brasileiros, que viram no romance-reportagem setentista uma reprodução da retórica do jornal censurado, e não um esforço dos jornalistas para fugir aos constrangimentos que vinham sendo impostos ao seu trabalho pela consolidação de um modelo industrial de jornalismo. Mesmo Cosson (2001, 2007), primeiro estudioso da área de Letras a afirmar que o romance-reportagem deveria ser analisado em sua ambiguidade – como pertencente a dois campos ao mesmo tempo –, e não julgado pelo que eram consideradas suas deficiências do ponto de vista literário, não percebeu essa diferenciação tão cara à teoria e à prática do jornalismo, usando os dois termos – notícia e reportagem – alternadamente, como sinônimos. É por isso que, para ele, filiar as obras dos jornalistas-escritores à tradição da reportagem – como os historiadores do jornalismo norte-americano filiam o *nonfiction novel* à tradição do *literary journalism* – seria redutor: tratar-se-ia de uma tentativa de “resolver” a sua ambiguidade pelo lado do jornalismo, assim como estudiosos das Letras haviam tentado resolvê-la pela filiação à estética naturalista – o que levou à sua deslegitimação enquanto objeto de estudo, por ser uma literatura ultrapassada ou conservadora. O que nem Cosson, nem seus predecessores conseguem ver é que a reportagem, em si, já é “uma criatura com pais em dois campos”. (SIMS, 2007, p. 8).

A questão, portanto, deixa de ser a descrição do romance-reportagem como um gênero autônomo e ambíguo, como quer Cosson, e passa a ser a descrição da própria reportagem ou jornalismo literário como discurso híbrido, que inclui o romance-reportagem enquanto uma de suas possibilidades. Dessa forma, a sentença proferida pela crítica literária na década de 1980 é revogada, e o romance-reportagem, que era para ter sido sepultado com o regime militar em função de seu aspecto datado, passa a integrar um conjunto de textos que ganha cada vez mais prestígio junto a repórteres, professores de Jornalismo e, a julgar pelas tiragens das edições e pelas listas de livros mais vendidos publicadas pela imprensa – que costumam incluir não apenas livros-reportagem brasileiros, mas também obras de “não-ficção” estrangeiras –, junto ao público leitor. Se ainda há, por parte dos pesquisadores da área, algum prurido quanto a incluir, entre as obras consideradas

livro-reportagem, trabalhos como *Aracelli, meu amor* (1976), de José Louzeiro, isso se dá em função de uma rigidez maior nas convenções que, atualmente, regem a prática da reportagem: os novos novos jornalistas brasileiros – para plagiar a fórmula que os autores norte-americanos utilizam para fazer referência à geração que sucedeu a dos novos jornalistas da década de 1960: *new new journalists* – jamais concordariam, por exemplo, em incluir uma personagem “inventada”, como a cigana Rita Soares, de *Aracelli*, em uma história “real”, em que todas as demais personagens possuem RG e CPF.

Com essa observação, acerca do enrijecimento das convenções da reportagem – talvez se pudesse falar até mesmo em um estreitamento de suas fronteiras –, passa-se ao assunto do segundo capítulo, *Mera coincidência*. Um dos objetivos do capítulo era contestar as afirmações dos praticantes e estudiosos do jornalismo literário, de que o aspecto “literário” desse tipo de jornalismo se resume ao emprego de “técnicas” tomadas de empréstimo à ficção realista, ou seja, à aplicação de uma “forma” ficcional a um “conteúdo” jornalístico ou factual. Por trás desse corte incisivo entre ficção e realidade, percebe-se, além da ideologia profissional dos jornalistas, uma concepção simplista de ficção, retirada do senso comum, como fantasia ou até mesmo mentira, em que qualquer semelhança com pessoas e fatos do mundo exterior não passaria de mera coincidência. Apesar de tal hipótese não ter sido investigada, não seria de todo estranho atribuir a preferência dos jornalistas brasileiros pela expressão livro-reportagem, em detrimento do antigo termo romance-reportagem, a essa desconfiança em relação ao ficcional: como observa Sims (2007) – que compartilha dessa visão –, repórteres não gostam de ver seus trabalhos confundidos com ficção, ainda que estes possam ser lidos como tal. E “romances, por definição, são narrativas em prosa inventadas”. (SIMS, 2007, p. 1, tradução nossa).

A tese defendida neste trabalho é a de que o aspecto literário da reportagem reside, justamente, na ficcionalização empreendida por meio da configuração narrativa. Assim, a despeito de uma maior rigidez nas regras de apuração, ou da insistência na importância do contrato implícito firmado com o leitor – contrato que pressupõe um tratamento “honesto” ou “civil” dos fatos pelo jornalista, de acordo com Kramer (1995) –, as novas narrativas de jornalistas-escritores estariam unidas ao romance-reportagem setentista pela composição da intriga, ou seja, pela ordenação de incidentes num todo coerente, e pela mimetização – ou imitação

criativa – de uma experiência temporal. Com o auxílio de teóricos como Käte Hamburger (1986), Mikhail Bakhtin (2006) e Paul Ricoeur (2010), chegou-se a uma concepção de ficção enquanto ilusão da vida, relação arquitetonicamente estável entre narrador e personagem ou síntese do heterogêneo por uma imaginação produtora. Somente por meio de tal concepção é possível explicar as razões de, apesar do pacto de “veracidade” firmado com o jornalista – e estabelecido, sobretudo, pelo paratexto –, o leitor ser capaz de usufruir do romance-reportagem, ou livro-reportagem, como de uma obra ficcional.

Além de fundamentais para a problematização da ideia de ficção dos jornalistas, as considerações feitas no segundo capítulo prepararam o caminho para o questionamento expresso no capítulo 3, *Enquanto houver burguesia*, a respeito da acusação, por parte da crítica literária brasileira, de que o romance-reportagem, em função de seu caráter “mimético”, seria uma narrativa burguesa e alienante, incapaz de desafiar o leitor em suas maneiras convencionais de apreender o mundo. Para os ensaístas que abordaram a produção literária dos anos de chumbo, a *mimesis* é tida como uma tentativa frustrada de cópia do real, fraturado demais para qualquer projeto de restauração pela arte. Uma literatura que quisesse contribuir efetivamente para a reflexão crítica da realidade deveria incorporar a fragmentação em seu próprio discurso. Ao afirmarem que o romance-reportagem se despojava dos recursos propriamente ficcionais da ficção, ou que optava por negar-se enquanto ficção, esses autores tinham em mente uma ideia muito específica de literatura: como autorreferencialidade, ou seja, como texto que chama atenção para si mesmo ou para sua construção, e não para uma realidade externa. Como metaficção, enfim. Porém, com a ajuda de Costa Lima (1980), Kermode (2000) e Ricoeur (2010), foi visto que a *mimesis*, apesar de alargada em uma literatura de feições modernistas, ainda é, acima de tudo, síntese do heterogêneo numa totalidade finita; e que, desde sempre – ou seja, mesmo em uma narrativa de cunho realista –, é produção, e não mera tentativa de reproduzir o real.

Ainda no capítulo 3, foram retomados alguns aspectos do surgimento e da consolidação do romance como gênero literário, tendo em vista que a tese versa, justamente, sobre a reportagem com fôlego de romance – que, nos Estados Unidos, é mais comumente chamada de *nonfiction novel*. Nessa etapa do trabalho, observou-se que, curiosamente, muitas das críticas ao romance-reportagem brasileiro da década de 1970 coincidem com críticas ao próprio romance, quando de

sua ascensão na Europa do século XVIII. Com Ian Watt (2007), definiu-se o romance como primeiro produto de uma cultura de massa, como gênero literário burguês por excelência. O fato de o jornalismo ser fruto da mesma conjugação de fatores – capitalismo industrial, divisão do trabalho, protestantismo e diversificação do público leitor –, portanto, faria do romance-reportagem uma narrativa de ascendência duplamente burguesa, o que deveria ter sido levado em conta pelos seus acusadores. Também nessa seção do trabalho, as considerações de Watt, Bakhtin (1988), Lukács (2003) e Pouillon (1974), a respeito das “convenções” mais “frouxas” do romance, da construção romanesca como organização das experiências da personagem ou, ainda, do romance enquanto inclusão da contingência em uma totalidade dotada de sentido, reforçaram as ideias que já haviam sido discutidas no capítulo 2, a respeito da *mimesis* ou ficção como composição da intriga ou configuração narrativa.

Por fim, no capítulo 4, *Ficções sujas*, buscou-se estabelecer uma conexão entre o romance-reportagem setentista, produzido durante os anos de chumbo da ditadura militar, e as novas narrativas de jornalistas, chamadas de livro-reportagem pelos seus praticantes e pelos professores de Jornalismo – e ignoradas enquanto objeto de estudo na esfera das Letras. As análises buscaram demonstrar o processo de ficcionalização empreendido pelas obras *Aracelli, meu amor* (1979), *Corações sujos* (2007) e *Abusado: o dono do morro Dona Marta* (2005). Não foi uma tarefa simples, já que não se dispunha de um método propriamente dito, que pudesse ser “aplicado” às narrativas em questão: as peculiaridades de cada uma determinaram os aspectos a serem iluminados nas abordagens. Outro agravante residia no fato de que, por “poética” do romance-reportagem – conforme o título da tese –, não se entendia um conjunto de convenções ou regras de composição, mas a operação de configurar a realidade pela *mimesis*. Assim, em lugar da descrição de recursos técnicos – que já havia levado a narratologia a um impasse, no que diz respeito à determinação do estatuto factual ou ficcional de um texto, bem como os pesquisadores do jornalismo literário a dividirem seu objeto de estudo em “conteúdo” e “forma” –, privilegiou-se a própria filosofia por trás da criação de uma experiência temporal fictícia, que pressupõe a dissociação entre voz e perspectiva e permite, por parte do leitor, a atitude de tensão na distensão.

Em todas as obras analisadas, não há dúvidas quanto a esse engajamento no alheamento. Poder-se-ia falar, ainda, em um movimento de leitura endofórico

(WINTEROWD, 1990), no qual o leitor, assim como nas narrativas que têm seu estatuto ficcional reconhecido, põe de lado suas suspeitas e, conduzido pelo narrador, busca por mais informações no interior do próprio texto, em lugar de questionar as ideias do autor ou de confrontar os fatos apresentados com aqueles divulgados por outras fontes. Essa imersão é possível porque o leitor não se encontra no mesmo plano axiológico, ou ético-cognitivo, que as personagens cujas experiências são representadas; estas têm seu mundo e suas consciências abarcadas pela consciência configuradora do narrador, cujo controle sobre a totalidade e a capacidade de ir e vir no tempo possibilitam um jogo em que memória e expectativa se alternam. Só assim, por exemplo, é possível ler *Aracelli, meu amor* (LOUZEIRO, 1979) com a esperança de que o crime ocorrido em Vitória, em 1973, tenha todos os seus aspectos esclarecidos pela obra – e exasperar-se quando isso não acontece –, mesmo diante do conhecimento prévio de que, “na vida real”, o caso nunca foi solucionado, e de que ninguém foi responsabilizado pelo assassinato da menina. Da mesma forma, apenas esse distanciamento permite torcer para que Juliano tenha outro destino em *Abusado*, ainda que Márcio Amaro de Oliveira já se encontrasse preso há três anos quando o livro foi lançado, em maio de 2003. Mesmo a notícia da morte do traficante, ocorrida dois meses depois, não impede que o leitor “torça” pelo protagonista e chegue a acreditar na possibilidade de uma reabilitação, tantas parecem ser as possibilidades que o romance-reportagem de Caco Barcellos (2005) deixa entrever.

O fato de o leitor “torcer” por Juliano leva a outra questão: a da personagem de ficção ser um todo definido. Na vida “real”, como lembra Bakhtin (2006), o homem não possui uma imagem acabada de si mesmo: ele se autovivencia – é “unidade aberta de conhecimento” –, e precisa da atividade concludente do outro para formar uma identidade minimamente estável. Tampouco possui uma imagem acabada do outro, que se resume a alguns aspectos com os quais é obrigado a conviver e aos quais deve reagir. Somente na narrativa essa experiência é completa e satisfatória, pois mesmo a complexidade e a infinitude são moldadas pela atividade sintetizadora do narrador. É por isso que, em *Abusado*, o leitor pode se identificar com Juliano, ou mesmo aceitar traços contraditórios de sua personalidade, ao passo que o leitor dos jornais conhece apenas os rótulos atribuídos a Marcinho VP.

Contudo, a imersão e a identificação são possíveis mesmo em uma narrativa como *Corações sujos*, em que, ao contrário de *Abusado*, não há uma personagem

central cuja biografia sirva de fio condutor, e na qual, diferentemente do que ocorre em *Aracelli*, não há uma progressão temporal tão explícita a “empurrar” o leitor. Como foi visto, no livro de Fernando Morais (2007), uma organização interna dos capítulos, por tópicos, compete com a organização cronológica; além disso, o narrador aborda um período na história de uma comunidade inteira, e as cenas, apesar de vívidas, não abundam como em *Abusado* e *Aracelli*, funcionando mais como exemplos ou ilustrações para situações expostas nos sumários do que como elementos propulsores da ação. Somadas à explicitação, no próprio texto, do intenso trabalho de pesquisa realizado, por meio da inserção de dados provenientes das mais diversas fontes, tais características dão ao livro uma aparência de mosaico: como se o repórter estivesse dispondo de todas as peças num tabuleiro para que o leitor chegasse às suas próprias conclusões. Diante disso, chegou-se a suspeitar que *Corações Sujos* fosse uma “quase-intriga”, como a operação de atribuição causal que envolve entidades de pertencimento participativo e precede a explicação por leis e conceitos na prática historiográfica. (RICOEUR, 2010). Todavia, ao adotar a perspectiva dos japoneses, em oposição aos brasileiros, e estabelecer uma relação de causalidade entre as privações que os imigrantes vinham sofrendo no Brasil e os atos da Shindo Renmei, Morais não se preocupa em problematizar sua versão, o que seria de se esperar em uma explicação científica; revela seu contentamento com a autoexplicação própria da intriga, que não exige do leitor mais do que sua capacidade de seguir uma boa história.

O paradoxo da *mimesis*, que presentifica o que não está acessível aos sentidos do leitor, ao mesmo tempo em que provoca uma atitude de distanciamento – pois, entre o leitor e o mundo narrado, interpõe-se a consciência do narrador –, é justamente o que desencadeia a catarse. Decorre, conforme Ricoeur (2010), do desdobramento da narrativa em tempo do enunciado e tempo da enunciação, e permite ao homem acompanhar uma experiência temporal que, no cotidiano, é fragmentada e desprovida de sentido. Diante disso, não parece correto negar, ao romance-reportagem, seu estatuto ficcional, apenas porque ele não enfatiza as “crises da literatura” (SANTIAGO, 1982) que levaram a um alargamento da concepção de intriga. Para Cosson (2007), hierarquizar o literário por meio de um único traço – a elaboração da linguagem – e reduzir a ficção à metaficção é reescrever a literatura (p. 72) “[...] como um discurso fixo e homogêneo, perdendo-se

a possibilidade de apreender a pluralidade dos fenômenos que, como produção ou representação, são construídos no campo literário”.

Ao condenarem o romance-reportagem por ser mera transposição do real e por ocultar-se enquanto linguagem, numa tentativa de deixar os fatos falarem por si, críticos como Flora Süssekind (1984) esquecem que o aspecto de “construção” da prosa ficcional não está na maneira de narrar, mas no próprio narrar; que os fatos, no romance-reportagem, adquirem seu significado do papel que desempenham no todo da intriga, e não da exata correspondência a um referente externo. Da mesma forma, a afirmação de que o romance-reportagem reproduz a retórica do jornal e da televisão, ou de que não passa de reportagem de jornal publicada em livro, não leva em conta que, nesses meios, a narração praticamente inexistente; o que se tem é a notícia, axiomática em sua afirmação da verdade, dispensando até mesmo a explicação por causa e consequência da intriga. É a notícia, não a reportagem, que pretende ser, como aponta Sims (2007), “uma poça d’água translúcida”, obrigando o repórter a se ocultar.

Porém, se a crítica literária desconsiderou esses aspectos na abordagem do romance-reportagem, optando por uma “análise” valorativa calcada em uma concepção restrita de ficção, ou em uma noção precisa do que seriam os requisitos que separam a “boa” da “má” literatura, os jornalistas têm um longo caminho a percorrer antes de reconhecer o processo de ficcionalização que empreendem em suas narrativas. As declarações de intenção das novas gerações de repórteres, que, por intermédio do livro-reportagem, buscam fugir aos constrangimentos inerentes à prática do jornalismo informativo – como a política do “furo”, os valores-notícia, a pressão do tempo e a impossibilidade de construir narrativas –, ainda são as mesmas da geração da década de 1970. E, apesar do prestígio do livro-reportagem entre os acadêmicos da área, as pesquisas não costumam ultrapassar a descrição dos “artifícios” literários empregados por obras específicas, ou das técnicas de investigação de determinado jornalista, num total descaso com o texto enquanto atividade estruturante. (RICOEUR, 2010). A principal consequência dessa dicotomia entre “forma” e “conteúdo”, talvez, esteja na inexistência de uma verdadeira reflexão sobre a prática da reportagem – reduzida a uma fórmula de “como fazer” –, bem como na percepção da literatura de ficção como incapaz de intervir na realidade.



## REFERÊNCIAS

ALVES FILHO, Francisco. Final previsível: Marcinho VP, que tentou virar o anti-herói do tráfico com o movimento favelania, é encontrado morto numa lata de lixo do presídio. **IstoÉ**, São Paulo, n. 1.766, 5 ago. 2003. Disponível em: <[http://www.istoe.com.br/reportagens/12952\\_FINAL+PREVISIVEL](http://www.istoe.com.br/reportagens/12952_FINAL+PREVISIVEL)>. Acesso em 27 jun. 2007.

ANTENORE, Armando. Aventura em Havana: “Os últimos soldados da Guerra Fria”, décimo livro-reportagem de Fernando Moraes, reconstitui a mirabolante trajetória dos 15 agentes secretos de Fidel Castro que se infiltraram nos Estados Unidos para impedir ações terroristas contra Cuba. **Bravo!**, São Paulo, n. 168, ago. 2011. Disponível em: <<http://bravonline.abril.com.br/materia/aventura-em-havana#image=168-capla-lit-2>>. Acesso em 10 jul. 2012.

ARRIGUCCI Jr., Davi. Jornal, realismo, alegoria: o romance brasileiro recente. In.: **Achados e perdidos**. São Paulo: Polis, 1979. p. 79-115.

BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Trad. Paulo Bezerra. 4.<sup>a</sup> edição revista e ampliada. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

\_\_\_\_\_. **Estética da criação verbal**. Trad. Paulo Bezerra. 4.<sup>a</sup> edição, 2.<sup>a</sup> tiragem. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

\_\_\_\_\_. **Questões de literatura e de estética: a teoria do romance**. Trad. Aurora Fornoni Bernardini et al. São Paulo: Hucitec, 1988.

BAKHTINE, Mikhaïl. **L’oeuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance**. Traduit du russe par Andrée Robel. Paris: Gallimard, 1970.

BARCELLOS, Caco. **Rota 66: a história da polícia que mata**. 29.<sup>a</sup> edição. São Paulo: Globo, 1997a.

BARCELLOS, Caco. Dedo na ferida [maio 1997b]. São Paulo: **Caros Amigos**, n. 2. Entrevista concedida a Sérgio Pinto de Almeida e outros.

BARCELLOS, Caco. Relatos do tráfico: depoimento. [jun. 2003a]. Brasília: **Correio Braziliense**, 6 jun. 2003. Entrevista concedida a Leonardo Cavalcanti. Disponível em: <[http://www2.correioweb.com.br/cw/EDICAO\\_20030606/cadc\\_mat\\_060603\\_86.htm](http://www2.correioweb.com.br/cw/EDICAO_20030606/cadc_mat_060603_86.htm)>. Acesso em 27 jun. 2007.

BARCELLOS, Caco. Viagem ao estômago da besta: depoimento. [jun. 2003a]. Campinas: **Observatório da Imprensa**, n. 229. Disponível em: <<http://www.observatoriodaimprensa.com.br/news/showNews/al170620031.htm>>. Acesso em 15 jun. 2007.

BARCELLOS, Caco. Um mergulho no tráfico: depoimento [jul. 2003b]. São Paulo: **Caros Amigos**, n. 76. Entrevista concedida a Marina Amaral e outros.

BARCELLOS, Caco. **Abusado**: o dono do morro Dona Marta. 15.<sup>a</sup> edição. Rio de Janeiro: Record, 2005.

BOURDIEU, Pierre. **Sobre a televisão**. Trad. Maria Lúcia Machado. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

BROCA, Brito. **A vida literária no Brasil**: 1900. 2.<sup>a</sup> edição revista e aumentada. Rio de Janeiro: José Olympio, 1960.

CABALLERO, Mara. Dudu Cabral, o perito que virou personagem. **Jornal do Brasil, Caderno B**, Rio de Janeiro, 18 abr. 1980, p. 04. Disponível em: <http://news.google.com/newspapers?nid=0qX8s2k1IRwC&dat=19800418&printsec=frontpage&hl=pt-BR>. Acesso em 16 set. 2012.

CHKLOVSKI, Vitor. A arte como procedimento. In: TOLEDO, Dionísio de Oliveira (Org.). **Teoria da Literatura**: formalistas russos. Trad. Ana Mariza Filipouski et al. Porto Alegre: Editora Globo, 1973. p. 39-56.

COSSON, Rildo. **Romance-reportagem**: o gênero. Brasília: Universidade de Brasília; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2001.

\_\_\_\_\_. **Fronteiras contaminadas**: literatura como jornalismo e jornalismo como literatura no Brasil dos anos 1970. Brasília: Universidade de Brasília, 2007.

ECO, Umberto. **Seis passeios pelo bosque da ficção**. Trad. Hildegard Feist. 1.<sup>a</sup> reimpressão. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

EIKHENBAUM, Boris. A teoria do “método formal”. In: TOLEDO, Dionísio de Oliveira (Org.). **Teoria da Literatura**: formalistas russos. Trad. Ana Mariza Filipouski et al. Porto Alegre: Editora Globo, 1973. p. 3-38.

FERNANDO Morais fala sobre seu novo livro. **Blog da Companhia das Letras**, São Paulo, 04 ago. 2011. Disponível em: <http://www.blogdacompanhia.com.br/2011/08/fernando-de-morais-fala-sobre-seu-novo-livro/>. Acesso em 10 jul. 2012.

FORSTER, E. M. **Aspectos do romance**. Trad. Maria Helena Martins. Porto Alegre: Globo, 1969.

GENETTE, Gérard. **Discurso da narrativa**. Trad. Fernando Cabral Martins. Lisboa: Vega, s/d.

\_\_\_\_\_. **Fiction et diction**. Paris: Seuil, 1991.

HALL, Stuart et al. A produção social das notícias: o *mugging* nos *media*. In: TRAQUINA, Nelson (Org.). **Jornalismo**: questões, teorias e “estórias”. Lisboa: Vega, 1999. p. 224-248.

HAMBURGER, Käte. **A lógica da criação literária**. Trad. Margot P. Malnic. 2.<sup>a</sup> edição. São Paulo: Perspectiva, 1986.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. **Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde: 1960/70**. 2.<sup>a</sup> edição. São Paulo: Brasiliense, 1981.

ISKANDARIAN, Carolina; PENNAFORT, Roberta. Livro pode ter levado à morte de Marcinho VP. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 30 jul. 2003. Disponível em: <<http://www.observatoriodaimprensa.com.br/news/showNews/asp050820039.htm>>. Acesso em 27 jun. 2007.

KERMODE, Frank. **The Sense of an Ending: Studies in the Theory of Fiction**. New York, NY: Oxford University Press, 2000.

KRAMER, Mark. Breakable Rules for Literary Journalists. In: KRAMER, Mark; SIMS, Norman (Ed.). **Literary Journalism: a New Collection of the Best American Nonfiction**. New York: Ballantine Books, 1995.

LAGE, Nilson. **A reportagem: teoria e técnica de entrevista e pesquisa jornalística**. Rio de Janeiro: Record, 2001.

\_\_\_\_\_. **Estrutura da notícia**. 5.<sup>a</sup> edição, 4.<sup>a</sup> reimpressão. São Paulo: Ática, 2003.

LIMA, Alceu Amoroso. **O jornalismo como gênero literário**. 2.<sup>a</sup> edição. Rio de Janeiro: Agir, 1969.

LIMA, Edvaldo Pereira. **Páginas ampliadas: o livro-reportagem como extensão do jornalismo e da literatura**. Campinas: Unicamp, 1993.

LIMA, Luiz Costa. **Mimesis e modernidade: formas das sombras**. Rio de Janeiro: Graal, 1980.

\_\_\_\_\_. **O controle do imaginário: razão e imaginação nos tempos modernos**. 2.<sup>a</sup> edição. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1989.

LOTMAN, Iuri. **A estrutura do texto artístico**. Trad. Maria do Carmo Vieira Raposo e Alberto Raposo. Lisboa: Estampa, 1978.

LOUZEIRO, José. **Araceli, meu amor: um anjo à espera da justiça dos homens**. 3.<sup>a</sup> edição. Rio de Janeiro: Record, 1979.

LOUZEIRO, José. Mataram a moça e caçaram [sic] o livro: depoimento. [13 jan. 1980]. São Paulo: **Folha de S. Paulo, Folhetim**, n. 156. Entrevista concedida a Nilton Caparelli. Disponível em <<http://acervo.folha.com.br/fsp/1980/01/13/348/>>. Acesso em 20 ago. 2008.

LOUZEIRO, José. Chama o ladrão: depoimento. [ago. 2002]. São Paulo: **Caros Amigos**, n. 65. Entrevista concedida a Amâncio Chiodi e outros.

LOUZEIRO, José. Biografia Entrevista – José Louzeiro: depoimento. [maio 2006]. Rio de Janeiro: **Estranho Encontro**. Entrevista concedida a Andrea Ormond. Disponível em: <<http://estranhoencontro.blogspot.com.br/2006/05/biografia-entrevista-jos-louzeiro.html>>. Acesso em 05 out. 2012.

LUKÁCS, Georg. **A teoria do romance**: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. 1.<sup>a</sup> reimpressão. São Paulo: Duas Cidades e Editora 34, 2003.

MEDINA, Cremilda. **Notícia, um produto à venda**: jornalismo na sociedade urbana e industrial. São Paulo: Alfa-Omega, 1978.

\_\_\_\_\_. **Profissão jornalista**: responsabilidade social. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1982.

MOLOTCH, Harvey; LESTER, Marilyn. As notícias como procedimento intencional: acerca do uso estratégico de acontecimentos de rotina, acidentes e escândalos. In: TRAQUINA, Nelson (Org.). **Jornalismo**: questões, teorias e “estórias”. Lisboa: Vega, 1999. p. 34-51.

MORAIS, Fernando. Os tubarões do cinema destruíram Guilherme Fontes: depoimento. [nov. 2000]. São Paulo: **IstoÉ Gente**, n. 69. Entrevista concedida a Alessandro Giannini. Disponível em: <<http://www.terra.com.br/istoegente/69/entrevista/index.htm>>. Acesso em 10 jul. 2012.

MORAIS, Fernando. Novo jornalismo – Livros escritos por jornalistas se mantêm na lista dos mais vendidos: depoimento. [2004]. São Paulo: **Portal Negócios da Comunicação**, n. 8. Entrevista concedida a Sérgio Rizzo. Disponível em: <<http://portaldacomunicacao.uol.com.br/graficas-livros/8/artigo204175-1.asp>>. Acesso em 09 ago. 2012.

MORAIS, Fernando. O brasileiro médio não é melhor do que Severino: depoimento. [maio/jun. 2005]. Natal: **Preá Revista de Cultura**, n. 12. Entrevista concedida a Tácito Costa e Gustavo Porpino. Disponível em: <[http://www.fja.rn.gov.br/arquivos/Prea\\_12\\_net.pdf](http://www.fja.rn.gov.br/arquivos/Prea_12_net.pdf)>. Acesso em 09 ago. 2012.

MORAIS, Fernando. Mais jornalista que biógrafo: depoimento. [jan./fev. 2006]. Aracaju: **Balaio de Notícias**, n. 86. Entrevista concedida a José Roberto Mendes. Disponível em: <<http://www.sergipe.com.br/balaiodenoticias/entrevistaj86.htm>>. Acesso em 10 jul. 2012.

MORAIS, Fernando. **Corações sujos**: a história da Shindo Renmei. 2.<sup>a</sup> edição, 4.<sup>a</sup> reimpressão. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

MORAIS, Fernando. Não há personagem sobre o qual eu não escreveria: depoimento. [set. 2009]. Campinas: **Observatório da Imprensa**, n. 557. Entrevista concedida a José Dirceu de Oliveira e Silva. Disponível em: <[http://observatoriodaimprensa.com.br/news/view/nao\\_ha\\_personagem\\_sobre\\_o\\_qual\\_eu\\_nao\\_escreveria](http://observatoriodaimprensa.com.br/news/view/nao_ha_personagem_sobre_o_qual_eu_nao_escreveria)>. Acesso em 09 ago. 2012.

MORAIS, Fernando. **Olga**. 1.<sup>a</sup> edição, 2.<sup>a</sup> reimpressão. São Paulo: Companhia de Bolso, 2010.

MUIR, Edwin. **A estrutura do romance**. Trad. Maria da Glória Bordini. 2.<sup>a</sup> edição. Porto Alegre: Globo, s/d.

POUILLON, Jean. **O tempo no romance**. Trad. Heloysa de Lima Dantas. São Paulo: Cultrix e EDUSP, 1974.

REIMÃO, Sandra. A censura a livros durante a Ditadura Militar – Brasil, 1964-1985. **Revista Sociopoética**, João Pessoa, v. 1, n. 4, jul./dez. 2009. Disponível em: <<http://eduep.uepb.edu.br/sociopoetica/publicacoes/sociopoetica-v1n4.pdf>>. Acesso em 31 ago. 2012.

REIS, Carlos. **O conhecimento da literatura**: introdução aos estudos literários. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2003.

RICOEUR, Paul. **História e verdade**. Trad. F. A. Ribeiro. Rio de Janeiro: Forense, 1968.

RICOEUR, Paul. **Tempo e narrativa**. Trad. Cláudia Berliner e Márcia Valéria Martinez de Aguiar. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010. Volumes 1, 2 e 3.

ROCHA, Antonio Olyntho Marques da. **Jornalismo e literatura**. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, 1956.

ROCHA, Carla; TEOPHILO, Jan; WERNECK, Antônio. Um corpo jogado no lixo. **O Globo**, Rio de Janeiro, 29 jul. 2003. Disponível em: <<http://www.observatoriodaimprensa.com.br/news/showNews/asp29072003997.htm>>. Acesso em 27 jun. 2007.

ROSENFELD, Anatol. Literatura e personagem. In: CANDIDO, Antonio et al. **A personagem de ficção**. 11.<sup>a</sup> edição, 1.<sup>a</sup> reimpressão. São Paulo: Perspectiva, 2007. p. 9-49.

SANTIAGO, Silviano. **Vale quanto pesa**: ensaios sobre questões político-culturais. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

SIMS, Norman. **True Stories**: a Century of Literary Journalism. Evanston, Illinois: Northwestern University, 2007.

SODRÉ, Muniz; FERRARI, Maria Helena. **Técnica de reportagem**: notas sobre a narrativa jornalística. 4.<sup>a</sup> edição. São Paulo: Summus, 1986.

SOLOSKI, John. O jornalismo e o profissionalismo: alguns constrangimentos no trabalho jornalístico. In: TRAQUINA, Nelson (Org.). **Jornalismo**: questões, teorias e “estórias”. Lisboa: Vega, 1999. p. 91-100.

SÜSSEKIND, Flora. **Tal Brasil, qual romance?**. Rio de Janeiro: Achiamé, 1984.

\_\_\_\_\_. **Literatura e vida literária:** polêmicas, diários e retratos. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

TRAQUINA, Nelson. **Teorias do jornalismo.** Florianópolis: Insular, 2005-2008. 2 v.

TUCHMAN, Gaye. A objectividade como ritual estratégico: uma análise das noções de objectividade dos jornalistas. In: TRAQUINA, Nelson (Org.). **Jornalismo:** questões, teorias e “estórias”. Lisboa: Vega, 1999a. p. 74-90.

\_\_\_\_\_. Contando “estórias”. In: TRAQUINA, Nelson (Org.). **Jornalismo:** questões, teorias e “estórias”. Lisboa: Vega, 1999b. p. 258-262.

WATT, Ian. **A ascensão do romance:** estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding. Trad. Hildegard Feist. 2.<sup>a</sup> reimpressão. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

WINTEROWD, Ross W. **The Rhetoric of the “Other” Literature.** Carbondale, IL: Southern Illinois University Press, 1990.

WOLFE, Tom. **Radical Chique e o Novo Jornalismo.** 2.<sup>a</sup> edição. Trad. José Rubens Siqueira. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.