

Cyntia Belgini Andretta

A RELAÇÃO ENTRE JORNALISMO E LITERATURA EM TRÊS ROMANCES-REPORTAGENS

Dissertação de mestrado apresentada ao Instituto de Estudos da Linguagem (IEL) da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp) para obtenção do título de Mestre em Teoria e História Literária (área de concentração: literatura e outras produções culturais). Apoio: Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (Fapesp).

Orientador: Prof. Dr. Francisco Foot Hardman

Unicamp

Campinas, 4 de dezembro de 2008

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca do IEL - Unicamp

An25r Andretta, Cyntia Belgini.
A relação entre jornalismo e literatura em três romances-
reportagens / Cyntia Belgini Andretta. -- Campinas, SP : [s.n.], 2008.

Orientador : Francisco Foot Hardman.
Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas,
Instituto de Estudos da Linguagem.

1. Jornalismo literário. 2. Livro-reportagem. 3. Romance de não-
ficção. I. Hardman, Francisco Foot, 1952- . II. Universidade Estadual
de Campinas. Instituto de Estudos da Linguagem. III. Título.

tjj/iel

Título em inglês: The relation between journalism and literature in three romance-reportage.

Palavras-chaves em inglês (Keywords): Literary journalism; Book-reportage; Nonfiction novel.

Área de concentração: Literatura e Outras Produções Culturais.

Titulação: Mestre em Teoria e História Literária.

Banca examinadora: Prof. Dr. Francisco Foot Hardman (orientador), Prof. Dr. Antonio Alcir Bernardes Pécora, Prof. Dr. Sérgio Vilas Boas.

Data da defesa: 17/09/2008.

Programa de Pós-Graduação: Programa de Pós-Graduação em Teoria e História Literária.



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS

Instituto de Estudos da Linguagem

A Comissão Julgadora dos trabalhos de Defesa de Dissertação de Mestrado, em sessão pública realizada em 17 de setembro de 2008, considerou a candidata Cyntia Belgini Andretta aprovada.

BANCA EXAMINADORA:

Francisco Foot Hardman

Antonio Alcir Bernárdez Pécora

Sérgio Vilas Boas

Carlos Eduardo Ornelas Berriel

Márcia Maria Corsi Moreira Fantinatti

IEL/UNICAMP

2008

RESUMO

Este trabalho visa introduzir um estudo da componente literária no chamado *jornalismo literário*, tomando como ponto de partida a análise de três livros: *Hiroshima*, de John Hersey, *A sangue frio*, de Truman Capote, e *Olga*, de Fernando Morais. A proposta é compreender o porquê da rubrica “literário” que os três livros-reportagens escolhidos possuem — a seleção foi feita por meio de uma pesquisa prévia, que apontava esses livros como marcos no chamado “Novo Jornalismo” (variante do nome *jornalismo literário*), tanto no cenário internacional quanto nacional; também porque são distintos entre si (fragmentos de histórias, romance narrativo e biografia, respectivamente) e, por isso, apresentaram mais dados como *corpus* do trabalho. Nesse sentido, lança-se mão dessas três obras, reconhecidas tanto pela crítica quanto pelo mercado editorial, para investigar um provável hibridismo entre os discursos literários e jornalísticos. Para tanto, duas questões são de fundamental importância, a saber, a linguagem e a relação do jornalismo e da literatura com o “real”, obrigando a um estudo sobre os conceitos teóricos principalmente de literatura.

Palavras-chave: jornalismo literário; livro-reportagem; romance de não-ficção.

ABSTRACT

This work aims at to introduce a study of the literary component in the call literary journalism, taking as starting point the analysis of three books: *Hiroshima*, of John Hersey, *The cold blood*, of Truman Capote, and *Olga*, of Fernando Morais. Proposal is to understand for what of heading “literary” that the three chosen book-news articles possess — the election was made by means of a previous research, that pointed these books as landmarks in the call “New Journalism” (variant of the *journalism literary* name), as much in how much national the international scene; also because they are distinct between itself (fragments of histories; narrative romance and biography, respectively) e, therefore, given more as *corpus* of the work. In this direction, we use of these in such a way three workmanships, recognized for the critical one how much for the publishing market, to investigate a probable hibridism between the literary and journalistic speeches. For in such a way, two questions is of basic importance, namely, the language and the relation of the journalism and literature with the “real”, compelling to a study on the theoretical concepts in special of literature.

Key words: literary journalism; book-reportage; nonfiction novel.

SUMÁRIO

UM COMEÇO DE CONVERSA	1
CAPÍTULO 1 NOS MEANDROS DA CRÍTICA	11
1. A história... é bom começar por ela	11
2. Os conceitos... O que os teóricos têm a dizer	16
3. Cada um na sua, mas com alguma coisa em comum	25
<i>Hiroshima, de John Hersey</i>	26
<i>A sangue frio, de Truman Capote</i>	28
<i>Olga, de Fernando Moraes</i>	31
CAPÍTULO 2 HIROSHIMA: O LITERÁRIO EM FORMA DE REPORTAGEM	33
1. O gênero reportagem.....	37
2. A história dos seis sobreviventes	43
3. Linguagem diferente: um trabalho árduo.....	49
<i>Trabalho com linguagem</i>	50
4. Realismo e mimesis	56
5. Algumas considerações a respeito das leituras	59
CAPÍTULO 3 A QUESTÃO DO ROMANCE APLICADA EM <i>A SANGUE FRIO</i>	63
1. Personagens	77
CAPÍTULO 4 BIOGRAFIA E <i>OLGA</i>	83
1. O gênero biografia	85
2. Enredo	88
3. Narrador	91
4. Personagens (principais)	93
5. Ficção ou não-ficção?	94
6. Linguagem	95
CONSIDERAÇÕES FINAIS	101
REFERÊNCIAS	117
ANEXOS	123

UM COMEÇO DE CONVERSA

O jornalismo literário sempre foi mais estudado pelos jornalistas do que pelos literários. Por quê? O que, afinal, haveria de literário nessa aparente nova forma de escrever? O que, enfim, da literatura emprestam os jornalistas para escrever livros, a arte, a técnica? Podemos falar de técnica literária? A arte pode ser copiada? Esse conceito não parece obsoleto na crítica? E a ficção literária e a verdade jornalística, como unir esses pontos? Se no jornalismo literário falamos de romances, por que não chamar seus autores de “escritores” e colocá-los diretamente no escopo da literatura, deixando de ser jornalismo? Essas questões permeiam o presente estudo e merecem alguma atenção pelos críticos literários. Atualmente, já há um consenso entre jornalistas em dizer que existe uma corrente chamada *jornalismo literário*. Lima (1993), Ferreira (2004), Medina (1990), Kunczik (2001), Melo (2003), entre outros teóricos do jornalismo, já admitiam existir uma variedade da produção jornalística que se afeiçoa à produção literária, variedade que é inclusive vendida pelas editoras sob o conceito de jornalismo literário. Além disso, os escritores que, de acordo com eles mesmos, se enquadram na corrente também refletem sobre sua própria obra e reconhecem a interferência da arte literária em seus livros. Tom Wolfe (2005), um exemplo entre esses escritores, atuou nesse novo cenário com outros autores, trabalhando a linguagem, isto é, inovando na forma, a fim de, comparativamente ao jornalismo “tradicional”, revelar os fatos de uma maneira diferente dos demais jornalistas do período:

No começo dos anos 60, uma curiosa idéia nova, quente o bastante para inflamar o ego, começou a se insinuar nos estreitos limites da *statusfera* das

reportagens especiais. Tinha um ar de descoberta. Essa descoberta, de início modesta, na verdade, reverencial, poderíamos dizer, era que talvez fosse possível escrever jornalismo para ser... lido como um romance. *Como um romance, se é que me entendem*. Era a mais sincera forma de homenagem a O Romance e àqueles grandes, os romancistas, claro. Nem mesmo os jornalistas pioneiros nessa direção duvidavam sequer por um momento de que o romancista era o artista literário dominante, agora e sempre. Tudo o que pediam era o privilégio de se vestir como ele... (WOLFE, 2005, p. 19, grifos do original).

Até a década de 1960, poucos jornalistas haviam tentado escrever de forma tão ousada. A partir de então, essa forma de escrita aparece com mais frequência e ganha espaço nas décadas recentes. No entanto, podemos encontrar exemplos mais característicos dessa vertente do jornalismo em obras anteriores a esse período. É o caso do livro de John Reed, *Dez dias que abalaram o mundo* (1917), que, segundo o jornalista Zuenir Ventura (2003) (que também escreve livros-reportagens), pode ser considerado um marco para a nova corrente. De acordo com Ventura, Reed havia revolucionado a narrativa jornalística com inovações de estilo ao contar os pormenores da Revolução Russa em outubro de 1917, o que evidencia uma aproximação com recursos utilizados pelo registro da linguagem literária.

Porém, essa obra não revolucionara tanto quanto *Hiroshima*, de John Hersey, que tomou a edição inteira de 31 de agosto de 1946 da *The New Yorker*, tendo esgotado rapidamente os 300 mil exemplares da revista, segundo dados de Matinas Suzuki Jr. (2002). A obra narra o horror que havia sido a explosão da bomba atômica no centro da cidade de Hiroshima, no Japão, para os moradores da cidade, e, especialmente, as consequências que haveriam de sofrer. O início da história interpõe seis personagens principais escolhidos por Hersey para revelar os efeitos da bomba em suas vidas e comunidade. Assim, cada um dos personagens conta como escapou, onde estava e para onde foi. Parece, inclusive, um jogo do escritor com o famoso *lead*¹, principalmente por conter as informações respondidas por meio de sete perguntas básicas para averiguar um fato: quando, como, por que, onde, qual,

¹ O *lead* é a técnica jornalística que consiste em passar ao receptor todas as informações consideradas essenciais em um acontecimento. Geralmente, é elaborado nos dois primeiros parágrafos de uma matéria. O *lead* foi uma técnica descoberta para repassar as informações com mais agilidade, principalmente na era das agências de notícias para os “furos” jornalísticos e de interceptações em período de guerra.

quanto e para quê. No que tange à forma como os fatos verídicos são narrados, pode-se notar a presença de frases curtas e intercaladas, o que parece produzir um efeito de ansiedade no leitor. No entanto, apesar de esta ser uma característica comum ao jornalismo “tradicional”, parece-nos que a linguagem de Hersey apresenta feições que pertencem ao universo literário, como o uso irrestrito de metáforas e outras figuras de linguagem em geral, ausentes no discurso jornalístico. Na seqüência da *reportagem especial*, o autor conta, passo a passo, a história do reverendo Kiyoshi Tanimoto, do padre alemão Wilhelm Kleinsorge, dos doutores Masakazu Fujii e Terufumi Sasaki, da viúva Hatsuyo Nakamura e da senhorita Toshiko Sasaki, desde o momento da explosão até o destino final desses sobreviventes (*hibakushas*) marcados pelo sinal da guerra. Contam, em um momento de pós-guerra, mas de grande apreensão ainda, o que sentiram no momento da explosão e como viviam com as seqüelas que aquela tragédia havia trazido. Toshiko Sasaki, por exemplo, teve uma fratura pela explosão e ficou com a perna esquerda torta, o joelho sem mobilidade e a coxa atrofiada, e somente depois de três cirurgias e 14 meses internada conseguiu que as duas pernas ficassem mais ou menos da mesma altura; a viúva Nakamura-san estava constantemente debilitada para trabalhar, nunca mais tivera saúde e precisou arrumar forças para sustentar seus filhos numa sociedade que passava a discriminar os *hibakushas*; o doutor Sasaki enriqueceu com uma clínica especializada em massagens, acupunturas, fisioterapia, banhos terapêuticos etc., aprendera a lidar com seu pesar de não ter conseguido identificar todos os corpos que morreram no hospital da Cruz Vermelha onde trabalhava no momento da explosão da bomba; o padre Kleinsorge sofreu durante anos com feridas que não cicatrizavam e uma profunda exaustão, todos os sintomas iam somando-se com o tempo: febre, infecção, pus nos dedos e deficiência nos glóbulos brancos, mudou de nome (Takakura) e refugiou-se em uma cidadezinha chamada Mukaihara, onde morreria; o doutor Fujii também não agüentou por muito tempo e após “cair de cama” (não exatamente por causa da explosão, mas por um acidente com gás alguns anos mais tarde) morreria; e, finalmente, o reverendo Tanimoto percorreu o mundo com palestras pela paz, percebeu que os Estados Unidos e a União Soviética começavam a coibir armas nucleares e passou a ter uma vida normal; neste momento, Hersey ironiza dizendo que: “sua memória, como a do mundo, começara a falhar” (2002, p. 160).

Mas é na década de 1960, mais precisamente em 1965, que Truman Capote busca ampliar o empreendimento iniciado por Hersey, o que, de certa forma, fez o primeiro evocar para si o privilégio ao marco do jornalismo literário, ao trazer o modelo de reportagem especial ainda mais próximo do romance. Aliás, é esse o nome que o próprio Capote confere à sua obra *A sangue frio: romance de não-ficção*. Ivan Lessa (2003), na apresentação da edição brasileira do livro, conta:

Truman Capote batizou seu livro de “romance sem ficção”. Para ele, jornalismo era apenas fotografia literária. Ele ambicionava algo mais. Um gênero só para ele. Não achava que *Hiroshima*, de John Hersey, pudesse ser comparado com *A sangue frio*. Para ele, o livro de Hersey era, claro, criativo, no sentido de que não coletara gente falando para um gravador, sofrendo depois um processo editorial. (LESSA, 2003, p. 11).

A história também intercala, num processo de estrutura literária, as narrativas dos vários personagens, quais sejam, a família assassinada: Herbert William Clutter, sua esposa Bonnie Fox e dois de seus filhos, Nancy e Kenyon (as outras duas filhas, Eveanna e Beverly, residiam em outros estados), além dos assassinos Perry Smith e Dick Hickcock. A pesquisa do escritor demorou seis anos (ele já estava em dívida com a revista *The New Yorker*, pois prometera uma reportagem sobre a vida da Rússia na Guerra Fria e não a fizera; decidiu, assim, investir todas as suas “fichas” nesse romance após ter lido a notícia de um assassinato que chocara uma cidade dos Estados Unidos) e começava pelos sonhos da família Clutter, bem como de sua boa fama na pequena e pacata cidade de Holcomb, no Kansas, até as viagens de fuga dos dois assassinos e sua condenação após terem sido presos pela equipe do detetive Dewey, que descobre as intenções dos assassinos. Ainda no cumprimento de uma pena, Perry e Dick estabeleceram certa amizade e souberam que o patrão de um outro rapaz que cumpria pena era endinheirado e guardava dinheiro em casa. Era justamente a família tradicional de Herbert Clutter, mas com o agravante de que ele nunca havia guardado dinheiro em casa. Como não acharam nada e ficaram com medo de deixar testemunhas, mataram todos os que estavam na casa, um a um. Por esses elementos, *A sangue frio* talvez seja, realmente, um caso emblemático do jornalismo literário, pois em quase tudo se assemelha a um romance detetivesco, inclusive com diversos recursos de

suspense e sem o aparato de qualquer anotação ou gravação em relação às entrevistas. Sobre as entrevistas, Suzuki Jr. afirma:

Capote entrevistou por longo tempo um grande número de pessoas sem fazer anotações ou gravá-las. Segundo ele, a anotação e a gravação prejudicam o tempo dedicado à observação dos personagens e do ambiente, e intimidam os entrevistados, que perdem a naturalidade e deixam de fazer revelações importantes. (SUZUKI JR., 2003, p. 428).

Contudo, Capote foi criticado por ter criado elementos de ficção na obra, peculiaridade que deveria, no entender dos críticos, pertencer somente à literatura. Por esse motivo, o jornalista Fernando Morais buscou seguir o modelo proposto pelo trabalho com a linguagem, mas precavendo-se em comprovar os fatos por documentos ou fontes anexados ao final de suas obras. Além disso, Morais deixa clara sua preocupação com a “verdade” dos fatos, ou seja, com o “real”. Parece saber que o processo de edição produz um sentido entre vários possíveis de um mesmo objeto analisado, porém convive com o tabu da pretensa objetividade jornalística:

Este livro não é *minha versão* sobre a vida de Olga Benario ou sobre a revolta comunista de 1935, mas aquela que acredito ser a *versão real* desses episódios. 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. [...] E houve, ainda, situações em que, colocado diante de versões contraditórias sobre determinado episódio, fui levado por investigações e evidências a optar por uma delas. (MORAIS, 1994, pp. 13-14).

Dos livros de Morais, analiso *Olga*, que também se diferencia das demais obras por tratar-se de uma *biografia* (a primeira do autor), ou seja, é contada a história de uma personagem, no caso, Olga Benario Prestes, uma judia, militante de partidos socialistas, que aceitou a missão de proteger Luis Carlos Prestes e acabou casando-se com ele. Foi presa e enviada à Alemanha nazista de Hitler, onde pariu a filha que esperava de Prestes e logo em seguida foi condenada à morte em câmara de gás. E como é próprio do gênero biográfico, a história de vida de Olga foi bastante pesquisada e trazida por diálogos (embora poucos), muitas cartas e depoimentos de pessoas que a conheciam desde a época da juventude, no bairro de comunistas operários de Neukölln (Berlim, Alemanha), até as companheiras de confinamento. Há, na história contada por Morais, muita pesquisa e pode-se dizer que o

autor buscou o aprofundamento de um simples *perfil* da vida de Olga por meio de uma *biografia*, gênero mais completo nesse sentido. Por ser, portanto, um gênero que comporta perfeitamente a literatura, seria mais fácil ao autor incorrer numa linguagem menos jornalística e mais literária, sair da linguagem comum para ir a uma mais estilizada. Sem dúvida existiu essa preocupação, mas o que predomina é um relato dos fatos. É, ainda, importante destacar que a escolha por Olga parece ter relação com a posição de esquerda amplamente assumida pelo autor na mídia².

Todos os três livros, de qualquer forma, são unidos pela mesma nomenclatura, o que sugere não só a existência de algo como o jornalismo literário, mas também certas homologias entre eles. E para estudá-los, lançamos mão de possíveis definições de *jornalismo* e de *literatura*, para investigar a hipótese de que o conceito de jornalismo literário é o hibridismo entre os dois tipos de registros lingüísticos. Evidentemente, a nomenclatura aponta para essa hipótese, porém a carência de estudos na área em contraposição com o aumento do número de livros-reportagens que aparecem nas livrarias ainda apontam para a necessidade de estudar essas obras mais detalhadamente, mesmo porque alguns aspectos ainda não estão devidamente esclarecidos, como, por exemplo, a relação dos fatos jornalísticos e a criação/imaginação do escritor literário, que parecem ser inconciliáveis, segundo afirmam Wellek e Warren (1971):

As afirmações contidas num romance, num poema ou num drama não representam a verdade literal; não são proposições lógicas. Existe uma diferença central e importante entre uma afirmação, mesmo a produzida num romance histórico ou num romance de Balzac que pareça comunicar uma “informação” acerca de sucessos reais, e a mesma informação quando publicada num livro de história ou de sociologia. [...] Um personagem de romance é diferente de uma figura histórica ou de uma figura da vida real. (WELLEK; WARREN, 1971, p. 31).

Desse modo, os personagens de Hersey, Capote e Moraes precisam encaixar-se exatamente na fronteira entre essa representação da figura histórica que busca informar

² Inclusive, coincidência ou não, essa obra é publicada em 1984, ano do fim do período de Ditadura Militar no Brasil, momento em que, apesar das repressões, existia um engajamento dos intelectuais do período em combater qualquer forma de impedimento da liberdade de expressão do cidadão, bem como em mostrar os exemplos de pessoas que, como Olga, lutaram pelo mundo igualitário.

sobre a realidade daquele período e a representação que o autor confere ao seu personagem literário, daquilo que se lhe afigura como realidade, inclusive essa criação/representação pode ser notada pela reconstrução dos diálogos. E retomando Welles e Warren (1971), ainda assim, há de se considerar inicialmente a produção do real e do realismo como elementos distintos. Afinal, o *pacto* que se estabelece entre o leitor e o texto supõe que o primeiro deve “suspender a descrença” e aceitar aquela ficção “como se” de fato fosse verdadeira. Não é assim, entretanto, no universo do discurso jornalístico: a relação entre o jornalista e seu público é baseada na credibilidade conferida pelo compromisso firmado pelo jornalista com o real, de modo que o seu receptor, sem grandes dificuldades, aceita como verdadeiro o seu texto. Contudo, os conceitos de jornalismo e literatura podem ser ampliados, segundo os críticos de ambas as áreas. No próprio jornalismo, apesar de seu comprometimento com o “factual”, nota-se limitações no que se refere à representação do real, o que favorece uma relativa abertura no que tange à forma adotada pelo jornalista. Aliás, nem mesmo o *lead*, que predetermina a linguagem, limita o texto do jornalista nem impõe restrições, apenas serve como modelo e não como norma.

Um dos teóricos mais respeitados na área do jornalismo é Kunczik (2001), que, ao estudar o jornalismo, conclui que há divergência entre as definições sobre o que o termo compreende e quais devem ser as obrigações do jornalista. O que todos concordam, no entanto, são as descrições dadas a esse ofício, a saber: “pessoas que reúnem, avaliam e difundem as notícias ou comentam os fatos do momento” (Koszuk e Pruys *apud* KUNCZIK, 2001, p. 16). Para ampliar ainda mais o conceito, Kunczik (2001, p. 16) cita a definição de Donsbach (1987): “jornalista é quem está envolvido na formulação do conteúdo do produto da comunicação de massa, seja na reunião, na avaliação, na apuração, no processamento ou na divulgação de notícias, nos comentários ou no entretenimento”. De qualquer forma, a maioria dos teóricos do jornalismo concebe o texto jornalístico como o resultado de uma pesquisa, de uma checagem, sobre um fato, apresentando-o mediante uma linguagem clara, exatamente para atender, segundo Otho Groth (*apud* LIMA, 1995), aos quesitos de atualidade, periodicidade, universalidade e difusão coletiva. Some-se a isso o fantasma da neutralidade e da objetividade, que parecia dominar os repórteres no começo do século XX.

Já a relação da literatura com a linguagem e com o real, como já pudemos ver na citação anterior de Wellek e Warren (1971), é de outra natureza. Lá, vimos que a literatura não tem nenhum compromisso com o real. Além disso, segundo os mesmos autores, pode-se definir a literatura como apenas um trabalho com a linguagem, um investimento na forma em detrimento do conteúdo. Mas os próprios autores afirmam que há de se considerar o período, o contexto, o gênero e as circunstâncias para estipular a função da literatura, se estética ou comprometida: “Assim, é necessário advertir também que a distinção entre arte e não arte, entre literatura e expressão lingüística não literária é flutuante” (WELLEK; WARREN, 1971, p. 30). Inclusive, após o Realismo podemos encontrar muitos autores que optaram pelas duas funções concomitantemente, a saber, a estética e o engajamento social e a conseqüente preocupação com seu tempo. É o caso de livros que narram fatos verídicos, dando-lhes um tratamento diferente, como, por exemplo, o livro de Primo Levi, *É isto um homem?*, que narra os acontecimentos vividos pelo autor durante a sua prisão no campo de concentração, mas que, no entanto, os exhibe por uma linguagem impregnada de figuras retóricas que são típicas do registro literário. Wellek e Warren (1971) afirmam ainda:

[A linguagem literária] abunda em ambigüidades, como qualquer outra linguagem histórica, está cheia de homônimas, de categorias arbitrárias ou irracionais, como o gênero gramatical, transita em acontecimentos históricos, memórias, associações; em uma palavra, é sumamente “conotativo”. Ou ainda, a linguagem literária pode ser meramente designativa. Tem seu lado expressivo [...] quer influir na atitude do leitor, persuadi-lo e, em última instância, fazê-lo mudar. (idem, ibidem, p. 29).

Assim, o jornalismo literário parece comportar algumas características de ambos os registros, e, ao mesmo tempo, confrontar os próprios conceitos e definições. Afinal, é utilizada uma linguagem com fins estéticos em um processo de representação do real, mas alguns desses recursos da literatura podem colocar em dúvida o caráter não-ficcional do texto. Por esse motivo, trabalhei alguns desses conceitos dentro dos romances escolhidos, uma vez que as definições, aqui apenas iniciadas, ajudaram a compreender o provável hibridismo entre o discurso jornalístico e literário nas três obras mencionadas. Dessa forma, outras questões ainda serão contempladas nas próximas páginas, tais como: a questão do gênero, analogamente do romance [BAKHTIN (2003) entre outros], o realismo na literatura

[BARTHES et al. (1984) etc.], o contexto dos romances mencionados, a comparação com outros escritores de ficção e a própria variação do jornalismo e, principalmente, da literatura ao abrigar esse conceito, ao menos lhe emprestando a rubrica *literário* no nome dessa corrente. Ainda segundo Welles e Warren (1971):

As principais distinções a estabelecer devem destacar o uso literário, o uso diário e o uso científico da linguagem. [...] O problema é crucial, mas está longe de ser simples na prática, uma vez que a literatura, diferentemente das outras artes, não tem um meio de expressão próprio, e uma vez que indubitavelmente existem muitas formas mistas e muitas transições sutis desses usos. (idem, ibidem, p. 28).

No mínimo, resumindo, teremos a análise de três romances-reportagens à luz dos procedimentos aplicados à literatura, apontando para um conceito, ainda que primário e restrito a um *corpus* limitado, daquilo que se delineia como jornalismo literário. Seleccionamos esses três livros porque, além de serem reconhecidos como paradigmas dessa corrente, têm entre si diferenças marcantes, que devem ser levadas em conta na medida em que se procura uma relação entre eles. Nesse sentido, o que se propõe como objetivo por excelência desta dissertação é a análise desses três livros, considerados marcos do jornalismo literário, a fim de investigar a dependência que têm dos procedimentos consagrados mais pelo registro da linguagem literária do que pelo registro da linguagem jornalística, investigando, portanto, a possibilidade de se assumir como produtora a nomenclatura que já recebem, a qualidade das obras do ponto de vista literário, os contextos em que se inserem, a preocupação, enfim, de contar saindo do “lugar comum” da linguagem habitual, cotidiana.

CAPÍTULO 1

NOS MEANDROS DA CRÍTICA

*O romance é a fotografia
de uma realidade exterior do romancista*
MAUPASSANT, 1993, p. 30

1. A HISTÓRIA... É BOM COMEÇAR POR ELA

Quando pegamos um livro e a leitura nos agrada somos absorvidos por ele e não queremos mais parar de ler até chegar ao final. Nossas vidas acabam confundindo-se com a dos personagens e, às vezes, temos até vontade de chorar ou de rir com o enredo do livro. Isso também pode acontecer ao ler uma notícia, perfil ou reportagem no jornal. Talvez porque jornalismo e literatura andaram por muito tempo um ao lado do outro, até que um pendeu mais para a mimesis e outro mais para a ficção. Mas resgatemos a história...

Antes do surgimento da máquina de Gutemberg, as pessoas já se comunicavam jornalisticamente¹ e algumas também literariamente. Cartas do século XV e XVI já demonstram os anseios em contar as novidades, debater idéias, mostrar os ideais e algumas

¹ Comunicar jornalisticamente está aqui compreendido como o ato de comunicação com os pilares da: atualidade, universalidade, periodicidade e difusão coletiva, expressos por Otto Groth (*apud* LIMA, 1993) e posteriormente por Kunczik (2001), embora por ele também problematizado em relação ao subjetivismo do jornalista em considerar esses aspectos.

buscam mais do que isso, pois os autores queriam escrever de uma forma esteticamente admirável².

Outro aspecto histórico, que atesta a aproximação entre as duas áreas, são os folhetins. Alguns se lembram deles em virtude da influência machadiana na literatura brasileira, afinal, os seus romances nasceram nesses veículos. Mas não só os folhetins, a crônica, outra das influências de Machado de Assis em nossa cultura, fez mais uma ponte entre jornalismo e literatura. Enquanto os textos estritamente noticiosos adquiriram cada vez mais a técnica nomeada de *lead* ou “pirâmide invertida”, as crônicas ficavam com o papel de não só informar e formar, como de divertir, de tomar como tema o miúdo, o cotidiano. Segundo Antonio Candido (1992, p. 19), a crônica é um “veículo privilegiado para mostrar de modo persuasivo muita coisa que, divertindo, atrai, inspira e faz amadurecer a nossa visão das coisas”.

A crônica também é um gênero que fez o jornal se destacar como documento histórico e forma de literatura, não só como “embrulho para peixe”, pois era assim que o veículo era visto, dado seu caráter imediatista que só servia para aquele dia, no dia seguinte estava nas feiras, como embrulho dos alimentos. Hyden White diz que: “O arranjo de eventos selecionados da crônica no interior de uma estória suscita os tipos de questões que o historiador deve prever e responder no curso da construção de sua narrativa” (1995, p. 22). Ele ainda acrescenta a estória, o modo de elaboração do enredo, o modo de argumentação e o modo de implicação ideológica como estratégias de composição da narrativa, que retomaremos ao analisar as obras selecionadas para este trabalho.

Apesar de a crônica ter-se tornado historicamente relevante, ela não tinha essa pretensão. Antonio Candido (1992) diz que a crônica não é um gênero maior, mas na sua despretensão humaniza, e essa humanização a torna cada vez menos efêmera. Segundo Candido: “[a crônica] consegue quase sem querer transformar a literatura em algo íntimo com relação à vida de cada um, e quando passa do jornal ao livro, nós verificamos meio espantados que sua durabilidade pode ser maior do que ela própria pensava” (p. 14).

² Conferir Andretta, 2004.

Nos estudos de Crespo (1990) sobre a crônica, percebe-se que os escritores, responsáveis pela maior perenidade do jornal, migraram para o veículo das “pressas” por uma questão de oportunidade de emprego que a carreira literária não lhes dava. Mesmo sendo um compromisso diferente de escrever um livro, porque estão sempre sob pressão³, as revistas, principalmente, procuravam seguir a linguagem dos livros e por isso, segundo Crespo, “é possível analisá-las como material literário” (1990, p. 12).

Apesar dessa migração e dos comentários que aproximam as duas áreas, muitos escritores que trabalharam em jornais atestam a peculiaridade desse meio quanto à linguagem, afinal, por serem obrigados a escrever reportagens, reclamam um “abastardamento da inteligência”⁴. Nelson Werneck Sodré (1966) afirma: “Aos homens de letras, a imprensa impõe, agora, que escrevam menos colaborações assinadas sobre assuntos de interesse restrito do que o esforço para se colocarem em condições de redigir objetivamente reportagens, entrevistas, notícias” (p. 339).

Realmente é fácil perceber que as notícias, algumas entrevistas e reportagens possuem uma linguagem que se quer muito objetiva e por isso não utiliza muitos adjetivos, advérbios, enfim, conta o absolutamente necessário, respondendo às perguntas básicas que estão contidas no *lead*. É uma escrita mais fria, com pouco ou nenhum detalhe, não faz como os romances a respeito da imersão na história a partir da descrição de um ambiente, de um personagem ou mesmo de um detalhe que cativa nossa simpatia ou nossa familiaridade.

Essa falta de literatura no jornalismo é, em grande parte, culpa da pressa, como propôs Sodré, e as agências de notícias, com o afã pelo furo, principalmente no século XX, marcado por guerras que exigiam notícias rápidas e bastante objetivas, ajudaram a estabelecer ainda mais essa distância entre a linguagem jornalística e a literária. O tempo não era suficiente para trabalhar o texto, que deveria ser amarrado pela técnica do jornalismo de *hard news* ou notícias “quentes” do cotidiano, tido agora como “tradicional”.

³ Rocha (1955) lembra que o jornalismo já foi chamado de “literatura sob pressão” (p. 3).

⁴ Crespo (1990) atribui essa reclamação ao fato de não poderem assinar os textos.

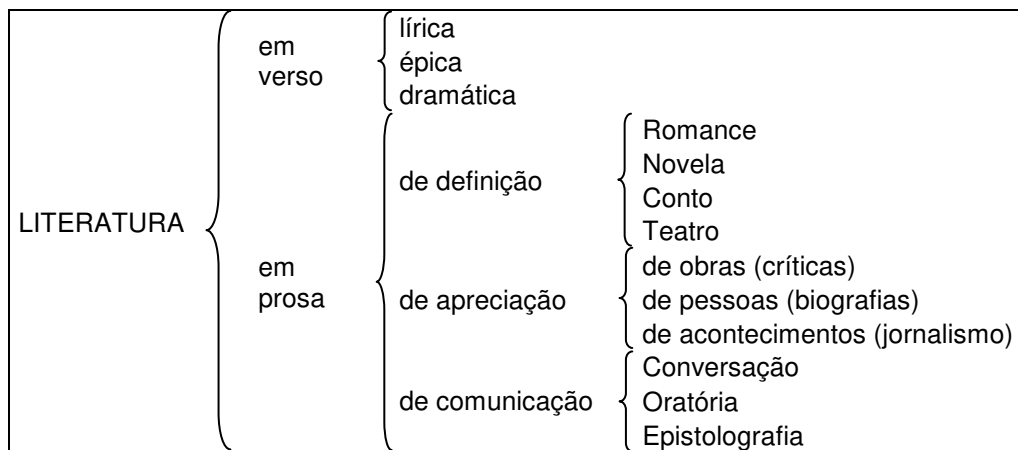
Nesse mesmo período, contudo, alguns jornalistas despontam “contra a maré”. Como já antecipei no capítulo anterior, em 1919, John Reed, tendo participado da Revolução Russa de 7 de novembro de 1917, escreve sua obra como cobertura dos eventos da investida bolchevista: *Dez dias que abalaram o mundo*. O livro é até hoje visto como uma reportagem literária, pois não possui a linguagem jornalística, mas somente sua técnica de investigação e de retratar o real, a linguagem, a forma de livro e o tempo que o autor pôde trabalhar no texto aproximam o livro da literatura. Zuenir Ventura mistura jornalismo e literatura ao falar do livro no prefácio para Reed: “Este é um dos livros que abalaram o mundo da narrativa jornalística contemporânea [...]. O olhar de cronista do autor devolve ao leitor não só os eventos históricos, mas toda a atmosfera daqueles tempos de turbulências e transformações bruscas” (2002, p. 9).

Assim como Reed, muitos escritores foram também jornalistas⁵ e houve um momento em que muitos jornalistas quiseram ser escritores. Isso culminou no que chamamos de *jornalismo literário* ou “novo jornalismo”, uma corrente alternativa que surgia, contrária às técnicas noticiosas. Assim foi sendo criado um entremeio entre o jornalismo e a literatura: o jornalismo literário, pois o texto jornalístico “puro”, sempre pressionado pelo novo, pelo *lead*, afastou-se da literatura, como já visto, ao mesmo tempo em que a literatura manteve certo desprezo pelo jornalismo, uma vez que é sempre feito “às pressas”.

As opiniões não são unânimes. Você mesmo, leitor, no começo deste capítulo, pode não ter concordado comigo quando disse que podemos ter um efeito “catártico” (o mesmo produzido pela literatura) ao ler uma reportagem ou algum outro texto do jornal. Alceu Amoroso Lima (1960) e Antonio Olinto Rocha (1955) já mostraram a contradição entre um campo e outro com a exposição de alguns intelectuais (escritores ou jornalistas) que foram

⁵ “Os escritores, sobretudo nos Estados Unidos, não apenas se viam como registradores ou repórteres, mas escreviam para jornais e na verdade eram ou tinham sido jornalistas: Ernest Hemingway (1889-1961), Theodore Dreiser (1871-1945), Sinclair Lewis (1885-1951). ‘Reportagem’ — o termo aparece pela primeira vez em dicionários franceses em 1929, e em ingleses em 1931 — tornou-se um gênero aceito de literatura socialmente crítica e de apresentação visual na década de 1920, em grande parte sob a influência da vanguarda revolucionária russa, que louvava o fato acima da diversão popular que a esquerda européia sempre condenara como o ópio do povo” (HOBBSAWN, 1995, p. 191).

a favor ou contra a volta da união entre as duas áreas. O próprio Lima (1960) diz que se a concepção de literatura for puramente estética, o jornalismo não entra como gênero literário, enquanto Rocha define tudo o que é jornalístico como literário. Lima chega a fazer um esquema dos gêneros literários e coloca o jornalismo em um dos ramos desse esquema (p. 27), como podemos conferir a seguir:



Apesar do estudo desses autores e de alguns textos de jornalistas sobre o assunto (LIMA, 1993), não é comum encontrar críticos literários debatendo a (re)aproximação do “gênero” jornalístico para a literatura e é esse um dos objetivos desta dissertação, a questão da crítica *literária* sobre o jornalismo *literário*. Autores como Danziger e Stacy (1974) são, por exemplo, contrários a essa concepção porque consideram as formas narrativas no escopo da ficção e a biografia, autobiografia, memória, epistolografia e ensaio como subgêneros não-ficcionais. Nesse sentido, a grande reportagem, de John Hersey e o romance de Truman Capote, que são narrações, enquadrariam-se, para Danziger e Stacy, no gênero ficcional e somente a biografia de Moraes seria considerada não-ficcional. Mesmo assim os autores questionam se os tipos não-ficcionais seriam considerados literatura porque eles definem literatura como “uma recriação imaginativa da vida que envolve a criação de um ‘universo virtual’” (1974, p. 113). Esses autores já foram, e muito, superados, mas é importante passar por mais algumas opiniões sobre o conceito de literatura e se obras de jornalismo literário poderiam ser assim consideradas, de acordo com conceitos críticos. Para tanto, passemos a alguns desses conceitos propriamente *literários*.

2. OS CONCEITOS... O QUE OS TEÓRICOS TÊM A DIZER

Ante o impasse de reaproximar o jornalismo da literatura, abrindo espaço para um novo gênero: o jornalismo literário, é importante buscar algumas definições de literatura para melhor entender onde se fixa esse entremeio aqui estudado. Afinal, para saber se a rubrica “literário” está sendo empregada aleatoriamente ou não, é preciso saber o que pode vir a ser literatura para alguns críticos. Além disso, o conceito é mais complexo, porque depende de algumas variantes, como diz Eagleton (*apud* CRESPO, 1990) nesta citação: “as concepções do que vem a ser ou não literário são e serão sempre variáveis, oscilando de acordo com as relações ideológicas de cada período histórico” (p. 14). É, portanto, um terreno movediço, mas as várias épocas, apesar de suas limitações, acabaram por traçar alguns conceitos-chave.

Por exemplo, de acordo com um dos representantes do formalismo russo, Roman Jakobson (1971), a literariedade de um texto depende da predominância da função poética. Dito de outro modo, entre as seis funções da linguagem possíveis, a função poética é a que coloca acento na linguagem a fim de fazer com que a mensagem se volte para si mesma, obrigando o seu receptor a tomá-la como fonte de significações semânticas e fonte de fruição estética, por isso, ao mesmo tempo, é a que mais se identifica com a literatura. Além disso, como Jakobson constata, não é somente a presença da função poética que determina a literariedade do texto, mas sim a sua predominância ante outras funções, devemos ter em mente que, portanto, é possível identificar o registro literário até em textos que originalmente pertençam a outras categorias; e esse parece ser o caso dos romances-reportagens do jornalismo literário.

O crítico Jonathan Culler (1995, p. 58) diz em um artigo sobre a “literariedade” que:

O que distingue *A Morte em Veneza* do relato que um amigo nos faz da morte do tio é sobretudo o fato de termos bons motivos para supor que a primeira narrativa será rica, complexa, digna de ser lida ou escutada, que terá uma unidade e todos os atributos da literariedade [...].

Recentemente, Luiz Costa Lima fez um apanhado da crítica em relação à definição da literatura e insere também sua opinião a respeito. Para ele, “o termo literatura não tinha um sentido específico, mas apenas restritivo” (2006, p. 333). No Renascimento italiano

utilizaram o conceito misturado com a lógica, a retórica e a poética, pois seguiam os livros de Aristóteles. Schelegel, no século XVII, segundo Lima, consegue diferenciar literatura da linguagem comum, mas

o termo “literatura” assume uma duplicidade que não o abandonará até hoje. Por um lado, adquire um sentido restrito que desconhecia mesmo no final do século XVII; por outro, guarda a promessa de estender-se além. A identificação do *litteratus* com o que possui “o conhecimento profundo das letras” (Furetière) proviera do primeiro plano, mas não desaparecera do cenário. Assim a reencontramos em um autor contemporâneo do renome de H.-G. Gadamer: “Ao modo de ser da literatura compete toda a pesquisa seriamente pensada que esteja essencialmente ligada à forma da linguagem”. (LIMA, 2006, p. 326, grifos do original).

Nessa citação, Lima (2006) já antecipa algumas de suas idéias sobre o termo, principalmente sobre a questão do uso da linguagem, que ele chama de “espessura da linguagem”; mesmo assim, o autor apresenta os conceitos de Mme. de Staël, de Chateaubriand, entre outros, inclusive sobre o assunto “ficção” (veremos a seguir), que permeia o tema e também é muito importante para o entendimento do jornalismo literário, uma vez que este quer se abrigar na literatura, mas não utilizar de elementos de ficção, pois isso arruinaria a credibilidade do jornalismo quanto à narração do real (como espécie de mimesis).

Até pouco antes de conceber este livro [*História. Ficção. Literatura*], não punha em dúvida que o estatuto da ficcionalidade abrangia toda a gama dos gêneros poéticos e literários. Um dos principais interesses em escrevê-lo esteve em mostrar a generalização indevida que se empresta ao ficcional e os equívocos daí resultantes. [...] Fora da ficcionalidade, a literatura abrange aquelas obras que, perdida sua destinação original, recebem outro abrigo, i.e., mantêm seu interesse, mudando de função. (idem, ibidem, pp. 348-349).

As obras de história, por exemplo, podem assumir uma função literária; é o que acontece com *Memórias do cárcere* (Graciliano Ramos), *Os sertões* (Euclides da Cunha) e que pode estar acontecendo com obras como *Mimesis* (Auerbach) e *Casa-grande & senzala* (Gilberto Freyre), todas com outros propósitos que não os puramente literários. Nesse mesmo esquema lógico de Lima, exemplificado anteriormente, poder-se-ia, talvez, incluir os livros de jornalismo literário, além de tantas outras como as de memória e de biografia, uma vez que, a respeito dessas obras que mudam de função, Lima complementa: “Pela

espessura da linguagem, a literatura então se tornará sua segunda morada” (idem, ibidem, p. 350).

Wellek e Warren (1971) anteciparam esse conceito a respeito da definição do termo. Segundo os autores, a “linguagem é o material da literatura” (p. 28) e por essa chave interpretativa os autores explicam que as obras literárias podem ser advindas de várias outras áreas e terem várias outras funções, a psicológica, a social, a histórica, mas sempre terá sua função primordial, que está atrelada à linguagem. Nas palavras do autor: “A sua função primordial e principal é a fidelidade à sua própria natureza” (idem, ibidem, p. 46), tendo dito anteriormente: “Quando uma obra literária exerce com êxito a sua função, os dois fatores referidos — prazer e utilidade [lembrando Kant] — devem não só coexistir, mas fundir-se” (idem, ibidem, p. 37). Aliás, a literatura “útil”, ou melhor, engajada socialmente, é facilmente percebida nos enredos do jornalismo literário, especialmente em uma das obras aqui estudada: *Hiroshima*, em que o autor (John Hersey) claramente faz um apelo ao não-esquecimento do trágico episódio da bomba atômica jogada na cidade japonesa de Hiroshima, em 6 de agosto de 1945, que matou 60 mil pessoas instantaneamente, totalizando cerca de 140 mil com as mortes posteriores, decorrentes da radiação recebida.

Lendo Barthes, procuro agora aproximar ainda mais esses conceitos teóricos ao universo do jornalismo literário. Em um artigo de *Crítica e verdade* (2003), Barthes debate esse assunto com exemplos que toma de notícias de jornal ou dos *fait divers*. Tomando alguns exemplos do próprio autor, procurarei explicar suas idéias a esse respeito.

Se ouvir algo como: “acabam de limpar o Palácio da Justiça”, a informação não possui relevância. Mas se acrescentarmos: “não o faziam há cem anos”, isso se torna um *fait divers*. Assim, a notícia precisa do inusitado, da casualidade, mas mais ainda, ela precisa do notável, senão é apenas informação. Um exemplo célebre que aparece em algumas faculdades de jornalismo é: se um cachorro morder um homem não é tão importante, mas se um homem morder um cachorro, corre porque aí a notícia é boa, pois além de tudo há o caráter da espetacularização⁶. Note que o *fait divers* pode ser escrito

⁶ Discutida por Ciro Marcondes Filho (2002), após citar alguns exemplos semelhantes a Barthes.

literariamente ou em formato de “pirâmide invertida” ou *lead*, mas é o tema, o *argumentum* para qualquer uma das duas narrativas. De qualquer forma, Barthes afirma que:

Estamos aqui, se se quiser, não num mundo de sentido, mas num mundo de significação [processo sistemático que une um sentido e forma, um significante e um significado]; esse estatuto é provavelmente o da literatura, ordem formal na qual o sentido é ao mesmo tempo posto e desiludido; é verdade que o *fait divers* é literatura, mesmo se essa literatura é considerada má. (BARTHES, 2003, pp. 63-64).

Apesar da desconfiança que Barthes expressa sobre a má escritura de alguns textos de jornalismo (também em outro texto do autor⁷), o crítico coloca-os no escopo da literatura caso também exista uma outra função da linguagem além de informar, como a de sair de um relato comum, de utilizar a polissemia das palavras, enfim, quando eles caminham para um efeito estético. Porém, mesmo assim, ainda não há consenso entre os críticos e mesmo quando eles assumem o jornalismo como literatura, o fazem com críticas, colocando-o no lugar de “rés-do-chão” (ou *rèz-de-chausses*, que era o rodapé da página onde ficavam as crônicas ou demais produções literárias no jornal). Seria a literatura dando um contragolpe? É certo que há muita produção jornalística que não possui nenhuma característica literária. O fato de ser *escrito* não o torna literário, mas é certo também que há pouco conhecimento sobre as obras que despontam como jornalismo literário. Pode ser que não entrem para nenhum cânone, pode ser que não sejam bem escritas, mas algumas talvez façam jus à rubrica “literário”. E o apelo de leitura mostra-se cada vez maior, o mercado editorial, inclusive, já percebeu a vantagem desse “tipo” de literatura, pois os temas são inusitados (a exemplo dos *fait divers*) e a linguagem é agradável, toma nota de detalhes, estabelece um enredo, constrói narrativas com o trabalho do tempo, do espaço, a descrição, inclusive

⁷ “[...] a escritura de grau zero é, no fundo, uma escritura indicativa, ou, se se quiser, amodal; seria justo dizer que é uma escritura de jornalista, se precisamente o jornalismo não desenvolvesse em geral formas optativas ou imperativas (isto é, patéticas). A nova escritura neutra coloca-se no meio desses gritos e desses julgamentos, sem participar de nenhum deles. [...] Se a escritura é realmente neutra, se a linguagem, em vez de ser um ato incômodo e indomável, atinge o estado de uma equação pura, não tendo mais espessura do que uma álgebra em face do vazio do homem, então a Literatura está vencida, a problemática humana é descoberta e entregue sem cor, o escritor é irremediavelmente um homem bem comportado. [...] a sociedade faz da escritura uma maneira e o manda [o escritor] de volta, prisioneiro de seus próprios mitos formais” (BARTHES, 1974, pp. 160-161).

psicológica dos personagens, ou seja, comporta-se como um romance. Mas o romance não estaria atrelado à ficção? Como ficaria o jornalismo nesse caso?

Esse tópico já foi discutido pela crítica, talvez até superado, pois autores como Lukács ou mesmo Girard – que toma outra chave de interpretação (mais psicologizante do que social) – entendem o romance como mimesis do real. “Como escreve Lukács, o romance é o único gênero literário em que *a ética do romancista converte-se em problema estético da obra*” (GOLDMANN, 1976, p. 11, grifos do original). E, segundo Girard, o romance é uma maneira de encontrar o esquema do desejo mimético da sociedade. A diferença, nesse sentido que os autores dão ao romance, é que no jornalismo literário os personagens são reais, como já dissemos. Mas há ainda os que desconfiam e digam que ou é jornalismo ou os autores inventam uma coisa ou outra no romance-reportagem. Tanto é assim que os escritores se defendem nas próprias obras. Fernando Morais mesmo escreveu no livro *Olga*:

Qualquer incorreção que for localizada ao longo desta história, entretanto, deve ser debitada exclusivamente à minha impossibilidade de confrontá-la com versões diferentes. E certamente haverá incorreções, até porque eu próprio cheguei a iniciar investigações a partir de versões aparentemente verdadeiras, mas que depois seriam desmentidas por novas pesquisas ou entrevistas. (1994, p. 14).

Mesmo assim, a ficção é, sem dúvida, um pesadelo para o jornalismo literário quando se justifica a literatura por esse ponto. Mas, para autores como Barthes, por exemplo, esse conceito, assim como o de estilo, define-se como o retrato de uma visão. Nesse sentido, talvez não houvesse mal algum em dizer que o jornalismo literário também possui certo grau de ficção, uma vez que é comum falar que também o jornalismo é uma visão de determinado fato, ou seja, o jornalismo literário é, assim, uma vertente da literatura, uma vez que é uma escritura, tem um grande potencial para ser escrevível, pois trabalha com a linguagem, pode até configurar uma ficção, no sentido de ser uma visão do que aconteceu – Barthes mesmo argumenta que “em vez de falar em obra de ficção, o correto é falar em obra de linguagem” (1981, p. 174) –, possui o romanesco em primeiro lugar e transforma esse romanesco, com os códigos apropriados em romance.

Ainda sobre a ficção, Iser torna-se outro autor central para debater o tema, na medida em que, para ele, as instituições reais também são ficções e visões de mundo. Para

melhor compreender, a citação a seguir explica que seria fácil somente estabelecer a dicotomia entre, de um lado, textos literários = textos ficcionais e, de outro lado, os textos não-ficcionais, mas os “romances de não-ficção” funcionam da mesma forma que os primeiros:

É hoje amplamente aceito que os textos literários são de natureza ficcional. Por esta classificação, distinguem-se dos textos que, não possuindo tal característica, relacionam-se de um modo geral com o pólo oposto à ficção, ou seja, com a realidade. A oposição entre realidade e ficção faz parte do repertório elementar do nosso “saber tácito” [...]. É entretanto discutível se esta distinção, por certo prática, entre textos ficcionais e não-ficcionais, pode ser estabelecida a partir da oposição usual. Os textos “ficcionalizados” serão de fato tão ficcionais e os que assim não se dizem serão de fato isentos de ficção? (ISER, 1996, p. 13).

Em outra passagem, conclui:

Deste modo, os gêneros literários se apresentam como regulamentações efetivas de longo prazo, que permitem uma multiplicidade de variações históricas nas condições contratuais vigentes entre autor e público. Contudo, mesmo designações de curto prazo, características de certas situações, como a de “*romance não-ficcional*”, funcionam do mesmo modo, porquanto a convenção é aí afirmada justamente por seu desmentido. Nesta familiaridade rotineira que em nós desperta o repertório de signos — por certo apenas esboçado — já se esconde uma consequência significativa. Pois as ficções não só existem como textos ficcionais; desempenham elas um papel importante tanto nas atividades do conhecimento, da ação e do comportamento, quanto no estabelecimento de instituições, de sociedades e de visões de mundo. (idem, ibidem, pp. 23-24).

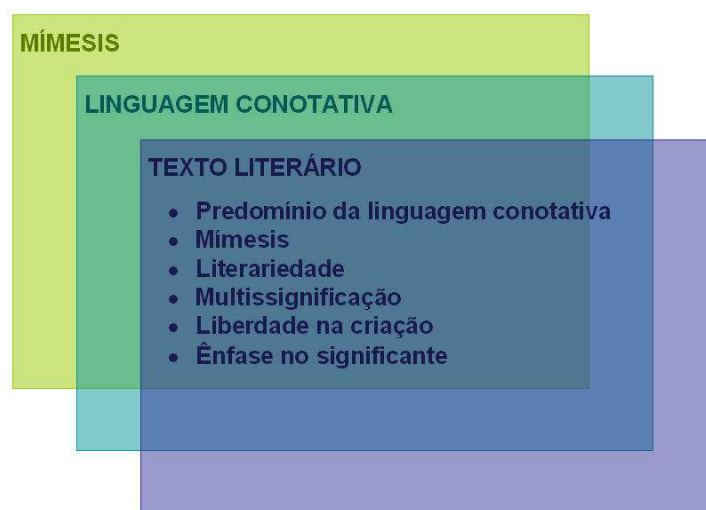
Apesar da longa citação de Iser, suas idéias sobre ficção e, por consequência, sobre não-ficção trazem um novo modo de pensar a sociedade e os textos literários, uma vez que a ficção e a imaginação assumem um papel importante na vida real. Iser fala dos “atos de fingir” que já estão estabelecidos quase como “regras” sociais, que já fazem parte de nosso mundo concreto. Além disso, nossos pensamentos, nossas palavras, nossa forma de organização social também estariam atrelados a essa ficcionalidade. Afinal, quando um repórter faz entrevistas com personagens reais e relata suas visões sobre determinado acontecido deve saber que aquela visão é ficcionalizada (ou, no mínimo, somente mais uma visão).

Como se pode perceber, há sentido em falar de jornalismo literário, mas há, ainda, um outro fator que chama a atenção nesses textos: a construção do estilo. Segundo Bakhtin, o estilo individualiza um determinado gênero ou enunciado, ou seja, temos uma gama de

gêneros: cartas, ensaios, romances, reportagens, notícias, enfim, vários gêneros e vários enunciados, alguns estão mais propícios à individualidade da escrita, outros nem tanto. Assim, textos como cartas empresariais requerem um determinado padrão, também as notícias que são narradas pelo *lead*, mas outros gêneros, contudo, oferecem a possibilidade de o escritor utilizar seu próprio modo de escrever. Esses gêneros estão mais ligados à literatura, portanto, nesse sentido, o jornalismo literário pode ser facilmente incorporado pela literatura. Nas palavras do autor:

O estilo está indissoluvelmente ligado ao enunciado e a formas típicas de enunciados, isto é, aos gêneros do discurso. O enunciado — oral e escrito, primário e secundário, em qualquer esfera da comunicação verbal — é individual, e por isso pode refletir a individualidade de quem fala (ou escreve). Em outras palavras, possui um estilo individual. Mas nem todos os gêneros são igualmente aptos para refletir a individualidade na língua do enunciado, ou seja, nem todos são propícios ao estilo individual. Os gêneros mais propícios são os literários — neles o estilo individual faz parte do empreendimento enunciativo enquanto tal e constitui uma das suas linhas diretrizes —; se bem que, no âmbito da literatura, a diversidade dos gêneros ofereça uma ampla gama de possibilidades variadas de expressão à individualidade, provendo à diversidade de suas necessidades. (BAKHTIN, 1997, p. 283).

Domício Proença Filho (2005) caracterizou a linguagem literária também pelo estilo, que pode ser do cotidiano, mas está inserida no sentido figurado, no sentido conotativo. Resumindo, *grosso modo*, a explicação de Proença Filho para o que seria a linguagem literária, teríamos:



A linguagem conotativa, para melhor exemplificarmos um dos diferenciais do jornalismo literário, (a) possui uma preocupação sonora e harmônica com a combinação das palavras; (b) precisa da própria denotação para que se possa entender o código ou o signo; e (c) como uma de suas características principais, “sobrevive” com as impressões pessoais e coletivas, além das possíveis leituras que o texto autoriza. É diferente da linguagem cotidiana, denotativa, pois esta, quando um remetente transmite uma mensagem, busca ser o mais claramente e objetivamente entendido. No exemplo: “Michel, me empresta o livro de Guimarães Rosa”, a mensagem é muito clara, não possui ambigüidades, interpretações ou impressões. Todavia, no verso de Baudelaire, “Eu sou como um rei de um país chuvoso”, todas as palavras, e o conjunto delas, apontarão para diversas possibilidades de sentido que potencializam os efeitos estéticos. Pode-se dizer, então, que o princípio da desconfiança do sentido das palavras funciona muito bem na literatura, mas, se isso acontecesse nos diálogos de nossa vida real, ficaríamos um tanto perturbados.

Além da ficção, do estilo e da linguagem conotativa, a mimesis é outro conceito importante, que foi bastante citado, na definição do literário e do artístico que já perdura muitos séculos. Consiste na arte de “imitar” a vida ou a realidade por meio de representações, sejam elas das *histórias narradas em um texto* ou num teatro, no caso das artes verbais. Contudo, mesmo a nossa realidade é, em alguma medida, uma “representação”, e, como tal, não pode ser a pura realidade. O que diferencia os discursos puramente literários dos discursos puramente não-literários, como o jornalismo tradicional, é uma ética da representação que nos autoriza pensar que os fatos narrados pelos segundos se deram como se descreve, ao passo que, nos primeiros, ficamos com uma ilusão do real, uma sua encenação, podendo esta ser julgada apenas em termos de verossimilhança.

E, mais uma vez, como se comportaria o jornalismo literário, diante disso? A diferença é que nesse gênero⁸ não há tanta liberdade de criação sobre os eventos narrados. Os personagens, as ações, o tempo, o ambiente mantêm-se os mesmos de como se deu na

⁸ Conforme assim nos permite Cosson (2001) ao já ter anunciado em pesquisa que o jornalismo literário é, de fato, um gênero.

realidade, mas o modo de contar, a representação que se faz de determinados fatos reais é uma mimesis bastante clara da linguagem literária. Dito de outro modo, o jornalismo literário não imita a literatura na sua transformação do real para os mundos imaginários da ficção (uma das características da literatura), mas sim a imita nas suas formas de compor o discurso, apelando para artifícios que dão à história narrada uma nova roupagem. No que tange à apresentação dos fatos (ou o que em jornalismo constitui a matéria de notícia), o jornalismo literário é, num grau elevado, similar ao jornalismo “tradicional”, pois conserva o comprometimento com as fontes e com os eventos. Rildo Cosson (2001, p. 42) conclui sobre o jornalismo literário expresso no romance-reportagem:

Em conclusão, para ser compreendida como marca semântica do romance-reportagem, a verdade factual deve ser relacionada ao *ser* e ao *parecer* localizados na diátese e no discurso, os dois níveis pelos quais podemos analisar qualquer narrativa.

Sobre a ênfase no significante, outro conceito que Proença Filho utilizou para caracterizar a linguagem literária, é necessário entender que esse conceito provém do lingüista Ferdinand Saussure (2000): o significante é a porção material (fonemas, letras etc.) do signo, que é formado pela junção do significante a um significado, ou seja, significado + significante = signo. Assim, o trabalho com o significante ajuda a ampliar os efeitos estéticos dentro de um texto, de modo que, para atribuir valor literário a um relato verídico, a escolha das palavras, o trabalho com aliteraões e, sobretudo, o emprego de formas alternativas ao discurso direto e claro do jornalismo e da linguagem corriqueira são variáveis importantes. De acordo com Proença Filho (2005, p. 38),

Ao caracterizar-se no texto literário um uso específico e complexo da língua, os signos lingüísticos, as frases, as seqüências assumem significado variado e múltiplo.

É justamente essas variantes da linguagem literária, em uma tentativa de mostrar um pouco da literariedade do jornalismo literário em romances-reportagens, que insiro algumas análises de *Hiroshima*, *A sangue frio* e *Olga*, escolhidos por representar várias épocas do jornalismo literário. A análise completa de cada um deles é tomada em outros capítulos, a seguir fizemos somente uma breve análise comparativa entre eles. Vale notar, que o arcabouço teórico utilizado nesta dissertação não foi exclusivamente de uma ou outra

corrente literária que tivemos ao longo da nossa história. Emprestamos, sim, o conceito de literariedade dos estruturalistas, o estudo da recepção, relembramos, em alguns casos, a história do autor, trazemos o contexto histórico do livro para análise, o estudo dos gêneros, do intertexto e, como não poderia deixar de ser, também tomamos a obra por ela mesma, com a análise puramente textual. Aqui se encontra, portanto, uma diluição das várias vertentes, pois a escolha de somente uma incorreria, no mínimo, em algum anacronismo em relação às obras e a este nosso momento, ou mesmo ao erro em dizer que somente os procedimentos, ou as técnicas (se é que elas existem), são suficientes para explicar o encantamento causado pela obra. Mas sabemos que somente isso não produz nenhuma obra de arte.

Logo do início do projeto para este mestrado, Leila Perrone-Moisés (2005) lançou o livro *Texto, crítica, escritura*, no qual ela tece considerações sobre algumas correntes da crítica literária atuais, inclusive confere bastante importância para os estudos de Barthes, no que tange o pós-estruturalismo, e o conceito, já tratado neste trabalho, de escritura, como uma realidade formal que se encontra entre a língua e o estilo, portanto também importante para nossa pesquisa, uma vez que são escritores, não escreventes, é a escritura, não a escrevência que buscamos nesta dissertação. Perrone-Moisés diz que Barthes definiu essas categorias para dar mais projeção aos escritores e à escritura, sendo que as demais categorias são postas de lado no sentido do uso literário. Além disso, outros teóricos foram também citados e um tanto de nosso estudo da crítica, pode-se dizer, também decorreu desse trabalho de Perrone-Moisés (2005).

3. CADA UM NA SUA, MAS COM ALGUMA COISA EM COMUM

Partindo desses conceitos brevemente traçados, adiantamos a análise literária dos três romances a serem estudados neste trabalho, novamente: *Hiroshima*, de John Hersey, *A sangue frio*, de Truman Capote e *Olga*, de Fernando Morais. Considerando aqui que literatura não é uma técnica, mas sim uma expressão estética que também não é, necessariamente, inerente ao conceito de ficção, como produto da imaginação, algo criado, inventado, não real; adiantamos que a análise não trará um estudo sistemático, trecho a

trecho, do que poderia ser produto da criação do autor e o que poderia ser real, por não ser esse o propósito deste trabalho. Além disso, é mister justificar que o recorte e a escolha por esses livros devem-se ao número bastante grande dos romances-reportagens que despontam no mercado editorial, impossibilitando o estudo de todos eles.

Hiroshima, de John Hersey

A primeira obra, que John Hersey escreve em 1946, tomou a edição inteira de 31 de agosto da *The New Yorker*. O tema ainda era muito recente na memória das pessoas e isso fez com que os 300 mil exemplares tenham sido rapidamente esgotados. A linguagem, o modo de narrar, a interposição das histórias dos seis personagens contando o como (escaparam), onde (estavam) e por que (acham que se salvaram) contados em pormenores, construindo o enredo de todos eles em um único episódio: a destruição que a bomba causou na cidade de Hiroshima, parece uma brincadeira do autor com o *lead* que despontava em sua época, principalmente por conta das notícias de guerra, que ele também cobriu e fez de forma diferente, literária. Utilizou todos os elementos para dar uma notícia, mas construiu os argumentos, as histórias, aos moldes de um romance. Por esse motivo, a reportagem tornou-se pequena na edição inteira e passou a ocupar o espaço do livro. Depois do retorno do repórter à cidade (40 anos depois) e às suas investigações sobre os seis personagens, Hersey quis concluir a obra contando o que teria acontecido com eles.

O papel de algumas revistas, como a *The New Yorker*, fora fundamental para que o jornalismo literário despontasse, mas com a obra de Hersey, que sai desse *lôcus* e alcança o livro, uma materialidade mais permanente, a literatura aproxima-se mais dessas obras, pois nos livros também há a possibilidade de se trabalhar mais nos textos, não há a pressão do *dead-line*, dos limites de data e horário para entrega das reportagens, enfim, a literatura estava sendo conquistada.

Essas revistas estimularam, mesmo assim, a capacidade de trabalhar a linguagem. Assim, no que tange a forma como os fatos verídicos são narrados, pode-se notar a presença de frases curtas e intercaladas, o que produz um efeito de ansiedade no leitor. No entanto, apesar de essa ser uma característica comum ao jornalismo “tradicional”, parece-

nos que a linguagem de Hersey apresenta feições mais próprias do universo literário, como o uso irrestrito de metáforas e outras figuras de linguagem, ausentes, em geral, no discurso jornalístico.

Diferentemente da linguagem técnica do jornalismo ou do cotidiano, o autor de *Hiroshima* usa muitos adjetivos, principalmente para descrever as cenas, para que o leitor realmente “veja” o que ele está tentando representar por meio das palavras. Logo no início da narrativa, por exemplo, Hersey (2002, p. 9) descreve o sr. Tanimoto, produzindo uma imagem mental desse personagem de forma semelhante à literária:

O sr. Tanimoto era um homem baixinho, sempre disposto a conversar, rir e chorar [gradação e antítese]. Usava o cabelo preto, um tanto longo, repartido ao meio; os ossos frontais salientes, logo acima das sombrancelhas, o bigode minúsculo, a boca e o queixo pequenos lhe conferiam uma estranha aparência de velho e jovem [antítese novamente] ao mesmo tempo, um ar de menino e no entanto sensato, frágil e no entanto [polissíndeto] apaixonado. Havia em seus movimentos nervosos e rápidos um controle que sugeria cautela e ponderação.

Além de a descrição ser rica em detalhes físicos e psicológicos, o uso de determinadas figuras de linguagem conferem estilo à obra e lhe dão o ritmo. Nesse momento, a gradação de acontecimentos e a figura de linguagem que consiste em repetição de conjunções coordenadas (“e no entanto”), o polissíndeto, aceleram a narrativa, fazendo com que a descrição não se torne cansativa para o leitor.

As analogias (comparações) também nos ajudam a entender as imagens que o autor criou para melhor representar a situação, como mostra a descrição do momento da bomba por depoimentos que Hersey recolheu: “Então um imenso clarão cortou o céu [...]. Parecia um naco de sol” (HERSEY, 2002, p. 11); ou então o exemplo: “Aos 38 anos o padre Kleisorge parecia um menino que estava crescendo depressa demais” (idem, ibidem, p. 17). Notemos que a escolha das palavras não se dão de forma aleatória, mas são pensadas para conferir multissignificados. Tanto em inglês como na boa tradução em português da editora Companhia das Letras.

O trabalho pela escolha das palavras é bastante evidente, por exemplo, quando notamos que algumas delas imprimem um sentido bastante parecido com a própria “coisa”, como, por exemplo, no trecho “Seu ferimento purgava, e logo o pus cobriu o travesseiro” (idem, ibidem, p. 67). O verbo *purgar* (*oozed out*, p. 61 do original) possui um sentido

completo quando designa algo que é expelido (segundo o dicionário eletrônico Houaiss, significa: “expelir secreção”) e a junção com a palavra *pus* dá-nos a nítida noção do que acontecia com a perna da jovem Toshiko Sasaki. Talvez mesmo se não soubéssemos o que a palavra *purgar* significa, entenderíamos pelo seu local estrategicamente escolhido na frase.

Essa idéia de exprimir algo além do sentido imediato e cotidiano das palavras também se faz presente na seguinte frase: “Uma das meninas se pôs a cantar *Kimi go yo*, o hino nacional, e as outras a imitaram, e morreram”. Novamente, o polissíndeto, a repetição do “e”, imprime um ritmo de continuidade da ação que parece ser interrompido somente com a palavra “morreram”, mas, ainda assim, a continuidade causada pela figura de construção permanece.

Outras vezes, o autor utiliza estruturas cristalizadas que do mesmo jeito dão ritmo ao texto, tais como, “ia e voltava” (movimento de uma gangorra na página 32), “parando ali e acolá” (p. 48). Essas estruturas mais fixas também se revelam em outras situações, como, por exemplo, em uma típica frase de metonímia: “[...] e o Japão tomou seu novo caminho” (idem, ibidem, p. 71), ou então “o padre Kleisorge caiu de cama” (idem, ibidem, p. 80).

Ademais, os aspectos mais formais da obra, as emoções que o texto sugere, também são notadas na literariedade de um texto como esse, de romance-reportagem (idem, ibidem, p. 51):

Todos estavam nus e tinham a costas e o peito pegajosos, frios, úmidos. O reverendo se lembrou das grandes queimaduras que tinha visto durante o dia: amarelas a princípio, depois vermelhas e intumescidas, com a pele solta, e, à noite, supuradas e fétidas. Com a montante da maré a haste de bambu se tornara curta demais, e ele teve de usá-la como remo na maior parte da travessia. Chegando ao lado oposto, carregou os corpos viscosos ribanceira acima. E repetia para si mesmo, sem cessar: “São seres humanos”. Precisou fazer três viagens para transportá-los até a barranca. Então resolveu descansar no parque.

A sangue frio, de Truman Capote

O segundo marco foi justamente com *A sangue frio*, de Truman Capote, que ao contrário de Hersey, foi mais ambicioso e já deu o nome ao gênero que acreditava ter formado com essa obra: tratava-se do romance de não-ficção.

A obra de Capote, *A sangue frio*, inicia um novo processo no jornalismo literário, pois desvincula-se mais da reportagem e, como um escritor cujos personagens e relatos são reais, Capote quis um romance, não um texto jornalístico. A atitude dele em relação à própria profissão confirma o que Wolfe dizia, os próprios jornalistas queriam se aproximar da literatura que, como arte, estava muito além da técnica do *lead* e até mesmo das grandes reportagens. Nesse momento, Capote explicita que literatura é muito mais do que “coletar gente falando para um gravador e sofrendo um processo editorial” e parece querer que o próprio jornalismo literário se distancie do jornalismo “tradicional”, colocando-o mais ao lado da literatura, cujo prestígio é maior.

Apesar de ser um fato jornalístico, um *fait divers*, e ter sido escrito com algumas técnicas do jornalismo, por exemplo, a investigação e as entrevistas, o livro realmente assemelha-se a um romance, acrescentaria: a um romance policial. Uma família inteira no interior do Kansas é terrivelmente assassinada. Nenhum suspeito, nenhum motivo aparente. A história da família é, como diria Hayden White (1995), parte de uma elaboração do enredo e até mesmo da argumentação no texto. Entramos no mundo maravilhoso da família Clutter e nos processos psicológicos dos personagens. Em determinado momento da obra, o autor insere os assassinos, conta seus perfis psicológicos e, no clímax do livro, como e por que aconteceu o assassinato. A busca dos detetives, as pistas e o leitor sabendo de todos os detalhes é acompanhado da linguagem que também se mostra densa nos momentos de descoberta dos personagens, com períodos curtos e outros recursos estilísticos. Por fim, a narrativa termina com o enforcamento dos dois assassinos e da participação do próprio narrador/autor da história.

O trabalho com a linguagem parece também ser evidente em toda a obra, como em Hersey. Além das descrições, a linguagem agradável provém de um domínio bastante grande com a língua, além de um nível de dialogismo, segundo o conceito de Bakhtin [*apud* Proença Filho (2005)], e de intertextualidade, de acordo com Kristeva [*apud* Proença Filho (2005)], mais acentuado.

E, favorecido pela maleabilidade do gênero, Capote também insere alguns trechos dos sonhos dos personagens, como acontece com um devaneio do detetive, que vamos saber se tratar de uma alucinação somente no final do trecho narrado. Nesse momento, há

uma mistura de drama policial (a marca “Essa não” pode ser encontrada até em filmes do gênero), de desespero por encontrar as vítimas, típicas de histórias detetivescas, e de psicanálise (o possível encontro do túmulo do pai):

Herb não estava sozinho. Dividia a mesa com dois jovens, e Dewey, quando os reconheceu, cutucou o agente Duntz.

“Olhe ali.”

“Onde?”

“No canto”

“Essa não.”

Hickcock e Smith! O reconhecimento, entretanto, foi recíproco. Os dois rapazes reconheceram o perigo. Mergulharam com os pés para frente pela janela de vidro reforçado do Trail Room [...]. À medida que os detetives se aproximavam de suas presas, porém, a cena (Como foi que aconteceu? Será que ele estava sonhando?) se encerrava e ressurgia em outra paisagem: o cemitério de Valley View [...]. Embora não conseguisse vê-los, estava certo de que estavam escondidos em meio aos mortos, acorados por trás de alguma lápide, talvez do próprio pai dele: “Alvin Adams Dewey, 6 de setembro de 1879 – 26 de janeiro de 1948”. [...] Dewey disparou... de novo... e mais uma vez... E nenhum dos dois caiu, embora tivessem sido atingidos três vezes no coração [...] Dewey decidiu afastar-se [...], tomado por um desespero tão intenso que despertou. (CAPOTE, 2003, pp. 246-247)

Assim como Hersey, Capote possuía uma retórica bastante diferente do jornalismo da imprensa “quente”, que pedia informações rápidas e na hora. Eles exploravam as características psicológicas de seus personagens, bem como utilizavam a linguagem literária para atingir as emoções dos leitores. De novo, não se trata somente da escolha dos temas e da descrição detalhada das cenas, personagens e ações, mas a utilização das figuras de linguagem, como a metáfora presente no início da narrativa: “O sotaque local traz as farpas da pronúncia cortante da pradaria” (idem, p. 21); ou “ainda existe fogo em seu interior, mas esse fogo só se mantém aceso alimentado pela lenha do desprezo e do ódio” (idem, p. 71).

É típico da metáfora trazer elementos de ambigüidade, nas palavras de Proença Filho (2005): a multissignificação, que é própria da linguagem literária, e justifica frases como: “Sujeira degenerada para mentes sujas e degeneradas” (Capote 2003, p. 396), que, apesar de poder ser pronunciada na vida real, é repleta de teor literário por seu caráter ambíguo e de multissignificação em inglês e também na fiel tradução em português que consultamos.

Outras formas literárias de se contar uma história também abundam no texto: a ironia – “‘Deve ser a noite mais longa de sua vida’. E Hickock riu e disse: ‘Não. Vai ser a mais curta’” (idem, p. 416); a antítese – “De longe e de perto...” (idem, p. 117); a sinestesia – “Era tomado por ataques de desamparo, por momentos em que ‘se lembrava das coisas’ – de um clarão azulado explodindo num quarto escuro” (idem, p. 147); as personificações – “olhos cinzentos e melancólicos” (idem, p. 69) ou “olhos sensíveis. Sensíveis, e algo mais: ‘malvados’” (idem, p. 208); a metonímia e o diminutivo – “a queridinha da cidade, Nancy” (idem, p. 25); a repetição – “pentear e pentear seus cabelos encharcados” (idem, p. 315).

Olga, de Fernando Morais

Essa obra é representativa no caráter nacional e retoma aqui um terceiro marco do jornalismo literário: a biografia. A história, assim como as acima descritas, também aparece com narrativas intercaladas e repleta de elementos literários, embora de uma forma mais contida do que nas demais. O autor parece ter se preocupado com a crítica em relação aos elementos verídicos e às versões do fato. Assim, deixa os elementos mais ricamente da linguagem conotativa para as cartas que os personagens Olga Benario e Luís Carlos Prestes trocavam.

Esse livro também se diferencia das obras acima por se tratar de uma *biografia* (a primeira do autor), ou seja, é contada a história de uma personagem, no caso, Olga Benario Prestes. A metáfora e outros mecanismos, como o tópico frasal, resumo antes da narrativa – “Tudo aconteceu em menos de um minuto” (MORAIS, 1994, p. 17), frase seguida de uma narrativa do que aconteceu nesse tempo –, são bastante utilizados, mas não atingem grande diferenciações textuais. As metáforas, por exemplo, ainda se inserem em modos já tradicionais, e não se inventam metáforas novas. Exemplo disso é o trecho “Olga era dona de seu nariz” (idem, p. 35), que é, no fundo, uma forma de expressão cristalizada na linguagem comum (uma metáfora que perdeu seu valor literário), mas que também é interessante para compor o estilo do texto, comparativamente à ausência quase total de inscrições desse tipo na linguagem jornalística.

Se as figuras de linguagem aparecem mais “contidas” nessa obra, as descrições também são ricas em detalhes: “soldado soviético de traços orientais, que ostentava um capacete branco com a estrela vermelha” (idem, p. 21). A descrição da filha do casal por meio de cartas torna o texto carregado de emoções, entre outros momentos, como a separação de Olga e Prestes: “Quando a porta gradeada do elevador se fechou, os dois se olharam pela última vez” (idem p. 132).

Em todos os três livros, somos levados, num mesmo movimento, a nos envolvermos com a trama, com os personagens e, assim como nos romances, a mergulharmos nesses eventos que, apesar de terem acontecido de fato, não deixam nada a desejar para as ficções, seja pelo seu caráter excepcional – o que nos remete à própria natureza da ficção, quando ela torna menos trivial a nossa representação de mundo –, seja pelo tratamento literário, dado pelo trabalho com a linguagem, que esses eventos recebem. Aliás, esses livros são tão bem aceitos que, novamente nesta última obra, a estética cinematográfica aderiu aos encantos da linguagem de Moraes para transformar a história do livro em filme. No caso de *Olga*, uma biografia, podemos sugerir um subgênero ao romance-reportagem, que parece ser bem aceito no mercado editorial, especialmente pelos leitores. Talvez porque, desde há muito tempo, biografias e memórias constituem uma forma de tornar viva a lembrança de uma sociedade – “A lembrança é a sobrevivência do passado” (BOSI 1994, p. 53) –, representada na história de vida de uma personalidade. Vilas Boas (2002, p. 37) oferece algumas suposições das razões pelas quais os leitores demonstram interesse pelos romances-reportagens biográficos:

As pessoas lêem e continuam lendo biografias, acredita Stephen B. Oates, pelo prazer de se projetarem em outras vidas, diferentes tempos, outros destinos e de retornarem ao presente após a viagem.

CAPÍTULO 2

HIROSHIMA: O LITERÁRIO EM FORMA DE REPORTAGEM

Era para ter sido somente uma reportagem, poderia até ocupar algumas boas páginas da revista *The New Yorker*, talvez até desse para fazer o que os jornalistas chamam de suítes, ou seja, um dia coloca a reportagem, depois na próxima edição mostra mais detalhes e a repercussão, um série de reportagens, enfim, a idéia seria não esgotar o assunto somente em uma matéria. Mas ao voltar com sua reportagem especial, John Hersey foi capaz de oferecer material que ocuparia a edição inteira da revista. Eram 150 páginas para passar pelo crivo dos editores William Shawn e Harold Ross, que fizeram mais de 200 perguntas para reformulação do texto. Suzuki Jr. (2002), no posfácio da edição brasileira, recupera um memorial de Ross sobre o processo de edição dessa matéria do correspondente especial Hersey. Ele mostra porque Hersey foi enviado à Hiroshima e que surpreendeu os editores, estes o ajudaram bastante a preparar a reportagem que marcou definitivamente o jornalismo:

Existia, eu acho, uma falta grave na matéria. Talvez seja intenção de Hersey que seja assim. Caso seja, peça consideração, de qualquer forma, para o que eu digo. O tempo todo eu me perguntava o que matou essas pessoas: os incêndios, os escombros, a concussão – o quê? Há um ano me pergunto sobre isso e eu esperava avidamente que essa matéria pudesse me dizer. Ela não diz.

Foi Shawn quem teve a idéia de fazer uma edição monotemática da revista. A princípio Ross hesitou, mas depois trabalharam bastante com essa idéia, sem que ninguém soubesse da inovação, muito menos o departamento comercial. É válido lembrar que se tratava de uma reportagem evidentemente contrária à decisão estadunidense de lançar a bomba na cidade japonesa e eles estavam em território norte-americano, cujas empresas haviam financiado a guerra. Empresas e políticos que poderiam ser assinantes da revista ou até anunciantes/patrocinadores. Mas a edição de 31 de agosto de 1946 fez com que mais de 300 mil exemplares fossem rapidamente esgotados¹.

O editorial da revista enfatizava a importância histórica que aquela matéria tinha:

Esta semana *The New Yorker* devota todo o espaço editorial a um artigo sobre a quase completa obliteração de uma cidade por uma bomba atômica e sobre o que aconteceu à população daquela cidade. Isso é feito com a convicção de que poucos de nós compreenderam todo o inacreditável poder destrutivo dessa arma, e de que todos possam ter tempo para considerar a terrível implicação de seu uso.

A revista foi muito bem recebida por alguns outros veículos, como o diário *The New York Times*, que disse em seu editorial:

Todo americano que tem se permitido fazer piadas sobre as bombas atômicas, ou que as tenha visto apenas como um fenômeno sensacional que pode ser aceito como parte da civilização – como o avião e o motor a gasolina –, ou que tenha se deixado especular interiormente sobre o que nós deveríamos fazer com elas se fôssemos forçados a entrar em uma nova guerra, deve ler John Hersey. Quando esse artigo de revista aparecer em formato de livro, os críticos dirão, no estilo deles, que é um clássico. Mas ele é muito mais do que isso. (editorial da edição de 30 de agosto de 1946, *The New York Times*)

Mas na própria imprensa americana, como haveria de se esperar, Hersey recebeu críticas, como de seu ex-editor da revista *Time*, Henry Luce, que havia se desentendido com Hersey por achar que este o traía, uma vez que se autodeclarou democrata, contrário à linha editorial cada vez mais defendida pela *Time*.

Com relação à política da época, um ano após o lançamento das bombas atômicas nas cidades japonesas de Hiroshima e Nagasaki, e com o Japão sob o domínio norte-

¹ Os direitos de reimpressão foram doados à Cruz Vermelha, segundo Matinas Suzuki Jr. (2002)

americano², a reportagem de Hersey não teve repercussão imediata nos setores de poder, mas ajudou a conscientizar a população com esse jornalismo engajado e que traz também da literatura essa qualidade (lembramos dos romances realistas). Suzuki Jr. diz:

Hiroshima não trazia revelações técnicas nem dados desconhecidos sobre os efeitos da bomba atômica. Seu impacto veio do enfoque e da abordagem escolhidos por Hersey. Humanizando o que havia ocorrido por meio do relato de seis sobreviventes – duas mulheres e quatro homens, sendo um deles um estrangeiro no Japão –, ele aproximou a abstração ameaçadora de uma bomba atômica à experiência cotidiana dos leitores. O horror tinha nome, idade e sexo³. Ao optar por um texto simples, sem enfatizar emoções, ele deixou fluir o relato oral de quem realmente viveu a história. O tom da reportagem é um prolongamento da dor silenciosa que os sobreviventes de Hiroshima notaram nos contemporâneos feridos. Quarenta anos depois, Hersey escreveu a Paul Boyer que “o estilo direto foi deliberado, eu ainda penso que estava certo ao adotá-lo. Um maneirismo de alta literatura ou a demonstração de paixão poderiam ter me conduzido à história como mediador; eu queria evitar essa mediação, assim a experiência do leitor poderia ser o mais direta possível” (SUZUKI JR., 2002, p. 168)

A idéia dessa humanização não surgiu sem precedentes. Durante a viagem para a missão da matéria especial sobre a bomba em Hiroshima, Hersey leu a obra de Thornton Wilder, *A ponte de São Luís Rei*, que conta a história de cinco pessoas que morreram no desabamento de uma ponte em Lima (Peru). A vida desses personagens teria um cruzamento segundo investigações de um frei, personagem central da obra. No caso de Hersey, esse papel é assumido por ele mesmo, que preferiu ainda uma posição neutra, típica das reportagens, e foi assim que ele decidiu narrar seu fato a partir do ponto de vista de, no seu caso, seis personagens.

Um homem como Hersey, que já havia escrito uma obra tipicamente ficcional, *A bell for Adano*, em 1945, parecia ter intimidade o bastante com a arte literária. Aliás, sua própria obra ficcional foi escrita para desabafo de sua experiência por ter acompanhado as forças armadas norte-americanas quando correspondente de guerra para a revista *Time*. A ficção foi o modo que encontrou para revelar episódios e a característica de personagens, ao

² Os Estados Unidos não deixaram que o livro e a revista da reportagem de John Hersey fossem publicados no território japonês, segundo Suzuki Jr.

³ Preceito de Benjamim, a literatura dando face à vida.

nosso ver, bastante verdadeiros. Treina, aí, a descrição dos personagens, tanto física quanto psicológicas, e complementa essa descrição com as ações dos soldados que poderiam ser reais. Mais uma vez teríamos, então, uma discussão sobre literatura como ficção. Afinal, poderíamos perguntar se seu relato de memória fosse escrito sem a base ficcional, a obra estaria mudada? Ela deixaria de ser literatura? Os personagens reais contidos na história ficcional não se reconhecem? Nos textos que se pressupõem relatos verídicos, não haveria nome fictícios até para preservação das fontes? O próprio Capote, em *A sangue frio*, precisou recorrer à invenção de nomes a pedido das fontes. E o próprio Fernando Morais, em recente publicação da biografia de Paulo Coelho foi denunciado por não escrever fatos tão verdadeiros como ele mesmo anuncia. Aliás, parece-nos que o jornalismo literário não se tornou um fenômeno de tendência em todo o local do mundo por alguns jornalistas do movimento terem se utilizado de elementos ficcionais, causando desconfiança, dessa vez não pela literatura, que aceita o pacto com o leitor de tomar aquelas atitudes como verdadeiras mesmo dizendo abertamente ficcionais, mas pelo jornalismo.

De qualquer forma, foi o gênero *reportagem* que Hersey teve que escolher para fazer sua narrativa real, sem ficções, de *Hiroshima* e a consequência da bomba atômica. O autor tinha uma missão já estipulada e seu gênero também já estava definido desde março de 1946, quando foi enviado ao Japão. Nascido na China, mas filho de missionários americanos, não teve problema de adaptação na cidade, mesmo assim achou melhor não “soltar” (publicar) sua reportagem em maio, como havia sido combinado com os editores da *The New Yorker*. Preferiu lançar no final de agosto, após completar um ano da bomba, e concluir melhor suas pesquisas.

Mesmo já tendo definido seu gênero (a reportagem⁴), Hersey teve um tempo bastante invejável pelos jornalistas atuais para apuração de dados e escrita do seu texto. Além disso, são poucos os editores atuais que dão a atenção que Shawn e Ross deram ao jornalista. Por isso aquela parecia ser a condição ideal para o nascimento ou

⁴ Reportagem é a notícia mais contextualizada, com mais detalhes e pormenores que uma matéria poderia trazer. Bakhtin (1997) explicaria tal gênero como secundário, pois tem as matérias e notícias como gêneros primários que o constitui. Ver próximo tópico deste capítulo.

desenvolvimento do jornalismo literário. Hersey sabia disso e foi aclamado pela crítica como um dos pioneiros nessa tarefa com essa espécie de novo gênero. Segundo Belo (2006), “a narrativa põe a nu a vida de seis sobreviventes da hecatombe e é apontada por especialistas do mundo todo como a melhor reportagem da história” (p. 24).

Apesar de tudo isso, Hersey não quis somente uma reportagem, uma vez que 40 anos mais tarde voltou à Hiroshima para redigir o seu *livro-reportagem*, pois sua história real precisava de ainda mais espaço. Ele voltou à cidade de Hiroshima em busca do que teria acontecido com os seus seis personagens. Era o autor correndo atrás de seus próprios personagens para terminar a história... Algo que também acontece com o final de *A sangue frio*, de Truman Capote, pois nas duas obras parece existir uma inquietação desses criadores/autores, que nesse gênero não são tão criadores assim, visto que eles precisam esperar o que acontece na vida real para dar fim à obra, isto é, não controlam o enredo como acontece com as obras ficcionais.

1. O GÊNERO REPORTAGEM

Quando vemos uma notícia no jornal temos certeza de que aquele texto está inserido no gênero jornalístico. Por exemplo, as manchetes dos jornais de 6 de agosto de 1945 em todos os países eram quase as mesmas, informando ao mundo que a cidade de Hiroshima, no Japão, havia recebido uma bomba atômica dos Estados Unidos⁵. Notícia clara e simples, talvez uma ou outra informação a mais, mas a mesma estrutura do texto, ou seja, as

⁵ O Japão, a Itália (por interesses expansionistas) e a Alemanha (de Hitler, que além de expandir o Império, ansiava pela eliminação das minorias étnicas e religiosas) formaram um grupo chamado de Eixo, enquanto França, China, União Soviética, Grã Bretanha e Estados Unidos (potências na época) formaram o grupo dos Aliados, que se opunham aos desejos do Eixo. Essa disputa culminou na II Guerra Mundial que, além de envolver outros países por disputas laterais, foi um dos momentos mais sangrentos da História. Tal deplorável episódio só conheceu fim com a saída do Japão do Eixo (já com Alemanha derrotada em janeiro de 1945), pois o país se rendeu aos Aliados em 15 de agosto de 1945, após terem sido bombardeados (com a bomba atômica, “Little boy”) nas cidades primeiro de Hiroshima depois de Nagasaki e a ameaça de invasão dos soldados soviéticos (que eram conhecidos por deixarem suas marcas de devastação com mortes, saques, estupros e depredações).

respostas às perguntas: o que, quem, quando, onde, como, por que eram as informações que os textos dos jornais buscavam conter.

Mas e quando esse mesmo fato rende uma reportagem não só mais extensa que as comuns, mas também mais densa, mais demorada, capaz de ter um texto mais trabalhado, uma apuração maior dos fatos? Daí resultaria um gênero híbrido entre o jornalismo e a literatura? Afinal, o texto é escrito com uma história (não ficcional, é certo, mas muitos cânones da literatura também se basearam em histórias reais), que prende a atenção com as ações e o desenrolar de cada personagem; que aguça a curiosidade do leitor com as descrições dos lugares, objetos e do psicológico dos personagens; que provoca o gosto literário com a linguagem usada, mais rica, além de todas as demais características que serão analisadas neste capítulo, continuando com a análise do livro *Hiroshima*, de John Hersey.

Como complemento, há, ainda, as peculiaridades do gênero “reportagem”, ou seja, uma notícia mais apurada, mais detalhada, mais aprofundada, mais investigativa, com busca e uso das informações das fontes e dos detalhes observados em cada entrevista, em cada pesquisa, em cada descoberta. O relato da reportagem é uma versão de um fato que, para Rildo Cosson (2001), só é fato porque possui os *frames* que a teia da faticidade impõe a eles. Dito de outro modo, o contexto social, os lugares, entre outros determinantes de um simples acontecimento, conferem a veracidade buscada e formam a “teia da faticidade”. Trata-se, portanto, de algo verídico, e com o ato de “contar” (próprio da literatura e do jornalismo) torna-se uma descrição verossímil do que aconteceu. Por isso o uso de depoimentos das testemunhas, para que fique o mais próximo do real possível. É nesse “eixo mimético, presente em todas as narrativas, da diferença [forma como se conta] sobre a semelhança [fatos ocorridos], que a verdade factual do romance-reportagem é construída” (COSSON, 2001, p. 38).

Os teóricos do jornalismo tendem a ser unânimes com a definição de reportagem como um relato mais bem apurado, com mais fontes e mais verídico possível de algo que de fato ocorreu. Clóvis Rossi (2006) acrescenta ainda que o relato verídico só ocorre pela condição de ser um relato do relato, porque muitas vezes o repórter não tem como presenciar o fato:

A definição de reportagem que mais me seduz ouvir é a de Carl Bernstein, um dos dois repórteres do caso Watergate. Diz o seguinte: “Reportagem é a melhor versão da verdade possível de obter”. É a admissão de que 90% ou mais dos fatos que os jornais relatam a cada dia ocorrem longe das vistas de seus jornalistas. Logo, os repórteres estão condenados a juntar versões da verdade, ouvidas dos protagonistas, e organizá-las da melhor forma possível e que faça o máximo de sentido. (2006, p. 2)

Grosso modo, essas são algumas características inerentes ao gênero jornalístico. Analisar um texto com essas peculiaridades leva facilmente à definição do gênero reportagem que se tornou de opinião comum, até os leigos são capazes de elaborar tal conceito. Mesmo que outras particularidades, da literatura por exemplo, estejam no texto embutidas, “o conjunto de dominantes representa o elemento que autoriza a formação de um gênero”, formula Tomachevsky, que vem ser reafirmado por Todorov, ou seja, a característica dominante do texto acusa a qual gênero ele pertence.

Esses tipos de conclusões já foram aceitas e ninguém mais discute se um texto de jornal é ou não jornalístico, como se viu, isso pertence à *doxa*. Soa até como disparate tal discussão. Mas a partir da publicação de *Hiroshima*, de John Hersey, com a narrativa de seis sobreviventes da bomba atômica, um novo gênero é mostrado como mistura de dominantes do jornalístico e do literário: o livro-reportagem.

Antes desse autor, como mencionamos anteriormente, John Reed já havia escrito *Dez dias que abalaram o mundo* (1919) e *México rebelde* (1914). George Orwell e Ernest Hemingway também mostraram seus esforços em revelar um novo estilo que se pretendia como novo gênero literário e jornalístico, mas somente com Hersey que o mundo percebeu a possibilidade de ruptura com o método/técnica criado pelo jornalismo para se narrar um fato a fim de misturar esse fato com a arte de narrar própria da estética literária.

A técnica citada consiste em uma linguagem telegráfica, apropriada em tempos de guerra, quando não sabia até quando poderia ser transmitido um texto para as agências de notícias, e que consistia nas informações mais importantes no começo do relato, técnica que, como já antecipado, ficou conhecida como *lead* ou pirâmide invertida. Até hoje as notícias do jornal seguem o mesmo padrão pelo qual o gênero foi mais reconhecido. Por isso a maioria das pessoas, para ter um panorama geral das situações que acontecem no

mundo, lê a manchete e o começo das matérias, pois o final delas traz poucas informações essenciais para o leitor.

Quando, em 1946, Hersey recebeu a missão de contar como viviam os sobreviventes da bomba atômica de Hiroshima, o jornalista assumiu uma postura de escritor e contou uma história, uma não, seis. Usou os recursos estilísticos próprios da literatura. Para Cosson esses recursos são processos narrativos realistas, que “substituem, discursivamente, as técnicas de controle da subjetividade e garantem a perfeita adequação entre o discurso ficcional e a diegese factual do romance-reportagem” (2001, p. 47). E como os processos narrativos são bastante diversificados, Cosson dividiu-os em dois grupos: um que busca a coerência global, dando o que Roland Barthes chamou de “efeito do real” (BARTHES, 1984): o pressentimento, o projeto, a maldição, a recordação (inclusive, a estrutura do texto de Hersey lembra a de um diário em que os personagens se encontram e se distanciam na sequência dos dias: 7 de agosto, 8 de agosto, 9 de agosto e assim por diante), a obsessão, o resumo, o *flashback*, a motivação psicológica, a validação do discurso, a circulação da informação, as descrições extensas são as características levantadas por Cosson para esse primeiro grupo. O segundo visa a autenticação externa da narração. É uma espécie de história paralela que nós conhecemos. Os recursos utilizados para esse efeito de autenticação e de um história conhecida ou reconhecida em algum discurso já proferido são: localização espacial, datação, utilização de documentos, entidades e referências históricas.

Por ter como base o jornalismo, a arte utilizada para contar (a literatura), no caso do livro-reportagem, está mais próxima das características observadas nos romances realistas, com obras de cunho social e revelador. Aliás, obras consideradas literárias possuem as mesmas características que essa produção “parajornalística”. Eduardo Belo (2006) lembra que “*Os sertões*, de Euclides da Cunha, foi esculpido em 1897 como série de relatos para *O Estado de S. Paulo* [...]. Também na primeira década do século XX, Paulo Barreto [cujo pseudônimo era João do Rio] combinou literatura com técnicas de reportagem” (p. 31), sem contar Machado de Assis, Lima Barreto, Rubem Fonseca, Otto Lara Resende, Nelson Rodrigues, entre outros.

Desse grupo de escritores foi emprestada a forma de atrair leitores e a maior diferença entre eles é que nenhum tinha compromisso com a informação dos fatos da vida real, ao contrário do jornalismo literário, que possui como função “informar com profundidade” (idem, p. 120).

Esse era, inclusive, o objetivo principal de Hersey quando foi enviado para Hiroshima. Mas ele foi além e Belo (2006) diz que pelo menos cinco fatores combinados levaram ao sucesso da obra: a) o caráter humano da história; b) a apuração rigorosa e precisa do jornalista; c) um texto denso, mas ao mesmo tempo claro e enxuto; d) a colaboração dos editores, principalmente William Shawn, quem também pautou o repórter e percebeu a densidade da matéria sugerindo a publicação de uma única vez, e Harold Ross, dono do jornal *The New Yorker*, que aceitou a sensibilidade jornalística do repórter e os conselhos de Shawn; e) o ineditismo da matéria, não a respeito da bomba, mas como foi seu efeito sobre os sobreviventes de Hiroshima.

Pouco mais de 20 dias na cidade, Hersey escolhe seis personagens para contar como eles conseguiram sobreviver à destruição de uma bomba atômica. Quarenta anos mais tarde volta à cidade japonesa e dá um final à sua história contando o que aconteceu com cada um desses sobreviventes depois de tanto tempo. Assim se fecha o enredo de Hiroshima.

Todavia, entre o início e o fim de tal obra, há muito o que se analisar não só como reportagem, mas como literatura. Como reportagem é nítida a preocupação do autor de recompor e narrar os testemunhos e memórias dos sobreviventes, com técnicas de entrevista jornalística e apuração dos fatos para posterior alinhavo das informações. Mas há também o que o tornaria próximo ao gênero literário.

Antes, porém, uma ressalva deve ser feita. A discussão sobre gênero, do ponto de vista do pós-modernismo, pode parecer *démodé*. É bastante razoável que se diga que tais obras do jornalismo são também da área literária, não só pelo enredo, pela construção dos personagens, pela linguagem e até por alguma ficção aí presente, mas também porque hoje é muito comum a idéia de transfiguração do gênero. Não se pode colocar os textos em padrões estanques, sem que haja mobilidade para que ele trafegue nos campos/gêneros desejados, até porque em teorias mais modernas depende também do leitor a indicação para o gênero. Segundo o aprofundado estudo de Resende (2002), “Tal *desfronteirização*, faz-se

necessário notar, só deve contribuir para legitimar e contextualizar o que vem sendo antevisto como o momento de dissolução da canônica idéia de gêneros” (p. 31).

Nessa concepção de ruptura dos gêneros, Resende (2002) faz um histórico com esse tema desde Todorov, que buscava uma fundamentação teórica para organização exata das estruturas dos textos, em seu *Os gêneros do discurso*, passando por Jameson, Lyotard até Haroldo de Campos com questões mais atuais. De qualquer modo, toda a discussão anterior serve como reflexão. Entendemos que *Hiroshima* seja uma reportagem, pelas evidências com a apuração dos dados, a escrita em linguagem quase telegráfica, com períodos bastante curtos, mas que também seja um texto do campo literário, de uma espécie de literatura do real, literatura engajada com a sociedade, enfim, pela arte de prender o leitor com um discurso capaz de oferecer esteticamente a fruição com a linguagem e o conteúdo real.

Infelizmente, porém, há de se fazer uma última ressalva com relação ao gênero, de que a grande reportagem, a mesma desenvolvida por John Hersey, está morrendo. Nas palavras de Ricardo Kotscho (1995):

Talvez a chamada grande reportagem está desaparecendo dos nossos jornais. Além de custarem muito caro na fase de produção, estas matérias ocupam muito espaço, um espaço redacional cada vez mais rarefeito em todos os grandes jornais. E há cada vez menos repórteres dispostos a encarar o desafio de entrar de cabeça num assunto, esquecendo tudo o mais para, no fim, ter o prazer de contar uma boa história. A grande reportagem rompe todos os organogramas, todas as regras sagradas da burocracia – e, por isso mesmo, é o mais fascinante reduto do Jornalismo, aquele em que sobrevive o espírito da aventura, do romantismo, de entrega, de amor pelo ofício. (1995, p. 71)

Kotscho tem uma visão bastante negativa da grande reportagem nos dias de hoje e, inclusive, chega a citar com saudosismo reportagens como as de Hersey como exemplo. Mas além disso, na citação acima, é possível perceber que Kotscho se refere a um modo diferente de contar a história, da paixão e da responsabilidade, necessários para se fazer uma grande reportagem. Essas características ele embarca no “jornalismo”, mas cabe aqui a análise de se a própria grande reportagem não estaria, por tudo isso, dentro da própria literatura e, por isso, parece ser tão difícil fazer esse tipo de subgênero “jornalístico”, porque é necessária a impressão de um estilo, é necessário saber contar uma história, é necessário também ter uma grande história, bons personagens, ambiente e tempo que sejam apropriados. Afinal, foi isso o que os escritores-jornalistas, como Hersey e Capote, fizeram

e o tornaram célebres. Eles foram atrás de uma boa história e a teceram, como fazem os literários, com narração do tempo, espaço, diálogos, ações, clímax, aventura, verossimilhança, enfim, fizeram literatura.

2. A HISTÓRIA DOS SEIS SOBREVIVENTES

O começo do livro representa um choque, um fato marcante na história e na História que poucos leitores desconhecem: a bomba atômica em Hiroshima. Seguido do impacto, o autor narra o que seis personagens estavam fazendo na hora da explosão e enumera as ações de modo a antecipar um relato que vai ser mais extenso sobre o que de fato ocorreu com esses personagens antes e depois da tal explosão. Tal recurso é muito parecido com a figura de retórica conhecida por *apartimese*, que consiste justamente nessa enumeração.

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 de fábrica, e voltava sua cabeça para falar com sua colega ao lado. Nesse 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 reservava 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 [teste para diagnóstico de sífilis]; e o reverendo Kiyoshi Tanimoto, pastor da Igreja Metodista de Hiroshima, parava na porta de um ricaço 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. [...] Cada uma delas atribui sua sobrevivência ao acaso ou a um ato da própria vontade – um passo dado a tempo, uma decisão de entrar em casa, o fato de tomar um bonde e não outro. Agora cada uma delas sabe que no ato de sobreviver viveu uma dúzia de vidas e viu mais mortes do que jamais teria imaginado ver. Na época não sabiam disso. (2002, pp. 7-8)

Em seguida dessa imagem do micro, dos detalhes das ações, há a intercalação da história de cada um dos personagens como uma espécie de retificação mais elaborada e mais completa do resumo anteriormente traçado para impacto da leitura no começo da obra. Assim não há a definição propriamente de capítulos, mas há trechos que separados por um

parágrafo parecem estar completamente distantes um do outro, sendo que o único elo é o fato de todos serem sobreviventes da bomba, nomeados de *hibakushas*. Ao contrário de imprimir efeito de confusão no leitor, esse recurso de exposição utilizado o incita ainda a querer saber o que ocorreu com este personagem, e com aquele, e com aquele outro, imprimindo ritmo à narrativa.

Como o livro todo se baseia na história e no que teria acontecido com esses seis personagens escolhidos, é prudente narrar resumidamente essas histórias. Notemos que os homens possuem os nomes sedimentados com suas profissões, o doutor, o reverendo, o padre; já as mulheres não, indicando, como é próprio da literatura e do jornalismo, a cultura do período e do povo retratado:

Srta. Toshiko Sasaki: dos seis personagens parece ter sido a mais atingida, pois estantes que estavam atrás dela na sala em que trabalhava numa fábrica de fundição de estanho caíram em cima de sua perna esquerda quebrando na hora. A moça ficou desacordada, até que conseguiram salvá-la. Sozinha, passou por momentos muito difíceis sendo transportada de um hospital para outro sem nenhuma ajuda concreta, fazendo incisões para drenagem de pus e com dores fortes. Demorou dois dias para levarem ao primeiro posto médico que encaminhou ao hospital do exército. Lá eles decidiram não amputar sua perna, passou por diversos locais que improvisaram um hospital até chegar aos cuidados dos médicos da Cruz Vermelha, entre eles, o Dr. Terufumi Sasaki, outra personagem do livro. Com fortes dores, caiu em depressão profunda. Nessa ocasião ela já sabia que a família tinha morrido e que o noivo a abandonara. Um amigo dela procurou o padre Wilhelm Kleinsorge, outra personagem do livro, que com conversas sobre Deus, fé, religião entre outros assuntos foi conquistando a confiança da moça e recuperando sua auto-estima. Ela ainda andava de muletas, mas melhorou significativamente, tendo se convertido ao catolicismo. Descobriu, depois, que dois de seus irmãos menores estavam vivos e passaram a viver juntos em um orfanato onde ela era ajudante. Depois de um tempo, conseguiu passar por três cirurgias reparadoras que a fizeram ficar com as pernas mais ou menos do mesmo tamanho. Em 1954, ela pede recomendação do padre Kleinsorge para matricular-se em um convento. Entra para a ordem francesa das *Auxiliatrices du Purgatoire* no Japão e torna-se irmã Dominique Sasaki.

Dr. Masakazu Fujii: médico de sua clínica particular, foi arremessado do terraço para dentro do rio, teve fratura na clavícula esquerda, vários cortes fundos e duas costelas também estavam quebradas. Procurou refúgio na casa dos pais, em um bairro próximo, mas constatou que a casa também estava com vidros quebrados e muito atingida; mesmo assim passou a noite lá com mais duas enfermeiras também feridas, depois disso conseguiu se instalar na casa de veraneio de um amigo chamado Okuma. Recuperado, comprou outra clínica e passou a atender novamente, dessa vez seus pacientes eram integrantes das forças de ocupação. Amigo do padre Kleinsorge, tinha prosperidade e cinco filhos encaminhados. Adepto de uma filosofia epicurista, não apresentara nenhum dos efeitos de superexposição dos sobreviventes da bomba. Não se contentava com pouca riqueza e pouco luxo e acidentalmente seu aquecedor a gás assustou a família, pois estava quase morto na cama quando o acharam já asfíxiado pelo gás do aquecedor. Conseguiu se recuperar, mas depois de melhorar, ficou doente e viveu nove anos vegetando. Morreu e a família brigou por suas posses.

Sra. Hatsuho Nakamura: viúva de um alfaiate que foi para a guerra e mãe de três filhos, sra. Nakamura estava com os infantes em casa. Após uma noite mal-dormida de tanto caminhar para os “locais de segurança” que o exército japonês pedia para as pessoas irem atrás quando soava um sino (e fez isso várias vezes naquela noite), ela estava olhando pela janela quando a bomba caiu. Ela e os filhos conseguiram sair dos escombros da casa e foram para os bosques do parque Asano, onde também estava o padre Kleinsorge, quem ela já conhecia e tinha amizade, porque a filha caçula estudava no jardim-de-infância católico da ordem jesuítica em que o padre estava. Nesse parque e durante a estadia nas ruas de Hiroshima enquanto o povo todo não sabia ao certo para onde deveria ir e o caos já estava instalado, a sra. Nakamura e seus filhos viram cenas chocantes de pessoas queimadas, mutiladas, chuvas radioativas, ventanias. A família foi abrigada pelos jesuítas em uma capela do Noviciado e a sra. Nakamura e sua caçula já sentiam os efeitos da bomba, como falta de apetite. Era o início de um longo ciclo de doenças a se manifestar no corpo das duas, que mais sentiram os efeitos da bomba entre todos os personagens de Hersey. Logo em seguida, instalaram-se na casa de uma cunhada da sra. Nakamura e estavam doentes e atônitos por tudo o que aconteceu, pela família toda que perderam e pelo que viram em

todos os dias na rua. Fraca, cansada, com febre, dores de cabeça, insônia, perdendo mechas de cabelo, enfim, sempre doente, a sra. Nagasaki, mesmo com a radiointoxicação, lutava pela própria sobrevivência e a de seus filhos, que apresentavam os mesmos sintomas. Conseguiu alugar uma cabana muito simples para não depender mais de favores da família, matriculou os filhos novamente nas escolas recuperadas, mas os custos de tudo eram muito altos. Vendeu roupas, aconselhou-se com o padre Kleinsorge, consertou sua máquina de costura, fazia faxina e lavava roupa para os vizinhos, mas sempre caía doente. Pagou com seu último pertence, a máquina de costura, uma consulta médica e continuava doente. Arrumou emprego de entrega de pães, depois de cobrar o pagamento pela entrega de um jornal de Hiroshima. Conseguiu por intermédio do governo uma casa melhor e apesar da pobreza as crianças cresceram bem. A antiga cabana foi convertida em lojinha para um rendimento maior da família e logo ela conseguiu emprego em uma fábrica de bolas de naftalinas. Os filhos casaram e a sra. aposentou-se, recebeu alguma ajuda do governo, mas sempre viveu uma situação de pobreza e doença.

Padre Wilhelm Kleinsorge: figura quase central no livro, apesar de todos os personagens ocuparem mais ou menos o mesmo espaço. Esse padre, de origem alemã e que foi enviado para uma missão em Hiroshima, é o elo de encontro entre todos os personagens escolhidos por Hersey e parece ter sido utilizado para causar algum efeito catártico, no sentido de que sua reportagem seria lida por estrangeiros em relação aos habitantes de Hiroshima, estrangeiros como o padre Kleinsorge e que, portanto, poderiam ter sofrido as mesmas conseqüências que a bomba trouxe a esse homem. Segundo a narrativa de Hersey, sem dúvida esse personagem ajudou na reconstrução de um país que nem era o dele. Antes se sentia um intruso e depois era procurado por uma quantidade grande de pessoas que só confiavam nele, por todo seu empenho após a queda da bomba. Foi ele quem ajudou muitas vidas no parque Asano no dia da explosão, que resgatou pessoas dos escombros, que viu e pôde fazer muitos relatos de mortes. Junto com o reverendo sr. Tanimoto, outra personagem, ajudava as pessoas a saírem do parque para ruas mais desobstruídas ou postos de saúde; fez diversas viagens atrás de água fresca para os feridos. Por meio de sua história, outras tantas se adentram no livro e dão ao leitor uma idéia do estrago geral da bomba: crianças que perderam as mães, homens que perderam os olhos, dor e sofrimento

estampados em todos que, lacônicos, permaneciam vivos sabe-se lá como. Também sofrendo com as consequências da bomba, o padre passou por diversas internações pelos sintomas fortes, mas parecia ocupado demais para se cuidar e repousar. Depois de um tempo, a cidade reconstruída, o padre conseguiu tornar-se cidadão japonês e passou a usar o nome de padre Makoto Takakura (processo lingüístico inverso ao que passou o nome da srta. Toshiko Sasaki) . Instalando-se em uma região mais distante e montanhosa, bastante tempo depois, numa paróquia muito simples, ele era sempre entrevistado, tinha relação de amizade com muita gente e mantinha o senso de humor. Muito debilitado, entra em coma em 1977 e morre em seguida. Segundo Hersey, flores frescas sempre aparecem em seu túmulo, talvez símbolo de sua bondade, numa espécie de milagre para os que acreditam, talvez pelo cuidado dos amigos e talvez ainda pelo efeito da bomba que estava em seu corpo, porque a bomba faz mesmo os bulbos das plantas crescerem mais rápido.

Dr. Terufumi Sasaki: recém-formado, foi o único médico que ficou ileso com a explosão da bomba no hospital da Cruz Vermelha, o melhor de Hiroshima. No momento da explosão ele caminhava em um dos corredores levando um frasco de sangue para exame de sífilis. Quando tudo aconteceu começou a cuidar das pessoas que estavam no hospital. De repente, viu milhares de vidas aglutinarem-se nos corredores do hospital e procurarem pelos serviços de um médico. Passou a dar prioridade aos feridos mais graves, mas essa tarefa não era fácil, porque encontrar quem estava *mais* ferido era quase impossível. Passou a fazer um trabalho mecânico; mesmo sendo uma pessoa solidária, agiu mecanicamente conforme a situação o obrigou. Depois de dezenove horas exaustivas de cuidados médicos, a *sua* equipe descansou por uma hora, mas logo os pacientes os acharam e retomaram suas atividades. Trabalhou três dias seguidos e contou com o reforço de mais alguns médicos e enfermeiros, mas a quantidade de feridos era muito grande. Após esse período, pediu licença para avisar sua mãe que não havia morrido. Chegando lá, dormiu dezessete horas seguidas. Retornou ao trabalho e ajudou a classificar os feridos e colocar etiquetas com nomes antes que eles morressem. É a partir da narração da história desse personagem que dados sobre os feridos, os estágios das doenças causadas pela bomba, os números e as explicações da catástrofe são contados por Hersey de um modo mais sutil do que seria posto no jornalismo tradicional. O dr. Sasaki cuidou da srta. Sasaki, personagem do livro já

descrita, e teve contato com o padre Kleinsorge também. O hospital demorou seis meses para voltar à normalidade, mas sua fachada foi a primeira a se restabelecer. O fato de verem o hospital refeito dava ânimo para as pessoas refazerem a cidade toda, típico preceito japonês mostrado por Hersey. Mas os equipamentos básicos ainda faltavam e durante muito tempo o dr. Sasaki era o único médico cirurgião dali. Assim que teve tempo para assuntos particulares, casou-se. Foi muito feliz no casamento, comprou uma clínica, prosperou e de repente descobriu que seu pulmão estava coberto pelo câncer. Após ter quase morrido, dedica-se mais ainda ao trabalho da medicina por compaixão e continua a prosperar no ofício que já era de seu pai (sua família era abastada e parece ter ensinado ao doutor a ousar nos seus empreendimentos), mas sua mulher acaba morrendo de câncer na mama e o dr. entrega-se de vez ao trabalho, agora conseguindo lidar melhor com os mutilados e moribundos que cuidou por ocasião da bomba de Hiroshima. Construiu uma espécie de balneário para os idosos e atendia seus pacientes com amor.

Reverendo Kiyoshi Tanimoto: era presidente de associação de bairro, pastor e estava responsável por organizar a defesa antiaérea de 20 famílias. Na hora exata da explosão, o reverendo estava ajudando um colega a carregar uma mobília. Ao verem um clarão, os dois amigos buscaram abrigo e é com essa história que a reportagem de Hiroshima se inicia. Também é com a história do reverendo que o livro termina. No momento da explosão ele ajudou muitas pessoas. Ao procurar sua esposa e filha pôde ver todo o horror que a explosão, não se sabia do que ainda, havia causado. Pessoas queimadas, mutiladas, vomitando sem parar de andar, sob escombros de uma cidade inteira que desmoronou. Foi contornando um dos incêndios que encontra a esposa e a filhinha. Ela contou como se salvou e falou que iria para uma cidade próxima. Ele ficaria para ajudar as famílias do bairro. Encontrou o padre Kleinsorge no parque Asano e ajudou a transportar os feridos com um barco numa atividade pesada que durou horas. Junto com o padre empreendeu uma luta para ajudar as pessoas. Correu atrás de médicos sem saber ainda a situação dos postos de atendimento improvisados e dos hospitais. Fez o que pôde para ajudar a todos os que ele encontrava em seu caminho. Deu o conforto a pessoas que conhecia e as que não conhecia também. Formou, assim como o padre Kleinsorge e de certa forma à maioria dos personagens, a imagem de heróis, cada um ao seu modo.

Também sentia febre e muito cansaço como efeito da bomba, mas só depois foi para a casa de seu pai em outra cidade e ficou um mês em repouso. Ao voltar, pegava um caixote e ia com mais dois pastores pregar em praça pública, mas era preciso ter o próprio templo de volta. Por isso, com as próprias mãos, desprovido de dinheiro, contou com a ajuda de alguns outros voluntários e reergueram a igreja. Empenhou-se em manter viva a lembrança do ocorrido como um sinal para a paz e partiu em palestras pelos Estados Unidos, contando da experiência com a bomba, sempre era patrocinado para suas andanças. Suas intenções sempre eram levadas a políticos e órgãos de poder, mas só depois de um tempo que eles se preocuparam em manter viva essa lembrança da explosão para que outras não mais ocorressem. Órfãos e donzelas que foram brutalmente feridos passaram por uma campanha encabeçada pelo reverendo para suporte financeiro e cirurgia plástica, mas muito se contestou na época, inclusive que o nome do reverendo estava se destacando demais com o dinheiro de outras pessoas. Ficaram um bom período nos Estados Unidos e voltaram com a filha já crescida. Ela casou-se, após ter sido rejeitada pela família do primeiro noivo por poder ter filho anormal pelo efeito da bomba. Quando se casou, sofreu um aborto e não quis mais arriscar, adotou duas crianças. E o reverendo, com mais de setenta anos, ainda dava entrevistas, ia para a televisão, embora ele e sua mulher estivessem diminuindo o ritmo...

3. LINGUAGEM DIFERENTE: UM TRABALHO ÁRDUO

A obra chama a atenção pela construção de seis narrativas que se entrecortam. A construção dos fatos, dos personagens escolhidos, as descrições das cenas e das pessoas, a estrutura no tempo e o próprio tempo com o qual Hersey teve para concluir seu trabalho dão indícios de que ele também trabalhou muito com a linguagem de sua obra. A seleção das palavras, a construção das frases curtas, o local onde as informações são inseridas revelam um cuidado de artesão e/ou de artista.

Como já adiantamos, a história começa com uma linguagem telegráfica de o que os personagens estavam fazendo no momento da explosão da bomba. Assim temos:

História	Explosão da bomba de Hiroshima (que por um infeliz acaso é uma história real)
Personagens descritos/construídos física e emocionalmente dentro de contextos específicos	Sra. Sasaki, dr. Fujii, sra. Nakamura, padre Kleinsorge, dr. Sasaki, reverendo Tanimoto
Ações	Sobrevivência de cada um deles, encontros entre os personagens
Espaço	A cidade de Hiroshima/Japão
Tempo	1945-1946 e 1985 (autor morreu em 1993, viveu 79 anos) – por isso há duas etapas marcadas na narrativa, uma mais dinâmica que conta trechos do que aconteceu com cada um dos personagens e outro que narra sem interrupção o final ou a continuação da história de cada um dos personagens

Trabalho com linguagem

Entrevistas ou biografias de escritores sempre falam de um trabalho pesado que é necessário ter no “entalhe” das palavras, utilizando a metáfora da obra como uma madeira rústica que precisa ser lapidada para que fique bonita, esteticamente apreciável. Assim também ocorre com os que trabalham com as palavras na arte literária. É preciso combiná-las, recombina-las, escolher a que melhor se encaixe ao contexto, enfim, usar as palavras (material rústico) de modo a produzir ou causar certa comoção ou algum efeito catártico que o autor busca produzir no leitor ao “entalhar” sua obra de arte. Por esse motivo, como estamos tratando de jornalismo literário e literatura também é uma arte, enunciaremos algumas características que fizeram a obra de *Hiroshima* ser chamada também de obra literária e agora, mais detidamente, destacamos algumas frases que denunciam o trabalho de linguagem. Muitas figuras de linguagem, de retórica e de construção podem ser

garimpadas no texto, mas destacamos os trechos que mais chamaram a atenção e que já são capazes de demonstrar o apuro com a linguagem desse autor que inicia e por isso dá o modelo do jornalismo literário.

Quadro de destaques do trabalho com a linguagem

<i>Produção de imagem mental da cena</i>	“nuvens de poeira se erguiam por toda parte, envolvendo-o numa espécie de penumbra. Em pânico... [reação pela imagem causada]” (p. 12); com o uso intencional do gerúndio : “martelando, quebrando, serrando, rachando” (p. 13); “tornou-se um autômato, limpando, engessando e enfaixando mecanicamente; limpando, engessando e enfaixando mecanicamente” (p. 32)	“Such clouds of dust had risen that there was a sort of twilight around. In panic...” (p. 6); “hammering, wedging, ripping, and splitting” (p. 7); “he became an automaton, mechanically wiping, daubing, winding, wiping, daubing, winding” (p. 26)
<i>Quebra de histórias para gerar expectativa</i>	“Ouvindo uma das crianças gritar ‘Mãe, socorro!’ e viu a caçula Myeko, de cinco anos, enterrada até o peito e incapaz de se mexer. Enquanto abria caminho com as mãos, <i>freneticamente</i> , para acudir a menina, não escutou nem avistou o menor sinal dos outros filhos” (p. 14, grifos meus), <i>logo em seguida vem outro pedaço de história de outra personagem</i>	“She heard a child cry, ‘Mother, help me!’, and saw her youngest – Myeko, the five-year-old – buried up to her breast and unable to move. As Mrs Nakamura started frantically to claw her way toward the baby, she could see or hear nothing of her other children” (p. 9)
<i>Ironia</i>	“No primeiro momento da era	“There, in the tin factory, in the

	atômica livros imprensaram um ser humano numa fundição de estanho” (p. 22); “[esposa do dr. Sasaki depois de ele ter câncer no pulmão] ‘Você alcançou a maturidade depois dos quarenta’, sua esposa observou. ‘Eu cresci aos vinte e poucos’. Ele não largou o cigarro” (p. 114)	first moment of the atomic age, a human being was crushed by books” (p. 16); “‘You’ve reached maturity in your forties. I grew up when I was in my twenties’. He did not give up cigarettes” (p. 106)
Metáfora	“a pele se desprende como uma luva” (p. 51); “ <i>a borda da cicatriz</i> marrom-avermelhada, com seus dez quilômetros quadrados, onde praticamente tudo fora derrubado e queimado; quarteirões e quarteirões em ruínas... [descrição da destruição]” (p. 73, grifos meus)	“her skin slipped off in huge, glovelike pieces” (p. 45); “the beginning of the four square miles of reddish-brown scar, where nearly everything had been buffeted down and burned; range on range of collapsed city blocks, with here and there a crude sign erected on a pile of ashes and tiles” (p. 67)
Diálogos	Espaçados e raros. A falta de diálogo incorre na imagem dialética da sra. Nakamura, pois pela falta de diálogo parece ser uma senhora sofrida e quieta, mas a narração dos fatos, mostra que era extrovertida. Em contrapartida, essa laconidade dos personagens aproxima mais da literatura do que do jornalismo, que sempre usa a fala da fonte num	

	discurso indireto, exemplo: segundo <i>fulano</i> , disse <i>beltrano</i> etc.	
Ênfase nas palavras para idéia do caos	“atarefada demais, cansada demais ou ferida demais para se importar” (p. 56); “A srta. Sasaki ficou <i>dois dias e duas noites</i> sob o telheiro improvisado” (p. 60, grifos meus).	“too busy or too weary or too badly hurt to care” (p. 49); “Miss Sasaki was left two days and two nights under the piece of propped-up roofing” (p. 54)
Síntese após enumeração	“Um médico trabalhava perto da entrada do parque, mas o único remédio de que dispunha era iodo, que aplicava em cortes, escoriações, queimaduras – <i>tudo</i> –, e agora tudo o que ele pincelava tinha pus” (p. 57, grifos meus)	“Near the entrance to the park, na Army doctor was working, but the only medicine he had was iodine, which he painted over cuts, bruises, slimy burns, everything – and by now everything that he painted had pus on it” (p. 51)
Metalinguagem	“Um jornal o entrevistou” (p. 81)	“A newspaper interviewed him” (p. 75)

Do ponto de vista da tradução não encontramos nenhum grande problema de apagamento do trabalho com as palavras e de camadas que o autor cria no texto para interpretações, pelo contrário, também se nota um trabalho árduo de humanização ou “poetização” com a prosa jornalística, ou seja, o texto em português, como vimos, também traz as marcas de metáfora, por exemplo, e lança mão do repertório do leitor que deve analisar a passagem de texto com esse tipo de trabalho. O professor Márcio Seligmann-Silva (2006) já analisou em maior profundidade essa questão da tradução, propondo, inclusive, uma espécie de criação literária também necessária nos trabalhos dos tradutores.

Mais detidamente, agora, no original de Hersey, qualquer desses trabalhos com a linguagem parece fazer surgir camadas de níveis de interpretação. Os textos ficcionais possuem muitas camadas, no caso do romance de não-ficção de *A sangue frio* isso também ocorre tanto com o trabalho com a linguagem como com o enredo proposto pelo narrador.

Em *Hiroshima* essas camadas também existem, e existem principalmente por conta dessas sutilezas da língua como as que destacamos anteriormente. Essa obra possui mais camadas de interpretação do que *Olga*, pois o autor trabalhou mais a linguagem, e menos camadas do que *A sangue frio*, porque Capote foge mais do jornalismo, que sempre é mais nu e cru, e usa o narrador e o enredo para criar tais camadas.

Mais do que um julgamento de comparação entre as três obras do jornalismo literário, é interessante mostrar que como no campo da ficção, a análise de cada um dos livros leva o crítico para alguns aspectos específicos daquela obra. Em nosso caso, estamos em busca de características literárias em três obras distintas que marcaram temporalmente aquilo que se chama de jornalismo literário. Em *Hiroshima* vimos mais marcadamente esse uso de metáforas, ênfases, níveis de linguagem literária por meio da escrita “jornalística” mais humana de Hersey ao dar vida/face aos sobreviventes da bomba de Hiroshima.

Notemos, por exemplo, que quando o autor narra os acontecimentos com a personagem dr. Terufumi Sasaki precisa dizer com precisão como foram os seus dias em que milhares de moribundos iam ao seu encontro em busca de ajuda. Pouco era possível fazer porque a quantidade de pessoas feridas era muito grande. Na tentativa de ajudar o maior número, a única solução encontrada num caso desses era tornar-se uma pessoa mecânica, como a frase nos confere essa idéia: “tornou-se um autômato, limpando, engessando e enfaixando mecanicamente; limpando, engessando e enfaixando mecanicamente” (p. 32). A combinação dessas palavras, o uso do gerúndio, e o contexto criado são capazes de oferecer ao leitor uma imagem, que talvez só a literatura é capaz de fazer, do que teria sido a vida das pessoas ante a explosão da bomba. As imagens que na época mostraram não foram capazes de narrar como teria sido a reação de um médico da Cruz Vermelha em Hiroshima para ajudar os feridos com a hecatombe.

Outra frase que destacamos também merece um comentário a mais: “No primeiro momento da era atômica livros impressaram um ser humano numa fundição de estanho” (p. 22). Uma leitura mais desatenta, e aqui entramos no campo da teoria da recepção, não deixaria o leitor perceber a ironia presente no texto claro e enxuto de Hersey. O comentário do autor/narrador faz com que pensemos o *frenesi*, a loucura que foi a explosão da primeira bomba atômica e a sua modernidade absoluta ante os livros, que já são seculares. E mesmo

assim, numa fábrica de estanho, também símbolo da modernidade, paradoxalmente, foram os livros que imprensaram a perna da personagem srta. Toshiko Sasaki. O episódio é tão paradoxal que cria certa ironia no comentário de acordo com a leitura.

Somente mais um comentário sobre as frases destacadas e especificamente sobre a metalinguagem criada em: “Um jornal o entrevistou.” (p. 81). A frase refere-se aa personagem do padre Wilhelm Kleinsorge que foi entrevistado no livro por um personagem e para a construção do próprio livro também, uma vez que daí o repórter, não mais o autor, John Hersey, o procurou para a revista *The New Yorker*. Marca que também pode passar despercebida pelo leitor, revelando mais uma vez que o texto possui camadas próprias das que estão presentes em obras tipicamente (“genuinamente”) literárias.

Para finalizar, enfim, essa questão com o trabalho da linguagem, é também importante citar como Hersey estruturou sua obra. O começo e o fim da primeira parte foram redigidos como se fosse um relato telegráfico⁶ dos seis sobreviventes, como uma referência ao *lead* ou à reportagem, talvez uma introdução e familiarização com o gênero escolhido inicialmente, mas no meio desses dois extremos há histórias de vida reais, que tomam as sínteses e técnica do jornalismo e vão além, no plano estético, a fim de produzir imagens, mostrar pormenores, contar histórias. O início do livro já foi anteriormente mostrado, acompanhe como Hersey termina sua primeira parte (o que saiu na edição de 31 de agosto de 1946 na revista *The New Yorker*):

Um ano depois da explosão a srta. Sasaki era uma aleijada; sra. Nakamura vivia na pobreza; o padre Kleinsorge estava novamente hospitalizado; o dr. Sasaki não dava conta do trabalho como antes; o dr. Fujii perdera o hospital de trinta anos que levava muitos anos para adquirir e não planejava reconstruí-lo; o sr. Tanimoto continuava com sua igreja em ruínas e já não tinha sua excepcional vitalidade. A vida dessas seis pessoas, que estavam entre as mais afortunadas de Hiroshima, nunca voltaria a ser a mesma [clichê de efeito]. Suas opiniões sobre as próprias experiências e sobre o uso da bomba atômica evidentemente não eram unânimes [e finaliza com um intertexto de uma carta que conseguiu do sr. Tanimoto com um relato comovente – busca da cartase na obra literária?] (p. 93)

⁶ Relato telegráfico faz referência justamente ao período de guerra, em que os correspondentes dos jornais passam a notícia pelo telégrafo. Como havia o receio de interrupções do envio da informação, as frases são curtas, com no máximo dois verbos, e por isso a narrativa é muito rápida.

Fazendo um pequeno parêntesis, segundo Perrone-Moisés (2005), o intertexto oferece a oportunidade de fazer a função crítica do autor em relação ao mundo. E essa crítica, no texto, pode vir de duas formas, basicamente, a) pela escolha temática ou formal e b) pelos fenômenos de intertextualidade. No caso de *Hiroshima* vemos as duas formas críticas sendo plenamente realizáveis, primeiro pela escolha do tema do impacto da bomba atômica na cidade japonesa em questão, dessa escolha decorre uma severa crítica aos norte-americanos que não se importaram com o que teria acontecido com os japoneses, as mortes, as vidas alteradas enfim. Também pelo intertexto, que, neste caso, tem a função crítica por meio da emoção. E esse intertexto absorve uma série de discursos contra a guerra e as disputas de armas da qual resultou no envio da “Little boy” (como os norte-americanos chamaram a bomba atômica jogada em Hiroshima) para o Japão. “‘Todo o texto é absorção e transformação de uma multiplicidade de outros textos’, diz Kristeva, na esteira de Bakhtin” (PERRONE-MOISÉS, 2005, p. 68).

Já a segunda parte do livro possui simplesmente uma história linear dos seis participantes, ou seja, narra a vida de cada um deles sem intercalar e de modo temporalmente sem inversões. Essa foi a parte que Hersey complementa após retornar quarenta anos mais tarde e resgatar a história de cada um dos seis sobreviventes, pois o autor estava em busca do final de seu livro-reportagem. Essa segunda parte não possui grandes invenções, apenas cita o nome da personagem e conta a história dele até o fim (alguns já tinham mesmo morrido, outros Hersey teve que deixar a história ainda em aberto) e assim o autor faz com uma por uma de suas “fontes”.

4. REALISMO E MÍMESIS

Todos os argumentos trazidos anteriormente revelam a plasticidade da obra que, aliados às técnicas jornalísticas, fazem despontar elementos estéticos dominantes no texto, aproximando-o da literatura e, em especial, do realismo. Um realismo engajado com questões sociais e que leva para o campo da ficção (da literatura, portanto, em alguns conceitos) os problemas viscerais dessa realidade social.

A obra de John Hersey trouxe um impacto principalmente com a reportagem que estampou a edição de 31 de agosto de 1946, mas também pela opção de *desperiodizar* o que saiu em um periódico. Isso nos faz pensar em uma transição da reportagem para algo com pretensão maior, porque perene, ou seja: o livro. Trata-se, em certa medida, de um livro com a *literatura do factual*. Poderia, também, ser uma literatura que no seu *strictu sensu* abriga a ficção, algo inconcebível para o jornalismo, pois *a priori*: 1) a partir do momento que a reportagem se torna literatura, o jornalista também se torna escritor e 2) não podemos confundir *ficção* com mentira, como lembra Wolfgang Iser (1996). No conceito desse autor, ficcionalizar um fato não significa mentir, mas sim transportá-lo para uma dimensão do jogo (jogo das combinações de palavras, do sentido conotativo, dos personagens, do cenário, do tempo e até jogo entre o leitor e autor).

Para Iser (1996), a literatura representa transgressão de limites e por isso se utiliza da ficção (elemento transgressor). E o que a literatura faz é colocar uma determinada realidade entre parêntesis, chamando atenção daquela história em relação a todas as demais histórias que existem em nossa realidade mesmo. Segundo o autor, essa “realidade se repete na ficção, mas esta repetitividade é superada, uma vez que é posta entre parêntesis” (ISER, 1996, p. 25). E é justamente isso o que acontece com a obra de Hersey, uma vez que ele separa histórias de seis sobreviventes e cria o texto a partir delas, superando a própria realidade pela arte de escrever e colocando as histórias entre parêntesis de forma perene. Tais personagens não cairão no esquecimento (*lethe*), porque estão postos no livro de Hersey de forma quase heróica, transgredindo a realidade na qual são apenas pessoas comuns.

Ao falar sobre esse mesmo assunto da ficção no jornalismo literário, Fernando Resende (2002) apóia-se em Umberto Eco (1994) para dizer que a ficcionalização de um fato é uma tarefa relativamente fácil, pois conta com o *pacto* firmado entre autor e leitor diante de um livro, não um jornal. Diz Resende:

ficcionalizar o fato quer significar ver-se nesse instante em que, concomitantemente, rompem-se barreiras factuais e/ou ficcionais, nesse momento em que o leitor, por trazer conhecimento do mundo real que excedem o próprio fato, encontra, inseridos na narrativa, como um todo, motivos ficcionais, aqueles que, de certa forma, transpõem sua noção do possível, que o fazem se desprender de uma verdade em favor das verdades dos outros mundos. (2002, p. 111).

E a respeito desses dois mundos e de suas próprias “verdades” (que também possui um sentido filosófico subjetivo), Umberto Eco (1994) busca explicar que:

O problema com o mundo real é que, desde o começo dos tempos, os seres humanos vêm se perguntando se há uma mensagem e, em havendo, se essa mensagem faz sentido. Com os universos ficcionais sabemos sem dúvida que têm uma mensagem e que uma entidade autoral está por trás deles como criador e dentro deles como um conjunto de instruções de leitura. (1994, p. 122)

Concordamos com o comentário de que a literatura, mesmo a realista, excede mesmo o fato e que este passa a ser coadjuvante na história, o que não acontece no jornalismo. Também concordamos que há sentidos deixados como espécie de rastros do autor para o leitor. Problematicamos, contudo, que nos livros de jornalismo literário não exista o mesmo *pacto* do leitor com o livro puramente literário. Na literatura realista, o leitor sabe que ações, atitudes, problemas, personalidades... encontrados no seu dia-a-dia “real” estão ali “camuflados” em roupagens de personagens de certa forma “criados” pelo autor. A realidade é, portanto, encenada, mas também está ali presente e o conhecimento de mundo do leitor o ajudará a entender essas evidências ou sutilezas do texto literário.

Já no jornalismo literário esse pacto parece não ser criado. O leitor espera fatos reais, a verdade com todas as apurações possíveis. Nesse sentido, não se estabelece nenhum tipo de *pacto* entre autor e leitor de que aquele texto deve ser lido *como se* estivesse em outra dimensão, pois são os mesmos elementos do real, mas “re”arrajados. Não se permite outras “combinações” na seleção do real feita para o livro de jornalismo literário. Tanto é assim que os autores não possuem liberdade para criar a seu bel-prazer o final de uma obra no jornalismo literário. Hersey esperou 40 anos para finalizar (ainda que mais ou menos) a história dos seis personagens de seu livro. Veremos que Capote também se angustia para dar um fim ao seu livro e Moraes não encontra esse problema somente porque sua personagem já havia morrido quando ele escreveu o livro (e se estivesse viva, a obra ficaria sempre na expectativa de ser acabada).

Na verdade, essa é mais uma tentativa de levantar uma questão do que de resolvê-la, como, aliás, é necessário nesse início das fundamentações sobre o tema, principalmente no campo da literatura. Certo mesmo parece ser somente que o jornalismo literário, enquanto literatura, também se mostra bastante engajado com pautas/assuntos da realidade, (assim)

como a literatura “realista”. Mas mais do que rótulos, neste primeiro trabalho, é importante salientar esses elementos que dão a rubrica “literário” ao jornalismo em casos muito específicos da profissão periodista, porque *o periódico* por si só talvez não fosse capaz de conter elementos da arte literária.

5. ALGUMAS CONSIDERAÇÕES A RESPEITO DAS LEITURAS

Ainda como apontamentos ou descobertas a serem relatados, é oportuno fazer mais alguns comentários do que o texto anterior trouxe sobre a leitura de Wolfgang Iser (1996). Esse autor, apesar de pouco utilizado nas citações do trabalho que propomos acima, foi de fundamental importância para entendermos melhor o conceito de ficção e literatura, que estão no cerne das questões deste trabalho. Para finalizar também traremos alguns apontamentos que fizemos sobre o livro *Textuações: ficção e fato no novo jornalismo de Tom Wolfe*, de Fernando Resende (2002), que foi elucidativo para nossa pesquisa neste momento. São os dois livros, dentre algumas leituras, que mais nortearam essa fase do mestrado.

Ao contrário do que estávamos lendo em manuais e textos mais antigos, não é somente a ficção que caracteriza um texto literário, mesmo porque a ficção pode estar presente inclusive no mundo real, não só no imaginário universo da literatura. Segundo Iser (1996), a ficção aparece mais na literatura como uma repetição dos acontecimentos reais, como já dissemos, cujo efeito é a imaginação. Essa repetição transgressora do real e esse efeito causado pelo fator imaginário são também decorrências do que o autor chama de “ato de fingir”. Nas palavras de Iser (1996): “o ato de fingir ganha a sua marca própria, que é de provocar a repetição no texto da realidade, atribuindo, por meio desta repetição, uma configuração no imaginário, pela qual a realidade repetida se transforma em signo e o imaginário em efeito do que é assim referido” (p. 14).

Para ter esse fictício, o autor faz uma seleção de sistemas contextuais preexistentes, suprime, complementa ou valoriza tal seleção ou até mesmo fato selecionado e combina com outros elementos. A combinação é outra ação autoral para produção do texto literário. A combinação no plano lexical causa, por exemplo, neologismos e no plano de “fundo”

pode trazer normas sociais diferentes, mascaradas ou ressaltadas demais. De qualquer forma, o autor sempre ressalta que tanto a seleção quanto a combinação são também atos de transgressão de limites. E sobre aquilo que mais procuramos em um texto para dizer o que é literário nele, Iser também busca a resposta como mostra seu texto: “A força, o poder de qualquer texto, mesmo o mais descaradamente mimético, está naqueles momentos que excedem nossa capacidade de categorizar, que conflitam com nossos códigos interpretativos, mas que, apesar disso, parecem corretos” (1977, p. 261).

Foi a partir dessa leitura e após alguma reflexão que entendemos o fato de que a categorização do jornalismo literário como gênero importa menos do que achar finalmente aquilo que é interessante nos textos, mesmo que isso seja a própria ficção, ou melhor, a afirmação de uma espécie de pacto do autor e do leitor com um discurso encenado, mesmo que seja real, mas ainda assim mimeticamente encenado, se isso é possível dizer. Ainda nas palavras de Iser: “Mesmo designações de curto prazo, características de certas situações, como a de ‘romance não-ficcional’, funcionam do mesmo modo, porquanto a convenção é aí afirmada justamente por seu desmentido” (1996, p. 23).

Assim, para Iser, a realidade reconhecível é posta, então, sob o signo do fingimento na literatura, que faz um desnudamento da realidade em evidência naquele texto. Ao contrário do que muitos pensam, a literatura não cria a ficção, ela a descortina da realidade, a revela mais claramente, embora poucos percebam essa sutileza do texto literário. Mas novamente é importante que se diga que a realidade se repete, sim, na ficção, mas “esta repetitividade é superada, uma vez que é posta entre parêntesis” (1996, p. 25).

A todo o complexo de transgressão, superação e imaginação, Iser usa a analogia do jogo. Tal analogia é lembrada por Resende, mas pelas teorias de Jean-François Lyotard, em *O pós-moderno* (1986). Resende utiliza esse autor para introduzir a questão de por que diferenciar o jornalismo literário da literatura no conceito moderno se atualmente se encara os textos literários com variação mesmo de gênero, de estilo, ou melhor, não é necessário que eles estejam encaixados em um gênero ou estilo, é simplesmente preciso que o autor saiba utilizar a linguagem e crie camadas no texto para o leitor. Segundo Lyotard (*apud* Resende, 2002, p. 33): “as instituições contemporâneas do saber serão aquelas que permitirão um maior número de lances em seus devidos jogos de linguagem”.

Ainda sobre as considerações trazidas no livro de Resende (2002), no decorrer da leitura fomos assimilando sua concepção de texto do jornalismo literário. Na verdade o autor também propõe, baseado em textos de críticos literários, fazer uma leitura do jornalismo literário pelo viés da literatura e também problematiza a questão de ser o texto jornalístico não caberia, pela própria característica de tal “gênero” da escrita, a ficção, tão própria da literatura como processo de criação artística, ao mesmo tempo em que parece estranho conceber como texto literário uma produção a princípio jornalística. Por isso o autor lembra que a solução pós-moderna para esse dilema seja justamente uma releitura dos termos, pois talvez realmente não existam muitas razões para chamar *Hiroshima, A sangue frio* ou mesmo *Olga* de textos do jornalismo literário. Talvez fosse melhor deixá-los mais soltos, sem descontextualizá-los, é claro. Segundo Resende:

Refletir sobre essas manifestações não é classificá-la nem categorizá-las genericamente pois, desse modo, ficariam restritas ao canônico conceito de gênero e alijadas do processo dinâmico em que elas se dão. Em outras palavras, abrir o campo de atuação dos discursos jornalístico e literário não é somente contribuir com a própria idéia de ruptura dos gêneros, mas também pensar esses discursos enquanto variáveis possíveis do solo discursivo como um todo, inserindo-os num universo verbal ampliado. O que se sugere é que se pense não na obra que desobedece a seu gênero, mas no texto que hoje é refeito, ou, ainda, que até propõe uma releitura do próprio gênero que, inegavelmente, o pressupõe. Deve-se seguir de perto a idéia de que hoje existem textos – obviamente derivados de outros – que se manifestam de maneira singular, de modo a questionar o próprio fazer literário, colocando em questão não suas origens, mas a sua própria manifestação enquanto propagação discursiva, sua enunciação, o significante derivado do seu próprio fazer. (Resende, 2002, p. 34)

Para finalizar, lembramos que ainda na interpretação de Resende (2002), que nos pareceu bastante coerente, há uma analogia bastante significativa que o autor faz entre essa questão dos gêneros para o jornalismo literário, sendo ele jornalístico ou literário, e a própria noção de jogo que alguns críticos, como vimos, já utilizaram para exemplificar a questão do literário. Segundo Resende (2002), as cartas estão postas na mesa para interpretação do próprio leitor, como diz Umberto Eco em *Obra aberta* (2007), no que se refere a qual gênero o texto deve pertencer. E a analogia de Resende (2002), prosseguimos, é de que sempre é bom lembrar que antes de as cartas serem postas na mesa, elas já foram embaralhadas uma porção de vezes, ou seja, já se misturou os gêneros jornalístico e literário antes mesmo da palavra final do leitor. Confirmamos e seguiremos com essa idéia

auferida após tais leituras de que as obras seleccionadas para estudo da rubrica literário na nomenclatura jornalismo literário é fundamental para compreensão das obras e, portanto, não as encerram somente no universo jornalístico.

CAPÍTULO 3

A QUESTÃO DO ROMANCE APLICADA EM *A SANGUE FRIO*

WEALTHY FARMER, 3 OF FAMILY SLAIN

H. W. Clutter, wife and 2 children are found shot in Kansas home

November 16, 1959, Monday

Page 39, 335 words

DISPLAYING FIRST PARAGRAPH - HOLCOMB, Kan., Nov. 15 (UPI) -

- A wealthy wheat farmer, his wife and their two young children were found shot to death today in their home. They had been killed by shotgun blasts at close range after being bound and gagged¹.

The New York Times, 16 nov. 1959

Esta foi a notícia que Truman Capote leu no jornal *The New York Times*, na manhã de segunda-feira, 16 de novembro de 1959, possivelmente de ressaca, segundo Ivan Lessa (2003), por conta de uma festa que fora na noite anterior. A princípio, conforme Matinas

¹ Título: “Rico fazendeiro, 3 da família assassinados brutalmente”.

Linha fina (subtítulo): “H. W. Clutter, esposa e dois filhos são encontrados baleados a queima roupa em sua casa no Kansas”.

Primeiro parágrafo (*lead*): “Um rico fazendeiro de trigo, sua esposa e seus dois jovens filhos foram encontrados mortos, baleados a queima roupa, hoje em sua casa. Eles morreram com tiros de espingarda e foram amarrados e amordaçados”.

Suzuki Jr. (2003), a notícia não lhe deu nenhuma “idéia maior”. Somente no dia seguinte Capote teve o *insight* de fazer uma reportagem especial à revista *The New Yorker*² com o tema do assassinato daquela família que teria ficado em sua memória.

A notícia mostrou a Capote a sua chance de ascensão na *magazine*, que era um bom canal para se tornar conhecido como jornalista e como escritor. E o que teria sido somente uma notícia, ele transformou em um livro, *A sangue frio*, que o próprio autor classificou como: romance de não-ficção.

Com a notícia anteriormente citada, é possível perceber algumas diferenças entre o texto do jornalismo contemporâneo/tradicional e o da corrente que Tom Wolfe rotulou, na década de 1960, de “novo jornalismo” ou jornalismo literário. Para a mesma notícia, Capote escreve:

Era uma cena horrível. Aquela moça maravilhosa – mas não dava nem para reconhecer. Tinha levado um tiro de espingarda na nuca, a uma distância de uns cinco centímetros. Estava deitada de lado, de frente para a parede, e a parede ficara coberta de sangue. As cobertas estavam puxadas até seus ombros [...]. Então seguimos até o final do corredor, a última porta, e lá, na cama dela, encontramos a senhora Clutter [...]. Sua boca tinha sido fechada com fita adesiva, mas ela tinha levado um tiro à queima-roupa no lado da cabeça, e o disparo – o impacto – tinha arrancado a fita. Os olhos estavam abertos. Bem abertos, como se estivesse olhando para o assassino. Porque ela deve ter visto quando ele se aproximou e apontou a arma. [...] Kenyon estava num canto, deitado num sofá. Tinha sido amordaçado com fita adesiva, e seus pés e mãos tinham sido amarrados, como os da mãe. [...] Sua cabeça estava apoiada por duas almofadas, aparentemente [esta palavra é importante como os indícios de literatura policial] enfiadas debaixo dele para torná-lo um alvo mais fácil. [...] Bem, eu olhei para o senhor Clutter, e foi difícil tornar a olhar. Eu sabia que um tiro não bastava para responder por todo aquele sangue. E não estava enganado. Ele tinha levado um tiro da mesma forma que Kenyon – com a arma bem na frente do rosto. Mas é provável que já estivesse morto quando levou o tiro. Ou, de qualquer maneira, que estivesse morrendo. Porque também lhe tinham cortado o pescoço. (pp. 93-96).

² A revista *The New Yorker* era uma famosa publicação com conceitos alternativos de jornalismo, pois, ao contrário de todas de sua época, preferia as edições especiais, as matérias mais aprofundadas e privilegiava textos com uma linha editorial mais literária (também publicou uma edição inteira para a reportagem de John Hersey que culminou no livro *Hiroshima*). Além disso, o próprio Capote estava em débito com ela, porque foi à Conferência de Escritores de Bread Loaf e, dizendo-se representante da revista, dormiu na recitação dos poemas do consagrado poeta Robert Frost, que ficou indignado com o episódio e escreveu para a revista. Capote alegou que havia sido picado por um mosquito no tornozelo, por isso despencou da mesa, e que não daria satisfação, pois estava de férias e teria ido ao evento por sua conta.

Capote narra os detalhes, antes de entrar na cena do crime; aliás, o “como” aconteceu de fato ele só vai revelar mais adiante na obra. Como em um romance policial, a personagem do detetive é que desvenda toda a história e há um clímax formado pelas pistas e pelos indícios. A notícia em si provavelmente é a mesma que os jornais ficaram sabendo. Os pormenores é que foram obtidos por entrevistas mais aprofundadas que Capote fizera ao longo de quase seis anos de trabalho, e que também contou com sua criatividade e seu estilo próprio de escrever³. No caso desse autor, todo o trabalho da escritura foi feito sem registros (ele mesmo dizia que conseguia guardar na memória as mesmas palavras das fontes, com uma precisão de 95%). No livro, quem narra o descobrimento dos corpos dos Clutter (citação anterior) é sua fonte: Larry Hendricks, um professor inglês de 27 anos que gostaria de ser escritor (revelou que seus contos eram inspirados em notícias de jornal⁴). Essa personagem real disse que acompanhara a entrada do xerife na casa e, ao notar algo estranho, fez questão de anotar cada detalhe para o caso de ser chamado a depor no tribunal. Ele observou tudo e Capote aproveita isso mais adiante. Por exemplo, o fato de descrever a cena do crime com as imagens de Kenyon com duas almofadas embaixo da cabeça e a moça (Nancy) com uma coberta até os ombros revela o que Capote vai descrever como o perfil psicológico de Perry, um dos assassinos, mais afeito a sentimentalismos e, talvez, ao sentimento de compaixão. Outros detalhes descritos, como os óculos de Kenyon e de Herb Clutter, a forma como o sr. Clutter pagava todas as despesas, com cheque, enfim, pequenos detalhes que desencadeiam uma história e esta, apesar de real, possui todos os ingredientes de uma novela detetivesca.

Aliás, o livro, apesar da divisão em alguns capítulos, possui dentro dos capítulos episódios claramente marcados pela mudança brusca de cenário, de personagens e de ação, método parecido com a novela ou com o folhetim, quando encerrada uma cena, outra

³ Capote não se rendeu às técnicas do jornalismo tradicional que busca uniformizar os estilos, a escrita, a fim de pôr em destaque a pretensa objetividade requerida por muitos.

⁴ Vale lembrar que o processo pelo qual o professor Hendricks cria é o mesmo que levou Capote a escrever a obra. Inclusive, a narração dessa personagem nesse ponto fundamental da ação parece revelar alguns traços do próprio narrador do livro (Capote), como, por exemplo, o propósito de observar todos os detalhes para narrar posteriormente. Essa personagem, portanto, existente ou não, funciona como uma voz do narrador, um “alter ego” do próprio escritor.

começa no próximo folhetim ou no próximo capítulo, e só no final todos os elementos desse quebra-cabeça se encontram para compor e costurar, ou melhor, alinhar a história. É o que o próprio autor chamou de trabalho com a estrutura da narrativa, feito por meio de trechos aparentemente desconexos, mas que se confluem em um dado momento. No trecho a seguir, é reproduzida uma parte seqüencial do livro. Na primeira, a história dos dois assassinos, Perry e Dick (Hickock), ainda quando planejam o crime e decidem parar em um convento para comprar meias pretas das freiras, a fim de não deixarem vestígios; era uma idéia de Perry, mas Dick só fez que acatou. E isso altera toda a história, pois com as meias eles não seriam reconhecidos e não sentiram a “necessidade” de matar. Já sem as meias, o pensamento foi exatamente o oposto. Logo a seguir, entra na narrativa o sr. Clutter conversando com o representante da seguradora de vida New York Life Insurance, ou seja, mudam as cenas e os cenários rapidamente. São trechos que não têm *ainda* relação, mas que são intercalados pelo autor:

Perry disse: “Pode ser que tenha sido melhor assim. Freiras dão muito azar”.

O representante da seguradora New York Life Insurance em Garden City sorria enquanto o sr. Clutter destampava uma caneta Parker e abria o talão de cheques. (p. 74).

Apenas com esses trechos já é possível analisar algumas diferenças marcadamente expostas entre o livro-reportagem, ou o romance de não-ficção, como diria Capote, e o texto puramente jornalístico, ou seja, aquele que não recebe influência da arte literária e que está exemplificado na notícia do *The New York Times*. E quando falamos nessa arte, não nos referimos somente às figuras de construção, de linguagem e de palavra, que são típicas do gênero literário, mas falamos também de todo o envolvimento com a obra, de um enredo, da descrição dos cenários, das ações e dos perfis psicológicos dos personagens, enfim, das pistas coletadas pelo detetive/narrador. O texto agradável de um romance e sua função de catarse, diminuindo a função da informação objetiva do jornal, também são elementos que aproximam o jornalismo da literatura.

Mas o que seria, enfim, o jornalismo literário? Eagleton (1997) inicia sua obra *Teoria da literatura* com o seguinte trecho: “Se a teoria literária existe, parece óbvio que haja alguma coisa chamada literatura, sobre a qual se teoriza” (p. 1). Mas se com a própria

literatura a definição é complicada - depende da época, da região, do contexto -, com o jornalismo literário a história é diferente. Primeiro porque a crítica desse gênero ainda está em formação, com poucos representantes; segundo porque não é consenso que o jornalismo literário exista e o gênero parece estar num híbrido tão grande que é difícil classificá-lo.

Algumas tentativas já foram delineadas, retomando os conceitos e os autores temos Alceu Amoroso Lima (1969), Rocha (1955), Cosson (2001), Pena (2006). Há ainda alguns ensaios dispersos e um grupo que formalizou a Associação Brasileira de Jornalismo Literário. A organização criou um curso de especialização *lato sensu* sobre o assunto, no qual me formei na primeira turma. Apesar dos ensaios e da associação, esses textos são estudados tendo como ponto de partida o jornalismo, ou seja, o estudo de “técnicas” para um texto mais criativo, mais aprofundado. Os cinco autores citados, contudo, partem da própria literatura (alguns mais que os outros) e definem o “novo jornalismo” como gênero da literatura, mas defendem essa tese com argumentos mais ou menos diferentes.

Por exemplo, Lima (1969), como visto no capítulo 2, define literatura como arte da palavra, e por isso, em sua concepção, o jornalismo está sob o “guarda-chuva” desse conceito por também utilizar da palavra (mesmo argumento de Rocha) e ter, portanto, a oportunidade e as ferramentas de fazer isso com arte⁵. Ele mesmo esclarece, contudo, que o problema está na definição de literatura assumida, porque esta pode ser considerada de várias formas (ver ANDRETTA, 2006). Para Lima (1969), os críticos que consideram literatura obras de ficção não podem, realmente, achar que jornalismo seja literatura.

Em contrapartida a esses críticos de que fala Lima, Eagleton (1997) diz que “Talvez a literatura seja definível não pelo fato de ser ficcional ou ‘imaginativa’, mas porque emprega a linguagem de forma peculiar. Segundo essa teoria, a literatura é a escrita que, nas palavras do crítico russo Roman Jakobson, representa uma ‘violência organizada contra a fala comum’” (p. 2).

No caso do jornalismo literário, a literatura parece mesmo ser a arte que trabalha com as palavras, informando e formando de modo mais agradável, menos comum, por isso

⁵ No limite, esta é a diferença entre a literatura e uma receita de bolo, por exemplo.

o uso de sua palavra na rubrica “literário” do termo cunhado por Wolfe (2005). Ainda assim, outros elementos são postos à baila, porque o jornalismo literário pode ser considerado também um novo gênero, que não fica somente sobre o escopo da literatura, por isso pode não ser ficção, mas é certo que empresta certos ingredientes de alguns de seus gêneros, como, por exemplo, o romance.

Nesse ponto temos a contribuição de Cosson (2001) com a publicação da obra *Romance-reportagem: o gênero*, que não só propõe, enfim, a criação de um novo gênero, mas também analisa os demais e os compara com o romance realista ou romance de testemunho.

Ao atuar na organização da narrativa, no nível sintático, portanto, os processos narrativos realistas consistem na segunda marca de gênero do romance-reportagem. Na verdade, eles substituem, discursivamente, as técnicas de controle da subjetividade e garantem a perfeita adequação entre o discurso ficcional e a diegese factual do romance-reportagem. (COSSON, 2001, p. 47).

Cosson (2001) divide os processos narrativos realistas em três partes para efeito didático. A primeira é de nível textual, a segunda (referente à citação) é de nível simbólico e a terceira é de nível descritivo. Nesta última há ainda a divisão dos a) elementos que conferem o “efeito do real” (como diria Barthes) no texto a partir do modo como é narrado, com a coerência interna entre as ações, as descrições dos personagens e a forma como logicamente (e por isso possível no mundo real) as peças do quebra-cabeça de um romance se encaixam; e b) critérios de autenticidade, como a contextualização por meio de datação, localização etc.

Ainda a respeito dos gêneros e para chegar a tais conclusões sobre o romance-reportagem, Cosson (2001) também cita a história propriamente dita dos gêneros. Segundo ele, houve três momentos dessa história: 1) quando Platão, Aristóteles e Genette estabeleceram a tradição dos gêneros dividindo-os entre: lírico, épico e dramático; 2) quando houve a mescla entre os três gêneros; e 3) por fim, no terceiro momento, há a ruptura com a tradição para sistematização de novos conceitos e divisões para o gênero. Os formalistas russos, por exemplo, diziam que os gêneros são definidos pelos traços dominantes da estrutura das obras, Bakhtin já falava que “gênero é a codificação historicamente atestadas das propriedades discursivas” (apud COSSON, 2001, p. 29),

dividindo os gêneros entre primários (sem mesclas) e secundários (com mesclas de outros gêneros). Cosson ainda cita Luiz Costa Lima, que define gênero como uma forma historicamente reconhecida da comunicação, o que é muito parecido com a teoria de Bakhtin.

Destrinchando ainda mais o pequeno livro de Cosson, ele lembra Capote nesta citação, para definir o modelo do que é, enfim, o gênero romance-reportagem:

O livro de Truman Capote [*A sangue frio*] passa a ser apontado, pela crítica literária brasileira, como modelo desse modo de narrar caracterizado, principalmente, pelo encontro do jornalismo com a literatura. A razão de tal atitude parece estar na semelhança de propostas e de realizações entre o romance de não-ficção e o romance-reportagem, dentre as quais se destacam a objetividade da linguagem, sempre parajornalística, e a obediência estreita aos fatos, normalmente retirados de uma manchete de jornal e aprofundados pelo autor em seu livro. (p. 20).

Pena (2006) cita o trabalho de Cosson como referência na crítica do jornalismo literário; na interpretação de Pena, Cosson diz que o romance-reportagem é um gênero autônomo, não é literatura, porque é reportagem, mas não é jornalismo porque é romance, por isso a expressão “parajornalística” utilizada na citação anterior. Pena também cita o crítico Davi Arrigucci Jr. Para esse autor há duas formas de conceituar o romance-reportagem: a) pelo modo de narrar e b) pela identificação de tendências (define-se uma obra como jornalismo literário e as que possuem afinidades entrariam no mesmo escopo). De qualquer forma, para Arrigucci Jr. a definição do romance-reportagem é “o desejo de representar diretamente o real” (apud PENA, 2006, p. 104). E é essa também a definição que Pena compartilha, sendo dele as palavras que seguem: “Quem faz romance-reportagem busca a representação direta do real por meio da contextualização e interpretação de determinados acontecimentos” (p. 103).

Assim, aproximamos o romance-reportagem com o romance realista. Aliás, na opinião de Ian Watt (1990), a ascensão⁶ do romance estabelece-se a partir das características trazidas com o realismo. Nas palavras do autor:

Graças a sua perspectiva mais ampla, os historiadores do romance conseguiram contribuir muito mais para determinar as peculiaridades da nova forma. Em resumo consideraram o “realismo” a diferença essencial entre a obra dos romancistas do início do século XVIII e a ficção anterior. (1990, p. 12).

Assim, para Watt, o realismo teria dado nova forma ao gênero romanesco, como, segundo o autor, o fato de a obra tornar-se mais individualista e inovadora, pois as antigas narrativas de ficção possuíam enredos tradicionais e estavam sempre mais atreladas a uma história coletiva, não a uma abordagem particularizante da personagem, como é o romance após os realistas. Com essa ascensão, o romance, “mais que qualquer outro gênero literário, se interessou pelo desenvolvimento de suas personagens no curso do tempo” (WATT, 1990, p. 23).

Entretanto, mesmo com as considerações de Watt a respeito de o romance ser, em tese, realista, ou seja, ser o gênero que, por excelência, mais aproxima o enredo dos fatos cotidianos, estamos falando de ficção. O romance, para a teoria literária, é um gênero que, apesar de trazer elementos da realidade, sempre foi caracterizado como ficcional.

Essa parece ser a única diferença entre o romance e o romance-reportagem ou romance de não-ficção, como simplificou Truman Capote, ou seja, a ficção é que separa as duas áreas, fazendo com que a literatura empreste do jornalismo mais do que o realismo, a não-ficção. O inverso também pode ser teorizado, a saber, que o jornalismo empresta da literatura a forma de narrar, ou melhor, as características do romance. De uma forma ou de outra, é simples entender, portanto, por que a rubrica “jornalismo” em “jornalismo literário” ou “reportagem” para se referir ao “romance-reportagem”. Afinal, conforme Luiz Costa Lima (2006) explica, os gêneros como carta, ensaio, memórias e, agora, a reportagem podem ser chamados de literatura pela beleza de suas narrativas, sem serem, contudo,

⁶ É mister lembrar que o nascimento do romance também possui um ponto de convergência com o jornalismo, pois ambos “cresceram” com o folhetim.

ficção, pois dizer que esses gêneros são ficcionais trai o seu primeiro objeto, que é transmitir a notícia. Por isso, julgamos mais interessante estudar o porquê de ser “literatura” ou ser chamado de “romance”.

E como dentro de romance existe o “romance policial”, “romance psicológico”, “romance de cavalaria” ou mesmo os romances típicos de determinados períodos que comportem um termo só para eles, como os “romances de 30”, falamos agora também do romance-reportagem, que se aproxima mais do verossímil por não permitir a ficção (senão, não há o termo “reportagem”), embora não seja *a* verdade, mas uma versão real dos fatos.

Além dessa característica que faz o romance ser também reportagem, tomemos novamente o exemplo de *A sangue frio* para discutirmos o que é romance na obra. É importante lembrar que na época, conforme relata Tom Wolfe (2005), os jornalistas tinham interesse em ascenderem como escritores e este era exatamente o caso de Truman Capote. O escritor já havia publicado dois contos em revistas, o que na época gerava muita repercussão, já havia escrito dois romances, sendo que um, *A harpa de erva* (1949), virou peça de teatro e o outro, *Breackfast at Tiffany's* (1958), virou filme para Audrey Hepburn, e teve tanto sucesso quanto, segundo Lessa (2003), “os pãezinhos quentes” (p. 8). Assim, é notório que Capote almejava o título de escritor muito mais do que de jornalista, mas tanto melhor se conseguisse de escritor-jornalista, por isso é possível reconhecer nitidamente o romance no texto, sendo, portanto, o segundo ícone (o que não significa que não tenha tido outros, mas estes ganharam mais notoriedade) do jornalismo literário; o primeiro foi *Hiroshima*, de John Hersey, mas com Capote é visível uma aproximação mais estreita com a literatura.

Como um romance policial as descrições são postas do começo ao fim, formando as imagens necessárias para o leitor se interessar mais ainda pela obra. A casa dos Clutter, os “hotéis” muito ruins pelos quais os assassinos passaram, a cadeia da cidade de Holcomb, no Kansas, a penitenciária para onde os assassinos foram levados, as cenas do crime e do enforcamento dos condenados são minuciosamente detalhados. São momentos, inclusive, em que a curiosidade do leitor parece precisar mesmo de algo que a “alivie”.

Ainda sobre as descrições, inviáveis no jornalismo tradicional, em que qualquer espaço a mais de caracteres é muito e os adjetivos não são bem-vindos, Capote inicia sua obra com uma longa descrição:

A cidade de Holcomb fica nas planícies do oeste do Kansas, lá onde cresce o trigo, uma área isolada que mesmo os demais habitantes do Kansas consideram distante. A uns 110 quilômetros da divisa entre o Kansas e o Colorado, a paisagem, com seu céu muito azul e o ar límpido do deserto, tem uma aparência que está mais para Velho Oeste do que para Meio-Oeste. O sotaque local traz as farpas da pronúncia cortante da pradaria, a nasalidade dos caubóis, e os homens, muitos deles, usam calças apertadas, chapéus Stetson e botas de salto alto com bicos pontudos. A terra é plana, e os panoramas são incrivelmente extensos; cavalos, rebanhos de gado e um aglomerado branco de silos de cereais que se elevam com a graça de templos gregos são visíveis muito tempo antes que o viajante os alcance. (CAPOTE, 2003, p. 21).

A descrição de Capote prossegue por mais alguns parágrafos, mas este primeiro já nos confere um material rico para análise. Há analogias trazidas do repertório do autor, que deve combinar com o repertório do leitor, quando se referem à imagem do Velho-Oeste e à paisagem de deserto e caubóis que ele empresta de filmes de *far-west*, a imagem é reafirmada pela descrição dos próprios caubóis (“calças apertadas, chapéus Stetson e botas de salto alto com bicos pontudos”). Além disso, alguns resquícios da precisão com os números necessária aos jornalistas também estão presentes e auxiliam o “efeito do real” da obra (“a 110 quilômetros”, que, como bom americano, Capote colocou com 70 milhas, “*seventy miles*”).

Outro sinal literário nesse mesmo trecho é o uso de metáforas, como “O sotaque local traz as farpas da pronúncia cortante da pradaria” ou mesmo a imagem que o autor, que não conhecia o estado antes da empreitada com o livro, deve ter tido quando avistou o local, comparando a grandeza da visão dos trigos com os templos gregos (“aglomerado branco de silos de cereais que se elevam com a graça de templos gregos são visíveis muito tempo antes que o viajante os alcance”).

A descrição detalhada do local é bastante usada na literatura, principalmente a de romance policial. Alguns clássicos podem servir de exemplo, como no romance *O grande Gatsby* (1925), de Fitzgerald, na qual também há cenas de crime, de enredo entrelaçado e cenários-chave na composição da história, como mostra a citação a seguir:

Minha casa ficava bem na ponta do ovo, a somente cinqüenta jardas de distância do Estreito, espremida entre duas enormes mansões, cujo aluguel, durante a estação, variava entre doze a quinze dólares. A da direita era colossal, comparada a qualquer construção do mesmo gênero: tratava-se, com efeito, de uma imitação de algum *hôtel de ville* da Normandia, com uma torre ao lado esplendidamente nova sob o seu tênue revestimento de hera, uma piscina de mármore e mais de quarenta acres de relvados e jardins. Era a mansão de Gatsby. (2003, p. 8).

Franco Moretti (2008) chama a atenção para a sutil diferença entre os romances policiais e que podem os tornar mais lidos ou menos aceitos pelo público. Ele toma o exemplo de Conan Doyle e as histórias da personagem principal Sherlock Holmes para dizer que há três desdobramentos ou bifurcações do romance-policial: a) aqueles em que seus autores não colocaram os indícios para desvendamento do mistério; b) aqueles em que os indícios estão postos na obra, mas eles não possuem função importante para o desenrolar do enredo; e c) aqueles em que os indícios estão presentes, têm função, mas não são muito visíveis aos leitores, pois são dispostos de forma que o narrador não os detém e, portanto, faz com que os leitores não o notem. Para Moretti (2008), este último grupo de romance-policial é o exemplificado pelas aventuras de Sherlock Holmes e o que possui mais prestígio com o público-leitor, ou seja, o de maior sucesso. No caso do livro de Capote, alguns indícios realmente existem, como, por exemplo, o fato de o narrador contar como os assassinos chegaram à família Clutter e que somente essa pessoa que contou aos assassinos o que sabia daquela família é que seria capaz de ajudar a polícia, pois esta, sim, não possuía nenhum indício após ocorrer o crime. É um ponto em que o indício aparece como algo quase irrelevante no começo do livro, depois leva ao assassinato e é a única chance de a polícia chegar até os assassinos.

Além dessa construção do romance policial, é comum ver no gênero romance, de forma geral, a construção dos personagens. Agatha Christie, escritora conhecida por seus romances policiais, investe nessa característica do romance com pormenores não só do perfil psicológico, como une a ação transcorrida com os movimentos de seus personagens, como na citação a seguir:

Lady Stubbs estava recostada numa grande poltrona, um pouco afastada dos demais. Parecia não prestar a menor atenção ao que se passava em torno dela. Sorria para a própria mão, pousada no braço da cadeira. Virava-a da esquerda

para a direita, fazendo uma grande esmeralda solitária, em seu terceiro dedo, receber a luz até as profundezas do seu verde. (1980, p. 28).

Sem fazer juízo de valor sobre as obras, a intenção é mostrar como as imagens são construídas na literatura e como isso também foi utilizado no romance sem ficção de Truman Capote, não só com as descrições dos locais, como também de seus personagens. A citação a seguir é uma pequena descrição de como Dick (um dos assassinos) analisava Perry (seu comparsa):

Perry às vezes virava “uma criança”, fazia xixi na cama e chorava durante o sono (“Papai, estou procurando você em todo lugar, onde é que você anda?”), e muitas vezes Dick o tinha visto passar “horas e horas sentado, chupando o dedo e lendo aqueles guias fajutos sobre tesouros”. O que era um lado, mas haviam outros. Alguns aspectos de Perry “metiam medo”. Por exemplo, suas mudanças de humor. Ele se enfurecia “mais depressa que dez índios embriagados”. E sem dar nenhum aviso. (p. 145).

A análise psicológica dos personagens, no caso de romances de ficção, é construída ao longo da obra, e, por mais verossímil que seja, há muita construção do autor de acordo com o enredo. Até o leitor constrói, em leituras críticas da obra, um perfil psicológico dos personagens, com dados da própria história. No caso de Capote, por tratar-se de personagens verdadeiros, os perfis psicológicos já são dados aparentemente como acabados, sem possibilidades de construção pelo autor ou pelo leitor. Qualquer interpretação poderia cair no risco de analisar uma obra sem ficção com parâmetros da ficção, ou seja, se podemos emitir opiniões sobre a construção do enredo e dos personagens de autores clássicos da ficção literária, o mesmo deve ser feito com mais cautela com a obra de Capote, pois o enredo e os personagens possuem verdadeiramente vida própria e por mais que haja algum tipo de construção do autor, uma vez que a escrita é subjetiva, existe um acordo previamente estabelecido entre o gênero e o leitor de que aquela história aconteceu de fato e, portanto, a interpretação já é dada pelo próprio texto.

Por exemplo, os assassinos, na obra, já foram investigados por um grupo de psicanalistas e, eles mesmos, deram o perfil psicológico desses personagens, conforme aparece no texto:

Devido aos muitos paralelos entre os antecedentes e a personalidade de Perry Smith e os dos indivíduos examinados em seu estudo, o dr. Satten sente uma certa segurança em considerá-lo incluído no mesmo rol. Além disso, as

circunstâncias do crime parecem-lhe encaixar-se perfeitamente no conceito de “homicídio sem motivo aparente”. Obviamente, três dos homicídios cometidos por Smith tinham motivo lógico – Nancy, Kenyon e a mãe precisavam ser mortos porque o sr. Clutter tinha sido assassinado. Mas o dr. Satten afirma que só o primeiro homicídio importa do ponto de vista psicológico, e que, quando Smith atacou o sr. Clutter, estava sofrendo um eclipse mental, profundamente envolto na escuridão esquizofrênica, pois não foi inteiramente um homem de carne e osso que ele “descobriu-se de repente” destruindo, mas “uma figura-chave em alguma configuração traumática do passado”: seu pai? as freiras do orfanato que zombavam dele e o surravam? O odiado sargento do Exército? o responsável por sua condicional, que lhe ordenara “ficar fora do Kansas”? Um deles, ou eles todos. (p. 373).

Porém, pouco tempo depois que o romance passou a fazer sucesso com o público leitor, alguns críticos levantaram a hipótese de Capote ter-se envolvido amorosamente com Perry em um caso homossexual. Segundo Suzuki Jr. (2003): “Os policiais estavam certos que os dois eram amantes e que Truman subornava guardas para encontrar com Smith” (p. 427). Por isso, uma grande polêmica levantada seria o fato de que Capote, segundo Philip Tompkins (apud SUZUKI JR., 2003), teria criado um retrato irreal e romântico do assassino Perry Smith. Essa questão nos faz pensar, então, que o gênero “inventado” por ele, o romance sem ficção, teria, sim, muitos elementos fictícios e seria, portanto, um tipo de romance realista, que possui algumas técnicas de reportagem na coleta de material e pesquisa, mas na hora de escrever, o intuito seria realmente o de contar a história como um romance, nem que para isso seja necessário ficcionar certos trechos.

É notório, ainda, que a maioria dos romances-reportagens traga como narrador o de terceira pessoa, no estilo indireto livre, para buscar distanciamento do narrador com os fatos relatados. Foi um recurso, segundo Moretti (2008), bastante utilizado no século passado e que “indica a distância de uma voz narradora, ao invés da proximidade de quem está envolvido diretamente nos acontecimentos” (p. 139). Esse narrador, portanto, é alguém que conta a história de alguém e, no caso de *A sangue frio*, não é nenhuma personagem que narra, alguém de “fora” (embora saibamos que o narrador conheceu todos as personagens reais porque fez entrevistas e que “entre as vinte testemunhas convidadas para a cerimônia” (p. 415) de enforcamento dos dois assassinos, uma delas era Truman Capote, o escritor da obra, que teve náuseas durante a execução de Hickock e saiu na hora da morte de Smith). Tadié (1992) lembra que o testemunho-ator do escritor foi comum no período em que

Capote escreve a obra (1966), inclusive entre os ficcionistas. Segundo Tadié, a tradição de que o autor era importante para compreensão da obra já havia sido superada e que

A voz que ouvimos, quando foi cortado o laço entre o autor e as personagens, pode ser a de uma testemunha-actor importante ou secundária na intriga. Henry James é o mestre da narração por testemunha-actor secundária. Esta fórmula, que conheceu o seu apogeu entre as duas guerras mundiais, foi utilizada até mesmo pelo romance policial (de onde a invasão do duplo, narrador, mas que sabe menos que o herói, figurando por isso entre os leitores: Watson em Conan Doyle, Hastings em Agatha Christie). (1992, p. 18).

E acrescentaria o detetive Dewey de Truman Capote. Mas mais uma vez, o livro de Capote apresenta suas exceções. O autor insiste, nas suas entrevistas e nas respostas às críticas posteriores a que foi submetido com sua obra, que fez um trabalho no qual se manteve isento a maior parte do tempo. Inclusive, como já relatado aqui, atesta que os depoimentos, apesar de não serem gravados, foram redigidos com uma precisão de 95%, segundo o próprio Capote. Isso comprovaria o que Tadié constatou em suas pesquisas, e Capote, nesse sentido, insere-se realmente na tradição da época. Contudo, ao conhecer a história do escritor e seu possível envolvimento com o assassino-personagem Perry Smith, é difícil conceber as falas finais de Dewey, o detetive, senão como as falas do próprio autor escondidas em alguns trechos. Desde a página 415 até o final da obra, a voz autoral de Capote parece ficar mais em evidência, como no trecho a seguir, em que Hickock já havia sido executado e era a vez de Smith ir para a forca:

Degraus, laço, máscara; mas antes de prenderem a máscara, o prisioneiro cuspiu seu chiclete na mão estendida do capelão. *Dewey fechou os olhos; e os manteve fechados* até ouvir o solavanco e o estalo que anunciavam a quebra do pescoço pela corda. Como a maioria dos profissionais das polícias americanas, Dewey está convencido de que a pena de morte inibe o crime violento, e julgava que, se alguma vez a pena tinha sido merecida, era no caso presente. *A execução anterior não o perturbara, ele nunca se interessara muito por Hickock, que lhe parecia um “vigarista de golpes miúdos que tinha ido além da conta, um sujeito vazio e sem valor”. Mas Smith, embora fosse o verdadeiro assassino, despertava uma reação diferente, pois possuía uma certa qualidade, a aura de um animal desterrado, de uma criatura vagando ferida, que nunca deixava de impressionar o detetive.* (pp. 419-420, grifos meus).

O fato de Dewey ter fechado os olhos na execução de Smith, contando apenas impressões do detetive, e não descrições da cena, é bastante coincidente com o fato de o próprio Capote ter “fechado os olhos” para não ver a execução de Perry, que, o tempo todo

na obra, foi tratado com alguma diferenciação em relação ao outro assassino, Hickock, pois “nunca se interessara muito por Hickock”, uma vez que Smith lhe causara uma “reação diferente”.

Nesse sentido, é interessante analisar o retrato que Capote produziu de alguns personagens centrais da obra, a saber, o sr. e a sra. Clutter, Nancy e Kenyon, o detetive Dewey e os assassinos Perry e Dick. Eles oferecem muitas pistas do enredo e, como toda obra literária, são elementos mais vivos, que têm a falar com o crítico.

1. PERSONAGENS

Sr. Herbert William Clutter estava com 48 anos e possuía a aparência bastante saudável ainda. Tinha pouco menos de 1,75m de altura e pesava em torno de 70 quilos. Sua vida foi marcada pelo esforço profissional e foi dessa forma, honesta, que conseguiu ascensão financeira. Tinha uma propriedade de trigo e animais de corte onde também residia com a família. Os negócios, sempre em expansão, geralmente demandavam a contratação de novos empregados temporários e nenhum se queixava de Clutter como patrão. Ele só não aceitava pessoas com vícios, sejam eles de bebida, cigarros ou quaisquer que fossem, por conta de sua estreita ligação com a religião metodista. A imagem trazida e/ou resgatada por Capote é de um homem bom, justo e, portanto, sem inimigos, que era bastante conservador e precavido, por isso nunca andava com dinheiro no bolso, pagava tudo com cheque porque achava mais seguro. Isso é importante para o efeito de suspense na obra, afinal, se era tão bom, por que fora assassinado brutalmente? Roubo parecia uma hipótese muito distante, uma vez que se os assassinos tivessem obtido informações da família, saberiam que não havia dinheiro na casa, como de fato apenas alguns objetos foram levados no dia do crime, nenhuma quantia grande de dinheiro.

Sra. Bonnie Fox Clutter, a “estranha mãe de Nancy” (p. 48), conforme Capote retrata, era a sua imagem, única mais problemática da família. Ela sofria crises de depressão em que precisava ser internada. Sofria de ataques histéricos e vivia queixando-se de dores de cabeça. Há tempos ocupava um quarto que era de uma de suas filhas, que já estava casada, para não incomodar o marido. A causa de tais intempéries é dada na história

por um problema na espinha dorsal, não neurológico, o que fez com que todos, duas semanas antes do assassinato, ficassem bastante contentes. As crises apareceram depois do nascimento dos quatro filhos, como se fosse depressão pós-parto, e agravara-se no nascimento do último filho. Essa personagem é uma das que ajudam Capote a conferir o “efeito do real” para a família assassinada, pois o restante da família beira uma perfeição incomum, que é quebrada pelas crises da mãe. Ela mesma admite que as filhas não precisam dela, uma casada, outra estudando longe; Nancy, que ainda estava por perto, era quem tomava conta da casa, e Kenyon, o menino, também aprendera a conviver sem a presença marcante da mãe.

Nancy Clutter, das filhas do casal, era a mais nova. O perfil traçado por Capote é que ela era a “queridinha da cidade” (p. 48) ou “*the town darling*” (p. 4). Ela sabia fazer tudo e todos a admiravam. Engajada com as atividades da cidade, ela era o exemplo do que deve ser uma dama para os conceitos do interior do Kansas, sempre com pressa, porque sempre disposta a ajudar a todos. Um exemplo de que a mulher deveria saber cuidar de todas as tarefas domésticas e ainda ter tempo para as obras sociais. As primeiras leituras da obra realmente trazem a admiração do leitor quanto a Nancy, conferindo maior impacto ao crime. Aliás, depois da confissão dos assassinos, Dick admite que um dos motivos mais fortes para entrar na casa dos Clutter era tentar uma violência sexual contra a menina, uma vez que Dick tinha mesmo ímpetos de pedofilia. Quem não permite tal infortúnio é Perry, que conta: “isso é uma coisa que eu desprezo. Uma pessoa que não consegue se controlar sexualmente” (p. 304). O que facilita a empatia com Perry e o desprezo por Dick até pelos próprios leitores.

Kenyon Clutter possui menos descrições e realmente aparece como personagem secundário na obra, talvez para reafirmar a personalidade de Perry. Ele poderia ter ajudado o pai, reagido, feito alguma coisa, mas sua reação, no momento do crime, foi de espanto e falta de qualquer tipo de ação. Perry relata aos detetives que o encontrou sentado em sua cama, entendendo o que estava acontecendo, mas completamente perplexo e assustado. Ele estava só de camiseta e foi Perry quem falou para ele vestir uma calça e sair do quarto. Dick agride o menino e Perry, mais uma vez, diz que não precisa fazer isso. Ao levá-lo para

o porão, com o pai, o menino tem uma crise de tosse e, de novo, é Perry quem volta para colocar um travesseiro embaixo da cabeça de Kenyon para aliviá-lo.

Detetive Alvin Adams Dewey, ex-xerife do condado de Finney, era agente especial do FBI, foi o profissional qualificado para assumir o caso, que até seu aparecimento possuía poucas provas e nenhum motivo aparente. Ele e a esposa conheciam a família dos Clutter e eram amigos, por isso tomou o caso como “questão pessoal”, o que o motivou mais ainda a mergulhar nas questões investigativas. Seu perfil é feito como o dos detetives de histórias policiais, um híbrido de herói e mortal envolto em diversas questões. Inclusive, no final da história, Capote insinua que ele reencontra a melhor amiga de Nancy, Susan Kidwell, no cemitério, na frente do túmulo da família Clutter, e obtém as informações do que teria, enfim, acontecido com os personagens mais próximos da família assassinada. Ela conta que falam em asfaltar a cidade, o que nos parece uma metáfora da mudança e de que o tempo passou. Ela própria cursava a Universidade do Kansas e relembra que Nancy também iria com ela se estivesse viva, mostrando a interrupção de um plano de uma pessoa a quem tiraram a vida muito cedo. Conta ainda que o ex-namorado de Nancy se havia casado, e por fim o narrador encerra a história de modo bastante poético, com a saída do detetive de cena: “E então, tomando o caminho de casa, ele voltou para a sombra das árvores, deixando para trás o vasto céu e o murmúrio das vozes do vento que curvava o trigo” (p. 422). Esse final era o que Capote precisava para “amarrar” a história dos antigos personagens que pareciam ter ficado para trás, sem que o leitor soubesse o que teria acontecido com eles. Além disso, estabelece uma ordem de romance detetivesco, algo que aconteceu e foi resolvido.

Richard Eugene Hickock (Dick), nascido na cidade do Kansas, em 6 de junho de 1931, tinha algumas passagens pela polícia por crimes de roubo e falsificação de cheques. Sua aparência, conforme relata Capote no livro, era marcante pelo rosto. Apesar de um corpo torneado e coberto de tatuagens, seu rosto chamava mais a atenção. “Era como se a sua cabeça tivesse sido cortada ao meio como uma maçã, e depois remontada um pouco fora de alinhamento” (p. 56). A obra toda revela que, apesar de pai de três filhos e dois casamentos, Dick tinha problemas na contenção de seus ímpetos sexuais e parecia não ter tantos motivos como Perry para entrar no crime, pois sua família era estruturada, ele que não. Por isso, algumas vezes, o perfil de Dick é revelado como uma pessoa vazia de

significado. Foi ele quem arquitetou todo o plano e incentivou Perry a segui-lo. Dick era até habilidoso com as palavras e aliciou Perry a, depois de pegarem o dinheiro dos Clutter, seguir viagem em busca de tesouros, que era uma antiga paixão de seu comparsa. Este aceitou porque não tinha mesmo outra alternativa. Até tentou uma aproximação com um antigo amigo, mas fora fracassada porque o amigo não sabia de sua chegada e partiu antes que Perry conseguisse alcançá-lo. Esse pequeno desencontro poderia ter mudado o rumo da história e ajuda a gerar certa apreensão do leitor.

Perry Smith Edward nasceu em Nevada e já tinha sido preso por arrombamento de estabelecimento comercial. Era filho de uma amazona com descendência indígena, a quem era semelhante nas feições, e de um irlandês. Os desentendimentos do casal por conta da embriaguês da mãe separaram toda a família. De quatro filhos, dois já haviam morrido por motivos de suicídio e brigas com o conjugue; a mãe também já havia falecido, uma irmã casara e fazia questão de manter distância do pai e de Perry; e o pai, com quem Perry tinha uma relação de amor e ódio, mas mais marcada pelo segundo sentimento por conta de uma série de brigas entre os dois. Com a difícil infância e adolescência, Perry não conseguira terminar os estudos, embora, mesmo assim, era bastante afeito às artes, o que comprova, mais uma vez, uma sensibilidade maior. Gostava de escrever, sabia desenhar muito bem, compunha e tocava no violão suas próprias canções, mas sabia, também, diversas outras profissões que o pai ensinava nas andanças com o menino. Serviu à Marinha e ao Exército e, nesse período, é velado na obra que teria sido violentado por “bichas” (palavra usada no livro) dessas duas instituições. Enfim, conforme relato dos psiquiatras, ele sofreu uma série de perturbações durante a vida que o fez um homem com duas personalidades, uma mansa e amorosa, e outra violenta. Dentro desses ímpetos, acabou assassinando uma família.

Com essas chaves interpretativas e sem tentar esgotar as questões semânticas da obra, é interessante, também, situar algumas questões do trabalho de polidez das palavras de um literato e que fez parte da obra de Capote. Na narrativa da morte de Perry, por exemplo, o início do parágrafo é marcado com as seguintes palavras: “*Steps, noose, mask*” (CAPOTE, 2000, p. 333), o que sugere uma gradação com os nomes que cresce à medida que aumenta a ansiedade em relação à aproximação com a morte.

Como já visto em outros capítulos, metáfora, ironia, metonímia, sinestesia, antítese e outras figuras de linguagem também podem ser vistas no texto:

- ironia “‘Deve ser a noite mais longa de sua vida’.
E Hickock riu e disse: ‘Não. Vai ser a mais curta’” (idem, p. 416)
- antítese..... “De longe e de perto...” (idem, p. 117)
- sinestesia “Era tomado por ataques de desamparo, por momentos em que ‘se lembrava das coisas’ – de um clarão azulado explodindo num quarto escuro” (idem, p. 147)
- personificação “olhos cinzentos e melancólicos” (idem, p. 69) ou “olhos sensíveis. Sensíveis, e algo mais: ‘malvados’” (idem, p. 208)
- metonímia e diminutivo “a queridinha da cidade, Nancy” (idem, p. 25)
- repetição “pentear e pentear seus cabelos encharcados” (idem, p. 315).

Os exemplos são numerosos e poderiam seguir nas páginas adiante, mas o objetivo inicial era demonstrar um pouco da literariedade do romance-reportagem, exemplificado pela obra de Truman Capote, que foi um grande expoente do jornalismo literário e que serve de modelo até hoje para os escritores que almejam “domar” o gênero.

A história de Capote, inclusive, também poderia ser mais destacada nesta dissertação, vasto material há nesse sentido: *Capote: uma biografia*, de Gerald Clarke, que resultou no filme lançado em 2006 nos cinemas, uma publicação de Buenos Aires com artigos um tanto bajulativos de vários escritores; *Atmosfera Truman*; os próprios livros e artigos que o autor nos deixou, tal como *Os cães ladram*; todo esse material indica muito da personalidade do escritor e de seu temperamento discutível. Destaca-se, em todos os textos, a extraordinariedade do escritor, seu talento desde menino pela escrita, seu treino para

decorar conversas e seu modo de conquistar a confiança, principalmente das *socialites*, e ter com elas longas conversas reveladoras.

Todos os textos, contudo, mostram um Capote excepcional na escrita. Mesmo seus mais ferozes críticos, daí já na fase madura do escritor, salientam essa sua característica. Sua fama, contudo, advém do romance *A sangue frio* e estagna a carreira do escritor. Tanto Capote, quanto Hersey e poderíamos citar também autores brasileiros que fazem jornalismo literário, como Joel Silveira, que como escritores publicaram uma única obra e depois sentiram receio de não produzir mais nada condizente com o que já haviam publicado. Pelo menos no caso de Capote esse medo existia e o perseguiu até o final dos seus dias. Assim, ao mesmo tempo em que Capote viu sua glória com a publicação de *A sangue frio*, experimentou também a decadência com nada tão “genial”, segundo o autor. Aliás, grande parte dos escritores jornalistas parece dedicar suas vidas a algum projeto que lhes dê o *status* de escritores, como diz Tom Wolfe em uma das citações da introdução deste trabalho.

CAPÍTULO 4

BIOGRAFIA E OLGA

Não é fácil mensurar quando as biografias se tornaram um *boom* no mercado editorial. Afinal, parece ser intrínseco da natureza humana uma curiosidade sobre a vida alheia e, em especial, de pessoas mundialmente conhecidas. Sérgio Vilas Boas (2002) conta que há muito tempo os biógrafos ocuparam o centro das atenções devido ao sucesso de público-leitor. Foram os casos, por exemplo, de James Boswell (1740-1795), autor da biografia sobre Samuel Johnson, e Lytton Strachey (1880-1932), com uma coleção que chocou pela crítica aos personagens, *Eminent Victorians*. E muito antes disso conhecemos Sócrates pelas biografias que fizeram dele já na Antiguidade e os exemplos [de biografias e biógrafos] seriam numerosos para serem expostos.

Até o século XVII, eram raras as biografias de indivíduos, pois se focava sempre em coletividades ou nobreza. O intuito era, sem dúvida, a conquista de mecenas ou outras formas de patrocinadores de arte, por isso, as biografias são mais “bajulatórias” (quando fosse o caso de nobres serem biografados) ou mais “informativas” (quando fosse o caso de cientistas ou artistas). A partir do século XVII começaram a existir mais biografias de personalidades e, a exemplo de Strachey, nem sempre bajulatórias.

A psicanálise e o aumento do número de letrados contribuíram para o que decorreu somente nas décadas de 70 a 90 do século XX: um aumento significativo de vendas de

biografias. Segundo Vilas Boas (2002), “nos anos oitenta e início dos noventa, os editores americanos colocaram à venda uma média de duas mil biografias por ano. *Publishers Weekly*, a revista americana do mercado editorial, dedicou suas primeiras páginas exclusivamente ao gênero a partir de 1988” (p. 26).

No Brasil, trazer esses dados é mais difícil, pois as pesquisas nacionais consideram a biografia juntamente a outros gêneros, como cartas e ensaios. Mas de qualquer forma, é possível perceber, nas listas de *best-sellers* publicadas pelas revistas semanais do país e oferecidas pelas principais livrarias, que o gênero sempre ocupa boas fatias de mercado, principalmente no que se refere ao item: “não-ficção”. Dessa lista, pelo menos 30% sempre é composta por biografias. Figuravam ainda no mês passado na lista dos mais vendidos a biografia do cantor Roberto Carlos, de D. Pedro II e outros que oscilam de acordo com a semana pesquisada, mas esses dois estão já presentes há algum tempo.

Quem apareceu muito nessas listas, como escritor, foi Fernando Morais¹, biógrafo do comunicador Assis Chateaubriand e da judia comunista, mulher de Luís Carlos Prestes, Olga Benário Prestes. Escreveu e fez sucesso com outras obras também, tais como: *A Ilha*, *Corações sujos* e *Na toca dos leões*. Desde que começou a publicar, já vendeu mais de 2,5 milhões de livros no Brasil e no mundo. Apesar do sucesso de público-leitor, não teve muito sucesso de crítica. Muitos artigos apareceram principalmente criticando seu trabalho pelo fato de se pretender não-ficcional, mas ter alguns elementos de ficção nas obras e também pela qualidade da escrita. Suas pesquisas para os livros contam até com patrocínios e equipe (para *Olga* essa equipe ainda não existia, foi formada a partir desse trabalho) para investigar as fontes primárias, os documentos, as personagens, as testemunhas, enfim, há um trabalho que ele mesmo, em várias entrevistas, define como jornalismo investigativo, e que possui poucos representantes no país.

¹ Fernando Morais também foi deputado estadual durante oito anos, secretário de cultura (1988-1991) e de educação (1991-1993) do Estado de São Paulo nos governos Orestes Quércia e Luiz Antônio Fleury Filho. Por isso, algumas críticas podem ser decorrentes de seu envolvimento político, mas também devido à sua escrita “por estoque” e “por encomenda” de editora, dando-lhe menos tempo para trabalho. Segundo o próprio autor em entrevistas dispersas que coletei, ele também se envolve ao mesmo tempo com diversos biografados. Atualmente está trabalhando nas biografias de Antonio Carlos Magalhães e Paulo Coelho.

Sem, neste texto, pretender julgar as obras de Fernando Morais, o tomei como exemplo de uma biografia do jornalismo literário. Desse modo, pode-se estudar não só o gênero em si, biografia, que divide os louros entre a literatura e o jornalismo, mas quais seriam algumas características do caso específico de *Olga*.

1. O GÊNERO BIOGRAFIA

Que a biografia seja chamada de literatura é até mais fácil de considerar do que encaixar o jornalismo literário nesse escopo, pois este, mesmo levando a característica no nome, está envolto, como vimos nos capítulos anteriores, em um debate sobre sua inserção nas academias de letras do país². Aliás, a biografia é motivo de estudo para muitas pessoas e enriquecem o repertório literário, sem contar que sacia um pouco a sede dos curiosos por personagens ou pessoas dignas de uma biografia para a posteridade, afinal, a “memória eternizada” pela arte literária é algo almejado desde *A Ilíada*, com questões propostas por Homero, mas que não serão aqui retomadas.

Apesar disso, a crítica literária ou jornalística desse material que se apresenta em abundância e há tanto tempo no mercado é quase inexistente. Com exceção do persistente³ trabalho de Vilas Boas, não temos quase mais nada em relação a um estudo sobre biografia. Segundo o autor, já em sua tese de doutorado, “a biografia é o biografado segundo o biógrafo” (2006, p. 14), ou seja, assim como qualquer recorte que se faz pressupõe a seleção e combinação dos elementos ali dispostos de uma vida (já exposta por Iser no primeiro capítulo deste trabalho) e isso leva em consideração critérios subjetivos de quem vai escrever, é ingênuo acreditarmos que aquela biografia traz a totalidade da vida da pessoa, mas sim uma seleção e combinação que o biógrafo desenvolveu. Vilas Boas (2006) resgata o próprio romance *Olga*, de Fernando Morais, para discutir a relação entre

² Diferente do que ocorre em outros países, como os Estados Unidos e a Colômbia, por exemplo, que possuem muitos autores nessa área. Maior expoente colombiano do jornalismo literário é Gabriel García Márquez.

³ Persistente no sentido de desde o mestrado o autor tratar do mesmo tema. Vale notar que também considero importante o estudo sistemático e contínuo desse gênero.

objetividade (declarada por Moraes em citação até já utilizada nesta dissertação) e a subjetividade do escritor. Além disso, Vilas Boas relê Pareyson quando lembra que, para o esteta italiano, a interpretação é sempre uma receptividade ativa, ou seja, também entre biógrafo e biografado há uma relação ativa, não mais passiva como antigamente. Atualmente, a biografia moderna não traz mais somente aquilo que o biografado gostaria que colocasse na obra, como censura ou incentivo à bajulação.

Bajulativa ou não, o certo é que a biografia, segundo Candido (1999), é um estudo de alguma personalidade, podendo configurar em um romance (arte literária) ou simples fonte de conhecimento e informação (mais uma fonte histórica). E isso resume bem não só as funções da biografia, como os tipos de biografia, parecendo-nos desnecessários outros tipos de divisão do gênero.

Mas mesmo nas biografias que se supõe a arte, falta, no entender de Vilas Boas, a vivacidade, os *insights*, exatamente aquilo que encanta, que fascina. E parece ser essa a crítica que mais é proeminente em relação ao livro de Fernando Moraes, *Olga*, porque para ser arte, faltou-lhe impor mais vida aos personagens, ao menos à personagem principal. Como documento funciona perfeitamente, mas imaginamos que a intenção teria sido ir além, ter ido nas esteiras literárias. Ainda de acordo com a crítica de Vilas Boas de modo geral às biografias, e as empresto especificamente para análise do livro de Moraes, aqui proposto para análise, a descendência e o fatalismo, ou seja, explicar o biografado por laços genéticos e impor-lhe um destino de acordo com seu contexto histórico, seu perfil, sua personalidade, como acontece com *Olga*, não parece ser um elemento que diferencia essa narrativa de outra qualquer, não a coloca no “rol” de jornalismo literário.

No capítulo inicial de *Olga*, a descrição de seus pais e sua família judia, de classe média alta, mas bastante instruída, demonstra um perfil que a garota toma no restante do livro, inclusive o fato de ser presa e enviada a campos nazistas de Hitler tem muita relação com sua origem familiar. Algumas vezes, o narrador deixa perceber mais claramente essas marcas, principalmente quando descreve o pai de Olga Benario, Leo Benario:

Ao falar do pai, Olga nunca escondia o carinho que sentia por ele. Era, sim, um burguês social-democrata; mas diferenciado. Ao dr. Benario recorriam invariavelmente os trabalhadores que pretendiam fazer demandas judiciais contra os patrões e que não tinham dinheiro para pagar advogados. Com Leo Benario,

pagava quem pudesse. Para os que não podiam pagar, trabalhava de graça. “E com mais afinco”, costumava lembrar Olga. A observação da clientela que freqüentava a elegante residência da Karlplatz, no centro da cidade, levava a jovem a interessar-se cada vez mais pela sorte daquela gente. Pelo escritório do pai passavam diariamente, e discutiam à frente da adolescente, os mais abastados e os mais miseráveis habitantes de Munique. “A luta de classes ia me visitar todos os dias em casa”, ela brincava. (p. 30)

Esse personagem premeditado, que insiste em aparecer nas biografias de modo geral, assemelha-se, ainda segundo Vilas Boas (2006), a uma personagem de ficção que entra no livro e, na maioria das vezes, já possui um destino certo, por isso apresenta certos traços psicológicos, ou seja, é descrito de determinada forma, exatamente para cometer ou exercer determinada ação. Mesmo nos casos dos personagens de ficção, o fato de ele ser construído não o tira a vivacidade, pelo contrário, cria uma complexidade fenomenal. Segundo Candido (apud Vilas Boas, p. 95):

Graças aos recursos de caracterização (isto é, os elementos que o romancista utiliza para descrever e definir a personagem, de maneira a que ela possa dar a impressão de vida, configurando-se ante o leitor), graças a tais recursos, o romancista é capaz de dar a impressão de um ser ilimitado, contraditório, infinito na sua riqueza; mas nós apreendemos, sobrevoamos essa riqueza, temos a personagem como um todo coeso ante a nossa imaginação. Portanto, a compreensão que nos vem do romance, sendo estabelecida de uma vez por todas, é muito mais precisa do que a que nos vem da existência. Daí podemos dizer que a personagem é mais lógica, embora não mais simples, do que o ser vivo.

Na citação de Cândido, podemos perceber o papel essencial da literatura na nossa vida, o de nos entendermos ao entender a personagem de ficção. Essa poderosa função da literatura também está presente na mimesis dos textos de jornalismo literário. Aliás, cabe aqui a ressalva e o destaque evidente de que a rubrica “literário”, como se vê, não é somente pelos procedimentos e uso diferenciado dos recursos da linguagem, não se trata, também, somente da construção mais complexa e completa das histórias narradas (que já destacamos nas obras), mas principalmente se deve à função literária de ajudar-nos a entender o mundo em que vivemos. Ajudar-nos a compreender as diferentes pessoas que se encontram por aí, o modo de agir e pensar de muitas delas, tudo parece estar presente na literatura e o jornalismo literário busca emprestar essa função. A partir de uma reflexão parecida com essa, Sims (1995, p. 9) conclui que: “Jornalistas literários são atravessadores de fronteiras em busca de uma perspectiva mais profunda sobre nossas vidas e épocas”.

E já anunciando a análise do livro aqui proposto, é mister destacar um trecho que Vilas Boas nos traz a respeito do próprio Fernando Morais:

O brasileiro Fernando Morais, que participou do debate no Rio de Janeiro com Alberto Dines, Ana Miranda, Jorge Caldeira e Roberto Ventura (falecido em 2004, sem concluir a biografia de Euclides da Cunha na qual vinha trabalhando há anos), defendeu uma narrativa mais livre do calendário gregoriano, embora ele próprio não a tenha experimentado em suas obras: “Eu, pessoalmente, não me sinto muito atraído pela estrutura cronológica rígida, do tipo nasceu assim, viveu assim, morreu assim. O recurso do flashback, por exemplo, pode dar mais vida ao texto”. (VILAS BOAS, 2006, p. 172)

Concordamos com Vilas Boas, pois no livro *Olga*, objeto central deste capítulo, a cena inicial é a ação de uma recuperação de um companheiro de partido de Olga (e futuro namorado) dos tribunais. Após essa cena, há um *flashback*, realmente, para contar o que os teriam levado até aquela situação, mas passada essa passagem, vemos uma sucessão de descrições cronológicas da vida de Olga Benário Prestes. Tanto que o livro não faz nenhum tipo de inversão radical para utilização mais ostensiva de *flashbacks*, como Machado de Assis utilizava, uma vez que o livro mostra a vida de Olga exatamente em ordem cronológica: a) sua atuação quando jovem; b) seu crescimento no partido; c) a missão dada a ela de proteger Prestes; d) seu envolvimento com Prestes; e) a atuação no Brasil; f) a prisão no Brasil e a gravidez; g) o envio para a Alemanha nazista; h) a prisão nos campos de concentração e o nascimento da filha; i) sua morte em câmaras de gás; j) a vida política de Prestes após a morte de Olga.

2. ENREDO

Em relação ao enredo, Fernando Morais utiliza algumas estratégias do romance realista brasileiro, em especial os romances de Machado de Assis. As digressões fazem parte da obra e o que desencadeia a estrutura e o enredo do romance são, em parte, os fluxos de consciência trazidos pelo narrador em terceira pessoa. Não existe, nesse sentido, uma ordem cronológica seguida à risca, mas sim interpolações de acontecimentos, não necessariamente lineares. Por exemplo, o começo da narrativa mostra como a personagem principal, Olga Benário entra na audiência de Otto Braun armada e comandando um grupo

de jovens comunistas que soltaram o prisioneiro. A essa altura, Otto já era seu namorado, mas só dois capítulos para frente que será contado como eles conheceram e por que toda aquela movimentação na audiência.

A exemplo dos demais romances-reportagens, em *Olga* também há uma divisão dos capítulos quase independentes entre si. Eles contam intercaladamente histórias de pessoas diferentes. Primeiro, Olga entra e liberta seu namorado, no próximo capítulo é Luís Carlos Prestes que é apresentado como o líder das tropas que afrontara os generais do presidente Artur Bernardes, no episódio histórico conhecido como Coluna Prestes. Mas o cenário político mostrava-se muito instável no Brasil e uma insurreição é conduzida nacionalmente pela Aliança Liberal e leva Getúlio Vargas ao poder. Prestes é rejeitado pelo Partido Comunista nacional, mas encontra apoio na Terceira Internacional, por isso, do exílio na Argentina, parte para Moscou.

Mais um capítulo é, então, dedicado a explicar a situação de Olga, filha de judeus de classe média, ela sai de casa com o objetivo de seguir seus ideais e lutar pelos trabalhadores, já influenciada por Otto, seu namorado sete anos mais velho que ela, pede lições sobre a ação armada e a teoria do movimento comunista. Bastante engajada em todas as atividades comunistas, foi presa, interrogada sobre as ações futuras de Otto, não disse nada, teve a ajuda dos pais com advogados, agradeceu, mas negou abandonar as causas e, por fim, recebia, cada vez mais, a confiança da Juventude Comunista. Foi assim que recebeu a sua primeira missão internacional: ajudar a escolher os novos dirigentes da Comissão Executiva da Juventude em Paris. Nessas cruzadas e engajamento com as ações comunistas, Otto e Olga resolvem mesmo se separar e Otto aproveita para contar que vinha se envolvendo com outra mulher em Moscou. Com muito ciúmes, ela parte para a missão e retorna de lá promovida ao mais alta grau da hierarquia do partido. Nessa ocasião, enfim, os enredos se juntam, pois Olga começa a escutar os rumores da Coluna de Luís Carlos Prestes e, finalmente, é chamada pelo bolchevique Dmitri Manuilski a acompanhar um companheiro que insistia em voltar ao seu país na América Latina e levar a revolução ao sopé do mundo. O companheiro era Prestes e assim o casal se conheceu.

Com muitos dados históricos, nitidamente coletados por meio de documentos e outras fontes primárias, o autor fez questão de mostrar esse conhecimento para incrementá-

lo com um romance “romântico” entre Olga e Prestes. A busca por maior realismo é revelada pelos dados históricos, mas o romance é mais desencadeado pelo enredo de uma história de amor do que propriamente pela escolha e seleção do vocábulo utilizado. É certo que a linguagem é importante, mas duas coisas, a meu ver, chamam a atenção do leitor: a história do casal (essencial, segundo Bakhtin, 1997, p. 144) e a personagem de Olga que é um misto de “mito” (“a judia, mulher de Prestes, que serviu de presente de Getúlio para Hitler”) e de alguém desconhecido (um dos capítulos, inclusive, faz alusão ao papel mais apagado de Olga ante o do marido, “Olga de tal”).

Olga é anônima até ser mostrada por Morais como uma heroína e sua morte, um ato covarde de governos direitistas e absolutistas. O enredo mostra, inicialmente, sua luta pelos direitos dos trabalhadores quando ainda participava da Juventude Comunista, como já foi dito, depois sua luta ao lado de Luís Carlos Prestes, com objetivos de revolução brasileira, que deu errado e por fim, há uma Olga lutando pelos direitos de vida, de cidadania e de maternidade já presa nos campos de concentração nazistas. O nascimento e a retirada de sua filha, Anita, é um dos momentos clímax do enredo porque também apela ao sentimento, ao romantismo, mas o momento da ruptura entre mãe e filha e a morte de Olga no campo de concentração, em câmara de gás, não parecem ter nada de romântico e é assim que Morais inverte o romantismo do livro em realismo, tão realista que o autor deixou suas marcas para o leitor de que aquela era uma história real.

Em todos os momentos clímax, o autor usa-se de uma específica personagem secundária para dar sustentação às imagens de heroísmo e de luta presentes na história e, por isso, ela ganha um “discreto” relevo. Essa personagem é dona Leocádia, a mãe de Luís Carlos Prestes. No momento da paixão entre o casal, é com a mãe que Prestes compara Olga e a partir daí nasce seu interesse pela moça, ou seja, a identificação com essa personagem, mesmo que distante no livro, faz o casal se unir. Depois, é novamente a mãe que interfere com a Gestapo, na tentativa de salvar a nora e a neta dos nazistas. Sua interferência não salvou a nora, mas trouxe a neta para perto dela e a menina Anita foi criada por ela.

A posição de Luís Carlos Prestes com Getúlio algum tempo depois foi questionada pela opinião pública. Prestes teve uma aproximação de Getúlio por questões políticas, mas

isso não foi retratado na obra e, muito pelo contrário, algumas vezes há até algum indício de que Prestes tivesse sofrido sobremaneira com a prisão e morte da companheira. Isso, portanto, fica difícil de ser revelado no livro e principalmente por conta da construção do narrador.

3. NARRADOR

Quem narra a história possui a voz na terceira pessoa do singular de forma neutra e distante dos objetos relatados. Pode-se dizer que 90% da obra esteja sob o domínio completo do narrador impessoal, pois somente algumas pouquíssimas falas (cerca de 130 no livro inteiro) fazem uma parte do trabalho literário (mais supostamente subjetivo), mas mesmo quando aparecem esses diálogos, eles vêm de modo paradoxalmente lacônicos, como o exemplo a seguir:

- Nome?
- Maria Bergner Vilar.
- Nacionalidade?
- Brasileira.

Apesar do sotaque forte, ela dizia isso com firmeza e naturalidade. Os policiais insistiram:

- Como? Brasileira?

- Sim, brasileira. Eu sou a mulher de Luís Carlos Prestes, que é brasileiro. Portanto, sou brasileira. (p. 145).

Esse é o diálogo da ocasião da deportação de Olga, ainda quando não tinham muitas informações sobre a mulher de Prestes. “A imprensa, a princípio, identificou-a como Olga Meirelles, irmã do tenente Sylo Meirelles [...]. O jornal O Estado de S. Paulo garantia, em furo de reportagem, que a mulher com que Prestes se casara era, na verdade, Olga Jazikoff Pandarsky...” (p. 145). Com a preocupação da isenção, Morais busca esgotar todas as fontes no que se refere ao desconhecimento dos brasileiros de uma líder comunista que ele apresentou no início da obra. Assim acontece em outros episódios, o autor tenta sempre dar as várias versões sobre o ocorrido, as construções livres e mais literárias são mais escassas, diferentemente do livro anteriormente exposto, de Truman Capote, *A sangue frio*.

Morais, contudo, com esse narrador, não só conta a história de Olga e Prestes, como procura outros artifícios que não sejam a construção fictícia. No trecho abaixo é possível

observar diminutivos como “à noitinha”, a mudança brusca entre dia e noite, as descrições como “enroladas em cobertores e calçando os chinelos tropicais de Salvador” formando quase uma metonímia tamanha importância dos pés praticamente descalços no frio alemão, a alusão às águas que outrora ela havia saído com o marido ou até os vocativos que, sem necessariamente ser invenção, criam o clima propício de tensão: “*Herr Neumann!*” (grifo do autor).

O dia 16 de outubro amanheceu com o navio em pleno canal da Mancha; ao anoitecer podia-se avistar as costas da Bélgica. A temperatura caíra muito e inesperadamente, o que levou o capitão von Appen a autorizar a entrega de mais cobertores às presas e aos policiais que as escoltavam. No dia seguinte navegavam no mar do Norte, em cujas águas passaram todo o dia; à noitinha entravam no rio Elba, em território alemão. Às seis horas da manhã do dia 18 de outubro alguém bateu na porta da cabine de João Guilherme Neumann:

- Herr Neumann! Herr Neumann!

Era um marujo que o avisava para subir imediatamente ao camarote do capitão Heinrich Von Appen, acompanhando as prisioneiras. Neumann acordou Olga e Elise às pressas, chamou seu colega Peixoto e viu, por uma das escotilhas, que o navio estava atracado em Hamburgo. Os quatro subiram até os aposentos do comandante do *La Coruña*. Olga estacou, lívida, com o que viu: havia mais de dez oficiais e soldados, do dólmã. A ss, a tropa de choque nazista, estava ali para recebê-la. Enroladas em cobertores e calçando os chinelos tropicais de Salvador, Olga e Sabo esperaram menos de vinte minutos para que a entrega se fizesse, sem qualquer formalidade. Um dos militares apenas se identificou verbalmente, dando seu nome e a patente, e disse que estava ali “em nome do Führer para receber as duas criminosas”. (p. 185).

O narrador deixa-se aparecer em poucos lugares, porque, como já dissemos, existe uma áurea de imparcialidade que Morais quer passar no livro⁴, desde a apresentação ele deixa isso claro (“As raras passagens deste livro em que foi necessária a recriação referem-se sempre a cenários de determinados fatos – nunca a fatos em si. E, ainda assim, a recriação se deu a partir de depoimentos de testemunhas” (p. 14)). Porém, é clara no trecho anterior sua indignação pelo fato de Olga ter sido dada aos nazistas e, ainda, *sem qualquer formalidade*. Além disso, a construção da personagem Olga já foi, desde o início, feita de acordo com a visão que Morais antecipa ter da comunista também na apresentação da obra que reproduzimos mais uma vez neste trabalho:

⁴ Biógrafos, assim como jornalistas, são freqüentemente criticados por suas fontes por não terem reproduzido os diálogos ou os contextos exatamente elas disseram. E é comum processos judiciais nessa área.

A história que você vai ler agora relata fatos que aconteceram exatamente como estão descritos neste livro: a vida de Olga Benario Prestes, uma história que me fascina e atormenta desde a adolescência, quando ouvia meu pai referir-se a Filinto Muller como o homem que tinha dado a Hitler, “de presente”, a mulher de Luís Carlos Prestes, uma judia comunista que estava grávida de sete meses. (p. 9)

4. PERSONAGENS (PRINCIPAIS)

Olga Benario Prestes: descrita como heroína, Olga abdica o conforto que tinha em casa pela luta de seu ideal: o comunismo. Afilia-se a movimentos e conquista a confiança dos companheiros que também estavam na mesma luta que ela própria. Identificada com Luís Carlos Prestes, apaixonam-se durante sua missão de trazê-lo de volta ao Brasil, mesmo depois de sua deportação por conta da Coluna Prestes. As empreitadas que fizeram não deram certo e Olga acaba sendo presa. Descobriu, na cadeia, que estava grávida de Prestes e com sete meses de gestação é deportada para a Alemanha de Hitler. Para uma judia comunista, suas chances de sobrevivência eram muito escassas. Teve sua filha na prisão e quem continua tomando conta da menina é sua sogra, mãe de Prestes. Pouco tempo depois, foi enviada para uma câmara de gás nazista e morreu com mais de 200 mulheres. Essa história permite a leitura de René Girard (1990)⁵ em relação à criação de um bode expiatório. Olga, dotada de virtudes, corajosa e idealista, busca, até o fim, encorajar as demais presas. O “defeito” de muitas delas era serem judias e/ou comunistas. É claro que isso não justifica nenhuma das atrocidades dos nazistas, mas para Girard (1990), na literatura (lugar, segundo o autor, propício para revelar esse “jogo humano”), assim como na vida real (e a história de Olga é real), escolhe-se vez ou outra algumas pessoas para aplacar a fúria humana e essa pessoa sempre tem que ser alguém inocente, para que o conceito de “bode expiatório” seja realmente satisfeito. Girard (1990) ainda complementa que após esse derramamento de sangue, a paz volta a reinar. Na história de Olga, após sua morte os ânimos de quem estava ao seu redor realmente se acalmam. Ela morre em 1942 e um ano após seu marido é nomeado secretário-geral do partido. A anistia vem em 1945 e

⁵ A escolha por este autor ocorreu devido às leituras de psicologia aplicadas à literatura, uma vez que a interdisciplinaridade entre as duas me pareceu muito interessante para análise da obra.

liberta Prestes de dez anos de prisão. Sua mãe também já havia falecido dois anos antes e só nesse período é que recebe a notícia da morte de Olga. Ainda nessa época, Prestes apóia o Governo Vargas por estratégia do partido, que reforçava o governo contra forças direitista. Algum tempo depois, Prestes sai do partido e a vida corre normalmente.

Luis Carlos Prestes: personagem menos envolto ao mito. Ao contrário de Olga, Prestes teve o apoio da família em todas as ações que tomou. Sua mãe era o aporte emocional e de aconchego para o rapaz. Não teve muitos casos amorosos, porque o afã de ajudar a mãe nas despesas da casa e o seu tempo dividido entre as atividades do partido não lhe davam muito jeito para as mulheres. Além de tudo, era tímido e tinha a mãe como paradigma. Aparece mais na obra por dois motivos: pelo contexto histórico sempre retomado por Moraes e pelo fato de ser casado com Olga. Sua complexidade de personagem só é revelada no final da obra, quando recebe as críticas dos modernistas e participantes de uma facção do partido comunista de estar apoiando Vargas, quem entregara Olga para Hitler.

Miranda e Filinto Muller: os dois são os vilões do enredo. Miranda por ter feito o papel de “Judas Iscariotes” ao denunciar o grupo de comunistas, ao qual também participara, para Filinto Müller. E este por ter torturado uma boa quantidade dos comunistas presos na década de 1940. Além de sua própria crueldade, foi capaz de pedir esforço justo da Alemanha nazista de Hitler e entrega Olga aos cuidados da Gestapo e da ss, organização e tropa nazistas. Em relação ao primeiro, a leitura de Girard (1990) também atesta que a figura desse delator é muitas vezes necessária para o abatimento da vítima e conseqüente manutenção da ordem social, conforme já exposto. Inclusive a imagem de Judas não é à-toa utilizado aqui nesta análise, pois ainda pensando brevemente no texto de Girard (1990), ele também utiliza os elementos sagrados para explicar sua teoria. Afinal, em sua leitura, quem foi Jesus, senão um cordeiro imolado que serve, até hoje, para manter a ordem social.

5. FICÇÃO OU NÃO-FICÇÃO?

Desde o início da obra, Fernando Moraes enfatiza que toda ela foi escrita com documentos e depoimentos de fontes primárias (que participaram diretamente da história)

ou de fontes secundárias (pessoas que tinham notícias das demais personagens que já morreram antes de Moraes escrever o livro). Por isso, como visto, o autor faz sua primeira afirmação dizendo que a história contada é exatamente o que ocorreu com Olga Benário Prestes. Conta, a partir daí, como se deu o processo investigativo de descoberta dessas fontes e desses documentos que tornam o livro mais verídico ou, pelo menos, fora do escopo da ficção.

Foi visto, contudo, que o próprio conceito de ficção é debatido por críticos literários e ainda representa um terreno com muitas frestas a se aparar. De qualquer forma, é certo que alguns trechos precisaram ser recriados e isso já apresenta um indício de ficcionalização do enredo, embora não prejudique o contexto geral que está realmente baseado em fatos verídicos.

Falar em verdades ou fatos verídicos levaria este trabalho a uma discussão filosófica sobre o assunto, mas por enquanto deixemos isso de lado. Aqui, pretendo somente discutir que alguns trechos tenham sido recriados pelo autor, conferindo a ficção à obra. É consenso de que o livro todo seja baseado em dados reais, mas o que mais compromete a biografia de Olga Benário Prestes, escrita por Ferando Moraes, na galeria do jornalismo literário não é somente o processo de investigação que se deu o trabalho, pois isso seria apenas a justificação da rubrica “jornalismo”, mas sim a linguagem utilizada. Aí sim, uma diferença marcante com o jornalismo tradicional e que cria a necessidade de um outro gênero literário: o jornalismo literário e, neste caso, a biografia no jornalismo literário.

6. LINGUAGEM

Assim como nos demais casos apresentados neste trabalho, *Olga* também possui uma linguagem diferente. Não tão repleta de figuras de linguagem, palavra e construção, mas com artifícios literários para uma linguagem mais leve, com períodos curtos (como é até próprio da linguagem jornalística), com a descrição mais detalhada de cenas e personagens, o que faz o texto mais atraente e envolvente. Para se ter uma idéia melhor desse emprego utilizado por Moraes, o trecho abaixo mostra bem os períodos curtos que

prosseguem pela obra inteira e as sensações (reconstrução impressionista) dos próprios personagens ao relembrar determinados fatos:

O secretário do Comintern contou-lhe o que a esperava. Antes do fim do mês ela partiria para o Brasil, cuidando da segurança do capitão Luís Carlos Prestes, que tentaria liderar em seu país uma insurreição popular. A história que ouvira sobre a coluna invencível voltou à sua memória. Quando Dmitri Manuilski mandou que trouxessem até eles o Cavaleiro da Esperança, Olga, embora impassível, decepcionou-se um pouco. Pelo que ouvira, esperava ver um gigante latino. Ela emocionou-se ao cumprimentar, em francês, o revolucionário brasileiro, mas achou-o um pouco franzino para alguém que comandara um exército por 25 mil quilômetros. (p. 56).

O jogo de expectativa criado pela alcunha de Luís Carlos Prestes, o Cavaleiro da Esperança, é feito com a contraposição desse hiperônimo com a palavra “franzino” com a qual o narrador se utiliza para explicar a “decepção” de Olga ao ver que quem liderara a Coluna Prestes não era nenhum “gigante latino”. Essa seleção das palavras, sem dúvida, cria um ambiente literário no texto, conferindo-lhe literariedade.

Mas essas literariedade pode ser estudada não somente com o emprego de vocábulos específicos e criação de cenários e personagens, mas também pela própria função do rememorar que aparece muito forte na biografia de Olga Prestes. Afinal, se tomar a missão que Fernando Moraes assume para seu livro, ela possui, em si, um valor literário, uma vez que o texto de memórias também quer deixar à posteridade algo que seja agradável e a literatura aparece como o pilar ou ponte para se alcançar tal resultado.

As memórias lidas como processos narrativos podem ser notadas em vários textos literários. Afinal, o que seriam as histórias ou os romances senão apanhados de memórias, inventadas ou colhidas, pelo narrador? Mas um estudo particular sistematizou a pesquisa sobre a memória com a obra de Ecléa Bosi, *Memória e sociedade* (2004). Já na apresentação, de Marilena Chauí, há a justificativa de por que resgatar essas memórias:

Porque são a fonte de onde jorra a essência da cultura, ponto onde o passado se conserva e o presente se prepara, pois, como escreve Benjamin, só perde o sentido aquilo que no presente não é percebido como visado pelo passado. O que não foi não é uma coisa revista por nosso olhar, nem é uma idéia inspecionada por nosso espírito – é alargamento das fronteiras do presente, lembrança de promessas não cumpridas. Eis por que, recuperando a figura do cronista contra a do cientista da história, Benjamin afirma que o segundo é uma voz despencando no vazio, enquanto o primeiro crê que tudo é importante, conta

e merece ser contado, pois todo dia é o último dia. E o último dia é hoje. (CHAUÍ, 2004, p. 18).

Contudo, apesar de os conceitos serem muito parecidos, *Olga* parece estar no campo da memória, uma vez que a obra situa os depoimentos no mundo e no contexto em que viviam, mas situa-se também e talvez mais predominantemente, lembrando Todorov, no campo da biografia. É claro que existem elementos memorialistas, mas o narrador está claramente preocupado na narração de um única personagem: Olga. E, assim como Barthes relembra a importância do título de uma obra ao analisar *Sarrasine*, de Balzac, em *S/Z* (1992), também não se pode esquecer da ênfase a essa personagem já no título da obra, *Olga*.

Portanto, quando é possível de acordo com o enredo da vida de Olga os trechos de memórias são colocados na obra. Tais trechos, embora nem todos tão explícitos, são, segundo o próprio autor na apresentação do livro, depoimentos/memórias das fontes. Um desses trechos de memórias pode ser conferido no trecho:

Foi nesse outono de pavor que a prisioneira alemã Charlotte Henschel, que havia estado com Olga em Lichtenburg, foi levada à enfermaria do campo com suspeita de tuberculose. Dias depois chegava à enfermaria a presa Lina Bertam com a mesma doença e uma semana depois a terceira. O número de tuberculosas crescia, assim como a suspeita de que o bacilo da terrível moléstia estivesse sendo deliberadamente disseminado pelos médicos como parte das tais experiências de que se falara antes. Correndo o risco de fuzilamento sumário, Olga e Kate Leichner, militante social-democrata austríaca presa em Viena durante a ocupação nazista, se esgueiravam todas as noites entre os blocos de madeira para ir até a janela da enfermaria municiar as doentes com pedaços de pão e margarina, roubados do refeitório da Siemens, e às vezes com poemas clássicos rabiscados em pedaços de papel. Em poucas semanas havia cerca de vinte mulheres tuberculosas. Quando o surto tomou grandes proporções, as doentes simplesmente começaram a desaparecer da enfermaria, para desespero das que ficavam. Foi aí que a direção do presídio anunciou oficialmente que as mulheres tiradas das enfermarias estavam acometidas da “doença incurável” e que os médicos, por clemência, tinham decidido abreviar-lhes o sofrimento “praticando a eutanásia”. [...] Charlotte Henschel, que sobrevivia milagrosamente a Ravensbrück e ao nazismo, pôde ver de perto o ritual macabro que envolvia a “morte por clemência” das tuberculosas retiradas da enfermaria do campo. (p. 228).

Apesar de ser longa a citação anterior, ela evidencia um trecho da memória de Charlotte Henschel, que mesmo não sendo retirado o depoimento da própria personagem, ela deixou essa memória recuperada de terceiros por Morais e que mostra um dos horrores

do nazismo: a medida de eutanásia para as tuberculosas. Fato que ocorreu, que é realidade, e que precisa mesmo de memória para tal barbárie não voltar a ocorrer. Esse episódio serve, também, para colocar em discussão o papel de denúncia tomada pela literatura nas décadas de 1980/90, uma vez que fatos reais eram narrados com a “retórica” própria da literatura para denunciar certas atrocidades ocorridas no plano real. “Realidade” e “denúncia” (valores comuns na vida e na arte) também são o que Bakhtin (1997) definirá como características principais do gênero “biografia”:

A forma biográfica é a mais “realista”, pois nela há menos elementos de isolamento e acabamento, aí o ativismo do autor é menos transformador, ele aplica com menos princípio sua posição axiológica fora da personagem, quase se limitando a sua distância exterior, espacial e temporal; não há fronteiras precisas do caráter, um isolamento preciso, um enredo acabado e tenso. Os valores biográficos são valores comuns na vida e na arte, isto é, podem determinar os atos práticos como objetivos das duas; são as formas e os valores da *estética da vida*. (1997, p. 140, grifos do autor).

O realismo parece ser mesmo a preocupação maior de Fernando Morais ao escrever sua obra. *Olga* o tornou conhecido e foi por meio desse livro que passou a ganhar dinheiro como escritor⁶. Sua credibilidade aumenta a medida que conta que seu procedimento fundamental é a pesquisa e a reprodução fiel das entrevistas. Em recente publicação da revista Língua Portuguesa, Morais (2006) afirma que é o trabalho para reprodução do real que torna a estética da narrativa melhor:

A boa pesquisa, a tomada de testemunhos, e o acesso a documentos, recortes, vídeos e gravações, são tão determinantes para a qualidade do texto quanto a preocupação estética. Se você fizer trabalho de campo exaustivo, minucioso, não deixando nada sem apurar e pessoas por entrevistar, a possibilidade de se esmerar esteticamente é infinitamente maior. Quanto mais detalhada a pesquisa, e mais fiel a reconstituição, melhor o texto será. (2006, p. 13).

O autor demorou cinco anos para produção de *Olga*. De 1979 a 1984 trabalhou no resgate desse personagem que estava esquecido da memória nacional e julga que o trabalho de pesquisa foi fundamental e o “período mais duro” (MORAIS, 2006, p. 14). Isso, somado

⁶ Cerca de 500.000 exemplares vendidos, segundo dados editoriais.

aos longos períodos de pesquisa e até de distanciamento do fato ou vida da personagem narrado (no caso de *Hiroshima* foram 40 anos que o autor deixou transcorrer para transformação da reportagem em livro; no caso de *A sangue frio* também foram 6 anos; e com *Olga* foram 5 anos), faz com que uma questão seja aqui levantada: seria essa elasticidade e flexibilidade no tempo requisito para a elaboração de um texto de jornalismo literário? Parece que mais do que a própria questão do espaço, em termos de lauda, a possibilidade de fazer um texto num período maior de tempo traz qualidades literárias ao trabalho. Mesmo porque, a questão de espaço é solucionada por Moraes quando ele diz que o mesmo trabalho que se têm para escrever um livro deve haver para escrever dois parágrafos, embora também concorde que o espaço é muito pequeno atualmente, afinal, como narrar detalhes que são tão importantes à literatura? Ele lembra:

Em 1973, quando de um tributo a Alexandre Vanucci Leme, o estudante morto pelo Dói-Códi, o Gabriel García Márquez estava no Brasil. Não quis ir ao ato, mas mandou mensagem. Estávamos num hotel e ele pediu uma máquina de escrever. Sentou, datilografou, pegou o papel, meteu a caneta, reescreveu. Era texto de dois parágrafos, só para dizer “estou com vocês”, “apóio”, essas coisas. Pegou outra página, sentou e refez tudo. Se o García Márquez não faz manifesto de bate-pronto, como se vai querer que os redatores de jornal façam, 365 dias por ano? O jornalismo tem limitações de tempo brutais, e de espaço, que é cada dia menor. (MORAIS, 2006, p. 17).

Desse modo, essas discussões suscitam questões importantes sobre esse gênero nomeado de jornalismo literário: a plasticidade do tempo para trabalho de pesquisa, a busca de pistas e detalhes que podem enriquecer a narrativa, o espaço suficiente para relato de tais nuances e narrativas (problema do jornalismo do cotidiano) e o trabalho árduo de talhar o texto parecem ser os pontos centrais para formulação do jornalismo literário. Aliás, por fim, há ainda uma etimologia mal resolvida no nome jornalismo literário. Se jornalismo provém de jornal/*giornale*, que significa a “jornada”, ou seja, “o dia”, seu caráter é de imediatismo, com *dead-lines* apertados. Mas, ao contrário, a literatura possui sua morosidade, ela precisa do tempo, por menor que seja, mas que seja menos imediatista. Como conceber, então, dois termos nesse sentido tão contraditórios? Talvez a resposta seria justamente que eles não sejam contraditórios, mas complementares e os escritores de jornalismo literário perceberam essa complementaridade, pois tiveram condições para tanto.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os realistas sempre me fascinaram. Sem dúvida, a escolha do tema de um pesquisador possui um porquê individual, subjetivo. Ao chegar ao final desta dissertação, percebo a influência que escritores como Zola, Dostoiévski, Gabriel García Márquez, Aluísio Azevedo, Eça de Queiroz, Lima Barreto, Machado de Assis, Alcântara Machado, entre outros, exerceram em minha formação. Acredito que a experiência estética da leitura dos livros desses autores causa uma transformação individual, um modo diferente de enxergar o mundo, pois parece que os problemas e conflitos mundanos estão ali desvelados, nus, podemos dizer. Estão ali para quem quiser enxergar. Depois deles, coincidentemente seguindo a mesma cronologia histórica em que despontaram na história literária, conheci os romances-reportagens do chamado *New Journalism* (trataremos dele mais adiante) e reconheci uma experiência estética igualmente boa e um “escancarar” da vida com personagens reais.

Nesse momento, dúvidas surgiram: podemos comparar os jornalistas aos cânones da literatura? Não seria jornalismo e literatura tão diferentes? Superada essa fase, percebi simplesmente que jornalistas também assumem a função de escritores ao relatar um fato e podem fazer isso com estética, não só técnica, tornando-se, assim, não só escritores, como literários, por que não dizer? E como não citar Truman Capote como *best-seller* do

romance norte-americano, tendo *A sangue frio*, seu romance de não-ficção, marcado não somente um “novo” gênero”, mas também uma época e um contexto histórico específico?

A respeito de ser jornalismo e literatura assim tão diferentes, concordo com Marcelo Bulhões (2007), que com seu livro *Literatura e jornalismo em convergência* arremata o problema identificando, sim, as diferenças, mas também mostrando os pontos de convergências existentes, exatamente, óbvio, nos livros-reportagens, como os que trouxemos para análise nesta dissertação.

Parodiando Bulhões (2007), temos que jornalismo e literatura são diferentes basicamente pelos seguintes motivos:

- Linguagem: o jornalismo utiliza a linguagem somente como meio para comunicar a informação, relatar um fato, enquanto para a literatura a linguagem é o centro das atenções. Assim, enquanto um a utiliza como meio, a outra a utiliza como fim. A ambigüidade e a polissemia, próprias da linguagem literária, não aparece no jornalismo, e, ainda, com os formalistas russos, “a literatura encontrou seu objeto inconfundível, a *literariedade*, ou seja, uma capacidade especial que as obras literárias têm de lidar com a linguagem verbal, promovendo um desvio em relação ao seu uso comum” (BULHÕES, 2007, p. 16).
- Experiência estética: o jornalismo tem a técnica e a literatura tem a arte, por isso é tão complicado falar de técnicas literárias e mesmo alguns procedimentos recorrentes, como descrição, ambientação, construção dos personagens, figuras de linguagem, tipos de narradores, enfim, procedimentos que, sozinhos, não necessariamente resultam em uma obra literária.
- Conceitos de verdade: a literatura recria a realidade, pode até trazer marcas do contexto daquela obra, mas trabalha com um contrato previamente estabelecido com o leitor de que há uma verdade velada, por baixo de véus da ficção; ao contrário da ficção, temos a factualidade jornalística; embora ambos os conceitos (ficção e factualidade) sejam discutíveis, temos que a

literatura faz mais uso de imaginação e “os fatos é que passaram a interessar, muito mais que as opiniões, o jornalismo” (idem, p. 23).

- Tempo: a pressa, o grau de urgência elevado, a contemporaneidade são todas características próprias do jornalismo, não da literatura.

Apesar de esses argumentos colocarem como campos opostos o jornalismo e a literatura, temos alguns gêneros textuais que os aproximam sobremaneira. São eles, de acordo com Bulhões (2007): o conto, o romance, a crônica (essa gênero é o que possui a linha mais tênue entre as duas áreas) e a reportagem (anteriormente também temos o folhetim, como já vimos nos primeiros capítulos). Mais especificamente ainda, temos os romances-reportagens ou livros-reportagens, que, como tratamos nesta dissertação, não estão preocupados somente com o fato, mas também trazem uma linguagem mais objetiva, com informações e marcas da contemporaneidade daquela escrita (típicos do jornalismo), ao mesmo tempo em que primam por um efeito estético, por uma linguagem mais descritiva, por criar polissemias e precisar de um tempo maior para execução (típicos da literatura).

Tanto escritores, como repórteres já experimentaram esse “jornalismo-literário” de que estamos falando. Pensemos novamente em João do Rio, o “repórter *flâneur*”, como bem lembra Bulhões (2007), ou mesmo Sylvio Floreal: são escritores que, como tantos outros, saíam às ruas à espreita de todos os acontecimentos. Eram, por natureza, observadores, característica tão cara ao jornalismo. E escreviam sobre os fatos interessantes que observavam. Não deixavam de dar, desse modo, notícias, mas a faziam com a linguagem literária.

Também os repórteres, tais como Hersey, Capote, entre outros, quiseram assumir não só a função de repórteres, mas também a de escritores. Porém, inspirados no exemplo desses escritores, um movimento, organizado por Tom Wolfe, entre outros, chamou a atenção do que parecia ser uma tendência desde os anos de 1960: o desejo dos jornalistas de serem escritores não com qualquer ficção, mas por meio de temas e técnicas de reportagem. A partir daí estava configurado o que chamaram de *New Journalism* e a área do jornalismo está cada vez mais estudando esse movimento. Destaca-se, no Brasil, inclusive, a Academia Brasileira de Jornalismo Literário, como já comentamos.

Mas ao falar de jornalismo literário, penso que havia uma lacuna em nossa área, a teoria literária, em desprezar simplesmente essa corrente que trouxe *best-sellers*, ou seja, trouxe prazer estético para milhares de pessoas desde o século passado até os tempos atuais. Na esteira dessa lacuna, acreditamos que este trabalho traz mais questões do que respostas na busca pelo estudo “literário” do jornalismo literário dos livros-reportagens. Questões como: literariedade, mimesis, ficção, polissemia, fuga do uso rotineiro da linguagem, função social da literatura são problematizações que levantamos, mas sabemos que ainda estão abertas mesmo diante de todo o estudo. De qualquer forma, o levantamento bibliográfico de material sobre análises literárias do jornalismo literário e o esforço pela análise das três obras selecionadas fizeram com que os objetivos iniciais deste projeto fossem atendidos. Mas mais do que isso, deixamos aqui uma provocação: por que os teóricos da literatura nunca se interessaram pelo jornalismo literário?

Acredito, ainda, que se faz necessário um maior aprofundamento literário a respeito do movimento do *New Journalism*. Afinal, foi no mínimo uma geração inteira, quiçá que perdue até hoje, com livros-reportagens e revistas que esgotavam tiragens inteiras. Como vimos, Truman Capote, por exemplo, foi imortalizado ao escrever *A sangue frio*, uma história detetivesca real. John Hersey, vinte anos antes de Capote, já havia encantado com seu modo de escrever *Hiroshima*, que, vale lembrar, tomou a edição inteira da revista *The New Yorker* e esgotou os 31 milhões de exemplares rapidamente. Fernando Moraes, autor mais recente, mas que também pode, em certo sentido, servir de exemplo, conquistou fama e é até hoje procurado para escrever livros-reportagens, unindo jornalismo e literatura. E o porque esses relatos encantaram e fizeram tanto sucesso parece ter sido o que o tal do Novo Jornalismo veio dizer. Em 1963, Tom Wolfe lança *Radical chic e o Novo Jornalismo* nos Estados Unidos. Aí reverte a conotação do nome *new journalism* (que antes tinha o significado de um jeito falacioso de escrever matérias) para um modo estético da escrita. De que modo isso é possível? Com a literatura.

Esse movimento poderia ter sido a vanguarda de um novo estilo de escrever histórias jornalísticas, mas foi cada vez mais sendo deixado de lado e substituído pelo jornalismo mais seco, mais técnico. As razões são convincentes para não se fazer o tempo todo um texto literário: a) é preciso ter mais espaço, b) mais tempo de apuração, escrita e

reescrita e, principalmente, c) mais investimento em razão dos dois argumentos anteriormente citados, porque é preciso custear viagens, mais entrevistas, mais pesquisa, enfim, mais dinheiro. Além disso, as pessoas atualmente estão à velocidade da *web*, tudo é muito rápido, os compromissos são inúmeros e os jornais sabem disso. Uma nota em portais de Internet não pode ter mais do que quatro linhas (e é o que funciona), uma reportagem em TV ou rádio não pode ter cinco minutos. A maior parte das notícias é feita em ½ página. Se sobrar uma página inteira é porque alguma matéria “caiu” e o jornalista vai “encher lingüiça” para completá-la com um texto que não teve tempo para ser apurado ou ao menos revisado, reescrito. O tempo corre na contramão da literatura.

Em contrapartida, os livros-reportagens parecem ser o *locus* perfeito para o jornalismo literário. Ao propor um livro-reportagem geralmente se propõe também um financiamento do projeto que garanta um período mais longo para pesquisa, entrevista, apuração, escrita, maturação e reescrita, além de um espaço quase “à escolha” do escritor. Apesar de os livros-reportagens (ou também chamados de romances de não-ficção, conforme vimos com Truman Capote) se terem avolumado no mercado editorial no período do *new journalism*, atualmente ainda têm espaço, basta ver as listas de mais vendidos. Por conta desse interesse sempre constante por histórias da vida real, houve a necessidade de criar uma categoria para esses “*tops*” de livros, a categoria “livros de não-ficção”, que embora geralmente sejam listas repletas de livros de auto-ajuda, também dividem território com as biografias, os *cases* que já foram notícia, enfim, alguns livros-reportagens. As listas dos mais vendidos indicam que ainda há espaço para tais livros, que ainda há público e que, pelo menos até quando houver a curiosidade humana pela vida do outro, isso vai continuar existindo. Ainda sobre essas listas é sempre bom lembrar que elas também são muito vulneráveis ao poder. Sobre elas Luis Nassif diz: “A seção ‘Mais Vendidos’ é uma instituição da *Veja*. Criada nos anos 70, se tornou [*sic*] o principal referencial de vendas de livros no país. Aparecendo na lista, aumentam as encomendas do livro e as livrarias passam a colocá-lo em lugar de destaque em vitrines e estantes. Há um ganho efetivo – intelectual e financeiro – em aparecer na relação” (<http://luis.nassif.googlepages.com/osmaisvendidos>). Ao ditar as regras, a mídia ajuda a inflar as listas e isso acaba dando mais espaço para os

livros-reportagens (também porque os jornalistas buscam autopromoção a partir dessas listas, já que elas estão facilmente ao seu alcance).

De um modo ou de outro, esses livros são aceitos pelo público e alguns deles chamam a atenção pelo trabalho com a linguagem. Destaquei, assim, nesta dissertação, as obras anteriormente citadas: *Hiroshima*, *A sangue frio* e *Olga*. Apesar de essas três obras pertencerem a períodos históricos distintos, 1946, 1965 e 1984 respectivamente, e de serem classificadas em gêneros diferentes, reportagem, romance e biografia, também respectivamente, elas correspondem a um sucesso efetivo de público com histórias, períodos e gêneros diferentes. O que os une, então? Justamente o encantamento trazido pelo tal jornalismo literário. Afinal, o que é isso?

Grosso modo, fala-se que jornalismo literário é o relato baseado no real, no fato jornalístico, com as apurações e entrevistas próprias das técnicas dos periodistas, mas com o capricho da linguagem dos escritores, com a arte dos literatos. Portanto, por tratar-se de arte, não existe, a rigor, um receituário puro e simples de “como escrever, com a linguagem dos escritores, os textos jornalísticos”. Ironias à parte, esse modo diferente de fazer jornalismo prevê, em sua essência, uma espécie de cópia dos clássicos da literatura (a exemplo dos artistas renascentistas), mas com o pano de fundo de histórias, personagens, cenários e situações reais, ou seja, um fato jornalístico. Sem ainda entrar no mérito de se esse tipo de escrita é mais literário (considerando que literatura não é só ficção) do que jornalístico, propomos aqui um breve passeio por algumas justificativas à rubrica “literário” desse “novo” gênero, considerando que não são receituários, ou modelos, de como se deve escrever um livro-reportagem.

Começando pelo livro de John Hersey, Norman Sims (1995), em uma compilação de jornalistas literários, faz uma introdução utilizando justamente o marco histórico que foi *Hiroshima* nesse “novo” gênero: a literatura no jornalismo:

Although the A-bomb attack that began his book was a spectacular news event, even John Hersey's *Hiroshima* (1946) chronicled ordinary lives in the moments and weeks following the explosion. Professor Tom Connery of the University of Sr. Thomas remarked recently that literary journalism delivers “this felt sense of the quality of life at a particular time and place”, and that it addresses a question cultural historians pose: “how did it feel to live and act in a particular period of human history?” (1995, p. 4)

O recorte como é feito em *Hiroshima* leva-nos a pensar primeiramente na pauta (jornalística) como busca por personagens da vida real, por histórias de vidas de pessoas comuns, sem nenhum atributo de super-herói, e que por um motivo ou outro sobreviveram à explosão da bomba. Tendo em vista que mais de 140.000 pessoas morreram até o final do ano de 1945 em decorrências de complicações de saúde por conta da explosão e das radiações da bomba atômica, esses sobreviventes reais, de um fato real, encontraram na literatura de Hersey um modo de se tornarem imortais. Aliás, foi o próprio autor que encontrou nessas pessoas comuns um grande motivo para entrarem para a literatura. Assim, o texto de Hersey não tem mais o imediatismo e a notícia quente daquele dia, daquele momento; tornou-se, desse modo, uma obra literária no sentido de perdurar no tempo, muito parecido com a crônica, de um particular momento que marcou a história do mundo e marcou também a história da literatura. Nesse ponto, então, a literatura ganhava o que foi nomeado o livro de John Hersey: livro-reportagem.

Essa pauta que mais parece um roteiro de um livro, com personagens, cenários, ações, diálogos, histórias que se encontram, é um dos elementos primordiais para entender a rubrica “literário”, já mencionada. Além disso, o tempo utilizado por esses jornalistas em nada se assemelha ao fazer jornalístico do dia-a-dia, com a pressão e, às vezes, o desespero do *dead-line* para entregar a matéria. Esses jornalistas contaram com o tempo necessário de que dispõem os escritores. Aliás, essa dicotomia entre jornalistas e escritores quase desaparece nesse sentido, a não ser pelo fato de que estamos justificando a entrada de um e de outro em áreas que não as suas próprias (o jornalista na literatura e os escritores no jornalismo). No caso de *Hiroshima*, o autor teve um tempo de cinco meses para preparar a reportagem (tempo considerado grande para os padrões de confecção de reportagem no jornalismo) e depois mais 39 anos para terminar sua versão final do livro comercializado atualmente. Um tempo digno dos escritores.

Em relação ao texto propriamente dito, pode-se dizer que a estrutura dessa obra é estilisticamente recortada pela história dos seis personagens escolhidos e que cada um possui um ângulo pelo qual viram e passaram pelo episódio da bomba atômica (a chamada *little boy*). Algumas vezes, na história específica de um deles, as outras histórias se convergem, como já vimos, mas retomamos com o trecho a seguir, em que os personagens

sr. Tanimoto, padre Kleinsorge e a sra. Nakamura se encontram na vida e no livro, mas logo a história de cada um deles volta a ser independente, como um colcha de retalhos:

Depois da tormenta, o sr. Tanimoto retomou o transporte de feridos, e o padre Kleinsorge pediu ao estudante de teologia que [discurso indireto] cruzasse o Kyo [rio] e fosse até o Noviciado Jesuítico de Nagatsuka, a uns cinco quilômetros do centro de Hiroshima, buscar ajuda para o padre Schiffer e o superior La Salle. O estudante embarcou na chalana [Mr. Tanimoto's boat p. 39] e se afastou. O padre Kleinsorge perguntou à sra. Nakamura se gostaria de ir para Nagatsuka com os jesuítas. Ela respondeu que [discurso indireto], como tinha alguma bagagem e os filhos estavam doentes – as crianças ainda vomitavam de quando em quando, assim como a mãe –, temia que não pudesse ir. O sacerdote argumentou [He said he thought the fathers from the noviciate p. 39] que seus colegas do Noviciado poderiam retornar no dia seguinte com o carinho de mão para levá-la.

Mais tarde, quando se deteve por um instante em terra firme, o sr. Tanimoto, de cuja energia e iniciativa muitos dependiam, ouviu alguns infelizes implorando por comida. Consultou o padre Kleinsorge, e os dois decidiram ir buscar arroz nos abrigos da Associação do Bairro e da missão. (p. 46).

Assim, como quem conta mesmo uma história, o narrador/autor interferiu em alguns trechos seja por meio da linguagem, seja por meio de uma construção livre de autor (mesmo sendo ele jornalista). Desse modo, percebemos alguns trechos em que o autor colocou uma série de gerúndios para causar a idéia de movimento (limpando, engessando, e enfaixando mecanicamente; limpando, engessando e enfaixando mecanicamente, p. 32), ou mesmo inseriu uma figura de linguagem (o cheiro da morte era tão intenso, p. 53), ou utilizou expressões do tipo “pensava”, como narrador onisciente¹ (O sr. Tanimoto tratou de retirá-los dali e, enquanto o fazia, experimentou tamanho horror em perturbar os mortos – impedindo-os, pensou, de soltar as amarras e empreender a sua última viagem, p. 43).

O mesmo trabalho com a linguagem e com o texto acontecem com o livro de Truman Capote, *A sangue frio*. Ao ler uma notícia de jornal, o autor vê naquele fato um romance, uma oportunidade para entrar no rol da fama dos escritores. Ele desejava mais abertamente essa aproximação com a literatura. O jornalismo foi pano de fundo para o escritor em dois pontos somente: ele ganhava a vida trabalhando em um periódico, a

¹ Esse tipo de interferência no jornalismo é uma questão bastante complicada, mas não é nossa proposta tal tipo de discussão neste trabalho.

história que ele conta é real (não só *baseada* em fatos reais). Do restante, toda a paciência, toda a apuração e toda pesquisa foram fundamentalmente planejadas para a produção de um romance.

Por esse motivo, por lançar mão mais da literatura do que do jornalismo recebe críticas por ter supostamente criado algumas falas, alguns trechos, enfim, por ter lançado mão da ficção. Para defender-se dessas acusações e reforçar a idéia de que estava inaugurando um novo gênero literário, o romance de não-ficção, o autor dizia que tinha um poder de memória muito grande, conseguia guardar 95% dos diálogos que ouvia com precisão, e por isso dispensava o uso do gravador, para não enfraquecer as entrevistas.

Re-creating events is now a journalistic convention, sometimes practiced very honorably, sometimes less so. Dialogue remains sticky for all: how can *any* witness remember exactly what was said years, months, or even days before? The questions and concerns surrounding the technique will not be soon resolved, but it is undisputable that Capote, with his novelist's ear, heard what his characters *could* have said and transcribed it more faithfully than any journalist before or since. (KERRANE; YAGODA, 1997, p. 161).

A questão da criação e da ficção fica ainda mais evidente no livro de Capote, mas ela também está sujeita em qualquer texto do qual se utiliza a linguagem. Até nos diálogos comuns é difícil diferenciar, muitas vezes, a ficção da realidade. Segundo Fernando Resende (2002):

Em um movimento que não mais implica a idéia de oposição, *alétheia* inisiste em se negar em *léthe* e, nas dobras da realidade, também não mais enquanto opostos, a verdade marca a ficção, mas também nela se apaga. É esse o movimento dialético que acompanha qualquer discurso intermediado pela palavra ambígua e, mais ainda, aquele cujo objetivo é representar o possível de uma realidade. (p. 57)

Há, na obra de Capote, uma espécie de imitação dos textos clássicos da ficção, principalmente os que narram histórias de crime, de detetives, ou seja, novelas que fazem sucesso com o público. Nesse sentido, a criação do suspense necessário parece justificar o lado literário da ficção/criação no caso desse romance. Trata-se, portanto, de *ficcionalização do fato*, entendendo, nesse caso, ficção como processo criativo, não como mentira ou único definidor do conceito de literatura.

Essa obra ofereceu mais elementos para serem analisados do ponto de vista literário. Aqui também foi disposto um tempo de seis anos para terminar a obra e um levantamento extenso de elementos que compusessem o romance pretendido: os assassinos, o crime aparentemente sem solução, o detetive, os coadjuvantes da história, os suspeitos, uma cidadezinha distante, pacata, de interior como cenário do crime e o desfecho desses personagens pediram do autor dedicação para costurar a história.

Mais do que a linguagem, também fortemente presente no livro, *A sangue frio* chamou a atenção por sua estrutura macro, em decorrência de prender a atenção por ser um romance. A história é da família Clutter, que foi assassinada brutalmente sem nenhum motivo aparente em Holcomb, interior do Kansas. O detetive Dewey descobre, depois de alguns acontecimentos no enredo, que os assassinos foram Perry e Dick. O motivo do assassinato? Foram iludidos por colegas da prisão em que estavam de que encontrariam dinheiro na casa dos Clutter. Ao serem soltos da cadeia, foram em busca da mina de ouro, mas não encontraram nada. De qualquer modo, foram vistos pelas vítimas e não quiseram deixar testemunhas. Foi o próprio colega de prisão que os denunciou e o caso teria sido solucionado. Isso se o autor não almejasse algo além para seu livro. Desse modo, presos os assassinos, o narrador conta a história desses dois personagens, seus aspectos psicológicos, a espera pelo julgamento até a sentença de morte por enforcamento e enfim a execução dos assassinos.

Essa estrutura de texto detetivesco, a análise psicológica dos personagens, o mistério criado até encontrar os assassinos e depois até a execução destes deram ao livro um interesse grande por parte dos leitores. A linguagem é suave, como de quem conta história literária, não com a pressa dos jornalistas. Os pormenores das ações, as descrições dos detalhes dos cenários, tudo contribui para a formação de imagens que ajudam o leitor na fruição da obra. Sem adentrar, contudo, na teoria da recepção, o sucesso do livro de Capote parece, sem dúvida, vir do interesse dos leitores pelas pautas de crime, pelas imitações dos clássicos de detetive, pelos heróis e vilões criados e que, nesse caso, representavam pessoas da vida real, personagens de carne e osso, que não só existiram como eram pessoas comuns, como narra Capote. Para Fernando Resende, essa obra marca o lançamento do jornalismo literário para o mundo, dado sua importância:

Algumas publicações como *A sangue frio*, de Truman Capote (1966), e *Os exércitos da noite*, de Norman Mailer (1968), marcam o lançamento do jornalismo literário para o mundo. Para John Hollowell, este novo modo de narrar também pode ser chamado de literatura do fato, enquanto para Frederick Karl nonfiction novel parece ser o tema mais adequado. Na opinião deste, o Novo Jornalismo não é mais do que “ficção tirada do fato, apresentado com as técnicas de um romance”. Já Michael Johnson, em *The New Journalism*, refere-se ao termo quase que exclusivamente seguindo o título de seu próprio trabalho, e considera os jornalistas/escritores dessa nova técnica “os artistas da não-ficção” (2002, p. 20).

Já no Brasil, tomamos para este estudo um dos jornalistas que mais marcou o jornalismo literário por aqui: Fernando Morais. Foi ele quem explorou e mais utilizou essa técnica de escrever para fins comerciais e profissionais. Além das obras *A ilha* e *Assis Chateaubriand, Olga* (1984) teve uma ótima recepção pelo público (não pela crítica) e há alguns poucos anos a obra foi introduzida na arte cinematográfica.

Foram dois anos de investigação e arquivamento dos documentos encontrados para fundamentar todas as frases. Por essa preocupação de ser criticado pela ficcionalização do fato, Morais lança mão de muitos dados históricos na biografia, mas utiliza poucos diálogos, pouca reconstrução dos fatos por meio de criação literária. A biografia de Olga Benário Prestes marca muito profundamente uma época histórica, em que o Brasil estava inserido no cenário mundial por meio dos regimes autoritários e das pessoas de esquerda que lutavam pela liberdade.

De qualquer modo, mesmo sem muitas construções diferentes da linguagem, aliás, com um estilo bastante conciso e seco, a pauta escolhida por Morais conta a história de uma comunista alemã judia, que veio para o Brasil com a missão de ser guarda-costas de Luis Carlos Prestes, torna-se sua companheira e tem uma filha com ele, mas ainda no período de gestação foi presa e enviada pelo governo de Getúlio Vargas aos campos de concentração na Alemanha, onde morreu em uma câmara de gás logo após parir a filha e a ter entregado aos cuidados da avó paterna longe das atrocidades de Hitler.

Essa biografia está repleta de momentos marcantes e emotivos vividos pela personagem principal, como a despedida da filha, as torturas pelas quais a própria Olga ou os seus amigos passaram após terem sido presos por serem comunistas e planejarem uma tomada de poder no Brasil e o seu envolvimento com Prestes. Mas o recorte e a angulação não são mais pelos caminhos literários do que pelos caminhos históricos de narrativa de

algo que aconteceu e deixou sua marca, por isso a diferença e dificuldade de análise literária em relação aos demais livros, conforme o leitor pode perceber. Assim também consideramos que a nomenclatura “literário” é mais bem aplicada quando se leva em consideração a qualidade da obra, como o fazemos com as obras ficcionais.

O Novo Jornalismo

Buscando aqui apenas introduzir um tema que abordaremos em estudos posteriores, acreditamos que qualquer trabalho de jornalismo literário não pode terminar desprezando essa corrente sobre a qual já adiantamos algumas considerações, e por esse motivo entraremos um pouco mais no assunto, a fim de levá-lo adiante em um possível doutorado.

Até a década de 1960, depois de terem inventado a técnica da pirâmide invertida (também chamada de *lead*)², alguns jornalistas insistiram em voltar à arte literária e escrever imprimindo certo estilo; esse movimento foi posteriormente chamado de Novo Jornalismo. Porém, o adjetivo “Novo” pode ser questionado na medida em que encontramos antes da década de 1960 autores que já tomavam o fato real e escreviam com labor literário, ou seja, sem estarem amarrados aos prazos de um jornal, aos espaços disponíveis no veículo, tampouco aos receituários de escrita simplesmente informativos.

A partir da virada do século, no entanto, essa presença [as crônicas, folhetins e narrativas romanceadas] começa a diminuir sensivelmente. Na década de 1950, com as transformações estilísticas e gráficas dos jornais, a mudança já está consolidada. A objetividade e a concisão substituem as belas narrativas. A preocupação com a novidade e os *fait divers* assume a função principal na pauta. A Literatura é apenas um suplemento. (PENA, 2006, p. 40).

Além dessa volta à literatura proposta pelo Novo Jornalismo, é importante contextualizar ainda mais o termo que aqui se pretende estudar. Polêmico, a primeira vez que apareceu foi para designar de forma jocosa o jornalista britânico WT Stead, que

² Sodré (1999) diz que as agências de notícias, com o afã pelo furo, principalmente no século XX, marcado por guerras que exigiam notícias rápidas e bastante objetivas, ajudaram a estabelecer ainda mais essa técnica jornalística.

forjava³ notícias ao recriar a atmosfera das entrevistas no texto, segundo Ferreira (2004). Porém, em 1973, Tom Wolfe escreveu um manifesto utilizando o Novo Jornalismo com outro sentido, mais positivo, embora mesmo na época tenha sido muito criticado. A intenção era o retorno a um texto mais criativo/artístico e, portanto, mais literário.

Por isso, os autores dessa geração, além de serem jornalistas, ambicionavam ser como os romancistas, pois viam neles uma aura especial, como pode ser notado na primeira citação deste projeto. E assim como os romancistas escreviam literariamente por intuição e estilo próprio, no manifesto à corrente Wolfe conta que os escritores da geração do Novo Jornalismo também buscaram escrever dessa forma intuitiva, emotiva e até mais formativa (realismo engajado).

É fato, por exemplo, que as biografias – gênero híbrido (BAKHTIN, 2003), pois podem ser consideradas literário e/ou jornalístico – conquistam cada vez mais o gosto dos leitores e, em consequência, do mercado editorial. Não só as biografias, como as narrativas de não-ficção, de modo geral, assumem cada vez mais uma posição de destaque nas listas dos *best-sellers*. O sucesso editorial tem sido levado a outras produções culturais, como o cinema e o documentário. Apontamos, neste trabalho, que a obra *Olga*, de Fernando Morais, e *A sangue frio*, de Truman Capote, já renderam sucesso de bilheteria nas suas adaptações para o cinema. E a semente desse sucesso foi, provavelmente, plantada na década de 1960, quando os escritores do Novo Jornalismo deram atenção a um tipo de escrita diferente para os *jornalistas* da época, feita com arte, com literatura, e na qual se usavam fatos e personagens da vida real. Joaquim Ferreira dos Santos (2005), no posfácio do livro *Radical chique e o Novo Jornalismo*, de Tom Wolfe, ressalta, contudo, que esse tipo de jornalismo literário não se encontra mais nos jornais, como era possível nas décadas em que teve seu auge, mas ele será ainda hoje “achado” nos livros, forma por excelência da literatura.

³ O fato de esse jornalista britânico ter ficcionalizado certos trechos indica uma entrada muito maior no campo literário (mesmo que seja considerada uma literatura marginal) do que jornalístico. Além disso, a questão do real x ficcional para obras de jornalismo literário nos é colocada desde os últimos estudos e que podemos aprofundar mais neste trabalho, principalmente com os trabalhos de Eco (1994) e Iser (1996).

Não folheie os jornais em busca de talese, breslins, capotes, thompsons locais. Todos mortos, sem sequer o registro de descansar em paz num funéreo de página par⁴. A reportagem por aqui foi brilhar nos livros, que sempre observam tiragens expressivas quando apresentam esse ícone irresistível – jornalistas em ação. (SANTOS in WOLFE, 2005, p. 244).

Esse autor lembra ainda a alcunha de Tom Wolfe (quem mais busca sistematizar e explicar o Novo Jornalismo), comparando-o com um autor canônico da literatura: Balzac. Assim, Tom Wolfe seria “o Balzac da avenida Park”⁵ (2005, p. 238). O resgate desse carinhoso apelido deve-se ao fato de Santos (2005) também propor o estreitamento que o Novo Jornalismo quis ter com a literatura. Para ele, essa corrente fez e nasceu das reportagens, mas não se limitou a esse gênero jornalístico, pois buscou valores estéticos mais subjetivos para contar as histórias. E esse mesmo autor enumera dez pontos que são relevantes para esse fazer jornalístico que empresta a arte literária nas suas narrativas: a) sair na monotonia do olhar único do jornalista; b) entrevistar exaustivamente; c) avançar os limites convencionais do jornalismo; d) passar o máximo de tempo possível (dias, semanas, anos) com a fonte/personagem; e) procurar captar as cenas, os diálogos, os gestos, expressões faciais, detalhes do ambiente; f) descrever a vida subjetiva e emocional dos personagens (construção psicológica); g) usar fluxos de consciência e monólogos interiores; h) incorporar elementos gráficos que expressam ações, como uso de reticências, pontos de exclamações, onomatopéias; e i) não se importar com as definições dos gêneros (como crônica, artigo, folhetim, somente com o romance).

Ferreira (2004) avançou nessa busca pelo literário do jornalismo literário, mas não aprofundou nas questões do Novo Jornalismo porque não era seu escopo de trabalho. Aliás, os escritores do jornalismo literário encontram precedentes não só na atualidade, como vamos estudar, mas também em autores canônicos da literatura. Já citamos Balzac, podemos acrescentar Hemingway, Dickens, Euclides da Cunha, João do Rio (mais

⁴ A referência à página par deve-se ao fato de que as páginas pares são menos valorizadas no jornal por conta de sua menor visibilidade para anúncios do que as páginas ímpares. Além disso, o autor refere-se ao fato de que os veículos da imprensa não possuem esse tipo de jornalismo literário.

⁵ Por seus textos conterem a sofisticação da conhecida avenida nova-iorquina e o romance realista que tem como um dos seus exemplos mais notáveis Balzac.

diretamente, porque também atuaram como jornalistas) e Lima (1993) cita ainda: Gógol, Fielding, Smollett e Dostoievski. Nesse sentido, um estudo do realismo engajado também é necessário para contextualização do Novo Jornalismo. E na opinião de Wolfe havia, desde a Segunda Guerra, um afastamento dos escritores do instrumental que lhes permitiria a abordagem adequada de todo o fenômeno que estava ocorrendo⁶: o realismo social (LIMA, 1993, p. 148).

Resumindo, formas literárias e culturais alternativas ou *pop* devem encontrar seus espaços nas academias, até porque, no caso do Novo Jornalismo, é notório seu alcance com o público, e os pesquisadores também podem estar atentos a isso. Portanto, mesmo que pouco consideradas pela crítica⁷, serão tomadas como literatura (dando continuidade ao trabalho já realizado no mestrado) e trazem bastante material de análise, tais como: uma forma de romance de realismo social que revela um contexto histórico, construções psicológicas de personagens reais, a própria questão do real e ficcional, busca de um resgate do fazer literário, elaborações das narrativas com descrições sofisticadas de cenários, espaços e diferenciação do jornalismo tradicional, entrando no campo artístico da literatura. Mas isso já é para um estudo posterior.

⁶ Psicodelismo, drogas, Guerra no Vietnã, fim do *American way of life*, movimentos contra o *status quo* e o crescimento americano são alguns fatores que podem ser vistos nas obras.

⁷ E até mesmo o próprio mentor do Novo Jornalismo, Tom Wolfe (2005), dizia que a tentativa de alguns de escrever imitando a literatura fez com que o “jornalismo perdesse bons repórteres e a literatura ganhasse maus literatos” (p. 22). Sendo assim, nota-se uma preocupação dos próprios integrantes do Novo Jornalismo de que é preciso muito mais do que simplesmente a vontade de ser escritor da realidade.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor W. *Notas de literatura I*. São Paulo: Duas cidades: Ed. 34, 2003.

ANDRETTA, Cyntia Belgini. “Aretino e Doni como matrizes de uma nova classe de escritores do Renascimento”. In: SEMINÁRIO DE PESQUISAS DE GRADUAÇÃO, 1, 2004, Campinas. *Anais...* Campinas, Universidade Estadual de Campinas, 2004.

_____. “Nos meadros da crítica”. *Comunicarte*, PUC-Campinas, 2006.

ARNT, Heris. *Influência da literatura no jornalismo*. Rio de Janeiro: E-Papers, 2003.

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

BALZAC, Honoré. *Ilusões perdidas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

BARTHES, Roland. *Crítica e verdade*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

_____. *O grau zero da escritura*. São Paulo: Cultrix, 1974.

_____. *O grão da voz: entrevistas 1962-1980*. Porto: Edições 70, 1981. (Coleção Signos)

_____. *S/Z*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992.

_____.; BERSANI, L.; WATT, I. et al. *Literatura e realidade*. [Apresentação de Tzvetan Todorov.] Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1984.

BELO, Eduardo. *Livro-reportagem*. São Paulo: Contexto, 2006.

BOSI, Ecléa. *Memória e sociedade*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

- BULHÕES, Marcelo. *Jornalismo e literatura em convergência*. São Paulo: Ática, 2007.
- CANDIDO, Antonio. A vida ao rés-do-chão. In: _____. (org.). *A crônica: o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil*. Campinas: Ed. Unicamp, 1992.
- _____. Limites da biografia. *Remate de Males*, Campinas: Departamento de Teoria Literária, IEL/Unicamp, 1999.
- CAPOTE, Truman. *In cold blood*. Nova York: Penguin Books, 2000.
- _____. *A sangue frio*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- _____. *Bonequinha de luxo: breakfast at Tiffany's*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- _____. *Travessia de verão*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2006.
- _____. *Os cães ladram*. Porto Alegre: L&PM, 2007.
- CASTRO, Gustavo de; GALENO, Alex. *Jornalismo e literatura*. São Paulo: Escrituras, 2003.
- CHAUÍ, Marilena de Souza. Os trabalhos da memória. In: BOSI, Ecléa. *Memória e sociedade*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- CHRISTIE, Agatha. *A extravagância do morto*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.
- COSSON, Rildo. *Romance-reportagem: o gênero*. Brasília: Editora UnB, 2001.
- CRESPO, Regina Aida. *Crônica e outros registros: flagrantes do pré-modernismo (1911-1918)*. Dissertação (Mestrado em Teoria e História Literária) — Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1990.
- CULLER, Jonathan. A literariedade. In: ANGENOT, Marc (org.). *Teoria literária: problemas e perspectivas*. Lisboa: Dom Quixote, 1995.
- EAGLETON, Terry. *Teoria da literatura: uma introdução*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- ECO, Umberto. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- FERREIRA, Carlos Rogé. *Literatura e jornalismo: praticas políticas*. São Paulo: Edusp, 2004.
- FITZGERALD, F. Scott. *O grande Gatsby*. Rio de Janeiro: O Globo; São Paulo: Folha de S.Paulo, 2003.

GIOVANNINI, Giovanni. *Evolução na comunicação: do sílex ao silício*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1987.

GIRARD, René. *A violência e o sagrado*. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1990.

GOLDMANN, Lucien. *A sociologia do romance*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976.

HERSEY, John. *Hiroshima*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

HISGAIL, Fani. *Biografia: sintoma da cultura*. São Paulo: Hacker Editores, 1997.

HOBBSBAWM, Eric. *A era dos extremos: o breve século XX – 1914-1991*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

ISER, Wolfgang. *O fictício e o imaginário: perspectivas de uma antropologia literária*. Rio de Janeiro: Ed. UERJ, 1996.

JAKOBSON, Roman. *Linguística e comunicação*. São Paulo: Cultrix, 1971.

KERRANE, Kevin; YAGODA, Bem (org.). *The arte of fact*. New York: Touchstone, 1997.

KOTSCHO, Ricardo. *A prática da reportagem*. São Paulo: Ática, 1995.

KRAMER, Mark; SIMS, Norman (orgs.). *Literary journalism*. New York: Ballantine Books, 1995.

KUNCZIK, Michael. *Conceitos de jornalismo*. São Paulo: Edusp, 2001.

LAUSBERG, H. *Elementos de retórica literária*. Madrid: Gredos, 1975.

LESSA, Ivan. Apresentação. In: CAPOTE, Truman. *A sangue frio*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

LEVI, Primo. *É isto um homem?* Rio de Janeiro: Rocco, 1988.

LIMA, Alceu Amoroso. *O jornalismo como gênero literário*. Rio de Janeiro: Agir, 1969.

LIMA, Edvaldo Pereira. *Páginas ampliadas*. Campinas: Ed. Unicamp, 1993.

LIMA, Luiz Costa. *A metamorfose do silêncio: análise do discurso literário*. Rio de Janeiro: Eldorado, 1974.

_____. *História. Ficção. Literatura*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000.

- MARTINS, Luciano. *Escrever com criatividade*. São Paulo: Contexto, 2001.
- MAUPASSANT, Guy. Prefácio a Pierre e Jean. In: _____. *Obra completa* (vol. 2). Paris: Booking, 1993.
- MAYER, Marlyse. *Folhetim*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- MEDINA, Cremilda. Jornalismo e literatura: fronteiras e intersecções. *Cadernos de Jornalismo e Editoração*, São Paulo: ECA/USP, v. 11, n. 25, jun. 1990.
- MENEZES, Fagundes. *Jornalismo e literatura*. Rio de Janeiro: Razão Cultural, 1997.
- MELO, José Marques de. *Jornalismo opinativo*. São Paulo: Mantiqueira, 2003.
- MONTEIRO, Adolfo Casais. *O romance: teoria e crítica*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1964.
- MORAIS, Fernando. *Olga*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994. [1. ed. 1984.]
- _____. Narrativa documental e literária nas biografias *Revista Manguinhos – história, ciência, saúde*, Rio de Janeiro: Editora Fiocruz, v. II, n. 2, jul./out. 1995.
- _____. Estilo do cotidiano. *Língua Portuguesa*, n. 14, dez. 2006.
- MORETTI, Franco. *Il romanzo di formazione*. Milão: Garzanti, 1986.
- _____. *A literatura vista de longe*. Porto Alegre: Arquipélago Editorial, 2008.
- NARCEJAC, Boileau. *O romance policial*. São Paulo: Ática, 1991.
- OLINTO, H. K.; SCHOLLHAMMER, K. E. (orgs.). *Literatura e mídia*. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio; São Paulo: Loyola, 2002.
- OLIVEIRA, A. Lopes de. *Como trabalham os nossos escritores*. Lisboa: Editorial Proença, 1950.
- PENA, Felipe. *Jornalismo literário*. São Paulo: Contexto, 2006.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Texto, crítica, escritura*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- POMPEI, Marcelo. *Atmosfera Truman: ensayos sobre Truman Capote*. Buenos Aires: Proyecto Editorial, 2004.
- PROENÇA FILHO, Domício. *A linguagem literária*. São Paulo: Ática, 2005.
- REED, John. *Dez dias que abalaram o mundo*. [Prefácio de Zuenir Ventura.] São Paulo: Ediouro, 2002.

RESENDE, Fernando. *Textuações: ficção e fato no novo jornalismo de Tom Wolfe*. São Paulo: Annablume/FAPESP, 2002.

RIO, João do. *O momento literário*. Rio de Janeiro: Garnier, s.d.

ROCHA, Antonio Olinto. *Jornalismo e literatura*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1955.

ROGEL, Samuel. *Novo manual de teoria literária*. São Paulo: Vozes, 2002.

ROGER, Jerome. *A crítica literária*. São Paulo: Difel, 2002.

ROOSI, Clóvis. O que você não lerá. *Folha de S.Paulo*, 5 mar. 2006, p. 2, 2006.

SAUSSURE, Ferdinand. *Curso de lingüística geral*. São Paulo: Cultrix, 2000.

SEVCENKO, Nicolau. *Literatura como missão*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SIMS, N. The art of literary journalism. *Literary Journalism*, New York: Ballantine Books, 1995.

SOARES, Angélica. *Gêneros literários*. São Paulo: Ática, 1999.

SODRÉ, Nelson Wenek. *História da imprensa no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966.

SÜSSEKIND, Flora. *Papéis colados*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1993.

SUZUKI JR., Matinas. Posfácio. In: HERSEY, John. *Hiroshima*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

_____. Posfácio. In: CAPOTE, Truman. *A sangue frio*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

TADIÉ, Jean-Yves. *O romance no século XX*. Lisboa: Dom Quixote, 1992.

TOMPKINS, Phillip. In cold fact. *Esquire*, n. 125, v. 127, p. 166-171, jun. 1966.

VILAS BOAS, Sérgio. *Biografias & biógrafos: jornalismo sobre personagens*. São Paulo: Summus, 2002.

_____. *Metabiografia e seis tópicos para aperfeiçoamento do jornalismo biográfico*. Tese (Doutorado em Jornalismo) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

WATT, Ian. *A ascensão do romance: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

WELLEK, René; WARREN, Austin. *Teoria da literatura*. Rio de Janeiro: Publicações Europa-América, 1971.

WHITE, Hyden. *Meta-história*. A imaginação histórica do século XIX. São Paulo: Edusp, 1995.

WOLFE, Tom. *Radical chique e o Novo Jornalismo*. [Posfácio: Joaquim Ferreira dos Santos.] São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

ANEXOS

A linguagem, o efeito do real e os elementos gráficos, como a quebra de um parágrafo com histórias completamente diferentes, já foram destacadas como elementos retóricos e semióticos fundamentais para a composição literária das obras, mas não se pode esquecer de algo muito utilizado pelos jornalistas para comporem um texto: as ilustrações, as fotos. Por isso, abaixo estão algumas imagens também utilizadas nos livros para compor as personagens:

a) Hiroshima



Srta. Toshiko Sasaki



Dr. Masakazu Fujii



Sra. Hatsuyo Nakamura



Padre Wilhelm Kleinsorge

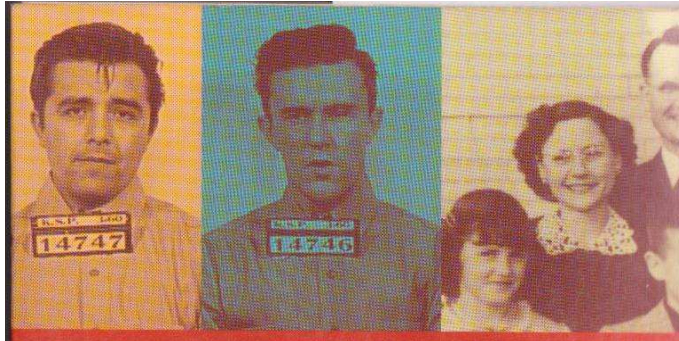


Dr. Terufumi Sasaki



Reverendo Kiyoshi Tanimoto

b) A sangue frio



Perry

Dick

Família Clutter



Dick

Perry



Família Clutter

c) Olga

