

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA**

LUCIANA VARGA RODRIGUES

A LITERATURA DO FATO

JUIZ DE FORA

DEZEMBRO 2006

**LUCIANA VARGA RODRIGUES**

**A LITERATURA DO FATO**

Dissertação de Mestrado apresentada à comissão de  
Coordenação do Programa de Pós-Graduação da Universidade  
Federal de Juiz de Fora. Mestrado em Letras. Área de  
concentração: Teoria da Literatura. Orientadora acadêmica:  
Professora Doutora Maria Lúcia Campanha da Rocha Ribeiro.

**JUIZ DE FORA  
DEZEMBRO 2006**

## EXAME DA DISSERTAÇÃO

RODRIGUES, Luciana Varga. A literatura do fato. Dissertação de Mestrado em Letras. Área de concentração: Teoria da Literatura, apresentada ao Curso de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal de Juiz de Fora. Juiz de Fora, 2º semestre de 2006.

### BANCA EXAMINADORA

---

Professora Doutora Maria Lúcia Campanha da Rocha Ribeiro (UFJF-JF)

---

Professor Doutor Fernando Fábio Fiorese Furtado (UFJF-JF)

---

Professora Doutora Geysa Silva (UNINCOR-MG)

Examinada a dissertação:

Conceito:

Em: / /

## DEDICATÓRIA

Dedico esse trabalho aos maiores motivos da minha felicidade: meu marido Bruno e minha filha Bruna. Vocês me dão a certeza de que estou no caminho certo e o incentivo para ir sempre além, crescendo profissionalmente e pessoalmente. Amo vocês!

## **AGRADECIMENTOS**

A Deus, por estar aqui e me dar saúde e forças para continuar a caminhada.

Ao meu marido, Bruno, e à minha filha, Bruna, pelo amor, carinho, compreensão e felicidade que me dão, o que me fortalece ainda mais e me motiva a crescer sempre.

A minha família que, mesmo distante fisicamente, torce pelo meu sucesso e me dão a certeza de um porto seguro.

Aos meus sogros e cunhados, pelo apoio e carinho.

Aos mestres da UFJF que me ensinaram mais do que Literatura.

A todos os meus amigos do mestrado que me ajudaram nessa caminhada.

A CAPES pela possibilidade de me manter durante o curso, o apoio financeiro foi fundamental para a conclusão desta jornada.

A minha orientadora, professora, mestra e amiga Maria Lúcia Campanha da Rocha Ribeiro (Malu) pelos ensinamentos, apoio, compreensão, paciência e disposição em ajudar sempre.

*A imaginação está perdida perante o futuro*  
**Tom Wolfe**

## SINOPSE

Uma análise a respeito das obras que trabalham o real como tema principal. Mais do que reportagens ampliadas e simplesmente livros-reportagens, as obras da *literatura do fato* mesclam elementos literários com objetividade e temas jornalísticos. A ‘imortalização’ do fato na literatura torna presente na memória coletiva acontecimentos relevantes do passado. A função da obra de arte na sociedade contemporânea se faz presente na *literatura do fato*.

## RESUMO

Esta dissertação tem como proposta analisar as obras literárias que trazem como proposta a representação do real. Como *mimesis*, torna presente um real ausente, mas que se quer alcançar. Denominamos de *literatura do fato* estas obras que trazem os recursos literários do romance tradicional com temas e personagens reais, o que gera discussão real, e a inserção do leitor nas questões da sociedade. Estabelecendo uma distinção entre literatura e escritura, procuramos mostrar que a *literatura do fato*, como obra de arte, cumpre a sua função questionadora e possibilita ao leitor uma maior contextualização das questões da contemporaneidade, uma vez que trabalhamos com a idéia de que fatos marcantes (principalmente negativos) do passado devem ser lembrados para que não se repitam no presente.

Palavras-chave: *mimesis*, livro-reportagem, 'literatura do fato'.



## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
1. FRONTEIRAS DO LITERÁRIO: QUESTÕES DA REPRESENTAÇÃO	17
1.1. Interrogando a Mimesis	20
1.2. Uma conjunção lúdica	27
1.3. O jogo do real	29
1.4. Mimesis e Verossimilhança	36
2. BRECHAS DO LITERÁRIO	41
2.1. Literatura e escritura	41
2.2. Literatura ficcional e realidade	48
2.3. O real e sua transcrição literária	51
3. O livro-reportagem: uma ruptura de fronteiras	59
3.1. Classificando o gênero	66
3.2. Características da narrativa do fato	71
3.3. Literatura na sociedade de massa	81
4. Literatura do fato por jornalistas e literatos: diferenças e relações	87
4.1. O escritor entra na cena jornalística	97
Conclusão	118
Bibliografia	127

## INTRODUÇÃO

O livro-reportagem, figura paralela do universo jornalístico, cresce visivelmente no Brasil para assegurar um merecido espaço no cenário da produção cultural. É notável o avanço obtido em dez anos. Qualquer visita a uma boa livraria nos grandes centros urbanos do país revela a diversidade de títulos, assim como a amplitude de temas dos livros-reportagens brasileiros, demonstrando que podemos estar a caminho de uma maturidade desejável. (LIMA, 1998: XIII)

Mesmo assim, ainda há muito que evoluir para que o livro-reportagem seja compreendido e praticado, no mercado editorial brasileiro, com a mesma dimensão de foco que lhe é atribuída em países onde a tradição lhe confere uma sólida posição. Aqui, ainda há um certo desconhecimento dessa dimensão ampla, e tanto na área acadêmica quanto no circuito das redações persiste uma vaga noção de que o livro é um elemento secundário do jornalismo, um mero desdobramento das reportagens dos veículos tradicionais ou apenas um canal autônomo para a prática do jornalismo investigativo.

O livro-reportagem é parte do mundo do jornalismo, mas possui sua própria autonomia, que exatamente lhe possibilita experimentações impraticáveis nas redações dos veículos periódicos. Por isso, penetra num território novo, transcendendo o jornalismo – pelo menos na sua concepção mais conservadora -, gerando um novo campo, que os norte-americanos já denominam “literatura da realidade”. Nesse sentido, o livro-reportagem é potencialmente um veículo multidisciplinar de comunicação capaz de integrar elementos do jornalismo, da literatura, da antropologia, da sociologia, da história, da psicologia. Acima de tudo, porém, o bom livro-reportagem é simplesmente um excelente meio de narrar histórias e registrar a história desafiadora de nosso tempo.

O nosso propósito, com esta dissertação, é analisar este tipo de narrativa, que nós consideramos como narrativas do fato, sob a ótica das teorias da literatura da

contemporaneidade. A grande discussão que pretendemos abordar é a questão da representação da sociedade, ou melhor, de acontecimentos da sociedade na literatura do fato. Como esta literatura pode reproduzir um fato ocorrido e como esta reprodução pode afetar o leitor.

Para isso, nos aparamos na questão da *mimesis*, discutida por Aristóteles, Auerbach e Luiz Costa Lima. Até que ponto é possível a “representação” de uma sociedade (ou de acontecimentos desta)? Essa é a questão principal do primeiro capítulo, em que tratamos a literatura, exclusivamente a do fato, como *mimesis*, no sentido de “imitação”.

A questão da literatura e suas brechas estão no segundo capítulo, em que temos como alicerce teórico as teorias de Barthes. O objetivo é deixar bem claro o que diferencia a literatura de uma escritura, na verdade, o que faz um livro ser considerado literatura, com alguns exemplos. Ainda neste mesmo capítulo, observamos que dentro da categoria literatura existem “brechas” e, dentre elas, consideramos a sua relação com o jornalismo, o que possibilitou o surgimento e a difusão da literatura do fato, do livro-reportagem.

Ainda dentro deste capítulo, falando sobre escrita literária, procuramos distinguir literatura ficcional e realidade. A questão da *mimesis* na ficção se dá da mesma maneira que na realidade, assim segundo Luiz Costa Lima. Neste caso, a *mimesis* está submetida à instância imaginativa, correspondendo, assim, a uma produção do imaginário. Assim como na relação com o real, a *mimesis* na ficção também produz uma imagem segunda, reapresenta o modelo sob o signo da imagem precipitada, esta agora na imaginação.

Mas, atualmente, cada vez mais as categorias se interpelam e a distinção entre realidade e ficção está remota. Eventos e acontecimentos que poderiam ser fruto da imaginação vêm tornando-se realidade. Podemos citar a explosão da bomba atômica em Hiroshima, por exemplo, no fim da 2ª Guerra, e aquela marcante imagem do “cogumelo atômico”, que nos mostrou que a “não-realidade” era uma possibilidade concreta. Dos livros

de ficção para os jornais do mundo inteiro.

A partir daí fizemos um pequeno relato das obras que mesclam literatura com jornalismo, categorias que sempre se interdisciplinaram. Como *Os Sertões*, de Euclides da Cunha e as crônicas do inconfundível colunista João do Rio. Sem esquecer das revistas *Realidade* e *O Cruzeiro*, com suas reportagens literárias. O fim da ditadura nos anos 80 trouxe para o mercado grandes livros-reportagens, a respeito do que foi presenciado nos anos anteriores, informações da repressão que a sociedade não conhecia.

Achamos importante, também, destacar o *New Journalism*, movimento que surgiu nos Estados Unidos, nos anos 60, pela influência que exerceu ao gênero “literatura do fato”. Suas obras fundiam um sofisticado instrumental de expressão com um elevado potencial de captação do real. Os jornalistas-escritores que seguiram essa corrente abriram um leque de possibilidades vastas, primeiro em publicações periódicas e depois no livro-reportagem.

Grandes nomes do jornalismo se destacaram com seus livros, como Tom Wolfe, Gay Talese e Truman Capote, entre outros. Alguns recursos marcaram esta escrita, como a valorização dos diálogos, que definiam as personagens e eram usados de maneiras estranhas e abstratas, o ponto de vista da terceira pessoa, apresentando cada cena ao leitor por intermédio dos olhos de uma personagem particular, dando ao leitor a sensação de estar dentro da cabeça da personagem, experimentando a realidade emocional da cena como a personagem a experimenta, e descrever o *status de vida* das personagens, como se relacionam, seus hábitos, decorações, etc.

Nos Estados Unidos, “escritores pesquisam o novo - que, no caso será mais atraente, por meio de formas ainda caracterizadas pela comunicação fácil e direta, vale dizer, essencialmente de acordo com a narrativa tradicional, linear. Daí os romances-reportagens ou não ficcionais de Truman Capote, de Norman Mailer, entre outros – todos *best-sellers* e consagrados pela crítica”(BELTRÃO, 1972: 82).

Essa é uma categoria literária que não foi bem definida, vários termos são utilizados para descrevê-la: literatura de não-ficção, romance-reportagem, literatura realista, ficção factual e, o mais usado de todos, New Journalism. Neste trabalho nós usaremos o termo “literatura do fato” como sendo o mais abrangente e aquele que emprega mais recursos literários, que suas obras podem gerar hipertextos em outros veículos, tamanha sua preocupação na construção de personagens, cenas, ambientes e situações, dentre outros. E “livro-reportagem” para as obras que estão mais concentradas em embasar as denúncias narradas, como reportagens ampliadas. O termo literatura de não-ficção também poderá ser visto na dissertação por ter sido ouvido por Tom Wolfe, em palestra recente<sup>1</sup>.

Tom Wolfe diz que o realismo não compreende uma série de estratégias técnicas disponíveis aos escritores de ficção, mas a estratégia, aquela que levou o romance de Dickens e Balzac ao ponto mais alto de poder artístico e aceitação do público<sup>2</sup>. Ele acredita que a introdução do realismo ao universo da ficção foi a quebra estética fundamental que elevou o romance ao status literário dominante da mesma forma que “o impacto causado pela introdução da eletricidade na indústria manufatureira”(WEBER, 1980: 17).

A grande diferença e o grande atrativo da literatura realista é que ela mexe com as emoções do leitor e o envolve na obra. Os elementos realistas disparam na memória do leitor uma caracterização ou situação, e esse processo envolve o leitor na obra e produz emoção, o tipo de emoção expressada quando estamos absorvidos em algo. É o realismo que melhor produz este 'choque' de reconhecimento e o conseqüente envolvimento emocional do leitor, e esse comprometimento não é muito pela extensiva recordação de mundo, mas, principalmente, pelo jogo com a experiência do leitor com o mundo recordada através de sugestões indiretas. Para Wolfe, o estímulo à resposta emocional é o principal poder da literatura realista.

---

<sup>1</sup> Palestra proferida por Tom Wolfe em maio de 2005, na Bienal do Livro do Rio de Janeiro.

<sup>2</sup> In: Weber, 1980, 16.

Ele não menospreza a importância da forma, mas chama por uma nova preocupação com conteúdo, especialmente com o mundo social de regras e morais, e menos absorção com novas formas inventivas baseadas em princípios estéticos. Mais do que elaborar técnicas de escrita, testar a sonoridade das frases e buscar a estética do texto, a principal função do escritor é a preocupação em tentar mudar a situação precária ao seu redor, oferecendo à sociedade obras com conteúdo informativo e real. Wolfe critica os escritores de ficção que ficam apenas naquele mundinho, inventando novos mundos, sem se preocuparem com o real. Wolfe afirma: “Devo confessar que o estado retrógrado da ficção contemporânea facilitou muito a formulação da questão principal deste livro: que a literatura mais importante escrita hoje na América é de não-ficção, com a forma que foi, embora sem elegância, rotulada de Novo Jornalismo”. (WOLFE, 2005: 8)

Ainda no segundo capítulo, falamos um pouco sobre o pós-modernismo, que também gerou influências na arte de maneira geral e, conseqüentemente, na literatura. Referimo-nos às teorias de Jameson e Canclini, dentre outros, que mostram como a fragmentação dos temas e a superficialidade das informações alteraram o panorama literário. A arte tornou-se o único meio de reflexão e “válvula de escape” para essa turbulenta sociedade pós-moderna.

No terceiro capítulo procuramos conceituar o livro-reportagem, tendo em vista a análise feita por Edvaldo Pereira Lima sobre o mesmo tema, mas focando o lado literário deste gênero. Todos os temas, situações e idéias narradas nestas obras são de relevância social e o leque de opções é vasto. O nosso próprio *corpus* literário mostra isso, já que trazemos livros diferentes com temas e formas de narrativas variados.

Ainda neste mesmo capítulo, traçamos um contexto em que o livro-reportagem está inserido e no qual ele se difundiu. Para isso, nos referimos à influência da cultura de massa na literatura. Em razão da multiplicidade de suas “linguagens” e da complexidade dos seus processos de produção e apresentação, os *mass media* vem renovando a face da literatura.

Podemos citar a crise do romance tradicional como um exemplo que representa bem essa consciência da cultura de massa. O crítico brasileiro de letras anglo-americanas Willy Lewin aprecia a crise (ou fim) do romance, comentando ensaio de Leslie A. Fiedle<sup>3</sup>, o qual fornece a seguinte informação:

Num país (os EUA) de 180 milhões de habitantes, um romance de estréia bem recebido pela crítica vende entre 600 e mil exemplares apenas. As exceções dizem respeito, naturalmente, aos lançamentos ou reedições de autores consagrados. Indaga, a seguir, por que esse desprestígio de um gênero que nasceu e floresceu graças ao fato de se constituir, por excelência, em alimento literário de grandes massas. E atribui o evento a duas razões: primeiro, porque a fê artística que animava seus realizadores declina e morre; segundo, porque as necessidades e interesse do público, a que se destinava, vêm sendo satisfeitas por outros meios de comunicação. (BELTRÃO: 1972, 80-81)

Dessa forma, percebemos o surgimento e a valorização de um gênero novo: a literatura de não-ficção.

Podemos dizer que o quarto, e último, capítulo representa a parte inovadora do nosso trabalho. Traçamos um comparativo entre obras que trabalham o real escritas por jornalistas com obras de autores eminentemente literários. São elas: *Rota 66*, de Caco Barcellos, *Notícia de um seqüestro*, de Gabriel Garcia Márquez e *Lúcio Flávio passageiro da agonia*, de José Louzeiro. O objetivo é mostrar as diferenças e semelhanças entre elas, ressaltando suas estruturas, enfoques temáticos e o trabalho com a linguagem. Chegamos à denominação de um gênero literário que é muito maior do que a de livro-reportagem: a literatura do fato.

A conceituação de *literatura do fato* vai além do que simplesmente ‘obras que têm o real como tema’, a abrangência de seus temas e a contextualização que oferece ao leitor devem ser consideradas relevantes. É na literatura do fato que a representação mimética se faz mais presente.

Assim, mostramos que a representação do real na literatura compreende um universo maior do que os livros-reportagens que pretendem apenas transpor fatos jornalísticos para um

<sup>3</sup> Fiedle, Leslie A, *Waiting for the End*. The American Literary Scene from Hemingway to Baldwin, 1964. In Beltrão, Luiz, *Sociedade de massa. Comunicação e literatura*. 1972: Petrópolis, Vozes.

outro espaço semiótico. Obras da literatura do fato conseguem unir acontecimentos reais com o subjetivismo literário – este no sentido de trabalhar a imaginação do leitor e ampliar sua bagagem cultural -, possibilitando a sua contextualização com o mundo.



## 1. FRONTEIRAS DO LITERÁRIO: QUESTÕES DA REPRESENTAÇÃO

*Há uma mútua correspondência entre a forma de vida e o discurso narrativo: a mimese é uma metáfora da realidade, refere-se à realidade não para copiá-la, mas para outorgar a ela uma nova leitura.*

Jerome BRUNER

Neste capítulo abordaremos a questão da *mimesis* na literatura de não-ficção através de textos por vezes considerados paraliterários, mas unidos pela proposta de representação do real. As obras analisadas são reproduções de fatos ocorridos na realidade empírica, porém apresentados com maiores detalhes, e informações contextualizadas, a fim de fornecer ao leitor uma visão mais ampla e profunda dos acontecimentos. Neste gênero, utilizaremos como *corpus literário*, as obras: *Lúcio Flávio - Passageiro da Agonia* de José Louzeiro, que denuncia um caso policial; *Notícia de um seqüestro* de Gabriel Garcia Márquez, um depoimento testemunhal; o clássico de Truman Capote, *A Sangue Frio*, reprodução de acontecimento criminal e *Rota 66* de Caco Barcellos, a denúncia de uma seqüência de acontecimentos envolvendo ações da polícia na repressão ao crime. São livros com assuntos e temas diferentes, mas que trabalham o real como abordagem principal. Essa literatura do fato – como a denominaremos - apresenta para o leitor uma idéia de aprofundamento da realidade, muitas vezes já conhecida superficialmente por veículos informativos de forma condensada ou dispersa, com o objetivo de mostrar o outro lado da questão, fatos que não se tornaram públicos e que, com a investigação minuciosa do autor, são revelados nos livros e acabam por desenhar um perfil mais compreensível de seu entorno social.

Dessa forma, o livro-reportagem pode ser considerado como um complemento da história oficial, no sentido da história que a conhecemos, que aprendemos na escola, em que se narra apenas o relato dos vencedores. Neste caso, o livro-reportagem nos mostra o perfil anônimo que não é registrado. A literatura dos fatos não revela apenas o relato do vencedor, e

sim, o sofrimento, a luta e a trajetória dos esquecidos, dos que não têm voz na sociedade ainda que sejam o seu fundamento. Em *Rota 66*, conhecemos um pouco mais sobre o sofrimento e as humilhações por que passam os menos favorecidos da sociedade. Caco Barcellos - jornalista-escritor, cujo interesse não parece querer atingir qualquer expressão literária - revela, em seu livro, as agruras cometidas pela Polícia Militar de São Paulo principalmente, contra os mais pobres, que não têm direito à defesa. Ao ler seu texto, o leitor inicialmente identifica o autor como a figura televisiva dos jornais e lhe concede a confiança do investigador de fatos que já sofreu seqüestro e outros percalços para informar ao leitor. A obra é lida como um documento fidedigno do real. Em *Rota 66*, trechos como o citado abaixo revelam um pouco do mundo que não conhecemos:

Os jovens do bar Sinuca Vermelha são surpreendidos pelo Fusquinha. Os PMs em trajes civis já chegaram disparando as armas. Alguns rapazes se protegem embaixo da mesa e atrás do balcão. Os que estão próximos à porta correm em direção ao descampado, à direita do bar. São seguidos. O comerciário Daniel Bispo de Oliveira pensa que é um assalto. Já disposto a entregar o pouco dinheiro que tem, fica próximo à entrada. Dali, vê antes de todos que a Veraneio cinza se aproxima em manobras bruscas. Vem em ziguezague de um lado ao outro da rua, com os policiais sentados no vão da janela, o corpo do lado de fora. (BARCELLOS, 2004: 184)

Paul Ricoeur<sup>4</sup>, afirma que as narrativas são um meio de reconfigurar a nossa confusa e difusa experiência temporal. A identidade de um texto narrativo, diz o autor, deve ser buscada no caráter temporal da experiência humana, porque qualquer narrativa é sempre um mundo temporal. Na verdade, o tempo torna-se tempo humano na medida em que está articulado de modo narrativo. Dessa maneira, a narrativa é significativa na medida em que esboça os traços de nossa experiência temporal.

Ricoeur acredita que é no leitor que a história se reatualiza, ou seja, “é no leitor que se conclui o percurso da *mimesis*, onde se realiza a intersecção entre o mundo do texto e o

<sup>4</sup> RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa*, Tomo I, Ed. Papyrus, São Paulo, 1994.

Vale ressaltar que falamos aqui em história como registro de fatos, nos baseamos naquela história da antiguidade clássica, de documentação de acontecimentos reais, diferente da história que temos hoje, que é mais contextualizada e aberta a discussões.

mundo do receptor”. (MOTTA, 2004: p. 10) Seguir uma história é atualizá-la na leitura. É no ato de ler que o destinatário joga com as coerções narrativas, efetua os desvios e realiza o prazer do texto. “É o leitor que conclui a obra, que, quase abandonado pela obra, carrega sozinho o peso da tessitura da intriga.”(MOTTA, 2004: p. 10)

Dessa forma, fica evidente que a literatura trabalha lado a lado com a história<sup>5</sup>. A narrativa literária, de não-ficção, traz à tona fatos esquecidos do passado, perdidos no tempo e na história, e os atualiza. Acontecimentos esquecidos voltam a fazer parte das sociedades atuais, que buscam explicações para certos modos de agir atuais no passado<sup>6</sup>.

Edvaldo Pereira Lima, em *Páginas Ampliadas*, ressalta essa característica do romance:

O romance tornou possível a recuperação do passado, trazendo-o à nova luz, no presente, para nossa compreensão, por ter rompido com o caráter de obra fechada da epopéia, o gênero de comunicação que o antecede, quanto ao relato de acontecimentos passados. (LIMA, 2004, p. 270)

Ele trabalha com idéia, com a qual também concordamos, de que o passado transfere um sentido para o presente, existe uma continuidade, e a compreensão do presente significa retroceder, de certa forma, para encontrar no passado o sentido que fundamenta essa compreensão. “O passado é relativo e só o seu resgate, quebrando o caráter estanque de que se revestia na Antigüidade, ajuda a compreender o presente” (LIMA, 2004, p. 271).

O autor ainda cita Bakhtin para melhor compreensão deste raciocínio: “toda atualidade importante e séria tem necessidade de uma imagem autêntica do passado”, como forma de compreender o sentido do presente, isto é, o rumo que este assume hoje como resultante de uma ação de ontem. (LIMA, 2004, p. 271)

Vamos analisar, neste capítulo, como se dá essa representação do real da literatura de não-ficção. Como é a relação entre *mimesis* e literatura e a questão da verossimilhança como

<sup>5</sup> Vale ressaltar que falamos aqui em história como registro de fatos, nos baseamos naquela história da antiguidade clássica, de documentação de acontecimentos reais, diferente da história que temos hoje, que é mais contextualizada e aberta a discussões.

<sup>6</sup>O mesmo raciocínio serve para as narrativas literárias do fato.

fundamento dessa *mimesis*.

### ***1.1. Interrogando a mimesis***

A literatura de não-ficção, que trabalha com fatos reais, é conhecida como referência de representação da realidade. Nesta literatura, a imitação – *mimesis*- compreende todo o enredo e desenrolar da história, que sempre é baseada nas situações reais, vividas ou não pelo autor. Mas, em todos os casos, o escritor tem forte ligação com os acontecimentos narrados, seja pela vivência ou pela investigação e documentação dos fatos relacionados ao acontecimento principal do livro.

Um ótimo exemplo desse envolvimento do autor com o acontecimento e seus atores é o livro *A Sangue Frio*, de Truman Capote, que levou seis anos para ficar pronto. Com o objetivo de fazer uma reportagem sobre um assassinato no Kansas e que chocou o país, Capote passou mais de um ano na região entrevistando os moradores e investigando as circunstâncias do crime. Para narrar a trajetória dos assassinos, da cena do crime ao corredor da morte a que terminariam condenados, o autor obteve a amizade dos dois criminosos. Nada escapou ao olhar do repórter-escritor: o dia-a-dia da comunidade, os derradeiros instantes de cada vítima, a repercussão, a aridez arrebatadora das paisagens do Kansas. Tudo isto fez de *A Sangue Frio* um livro completo, envolvente e incrivelmente real. Mesmo com reproduções de cenas detalhadas e diálogos, com um quê de ficção, em que o autor trabalha a linguagem para torná-la interessante, temos um romance policial oriundo de um fato real, o que o caracteriza como uma literatura de não-ficção (como Capote mesmo diz) ou literatura do fato, como nós conceituamos.

Luiz Costa Lima, em seu livro *Mimesis: desafio ao pensamento*, destaca que, de um modo geral, a *mimesis* supõe “a correspondência entre uma cena primeira, orientadora e geral, e uma cena segunda, particularizada numa obra. Esta encontra naquela os parâmetros que possibilitam seu reconhecimento e aceitação.”(COSTA LIMA, 2000: p.22)

Desde logo, podemos perceber que a *mimesis* não pode ser conceituada como uma simples imitação. Ela não copia a 'cena orientadora', na verdade ela cria uma outra cena baseada em parâmetros da primeira. Falamos em orientadora e não modelar, porque, se pensarmos que exista um modelo, estaríamos admitindo que a *mimesis* tenha um caráter normativo. Mas, ao contrário, o que há de mais importante no fenômeno da *mimesis* é a correspondência estabelecida entre uma obra particular (a cena segunda) e parâmetros referenciais da realidade conhecida que guiam o receptor.

Falar em imitação pressupõe que a *mimesis* seja apenas uma cópia, ou que apenas leve em conta a cena primeira. Na verdade, a *mimesis* supõe um ato de adequação ou correspondência entre a imagem produzida e algo anterior que a direcione.

A concepção de *mimesis* como representação, no sentido de cópia, é um obstáculo à compreensão do termo. Costa Lima explica:

... a concepção de representação, entendida como a equivalência subjetiva de uma cena externa e objetiva, a qual, à semelhança do caso anterior, deveria ser ultrapassada para que o crítico pudesse se concentrar na textualidade e dela não exigir uma subordinação que impediria a própria compreensão da literatura e da arte. (...) é legítimo pensar-se em um segundo sentido de representação, a representação-efeito, provocada não por uma cena referencial, mas pela *expressão* da cena em alguém e que impede que se confunda *mimesis* e *imitatio*.(COSTA LIMA, 2000, p.24)

A *mimesis* se faz no momento em que a 'cena orientadora' atinge o agente, ou seja, ela não é imitativa de algo anterior, mas constituída a partir do efeito produzido no agente, seja ele receptor ou criador.

Costa Lima toma a *mimesis* como um fenômeno “existente” – da existência - e não simplesmente como um conceito. Ele diz:

Por isso mesmo a fecundidade de seus produtos, em última análise, se afirma pela circulação que alcança. Essa circulação depende da verossimilhança que a obra particular, o *mímema*, é capaz de despertar. Não se há, entretanto, de confundir a verossimilhança com um princípio normativo, nem muito menos é presumível que ela ocorra contemporaneamente à produção da obra inovadora. A criação de verossimilhança é uma vocação da obra. E isso dentro de uma concepção de *mimesis* que, em sua relação com a realidade, se vê como uma rua de mão dupla –

ela não só recebe o que vem da realidade mas é passível de modificar nossa própria visão da realidade. (COSTA LIMA, 2000, p.25)

Ao criar uma nova obra, ela nos mostra questões que não tínhamos percebido na realidade. E, ao trabalhar com verossimilhança, essas questões se tornam mais próximas de nós. A verossimilhança está intrínseca à obra mimética, como detalharemos mais adiante.

Essa *mimesis* como algo mais que imitação, como criação de uma nova realidade baseada em algo já feito ou acontecido inicialmente, é uma concepção aristotélica, trabalhada na Poética. A *mimesis* supõe um ato de adequação ou correspondência entre a imagem produzida e algo anterior que a guia. A *mimesis* aristotélica adquire certo grau de liberdade quanto a este algo anterior seja por seu próprio ato de feitura, seja pelo efeito que causa. “Temos prazer em olhar as imagens mais cuidadas das coisas cuja visão nos é dolorosa na realidade, por exemplo, as formas de animais perfeitamente ignóbeis ou de cadáveres” (Poét., 48 b 9-12 apud LIMA, 2000, p. 34).

Mas, apenas o fato de ser *mimesis* não basta para a apreciação da produção específica da arte. Para isso, o escritor faz uso de dois recursos e lhes dão relevância: o uso de metáforas e o papel da verossimilhança. Costa Lima destaca que:

Entre as espécies do nome, a metáfora é aquela que se apresenta mais nitidamente como uma *produção mimética*. À diferença do nome corrente, que, de algum modo, denota diretamente a coisa e das outras espécies de nomes não habituais (*xenika*), de que só o significante é estranho, a metáfora pode-se descrever como um processo de transformação do sentido que seria, dentro da linguagem, o *analogon* do movimento de *mimesis*, que transforma uma ação humana em história, *mythos*. (COSTA LIMA, 2000, p. 35)

Com essa ressalva percebemos que, através da metáfora, podemos ver o semelhante. Dessa forma, reiteramos que a *mimesis* não se configura como uma repetição de um pré-dado, mas que a semelhança alcançada é fruto de uma intervenção sobre a imagem verbal. Aristóteles confirma, por meio do salto metafórico, que “a imagem abre outra cena para a verdade; é sua colaboradora e não sua mera sombra” (por apud COSTA LIMA, 2000: 36)

A literatura do fato utiliza-se constantemente de metáforas no decorrer da narrativa.

Logo no início de *A Sangue Frio*, Capote descreve, detalhadamente, a cidade de Holcomb, no Kansas, e sua cultura local utilizando-as:

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 límpido ar do deserto, tem uma aparência que está mais para o Velho Oeste do que para a do 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)

Concluimos, então, que a metáfora é colaboradora da verdade, ao produzir semelhanças com o real.

Nesse sentido, a chamada literatura de não-ficção, oferece aos leitores um panorama mais profundo da sociedade complementando, sob um prisma mais imediato e, muitas vezes imperceptível, o discurso de construção das pequenas narrativas que compõem a história de uma época. A forma mais corriqueira de nos mantermos atualizados e em sintonia com o que acontece a nossa volta desde a ampliação de circulação da imprensa em suas diferentes formas, é através das informações jornalísticas. Entretanto, os observadores têm apontado para uma crise acentuada nesse setor, que se encontra cada vez mais superficial e insípido. Como caracteriza Alberto Dines:

O jornal, ou, de uma forma mais abrangente, a informação, é um produto bastante especial, peculiar e específico. Embutido nele, estão uma série de outros fatores e considerações que devem ser levadas em conta, mas que parecem que hoje estão sendo esquecidas em prol do mercado.<sup>7</sup>

A notícia deveria ser encarada como um relato jornalístico considerado relevante para a compreensão da realidade. Pressupõe um fato, um relato e um público. Daí a questão do interesse público (bem diferente do interesse DO público) se fazer tão primordial para o produtor de notícia. Essa pseudo-confusão entre interesse público e interesse do público pode

---

<sup>7</sup> Disponível em: [observatorio.ultimosegundo.ig.com.br/artigos/mo050399b.htm](http://observatorio.ultimosegundo.ig.com.br/artigos/mo050399b.htm)

ser vista como fruto da implantação das relações mercadológicas na esfera jornalística. Afinal, o que é o interesse do público senão a veiculação de fofocas sobre artistas, vida privada dos famosos e toda sorte de coisas que nada tem a ver com aquilo que podemos considerar de interesse público, portanto que teria implicações sociais ou que de alguma forma afetaria a vida do leitor/espectador/ouvinte de forma mais profunda. A mercantilização do Jornalismo vem reduzindo a notícia a um produto, uma mercadoria a ser exposta e vendida.

No caso da literatura do fato elementos como tais que interferem no exercício jornalístico e que vêm retirando da imprensa não só sua credibilidade, mas também seu papel de inserção na cidadania, não se encontram presentes. Por outro lado, o tempo restrito de apuração e o despreparo de profissionais mal pagos e inexperientes, tornam a própria abordagem dos relatos superficial, desprovida de estilo e pouco investigada. Seria, portanto, imprescindível à sociedade o surgimento de mecanismos complementares que resgatassem o papel da imprensa no passado, tarefa que nos parece estar sendo ocupada por essa forma de literatura cujas trilhas procuramos desvendar.

Além de forma literária, comprometida com o registro de fatos reais, e podendo ser considerada, talvez, como uma nova feição da corrente realista clássica em seus desdobramentos, desde que respeitada a qualidade estética, o que consideramos como uma *literatura do fato* acaba por vir também a complementar a função do jornalismo. Nos livros encontramos o que falta ao informativo diário para nos sentirmos mais contextualizados com o que está ao nosso redor.

Entretanto, não pretendemos aprofundar esse aspecto utilitário do tema. O que buscamos, neste momento, é mostrar diferentes faces da *mimesis* na literatura de não-ficção. Isto por não quisermos nos afastar de uma função literária que consideramos essencial: a de representar o mundo real contemporâneo e assim contribuir para interferir nos pactos sociais. “Repensamos a *mimesis* na esperança, certamente ilusória, de que assim se estimule o efeito



que sua obra causa como um ato crítico, uma perspectivação questionadora das verdades naturalizadas.” (COSTA LIMA, 2000, p. 44)

Esta opção busca, ainda, um ponto de equilíbrio entre diferentes conformações literárias narrativas, contemporâneas ou ainda bastante próximas como as de fluxo de consciência, de desconstrução, de reivindicação de supostas minorias, de escritas íntimas e tantas outras que têm ocupado a academia. Sentimos a necessidade de avaliar o discurso ficcional com uma literatura dificilmente categorizável, já que desponta aparentemente de formas sensacionalistas de relato, mas, como as outras supracitadas, explode as próprias fronteiras e perdura como documentos de memória, comportamento e história. A pergunta fundamental que se posta, ao interrogarmos os princípios miméticos desses textos consiste na indagação sobre a existência de elementos diferenciais entre o relato ficcional e o factual.

A *mimesis* na literatura como uma totalidade expressiva se dá em todos os aspectos: a descrição dos ambientes, das pessoas, ações, etc. Segundo Aristóteles: “... a Arte imita os caracteres, as emoções e as ações. (...) Enfim, as imitações dividem-se em imitações narrativas e em imitações dramáticas. No drama, a ação é imitada pelas próprias personagens; daí resulta diferenças entre a poesia épica e a tragédia”. (ARISTÓTELES, 19--., p. 232)

Aristóteles afirma, ainda, que “a tendência à criação poética é manifestação natural da atividade, é instinto fundamental. Sua essência consiste na imitação e no prazer que daí deriva”. (ARISTÓTELES, 19--.: 233). Ele define a Arte como “uma disposição suscetível de criação acompanhada de razão verdadeira”. Mas sua concepção intelectual da Arte torna-as antes favorável ao senso moral.

A Arte imitativa escolhe, procurando reproduzir o geral e o necessário; sob as aparências exteriores, ela descobre a essência interna e ideal das coisas tais quais são ou parece serem ou tais quais devem ser; ela completa assim a natureza que muitas vezes não conclui sua obra. (ARISTÓTELES, 19--., p.234)

Através do singular, que retira do universal, o livro-reportagem pretende trazer à tona situações que passaram despercebidas pela sociedade para rediscuti-las e alertar a todos o que

aconteceu para que não se repita. Grande parte dos temas envolve crimes que chocaram a sociedade, mas não foram bem explorados pela imprensa. É o caso do livro de Truman Capote, *A Sangue Frio*, que detalha minuciosamente tudo o que envolveu o acontecimento narrado. Neste trecho, Capote relata uma passagem envolvendo os criminosos:

Contornaram a orla norte da cidade. Não havia ninguém nas ruas àquela hora, quase meia-noite, e nada estava aberto além de uma fileira de postos de gasolina desoladoramente iluminados. Dick entrou num deles – o Hurd’s Phillips 66- um jovem apareceu e perguntou: “É para encher?”. Dick fez que sim com a cabeça, e Perry, saindo do carro, entrou no posto, onde se trancou no banheiro masculino. Suas pernas doíam, como acontecia quase sempre; doíam como se o acidente tivesse ocorrido cinco minutos antes. Tirou três aspirinas de um frasco, mastigou-as lentamente (pois o gosto lhe agradava), e depois tomou um pouco de água da torneira. Sentou-se na privada, esticou as pernas e as esfregou, massageando os joelhos que quase não dobravam. Dick tinha dito que estavam quase lá – “só faltam dez quilômetros”. Ele abriu o fecho de um dos bolsos da jaqueta e tirou um saco de papel; dentro estavam as luvas de borracha que tinha acabado de comprar. Eram cobertas de cola, pegajosas e finas, e quando as enfiou aos poucos, uma delas se rasgou – não um rasgão perigoso, só uma fenda entre os dedos, mas aquilo pareceu-lhe um mau presságio. (CAPOTE, 2003, p.83)

Como se pode constatar do trecho citado, estamos diante de um narrador onisciente, discreto o suficiente para que o leitor seja capaz de perceber e mesmo antecipar – por uma simples observação – o "mau presságio" motivado pelo acidente com as luvas – surpresas que mantêm o clima de suspensão – a *ralentatio morosis* – indispensável às narrativas romanescas criminais.

O processo de motivação através de pistas cuidadosamente distribuídas ao longo do texto instiga nossa imaginação representativa alimentada no cotidiano das nossas vidas, e que faz parte da natureza humana. Conforme Aristóteles:

A tendência para a imitação é instintiva no homem, desde a infância. Neste ponto distingue-se de todos os outros seres, por sua aptidão muito desenvolvida para a imitação. Pela imitação adquire seus primeiros conhecimentos, por ela todos experimentam prazer. A prova é-nos visivelmente fornecida pelos fatos: objetos reais que não conseguimos olhar sem custo, contemplamo-los com satisfação em suas imagens mais exatas; é o caso dos animais ferozes e dos cadáveres.(ARISTÓTELES, 19--., p. 244)

Essa mesma capacidade mimética sintetiza, enquanto forma de conhecimento do

mundo, um princípio primordial de evasão do real imediato, para dar espaço à amplificação do conhecimento. As artes em geral participam dessa fuga comprometida da realidade e do princípio que Huizinga identifica no jogo.

### **1.2. Uma conjunção lúdica**

Várias características do jogo e da literatura se assemelham, principalmente porque ambos constituem alicerces da sociedade. Em *Homo Ludens*, o autor supracitado mostra que todas as grandes atividades arquetípicas da sociedade humana são, desde o início, inteiramente marcadas pelo jogo, inclusive a linguagem. “Por detrás de toda expressão abstrata se oculta uma metáfora, e toda metáfora é jogo de palavras. Assim, ao dar expressão à vida, o homem cria um outro mundo, um mundo poético, ao lado do da natureza”. (HUIZINGA, 1992, p. 7)

O jogo tem como uma das características fundamentais o fato de ser livre, de ser ele próprio liberdade. Assim como a literatura, ele não é imposto pela necessidade física ou moral e pode ser interrompido ou suspenso em qualquer momento, além de ter sua prática vinculada às horas de lazer. Segundo Huizinga, o jogo só se torna uma necessidade urgente na medida em que o prazer por ele provocado o transforma numa necessidade. O prazer de jogar, o seu envolvimento, assemelha-se ao prazer do texto, que seduz o leitor.

Outra característica intrínseca ao jogo e intimamente ligada à anterior é que o jogo não é vida “corrente” nem vida “real”. Pelo contrário, “trata-se de uma evasão da vida ‘real’ para uma esfera temporária de atividade com orientação própria”. (HUIZINGA, 1992, p. 11)

Ousaríamos acrescentar aqui nossa visão de vida "corrente" ou "real" como a rotina de nossos atos diários, submetidos às regras de convivência da tradição e, sobretudo, à influência dos valores comuns a nossos universos pessoais, cada vez mais estreitos e incapazes de ver "o Outro lado": encarado como um espaço obscuro, marginalizado, aparentemente distante, que só nos é apresentado quando, por algum motivo, perturba ou se aproxima de nosso universo. O processo de globalização registra apenas a voz dos incluídos e se cala sobre os excluídos,

que deixam de fazer parte do real, mas que se fazem presentes no eterno jogo mocinho X bandido nos noticiários, nos filmes e mesmo nos sofisticados *games* eletrônicos.

Mas, essa forma considerada "evasiva" – que aqui consideramos como **inclusiva** não tira a seriedade do jogo, os jogadores ficam absorvidos inteiramente nesse “mundo” e a inferioridade que ele teria, por não pertencer ao mundo real, é substituída pela superioridade da seriedade do jogador.

Por não se tratar de vida “real”, o jogo pode ser considerado *desinteressado*, pois se situa fora do mecanismo de satisfação imediata das necessidades e dos desejos ditos lucrativos ou construtivos; pelo contrário, interrompe esse mecanismo. Insinua-se como atividade temporária, com finalidade autônoma e se realiza tendo em vista uma satisfação que consiste em sua própria experiência. Apresenta-se como um *intervalo* em nossa vida cotidiana. Mas, mesmo tendo caráter desinteressado, o jogo é culturalmente útil:

Ornamenta a vida, ampliando-a, e nessa medida torna-se uma necessidade tanto para o indivíduo, como função vital, quanto para a sociedade, devido ao sentido que encerra, à sua significação, a seu valor expressivo, a suas associações espirituais e sociais, em resumo, como função cultural. (HUIZINGA, 1992, p. 12)

O jogo distingue-se da vida real tanto pelo lugar quanto pela duração que ocupa. É esta a terceira de suas características principais: o isolamento, a delimitação. É “jogado até o fim” dentro de certos limites de tempo e de espaço. Possui um caminho e um sentido próprios. O jogo acaba, e a vida “real” recomeça. E o próprio jogador é incapaz de perceber o que acrescentou à sua experiência de vida, uma vez que a transformação se dá em nível profundo e não no pragmatismo em que se pauta o cotidiano empírico.

Da mesma forma se dá a relação do leitor com a obra. Ao ler um livro, o leitor se isola e mergulha dentro desse universo. Assim como se joga até chegar a um fim, com o livro se dá o mesmo. Enquanto está decorrendo tudo é movimento, mudança, alternância, sucessão, associação, separação. Em ambos, mesmo depois de se ter chegado ao fim, eles permanecem como uma criação nova do espírito, um tesouro a ser conservado pela memória.

O jogo é desenvolvido também com uma preocupação estética, da mesma forma que uma obra de arte:

Talvez este fator estético seja idêntico àquele impulso de criar formas ordenadas que penetre o jogo em todos os seus aspectos. As palavras que empregamos para designar seus elementos pertencem quase todas à estética. São as mesmas palavras com as quais procuramos descrever os efeitos da beleza: tensão, equilíbrio, compensação, contraste, variação, solução, união e desunião. (HUIZINGA, 1992, p. 13)

Para que o livro prenda a atenção do leitor ele tem que fasciná-lo, seduzi-lo, assim como o jogo o faz. Como se ambos lançassem um feitiço contra nós: são cativantes, enredam-nos em suas tramas. Têm que estar cheios das duas qualidades mais nobres que somos capazes de ver nas coisas: o ritmo e a harmonia e que se constroem na urdidura da tensão, do equilíbrio, etc. como ensina Huizinga.

É através da narrativa que o autor ordena e distribui combinatoriamente os elementos de seu relato – as tramas de seu enredo - almejando criar uma interação frutiva entre o seu texto e o leitor. Edvaldo Pereira Lima diz que, ao articular um livro-reportagem, o autor inicia um jogo implícito com seu leitor:

O jogo consiste em captar o leitor, atraí-lo do seu mundo mental e emocional, cativá-lo para abstrair-se – no momento da leitura, ou nos momentos dos diversos segmentos que constituem a leitura de uma obra escrita – desse mundo, em alguma medida, para um mergulho no universo particular contido, representativamente, no livro. (...) Desse mundo representado emanam elementos que devem tocar o leitor, sensibilizá-lo, estimulá-lo, movê-lo para que a comunicação se dê. Todo processo de comunicação causa um efeito no receptor, mas esse efeito só é eficaz, do ponto de vista do emissor, se antes há o contato comum, o elo que se transforma no portal conhecido pelo qual o leitor avança para o universo desconhecido que a obra propõe. Por associações de idéias, memórias, identificações e projeções – nos níveis intelectual, emocional -, o leitor pode sentir-se algo familiarizado com o mundo contido no livro, inclinado a penetrá-lo. (LIMA, 2004, p.143)

Este é o propósito da literatura do fato, ao mostrar para os leitores ângulos de acontecimentos da realidade a que nem todos têm acesso.

### ***1.3. O jogo do real***

O livro *Rota 66*, do jornalista Caco Barcellos, por exemplo, nos fornece uma visão da realidade, já que trata de um universo desconhecido por grande parte da população brasileira, ou seja, como se configura o papel preventivo da segurança policial, e após a sua publicação, mudou consideravelmente a mentalidade da sociedade em relação à Polícia do país, principalmente a Militar. Ao se deparar com essa realidade, obscura, a sociedade brasileira despertou para o que estava acontecendo e começou a questionar também as ações e a imunidade da polícia. Hoje temos, provados, vários crimes cometidos por policiais, que foram julgados e condenados, como criminosos. Por isso, é tão importante o relato de fatos reais através de um registro que se utiliza dos recursos da literatura.

O jornalista/escritor revelou como agiam os policiais militares de São Paulo na captura de “bandidos” – entre aspas, porque, na maioria das vezes, não eram comprovadamente bandidos, e sim pessoas inocentes, pobres, que eram cruelmente assassinadas, sem direito de defesa, conforme um critério escuso ou preconceituoso e inseqüente. Caco Barcellos mostrou uma polícia cruel, despreparada, que persegue pessoas tornadas "suspeitas" apenas por morarem em favelas e bairros pobres da periferia paulistana e, o mais grave, que mata por prazer.

Homem jovem, 20 anos. Negro ou pardo. Migrante baiano. Pobre. Trabalhador sem especialização. Renda inferior a 100 dólares mensais. Morador da periferia da cidade. Baixa instrução, primeiro grau incompleto. Nosso banco de dados prova que apenas os suspeitos pobres são perseguidos e mortos. (...) tendo registradas 962 vítimas de assassinato pelo Rota 66 na faixa de 19 a 21 anos. (BARCELLOS, 2004, p.168-169)

E ainda:

No processo de checagem, já havíamos encontrado nos registros da Polícia Civil mais 276 casos de vítimas envolvidas em processos agora na área da Grande São Paulo, dentro do universo dos 2.303 inocentes mortos na capital. Assim, o cruzamento das duas fontes judiciárias nos permite afirmar com segurança: se em um total de 3.523 vítimas da PM por nós identificadas 1.496 eram criminosas – o que representa 42,6 por cento -, os outros 57,4 por cento nunca haviam praticado

crimes na Grande São Paulo. *Identificamos 2.027 inocentes assassinados pelos matadores da PM.* (BARCELLOS, 2004, p. 328)

No discurso literário, é possível contornar o simplismo das narrativas meramente sensacionalistas e ir além dos registros sensoriais rapidamente absorvidos e capazes de criar uma postura de acomodação na sociedade, mas mobilizar o raciocínio formador da consciência crítica.

O livro-reportagem trabalha com uma liberdade maior do que o jornalismo, ferramenta específica de 'representação' do real. Na literatura, o escritor tem uma maior liberdade de temas, de angulação - ou seja, pode pesquisar e escrever sobre o tema da maneira que achar melhor, ele é independente -, de fontes - não está atrelado apenas às fontes do jornal -, de tempo - para pesquisar e para publicar, já que o livro trabalha com a contemporaneidade, livre do ranço limitador da presentificação restrita -, do eixo de abordagem e de propósito.

Estas características fazem do livro-reportagem uma exposição do real mais completa, vista por vários ângulos, em detrimento ao jornalismo. O autor procura descrever minuciosamente os fatos e as personagens a fim de oferecer ao leitor uma visão do todo.

Barthes, em seu ensaio *O efeito de real*, refere-se à descrição detalhada de cenas como própria do realismo, citando Flaubert. A descrição, antes do realismo, aparecia como aporte retórico, de função estética, não necessariamente correspondendo à realidade. O realismo trouxe uma descrição verossímil, sem perder o fim estético, mas aliando-a ao real. Flaubert, entre outros autores realistas, utiliza a descrição para detalhar cenas, ambientes, pessoas e oferecer ao leitor todo o panorama que envolve a trama.

É através da descrição que o autor oferece “uma cena pintada de que a linguagem se encarrega. O escritor cumpre aqui a definição que Platão dá ao artista, que é um criador em terceiro grau, uma vez que imita o que já é simulação de uma essência” (BARTHES, 1972, p. 39).

No caso da descrição realista, o fim estético é misturado de imperativos realistas, as restrições estéticas se penetram de restrições referenciais. O objetivo é o de denotar o que se chama de real concreto – gestos miúdos, atitudes transitórias, objetos insignificantes, palavras redundantes.

Esse mesmo real torna-se a referência essencial no discurso narrativo histórico, que é suposto relatar o que realmente se passou: o real concreto torna-se a justificação suficiente do dizer. O realismo literário tem sido contemporâneo do reino da história objetiva, em que o *ter-estado-lá* das coisas é um princípio suficiente da palavra. Desde a Antigüidade, o real estava ao lado da história<sup>i</sup> em oposição ao verossímil, considerado como o opinável, inteiramente sujeito à expectativa do público. O realismo moderno rompe com esse verossímil antigo e um novo verossímil nasce, e que é precisamente o realismo. Diz Barthes:

Semioticamente, o “detalhe concreto” é constituído da colusão direta de um referente e de um significante; o significado é expulso do signo, e com ele, bem entendido, a possibilidade de desenvolver uma *forma do significado*, isto é, na realidade, a própria estrutura narrativa (a literatura realista é, certamente, narrativa, mas o é porque nela o realismo é somente parcelar, errático, confinado aos detalhes e porque o discurso narrativo mais realista que se possa imaginar se desenvolve de acordo com os caminhos irrealistas). Isto é o que se poderia chamar de *ilusão referencial*. A verdade desta ilusão é a seguinte: suprimido da enunciação realista, a título de significado de denotação o real volta para ela, a título de conotação; pois no mesmo instante em que esses detalhes são supostos denotarem diretamente o real, eles não fazem mais que os significarem, sem dizê-lo. (BARTHES, 1972, p.43)

É a esse novo verossímil que Barthes chama de *efeito de real*, cujo fundamento seria um inverossímil inconfessado e que estaria presente em “todas as obras correntes da modernidade” (BARTHES, 1972, p. 43).

A história da representação da realidade na literatura ocidental nos mostra que a sociedade sempre se interessou por esse tipo de literatura; no século XVIII, a partir das descrições da corte francesa. Erich Auerbach destaca o duque Louis de Saint-Simon, como o primeiro importante escritor desse gênero.



Todos os críticos concordam em admirar a mestria de Saint-Simon na representação do homem; os melhores e mais famosos retratos das memórias anteriores empalidecem ao lado dos seus e, em toda a literatura européia poucos devem ter sido os escritores capazes de oferecer ao leitor uma tal pletora de caracteres humanos, cada um dos quais tão evidentemente singular e homogêneo, tão revelador da verdadeira base da vida individual. Saint-Simon não inventa; trabalha com o material que a sua vida lhe oferece casualmente e sem selecioná-lo; poder-se-ia chamá-lo um material quotidiano, embora se origine exclusivamente no ambiente da corte da França; o cenário é tão amplo e rico em figuras que contém todo um mundo de seres humanos, e Saint-Simon não despreza nada nem ninguém; a sua atividade literária, comparável a um vício, ataca com os instrumentos da expressão lingüística qualquer objeto. ( AUERBACH, 1976: 372)

Para Auerbach, Saint-Simon é um dos melhores representantes de seres humanos da história da literatura ocidental. O escritor “retira” os seres humanos dos seus ambientes quotidianos, com as suas origens, as suas múltiplas relações, as suas posses, gestos e palavras. Saint-Simon percebe as peculiaridades do ambiente com uma exatidão que nada despreza e que vai diretamente ao alvo.

O crítico ressalta, ainda, que o caráter de não-invenção de sua obra, de não-intencionalidade, de fato extraído do fenômeno imediato, é que o torna um escritor que atingiu uma profundidade vital.

Justamente aquilo que limita os outros nos seus efeitos humano-artísticos, o anedótico, o pessoal, o demasiado individual e freqüentemente carente de importância daquilo que relatam, justamente aquilo é o seu forte, justamente porque ele é o único que, a partir do elemento individual qualquer, não escolhido, amiúde pessoal e parcial até o absurdo, penetra inadvertidamente nas profundezas da existência humana. (AUERBACH, 1976: 384-385)

Auerbach também destaca a literatura realista de Stendhal em que, diferentemente de Saint-Simon, as atitudes, os caracteres e as relações das personagens atuantes estão estreitamente ligados às circunstâncias da história da época. “As suas condições políticas e sociais da história contemporânea estão enredadas na ação de uma forma tão exata e real, como jamais ocorrera em nenhum romance.” (AUERBACH, 1976: 408).

Stendhal dedicou-se ao ofício de escrever de forma realista quando começou a sentir que o mundo para ele era um problema, quando sentia que não pertencia a lugar algum. A

sociedade de seu tempo tornou-se, então, problema e assunto. “A literatura realista de Stendhal brotou do seu mal-estar no mundo pós-napoleônico, assim como da consciência de não pertencer ao mesmo e de não ter nele um lugar certo.”( AUERBACH, 1976: 411).

O objetivo de Stendhal, com a literatura realista, era a modificação da sociedade existente. Sua obra representa o homem inserido numa realidade político-sócio-econômica de conjunto, concreta e em constante evolução. Ao retratar as engrenagens que movem a sociedade, o escritor procurava mostrar os “defeitos” que o incomodavam para sugerir a mudança na mentalidade das pessoas. Muito semelhante ao trabalho dos escritores-jornalistas atuais em suas obras factuais. Stendhal, ainda conforme o ensaísta alemão em sua obra fundamental é destacado como fundador do “realismo moderno sério”.

Seguindo a linha do realismo, outro escritor de grande destaque é Balzac. Mesmo pertencendo à geração romântica, Balzac “possuía tanta capacidade criadora e muito maior proximidade do real, tomou a representação da vida contemporânea como uma tarefa pessoal e pode ser considerado, juntamente com Stendhal, como o criador do realismo moderno”. (AUERBACH, 1976: 419)

Balzac mostra o cotidiano das relações entre as pessoas e com o meio em que viviam. Seus temas, personagens e situações são representações da realidade, o que manteve o interesse pelas suas obras mesmo com o passar do tempo, quando a evolução da sociedade poderia jogá-lo no limbo do circunstancial, não fosse seu profundo conhecimento humano e talento literário.

Em toda sua obra, Balzac sentiu os meios, por mais diferentes que fossem, como unidades orgânicas, demoníacas até e tentou transmitir esta sensação ao leitor. Ele não somente localizou os seres cujo destino contava seriamente, na sua moldura histórica e social perfeitamente determinada, como o fazia Stendhal, mas também considerou esta relação como necessária: todo espaço vital torna-se para ele uma atmosfera moral e física, cuja paisagem, habitação, móveis, acessórios, vestuário, corpo, caráter, trato, ideologia, atividade e destino permeiam o ser humano, ao mesmo tempo em que a situação histórica geral aparece, novamente, como atmosfera que abrange todos os espaços vitais individuais. (AUERBACH, 1976:423)

Assim, podemos observar que, com Stendhal e Balzac, os personagens da vida real foram levados para a literatura e se misturaram (sem diferenciação de níveis), o que fez com que a realidade cotidiana e prática se tornasse parte na obra literária. Assim, abriram caminho para o realismo moderno, que se desenvolveu desde então em formas cada vez mais ricas, correspondendo à realidade em constante mutação.

Em 1850, surge Flaubert, com o seu realismo da forma, ou seja, seus temas e personagens eram reais, mas o objetivo de sua escrita não era mostrar a realidade plena e sim, trabalhar a forma. Ele usava as frases pela sonoridade. Com Stendhal e Balzac, o leitor conhece o que o autor pensa acerca das suas personagens e dos acontecimentos e do que as próprias personagens pensam ou sentem. Já com Flaubert é diferente: "sua opinião sobre os acontecimentos e as personagens não é expressa; e quando as próprias personagens se manifestam, isto nunca ocorre de tal forma que o autor se identifique com a sua opinião, ou com a intenção de levar o leitor a se identificar com ela". (AUERBACH, 1976: 435)

Embora ouçamos o autor falar, ele não exprime qualquer opinião e não comenta, ele quer 'experimental' a linguagem, através de combinações de palavras.

Seu papel limita-se a escolher os acontecimentos e a traduzi-los em linguagem, e isto ocorre com a convicção de que qualquer acontecimento, se for possível exprimi-lo limpa e integralmente, interpretaria inteiramente a si próprio e os seres humanos que dele participassem; muito melhor e mais inteiramente do que o poderia fazer qualquer opinião ou juízo que lhe fosse acrescentado. Sobre esta convicção, isto é, sobre a profunda confiança na verdade da linguagem empregada com responsabilidade, honestidade e esmero, repousa a arte de Flaubert. (AUERBACH, 1976: 435)

É importante ressaltar a literatura dos naturalistas franceses, que se destacavam pelo método narrativo objetivo, imparcial, por meticulosa acuracidade de detalhes, e pelo acentuado cuidado na descrição e documentação do fundo histórico. Estes escritores enfatizaram na sua ficção o meio ambiente, tanto físico como social, dos personagens e o relacionamento totalmente subordinado do indivíduo a este.

Como resultado, o romance se torna mais violento e brutal. Muitos deles enfatizam a

parte mais reles e atroz da natureza humana, e freqüentemente os seus personagens são casos patológicos à mercê do seu meio ambiente ou dos seus instintos criminais inatos. Estes indivíduos são extraídos do nível mais baixo da sociedade e nenhum detalhe de suas sórdidas e miseráveis vidas parece ser omitido. Neste sentido, é importante ressaltar a literatura dos Irmãos Goncourt, que se empenharam em produzir uma análise fria da miséria social, com o livro *Mistérios de Paris*.

Ainda seguindo essa estética narrativa, outro grande escritor a ser destacado é Émile Zola, conhecido como expoente deste gênero, que usou tanto sua técnica como a sua matéria de estudo no serviço do seu afã por reforma social. Em 1880, ele reúne os princípios da tendência em seu livro de ensaios *O Romance Experimental*. *Nana* e *Germinal* também são obras de destaque de Zola.

A linguagem dos romances é coloquial, simples e direta. Muitas vezes, para descrever vícios e mazelas humanos, usam-se expressões vulgares. Temas do cotidiano urbano, como crimes, miséria e intrigas, são usuais. Os personagens são tipificados: o adúltero, o louco, o pobre. A descrição predomina sobre a narração, de tal modo que se considera que os autores, em vez de narrar acontecimentos, os descrevem em detalhes. Acontecimentos e emoções ficam em segundo plano.

Das obras realistas do século XVIII até às de hoje, encontramos muitas semelhanças, como a descrição detalhada de ambientes e personagens; a reprodução de diálogos, a representação do panorama sócio-político da época retratada, entre outros. A diferença que percebemos na literatura de não-ficção contemporânea é a ampliação dos temas, dando mais espaço para as classes menos favorecidas, e, conseqüentemente, oferecendo ao leitor um maior número de obras comprometidas com o real.

#### ***1.4 – Mimesis e Verossimilhança: eis a questão***

Na literatura dita realista, a representação da realidade é (também) feita através da

linguagem, mas, ao narrar um fato, o escritor escolhe as palavras que vai usar para expressá-lo com mais veracidade, passando para o leitor a impressão de verdade, de realidade. A *mimesis* está intrinsecamente ligada à verossimilhança. Para Aristóteles, “não compete ao poeta narrar exatamente o que aconteceu; mas sim o que poderia ter acontecido, o possível, segundo a verossimilhança ou a necessidade”. (ARISTÓTELES, 19-- , p. 252)

A partir de Aristóteles sabemos que o assunto de teatro e de toda ficção, não é nem o verdadeiro e nem o possível, mas o verossímil; tende-se, porém, a identificar cada vez mais nitidamente o verossímil com o *devendo-ser*. Gérard Genette, em seu artigo *Verossímil e Motivação*, se utiliza das palavras de P. Rapin para explicar essa identificação e a oposição entre verossimilhança e verdade:

A verdade só faz as coisas tais como são, e a verossimilhança as faz como devem ser. A verdade é quase sempre defeituosa, pela mistura das condições singulares que a compõem. Não nasce nada no mundo que não se afaste da perfeição de sua idéia, nele nascendo. É preciso procurar os originais e os modelos na verossimilhança e nos princípios universais das coisas: onde não entre nada de material e de singular que os corrompa. (GENETTE, 1972, p. 9)

Assim as decências internas confundem-se com a conformidade, ou conveniência, ou propriedade de costumes exigida por Aristóteles, o que é evidentemente um elemento da verossimilhança. Tudo tem que estar de acordo com a opinião do público. “Esta opinião, real ou suposta, é bem precisamente o que se denominaria hoje uma ideologia, isto é, um corpo de máximas e de preconceitos que constitui em seu todo uma visão do mundo e um sistema de valores”. (GENETTE, 1972, p. 9)

O que define o verossímil é o princípio formal de respeito à norma, ou seja, a existência de uma relação de implicação entre a conduta particular atribuída a determinada personagem, e determinada máxima geral implícita e aceita.

Luiz Costa Lima, em *Vida e Mimesis*, aproxima a questão da verossimilhança com a da persuasão. Segundo ele, a bela disposição da linguagem seria "sub-efeito" da palavra persuasiva. O escritor, preocupado principalmente em agradar o leitor, narra os fatos, ou seja,

trabalha a linguagem, de forma que suscite alguma emoção no público. Para ele, “é preferível o que é impossível, mas verossímil, ao que é possível, mas não persuasivo”. (COSTA LIMA, 1995, p. 81)

Já dizia Aristóteles que a obra dramática precisa ser composta de tal maneira que o público, ao ouvir os fatos que vão passando diante de si, sinta arrepios ou compaixão. O filósofo ainda completa: “como o poeta deve proporcionar-nos o prazer de sentir compaixão ou temor por meio de uma imitação, é evidente que estas emoções devem ser suscitadas nos ânimos pelos fatos.”(ARISTÓTELES, 19-- , p.260).

Os fatos representados, então, devem ser aqueles que causem algum tipo de impacto no receptor, que têm importância para a sociedade ou levem à fuga das tensões. Na verdade, os acontecimentos costumam ser exemplares, de forma que possam passar para o leitor atitudes morais a serem analisadas.

No desenrolar da narrativa, outros elementos “seguram” a atenção do leitor, mas, muitas vezes, a iniciativa em ler um livro-reportagem, vem da expectativa sobre o assunto a ser abordado pelo escritor. Por isso, a grande maioria dos temas retratados na literatura de não-ficção refere-se a guerras, fatos políticos relevantes, crimes de comoção nacional, biografias de personalidades e bastidores de momentos importantes da história.

Para causar a emoção e a reação desejada no leitor, o escritor tem que se preocupar com a verossimilhança, tentando ser o mais fiel possível à realidade dos fatos. A literatura mimética é o caminho mais curto para exercer pressão ou influência sobre a sociedade ao afetar direta ou indiretamente o leitor; para isso deve ser sempre coerente.

Tanto na representação dos caracteres como no entrosamento dos fatos, é mister ater-se sempre à necessidade e à verossimilhança, de modo que a personagem, em suas palavras e ações, esteja em conformidade com o necessário e verossímil, e que o mesmo aconteça na sucessão dos acontecimentos. (ARISTÓTELES, 19-- , p. 263)

A imitação conjuga-se com a verossimilhança, e não com a verdade, o escritor trabalha com a representação da representação da verdade, assim, ele não atinge a verdade

pura, mas trabalha com a semelhança dessa, constrói um projeto *em adequação* com ela. “O verdadeiro poético é conversão do verdadeiro com o verossímil”. (COSTA LIMA, 1995, p. 89)

Nilson Lage, em *Ideologia e técnica da notícia*, nos mostra que o que se diz verdade, é antes coisa verdadeira. A primeira tese refere-se à lingüística: verdade provém do atributo verdadeiro. A reificação do atributo, quando se diz a *verdade*, corresponde à transformação do adjetivo em substantivo. A verdade é uma abstração que existe objetivamente como qualidade. Subjetivamente, existirá ainda como memória do instante fugaz de uma descoberta ou revelação. Nessa memória e nesse instante residem a experiência da verdade, o que podemos chamar de *verdade de adequação*. A verdade refere-se ao universo que aquele texto inaugura.

A autonomia da palavra verdade é relativa, seu significado e seu valor variam de modo peculiar com a instância de uso. Palavra de polissemia aberta, amplia-se, reduz-se, ganha conotações e as perdem de acordo com o tempo histórico e o lugar cultural (assim como beleza e liberdade). Alteram sua natureza com a natureza do que é dito verdadeiro, belo ou livre, com a necessidade de estabelecer discriminações na teoria. (...) É normal que se diga de um enunciado que é verdadeiro para dizer que corresponde, no código da língua, a um fato observado empiricamente; de outro enunciado que é verdadeiro por estar implicado a uma ou mais verdades anteriormente estabelecidas; de um fenômeno que é verdadeiro por não resultar de fraude ou ilusão, mas ser real; de um sonho que é verdadeiro por não o termos conscientemente inventado, porém vivido na experiência; de um material que é verdadeiro para nomeá-lo como autêntico; que se proponha a verdade de um fato como expressão de sua probabilidade muito elevada de ocorrência. (LAGE, 1979, p. 64)

É corrente tomarmos as verdades das ciências em particular, com seus próprios critérios de avaliação; e, fora da cientificidade desses critérios, uma verdade peculiar à História, que seria a verdade – ou adequação histórica – das teses nas Ciências Humanas. Imperativo extrair os conceitos de verdade das relações concretas com o mundo real, que é um mundo de fatos naturais e culturais.

Ao se redigir um texto, relatar um acontecimento, o autor deve escolher palavras dentro de um leque de opções do nosso código lingüístico. Nesse momento se inicia o processo de

adequação. Explica Nilson Lage:

Notícias<sup>ii</sup> são relatos de aparências codificadas pelo código semiológico (lingüístico), pelas técnicas de nomeação, ordenação e seleção, por um estilo. Obedecidas estas três ordens de restrições ao elenco de possibilidades do enunciado, a verdade se apresenta como conformidade do texto com o acontecimento aparente. Tal conformidade, supostamente, qualifica o jornalista como correto, honesto. A obediência ao código e à técnica mede sua competência e domínio da expressão. (LAGE, 1979, p. 65)

Há, portanto, dois gêneros de verdade consideráveis nas narrativas do fato. Uma verdade que está no acordo íntimo entre o que está sendo narrado e o que de fato ocorreu. Outra, disposta no paradigma da escolha de palavras, da ordem e seleção dos acontecimentos – é a verdade como adequação histórica.



## 2. BRECHAS DO LITERÁRIO

A literatura mais do que uma atividade de leitura, de desconfiguração de signos, é uma atividade de reconstrução de sentidos. A literatura nos leva a mundos desconhecidos e ao aprofundamento dos já conhecidos. A grande responsável por essa “viagem” é a linguagem, ou melhor, o uso que se faz dela.

A distinção que fazemos mostra que existem atividades distintas envolvendo a linguagem: a de escritores, que trabalham a linguagem como um jogo e prazer, e a de quem utiliza a escrita apenas como um veículo.

### 2.1 - *Literatura e escritura*

Roland Barthes em *O grau zero da escrita* trata a Literatura (com letra maiúscula mesmo) como uma instituição, devido à ordem dos signos, que confere a ela uma linguagem ritual. “Ela (a literatura) também deve indicar alguma coisa, diferente de seu conteúdo e de sua forma individual, e que é o seu próprio fechamento, aquilo pelo que, precisamente, ela se impõe como Literatura”. (BARTHES, 2004: 3) Esse “algo a mais” é o que a difere de uma simples leitura de textos escritos, ficcionais ou não.

A literatura tornou-se um campo único, de fruição e difusão de conhecimento. Ela exerce um poder segundo, independente de sua economia e de sua eufemia. Como diz Barthes, ela fascina, desarraiga, encanta, tem um peso; já não se sente a Literatura como um modo de circulação socialmente privilegiado, mas como uma linguagem consistente, profunda, cheia de segredos, dada ao mesmo tempo como o sonho e como ameaça.

Dessa forma, “a escrita literária pode provocar os sentimentos existenciais que estão atados ao interior vazio de todo objeto: sentido do insólito, familiaridade, repugnância, complacência, uso, homicídio”. (BARTHES, 2004: 5) A Forma Literária é o elo que une o escritor à sociedade.

Existe uma diferença entre o escritor e o que Barthes chama de “escrevente”<sup>8</sup>, o primeiro realiza uma função e o segundo uma atividade. A ação do escritor vai além do que simplesmente relatar algo, ela é imanente ao objeto, ela se exerce paradoxalmente sobre seu próprio instrumento: a linguagem. O escritor é aquele que trabalha sua palavra, cria com a linguagem, e se absorve nesse trabalho.

A atividade do escritor comporta dois tipos de normas: normas técnicas (de composição, de gênero, de escritura) e normas artesanais (de labor, de paciência, de correção, de perfeição). O paradoxo é que como o material se torna de certa forma seu próprio fim, a literatura é no fundo uma atividade tautológica, como a daquelas máquinas cibernéticas construídas por elas mesmas: o escritor é um homem que absorve radicalmente o *porquê* do mundo num *como escrever*. (BARTHES: 1970, 33)

O escritor, com essa atividade, mergulha num intenso processo de questionamentos em relação ao que o cerca. Uma interrogação cerceia a atividade do escritor: por que o mundo? Qual é o sentido das coisas? Barthes resume:

Em suma, é no próprio momento em que o trabalho do escritor se torna seu próprio fim que ele reencontra um caráter mediador: o escritor concebe a literatura como fim, o mundo lha devolve como meio; e é nessa *decepção* infinita que o escritor reencontra o mundo, um mundo estranho, aliás, já que a literatura o representa como uma pergunta, nunca, *definitivamente*, como uma resposta. (BARTHES, 1970: 33)

A palavra é, para o escritor, uma estrutura de que ele se utiliza no trabalho; uma matéria a ser lapidada, trabalhada. O escritor perde sua própria estrutura e a do mundo na estrutura da palavra. A necessidade que o escritor tem de escrever faz do real um pretexto, disso decorre “que ela nunca possa explicar o mundo, ou pelo menos, quando ela finge explicá-lo é somente para aumentar sua ambigüidade”. (BARTHES, 1970: 33)

Mas, é através dessa ambigüidade que podemos perceber a sua distância do real e daí, então, permitir fazer boas perguntas ao mundo, sem que essas perguntas sejam diretas, mas subjetivas.

Os escreventes, por sua vez, são homens objetivos, “transitivos”; “eles colocam um fim (testemunhar, explicar, ensinar) para o qual a palavra é apenas um meio; para eles, a

<sup>8</sup> Escritores e escreventes. In *Crítica e verdade*. Ed. Perspectiva, 1970. São Paulo. p. 31-39.

palavra suporta um fazer, ela não o constitui. Eis, pois a linguagem reduzida à natureza de um instrumento de comunicação, de um veículo do 'pensamento'". (BARTHES, 1970: 35-36) O escrevente não tem uma preocupação grande com a escritura, não dispõe de nenhuma atenção especial sobre a palavra, trabalha com uma escritura comum a todos os escreventes, sem definição de estilos, apenas a desconfiguração de signos.

Aí está uma diferença visível entre os escreventes e os escritores: para os primeiros a palavra é transitiva, ela tem que significar algo claramente e objetivamente, é uma atividade; já para os segundos a palavra é intransitiva, ela inaugura uma ambigüidade, como diz Jacques Rigaut, "e mesmo quando afirmo, interrogo ainda".<sup>9</sup>

Depois dessas distinções uma contradição se faz presente: cada um hoje se move abertamente entre as duas postulações, a do escritor e a do escrevente. Barthes denomina esse novo tipo de o "escritor-escrevente":

A história, sem dúvida, o quer assim, pois ela nos fez nascer tarde demais para sermos escritores soberbos (de boa consciência) e cedo demais (?) para sermos escreventes escutados. Hoje, cada participante da *intelligentsia* tem em si dois papéis, encaixando-se mais ou menos bem num ou noutro: os escritores têm bruscamente comportamentos, impaciências de escreventes; os escreventes se alçam por vezes até o teatro da linguagem. (BARTHES, 1970: 38)

A identidade de um escritor se estabelece além das normas gramaticais e das constantes do estilo; ele vai tornar-se pleno em função da formação de um signo total, de uma comunicação com a sociedade. "Língua e estilo são objetos; a escrita é uma função: é a relação entre a criação e a sociedade, é a linguagem literária transformada em sua destinação social, é a forma captada em sua intenção humana e ligada assim às grandes crises da História." (BARTHES, 2004: 13).

A escrita literária é, para o escritor, o momento de reflexão sobre o uso social de sua forma e a escolha que assume. Barthes afirma que a escrita é então essencialmente a moral da forma, é a escolha da área social no seio da qual o escritor decide situar a Natureza da sua linguagem. Mas ele não escolhe especificamente para quem escrever, qual grupo social

<sup>9</sup> In Barthes, Roland. *Crítica e verdade. Escritores e escrevente*. 1970, São Paulo, Perspectiva, p. 36

atingir, a escolha dele é de consciência, não de eficiência. É o jeito dele de pensar a Literatura.

...é porque o escritor não pode modificar nada nos dados objetivos do consumo literário (esses dados puramente históricos lhe escapam, mesmo quando tem consciência deles), que transporta voluntariamente a exigência de uma linguagem livre para as fontes dessa linguagem e não ao termo de seu consumo. Assim, a escrita é uma realidade ambígua: por parte, nasce incontestavelmente de um confronto do escritor com a sua sociedade; por outra, dessa finalidade social, ela remete o escritor, por uma espécie de transferência trágica, às fontes instrumentais de sua criação. Por não poder oferecer-lhe uma linguagem livremente consumida, a História lhe propõe uma linguagem livremente produzida. (BARTHES, 2004: 15)

Em *The Literature of fact*, o autor Ronald Weber, descreve a literatura como uma mídia de refração mais do que reflexão, uma maneira de “distorcer” a vida, para dar um contorno ou claridade que de outro modo não poderia ser detectado. E as raízes dessa “distorção” estão sempre localizadas no próprio escritor. É avaliada a habilidade do escritor em desenhar para nós o *seu* reino da realidade, nos persuadindo da sua visão do mundo. “We prize the writer’s ability to draw us into *his* realm of reality, to persuade us of *his* vision of the world, a world that is always, in Richard Poirier’s apt phrase, a “world elsewhere.” This is exactly literature’s magic charm.”(WEBER: 1980, 28)

É através da escrita que essa relação entre escritor e sociedade se dá. Temos ao longo da História diversos tipos de escrita que variam de acordo com o contexto social-político-econômico ao qual está inserida. Barthes faz um retrospecto dessas escritas desde a Literatura pré-clássica.

Esteticamente o século XVI e o início do século XVII mostram uma superabundância bastante livre de linguagens literárias, porque os homens ainda estão empenhados num conhecimento da Natureza e não numa expressão da essência humana (...) têm como forma comum uma linguagem em que o ornamento ainda não é um ritual, mas constitui em si um procedimento de investigação aplicado a toda a extensão do mundo. (BARTHES, 2004: 47)

Na literatura clássica, a escrita constituiu-se como uma linguagem mais apurada, em detrimento à língua, que ainda estava determinando a sua sintaxe, ensaiando as estruturas e estudando o crescimento do seu vocabulário.

Durante todo o momento em que a ideologia burguesa dominou, a sociedade francesa

dispôs de uma escrita única, ao mesmo tempo instrumental e ornamental, segundo Barthes.

Ele explica:

Escrita instrumental, pois que a forma era suposta a serviço do conteúdo, como uma equação algébrica está a serviço de um ato operatório; ornamental, pois que esse instrumento vinha decorado com acidentes exteriores à sua função, buscados sem pejo na Tradição, isto é, essa escrita burguesa, retomada por escritores diferentes, não provocava jamais a repulsa de sua hereditariedade, não passando de um enfeite feliz sobre o qual se elevava o ato do pensamento. (BARTHES: 2004, 48/49)

Os escritores clássicos tinham uma preocupação quase exclusiva com a retórica, ou seja, a ordem do discurso pensado segundo uma finalidade de persuasão. Pois, foi em meados do século XIX, que esses tratados de retórica deixaram de interessar e, conseqüentemente, a escrita clássica deixou de ser universal e nasceram as escritas modernas.

A escrita burguesa foi inicialmente dada como a língua de uma classe minoritária e privilegiada. O que ela tinha em comum com a escrita clássica era a preocupação com a clareza, que se torna um valor. Segundo Barthes, a clareza é um atributo puramente retórico, não é uma qualidade geral da linguagem, possível em todos os tempos e lugares, mas apenas o apêndice ideal de determinado discurso, aquele mesmo que está submetido a uma intenção permanente de persuasão.

Até 1848, a ideologia burguesa perdurou sem nenhum abalo. Mas, três fatos históricos novos alteram este contexto. Diz Barthes:

... a inversão da demografia européia; a substituição da indústria têxtil pela indústria metalúrgica, quer dizer, o nascimento do capitalismo moderno; a secessão da sociedade francesa em três classes inimigas, isto é, a ruína definitiva das ilusões do liberalismo. Essas conjunturas lançam a burguesia numa situação histórica novo. (BARTHES: 2004, 51)

Até então, era a ideologia burguesa que dava a medida do universal, preenchendo-o sem contestação; o escritor burguês era o único juiz da sua personalidade e escrita. Não era visto diferente e não precisava se dividir entre a sua condição social e a sua vocação intelectual. Porém, essa hegemonia foi questionada, e outras possíveis surgiram. Assim, o universal

propagado pela burguesia escapou-lhes e o escritor se viu preso a uma ambigüidade, visto que a sua consciência não recobre mais exatamente a sua condição. “Assim nasce um trágico da Literatura” (BARTHES: 2004,052)

É então que as escritas começam a se multiplicar e cada uma (a populista, a trabalhada, a neutra, entre outras) se mostra como uma resposta à ideologia burguesa.

Cada uma é uma tentativa de resposta a essa problemática orfêica da Forma moderna: escritores sem literatura. Há cem anos, Flaubert, Mallarmé, Rimbaud, os Goncourt, os surrealistas, Queneau, Sartre, Blanchot ou Camus traçaram – traçam ainda – certas vias de integração, de esfacelamento ou de naturalização da linguagem literária; mas o que está em jogo não é tal aventura da forma, tal sucesso do trabalho retórico ou tal audácia do vocabulário. Cada vez que o escritor traça um complexo de palavras, é a própria existência da Literatura que está sendo questionada; o que a modernidade dá a ler na pluralidade de suas escritas é o impasse de sua própria História. (BARTHES: 2004, 52)

Após 1850, houve uma valorização da forma, do estilo, priorizando o trabalho artístico dos escritores em detrimento ao destino de suas obras. A escrita assemelhou-se ao artesanato, transformando o escritor em um verdadeiro artesão na produção de suas peças. O artista do texto também dá forma, talha, molda as palavras de sua obra, assim como o faz o artesão para extrair a arte da matéria, também passando horas nesse trabalho de esforço e solidão. Barthes cita exemplos destes trabalhadores da arte:

... escritores como Gautier (mestre impecável das Belas-Letras), Flaubert (amaciando as suas frases em Croisset), Valéry (em seu quarto de madrugada), ou Gide (de pé diante de sua estante como diante de uma bancada), formam uma espécie de confraria de artesãos das Letras francesas, onde o labor da forma constitui o sinal e a propriedade de uma corporação. (BARTHES: 2004, 54)

Barthes ainda ressalta que foi Flaubert quem fundou essa escrita artesanal. “Flaubert fundou uma escrita normativa que contém – paradoxo – as regras técnicas de um *patos*. Por um lado, constrói a sua narrativa por sucessões de essências, não segundo uma ordem fenomenológica (como fará Proust); fixa os tempos verbais num uso convencional, de modo que eles ajam como *signos* da Literatura, a exemplo de uma arte que avisasse de sua artificialidade; elabora um ritmo escrito, criador de uma espécie de encantação que, longe das

normas da eloquência falada, toca um sexto sentido, puramente literário, interior aos produtores e aos consumidores da Literatura. E, por outro lado, esse código do trabalho literário, como essa soma de exercícios relativos ao labor da escrita sustenta uma sabedoria, se assim se quiser, e também uma tristeza, uma franqueza, pois que a arte flaubertiana avança apontando a sua máscara com o dedo.” (BARTHES: 2004, 55-56).

Na verdade, essa linguagem literária objetivava dar ao escritor a responsabilidade de sua forma, ao transformar a escrita “comum”, que lhe era entregue pela História, em arte. Isso dava ao escritor um status de artista. “O escritor dá à sociedade uma arte declarada, visível para todos em suas normas, e em troca a sociedade pode aceitar o escritor”. (BARTHES: 2004, 56).

Esse artesanato do estilo produziu uma subscrita, derivada de Flaubert, mas adaptada aos propósitos da escola naturalista. Esta escrita, que pode ser chamada também de realista, é um combinado de elementos formais da Literatura (como no romance de ficção) e sinais do cotidiano, da vida real, como elementos da linguagem popular, palavras fortes, etc.

A crítica que Barthes faz em relação a essa escrita é a do artificialismo. Ele diz que esta escrita é tão fabricada quanto a escrita ficcional; que não é neutra, existe uma convenção do real carregada dos sinais mais espetaculares da fabricação. Ele diz, ainda, que a escrita flaubertiana provocava um encantamento, envolvia o leitor, é possível perder-se numa leitura de Flaubert, justamente por essa preocupação que Flaubert tinha em se trabalhar a linguagem. Já a escrita realista não provoca este sentimento no leitor. Barthes diz que só existe uma forma de exprimir um objeto, então o poder do escritor seria o da sua arte de acomodar os signos.

Barthes critica o uso de metáforas da escrita realista, que ele diz que o escritor as utiliza apenas para “enriquecer” o texto.

Vê-se que aqui nada é dado sem metáfora, pois é preciso indicar pesadamente ao leitor que “está bem escrito” (quer dizer que ele está consumindo Literatura). Essas metáforas, que captam o menor verbo, não são absolutamente a intenção de uma disposição que buscasse transmitir a singularidade de uma sensação, mas apenas uma marca literária que situa uma linguagem, exatamente como uma etiqueta

informa sobre um preço. (BARTHES: 2004, 60-61)

Existe uma certa diferença em se retratar o real, com linguagem real, e narrar o real, como literatura, com a chamada linguagem realista. Barthes dá uns exemplos:

“Bater à máquina”, “bater” (falando do sangue) ou “estar feliz pela primeira vez”, isso é linguagem real, não é linguagem realista; para que haja Literatura, é preciso escrever “dedilhar” o linotipo, “as artérias pulsavam” ou “ele abraçava o primeiro minuto feliz de sua vida”. A escrita realista só pode desembocar então num preciosismo. (BARTHES: 2004, 61)

Nesse caso, deve se ter muito cuidado com o uso de metáforas. Em muitos casos, a metáfora não pretende ir além do clichê quase completamente integrado na linguagem real e assinalando a Literatura sem grandes custos: “bela como uma flor de primavera”, por exemplo. Barthes completa: “Essa linguagem saturada de convenção só dá o real entre aspas: empregam-se palavras populistas, formulações negligentes em meio a uma sintaxe puramente literária: ‘É verdade, ele faz um banzé estranho, o vento’”. (BARTHES, 2004: 62)

## ***2.2- Literatura ficcional e realidade***

A literatura, como meio de expressão de uma sociedade, trabalha com todos os aspectos que envolvem o imaginário popular. Aliado a isso, é possível trabalhar o real para levá-lo ao consciente das pessoas.

Existe, sim, distinção entre a ficção e a realidade. No início do século, essa distinção era mais clara, porque, cada vez mais essas categorias têm se interpelado. Segundo a concepção de Tom Wolfe<sup>10</sup>, a tendência é que isso aconteça cada vez mais até que se acabe com a literatura ficcional. Ele prega que o futuro da literatura é a de não-ficção. Isto porque, como ele mesmo diz, hoje nós vivemos numa época em que a imaginação do romancista não sabe o que vai fazer diante do que vai ler no jornal. Não dá para fugir do realismo, o romance deve trabalhar com o real.

---

<sup>10</sup> Conferência de abertura da Bienal do Livro do Rio de Janeiro, em 2005.



O escritor de talento escreve para a aristocracia, como Baudelaire, Rimbaud, entre outros, que é a classe capaz de entender conceitos difíceis – como diz Tom Wolfe, os “ismos”-, estes escritores não escrevem para a massa. Esta mesma massa que é “invisível”, que não é vista pela sociedade, a não ser quando faz algo horroroso, que fuja aos padrões de normalidade esperada, e represente alguma ameaça à “aparente” tranquilidade da sociedade. Só como título de exemplo, podemos citar o caso do “ônibus 174”, como assim ficou conhecido o assalto a esse ônibus, no Rio de Janeiro, que teve uma grande repercussão midiática, sendo tema, inclusive, de um documentário cinematográfico. Podemos dizer que o jovem protagonista do “espetáculo” (neste caso, no mau sentido) agiu levado pela fúria da sua invisibilidade social.

Por isso a necessidade, e a tendência, em se falar sobre o real, sobre todas as partes que envolvem esse real, que nos cerca. “Devemos criar esse tônus moral, temos que pensar em termos de reflexão de mídia, aquilo que as pessoas recebem como mensagem dos meios de comunicação.”<sup>11</sup>

É difícil, também, traçar as fronteiras entre ficção e realidade, quando nos deparamos com os acontecimentos ao nosso redor. Segundo o filósofo Vilém Flusser, em seu artigo *Da ficção*, uma mudança importante dos conceitos de realidade e ficção ocorreu quando deixamos de pensar em *realidade x ficção*, ainda que o mundo fosse visto como sendo uma ficção em comparação a uma outra realidade. Na medida em que perdemos a crença em uma realidade dada, esta deixou de ser um parâmetro para a compreensão do mundo a nossa volta. Essa sensação ganhou espaço, principalmente depois da 2ª Guerra Mundial, com a bomba atômica e a descoberta da fragilidade do planeta e da humanidade. O “cogumelo atômico” mostrou que a “não-realidade” era uma possibilidade concreta, daí o enfraquecimento do limite entre o real e o ficcional. Esse pensamento está ligado à crença em uma verdade absoluta, quando sabemos que, de fato, ela não é única.

---

<sup>11</sup> Tom Wolfe, na mesma conferência anterior.

Para Flusser, se a realidade é uma construção, ela seria uma projeção individual no ambiente externo, isto é, uma relação estabelecida com um objeto: "A nossa transcendência subjetiva sem um objeto a ser transcendido é rigorosamente nada. Somos reais apenas em função da mesa, ou de um objeto equivalente. Sem objeto qualquer somos mera ficção, mera virtualidade" (FLUSSER, s/d: 2). A realidade estaria, então, na relação entre ambos, o que, obrigatoriamente, admite várias relações, ou vários pontos de vista.

O Jornalismo pode ser considerada uma narrativa do real, já que tem como objetivo contar uma história, só que referente a um acontecimento real. O Jornalismo produz conhecimento ao escrever sobre essa realidade, no sentido de que a notícia é em si mesma uma construção social. É isso que diz Traquina: "(...) a constituição de um acontecimento ou de uma questão (...) em notícia significa dar existência pública a esse acontecimento ou questão, constituí-los como recurso de discussão." (TRAQUINA, 2001: 22). Essa noção tem a nos dizer que o fato de algo ser denominado como notícia significa que ali ocorre uma atribuição de sentido especial, que comunica ao leitor: antes do próprio conteúdo, a própria classificação como notícia já aciona o processo de cognição.

Na verdade, o que estamos tentando demonstrar é o fato de que o jornalista utiliza narrativas para construir a notícia. A notícia é um "relato jornalístico de acontecimentos tidos como relevantes para a compreensão do cotidiano - é propriamente uma forma narrativa, ou seja, um modo específico de se contar uma história. Os norte-americanos costumam designá-la como news story, (...)”(SODRÉ, 1996: 132).

Nesse sentido, o Jornalismo se aproximaria da ficção, já que o 'contar' da história; a ordem dada aquele conteúdo é em si mesma significativa, na medida em que os elementos de organização dos fatos são retirados da "realidade", quer dizer, dizem sobre uma outra história, a do autor e da sua cultura. Seria mais ou menos como dizer que o Jornalismo é capaz de se aproximar de uma "realidade mais genuína"; da vivência dita por Flusser como realidade. Não

é à toa que as `estórias jornalísticas` tendem a enquadrar seus personagens nos papéis de herói e vilão, o que normalmente é criticado como simplificação da realidade.

É justamente disso que trata Bird e Dardenne:

As notícias enquanto abordagem narrativa não negam que as notícias informam; (...). No entanto, muito do que aprendem pode ter pouco a ver com os `factos`, (...). Os factos, nomes e detalhes modificam-se quase diariamente, mas a estrutura na qual se enquadram - o sistema simbólico - é mais duradoura. E poder-se-ia argumentar que a totalidade das notícias como sistema simbólico duradouro `ensina` os públicos mais do que qualquer das suas partes componentes, (...). (BIRD E DARDENNE, 1993: 265)

Resumindo, então, podemos dizer que "(...) as formas narrativas são mais do que construções literárias; elas conferem às pessoas um esquema para perspectivarem o mundo e viverem a sua vida." (BIRD E DARDENNE, 1993: 276).

A grande questão é que a forma como o jornalismo vem trabalhando essas narrativas está bastante superficial, daí a necessidade que os escritores têm sentido de aprofundar os fatos reais e investir na literatura do fato.

É inegável a influência do jornalismo na literatura, neste sentido. A construção narrativa jornalística, objetiva e escrita de forma simples, tem alterado a forma literária. O resultado é o que encontramos na literatura do fato: temas reais, escritos de forma objetiva e coloquial, em uma narrativa descritiva, envolvente, sedutora, com detalhes de cena, ambientes e personagens, inclusive descrevendo seus perfis psicológicos e reproduções de diálogos. Resumindo: um livro-reportagem é aquele que provoca o leitor e o faz refletir, assim como um romance, que trabalha seu imaginário, porém seu tema é real, o que o faz refletir, então, sobre a realidade que o cerca.

### ***2.3. - O real e sua transcrição literária***

A literatura do fato pode ser considerada um gênero, sob o ponto de vista de dois elementos constituintes: história e literatura. Na prática analisada, do livro-reportagem, essa combinação tem resultado em uma escrita do fato baseada na reportagem e que emprega

técnicas da arte da ficção para criar uma atmosfera ficcional enquanto o fato é narrado.

Podemos distinguir as narrativas documentais em dois tipos: uma que explora o evento factual simplesmente como um acontecimento (narrativa documental) e outra que explora o fato com um significado (narrativa documental como arte). Na nossa pesquisa, o corpus literário é composto de obras que se encaixam nesta segunda categoria.

*A Sangue Frio*, de Truman Capote, por exemplo, possui características que o categorizam como literatura (arte). Neste livro, o detalhe factual não é imposto, Capote, através da seleção, arranjos, ênfases, e outros elementos literários, descobriu algum significado no seu material factual. Esta é a grande diferença entre jornalismo e arte.

Jornalismo e literatura são categorias que sempre andaram juntas, se interdisciplinando muitas vezes. Grandes nomes da literatura nacional e internacional começaram a escrever em jornais, como grandes reportagens. Inclusive livros de destaque foram lançados inicialmente, divididos em capítulos, em periódicos.

O clássico relato da Guerra de Canudos, de Euclides da Cunha, originalmente ocupou as páginas de *O Estado de S. Paulo*, em 1897, no formato de reportagem-conto. Mais tarde, essas reportagens resultaram no livro *Os Sertões*(1902), hoje um clássico literário. No entanto, o País se esqueceu que seu legado é prova do interesse populacional por esse tipo de jornalismo. O professor de Jornalismo Literário da USP, Edvaldo Pereira Lima, afirma que esse estilo mobiliza as pessoas porque "coloca em primeiro plano, novamente, as pessoas comuns, os heróis anônimos do dia-a-dia, ignorados pelo comodismo da grande imprensa em colocar sob as luzes dos holofotes, quase sempre, apenas as celebridades de justa ou inglória fama deste País e do mundo".<sup>12</sup>

A inauguração da reportagem-crônica viria pelas mãos do cronista carioca Paulo Barreto, conhecido como João do Rio. Com apurado senso observador, ele relatava as reformas sanitárias e urbanas do então prefeito do Rio de Janeiro, Pereira Passos.

---

<sup>12</sup> In Moura, Andréia. Em busca de emoções. Internet

Mas o grande palco da reportagem literária ergueu-se nas páginas das revistas *O Cruzeiro* (1928-1975) e *Realidade* (1966-1976). Em seus anos de ouro, décadas de 40 e 60, respectivamente, ambos os periódicos valorizaram este gênero, tornando-se referência na fusão de jornalismo e literatura.

Em *O Cruzeiro*, o repórter paulista David Nasser e o fotógrafo francês Jean Manzon são responsáveis pelas reportagens literárias mais badaladas e representativas da revista. Eles seguiam uma pauta inusitada, que partia do convencional para o fantástico, reportagens que mexiam com o imaginário popular.

Uma das reportagens mais famosas da dupla é, sem dúvida, "Enfrentando os chavantes" (sic), publicada em 24 de junho de 1944 e repercutida na norte-americana *Life*, em 19 de março do ano seguinte. Trata-se de um flagrante de duas aldeias indígenas na serra do Roncador, em Mato Grosso, com direito a 20 páginas e 26 fotos. A abertura demonstra com clareza a enunciação literária, costumeiramente presente nos textos de Nasser.

Os olhos azuis de uma mulher chilena precipitaram de maneira dramática os acontecimentos. Sem esses olhos de mulher, nada se teria feito tão cedo e os chavantes não teriam levado o susto, nem visto o pássaro branco e trovejante descendo sobre suas cabeças [...], um avião prateado, como devem ser todos os aviões que levam os nossos amores<sup>13</sup>.

Trata-se de uma *action-story*, a reportagem de ação. Nela, o relato é movimentado, ampliando o acontecimento mais atraente e expondo o restante da história de forma mais intimista, como em um filme. Muitas vezes, o repórter evolui do status de narrador-observador para narrador-personagem. É o que Nasser faz frequentemente, narrando os fatos em primeira pessoa, ora no plural, ora no singular e estrelando nas fotos.

"Enfrentando os chavantes" também pode ser considerada uma reportagem-crônica, já que o flagrante é seu principal atrativo. O texto possui predominância narrativa, descrição detalhada, dramaticidade e humanização das personagens. Nasser age como o repórter-herói

---

<sup>13</sup> In...disponível em [www.canaldaimprensa.com.br/canalant/debate/trint8/debate4.htm](http://www.canaldaimprensa.com.br/canalant/debate/trint8/debate4.htm)

que foi, viu e, agora, conta.

Com a modernização da imprensa e a crise interna, *O Cruzeiro* perdeu essa aura literária. Mas eis que surgiu *Realidade* para ocupar a vaga. Em sua tese doutoral, Terezinha Fernandes<sup>14</sup>, a partir do depoimento de Audálio Dantas, repórter e editor de *Realidade*, sistematiza as três principais contribuições do periódico: o jornalismo de texto e as novas formas de representação verbal; a participação do repórter como um personagem atuante no fato, o que levou a textos mais profundos; a transformação do material em fonte de estudos para a história. Dessas, as duas primeiras contribuíram fortemente para a excelência na fusão entre jornalismo e literatura.

É inegável a influência do jornalismo na literatura. O jornalismo absorve elementos do fazer literário, mas transforma-os, dá-lhes aproveitamento direcionado a outro fim. Edvaldo Pereira Lima refere-se a essa interdisciplinaridade entre jornalismo e literatura:

E é esta tarefa, a de sair ao real para coletar dados e retratá-lo, a missão que o jornalismo exige das formas de expressão que passa a importar da literatura, adaptando-as, transformando-as. Num primeiro movimento, o jornalismo bebe na fonte da literatura. Num segundo, é esta que descobre, no jornalismo, fonte para reciclar sua prática, enriquecendo-a com uma variante bifurcada em duas possibilidades: a de representação do real efetivo, uma espécie de reportagem – com sabor literário – dos episódios sociais, e a incorporação do estilo de expressão escrita que vai aos poucos diferenciando o jornalismo, com suas marcas distintas de precisão, clareza, simplicidade. (LIMA: 2004, 178)

O *new journalism* surgiu nos Estados Unidos dos anos 60 como uma forma que unia deliberadamente jornalismo e literatura. O resultado era uma obra que fundia um sofisticado instrumental de expressão com um elevado potencial de captação do real. Os jornalistas-escritores que seguiram essa corrente abriram um leque de possibilidades vastas, primeiro em publicações periódicas e depois no livro-reportagem.

É importante ressaltar o panorama social e cultural que caracterizava a sociedade norte-americana na década de 60. Os Estados Unidos viviam a grande efervescência das

---

<sup>14</sup> In Torres, Fernando. Precisa-se de contadores de história. Disponível na URL: [www.canaldaimprensa.com.br/canalant/debate/trint8/debate4.htm](http://www.canaldaimprensa.com.br/canalant/debate/trint8/debate4.htm) . Acessado em 10/05/2006.

transformações sociais, comportamentais e culturais da contracultura e a literatura não se alertava para isso. Edvaldo Pereira Lima destaca:

A cidade de Nova York e em particular a Califórnia transformavam-se nos laboratórios coletivos das experiências extremadas de ruptura com tudo o que representasse o *stablishment*, o *status quo* de valores e modos de vida. Era, em linguagem sistêmica, o melhor exemplo de uma força de interesses ocasionais despontando no sistema social americano em confrontação direta com os valores duradouros que tinham tornado os Estados Unidos em uma grande nação, um país altamente industrializado, uma grande potência. Mas o confronto tinha uma peculiaridade distinta. Não existia uma luta face a face, mas sim uma força que simplesmente dava as costas à outra e se afastava em busca de seus próprios caminhos. (LIMA: 2004, 193-194)

Como exemplos desse contexto Edvaldo Pereira Lima ressalta:

O psicodelismo grassava, e um desvairado professor da Califórnia desafia as autoridades para poder experimentar, sob certo controle científico, os efeitos do LSD. Timothy Leary. Bandos de roqueiros drogados saíam em seus *easy riders* – alusão ao filme *Sem Destino*, com Peter Fonda, Dennis Hoper e Jack Nicholson, lançando-o ao estrelato como o melhor personificador do anti-herói cínico, que substituíra, para essa geração revisionista, os heróis canastrões de Hollywood, tipo John Wayne -, fazendo seus *happenings*. E jovens, para o horror dos tios e pais e avôs que tinham honrado a bandeira do Tio Sam na luta contra o nazismo ou no embate do Pacífico, rasgavam seus certificados de convocação militar, desertavam para o Canadá, recusavam-se a combater no Vietnã. (LIMA: 2004, 194)

Mesmo sob esse caldeirão efervescente os romancistas não se alteravam. Assim, vão penetrando, aos poucos, os pioneiros do *novo jornalismo*, mergulhando cada vez mais fundo nessa realidade em transformação, sentindo de perto os anseios e o pulsar da sociedade americana em conflito consigo mesma. Esse contexto é mostrado por Edvaldo:

Começam pelos jornais – *Herald Tribune*, *Daily News*, *The New York Times* -, crescem para as revistas dominicais de alguns periódicos - a *New York*, do mesmo *New York Herald Tribune*, por exemplo -, amadurecem em revistas independentes – notadamente *The New Yorker* e *Esquire* – e por fim alcançam o olimpo do estrelato narrativo no livro-reportagem, tendo como marco inicial da maturidade alcançada *A sangue frio*, de Truman Capote, lançado originalmente em 1966. (...) À *objetividade* da captação linear, lógica, somava-se a *subjetividade* impregnada de impressões do repórter, imerso dos pés à cabeça no real. (LIMA: 2004, 195)

Os jornalistas interessavam-se em aprender as técnicas do realismo, “começaram a descobrir os recursos que deram ao romance realista seu poder único, conhecido entre outras

coisas como seu 'imediatismo', sua 'realidade concreta', seu 'envolvimento emocional', sua qualidade 'absorvente' ou 'fascinante'" (WOLFE: 2005, 53).

Quando chega ao livro-reportagem, o *novo jornalismo* desperta a atenção dos literatos, principalmente quando Truman Capote, um escritor de longa data, mas com a carreira em baixa, adere ao novo estilo. Pouco depois, em 1968, Norman Mailer, outro ficcionista, entra no jogo do *new journalism*, denominando seu livro *Os exércitos da noite* de "história como romance, romance enquanto história".

Segundo Tom Wolfe, revertiam-se as posições. Agora eram os escritores que buscavam o jornalismo, não mais o contrário. O *novo jornalismo* alcançava um *status* literário próprio, em 1969 já se constituiria num gênero que não poderia mais ser considerado inferior.

Esse poder se originava sobretudo de quatro recursos, que Tom Wolfe enumera:

O básico era a construção cena a cena, contar a história passando de cena para cena e recorrendo o mínimo possível à mera narrativa histórica. Daí os feitos de reportagem às vezes extraordinários que os novos jornalistas empreendiam: para poder testemunhar de fato as cenas da vida das outras pessoas no momento em que ocorriam – registrando o diálogo completo, o que constituía o recurso número 2. (WOLFE: 2005, 54).

Esses escritores aprenderam que o diálogo realista envolve o leitor mais completamente do que qualquer outro recurso. Esse instrumento também é importante na definição do personagem: ele o define mais rápido e com mais eficiência que qualquer outro recurso. O escritor até cita algumas características físicas do personagem, mas é através do diálogo que ele se completa.

Esse recurso também foi um diferencial dos novos jornalistas em relação aos romancistas. Enquanto os primeiros trabalhavam o diálogo em sua forma mais plena e reveladora, os segundos (romancistas) os eliminavam, usando-o de maneiras cada vez mais estranhas e abstratas.

O terceiro recurso marcado por Tom Wolfe era o chamado "ponto de vista da terceira pessoa, a técnica de apresentar cada cena ao leitor por intermédio dos olhos de um



personagem particular, dando ao leitor a sensação de estar dentro da cabeça do personagem, experimentando a realidade emocional da cena como o personagem a experimenta”. (WOLFE: 2005, 54)

Para que seja possível mergulhar no interior da mente de um personagem, o escritor tem que entrevistá-lo sobre seus sentimentos e emoções, junto com o resto. Do contrário, só o ponto de vista do jornalista-escritor, como um observador, será colocado.

O quarto recurso é apresentado por Tom Wolfe como o menos entendido.

Trata-se do registro dos gestos, hábitos, maneiras, costumes, estilos de mobília, roupas, decoração, maneiras de viajar, comer, manter a casa, modo de se comportar com os filhos, com os criados, com os superiores, com os inferiores, com os pares, além dos vários ares, olhares, poses, estilos de andar e outros detalhes simbólicos do dia-a-dia que possam existir dentro de uma cena. (...) Simbólicos, em geral, do *status de vida* da pessoa, usando essa expressão no sentido amplo de todo o padrão de comportamento e poses por meio da qual a pessoa expressa sua posição no mundo ou o que ela pensa que é seu padrão ou o que gostaria que fosse. (WOLFE: 2005, 55)

Esse recurso também é bastante utilizado no realismo. Um exemplo é a forma de Balzac apresentar ao leitor um personagem. Antes de apresentar o leitor a monsieur e madame Marneffe em pessoa (n'A *prima Bette*)<sup>15</sup>, ele o leva à sala dos dois e realiza uma autópsia social:

A mobília coberta de veludo de algodão desbotado, as estatuetas de gesso fingindo bronzes florentinos, o candelabro mal entalhado com seus anéis de vidro moldado, o tapete, uma pechincha cujo preço baixo se explicou tarde demais na quantidade de algodão que contém, agora visível a olho nu – tudo na sala, até as cortinas (que mostravam que a bela aparência de damasco de lã dura apenas três anos)(WOLFE: 2005, 56)

A influência do *new journalism* é inegável na literatura do fato atual.

<sup>15</sup> In WOLFE, Tom. *O novo jornalismo*. São Paulo, Companhia das Letras, 2005, p. 55-56.

### **3. O LIVRO-REPORTAGEM: UMA RUPTURA DE FRONTEIRAS**

O livro reportagem perfaz um caminho originariamente comum ao do jornalismo das grandes reportagens e que se perdeu quando da passagem do modelo informativo brasileiro para o parâmetro norte-americano. Essa ruptura entre as redações anteriormente ocupadas por escritores que produziam também informações e lhes acrescentavam um ponto de vista, então conhecido como humanitário. Edgar Morin nos mostra com acuidade como as pontas do processo informativo e estético vêm se aproximando:

Assim, ao mesmo tempo em que a matéria imaginária privilegiada pelo novo curso da cultura de massa é aquela que apresenta as aparências da vida vivida, a matéria informativa privilegiada é aquela que apresenta as estruturas afetivas do imaginário. Ao mesmo tempo em que o imaginário se compromete com o realismo (e dou a esse termo não o sentido restrito que ele tomou na literatura e no cinema, mas um sentido global que o opõe à magia e ao fantástico), a informação tende a estruturar o acontecimento de modo romanesco ou teatral (cinematográfico, em suma), e desenvolve uma tendência mitológica. (MORIN, 1969, 107)

Considerando essas observações vemos que o livro ou romance-reportagem que dão conta da informação sobre fatos, situações e idéias de relevância social, abarca uma variedade temática expressiva em seu sentido pleno. Podemos explicitar esse leque de opções através de nosso material de pesquisa: quatro livros que se referem a temas diferentes. Apresentamos obras que tratam de política, como *Notícia de um seqüestro*, de Gabriel Garcia Márquez, que na verdade é a reprodução do acontecimento através de um depoimento; outro denuncia uma situação para a sociedade, como *Rota 66*, de Caco Barcellos. Ainda referindo-se a assuntos policiais, mas com tratamento de enredo diferente, temos de José Louzeiro, *Lúcio Flavio, passageiro da agonia* que mostra o “outro lado” de um criminoso; e *A Sangue Frio*, de Truman Capote, um clássico do gênero, que reproduz um crime que chocou a sociedade americana nos anos 60.

Podemos perceber que o tema retirado do real, do factual é a característica mais notável do livro-reportagem. A veracidade e a verossimilhança são fundamentais. Esta é uma das condições que o distingue das demais publicações classificadas como livro. Edvaldo Pereira Lima faz uma ressalva:

Entenda-se aí o real tanto como a ocorrência social já definida (...) quanto uma situação mais ou menos perene, uma questão, ou uma idéia vigente, refletindo um estado de coisas, mas que não corresponde necessariamente a um acontecimento central; por exemplo, o jornalista Alan Riding, ex-correspondente do *The New York Times* no Brasil, publicou no México, em 1985, um livro-reportagem cuja temática se prendia à tentativa de construir um perfil do povo mexicano e suas relações com os Estados Unidos ao longo da história. (LIMA, 2004: 27)

Seguindo a conceituação utilizada por Edvaldo Pereira Lima, outro ponto de distinção

é quanto ao tratamento, compreendendo a linguagem, a montagem e a edição do texto, o livro-reportagem apresenta-se eminentemente jornalístico. Entenda-se aqui por linguagem jornalística a conceituação dada por Nilson Lage, “a que mobiliza outros sistemas simbólicos além da comunicação lingüística”<sup>16</sup>, incluindo o projeto gráfico, os sistemas analógicos – ilustrações, fotografias, charges, cartuns – e o sistema lingüístico em si, este abrangendo as manchetes, os títulos, os textos, as legendas. Trata-se de uma linguagem constituída de palavras, expressões e regras combinatórias que “são possíveis no registro coloquial e aceitas no registro formal”<sup>17</sup>; que obrigam quase sempre ao uso da terceira pessoa na narrativa (uso da função referencial) e “que conformam ideologicamente a narrativa de acordo com os compromissos aos quais está atrelado o veículo continente da mensagem”. (LIMA, 2004: 28). Neste contexto ainda destacamos as características de precisão, exatidão, clareza e concisão. No livro-reportagem encontramos estas características intrínsecas à linguagem jornalística, mas com maior maleabilidade e liberdade de tratamento.

Podemos citar como mais um ponto de distinção, ainda segundo Edvaldo Pereira Lima, a questão quanto à sua função.

O livro-reportagem pode servir a distintas finalidades típicas ao jornalismo, que se desdobram desde o objetivo fundamental de informar, orientar, explicar. Assim, o livro-reportagem pode trabalhar sua narrativa de uma maneira apenas extensiva – com horizontalização de dados e fatos, mas sem um salto verticalizador significativo, direcionado à apreensão qualitativamente intensiva do objeto abordado – superior aos periódicos, cumprindo, desse modo, um trabalho que se poderia denominar muito próximo ao *jornalismo informativo arredondado*. (LIMA, 2004: 28-29)

Além desse tipo de jornalismo citado na passagem acima, o livro-reportagem pode, ainda, partir para uma visão unilateral de determinada questão, defendendo uma série de princípios estabelecidos e então praticar o “jornalismo opinativo”. Pode praticar, também, o “jornalismo interpretativo”, ao abordar uma questão por vários ângulos, procurando mostrar

---

<sup>16</sup> *Linguagem jornalística*. São Paulo, Ática, 1985, p. 57.

<sup>17</sup> Id. *Ibidem*, p. 38-39.

suas várias causas e conseqüências e com diversos pontos de vista. Temos, ainda, a possibilidade do “jornalismo investigativo”, de denúncia, como faz Caco Barcellos, em seu *Rota 66*, ao tratar da arbitrariedade da Polícia Militar de São Paulo e revelar suas ações criminosas. É possível, também, o livro-reportagem enveredar por uma categoria que foge ao contorno clássico do grupo onde se encontram as três categorias tradicionais, entrando pelo chamado “jornalismo diversional”. Alguns autores identificam mais essa classificação do jornalismo, “marcada por refinada técnica literária, na narrativa, pela desdobrada atenção para com o ambiente onde ocorrem as ações e para com o clima subjetivo tanto do ambiente quanto dos personagens envolvidos na ação”.<sup>18</sup>

É importante ressaltar que o livro-reportagem apresenta semelhanças com o jornal também pela universalidade temática e pela difusão coletiva – pois também circula publicamente para a população heterogênea -, mas o livro não apresenta a periodicidade do jornal e nem tampouco o conceito de atualidade compreendido pelos periódicos. O livro-reportagem trabalha sob uma ótica de maior elasticidade do que a aplicada ao jornalismo. A idéia de contemporaneidade se aplica melhor ao livro-reportagem do que a de atualidade.

A atualidade compreende uma idéia de tempo presente e ganha diferentes contornos de acordo com a periodicidade do veículo. Dessa forma, na imprensa diária, o atual é o ocorrido ontem, há poucas horas. Já nas revistas semanais, esse atual já compreende um espaço de tempo maior, é a ocorrência social que resiste mais ao tempo, e o enfoque é dado quanto às suas causas e conseqüências na sociedade. Nesse caso, o ponto central deixa de ser o fato desencadeador da ocorrência em si, para ser mais o seu contexto, obrigando a prática jornalística dos veículos impressos não-diários a entrar cada vez mais no terreno da opinião, da interpretação, da investigação.

Convenhamos que esta própria concepção de atualidade em sua luta pela concisão objetiva, variedade temática e reduzido espaço, tem sido cada vez mais comprometida pela

---

<sup>18</sup> ERBOLATO, Mario. Técnicas de codificação em jornalismo. In LIMA, Edvaldo Pereira. 2004: 30.

multiplicação dos veículos que, por suas características próprias, envolvem o caráter da instantaneidade. E é esse processo mais lento que os canais impressos (mesmo os jornais online não têm conseguido desenvolver) acabando por apresentar uma 'atualidade requeitada' ante a mobilidade do rádio e mesmo a da TV. Já reclamava Nelson Rodrigues na passagem do velho para o ainda precário 'novo' jornalismo brasileiro:

... Não sei se já repararam que só sai o jornal da véspera e nunca o do próprio dia. São fatos da véspera, figuras da véspera, a morte da véspera, a batalha da véspera. O fato do dia não existe ou só existe para o rádio e para as TVs. Um paralelo entre as duas épocas jornalísticas ensina que, no passado, a notícia e o fato eram simultâneos [...] Tudo tinha a tensão, a magia, o dramatismo da própria vida. Mas como, hoje, só há o jornal da véspera, cria-se uma distância entre nós e o fato, entre nós e a calamidade pública ou privada. Servem-nos informação envelhecida.<sup>19</sup>

No livro-reportagem, seguindo essa linha de raciocínio, encontramos uma extensão do tempo presente superior àquele que destacamos nos periódicos. O livro trabalha com o objetivo inicial do jornalismo, o do entendimento da contemporaneidade, mas que na prática não é realizado na imprensa. Através do saber jornalístico, o livro-reportagem pode ir a especulações mais profundas que ultrapassam o imediatismo da notícia, sem perder a diretriz básica, que é se situar na contemporaneidade. Edvaldo Pereira Lima confirma: “Livre do ranço limitador da presentificação restrita, o livro-reportagem avança para o relato da contemporaneidade, resgatando no tempo algo mais distante do de hoje, mas que todavia segue causando efeitos neste.” (LIMA, 2004: 85)

Assim, podemos perceber o espaço que o livro-reportagem preenche em relação ao jornalismo, que deixa escapar essa característica de entendimento do real, de aprofundamento dos fatos. Referimos, nesse caso, à superficialidade e oportunismo da imprensa cotidiana. Arelada ao fato em ocorrência, a imprensa luta contra o relógio e contra as limitações de um jornalismo comercial, de olho no lucro. Isso acarreta um empobrecimento à apuração e, conseqüentemente, ao enfoque dado às matérias publicadas nos periódicos.

Com uma redação enxuta, pouco tempo para a apuração e a concorrência com os

---

<sup>19</sup> Citação retirada da tese de doutoramento da Prof. Maria Lucia Campanha da Rocha Ribeiro.

veículos mais imediatistas, o rádio, a TV e a Internet, os jornais, que deveriam apresentar a versão mais aprofundada dos fatos, mais contextualizada e completa do acontecimento, não conseguem realizar a cobertura dessa maneira. Acabam por publicar matérias superficiais e imediatistas do tema, assim como nos outros veículos, tornando o jornalismo atual, de um modo geral, pouco fundamentado e repetitivo.

Dessa forma, no intuito de preencher essa lacuna deixada pelo jornalismo periódico, que o livro-reportagem ganha espaço no mercado editorial. Há uma carência por parte da sociedade em conhecer mais profundamente acontecimentos de grande repercussão para se contextualizarem a respeito da contemporaneidade. Edvaldo Pereira Lima afirma:

É tanto mais forte um fenômeno, para o interesse jornalístico, quanto mais círculos de importância presente desde o passado, quanto mais círculos de relevância presente surgindo para o futuro. Quanto mais intensiva é minha cobertura do tempo, na narrativa, mais posso ascender do nível da nota para a camada da notícia, desta para o patamar da reportagem e daí para a amplitude do livro-reportagem. (LIMA, 2004: 44)

Ao partir de temas conhecidos pelo público, geralmente já divulgados pela imprensa, o livro-reportagem prolonga o ciclo de existência dos acontecimentos, estende sua durabilidade, diminui sua perecibilidade. Nesse bombardeio de informações que presenciamos hoje, muitas vezes não percebemos os contornos mais completos dos fatos e suas implicações futuras. O livro-reportagem “ressuscita” o passado e lhe concede uma sobrevida. “O livro-reportagem permite esse retorno ao *que já foi* para lhe reposicionar em termos do que este *representa hoje*, transformado, reequipado de nova vestimenta.” (LIMA, 2004: 46)

O livro-reportagem funciona, de certa forma, como um ícone de memória coletiva. Ele faz com que lembremos de acontecimentos passados importantes que se refletem nos dias atuais. Isso é de extrema importância, pois permite a formação de uma nova consciência do real nas escrituras da realidade.

Beatriz Sarlo, em seu livro *Paisagens Imaginárias*, defende a arte como um saber crítico, que interroga, que questiona, que luta por uma “presentificação do passado”, ou seja,

que “atualiza o passado no presente por meio das questões que constrói, permitindo perceber a possibilidade da repetição” (SARLO: 1997, 13)

A idéia é a de que, ao se conhecer e se lembrar dos acontecimentos negativos do passado, eles não seriam repetidos. E a arte, principalmente a literatura, traz este passado à tona para a sociedade: "A literatura se expressa através de uma “narração que constrói a estranheza”, aquela que toca em pontos, cuja possibilidade de percepção implica uma desfamiliarização do habitual, do imediato, do cotidiano. (SARLO: 1997, 13)"

Beatriz afirma que o destino da arte seria o de desempenhar, no presente, o papel de uma “hipótese estético-narrativa do futuro: a memória ficcional do que ainda não aconteceu, que funciona como uma advertência moral, a partir da pergunta “ o que será isto, o mundo, se hoje é assim?” (SARLO, 1997:22)

A literatura nos desperta para a verdade dos fatos. A forma narrativa nos envolve de tal forma que os acontecimentos narrados permanecem na memória.

Ninguém que tenha lido poderá apagar por completo o resíduo de uma leitura: perdem-se os detalhes ou o traçado geral, a ordem dos acontecimentos ou das imagens, mas algo permanece desafiando o tempo e o esquecimento (...) Com esses restos, nós, leitores, reconstruímos experiências de leitura, nas quais se misturam o prazer, o reconhecimento, a estranheza, a felicidade, a melancolia e o horror. O que se leu forma uma massa de lembranças que são ativadas quando citamos, comparamos, sentimos novamente: é o saber da leitura que se cruza com outros saberes quando tornamos a ler e recordamos como lemos. (SARLO, 1997:26)

Ler um livro que fala sobre a guerra, por exemplo, implica recordar a guerra. Acontecimentos passados que algumas pessoas desejassem que fossem esquecidos para evitar possíveis e pertinentes questionamentos, são revividos na literatura, principalmente, nos livros-reportagem. O livro documenta um período, registra todas as atrocidades que o ser humano foi capaz de cometer. A palavra não morre, ela mostra a violência, que volta como imagem na nossa mente. Por isso a literatura é vista como “obstáculo levantado contra o convite ao esquecimento, contra sua possibilidade ou imposição; teima em opor-se à hipocrisia de uma reconciliação amnésica que pretende calar o que, de qualquer modo, já se



sabe”. (SARLO: 1997, 32)

O livro *Rota 66*, de Caco Barcellos, por exemplo, gerou uma mudança na mentalidade da sociedade que reflete até hoje. Ele retrata as atrocidades cometidas pela Polícia Militar de São Paulo, mais especificamente da ROTA, *Rondas Ostensivas Tobias de Aguiar*, uma divisão interna da Polícia, no “combate à criminalidade”. O jornalista mostrou um lado da polícia que boa parte da população não conhecia. A confiança “cega” que determinadas camadas tinha nos policiais ruiu com este livro. A partir das denúncias comprovadas por Caco Barcellos, a Polícia também passou a ser investigada. Os crimes covardes que eram cometidos por policiais contra a população mais pobre, infelizmente, não acabaram, mas agora estão mais visíveis sobretudo para organizações de direitos humanos e mais próximas da justiça sem a complacente isenção dos militares. Temos o recente exemplo, de uma chacina em Nova Iguaçu, no Rio de Janeiro, em março de 2005, em que a população acusou os policiais de serem os autores e estes foram investigados. O crime ainda não foi totalmente esclarecido nem todos os participantes foram condenados, mas o envolvimento da polícia foi confirmado e a investigação continua, sem poupar os militares. Isto mostra que o caso *Rota 66* continua na lembrança dos brasileiros, que procuram por justiça e não aceitam mais o abuso de poder e a covardia de certos policiais.

Caco Barcelos não acabou com as arbitrariedades da Polícia Militar de São Paulo ao denunciar os crimes da corporação em *Rota 66 – A História da Polícia que Mata* mas contribuiu para alertar a opinião pública sobre a impunidade de policiais cruéis que vai desembocar, recentemente, na divulgação de informações sobre o malfadado 'Esquadrão da Morte' – também tema de um livro-reportagem de Hélio Pereira Bicudo. Formar a consciência do cidadão e ajudá-lo a levantar a voz para que as autoridades cumpram o seu dever colocando assassinos potenciais atrás das grades e não atrás de uma arma paga com o dinheiro do povo, também é função da literatura-denúncia.

Horas mais tarde, as imagens das agressões aos dois menores foram transmitidas para todo o país pelo *Jornal Nacional*. E divulgadas ao mundo, meses após, por meio de um relatório da Anistia Internacional. Vinte e quatro horas depois da denúncia, por ordem do comandante-geral da Polícia Militar, três dos PMs acusados foram expulsos da corporação. Fora as cenas de horror que presenciamos, lembrar o dia 20 de novembro de 1986 me deixa especialmente feliz ao acabar de escrever este livro. (BARCELLOS, 2004:350)

O próprio Caco Barcellos explica sua iniciativa e motivação em escrever *Rota 66*:

Na verdade, comecei a escrever Rota 66 aos 7 anos de idade, quando vivia num bairro pobre em Porto Alegre. Obviamente tinha ladrão naquele lugar e os conflitos com a polícia eram constantes. Quando comecei a estudar e conhecer a vida, percebi que isso acontecia em todas as cidades. Fiz o livro para provar que o PM que aperta o gatilho é apenas a ponta do problema, que passa pelo batalhão, pelo comando, pelo governo e pela sociedade, que aceita ou se omite.<sup>20</sup>

### **3.1) Classificando o gênero**

Edvaldo Pereira Lima propõe uma classificação dos livros-reportagem em diferentes grupos, distintos quanto à linha temática e aos modelos de tratamento narrativo. “Desejo propor um critério que toma por base dois fatores intrinsecamente relacionados entre si: o objetivo particular, específico, com que o livro desempenha narrativamente sua função de informar e orientar com profundidade, e a natureza do tema de que trata a obra.”(LIMA, 2004: 51)

Tomaremos essas classificações como parte da nossa análise. São elas<sup>21</sup>:

*Livro-reportagem perfil* – Trata-se da obra que procura evidenciar o lado humano de uma personalidade pública ou de uma personagem anônima que, por algum motivo, torna-se de interesse. Nesse caso, a pessoa geralmente representa, por suas características e circunstâncias de vida, um determinado grupo social, passando como que a personificar a realidade do grupo em questão. *Lúcio Flavio*, de José Louzeiro, representa essa categoria, pois conta a história de um bandido famoso na década de 60 e sua trajetória. Foi um clássico

<sup>20</sup> In FERNANDES, Lucas de Oliveira. *Jornalismo, Literatura e História: as grandes reportagens*. Disponível na URL: [www.ciadaescola.com.br/zoom/materia.asp?materia=154](http://www.ciadaescola.com.br/zoom/materia.asp?materia=154). Acessado em 14/05/05.

<sup>21</sup> Estas classificações estão no livro *Páginas Ampliadas*, de Edvaldo Pereira Lima (ver bibliografia).

nessa linha do livro-reportagem, que, depois, virou filme.

Uma variação deste grupo é o *livro-reportagem biografia*, quando um jornalista, na qualidade de *ghost-writer* ou não, centra suas baterias mais em torno da vida, do passado, da carreira da pessoa em foco, normalmente dando menos destaque ao presente.

*Livro-reportagem depoimento* – reconstitui um acontecimento relevante, de acordo com a visão de um participante ou de uma testemunha privilegiada. Pode ser escrito pelo próprio envolvido – geralmente com a ajuda de um jornalista – ou por um profissional que compila o depoimento e elabora o livro. Apreende-se, daí, que o tom é passar ao leitor uma narrativa quente, com bastante clima de bastidores, movimentada. Exemplifica esse caso, o livro *Notícia de um seqüestro*, de Gabriel Garcia Márquez, em que ele narra o seqüestro de pessoas de destaque na Colômbia, realizado pela quadrilha de Pablo Escobar. O livro baseia-se no depoimento de uma seqüestrada. Uma narrativa envolvente e movimentada, com destaque a descrição detalhada das cenas e emoções.

*Livro-reportagem denúncia* – com propósito investigativo, este tipo de livro apela para o clamor contra as injustiças, contra os desmandos dos governos, os abusos das entidades privadas ou as incorreções de segmentos da sociedade, focalizando casos marcados pelo escândalo. Nesta categoria enquadramos o livro *Rota 66*, de Caco Barcellos, em que o autor denuncia os atos arbitrários da Polícia Militar de São Paulo.

*Livro-reportagem retrato* – Exerce papel parecido, em princípio, ao do livro-perfil. Mas, ao contrário deste, não focaliza uma figura humana, mas sim uma região geográfica, um setor da sociedade, um segmento da atividade econômica, procurando traçar o retrato do objeto em questão. Visa elucidar, sobretudo, seus mecanismos de funcionamento, seus problemas, sua complexidade. Trabalha a metalinguagem, na troca em miúdos de um campo específico do saber para o grande público não especializado. Edvaldo Pereira Lima cita como exemplo dessa categoria o livro *Airport international*, de Brian Moynahan, que escolhe

abordar o aeroporto londrino de Heathrow para mostrar os bastidores de um grande aeroporto internacional. Podemos também destacar nesta categoria o livro *Estação Carandiru*, de Dráuzio Varela, que retrata a experiência do autor quando prestava serviços no presídio, revelando o interior de uma penitenciária.

*Livro-reportagem ciência* – serve ao propósito de divulgação científica, geralmente em torno de um tema específico. Pode também apresentar caráter de crítica ou reflexão. No caso brasileiro, um exemplo nessa linha é *Antártida*, de Luiz Oscar Matzenbacher.

*Livro-reportagem ambiente* – Vincula-se aos interesses ambientalistas, às causas ecológicas. Pode apresentar uma postura combativa, crítica ou simplesmente tratar de temas que auxiliam na conscientização da importância da harmonia nas relações do homem com a natureza.

*Livro-reportagem história* – focaliza um tema do passado recente ou algo mais distante no tempo. O tema, porém, tem em geral algum elemento que o conecta com o presente, dessa forma possibilitando um elo comum com o leitor atual. Esse elemento pode surgir de uma atualização artificial de um fato passado ou por motivos os mais variados. *Olga*, de Fernando Morais, é um bom exemplo. Lima destaca a presença de Luis Carlos Prestes no Brasil, a partir dos anos de redemocratização recente, o que facilitou a “atualização” do tema, dada a projeção pública de Prestes.

Uma variante dessa modalidade é o livro-reportagem que trata da história empresarial, focalizando o mundo dos negócios, um grande grupo ou uma atividade produtiva. Outra modalidade variante é a do *livro-reportagem epopéia*. Abarca episódios históricos de grande relevância social.

*Livro-reportagem nova consciência* – focaliza temas das novas correntes comportamentais, sociais, culturais, econômicas e religiosas que surgem em várias partes do mundo, resultantes de duas ebulições significativas do mundo ocidental dos anos 60. Uma foi

a contracultura, a outra foi o conjunto de movimentos de aproximação à cultura e civilização do Oriente Médio e do continente asiático.

*Livro-reportagem instantâneo* – debruça-se sobre um fato recém-concluído, cujos contornos finais já podem ser identificados. Atém-se basicamente ao fato nuclear, mas pode inserir algo de sua amplitude, de seus desdobramentos no futuro. Instantâneo, mas não superficial, e sim no sentido de velocidade, e não de efemeridade.

*Livro-reportagem atualidade* – também aborda um tema atual, como faz o livro-instantâneo. Mas apresenta uma diferença peculiar: seleciona os temas atuais dotados de maior perenidade no tempo, mas cujos desdobramentos finais ainda não são conhecidos. Assim, permite ao leitor resgatar as origens do que ocorre, seu contorno do presente, as tendências possíveis do seu desfecho no futuro. Facilita a identificação das forças em conflito que poderão determinar o desfecho. Faz o leitor acompanhar, com maior profundidade de conhecimento, uma ocorrência de maior magnitude que esteja em progresso.

*Livro-reportagem antologia* - cumpre a tarefa de reunir reportagens agrupadas sob os mais distintos critérios, previamente publicadas na imprensa cotidiana ou até mesmo em outros livros. Podem ser as reportagens, sobre os mais diferentes temas, de um profissional conhecido do público. Podem ser as matérias, de distintos profissionais, sobre um único tema. Podem ser os trabalhos, de diferentes jornalistas, sobre os mais diversos temas, mas que têm em comum um gênero jornalístico ou uma categoria de prática do jornalismo.

*Livro-reportagem ensaio* – tem como forma a postura de ensaio, o que vale dizer, a presença muito evidenciada do autor e de suas opiniões sobre o tema, conduzida de forma a convencer o leitor a compartilhar do ponto de vista do autor. Quanto ao tratamento do texto, emprega, sobretudo, a função expressiva da linguagem. O uso do foco narrativo na primeira pessoa é freqüente no decorrer do livro.

*Livro-reportagem viagem* – apresenta como fio condutor uma viagem a uma região

geográfica específica, o que serve de pretexto para retratar, como em um quadro sociológico, histórico, humano, vários aspectos das realidades possíveis do local. Difere do relato meramente turístico ou daquele dotado de romantismo e exotismo típicos aos viajantes não treinados profissionalmente no escrever, por ter nítida preocupação com a pesquisa, com a coleta de dados, com o exame de conflitos. O conhecimento constrói-se, ao longo do livro, por via da ótica jornalística, alicerçada por recursos advindos de diversos campos do saber moderno.

Essas classificações foram feitas por Edvaldo Pereira Lima e, como ele mesmo diz, não podem ser consideradas finais, “porque novas variedades podem surgir, em decorrência da flexibilidade e da criatividade peculiares ao livro-reportagem”. (LIMA, 2004: 59). Observamos, também, que uma mesma obra pode se encaixar em mais de uma classificação. Muitas vezes, as modalidades mesclam-se. Essa proposta de classificação vem para tentar elucidar o alcance do campo do livro-reportagem.

*A Sangue Frio*, de Truman Capote, é um exemplo de livro que pode ser classificado em mais de uma modalidade. Encontramos características do livro-reportagem atualidade, por ser oriundo de um fato atual (a idéia veio de uma notícia do jornal do dia), mas cujo desdobramento final ainda não era conhecido; juntamente com aspectos do livro-reportagem depoimento, já que propõe a reconstituição de um acontecimento, de acordo com a visão de um participante ou de uma testemunha do caso. No caso desse livro, a reconstituição deu-se, principalmente, pelo depoimento dos dois criminosos, mas Capote também realizou um intenso trabalho de investigação e ouviu mais testemunhas do fato, que enriqueceram a narrativa.

Como o livro-reportagem trabalha com uma maior liberdade, de maneira geral, a classificação não pode ser feita tão matematicamente segura. Precisamos de uma flexibilização das modalidades e da interpretação dos mesmos.

Nesse norte, podemos citar uma nova tendência no mercado editorial que geraria uma nova modalidade: os livros que mesclam ficção com realidade, de forma explícita, clara e divulgada. É uma categoria que desponta como novo sucesso de vendas e que é vendida como ficção, mas desperta o interesse dos leitores por apresentar “fatos reais” em meio à narrativa. Cabe ao leitor “decifrar” o real do ficcional. Um exemplo seria o livro *O Código Da Vinci*, de Dan Brown, fenômeno de vendas mundial, e tema de filme. O grande impulsionador desse sucesso é a revelação de fatos passados sobre a história de Jesus, mantidos em segredo pela Igreja Católica. Isso em uma narrativa envolvente, própria de um romance policial até, com uma trama principal, que traz a tona elementos reais em meio à ficção do romance. Nesse trabalho, não exploraremos esse tipo de narrativa, porque estamos tratando de obras que trabalham apenas o real. Mas, se fosse o caso, poderíamos conceituar essa “nova modalidade” em *livro-reportagem ficcional*. Um caso a se pensar.

### **3.2) Características da narrativa do fato**

O livro-reportagem, por ser um gênero híbrido, que mescla propriedades do jornalismo com características literárias, apresenta qualidades dos dois campos de atuação. Em relação ao jornalismo destacamos o tema oriundo do fato real, a função informativa e orientativa do jornalismo impresso cotidiano – uma vez que cobre vazios deixados pela imprensa, e amplia, para o leitor, a compreensão da realidade -, e maximiza os recursos de apuração, fontes e entrevistas de captação, inerentes à prática jornalística. Falamos maximiza porque o livro traz uma maior liberdade em relação a esse trabalho: liberdade de tempo, de espaço e de angulação. Por ser uma criação livre, de autoria própria, o autor não tem os limites impostos pela “indústria” da comunicação, e pode escrever e terminar o seu livro quando e da forma que achar melhor.

A liberdade temática é característica intrínseca ao livro-reportagem. Os temas

escolhidos e narrados no livro, muitas vezes, não foram alvos de abordagem pela imprensa, ou foram-no de maneira superficial, com um enfoque diferente do dado pelo livro.

Falamos em liberdade de angulação no sentido do livro ser uma obra individual, do autor, e não comprometida com uma empresa, um grupo. Dessa forma, a escrita é mais livre, fugindo das fórmulas estabelecidas nas redações.

Quanto às fontes, no momento da apuração, da investigação para a produção do livro, o autor tem maior liberdade e mais tempo para procurar pessoas diferentes que possam lhe fornecer alguma informação. O escritor, por não estar atrelado ao ritmo compulsivo de produção das redações, pode fugir do estreito círculo das fontes legitimadas e abrir o leque para um coral de vozes variadas.

Em relação à liberdade do eixo de abordagem, podemos afirmar que, como o livro-reportagem não necessita obrigatoriamente girar em torno da factualidade, do acontecimento, “pode vislumbrar um horizonte mais elevado penetrando na situação ou nas questões mais duradouras que compõem um terreno das linhas de força que determinam os acontecimentos”.(LIMA: 2004, 85)

Depois dessa breve relação com o jornalismo periódico, vamos nos deter mais profundamente nas características que afirmam o livro-reportagem como literatura, o que é o propósito dessa análise. A narrativa envolvente, a criação de personagens, a descrição de cenas, ambientes e pessoas, a reprodução de diálogos, o fluxo de consciência e a trama que se desenrola como num romance são aspectos que não se pode deixar de levar em conta.

O escritor de um livro-reportagem, sendo jornalista ou não, trabalha com um texto envolvente, dando-lhe um tratamento mais enriquecedor, com artifícios que o tornem prazeroso e seduz o leitor. Edvaldo Pereira Lima diz:

Narrativa, aqui, entendida como o relato de um conjunto de acontecimentos dotados de seqüência, que capta, envolve o leitor, conduzindo-o para um novo patamar de compreensão do mundo que o rodeia e, tanto quanto possível, de si mesmo, pelo espelho que encontra nos seus semelhantes retratados pelo relato. (LIMA: 2004, 138)



Essa narrativa tem a capacidade de conduzir o leitor por um processo de fruição, tal qual discute Umberto Eco<sup>22</sup>. “Sistematicamente, instaura uma ordem em seguida a uma desordem, leva o leitor a uma nova desordem e permite que ele próprio constitua um reordenamento possível, para o qual o próprio texto oferece sua contribuição.”(LIMA: 2004, 139).

A forma com que o autor ordena e distribui os elementos do seu relato, objetiva criar uma interação frutiva entre a sua obra e leitor. Edvaldo Pereira Lima resume essa relação:

Essa relação consiste em captar o leitor, atraí-lo do seu mundo mental e emocional, cativá-lo para abstrair-se – no momento da leitura ou nos momentos dos diversos segmentos que constituem a leitura de uma obra escrita – desse mundo, em alguma medida, para um mergulho no universo particular contido, representativamente, no livro. (...) Desse mundo representado emanam elementos que devem tocar o leitor, sensibilizá-lo, estimulá-lo, movê-lo para que a comunicação se dê. (...) Por associações de idéias, memórias, identificações e projeções – nos níveis intelectual, emocional -, o leitor pode sentir-se algo familiarizado com o mundo contido no livro, inclinado a penetrá-lo. (LIMA: 2004, 143)

Desta forma, o autor e o leitor de um livro-reportagem não diferem em nada daquele de uma narrativa literária, já que em ambos o que se busca é o prazer da leitura, o interesse pela história narrada. Se os mecanismos para a obtenção deste resultado repousam em recursos retóricos, em peripécias variadas ou mesmo em introjeções e satisfação de expectativas interiores, não se pode afirmar – senão caso a caso – a diferenciação absoluta.

O livro-reportagem, sendo um produto nitidamente derivado da comunicação de massa, atrai o leitor à medida que lhe propõe uma viagem contemporânea aos valores de seu tempo, a realidades de outras pessoas, de outros níveis sociais, para que aí encontre, naqueles, traços que são universais à humanidade como espécie. “O livro-reportagem sugere que o indivíduo se estenda, percebendo desdobramentos de aspectos do seu universo particular transmutados no universo coletivo. É também uma proposta de autodescoberta do Eu naquilo que tem de porção coletiva do Nós.” (LIMA: 2004, 144).

---

<sup>22</sup> O teórico italiano examina a tendência das poéticas contemporâneas, em produzir textos que estimulam interpretações sempre diferentes, em *Obra Aberta*. São Paulo, Perspectiva, 1971. In: Páginas ampliadas. LIMA, Edvaldo Pereira. Manole, 2004: 138.

O leitor se sente atraído ao desafio que o livro-reportagem lhe propõe: mergulhar numa realidade que ele não conhece, distante do que vive, mas onde vai encontrar pontos comuns. O livro-reportagem instiga o leitor, causa-lhe uma espécie de estranhamento-aproximativo que vai fazer com que ele desperte para um outro “mesmo” mundo, uma nova realidade. O livro oferece ao leitor elementos que podem ser mesclados com outros do seu conhecimento, da sua experiência, e então ele próprio poderá encontrar novas combinações possíveis de compreensão do mundo.

Para isso, o autor se utiliza de vários recursos que tornam a leitura atraente, como a forma de narrar, a descrição – de personagens, cenas e ambientes –, a exposição, os diálogos detalhados e, até mesmo, o perfil psicológico das personagens.

Na literatura do fato a narração edifica-se, geralmente, a partir de uma ação dada, privilegiando-se a intensidade, ou seja, a ressonância emocional do acontecimento. Mas, o escritor também se preocupa em deixar clara a situação, o que envolve a compreensão do que ocorre, quando, onde, como, pessoas envolvidas e, quando possível, o porquê; e o ambiente, descrevendo os elementos do meio físico ou mental que cercam o fato.

Escrito de forma simples, coloquial, o livro-reportagem se vale de relatos carregados de emoção e ricos em detalhes. Para que não se esvaia rapidamente, que seja esquecido com facilidade, esse relato é feito com força, precisão, clareza e impacto.

O texto é em terceira pessoa, e o narrador é onisciente, penetra no pensamento e na alma das personagens, por meio do confronto e da observação cena-a-cena, mas não interfere na história.

O fato de o escritor ser também jornalista torna a narrativa ágil e de fácil esclarecimento. A arte de saber contar uma história, a partir da sua observação, é uma qualidade do jornalista, que a empresta ao escritor, neste caso.

Benjamin<sup>23</sup> valoriza a categoria experiência na definição de narrativa afirmando que é

---

<sup>23</sup> In BENJAMIN, Walter. *O narrador: considerações sobre a obra de Nicolai Leskov*. In Os pensadores. São

a experiência que passa de pessoa a pessoa, a fonte a que recorrem todos os narradores. Assim, ele introduz a idéia de que as melhores narrativas são as que menos se distanciam das histórias orais contadas por inúmeros narradores anônimos. É o que faz o narrador do livro-reportagem, que trabalha com as histórias contadas por outras pessoas, para complementar a sua narrativa.

A primeira é dona Edna Nunes Santos, de 47 anos, que estava estendendo a toalha no varal quando Pixote passou correndo em frente a sua casa.

- Vestia calça jeans sem camisa, estava suado, olhava pra trás por cima do ombro...
- Estava armado?
- Não vi arma nenhuma.
- E os PMs?
- Eram três, corriam com armas na mão.
- Falavam alguma coisa?
- Um deles gritava: “Desta vez você não escapa, Pixote.” (BARCELLOS, 2004: 298)

As aspas, utilizadas no jornalismo para dar voz às personagens, não existem. Os escritores de livro-reportagem utilizam o recurso do travessão a cada fala, como em um romance. As gírias, maneirismos e codinomes são mantidos, a fim de transmitir maior contato com o universo retratado.

- Esses putos mereciam isso mesmo. A gente dando um duro do cacete no Rio e os dois sacanas aqui, querendo passar todo mundo para trás. Já se viu?
- De qualquer forma é muito chato – argumentava Nijini. – Marco Aurélio e Armandinho eram amigos da gente. Sei que tavam errados, mas é duro. Lúcio deve tá aporrinhado. (LOUZEIRO, 1977: 4)

Vê-se aqui a influência direta do *new journalism*, então efervescente nos Estados Unidos. O repórter é fiel ao que vê, mas para transmitir os fatos utiliza-se dos recursos da ficção.

(...)embora o sr. Clutter às vezes dividisse o escritório com Gerald van Vleet, um jovem que o ajudava na administração da fazenda, aquele aposento era fundamentalmente o seu retiro – um santuário bem organizado, forrado com lambris envernizados de nogueira, onde, cercado por barômetros, gráficos de

pluviometria e um par de binóculos, sentia-se como um capitão em sua cabine de comando, um navegador pilotando a fazenda River Valley em sua travessia às vezes tormentosa de cada estação do ano. (CAPOTE: 2003, 40-41).

Nesta citação, podemos perceber que o escritor cria uma atmosfera por decerto ficcional, ao narrar como se sentia o personagem em seu escritório. Não é simplesmente a descrição do local, mas o que representava este aposento para o personagem. O uso de elementos da ficção neste ponto é claro, principalmente porque o personagem descrito já estava morto quando Capote escreveu o livro, sentimentos tão íntimos não são falados por outras pessoas.

Capote tinha um método muito particular no momento da pesquisa. O escritor orgulhava-se de fazer entrevistas sem tomar notas ou gravá-las. Afirmava ter grande capacidade de memorizar o que era dito, com a vantagem de não constranger o entrevistado com o gravador ou o bloco de notas. Capote evitou se colocar ao longo do texto, reforçando uma idéia de objetividade jornalística. O escritor também afirmava ter feito rigorosa investigação jornalística, debruçando-se sobre o inquérito e fazendo centenas de entrevistas. Conseguiu colher mais informações que o próprio FBI, que investigava o caso; principalmente, com os suspeitos. Por trás do livro, existe muita especulação, principalmente, a respeito da relação que criou com um dos acusados. Dizem que Capote, homossexual assumido, havia se apaixonado por Perry (um dos suspeitos) e por isso conseguiu tantas e tão íntimas informações. Essa especulação em torno do livro e de Capote aumentou ainda mais a sua vendagem e repercussão, principalmente nos dias atuais, quase 40 anos após a primeira publicação do livro. *A Sangue Frio* foi reimpresso, um documentário a respeito do escritor foi produzido e transmitido este ano em um canal a cabo brasileiro e um filme (longa metragem) foi feito simulando o período em que esteve por conta do seu livro-reportagem de maior sucesso. Este filme, inclusive, concorreu ao Oscar e o ator principal (que representa Capote) levou a estatueta. Isso mostra que ele está em alta e seu livro idem, frutos de um gênero

literário que cresce a cada dia.

Na apresentação do livro, o jornalista Ivan Lessa resume um pouco da história de Capote e sua incansável pesquisa:

Capote, um conquistador nato, acabou hipnotizando (é o único verbo possível) os habitantes-chave de Holcomb. Presos os dois assassinos, conseguiu ter acesso a eles e – seria identificação? - aos trejeitos psicológicos que aproximam dois homossexuais, se um quê homossexual tivesse Perry Smith. Há teses a respeito – acabou íntimo de Perry, ele também pouco mais que um anão, como Capote. Capote passou ao todo um ano e meio no Kansas examinando aspectos da “história” e conversando com quem podia, principalmente os “dois meninos”, como os chamava. Depois foram quase cinco anos de quebrar pedreira, ou geleira, em Verbier, nos Alpes Suíços, onde possuía um pequeno chalé. O tom *jet-set*, tão ao gosto do pobre Capote, foi dado pelo resto do trabalho, efetuado em Brooklyn Heights, onde era dono de um apartamento.” (CAPOTE: 2003, 10)

A descrição é uma característica muito evidente na literatura do fato. Podemos conceituá-la como a representação particularizada de seres, objetos e ambientes, ela “(...) imobiliza esse objeto ou ser em certo instante do processo narrativo. (...) fixa um momento, um lado, um aspecto do ser que se move, retendo-o através da permanência de sua imagem móvel”<sup>24</sup>.

Por realizar um intenso trabalho de pesquisa e investigação, inclusive visitando pessoalmente os locais do acontecimento, o autor descreve com riqueza de detalhes os ambientes, as cenas e as personagens. Isso remete ao leitor uma sensação de estar presente e acompanhando de perto tudo o que aconteceu. É mais um componente na “viagem” que o leitor faz para dentro do universo do livro. O envolvimento com o acontecimento narrado torna-se mais pleno quando este é descrito com detalhes.

A luz dentro do quarto era tão escassa que precisaram de um momento para acostumar a vista. O espaço não tinha mais do que dois metros por três, com uma única janela tapada. Sentados num colchão de solteiro colocado no chão, dois encapuzados como os da casa anterior viam televisão, absortos. Tudo era lúgubre e opressivo. No canto à esquerda da porta, sentada numa cama estreita com cabeceira de ferro, havia uma mulher fantasmagórica com o cabelo branco e opaco, os olhos atônitos, a pele grudada nos ossos. Ela não deu sinais de haver notado que elas entraram; não olhou, não respirou. Nada: um cadáver não teria parecido tão morto. (MARQUEZ, 1996: 18-19)

<sup>24</sup> SODRÉ, Muniz e FERRARI, Maria Helena. *Técnica de redação*. (p.105). In LIMA, Edvaldo Pereira.

A exposição do fato narrado, no livro-reportagem é explorada de forma a revelar ao leitor todas as circunstâncias, causas e efeitos que envolvem o acontecimento. O autor pretende fornecer ao leitor todas as informações relacionadas ao fato, para que este tome as suas próprias conclusões.

É justamente para poder expor com verossimilhança e o mais completo possível em relação ao ocorrido, que o autor realiza o intenso trabalho de pesquisa. Todo o material recolhido é utilizado na escritura enriquecendo o relato.

O saldo de 7.500 vítimas da Polícia Militar supera o volume de mortos e feridos de centenas de levantes armados, revoluções e guerras históricas. Supera o número de soldados brasileiros mortos na Segunda Guerra Mundial (454); as vítimas da Guerra dos Farrapos (1.000); da Guerra da Independência (1.200); dos levantes da Sabinada e da Cabanagem, também conhecida como Revoltas da Regência (1.300); das duas batalhas de Guararapes (900); dos confrontos entre brancos e escravos, inclusive todos os quilombos (cerca de 5.000 feridos e 2.000 mortos). Tentei classificar a posição da guerra da PM contra os suspeitos civis em relação às baixas das guerras mais importantes do passado. Consultei vários historiadores. Eles afirmam não dispor de dados suficientes para fazer uma classificação exata. A comparação dos dados que eles fornecem com os da guerra da PM de São Paulo leva à dedução de que ela esteja entre as cinco que mais fizeram mortos. (BARCELLOS, 2004: 167-168)

As personagens são apresentadas no livro-reportagem juntamente com o acontecimento, e, no decorrer da narrativa, o seu lado psicológico é apresentado, inclusive pensamentos e sentimentos mais íntimos e secretos.

O resto de novembro havia sido de acomodação para Maruja e Beatriz. Cada uma forjou à sua maneira uma estratégia de sobrevivência. Beatriz, que é valente e geniosa, refugiou-se no consolo de minimizar a realidade. Suportou bem os primeiros dez dias, mas logo tomou consciência de que a situação era mais complexa e imprevisível e enfrentou a adversidade meio de viés. Maruja, que é analítica e fria mesmo contra seu otimismo quase irracional, havia percebido desde o primeiro momento que estava diante de uma realidade acima de seus recursos e que o seqüestro seria longo e difícil. Escondeu-se dentro de si mesma como um caracol em sua concha, economizou energias, refletiu a fundo, até que se acostumou à idéia inevitável de que podia morrer. “Daqui não saímos vivas”, disse a si mesma, e ela própria se surpreendeu de que aquela revelação fatalista tivesse um efeito contrário. A partir de então sentiu-se dona de si mesma, capaz de estar atenta a tudo e a todos e de conseguir por persuasão que a disciplina fosse menos rígida. Até a televisão tornou-se insuportável a partir da terceira semana de

cativeiro, acabaram as palavras cruzadas e os poucos artigos legíveis das revistas de variedades que haviam encontrado no quarto, que talvez fosse resto de algum seqüestro anterior. Mas mesmo em seus piores dias, e como sempre fez na vida real, Maruja se reservou umas duas horas diárias para a solidão absoluta. (MARQUEZ: 1996, 75-76)

O interessante é que o leitor, além de acompanhar as ações das personagens, pode prevê-las e também tentar entendê-las. Mas, para que isso seja possível, o escritor despende um longo tempo de pesquisa. Uma pesquisa que vai além de documentos e registros depende de entrevistas pessoais com as personagens (quando possível), testemunhas e pessoas que tenham (ou tiveram) alguma relação com o fato narrado.

Truman Capote, ao escrever *A Sangue Frio*, conseguiu ter um contato bastante próximo com os protagonistas do caso (os criminosos) e isso rendeu para o livro excelentes passagens e detalhadas descrições:

Enquanto isso, Dick e o condenado trocavam piadas obscenas. O riso dos dois irritava Perry; implicou especialmente com as gargalhadas do sr. Bell – latidos altos muito parecidos com o riso de Tex John Smith, o pai de Perry. A lembrança do riso do pai o deixou mais tenso ainda; a cabeça lhe doía, os joelhos incomodavam. Mascou três comprimidos de aspirina e engoliu-os a seco. Meu Deus! Pensou que ia vomitar, ou desmaiar; tinha certeza de que isso iria acontecer caso Dick continuasse a adiar “a festa” por muito mais tempo. O dia estava escurecendo, a estrada era reta, sem casas nem seres humanos à vista – só a terra desnudada pelo inverno, escura como ferro. Agora era a hora, *agora*. Olhou fixo para Dick, tentando comunicar o que tinha percebido, e alguns sinais – o tremor de uma pálpebra, um bigode de gotas de suor – lhe disseram que Dick já tinha chegado à mesma conclusão. (CAPOTE: 2003, 219)

Mas, quando o livro-reportagem é escrito depois de o acontecimento ter sido encerrado, quando se passou já algum tempo, as entrevistas com pessoas próximas e análise de objetos íntimos, fotos, registros, lugares e ambientes freqüentados pelas personagens já ajudam bastante. Isso também acontece com o livro do Truman Capote em relação à descrição da família que foi assassinada. A visita ao local, à casa da família e aos lugares que freqüentavam, o acesso a notícias sobre eles e as entrevistas às pessoas próximas possibilitaram traçar um perfil de cada um dos membros da família.

O proprietário da fazenda River Valley, Herbert William Clutter, tinha 48 anos de idade e, graças aos resultados de exames médicos que fizera recentemente para um seguro de vida, sabia estar em perfeitas condições de saúde. Embora usasse óculos sem aro e tivesse apenas uma estatura mediana, pouco menos de 1,75 metro de altura, o sr. Clutter fazia uma bela estampa masculina. Seus ombros eram largos, seus cabelos continuavam escuros, seu rosto confiante, retangular, conservava a aparência jovem e um colorido saudável, e seus dentes, sem manchas e fortes o bastante para partir nozes, ainda estavam intactos. Pesava em torno de setenta quilos – o mesmo peso de quando se formara na Universidade do Estado do Kansas, onde se diplomara em agricultura. Não era tão rico quanto o homem mais rico de Holcomb – o sr. Taylor Jones, um fazendeiro de gado das proximidades. No entanto, era o cidadão mais conhecido da comunidade, importante tanto nela quanto na vizinha Garden City, a sede do condado, onde presidira o comitê de construção da recém-inaugurada Primeira Igreja Metodista, edifício que custara 800 mil dólares. Era presidente da Conferência das Organizações Agrícolas do Kansas e seu nome era reconhecido com respeito entre todos os agricultores do Meio-Oeste, bem como em certos gabinetes de Washington, onde fora membro do Conselho Federal de Crédito Agrícola durante a presidência de Eisenhower. (CAPOTE: 2003, 24-25)

Ao ler a tão completa obra de Capote podemos questionar: até que ponto expressam a realidade e até onde dependem da imaginação do escritor, ou seja, de sua capacidade de mentir?

Vasta questão que, claro, não deixou de aparecer quando o texto foi publicado, em quatro números sucessivos da revista *New Yorker*. Capote foi acusado de falsear o real, de inventar diálogos e situações. Mandaram um checador profissional ao Kansas e ele se confessou impressionado com a minúcia e o cuidado obsessivo do levantamento de dados. Mas ao ler o livro podemos constatar que nele há coisas que Capote não poderia saber. São suposições, ‘construções’ que preenchem vazios. De que outra forma poderia saber o que determinado personagem estava pensando em certo momento? Como reconstruiu alguns diálogos? De modo que *A Sangue Frio* é um relato tão verdadeiro quanto possível de um fato, ou conjunto de fatos, de natureza peculiar. Porque não se pode esquecer que ele não estava lidando com amenidades, mas andava em zonas sombrias da experiência humana: o assassinato de uma família, a mente criminosa, as motivações para um crime, as reações da comunidade e da família dos assassinos, etc.



Na verdade, não sabemos - nunca saberemos - se há correspondência exata entre texto e os fatos tais como se passaram. O que sabemos, sim, é que o livro faz essa experiência mais do que plausível - ele a torna real para nós. Luis Zanin Oricchio, em um artigo no jornal *O Estado de S. Paulo*, completa:

Os crimes de Kansas são os que Truman Capote relatou. E essa força de persuasão vem mais do estilo que do rigor da pesquisa. Tivesse ele devaneado muito, adjetivado e interpretado, e não alcançaria o tremendo efeito de convencimento dessa prosa em aparência apenas objetiva. Uma "objetividade" que não passa de genial efeito literário.(ORICCHIO, 21/09/03)

### **3.3) Literatura na sociedade de massa**

Ao se falar de literatura do fato, de não-ficção, temos que entrar na questão da cultura de massa, e a abundância de informações e imagens que cercam a sociedade. Essa mudança na consciência coletiva da sociedade afetou o campo das artes e, conseqüentemente, a literatura. Luiz Beltrão afirma: “Em razão da multiplicidade de suas *linguagens* e da complexidade dos seus processos de produção e apresentação, os *mass media* estão renovando a face da literatura.”(BELTRÃO: 1972, 80) Os escritores que não aderiram a esta nova tendência já estão percebendo uma queda de audiência, o que é negativo, pois os deixa alienados. O romance tradicional, que surgiu, originariamente, como alimento literário para as massas, já registra um desprestígio. Podemos citar duas razões: primeiro, porque a motivação artística inicial que animava seus escritores declina e morre; segundo, porque as necessidades e interesse do público, a que se destinava, vêm sendo satisfeitas por outros meios de comunicação. Luiz Beltrão anuncia as características do novo gênero:

Nos Estados Unidos, embora ficcionistas ditos de categoria superior pareçam refratários à onda, mostram-se insatisfeitos com a potencialidade do gênero, no sentido de vender o produto ao público consumidor e pesquisam o *novo* – que, no caso será mais atraente, por meio de formas ainda caracterizadas pela comunicação fácil e direta, vale dizer, essencialmente de acordo com a narrativa tradicional,

linear. Daí os romances-reportagens ou não ficcionais de Truman Capote, de William Styron, de Norman Mailer – todos *best-sellers* e consagrados pela crítica. (BELTRÃO: 1972, 81-82)

A sociedade contemporânea confere ao escritor uma decisiva responsabilidade na libertação do homem-massa e surgimento do homem novo. As condições de convivência universal que essa sociedade lhe oferece ampliam o círculo de sua audiência - atinge a todos. Não é o escritor que vai à procura da audiência; esta que a seleciona, entre as mensagens que estão a seu dispor, aquelas que correspondem à sua ânsia de consumidora do produto cultural individualizado e sempre novo, seja em conteúdo, linguagem ou interpretação, mas que sirva aos seus propósitos de desmistificações, derrubada de ídolos e renovação da confiança em si própria e na humanidade.

A literatura vem para trazer à sociedade elementos que podem auxiliar a conscientização a respeito do contexto a que estamos inseridos. Isso porque a literatura não é uma mera junção de palavras; “a sua linguagem se centraliza na criação (ou recriação) de signos verbais, que muitas vezes transcendem o significado geralmente aceito e servem para nomear coisas, idéias e acontecimentos que vivem antes no espírito criador do artista do que no quotidiano dos seus receptores.” (BELTRÃO, 1972: 60)

Luiz Beltrão ainda completa que:

A literatura é, por excelência, a arte da interpretação: interpretação do acontecido, do imaginário, do vir-a-ser. Porque a interpretação do presente, do momento que vivemos, cabe especificamente à categoria de homens de letras que exercem o jornalismo, e que se acham jungidos à atualidade como Prometeu ao seu rochedo. (BELTRÃO, 1972: 60)

Nesse sentido, a literatura é mais livre do que o jornalismo como tal e pode melhor ajudar o homem a libertar-se do tempo, do espaço, e da realidade imediata para alcançar a percepção e interiorizar coisas e estados extra dimensionais. A literatura nos leva a compartilhar com o escritor o seu redescobrimto de mundo.

Com a cultura de massa e o universo de imagens e informações que bombardeiam as

peças todos os dias, de forma popularizada e acessível, o escritor procura uma forma de dialogar com essa sociedade. A literatura precisou revisar seus conceitos, como os seus métodos e técnicas de execução e transmissão do fenômeno literário. E tem que buscar a massa. Nessa tendência, Luiz Beltrão destaca:

Se a missão do escritor é esta de visão e verdade, não pode haver literatura senão onde haja pessoas interessadas em ver e saber, isto é, autênticos interlocutores. Não somente o escritor, ele mesmo, mas também a comunidade dos seus próximos terá de pôr em situação de diálogo. Terá de ser atraída pela utilização das mesmas táticas empregadas pelos agentes da massificação obscurantista, que são táticas psicológicas e tecnológicas, à situação de receptora da mensagem onírica da literatura, que ajuda o homem a ver, em espírito e verdade, a realidade da sua existência. (BELTRÃO, 1972: 68)

A situação dialogante então criada expandirá a nossa perspectiva individual, adicionada a uma perspectiva privilegiada: a do escritor, que põe-se a sonhar para ver, nos convida a compartilhar do seu redescobrimento do mundo. Porque a literatura, como uma forma de expressão de arte inserida na sociedade contemporânea, se obriga a ser total e abrangente.

Porém, estamos diante de duas realidades que nos parecem dissociáveis: a criação literária e a comunicação – como sendo o processo industrializado de transmissão da mensagem até o seu público receptor. Essas duas realidades, na sociedade contemporânea, precisam uma da outra para se tornar palpáveis e frutuosas. “O criador literário é livre do público na elaboração da sua mensagem; contudo, faz parte integrante do público, não pode alhear-se ao gosto, interesses e necessidades da massa.”(BELTRÃO: 1972, 94).

Temos que fazer uma pequena ressalva e lembrar que, sem dúvida, há ainda e haverá sempre os escritores alheios a esse panorama. Mas não podemos falar em literatura hoje, sem destacar a influência da cultura de massa e sua produção industrial.

Dessa forma, o romance também se adequou às novas tendências e evoluiu para ultrapassar os limites que lhe eram fixados pela tradição literária. Assim, uma nova espécie de

livro veio suplantar, na preferência pública, o romance: os livros que tratam de fatos reais, ocorridos há algum tempo atrás ou no passado bem recente. Beltrão completa: “referimo-nos ao *livro de atualidade*, ao documento e ao depoimento sobre fatos correntes e atuantes na consciência coletiva e na civilização contemporânea.” (BELTRÃO: 1972, 95)

Essa demanda em cima da literatura de não-ficção está também atrelada à chamada sociedade “pós-moderna”. Um termo já batido, mas que não pode deixar de ser citado e analisado neste trabalho, em que falamos muito em superficialidade, bombardeio de imagens e informações (rasas, é verdade), tempo escasso, etc.

Para tal, vamos nos utilizar da conceituação de Frederic Jameson a respeito do pós-modernismo. No pós-modernismo tudo é instável, inconstante, tem-se aversão a tudo que for de longa duração. Ao contrário do modernismo e suas idéias, originárias do final dos anos 50 e início da década de 60.

Impera a sociedade do simulacro. As coisas são superficiais, não há tempo para nada, e muitas existem sem que se saiba as utilidades delas. A estética, o visual tem um papel relevante, já que como falta tempo para se aprofundar em algo, as primeiras impressões são fundamentais. Daí vem todo o apelo visual encontrado no mundo de hoje. Jameson afirma:

Esse é o verdadeiro momento da sociedade da imagem, na qual, segundo Paul Willis<sup>25</sup>, os sujeitos humanos, já expostos ao bombardeio de até mil imagens por dia, vivem e consomem cultura de maneiras novas e diferentes. Se as obras de arte *high tech* tematizadas tecnologicamente ofereciam as estruturas de um tipo de reflexividade ou autoconsciência a respeito de nossa atual situação e de sua relação com a tecnologia da informação, é tentador sugerir que no momento pós-moderno a reflexividade como tal se submerge na pura superabundância de imagens como em um novo elemento no qual respiramos como se fosse natural. Em outras palavras, a ilusão de uma nova naturalidade surge quando já não há nenhuma distância com relação à cultura das imagens, quando já não podemos reconhecer sua singularidade histórica ou a originalidade de nossa situação pós-moderna. Ainda na teoria, nossa situação é projetada retrospectivamente para o passado. (JAMESON: 1994, p. 120)

<sup>25</sup> In Jameson, Fredric. *Espaço e Imagem – teorias do pós-moderno e outros ensaios*. Cap.: Transformações da Imagem na pós-modernidade. 1994, p. 120.

Nada é novo. A partir do instante que surge, passa a ser velho; graças à velocidade dos meios de comunicação. A humanidade é esquizofrênica - no sentido literal da palavra – haja vista que exerce múltiplos papéis. E essa multiplicidade é decorrente de uma característica do pós-modernismo: a heterogeneidade. Há coisa para todos os gostos, elas convivem paralelamente, como numa “bricolagem”, sem se misturarem. Como diz a epígrafe da introdução do livro de Jameson<sup>26</sup>, creditada a Deleuze e Guattari: “Vivemos hoje na época de objetos parciais, tijolos estilhaçados em fragmentos e resíduos.” (JAMESON: 1994, 7)

Jameson busca reconquistar um sentido histórico genuíno, já que este foi perdido. O pós-modernismo gerou uma ruptura do tempo histórico, vivemos em uma sociedade de consumo que estimula o tempo presente, tudo é efêmero. Perde-se o sentido de história linear, o tempo é fragmentado.

Em busca de uma historicização, o projeto inicial de Jameson seria o de desenvolver uma teoria literária sistemática, que se expandiu posteriormente em uma teoria cultural. Jameson apresenta “uma concepção mais abrangente do texto literário, uma tentativa de romper os limites do cânone acadêmico estabelecido para incluir a produção cultural como um todo, e de privilegiar a dimensão histórica dos textos”.(JAMESON: 1994, 9)

Nesse caso, o objetivo seria “a inserção dos textos em seqüências históricas, a historicização do trabalho interpretativo, e mesmo, através do que ele chamou de meta comentário, dos próprios códigos interpretativos”.(JAMESON: 1994, 10)

Essa seria uma estratégia de superação da tendência à paralisia derivada da perda da representabilidade na época atual, ou seja, “da incapacidade de mapear conceitualmente o mundo, a realidade e o significado, ilustrada pela produção cultural contemporânea”. (JAMESON: 1994, 14)

Dessa forma, a obra de arte (incluindo a literatura) tem uma função importante dentro desse contexto, que é o de “abrir os olhos” da sociedade para uma outra realidade que está a

---

<sup>26</sup> Id. Ib. p.7.

nossa volta, mas que não vemos devido a essa fragmentação das mensagens e idéias. Para Jameson, formas e práticas culturais alternativas que proponham novas estratégias de representação são pré-requisitos para a emergência de uma nova práxis.

Compete ao crítico cultural radical buscar textos culturais que, através de uma dimensão utópica, sejam capazes de enfrentar o desafio pós-moderno e manter vivo o impulso de luta por um futuro melhor. A arte que não perder esse impulso utópico poderá contribuir, então, para uma nova compreensão da realidade que, na metáfora de Jameson, mantenha aberta a porta para o futuro.(JAMESON, 1994: 14)

Para outro estudioso do pós-modernismo, Nestor Garcia Canclini, a obra de arte também seria uma forma de resgatar a continuidade do mundo e dos sujeitos. Em seu livro, *Culturas Híbridas*, Canclini cita Baudrillard afirmando essa “função” da arte:

...em uma civilização técnica de abstração operatória, na qual nem as máquinas nem os objetos domésticos requerem mais que um gestual de controle, [a arte moderna] tem antes de mais nada como função salvar o momento gestual, a intervenção do sujeito inteiro. É a parte de nós desfeita pelo hábito técnico o que a arte conjura no gestual puro da arte de pintar e em sua aparente liberdade. (CANCLINI: 1997, 330-331)

#### **4. LITERATURA DO FATO POR JORNALISTAS E LITERATOS: DIFERENÇAS E RELAÇÕES.**

Como uma literatura híbrida, a *literatura do fato* circula livremente entre os meios literários e jornalísticos. Os escritores são oriundos dos dois universos: do jornalismo e da literatura. O nosso objetivo é traçar algumas diferenças entre as obras escritas por jornalistas e escritores. Para tal, selecionamos, dentre o *corpus* literário que compõe esse trabalho, o livro *Rota 66*, do jornalista Caco Barcellos, e a obra *Notícia de um seqüestro*, do escritor (e também jornalista) Gabriel Garcia Márquez.

Como jornalista policial de grande experiência, Caco Barcellos levou para o mundo

literário características intrínsecas ao jornalismo, inclusive o tema recorrente em seus livros. Autor de outros livros, além de *Rota 66*, aborda o mesmo tema recorrente da violência que assola o mundo real. Sua experiência como repórter investigativo lhe valeu na produção do livro, em que buscava fatos e situações para descrever o assunto abordado.

A forma de narrar de um escritor oriundo do jornalismo, e com vasta experiência neste ramo, difere da forma de um escritor eminentemente literário, mesmo que tenha suas incursões no mundo jornalístico, como é o caso de Gabriel Garcia Márquez, que apresenta maior notoriedade na literatura - principalmente por ter sido consagrado com romances e ter recebido um prêmio Nobel de Literatura, o que representa seu reconhecimento pela crítica canônica. Da mesma forma temos em nosso *corpus* literário outro escritor consagrado, membro da Academia Brasileira de Letras, José Louzeiro e seu romance-reportagem clássico, *Lúcio Flávio, o passageiro da agonia*.

Como *mimesis*, esta literatura que trabalha o real propõe uma reação do leitor – já sentida pelo escritor -, por isso a iniciativa em escrever sobre o acontecimento, ou seja, uma obra do fato só se completa no momento em que atinge o agente. Ela não é simplesmente imitação, ela seria uma correspondência entre o acontecimento e a obra que se produziu com ele. Com base nestas informações, podemos entender o que move um escritor a ter a iniciativa em escrever uma obra sobre um fato real.

Em seu artigo “O processo de investigação de Caco Barcellos como ato comunicativo”<sup>27</sup>, a pesquisadora Sandra Regina Moura toma como base a idéia de que a investigação de Caco Barcellos surge como diálogo do jornalista consigo mesmo, com seus pesquisadores, com seus amigos e com suas fontes de informação, ou seja, a iniciativa para entrar na literatura, com seus livros-denúncia, veio de uma insatisfação própria com o meio, característica de escritores engajados, mas que, neste caso, veio aliada à visão jornalística de Caco, que vê todos os dias situações próprias para alimentar sua indignação.

---

<sup>27</sup> Disponível em <http://www.filologia.org.br/anais/anais%20III%20CNLF%2004.html>.

Sandra Regina Moura teve acesso a um material particular do jornalista, em que é possível perceber como surgiu essa vontade em escrever *Rota 66*. Através de cartas trocadas com amigos vemos a motivação e o incentivo que o jornalista recebeu dos amigos para a realização deste livro e também nos permite revelar momentos de fragilidade do jornalista diante do seu objeto. “*Não tenho certeza, mas acho que é Conrad quem diz que o objetivo de um escritor é fazer o leitor enxergar. Acho seu livro um bom exemplo disso. Há uma sinceridade, um compromisso, uma urgência, uma espécie de ‘febre’ humanista*”, está em um dos trechos da correspondência, referindo-se à *Revolução das crianças*. Logo a seguir, temos entre parênteses:

Lembrei-me de você falando que, às vezes, ficava desanimado para escrever **Rota 66** por achar que isso só interessaria a você e tive vontade de te telefonar, em plena madrugada, para dizer que você tem o compromisso moral de escrever este livro. Hoje eu tenho certeza que a tarefa do romancista contemporâneo é exatamente esta, colher pedaços de vida e dispô-los no papel. (MOURA, 2004)

É o que diz a carta, quando Barcellos ainda esboçava a idéia de escrever o seu segundo livro.

No decorrer desta análise percebemos que uma nova categoria literária aparecia: a “literatura do fato”. Percebemos algumas diferenças que caracterizam o *livro-reportagem* e a *literatura do fato*. Além de uma escrita realista, eles se diferenciam em alguns aspectos. Escrito por jornalistas, o livro-reportagem pode ser considerado uma reportagem ampliada, com todos os elementos jornalísticos que lhe são peculiares, mas com mais liberdade – de tempo, espaço e angulação.

Em nosso *corpus* literário, temos *Rota 66* como grande expoente desta categoria. Como Barcellos escreve buscando mais dados e informações para o livro, da mesma forma em que o faz em seus trabalhos como jornalista. Ele tem a mesma preocupação de um escritor engajado e está no jornalismo. O seu processo de apuração para o livro merece destaque, de acordo com o material ressaltado no artigo de Sandra Regina Moura.



Caco trabalha com fichas de organização com informações detalhadas sobre a vítima, um sistema que foi adotado para dar mais praticidade à anotação dos dados principais de cada caso. Também armazena informações sobre os matadores, além das delegacias das áreas dos tiroteios e do delegado que escreveu o boletim de ocorrência.

Nesse sentido, as fichas, criadas para armazenar informações sobre assassinatos divulgados pelo *Notícias Populares*, jornal diário de SP, envolvendo civis e policiais militares, desempenham um papel fundamental na investigação. Além de servirem para abrigar o resumo dos principais dados de cada caso, as fichas registram boa parte da comunicação travada pelo jornalista com seus colaboradores. (MOURA, 2004)

Os pesquisadores atuam como interlocutores. Sidney Silva – um dos pesquisadores - mantém com Caco Barcellos o seguinte diálogo:

Hoje faz quatro meses que estou lendo esse jornal. Você já notou que não tem notícia de tiroteio com sobrevivente?  
 Em outro momento, o pesquisador sugere:  
 Tiroteio na Penitenciária. Placar: 31 mortos. PM zero. Nenhum. Isso é um massacre, Caco Barcellos. Tem que ser denunciado.  
 São observações que oferecem rumo à investigação:  
 Mais um morto no meu bairro. Sempre negro ou pardo, está percebendo, diz Sidnei em uma outra anotação, chamando a atenção de Caco Barcellos para a hipótese de que a PM mata mais negro ou pardo. (MOURA, 2004)

Na comunicação com suas fontes, Barcellos esclarece o objetivo da sua pesquisa:

Meu interesse nesse trabalho é saber exatamente qual é o tamanho do seu drama. O seu caso já está registrado no nosso Banco de Dados. Mas ainda nos faltam algumas informações, que são fundamentais para conseguirmos melhores resultados nesse trabalho. (MOURA, 2004)

Esse recurso comunicativo permeia todo o processo. Encontramos Caco Barcellos dialogando com ele mesmo. Seu caderno de anotações esboça algumas indicações desse momento. É o jornalista mergulhado na sua tarefa de conhecer melhor cada caso. “*Checar caso Dirley e Hoffman (17 anos) Favela Heliópolis - Liga Martinez*”. Em outra anotação: “*Ir ao Paulistano*”. Ou: “*Nomes PMs averiguar*”.

Os trechos das anotações do jornalista, em seu caderno, revelam a preocupação constante de investigar cada vez mais os casos envolvendo crimes de policiais militares. Evidencia a necessidade de checagem das informações, o cuidado com a apuração dos

assassinatos, a atenção a detalhes dos casos investigados e a busca por um aprofundamento dos fatos.

Sandra ressalta, ainda, que o mergulho no mundo processual do jornalista vai revelando, a cada documento, a complexidade do processo de investigação dos casos de *Rota 66*. “Cada vez mais, nos deparamos com uma rede comunicativa, que vai revelando uma série de mediações entre o acontecimento e a investigação”.

As mediações são ancoradas nas fontes, na pauta, nos pesquisadores, nos amigos, etc. Uma anotação de uma das pesquisadoras, Luciana Burlamaqui, para Barcellos, após o cumprimento de uma das pautas preparadas pelo jornalista, exemplifica bem esse desencadeamento de signos interpretantes que irá redundar em *Rota 66*. Vejamos o registro: “*Procurei reproduzir a entrevista, dando as minhas impressões no que julguei mais importante, para tentar lhe passar qual a postura dele diante do caso 66 e de outros conceitos*”. Vale lembrar que Burlamaqui refere-se à entrevista feita por ela com o sargento Antônio Sória, um dos envolvidos nos casos de assassinatos.

Eis outro trecho que registra as impressões de Burlamaqui:

Sobre o caso de Rota 66, ele não disse nada de muito revelador, acho que você sabe tudo. O mais interessante são as suas opiniões, o que pensa da polícia, bandidos e como se coloca no caso com a sua ‘falta de memória’ e o seu medo de falar. Achei o mais importante de tudo o fato dele não se arrepender de nada e que faria tudo novamente. (MOURA, 2004)

Ao analisar *Rota 66*, do jornalista-escritor Caco Barcellos, podemos observar que se destaca a linguagem coloquial, simples e objetiva. Frases curtas e muita informação, justificada e ratificada com dados, assim como em uma reportagem investigativa.

O livro é dividido em três partes, com média de 7 capítulos curtos, e cerca de 10 páginas em cada parte. Essa distribuição traz dinamismo à narrativa, que prende a atenção do leitor. Cada parte tem um título: “Primeira parte: Rota 66; Segunda parte: Os matadores; Terceira parte: Os inocentes”. Os títulos dos capítulos também se destacam pelo impacto, pelo

apelo próprio às manchetes de jornal, aguçando a curiosidade do leitor. Podemos citar alguns deles: “A perseguição”, “Não atirem!”, “O pior do passado”, “Hospital: esconderijo de cadáver”, “Matador de inocentes”, “Pelo amor de Deus, não me mate!”.

A apresentação do livro vale ser destacada. Escrita por Narciso Kalili, um jornalista de renome no cenário nacional, exalta a seriedade e ética profissionais de Caco Barcellos. Podemos dizer que esse texto traz credibilidade ao livro. A primeira frase é intrigante e reveladora: “Caco Barcellos é um jornalista que tem lado” (BARCELLOS: 2004, 9). A partir dela, revela-se um Caco íntegro, batalhador, persistente e determinado, que faz do jornalismo a sua bandeira em busca de um mundo mais justo; que sai em defesa dos “mais fracos” que não têm o seu espaço na sociedade. Narciso encerra a apresentação completando aquela primeira frase: “Caco Barcellos é um jornalista que está do lado da maioria. O lado dos desgraçados, dos miseráveis. Gente sem privilégios, indefesa, e para quem o trabalho de jornalistas como Caco Barcellos ou Donald Wood representa a porta de entrada em direção à vida”. (BARCELLOS: 2004, 11)

A primeira parte do livro refere-se ao acontecimento que desencadeou toda essa investigação do jornalista, que resultou no livro. E o primeiro capítulo, de nome “A perseguição”, já começa narrando a ação, o que causa emoção e envolvimento do leitor com a narrativa.

A Veraneio cinza nunca esteve tão perto. A 200, 300 metros, 15 segundos: a sirene parece o ruído de um monstro enfurecido. Os faróis piscam sem parar. O farolete portátil de 5 mil watts lança luzes no retrovisor de todos os carros à frente. Os motoristas, assustados, abrem caminho com dificuldade por causa do trânsito movimentado nesta madrugada de quarta-feira, no Jardim América. A Veraneio, com manobras bruscas, vai chegando perto, cada vez mais perto dos três homens do Fusca azul. Eles estão na Maestro Chiafarelli e tem à frente uma parede de automóveis à espera do sinal verde para o cruzamento da Avenida Brasil. (BARCELLOS: 2004, 15)

Nesta mesma passagem citada acima, podemos observar que a descrição do acontecimento se dá de forma a mergulhar o leitor no local citado, com nítida intenção de explorar todos os aspectos visuais capazes de fazer predominar recursos de construção da

imagem: a proximidade, as cores, a intensidade luminosa, o movimento. Por se tratar de um caso real, a sua localização também é real, e a descrição de nomes de ruas e bairros se faz necessária a fim de trazer o leitor para dentro da situação, principalmente se ele conhece o local pessoalmente. Por outro lado, aquele que desconhece o espaço tem sua necessidade suprida pelo detalhamento descritivo. Outra citação também exemplifica essa relação:

Depois de alguns minutos sem ser visto pelos policiais, o Fusca segue pela Avenida Nove de Julho, a 120 quilômetros por hora, com todas as luzes apagadas. Para entrar, bruscamente, na Estados Unidos, Noronha reduz, aumenta a rotação do motor e faz uma conversão proibida à esquerda. Quase colide com mais uma Veraneio que entra na perseguição. (BARCELLOS: 2004, 16-17)

O narrador de *Rota 66* é onisciente, ele está fora da história, mas penetra no mundo interior das personagens, conhece os sentimentos e os reproduz na narrativa. Porém, mescla alguns trechos autobiográficos. O segundo capítulo pode servir para explicar os motivos que o levaram a escrever o livro, e a incansável investigação acerca da Polícia Militar. Caco Barcellos descreve uma passagem da sua infância, na periferia de Porto Alegre, e suas impressões sobre a Polícia. Este capítulo é todo narrado em primeira pessoa.

Chegou a minha hora de correr desta maldita Radiopatrulha. Sou um menino tímido, bem-comportado, nada fiz de errado, mas sei que devo fugir. Até hoje me limitava a assistir à fuga dos amigos maiores. Mas já completei 12 anos, tenho que começar a me prevenir. Estamos fugindo desde o momento em que o Bate-lata apontou, na descida de nossa rua. (BARCELLOS: 2004, 25)

A sua relação com a polícia já era de medo, talvez por isso essa determinação em revelar as ações arbitrárias e desonestas da Polícia Militar.

Em segundos, estávamos cruzando por baixo do arame farpado, para fugir pelo terreno dos padres. Mas não fomos muito longe. Um policial nos viu e gritou com o motorista da RP, que continuava a descer a rua.

-Pára essa merda!

O estilo não deixava dúvidas: era o Doutor Barriga, o delegado extremamente grosseiro e violento, conhecido em todo o bairro. Muitas vezes eu havia assistido a suas perseguições aos ladrões da minha rua. Os vizinhos trabalhadores também são obrigados a se esconder ou fugir. O delegado considera todo mundo suspeito. Ao prender alguém, sempre aplica o inverso da lei. Em vez de provar a culpa do suspeito, costuma exigir que o detido prove sua inocência. O meu maior medo é do batismo do Doutor Barriga. Quem é preso pela primeira vez é punido, no mínimo, com uma noite de castigo no xadrez da viatura. Com a polícia tão perto de mim, já me imagino na escuridão, amontoado com mais dez pessoas dentro de uma única RP. Tenho que evitar esse horror. Tenho que escapar. (BARCELLOS:

2004, 26-27)

O jornalista termina este capítulo mostrando como essa perseguição evoluiu ao longo dos anos e o que ele era, o que justifica a motivação em escrever esse livro.

Os suspeitos, antes perseguidos de forma injusta, agora muitas vezes eram mortos sem chance ou direito de defesa. Não só no meu bairro pobre mas também na periferia de todas as grandes cidades do país. Porém, depois de 73, eu já não sofria como antes. Tornei-me testemunha dos sofrimentos dos outros. Já era repórter. (BARCELLOS: 2004, 31)

O livro é todo escrito baseado em descrições de acontecimentos e situações envolvendo os policiais, mostrando as arbitrariedades dessa Polícia. O escritor mescla os capítulos, não criando uma continuidade com a história. Não é uma narrativa linear, ela é quebrada e misturada a fatos isolados, perfis de policiais, e a narração da própria investigação e descoberta de dados. Por exemplo, temos o capítulo 10 - “Crime sem castigo” - referente à ação dos policiais atrás de uma pessoa. Neste caso, eles procuram um mecânico desempregado (Wagner Bossato, o Tatuagem) por causa de uma desavença no boteco horas antes. Um cabo e dois soldados, em trajes civis, invadem a casa do mecânico com armas nas mãos, sem motivo algum. O mecânico percebe a aproximação deles e fecha a casa, onde estão ainda a mãe e a mulher. Mesmo sem ter feito nada (como revela o escritor), os policiais chamam reforços via rádio alegando “resistência à prisão de um traficante”. Logo depois, mais de 10 PMs estão no cerco à casa. Em uma frase, o mecânico resume os policiais da Rota: “Rota não prende, mãe. Rota só mata. Eles vieram me matar, vocês vão ver.” (BARCELLOS, 2004: 124)

A narrativa gira em torno do seu sofrimento, tentando se esconder na casa cercada, até que os policiais começam a atirar em tudo até atingi-lo, a sangue frio, na frente de sua mãe, que ainda suplica aos policiais, mas não é atendida. Capítulo tenso, com uma narrativa de cunho emocional, mas bastante esclarecedor, de acordo com os objetivos do escritor de, neste livro, mostrar as arbitrariedades da Rota.

Em seguida, no capítulo 11 - “O rei da pontaria” -, Caco descreve como conheceu um

parceiro de investigação, Sidney M., um adolescente que havia perdido os pais e não se cansava de procurá-los. O escritor mostra, neste ponto, o lado humano da investigação, que vale ser ressaltado.

Na semana seguinte, já éramos amigos, aliados a enfrentar dois desafios quase impossíveis: eu o ajudava a procurar o pai e a mãe, que sumiram nos seus primeiros meses de vida. Ele trabalhava comigo na busca de testemunhas e sobreviventes da guerra entre policiais militares e supostos criminosos da cidade. (BARCELLOS: 2004, 138)

Prosseguindo na exemplificação dos capítulos, temos, na seqüência, o capítulo 12 - “Hospital: esconderijo de cadáver” -, em que o jornalista-escritor fornece informações, dando embasamento ao que denuncia. Neste capítulo, o perfil jornalístico de Caco Barcellos se destaca. Acostumado a provar o que fala, assim como todo jornalista deve fazer em seu ofício, Caco acha necessário fazer o mesmo ao escrever o livro. Isso dá credibilidade a sua denúncia, tornando-a mais forte e impressionante aos olhos do leitor e, conseqüentemente, provocando um sentimento forte na sociedade, em busca de justiça, cumprindo, então, o objetivo de sua obra.

Depois de examinarmos mais de 8 mil edições do *NP* [jornal Notícias Populares]-era necessário arquivar as informações em computador. Já tínhamos um resumo das notícias sobre mais de 3.200 tiroteios envolvendo pessoas suspeitas e policiais militares. Nesta fase da investigação o número de mortos civis era comparável ao de uma guerra. Uma estranha guerra onde é raro, muito raro, haver sobreviventes. De todos os tiroteios noticiados pelo *NP*, apenas 28 acabaram com feridos entre as vítimas. Nenhum civil sobreviveu na impressionante maioria de 3.188 tiroteios. O saldo da pesquisa até aqui, se considerarmos verdadeiras as versões oficiais da PM, já significa um recorde em comparação às guerras convencionais, talvez um recorde mundial. (BARCELLOS: 2004, 153 – parênteses nosso)

Esse devassamento meta-narrativo que expõe a metodologia do autor para o acesso às informações necessárias à elaboração da obra, deixa bastante clara sua ligação maior com o romance-reportagem do que com a literatura do fato. Caco Barcellos dá testemunho de um processo de alargamento do trabalho jornalístico sem a preocupação de aproximar a cena do leitor, mas apelando para sua racionalidade, a fim de provar a não ficcionalidade de seu relato.

No capítulo seguinte, o 13 - “Matador de Inocentes” -, outra abordagem diferente, Caco sai do banco de dados do capítulo anterior e entra na descrição de um policial apontado como um dos “assassinos”, segundo a sua investigação.

A investigação sobre os assassinatos do soldado Rony Jorge nos levou a identificar quinze de suas vítimas, das quais apenas uma seguramente era criminosa. Não contabilizamos aqui os três rapazes do caso Rota 66, pois eles não foram mortos diretamente por Rony, cuja participação se restringiu à perseguição de carro. Descobrimos que, de quinze, a maioria de doze vítimas de Rony nunca havia praticado algum crime que fosse do conhecimento da polícia ou da Justiça Civil de São Paulo. (BARCELLOS: 2004, 179)

A imprensa também está presente na obra. O escritor utiliza-se de veículos de comunicação no processo de investigação. Além de consultar o jornal *Notícias Populares*, Caco serviu-se do rádio como fonte de informações. Mais precisamente de um programa: *Madrugada com Deus*, da Rádio Tupi, apresentado pelo repórter policial e funcionário da Polícia Civil, Chico Plaza. Segundo o escritor, Chico é “o homem que mais conhece os segredos dos policiais militares” (BARCELLOS, 2004: 245). Seu programa mistura notícia com música, oração e conselho de pastores evangélicos. É lá que as notícias saem em primeira mão. E esse era o objetivo de Caco: poder receber informações sobre tiroteios entre policiais militares e criminosos ainda em andamento, ao vivo, para que pudesse acompanhar de perto a ação dos “matadores”, como ele descreve:

Ter acesso à notícia que Chico Plaza divulga em primeira mão na madrugada é o objetivo da minha visita. O plano é fazer um plantão no seu estúdio, com a esperança de receber ao vivo (instantaneamente) as informações sobre tiroteios entre policiais militares e criminosos. Eu já vinha perseguindo essa possibilidade há alguns meses, através da escuta pelo rádio do programa *Madrugada com Deus*. Logo na chegada à casa, percebi que no estúdio minhas chances eram maiores. Quando surgir o primeiro caso, pretendo me dirigir rápido ao local para fazer a reportagem o mais perto possível da ação dos matadores. (BARCELLOS: 2004, 247)

A imprensa também aparece como veículo de comunicação que só divulga casos de pessoas importantes, ressaltando a invisibilidade dos menos favorecidos, como acontece na realidade.

O fuzilamento de Bossato despertou pouco interesse da imprensa. Enquanto no caso Rota 66 os principais jornais do Rio de Janeiro e de São Paulo publicaram

mais de duzentas reportagens num período de trinta dias, a história de Bossato foi divulgada apenas no pequeno jornal local, o *Diário de Mogi*, 3 mil exemplares de circulação. (BARCELLOS: 2004, 128)

Por outro lado, por ser, o escritor, um jornalista de renome, que trabalha em um veículo de comunicação também de grande destaque, Caco se utilizou da Rede Globo para divulgar a barbárie cometida por policiais. Por estar fazendo a investigação para o livro, o jornalista conseguiu pegar um caso ao vivo e transmiti-lo a todo o País.

Horas mais tarde, as imagens das agressões aos dois menores foram transmitidas para todo o país pelo *Jornal Nacional*. E divulgadas ao mundo, meses após, por meio de um relatório da Anistia Internacional. Vinte e quatro horas depois da denúncia, por ordem do comandante-geral da Polícia Militar, três dos PMs acusados foram expulsos da corporação. Fora as cenas de horror que presenciamos, lembrar o dia 20 de novembro de 1986 me deixa especialmente feliz ao acabar de escrever este livro.

Naquele dia, acreditamos ter evitado registrar os nomes de mais duas vítimas em nosso Banco de Dados. (BARCELLOS: 2004, 349-350)

Dessa forma, Caco termina o livro: com a sensação de dever cumprido. Mais ainda, por estar encerrando um livro sobre este tema, o que é mais revelador. A força da palavra escrita, da literatura, pode ter um impacto muito maior do que as imagens do telejornal, que podem ser esquecidas. O que está escrito perpetua-se no livro.

#### ***4.1. O escritor entra na cena jornalística***

Mais abrangente e profunda, a *literatura do fato* vai além do livro-reportagem. Ela penetra no subterrâneo do tema, criando um painel mais aprofundado do assunto. Enquanto Caco Barcellos se preocupa mais em provar as denúncias com dados, mostrando personagens para embasar estas acusações, Gabriel Garcia Márquez mostra a fundo o que se passa durante um seqüestro, expondo seus sentimentos mais internos e obscuros, além de todo o lado físico da questão, como o cativo e as negociações. Um grande exemplo dessa diferenciação entre livro-reportagem e literatura do fato é a exploração dos personagens. Os personagens de *Rota 66* são muitos, além dos protagonistas – os policiais denunciados –, eles passam pela obra em cada capítulo, sendo explorados em poucas páginas e surgem para mostrar uma situação de exploração dos denunciados.



O capixaba Ataíde de Oliveira é do tipo vingativo, que na hora da briga se acovarda para depois agir às escondidas. Hora depois da desavença no boteco, o mecânico de motos desempregado Wagner Bossato, o Tatuagem, já estava sendo procurado por um cabo e dois soldados em trajes civis. De calção, sem camisa, com a sobrinha de dois anos no colo, junto ao portão de casa, ele percebe os três homens pedindo informações às crianças da rua que apontam na sua direção. (BARCELLOS: 2004, 122)

Desta forma o personagem - no caso o Tatuagem - é introduzido na trama. Logo depois se dá descrição de sua perseguição pelos policiais, com detalhes, em que até a família se envolve. Uma participação na narrativa que termina quando ele é morto pelos policiais. Assim, não conhecemos a fundo sua personalidade, não temos mais informações sobre ele, só ficamos sabendo que era inocente e morreu injustamente de forma covarde pelos fatos narrados.

Dentro da casa, os três estão desesperados. – Você aprontou alguma coisa por aí, Wagner? – Nada, mulher. Isso é caguetagem do Capixaba, dei a maior bronca nele hoje. – É o que dá se meter com puxa-saco da polícia. E agora? – Na minha casa eles não vão entrar de jeito nenhum. Me ajuda, mulher, me ajuda. (BARCELLOS, 2004, 123)

Não é exatamente o que acontece na *literatura do fato*. Neste caso, os personagens são revelados aos leitores em todos os seus aspectos e nuances, de forma mais íntima. Em *Notícias de um seqüestro*, por exemplo, os protagonistas estão o tempo todo na trama, sendo trabalhados de forma mais profunda. Não existem histórias paralelas. Os envolvidos no acontecimento narrado são os mesmos desde o início do livro e, assim, podem ser mostrados de forma evolutiva. São eles os seqüestrados pelo grupo de Pablo Escobar – os Extraditáveis. No decorrer da obra os personagens são mostrados lentamente, de acordo com suas ações, e mostram, assim, as várias facetas de suas personalidades.

O livro do Garcia Márquez, *Notícia de um seqüestro*, por ter sido uma idealização de Maruja Pachon, começa com o seqüestro da personagem, junto com sua assistente Beatriz. Maruja é jornalista e, na época, trabalhava como diretora da Focine, a companhia estatal de fomento cinematográfico. Andava tensa porque, há alguns meses, os traficantes de drogas tinham começado a seqüestrar jornalistas. É esposa de Alberto Villamizar, um político

influyente, com boas relações, inclusive com o Presidente da República, da Colômbia, César Gaviria. Maruja era, assim, uma peça importante para os Extraditáveis. É uma mulher de temperamento forte que, até no cativeiro, manteve suas convicções. Quando achava que tinha muita coisa errada, discutia com os guardas e até os desafiava. De maneira geral, manteve-se forte até o final, apesar de alguns momentos de desânimo, principalmente na libertação de Beatriz, quando se sentiu sozinha e preterida.

Ela foi embargada por uma sensação de esquecimento. Desmoronou. Não tornou a caminhar. Permaneceu deitada com a cara contra a parede, alheia a tudo, comendo e bebendo só para não morrer. Voltou a sentir as mesmas dores de dezembro, as mesmas câibras e fisgadas nas pernas que tinham exigido a visita do médico. Mas desta vez nem se queixou. (MARQUEZ, 1996: 227)

Mas esse desânimo durou pouco, apenas até receber novas mensagens do marido e saber que estava tudo bem do lado de fora e que as negociações para sua libertação continuavam.

Beatriz, que foi seqüestrada junto com Maruja, é sua cunhada e também peça importante por ser irmã de Villamizar. Mais contida, evitava brigas, e foi uma ótima companhia no cativeiro. As três juntas se sentiam mais fortalecidas, com menos riscos, principalmente de abusos sexuais, e quando uma desanimava, a outra ajudava. Foi uma das últimas a ser libertada, e sua reação ao se olhar no espelho depois de tanto tempo no cárcere foi impressionante.

Pedi um espelho para se maquiar. Damaris levou-lhe um grande, com moldura de folhas douradas. Maruja e Beatriz, após três meses sem espelho, se apressaram a se olhar. Foi uma das experiências mais angustiantes do cativeiro. Maruja teve a impressão de que não teria reconhecido se se encontrasse consigo mesma na rua. ‘Morri de pânico’, disse depois. ‘Me vi magra, desconhecida, como se me houvessem maquiado para uma caracterização de teatro.’ Beatriz se viu lívida, com dez quilos a menos e o cabelo comprido e murcho.” (MARQUEZ, 1996: 181)

Ao chegarem ao cativeiro, as duas depararam-se com Marina Montoya, que já estava seqüestrada há quase dois meses, e que já era dada como morta. Sua importância vinha de seu irmão Germán Montoya, que havia sido secretário-geral da presidência da república, com grande poder no Governo de Virgílio Barco. A primeira impressão das duas era a de Marina

como um “cadáver vivo”: magérrima, sem expressão e sem qualquer reação ao vê-las.

A luz dentro do quarto era tão escassa que precisaram de um momento para acostumar a vista. O espaço não tinha mais do que dois metros por três, com uma única janela tampada. Sentados num colchão de solteiro colocado no chão, dois encapuzados como os da casa anterior viam televisão, absortos. Tudo era lúgubre e opressivo. No canto à esquerda da porta, sentada numa cama estreita com cabeceira de ferro, havia uma mulher fantasmagórica com o cabelo branco e opaco, os olhos atônitos, a pele grudada nos ossos. Ela não deu sinais de haver notado que elas entraram; não olhou, não respirou. Nada: um cadáver não teria parecido tão morto. (MARQUEZ, 1996: 18)

Márquez trabalha o estado psicológico das personagens, revelando atitudes próprias do tormento do seqüestro. Maruja, por exemplo, com seu temperamento mais explosivo, discutia com os guardas e até os desafiava; já Marina era mais complacente com os guardiões – talvez por já estar há mais tempo seqüestrada – e sempre comentava algumas fantasias apocalípticas que desanimavam e irritavam as outras, como por exemplo, “atrás desse quintal existe uma oficina de automóveis dos mercenários. Eles estão todos lá, dia e noite, armados de carabinas, prontos para nos matar”. (MARQUEZ, 1996: 111)

Na verdade, Marina estava num mundo à parte. Bastante acabada, era puro osso. Quando Beatriz e Maruja chegaram, ela já estava há quase dois meses sem falar com ninguém além dos vigias, e precisou de tempo e trabalho para assimilá-las. “O medo havia feito estragos nela: perdera vinte quilos e seu moral estava no chão. Era um fantasma.”(MÁRQUEZ, 1996: 111)

Sua situação de seqüestrada era insolúvel. Ela mesma compartilhava a idéia generalizada de que só havia sido presa para que tivessem um refém de peso que pudesse ser assassinado sem frustrar as negociações da rendição. Porém, mesmo em seus piores momentos, ainda tinha vaidade, e cuidava de suas unhas e da pele. Maruja e Beatriz ajudavam-na nesses cuidados. Elas sofriam pelo fato de serem as únicas que sabiam que ela ainda estivesse viva (além dos carcereiros, claro), e de não poderem contar a ninguém.

Mas, o primeiro seqüestro daquela série – no dia 30 de agosto, apenas três semanas depois da posse do presidente César Gaviria – havia sido o de Diana Turbay, diretora do

telejornal *Criptón* e da revista *Hoy x Hoy*, de Bogotá, e filha do ex-presidente da república e chefe máximo do partido liberal Julio César Turbay. Junto com ela foram seqüestrados quatro membros de sua equipe: a editora do noticiário, Azucena Liévano; o redator Juan Vitta, os cinegrafistas Richard Becerra e Orlando Acevedo e o jornalista alemão residente na Colômbia, Hero Buss. No total, seis. Nesse caso, os seqüestradores criaram uma armadilha: uma suposta entrevista com o padre Manuel Pérez, comandante supremo do Exército de Libertação Nacional (ELN). Era uma situação arriscada, mas Diana não desistiu da viagem. Depois de muitas andanças e informações desencontradas Diana e sua equipe descobriram a armação: não estavam nas mãos do ELN, mas do Extraditáveis – já conhecidos no mundo como uma razão social de Pablo Escobar.

Dezenove dias depois seqüestraram Marina Montoya, na saída de seu restaurante na zona norte de Bogotá. Todos acreditavam o fato ocorrera como represália, porque o governo não cumpriu os acordos entre Germán Montoya e os Extraditáveis. Quatro horas depois do seqüestro de Marina, o chefe de redação de *El Tiempo*, Francisco Santos (o Pacho), também fora levado.

Diana Turbay era uma mulher forte e decidida; mas as muitas mudanças de cativo e a tensão psicológica do seqüestro, superaram sua resistência. Era vista como uma companheira inteligente, alegre e cheia de vida, e uma sagaz analítica política, mas, sua saúde abalara-se no cativo. Fez um diário para registrar seus estados de ânimo e suas apreciações dos fatos. Eis um trecho:

Desde a quarta-feira 19, dia em que estive aqui o responsável por esta operação, passaram-se tantas coisas que não tenho fôlego. (...) Ela se perguntava por que seu seqüestro não havia sido reivindicado por seus autores, e respondeu a si mesma que talvez fosse para poder assassiná-los sem escândalo público caso eles não servissem aos seus propósitos. 'Entendo assim e o horror me invade', escreveu" (MÁRQUEZ, 1996: 67)

Diana tinha um sentido intenso e apaixonado do poder e uma vocação de liderança que determinaram sua vida. Cresceu entre os grandes nomes da política e era difícil que, a partir de então, não fosse essa a sua perspectiva do mundo. Tinha uma voracidade

insaciável de saber tudo, de estar a par de tudo, de descobrir o por que e o como das coisas e a razão de sua vida. “Alguns que conviveram com ela e a amaram de perto perceberam isso nas incertezas de seu coração, e pensam que muitas poucas vezes ela foi feliz”. (MÁRQUEZ: 1996, 85)

Cada grupo de seqüestrados tinha condições diferentes no cativeiro. Maruja, Marina e Beatriz eram tratadas com mais rudeza e dividiam um quarto com apenas uma cama. Pacho tinha tratamento menos severo, tinha um quarto só pra ele, mas dormia amarrado a uma corrente na cama. Mas seus vigias eram mais familiares, autônomos e menos cuidadosos com sua identidade. Especula-se que os vigias de Maruja e Pacho pertencessem a grupos diferentes. Já as condições de Diana e sua equipe eram diferentes das dos outros refêns, pois duas mulheres e dois homens cativos ao mesmo tempo significavam problemas muito complexos de logística e segurança.

No cárcere de Maruja e Beatriz, o que surpreendia era a falta absoluta de indulgência. No de Pacho Santos, a familiaridade e o desenfado dos guardiães da mesma geração que ele. No grupo de Diana reinava um ambiente de improvisação que mantinham seqüestrados e seqüestradores num estado de alarma e incerteza, com uma instabilidade que contaminava tudo e aumentava o nervosismo de todos. (MÁRQUEZ, 1996: 61)

Era importante para a obra e o escritor a descrição dos grupos que cuidavam dos seqüestrados, pois construíam parte da atmosfera do cárcere e influenciavam diretamente na saúde psicológica dos refêns.

Da equipe de Diana seqüestrada, todos foram libertados, menos ela e o cinegrafista Richard Becerra. Na verdade, os seqüestradores ficaram com os três “ases” importantes para pressionar a favor do indulto e da não-extradição na Constituinte: a filha de um ex-presidente, o filho do diretor do jornal mais importante do País e a cunhada de Luis Carlos Galán.

A obra tem alguns clímaxes de terror; mais forte deles é a morte de Marina. Começou sendo narrado como um pressentimento da própria vítima, que via uma pessoa suspeita olhando-a enquanto caminhava no quintal; isso a apavorou e abalou sua saúde,

principalmente, psicológica, voltando a ficar deprimida e recolhida no quarto. Elas tinham se animado um pouquinho depois da visita de um médico e pela permissão de caminhar todos os dias no quintal, de madrugada.

Depois, um vigia – conhecido como Monge – entrou no quarto e avisou que só a Marina iria mudar de cativo. Tensão e dúvida, esses eram os sentimentos descritos.

Maruja tentou impedir, a qualquer custo, que a levassem. Como não havia ali nenhum chefe, coisa insólita numa decisão tão importante, pediu que chamassem alguém para discutir a questão com ela. Mas a discussão foi interrompida por outro guarda que entrou para tirar dali o rádio e a televisão. Desligou-os da tomada sem maiores explicações, e o último brilho da festa desvaneceu no quarto. Maruja pediu que pelo menos deixassem o programa terminar. Beatriz se mostrou ainda mais agressiva, mas foi inútil. Levaram o rádio e o televisor, e disseram a Marina que viriam buscá-la em cinco minutos. Maruja e Beatriz, sozinhas no quarto, não sabiam em quem acreditar, nem em quem, nem até que ponto aquela decisão inescrutável fazia parte de seus destinos. (MARQUEZ, 1996: 137)

Os últimos minutos no cativo, antes de sua saída, foram dramáticos.

Na realidade, estava à beira de um desmaio. Pediu um cigarro a Maruja e sentou-se para fumar na cama enquanto iam buscá-la. Fumou devagar, com grandes tragadas de angústia, enquanto repassava milímetro a milímetro a miséria daquele antro no qual não encontrou um instante de piedade, e no qual não lhe concederam no final nem mesmo a dignidade de morrer em sua cama. (MARQUEZ, 1996: 138)

Marina é levada pelos guardiões, e Maruja e Beatriz, paralisadas, ouvem os motores na garagem e seu rumor se desvanecer no horizonte. “Só então entenderam que haviam levado embora o televisor e o rádio para que elas não conhecessem o final da noite.” (MARQUEZ, 1996: 139)

Fim do capítulo.

O seguinte inicia-se com a notícia de que “o cadáver de Marina Montoya foi encontrado em um terreno baldio ao norte de Bogotá”. (MARQUEZ, 1996: 140) Sem mais detalhes.

Enquanto o tempo corria, e a situação dos seqüestrados continuava a mesma, o Governo tentava agir, da sua maneira, mas ainda não de acordo com as exigências dos Extraditáveis. No dia 14 de dezembro foi promulgado o decreto 3030, que anulou os anteriores, e introduzia, entre outras novidades, como a acumulação jurídica de penas. Garcia

Márquez explica:

Ou seja: uma pessoa julgada por vários delitos, num mesmo julgamento ou em julgamentos posteriores, não veria somado os anos das diferentes penas, mas cumpriria apenas a pena mais longa. Também foi fixada uma série de procedimentos e prazos relacionados com a transferência de provas do exterior para processos na Colômbia. Mas se mantiveram firmes os dois grandes obstáculos para a rendição: as condições um tanto incertas para a não-extradição e o prazo fixo para os delitos perdoáveis. Melhor dizendo: foram mantidas a rendição e a confissão como requisitos indispensáveis para a não-extradição e para a redução das penas, mas sempre sujeitas a que os delitos houvessem sido cometidos antes do dia 5 de setembro de 1990. Pablo Escobar manifestou seu desacordo com uma mensagem enfurecida. Sua reação tinha dessa vez um motivo a mais, que ele se cuidou de não demonstrar em público: a aceleração do intercâmbio de provas com os Estados Unidos, que agilizava os processos de extradição. (MARQUEZ, 1996: 147)

Outro momento de grande tensão foi a chegada da polícia no lugar onde estavam, no mesmo cativeiro, Diana e Richard – tinham ficado juntos depois da libertação dos outros membros da equipe -, e acabou com a morte de Diana.

Diana e Richard começaram a subir por uma vereda de pedras. A encosta era muito pronunciada, e o sol ardente caía feito chumbo do centro do céu. Diana sentiu-se exausta poucos metros depois, quando os helicópteros já estavam à vista. Na primeira rajada, Richard se jogou ao chão. ‘Não se mexa – gritou Diana. – Se faça de morto.’ No mesmo instante caiu ao seu lado, de cara no chão. – Me mataram – gritou – Não posso mexer as pernas. Não podia, de fato, mas tampouco sentia nenhuma dor, e pediu a Richard que examinasse as suas costas porque antes de cair tinha sentido uma espécie de descarga elétrica na cintura. Richard levantou sua camisa e viu na altura da região ilíaca esquerda um furo minúsculo, nítido e sem sangue. (MARQUEZ, 1996: 157)

Ela foi resgatada, levada a um hospital, mas não resistiu e morreu. A morte de Diana foi definitiva para a situação do País e, no dia 29 de janeiro foi promulgado o decreto 303, no qual eram superados todos os obstáculos que tinham impedido até então a rendição dos narcotraficantes. Depois disso, os Extraditáveis anunciaram que não haveria mais mortes e libertariam um refém, mas ainda restavam três no cativeiro.

Primeiro saiu Beatriz. E a demora em libertar os outros fez com que Villamizar fosse atrás de Escobar pessoalmente. Um encontro difícil, mas que se realizou, com a intermediação do Padre Garcia Herreros – apresentador do Programa *El Minuto de Dios*, de grande audiência, principalmente dos Extraditáveis. Depois de intensas negociações, Escobar resolveu se entregar e libertar os dois últimos reféns, Maruja e Pacho.

Maruja saiu primeiro e depois libertaram Pacho, que ficou 244 dias no cativeiro. O estranhamento, principalmente visual, causado por seis meses de enclausuramento foi narrado pelo escritor.

Maruja se consternou. Sorriu para a sua imagem e não era ela. Ergueu-se, esticou o cabelo na nuca com um elástico, se recompôs do jeito que pôde tentando fazer com que a mulher do espelho se parecesse com a imagem que ela tinha de si mesma seis meses antes. Não conseguiu. (MARQUEZ, 1996: 293)

Toda a explicação sobre a rendição de Pablo Escobar e seu fim foi dada no Epílogo. Garcia Márquez não a colocou em um último capítulo. Podemos entender que seria um algo a mais que o autor deu para os leitores, como forma de esclarecimentos dos fatos. Ele revela o diálogo de Villamizar com Escobar. Sobre o seqüestro de Maruja deu uma explicação simplista: “Eu estava seqüestrando gente para conseguir alguma coisa e não conseguia nada, ninguém dava importância, e assim fui atrás de Dona Maruja para ver se conseguia alguma coisa”. (MARQUEZ, 1996: 313)

Escobar foi preso, mas com regalias extremas, como se estivesse numa “fazenda cinco estrelas”. Duzentos e noventa e nove dias depois, o governo soube do escândalo e resolveu mudá-lo de cárcere. Mas, aproveitando essa chance, Escobar fugiu. Na verdade, uma atitude negativa para ele:

Foi sua sentença de morte. Pelo que declarou mais tarde, a ação do governo tinha sido tão estranha e intempestiva que ele pensou que na verdade não iam transferi-lo e sim matá-lo ou entregá-lo aos Estados Unidos. Quando percebeu as desproporções do seu erro, empreendeu duas campanhas paralelas para que o governo tornasse a fazer o favor de encarcerá-lo: a maior ofensiva de terrorismo dinamiteiro da história do país e a oferta de rendição sem condições de nenhum tipo. O governo nunca se deu por aludido pelas suas propostas, o país sucumbiu ao terror dos carros-bombas e a ofensiva da polícia atingiu proporções insustentáveis. (MARQUEZ, 1996: 315)

Mas, o mundo havia mudado para Escobar. Os que poderiam ajudá-lo de novo para salvar a sua vida não tinham vontade nem argumentos. Foi convertido na maior peça de caça da história do país, e não podia permanecer mais de seis horas num mesmo lugar. Até que foi rastreado, através de um telefonema para seu filho, e morto.

As obras da *literatura do fato* geram hipertexto conforme a tipologia de Gérard Genette



em *Palimpsestes*<sup>28</sup>, ou seja, podem ser transformadas em hipotextos através de filmes, minisséries, entre outros. Roteirizar uma obra deste gênero é possível graças às informações profundas e detalhadas que o escritor apresenta no livro. É possível conhecer (e reproduzir) contornos psicológicos de um personagem da *literatura do fato*.

Dentro de nosso corpus literário temos alguns exemplos de obras do gênero que se tornaram filmes, como *A Sangue Frio*, *Olga* e *Lúcio Flávio*, obras construídas com implicações que ultrapassam uma reportagem ampliada. O imaginário proposto pelos autores dos livros é retratado da mesma forma na linguagem audiovisual, isto é, aquilo que a nossa mente idealiza ao ler um livro é mostrado no cinema, na TV, etc.

Enquanto *Rota 66* já começa eletrizante, *Notícia de um seqüestro*, de Gabriel Garcia Márquez, por sua vez, tem o seu ritmo num *crescendum*; a tensão vai se impondo aos poucos, mas com suavidade e persistência que com impacto, diferentemente de *Rota 66*. O primeiro traz a descrição de todos os elementos que envolvem a situação, o seqüestro. Um esboço das personagens e do ambiente compõe a cena de abertura:

Antes de entrar no automóvel olhou por cima do ombro para ter certeza de que ninguém a espreitava. Eram sete e cinco da noite em Bogotá. Havia escurecido uma hora antes, o Parque Nacional estava mal iluminado e as árvores sem folhas **tinham um perfil fantasmagórico contra o céu turvo e triste**, mas não havia à vista nada a temer. Maruja sentou-se atrás do motorista, apesar do cargo que ocupava, porque sempre achou que aquele era o lugar mais cômodo. Beatriz subiu pela outra porta e sentou-se à sua direita. Estavam com quase uma hora de atraso em sua rotina diária, e as duas pareciam cansadas depois de uma tarde soporífera com três reuniões executivas. Sobretudo Maruja, que na noite anterior tivera uma festa em casa e não conseguiu dormir mais do que três horas. Esticou as pernas intumescidas, fechou os olhos com a cabeça apoiada no encosto do banco, e deu a ordem de rotina:

-Para casa, por favor. (MARQUEZ, 1996: 7 grifo nosso.)

Podemos perceber, nesta citação, que o escritor já quis criar um certo clima para o seqüestro, que virá logo depois. O escritor preocupa-se com todos os aspectos, principalmente com a cena a descrever; no caso, não apenas com a descrição de um seqüestro, mas com toda a circunstância em que se deu, como estavam as personagens naquele dia, enfim, o leitor tem todas as informações necessárias para seu envolvimento na trama. Na ambientação de um fato

<sup>28</sup> Genette, Gerard. *Palimpsestes*. Paris: Seuil, 1982.

tenebroso, os procedimentos literários ajudam, e as árvores se tornam "fantasmagóricas" como destacamos acima; o céu não está simplesmente escuro, mas "turvo e triste". A imaginação de quem lê está livre para pintar a paisagem e compor o cenário. Não se fazem necessárias informações concretas imediatas, não há pressa nem imposição de reações.

O parágrafo que se segue é uma continuidade da descrição inicial, agora com informações sobre localização. Isto também é feito pelo jornalista, mas no momento da ação, é um clima tenso durante bom tempo da narrativa. Aqui, as emoções são gradativas:

Contudo, nenhuma noite pareceu a Maruja tão atroz como a primeira. Foi interminável e gelada. A uma da madrugada a temperatura em Bogotá – de acordo com o Instituto de Meteorologia – tinha oscilado entre 13 e 15 graus, e havia choviscado no centro e para os lados do aeroporto. Maruja foi vencida pelo cansaço. Começou a roncar assim que dormiu, mas a cada instante era despertada por sua tosse de fumante, persistente e indômita, agravada pela umidade das paredes que soltavam um orvalho de gelo ao amanhecer. Cada vez que tossia ou roncava, os vigias davam com o calcanhar em sua cabeça. Marina os apoiava por um temor incontrolável, e ameaçava Maruja dizendo que iriam amarrá-la no colchão para que não se mexesse tanto, ou amordaçá-la para que não roncasse. (MÁRQUEZ, 1996: 55)

O próprio ato da informação é apenas o necessário para que o leitor possa se preparar para os fatos posteriores. O nome das ruas, sejam ou não verdadeiros, não importa: uma avenida "Periférica" já mostra o que é pelo próprio nome, da mesma forma que a rua "Terceira" é uma numeração que só esclarece o fato de se tratar de um edifício ou conjunto habitacional. No próprio trajeto à casa de Beatriz a precisão não é predominante: "a uns sete quarteirões". A presença da indefinição trazida à tona por "uns" (sete...) já é uma pista da pulsão universalizante da obra.

Fisicamente, *Notícia de um seqüestro* tem a estrutura de um romance, com poucos capítulos, maiores do que os de Rota 66.

Por tratar-se de literatura do fato, Garcia Márquez começa a obra começa com um texto de agradecimento a todos os que colaboraram e que propuseram a elaboração deste livro. Mais um exemplo de obra realizada com parcerias, uma tendência dos escritores atuais.

Ao contrário de Caco Barcellos, que faz questão de reconhecer o caráter quase judicial

ou criminalístico da obra, García Márquez encontra, na maior qualidade do discurso literário abordando temas de não ficção, a melhor forma de não deixar que fatos importantes caiam no esquecimento:

Para todos os protagonistas e colaboradores, minha gratidão eterna por terem salvado do esquecimento este drama bestial, que por desgraça é apenas um episódio do holocausto bíblico em que a Colômbia se consome há mais de vinte anos. Dedico este livro a todos eles, e com eles a todos os colombianos – inocentes e culpados – na esperança de que nunca mais este livro nos aconteça. (MARQUEZ, 1996: 6)

*Notícia de um seqüestro* tem sua narrativa toda baseada no testemunho de uma personagem principal, a idealizadora do livro, que procurou Garcia Márquez para escrevê-lo e que foi uma das seqüestradas. Assim, a obra inscreve-se numa categoria testemunhal. Claro que o escritor também buscou outras fontes, mas para preencher possíveis lacunas no que foi descrito pela “testemunha”, e ampliar o alcance da narrativa, não só para os leitores colombianos – conforme designa na dedicatória – mas para qualquer outro, universalizando a obra, como é essencial à literatura.

Dessa forma, o narrador é, em toda a obra, onisciente, em terceira pessoa. Conhece os fatos e sentimentos das personagens, mas não se envolve em momento algum.

De noite o silêncio era total. Só interrompido por um **galo louco sem noção das horas que cantava quando queria**. Ouviam-se **latidos no horizonte**, e um muito próximo que lhes pareceu ser de um cão de guarda amestrado. Maruja começou mal. Se enroscou no colchão, fechou os olhos, e durante vários dias não tornou a abri-los a não ser o indispensável, tentando pensar com clareza. Não é que conseguisse dormir oito horas seguidas, mal dormia meia hora, e ao despertar se encontrava outra vez com a angústia que a acoitava na realidade. Era um medo permanente: a sensação física de um cordão quente no estômago, sempre a ponto de arrebentar e se tornar pânico. **Maruja rodava o filme inteiro de sua vida para agarrar às boas lembranças, mas sempre as lembranças ingratas terminavam por se impor.** (MÁRQUEZ: 1996, 53 grifo nosso)

O texto continua a se servir das estratégias literárias e a personagem é descrita com delicadeza e minuciosidade, de forma a prolongar, no ritmo textual a lentidão do tempo sem demarcações de qualquer prisioneiro, e, sobretudo, a angústia que vai se instalando e se opondo ao tempo de liberdade que teima em não se mostrar. Ainda que com um nome generalizante [Maruja] a personagem se revela única e ao mesmo tempo um protótipo de

todos os agredidos e submetidos a situações aparentemente irreversíveis. Se não há elementos cenográficos a serem destacados, os ruídos assumem seu papel e o fazem de forma até certo ponto "fantástica", pelo completo desacordo com a situação vivida. Como se lembrasse que apesar do "sepultamento" forçado a vida corrida rotineira que continuava a correr lá fora, mas que para ela tinha um gosto amargo de subversão da realidade vivida – aquela em que nada poderia ser normal. Transferia para os animais a constante ameaça de demência que a rondava naquele cubículo-fornalha distante de todos os sinais conhecidos: “galos loucos cantando sem noção das horas, latidos no horizonte” - como destacamos acima.

Por se tratar de um livro testemunhal, refere-se a um acontecimento específico, explicitado no segundo capítulo, demonstrando características de realidade que cercam o fato desencadeador do seqüestro narrado, incluindo no texto fatores que poderiam aproximá-lo da informação necessária não apenas à compreensão do texto em si, mas tornando-se, de certa forma, denúncia tão necessária como a que motiva a obra de Barcellos:

O motivo principal dessa guerra era o terror que os narcotraficantes sentiam diante da possibilidade de serem extraditados para os Estados Unidos, onde poderiam ser julgados delitos ali cometidos e submetidos a penas descomunais. Entre elas, uma de peso pesado: Carlos Lehder, um traficante colombiano extraditado em 1987, foi condenado por um tribunal dos Estados Unidos à prisão perpétua e mais cento e trinta anos. Isso era possível por um tratado assinado por um governo do presidente Julio César Turbay que admitiu, pela primeira vez, a extradição de cidadãos colombianos. O presidente Belisario Betancur aplicou-o pela primeira vez por ocasião do assassinato de Lara Bonilla, com uma série de extradições sumárias. Os narcotraficantes – apavorados pelo longo braço dos Estados Unidos no mundo inteiro – perceberam que não teriam lugar mais seguro que a Colômbia, e terminaram sendo foragidos clandestinos dentro de seu próprio país. A grande ironia é que não restava a eles outra alternativa senão colocar-se sob a proteção do Estado para salvar a própria pele. Portanto, tratavam de conseguir essa proteção – pela razão e pela força – com um terrorismo indiscriminado e inclemente, e ao mesmo tempo com a proposta de se entregarem à justiça e repatriar e investir seus capitais na Colômbia, com a única condição de não serem extraditados. (MARQUEZ: 1996, 27-28)

A obra de Garcia Márquez tem uma unidade, um fio condutor do início ao fim, que prende o leitor. Já na obra de Barcellos, várias histórias se misturam para que o leitor chegue a uma conclusão, que é o objetivo do livro. De formas diferentes, ambos trabalham o real de

forma a atrair o leitor.

A obra de José Louzeiro, *Lúcio Flávio, o passageiro da agonia*, transformou o protagonista, Lúcio Flávio Villar Lírio, um criminoso, em uma vítima dando-lhe destaque. Interessando o escritor por sua inteligência acima da média, embora usada para o “mal”, José Louzeiro descreveu em seu livro um bandido que, de certa forma, podia ser admirado por seu perfil emocional e pela forma como traçava seus planos e fugia dos policiais. O escritor mostrou o lado humano do criminoso.

Não sei, Janice. Não sei. Às vezes sinto que tou afundando. Já não sou o mesmo. Nem sempre consigo me impor perante os outros. Os acontecimentos me escapam. As rédeas do negócio vão fugindo de minhas mãos. Não sei, sinceramente, o que tem acontecido lá em Pernambuco. Preciso estar presente em todos os lugares ao mesmo tempo. É necessário vigiar Moretti, é necessário vigiar Bechara e Severino Lima. É necessário estar vigilante para não ser agarrado novamente. Isso tudo é tarefa exaustiva. Se não conseguir parar esta roda maldita, sei que me acabarei breve. (LOUZEIRO, 1977: 151)

Na orelha do livro, uma amostra do que a figura do bandido Lucio Flávio representava para a sociedade e da qualidade mimética de inter-relação entre realidade e ficção, construída pelo autor no resgate das características humanas por detrás do "monstro" jornalístico. A primeira frase não deixa dúvidas do que a obra se refere: “A estória narrada neste livro aconteceu”. Daí segue a descrição do protagonista:

Lúcio Flávio é a figura principal do romance (...) Se os crimes que praticaram são iguais aos de tantos delinquentes, de outra parte, em inúmeras ocasiões, Lúcio Flávio deu provas de ser um jovem inteligente e de bons princípios. Jamais usou da mentira para implicar os companheiros de aventuras, nem se dobrou aos castigos físicos. Isso, aliado à audácia diante do perigo, o tornaria, fatalmente, uma espécie de ídolo do mal. (LOUZEIRO, 1977)

E continua:

Lúcio Flávio virou notícia: um nome respeitado e temido. Encontrou na força bruta a maneira errônea de impor-se. As prisões se sucederam e as fugas espetaculares que promovia faziam lembrar os fantásticos heróis das estórias em quadrinhos. A influência que exercia sobre pequeno grupo logo aumentou e, entre os atraídos por seu magnetismo, surgiu o próprio irmão Nijini. (LOUZEIRO, 1977)

O livro foi escrito a partir de conversas entre José Louzeiro e o próprio Lúcio Flávio, que queria divulgar sua história e denunciar policiais que, segundo ele, o envolveram e o

tornaram uma “estrela do crime”, uma denominação maior do que dizia ser. Na orelha do livro, a apresentação de Lúcio Flávio é de uma vítima do sistema.

Tudo começou quando o menino criado em Bonsucesso desejou ter um carro e lançou mão do primeiro que encontrou; tudo começou quando a polícia o prendeu e não teve condição de dar-lhe o encaminhamento devido. O garoto que necessitava de orientação, de apoio e até mesmo de carinho foi esmagado pela violência. Ao erguer-se, com as marcas de pancadas no corpo e no rosto, era outro homem, era o próprio criminoso. Em vão os apelos dos pais; distantes daquele moço dominado de ódio os dias alegres da infância em Minas, quando imaginou tornar-se vereador, poeta, pintor ou padre. (LOUZEIRO, 1977)

No decorrer da narrativa, o escritor, seguindo o caminho descrito por Lúcio Flávio, revela um bandido que, a todo momento, faz reflexões sobre o rumo que tomou na vida e demonstra até um certo arrependimento, sobretudo nos momentos mais difíceis. Certa noite, já preso, divagava com um cão que ouviu pela janelinha da cela.

Nunca se meta com maus amigos. Não deseje ter coisas. Livre-se da ambição. Não acredite nos homens. Seja um cão humilde, apenas um cão, que vai por aí, virando latas, sem satisfações a dar. (LOUZEIRO, 1977: 40)

Em outra passagem, Lúcio Flávio fala do caminho sem volta que é o mundo do crime.

Não dá mais, Dondinho. Não posso voltar. Andei muito nessa estrada e ela não tem volta. Já pensei nisso. Pensei, imaginando que era o que ia me dizer. Mais cedo ou mais tarde. Qualquer dia desses vão encontrar um jeito de acabar comigo. (LOUZEIRO, 1977: 49)

Importante ressaltar a figura do “bandido social”, categoria em que Lúcio Flávio pode se inserir, e introduzida por Hobsbawm (1978), com o termo de banditismo social. O bandido social está sempre em atrito com o Estado ou a classe dominante. A carreira como criminoso começa por um incidente em si não muito grave, mas que o coloca “fora da lei”. Ele desperta sentimentos contraditórios, da mesma forma que suas falas e atos. Um misto de crueldade, bondade e consciência social. Hobsbawm (1978) tenta descrever o tipo “ideal” do bandido social, pois considera que a característica mais surpreendente seja sua notável uniformidade e padronização. Algo que se aplica aos mitos e também ao comportamento real.

No artigo intitulado “A morte esperada”, de Mirella Bravo de Souza, a autora descreve como se dá a relação entre o “bandido social” e a população:

O quadro mais comum da carreira do bandido é que ele se torna transgressor porque pratica uma ação considerada criminoso não pelas convenções da comunidade dele, mas pelo Estado ou os governantes. O bandido social não pode ser considerado culpado pela população. Ele se junta ao povo na posição de enfrentamento dos opressores e do

Estado, por isso ao mesmo tempo que dá, merece a proteção por parte daquele grupo. À sua maneira, os bandidos são vingadores e defensores do povo. Mesmo que o caminho seja um beco sem saída, não se pode negar que eles anseiam por liberdade e justiça.<sup>29</sup>

O mito do bandido generoso, idealista, quer se acredite nele ou não, é útil aos criminosos. Não importa porque se inicia uma carreira no mundo do crime, mas certamente ele tentará conformar sua imagem à de Robin Hood. Segundo o autor, todos os bandidos terminam da mesma forma, pela traição. Com o tempo, ele começa a se tornar incômodo. A lei, para ocultar sua impotência, reivindica a captura ou morte do bandido. O povo, por sua vez, acrescenta a invulnerabilidade às muitas outras qualidades lendárias e heróicas do bandido.

Hobsbawm (1978) conclui ressaltando que o bandido social é um protesto sim, entretanto modesto e não revolucionário. Mas, eles mostram que o processo de opressão é reversível. Sua função seria a de impor certos limites à submissão numa sociedade tradicional, com base na desordem, em assassinatos e extorsões.

A freqüente aparição da figura do bandido, que é respeitado, dono de si e cheio da grana aponta que vivemos a idade clássica do "bandido social" (ZALUAR, 1996).

Lúcio Flávio se encaixa perfeitamente nesta descrição de bandido e sua imagem produzida pela mídia, transformando-o em um mito, só faz por ressaltar esta figura de bandido que traçou o caminho do crime por se considerar a margem da sociedade. O seu idealismo e a impossibilidade de por seus projetos de vida em prática – por um impedimento social – o levaram ao mundo do crime. Assim pode ser traçado o perfil de Lúcio Flávio e a sua “imortalização” como mito.

A relação deste bandido com a polícia, que representa o “poder” que deve combatê-lo e deveria ser a face justa da sociedade, promovendo a segurança do Estado é um ponto a se destacar, principalmente pela existência de uma parte “podre” na corporação. A sua ligação

---

<sup>29</sup> SOUZA, Mirella. In *A Morte Esperada*. Disponível em <http://www.jornalismo.ufsc.br/redealcar/cd3/jornal/mirellabravodesouza.doc>. Acessado em: 15/10/2006.

com a facção corrupta, e criminosa, da polícia não o deixava sair daquela vida e o perseguia o tempo todo. Ele era pego quando era do interesse deles, e solto da mesma forma, mas antes passando por uma sessão de torturas e tendo que ser bastante artiloso para escapar. O livro mostra como era manipulado pela polícia, pelos chefões Moretti e Bechara, e que armava os planos de assaltos junto com eles, que forneciam as armas, e dividia o dinheiro roubado.

Moretti explica que tinha necessidade de muito dinheiro. - Tou complicado. Os caras que ajudam a gente não querem saber de maré baixa. Pra eles tá tudo ok. Mas não tá. Ou nem sempre tá, você sabe disso. - E quanto é que vai precisar? - Uns 200 mil. Só assim posso acomodar as coisas por mais uns três meses. (...) - Tenho um plano que vai render bastante, mas preciso de duas coisas: uma metralhadora, oito ou dez revólveres 38 e um Dodge Dart. - E qual é o plano? - Um banco, vazando dinheiro. - Que banco? - Por enquanto é segredo. Se dentro de dez dias cumprir sua parte, então a gente marca uma reunião e discute detalhes. É claro que não vai aparecer. Mas tem de agir por trás. Na hora do assalto, deve estar na Delegacia da jurisdição, a fim de dificultar as coisas pro lado dos tiras. - E onde deixo as armas? - Eu telefono e se marca um lugar. Isso não é problema. Quero saber também se topa participar das reuniões que se fizer! - Claro. Tou nisso até o pescoço, como todos vocês. (LOUZEIRO: 1975, 68-69)

Uma frase dita por Lúcio Flávio tornou-se clássica a respeito da relação crime/polícia: "Bandido é bandido, polícia é polícia. Como água e azeite, não se misturam". A polícia, mesmo tendo divisões corruptas e até criminosas, não age da mesma forma que os bandidos, como Lúcio Flávio. Através do livro, percebemos que entre os membros da quadrilha de Lúcio havia mais lealdade do que entre os policiais. Caco Barcellos, em *Rota 66*, também revela uma polícia arbitrária e sem escrúpulos, que atua na linha da criminalidade.

Essa relação revelada no livro nos mostra que as quadrilhas não são presas por não interessar à polícia. Na verdade, percebemos que quem manipula e joga com a segurança pública é a própria polícia, corrupta. Em uma frase, Lúcio Flávio mostra o poder da Polícia: "As pessoas são o que a Polícia quer que elas sejam"(LOUZEIRO, 1975, 18)

O fato dos repórteres só ouvirem a Polícia na apuração de algum fato ou crime, que é a chamada "versão oficial", também eleva esse poder. O próprio Lúcio Flávio foi estereotipado pela imprensa devido aos dados da Polícia. "Depois da 5ª fuga da penitenciária, era



considerado delinqüente de alta periculosidade, avançando rapidamente para o lugar de destaque: inimigo público nº 1” (LOUZEIRO, 1975: 27)

Várias vezes, Lúcio Flávio leu sobre seus feitos nos jornais e via o exagero e mentiras das informações descritas. Inclusive, às vezes, até creditando a ele assaltos, que não cometeu.

Lígia mostra o jornal com as fotos dele, de Liece, de Fernando C.O. e Marta Rocha na primeira página. A manchete é sobre o assalto a um banco, na cidade paulista de Taubaté. Lúcio lê. - Nossa, como inventam! Levaram 400 mil e tão botando a culpa na gente – comenta Lúcio. (LOUZEIRO, 1975: 75)

A fama dada pelas notícias dos jornais, de bandido inteligente, era comentada até dentro da prisão: “Que é isso? O rapaz merece respeito. É um bandidão de elevado QI. - Tá virando vedeta. Toda hora os jornais falam dele.” (LOUZEIRO, 1975: 97)

O seu histórico criminal é impressionante: protagonizou dezessete fugas da prisão, acabou indiciado em 500 inquéritos e terminou morto na cadeia com 28 facadas, em 1975.

A inteligência ressaltada pela imprensa aliada ao fascínio pelo proibido transformaram Lúcio Flávio em *star*, característica, aliás, comum à sociedade atual. Régis Debray, em seu livro *Manifestos Midiológicos*, mostra que vivemos em uma videosfera, ou seja, a era do visual, que tem o star como ícone para quem a imagem importa mais do que a essência. Como diz Debray, em uma entrevista<sup>30</sup>:

O homem das sombras, refratário às câmaras e aos microfones, tornou-se “visual”, exposto por toda a parte. Entramos num mundo no qual a fé conta menos do que o crente, no qual a doutrina desaparece sob o mártir de carne e osso. A encarnação tomou o lugar do Verbo; a entonação salva o discurso.

Esta obra foi escrita em 1975, contando a estória de um ícone do crime dos anos 70, mas atualmente também temos casos como o de Lúcio Flávio. O destaque da criminalidade na imprensa, e seus grandes chefes, continua forte e parece exercer fascínio nos leitores. Não tem como escaparmos das comparações com o grande chefão do crime hoje, o Marcola. Preso, em

<sup>30</sup> No endereço eletrônico:  
<http://www.pucrs.br/famecos/pos/revfamecos/9/juremir.pdf#search=%22videosfera%22>

uma penitenciária de segurança máxima, continua comandando a organização conhecida como PCC, em São Paulo. O que nós, inocentes leitores, perguntamos é porque isso continua a acontecer? Fica a desconfiança com a Polícia, que ao invés de proteger a população, possui facções criminosas dentro dela, que se envolvem com os chefes de quadrilhas. A todo momento continuamos a ver policiais sendo investigados e uma onda que não tem fim. Em uma atitude de grande atrevimento, característica, aliás, intrínseca aos grandes chefes do crime, uma entrevista de Marcola contando a situação do crime no País circulou na Internet.

Como bandido com lado emocional evidente no livro, Lúcio Flávio se cansa de tentar escapar dessa vida e se entrega, sobretudo depois da morte do irmão, Nijini. Preso, resolve entregar os policiais para a imprensa. Os chefões, com medo, lhe ofereceram passaporte para fuga do País, mas ele não aceita e acaba morto na prisão. Importante ressaltar que a prisão, que deveria ser um lugar “seguro” é motivo de tensão. Brigas e acerto de contas são comuns nas celas.

Sabia que dali pra frente aquele homem era seu inimigo. Ninguém bate impunemente em outro numa cela. A cobrança será feita. No dia seguinte, uma semana depois, dois anos. Não se esquece. Na primeira oportunidade, o revide. Era nisso que Nelson Caveira pensava. Era assim com todos. Com ele próprio. (LOUZEIRO, 1975: 95)

A sua morte, seguindo essa tensão, não foi diferente, foi morto por um companheiro de cela. Ele mesmo sabia que isso ia acontecer: “Não vou sair vivo da prisão. Jamais sairei.” (LOUZEIRO, 1975: 97) Depois da morte do irmão, Lúcio Flávio, preso, sente a solidão invadir sua alma: “Lúcio sentia uma ausência inexplicável. Uma saudade de tudo. Dos melhores amigos que já não tinha, dos caras que o respeitavam, dos que o compreendiam. - Quanto tempo poderei agüentar isso? Até quando serei o vencedor?”(LOUZEIRO, 1975:197) Até que é morto por um companheiro de cela, que não tinha esquecido uma desavença anterior”.

Na terceira noite de vigília estava caindo pelas tabelas. Não agüentaria mais outra noite em claro, esperando a surpresa de Marujo. Felizmente, aquele jogo que lhe fora de pouca sorte, poderia contribuir para que tivesse uma noite mais repousante.

Imaginando as tintas que usaria na pintura dos girassóis, no céu sem fim que cobriria o moinho de pás infinitas, estirou-se nas folhas de jornal e dessa vez nenhum ruído o surpreendeu. Teve, porém, um grande pesadelo. Marujo chegava bem perto com o estoque e, sorrindo, como na hora do jogo, espetava-o no pescoço. Depois, com o mesmo sorriso, cravava-o mais seis vezes no peito. Lúcio não acordou daquele sonho horrível. (LOUZEIRO, 1975: 198)

Desde época bastante remota, a história do sistema penal brasileiro registra mortes misteriosas que jamais foram e/ou serão esclarecidas simplesmente porque não interessa ao sistema. Lúcio Flávio incomodava e ameaçava a estrutura corrupta do sistema. Campeão de fugas, ele não deixava barato e, quando em liberdade, dava entrevistas contando como, quando e quanto custou o esquema de fuga.

O suposto assassino de Lúcio, um ladrãozinho de terceira categoria conhecido como Marujo foi transferido para a Ilha Grande depois de confessar o crime e pouco tempo depois teve o mesmo fim, ou seja, queima de arquivo. Do bando de Lúcio Flávio, quase todos já tinham morrido em tentativas de fuga ou em troca de tiros com a polícia. Restava Fernando Gomes de Carvalho, o Fernando CO, cunhado de Lúcio que cumpria pena no Presídio Hélio Gomes.

Não só pelo parentesco, mas principalmente pela fidelidade ao chefe, CO tinha um compromisso de honra: apontar os verdadeiros culpados, e se possível, vingar a morte do cunhado. Fernando foi morto menos de seis meses depois nas mesmas circunstâncias e sua morte também jamais foi esclarecida.

Além de Lúcio Flávio, muitos outros casos de morte na prisão aconteceram. Um caso notório foi o do seqüestrador de Patrícia Abravanel, filha do apresentador Silvio Santos, Fernando Dutra Pinto, que morreu em circunstâncias misteriosas, no caminho entre o Centro de Detenção Provisória, onde estava preso há quatro meses, e o pronto-socorro de Taubaté, em São Paulo. Notícias da época já apontavam para uma desconfiança sobre a morte do seqüestrador. “Exames apontam infecção generalizada como causa da morte, mas os familiares do morto levantam a hipótese de envenenamento. A Secretária Nacional de Justiça,

Elizabeth Sussekind se disse perplexa e emendou: ‘imaginei que isso pudesse acontecer. Ele virou um arquivo vivo’.<sup>31</sup>

Num simples raio X do caso Dutra Pinto percebe-se a interferência da corporação policial sobre o império da lei e da razão. Esse seqüestrador matou policiais que tentavam extorqui-lo depois de receber o resgate pela filha do dono do SBT. Sabia demais e precisava ser eliminado, apesar de tudo e de todos. A história da crônica policial está cheia de registros da mesma natureza. Matar sim, esclarecer jamais.

Vale ressaltar a questão da morte mostrada nos veículos de comunicação, principalmente de “bandidos sociais” como Lúcio Flávio, e que se tornaram personagens de jornais. No dia da morte, a mídia se debruça sobre a história da vida do bandido na tentativa de explicar os porquês do fim daquela vida. Falas de parentes, amigos e do próprio bandido são ressaltadas como se a expectativa da morte fosse geral. O passado é resgatado para a realização de um trabalho de "enquadramento de memória" para o entendimento da morte trágica como o ponto final de um caminho escolhido pelo personagem. Qualquer notícia referente ao personagem criminal é acompanhada por uma "memória" do caso. No dia da morte, o currículo do bandido ganha ainda mais destaque. Configura-se a construção de um passado, um "enquadramento de memória" que ressalta esse e aquele aspecto, a partir de uma interpretação do presente.

As obras têm o mesmo tema: a violência contida na realidade cotidiana e voltada tanto contra inocentes quanto contra criminosos. Mas na forma de narrar pudemos observar sua diversidade. A linguagem do jornalista é mais crua, objetiva, de fácil entendimento, indo além mesmo da fidelidade permitida nas reportagens que não admitiram, por exemplo, expressões chulas. Já a linguagem do escritor, mesmo marcada também por certo grau de fidelidade objetiva, é mais trabalhada, mergulha mais profundamente no leitor por deixar espaços à

---

<sup>31</sup> [http://www.mundolegal.com.br/?FuseAction=Artigo\\_Detalhar&did=8636](http://www.mundolegal.com.br/?FuseAction=Artigo_Detalhar&did=8636)

imaginação sem asfixiá-lo com a sucessão contundente de provas e estatísticas. É possível observar, nos trechos citados, o uso de um vocabulário mais rico, que mobiliza um pouco mais a participação complementar do leitor.

## CONCLUSÃO

É grande a oferta e a procura por obras que trabalham o real nas suas narrativas. Este gênero, que aqui denominamos de *literatura do fato*, tem tido uma grande repercussão no mercado editorial. Apareceu a partir dos anos 70, mas tem se intensificado após os anos 90 e em uma velocidade cada vez mais acentuada. Baseados em fatos de destaque na sociedade e com pouco aprofundamento da imprensa, as obras da literatura do fato já não levam mais tanto tempo para serem produzidos. O nosso *corpus* literário é composto de obras de grande destaque deste gênero, que foram trabalhadas com um tempo maior em relação aos seus temas. Mas, hoje, vemos que fatos relevantes são lançados na literatura meses depois. Um exemplo é o livro lançado em novembro de 2006 a respeito do caso da aposentada que gravou a movimentação do tráfico de drogas na Ladeira dos Tabajaras, em Copacabana, no Rio de Janeiro. No final de 2005, uma senhora de 80 anos entregou à Polícia uma fita com imagens gravadas da ação de uma quadrilha de traficantes. Com isto, a Polícia conseguiu prender vários traficantes e entender um pouco mais como funciona esse comércio nos morros

cariocas. Um caso que chamou bastante a atenção da sociedade, mas que foi esquecido pouco tempo depois. Cerca de um ano depois, o jornalista Fábio Gusmão lançou “Dona Vitória da Paz”. O repórter já tinha feito uma série de reportagens especiais sobre a história da senhora e suas denúncias em um jornal carioca, agora a trajetória de luta da aposentada se imortalizou na literatura.

Este exemplo reflete a demanda deste tipo de literatura, que mesmo tendo uma grande repercussão, não é bem cuidada pela crítica literária. É um paradoxo, pois alguns escritores da Academia Brasileira de Letras, local que representa o cânone literário, são oriundos da *literatura do fato*, como José Louzeiro, que faz parte do nosso *corpus*.

Além disso, obras da *literatura do fato*, se não perdurarem através de personagens ou tramas criadas, podem documentar com abertura e aprofundamento as novas narrativas históricas, a escritura de um cotidiano e de figuras da vida real que constroem o alicerce da História de uma nação.

Achamos por bem estabelecermos uma distinção entre literatura e escritura, baseando-se nas idéias de Barthes, em sua obra **O grau zero da escrita**. Consideramos importante fazer esta distinção, porque estamos aqui defendendo a inserção do livro-reportagem no campo da literatura e, ainda, dentro do que chamamos de *literatura do fato*. Não sendo, portanto, uma simples ampliação de reportagens. É algo mais, com um propósito maior e com status de obra de arte – Literatura.

O escritor exerce uma função e não apenas uma atividade, a sua ação vai além da descrição de dados. Ele trabalha a linguagem, cria o jogo de palavras, de modo a fascinar o leitor e prender a sua atenção. Os questionamentos fazem parte de seu trabalho, assim como um artista, que busca o sentido das coisas e o faz junto com o seu leitor. Assim, não podemos dizer que o escritor oferece respostas com as suas obras, mas que instiga o leitor a pensar com ele.

Já para aquele que apenas exerce a atividade de escrever, as palavras são o instrumento de trabalho, de comunicação, sem maiores pretensões, de modo que todos estes têm o mesmo

estilo, um jeito comum de escrita. Este é o caso do repórter noticioso, que não pode sequer se deixar envolver pelo calor dos acontecimentos, ainda que esteja próximo a eles, pela obrigação da objetividade jornalística. Talvez por isso busque extravasar sua perspectiva construindo obras em que possa deixar fluir seu vigor de mestre da palavra ou da estratégia informativa, como forma de exprimir a coesão que constrói a realidade.

A escrita literária é um elo que une o escritor à sociedade. É através dela que o escritor passa para o leitor a sua visão de mundo e suas contestações. E ele o faz de uma forma diferente do que estamos acostumados a ver para nos dar um contorno da realidade que, de outro modo, não poderia ser detectado. Quando não cumpre sua tarefa no campo livre da ficção, mas emerge da realidade, sua tarefa é mais árdua, pois precisa ser fiel a ela, mas para fazê-lo é importante que não se submeta, liberte forças estratégicas de sondagens de elos obscuros, vielas cuja alta luminosidade pode cegar o leitor devido a sua excessiva visibilidade.

A *literatura do fato* trabalha com a questão da *mimesis*. Esta *mimesis* não compreende apenas uma imitação do acontecimento, até porque, na maioria dos casos o autor não presenciou o fato, mas faz uma reconstituição deste. A *mimesis* recria uma situação, baseada em uma cena primeira, que a orienta. O acontecimento retratado no livro seria algo correspondente ao fato provocado, o inicial que incentivou o escritor a escrever a obra. É importante ressaltar que a *mimesis* se faz no momento em que atinge o autor, que terá a iniciativa em escrever o livro sobre o tema. Ao criar esta obra, detalhes e explicações que não tínhamos, são reveladas.

Para isso, o autor se utiliza de metáforas, no texto, e o trabalha procurando ser fiel à verossimilhança. As metáforas são colaboradoras da verdade e fazem associação ao real, deixando a leitura rica, interessante e verídica. Isto acontece principalmente na descrição de cenas, de ambientes e de personagens, oferecendo ao leitor um leque maior de características

para sua compreensão.

O fato de ser a literatura, uma forma de arte, faz com que o leitor se envolva na leitura, trabalhando a mente com imaginação. Por se tratar de *literatura do fato*, com temas reais, possibilita ao leitor realizar seus questionamentos e estabelecer conclusões a respeito dos acontecimentos. Podemos dizer que o livro “o faz pensar”, algo que não tem acontecido ao se ler as notícias em um jornal, por sua superficialidade, fragmentação e falta de continuidade, deixando o leitor “perdido” na maré dos fatos.

Ao ler um livro, o leitor “sai” de sua realidade imediata e se transporta para a realidade narrada. Achamos importante destacar, assim, a relação do livro com o jogo, de acordo com as teorias de Huizinga. Assim como o jogo, o livro tem por característica ser livre, no sentido de não ser imposto por ninguém e pode ser interrompido a qualquer momento. Em ambos o jogador e/ou leitor se inserem neste mundo, fora do mundo real, absorvidos inteiramente. Essa evasão do real é encarada com seriedade pelos envolvidos, dentro de certos limites de tempo e espaço, já que ambos possuem sentidos e caminhos próprios. No fim, eles se preservam na memória.

É através de suas tramas, dos seus ritmos e harmonias, que o livro e o jogo prendem a atenção dos envolvidos e exercem tanto fascínio. Esta “magia” que seduz o leitor e o jogador.

O *corpus* literário escolhido traz histórias reais, que tiveram repercussão nos jornais, mas não foram descritas com profundidade e foram esquecidas pouco depois. Pela importância que representam para a sociedade foram resgatadas pelos escritores. Após ler *Rota 66*, pudemos conhecer mais a fundo alguns métodos arbitrários de ações da Polícia Militar de São Paulo, antes nunca revelados na imprensa. Com isso, a Polícia, que nunca era investigada, passou a ser e a sociedade adquiriu um embasamento maior para questionar e reivindicar Justiça.

Na mesma linha de denúncia, mas com apelo biográfico, está *Lúcio Flávio, o*



*passageiro da agonia*. Ao mostrar a trajetória do "bandido famoso" (e "charmoso"), José Louzeiro também revela os bastidores que cercam o crime organizado e algumas facções da Polícia, desta vez do Rio de Janeiro. A obra, que se tornou referência de uma literatura sobre os fatos no Brasil, foi examinada por críticos, legitimada em currículos escolares e se transformou num documento literário importante da história do Brasil nos anos de chumbo.

Através de um relato primoroso, o autor tirou do mero sensacionalismo jornalístico o episódio isolado e criminal, para permitir não apenas um percurso literário para sua obra, mas também um maior conhecimento de tramas policiais envolvendo novos pactos éticos (ou anti-éticos) derivados do poder ditatorial. Na realidade, a obra leva o leitor a uma reflexão além do crime em si, do marginal e sua celebridade noticiosa para devassar sendas da estrutura do poder, da corrupção das quais os leitores eram afastados pela construção de uma espécie de venda, ou filtro impresso sobre os bastidores da sociedade em que vivia. Sem isto talvez não tivéssemos *Rota 66*, de Caco Barcelos, e outras obras importantes sobre figuras nacionais que levariam seus escritores até mesmo à Academia Brasileira de Letras, como é o caso de Louzeiro.

*In Cold Blood (A Sangue Frio)* foi escrito a partir de uma pequena nota em um jornal a respeito de um crime no Kansas. Truman Capote, com seu faro jornalístico e literário, viu que renderia uma ótima história e foi até o local investigar. O resultado foi a obra-marco da sua carreira e um primor do *New Journalism*, que descrevemos no segundo capítulo. Capote foi minucioso e esperou até o desenrolar final do processo e a conseqüente execução dos assassinos. É um livro completo que traz para o leitor uma história policial, que poderia ser ficcional, mas foi real.

O renomado escritor Gabriel Garcia Márquez também faz parte da nossa análise com seu *Notícia de um seqüestro*, uma obra policial e, ao mesmo tempo, política. Narrando um seqüestro que marcou a história da Colômbia, através do depoimento testemunhal de uma das

seqüestradas, o livro traz todo o contexto político que envolveu o fato. Para quem acompanhou o acontecimento apenas pela imprensa ficou faltando o “algo mais” que Garcia Márquez coloca no livro, o real desenrolar dos seqüestros e suas negociações, além dos bastidores do mundo político e dos bandidos. E nosso tema: o intercâmbio entre a realidade (operada pela imprensa) e sua construção mimética (operada pela literatura) se torna evidente na meticulosidade com que o autor mergulha na construção das personagens e suas sagas.

O livro-reportagem explora os detalhes, descrevendo minuciosamente cenas e personagens. Esta preocupação com todos os elementos que compõem o quadro, a cena do fato narrado e extraído do real concreto, é característica da *literatura do fato*. Este mesmo real concreto torna-se a justificação suficiente do dizer. A representação do real, na contemporaneidade, trabalha com verossimilhança, criando o *efeito de real* – na conceituação de Barthes.

Nossa concepção de realidade é sempre discutível, já que consideramos o real como uma projeção no ambiente externo, ou seja, em relação às coisas. Assim, a realidade estaria na relação entre ambos, o que, obrigatoriamente, admite várias relações, ou vários pontos de vista.

Para isto é preciso equacionar forças que envolvem o real e a sua transcrição, no caso presente, dando ênfase à literária, quando presente em obras que exploram fatos ocorridos, fazendo aderir a eles um significado maior – uma espécie de narrativa documental como arte. O escritor, como os do nosso *corpus* literário, através da seleção, arranjos, ênfases, e outros predicados da escritura, descortina significados que ultrapassam seu material factual. Esta é a grande diferença entre jornalismo e arte.

Neste sentido, as características que conceituam um livro como sendo um romance-reportagem são de fácil identificação, como a representação do real narrado com verossimilhança, o tratamento, compreendendo a linguagem, a montagem e a edição do texto.

Existe uma liberdade maior também em relação à literatura, já que este romance trabalha os sistemas analógicos, como ilustrações, fotografias, charges, cartuns – e o sistema lingüístico em si, este abrangendo as manchetes, os títulos, os textos, as legendas. Trata-se de uma linguagem constituída de palavras, expressões e regras combinatórias que são possíveis no registro coloquial e aceitas no registro formal e que obrigam quase sempre ao uso da terceira pessoa na narrativa. Encontramos também características intrínsecas ao jornalismo, mas realizadas com maior liberdade, como precisão, exatidão, clareza e concisão. Fundamental também destacarmos a função de obras da *literatura do fato*, de informar, documentar, explicar, contextualizar.

O livro-reportagem funciona, de certa forma, como um ícone da memória coletiva, já que resgata acontecimentos do passado, já esquecidos, que se refletem na atualidade. Assim, permite a formação de uma nova consciência do real nas escrituras da realidade. O objetivo é o de que, ao conhecer e se lembrar de acontecimentos do passado, se possa adquirir maior consciência do presente. E a arte, principalmente a literatura, com os questionamentos que produz, traz à tona uma diversidade complexa de visões de mundo que, conseqüentemente, influencia a consciência da sociedade.

A literatura desperta para a verdade dos fatos. A forma narrativa envolve o leitor de tal forma que os acontecimentos narrados permanecem na memória.

O que achamos importante destacar são as características que afirmam a *literatura do fato*, como a narrativa envolvente, a criação de personagens, a descrição de cenas, ambientes e pessoas, a reprodução de diálogos, o fluxo de consciência e a trama que se desenrola como num romance. Naturalmente não queremos afirmar que toda obra fundada em um fato real ou decorrente de pesquisa jornalística seja literatura. Da mesma forma que nem todo romance, poema, conto, crônica o são. O estudo das qualidades implícitas em cada obra é necessário para a legitimação. Só queremos tirar do "limbo literário" obras que possam conter requisitos

estético-literários e cumpram seu papel conscientizador da sociedade.

A fruição da narrativa, a fim de envolver o leitor, compreende a forma com que o autor ordena e distribui os elementos do seu relato. Criando esta relação interativa entre leitor e obra, o escritor consegue captar o interesse do leitor na história narrada.

O livro-reportagem, sendo um produto nitidamente derivado da comunicação de massa, atrai o leitor à medida que lhe propõe uma viagem contemporânea aos valores de seu tempo, a realidades de outras pessoas, de outros níveis sociais, para que aí encontre, naqueles, traços que são universais à humanidade como espécie. O leitor se sente atraído ao desafio que o livro-reportagem lhe propõe: mergulhar numa realidade que ele não conhece, distante do que vive, mas onde vai encontrar pontos comuns. O livro oferece ao leitor elementos que podem ser mesclados com outros do seu conhecimento, da sua experiência, e então ele próprio poderá encontrar novas combinações possíveis de compreensão do mundo.

Para isso, o autor se utiliza de vários recursos que tornam a leitura atraente, como a forma de narrar, a descrição – de personagens, cenas e ambientes –, a exposição, os diálogos detalhados e, até mesmo, o perfil psicológico das personagens.

Esta literatura é fruto da cultura de massa em que estamos inseridos e seu acúmulo de informações e imagens, o que acabou por renovar as artes em geral, principalmente a literatura. O escritor deve procurar uma forma de dialogar com essa sociedade, fragmentada e bombardeada com informações desencontradas e imagens soltas. A literatura precisou revisar seus conceitos, como os seus métodos e técnicas de construção e transmissão do fenômeno literário.

A situação dialogante então criada expandirá a nossa perspectiva individual, adicionada a uma perspectiva privilegiada: a do escritor, que pondo-se a sonhar para ver, nos convida a compartilhar do seu redescobrimento do mundo.

Como se pode concluir as obras da *literatura do fato* geram hipertextos no conceito

genetteano, servem de inspiração para obras de outros meios, como filmes, novelas, séries, etc. Roteirizar uma obra deste gênero é possível graças às informações profundas e detalhadas que o escritor apresenta no livro. O fato de que o livro-reportagem, uma categoria que está fora do cânone literário, deve ser reconsiderada. A denominação “literatura do fato”, trabalhada no último capítulo, revela a preciosidade deste gênero. Ele traz os recursos literários do romance tradicional com temas e personagens reais, o que gera discussão real, e a inserção do leitor nas questões da sociedade. Enfocada a partir de seu teor literário, reenvia à significação daquela superfície, onde se pode contemplar outra realidade, representada, re-presentada. Representando, espelhando, tornando presente, pois, um real ausente, mas que se quer alcançar. A arte da literatura recria um real, que potencializa o real, que se faz presente, como, em sua *Poética* fundadora, estabelece Aristóteles. Como toda arte, como toda linguagem de arte, como toda forma artística, a literatura possui seus códigos, traça suas leis, desenha sua história, composta de textos e nomes, obras e artistas, questões e soluções, questões sem soluções, temas e estilos.

Após “dissecarmos” o universo do livro-reportagem, podemos concluir que ele é composto de escritores com “fome de comunicação”, de interação com o leitor e antenados com o panorama social e político que os cerca. Sem esquecer a preocupação e a delicadeza que devem ter com o veículo que estão utilizando: o livro. As obras da literatura do fato trabalham a questão da “literariedade” (*literaturnost*), aquilo que produz a marca de um texto literário, a chancela da artisticidade de um texto, distinguindo-o de outro texto não-literário, o que parece encontrar um encaminhamento plausível à medida que se considere a literatura (a arte da literatura) o discurso de uma determinada época, a linguagem de certa sociedade, um texto de uma época, que elege tais e tais obras como peças de arte literária. Ao mesclar a preciosidade da linguagem literária com a objetividade jornalística, o escritor-jornalista tem um trunfo nas mãos: um livro que distrai, entretém e informa.



## ii BIBLIOGRAFIA

ARISTÓTELES. *Arte poética e arte retórica*. Trad. Antônio Pinto de Carvalho. Rio de Janeiro: Ediouro [s.d.].

AUERBACH, Erich. *Mimesis*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1946.

BAHIA, Juarez. **Jornal, História e Técnica**, São Paulo: Ibrasa, 1972.

\_\_\_\_\_. **Jornalismo, informação e comunicação**, São Paulo, ed. Martins, 1971

BARCELLOS, Caco. *Rota 66 – A História da Polícia que Mata*. 3ª ed. - Rio de Janeiro: Record, 2004

BARTHES, Roland. *O efeito do Real*. In: In: Literatura e Semiologia. São. Paulo: Vozes, 1972.

\_\_\_\_\_. *Crítica e verdade. Escritores e escreventes*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1970.

\_\_\_\_\_. *O grau zero da escrita*. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 2004.

BELTRÃO, Luiz. *Sociedade de massa. Comunicação e literatura*. 1972: Petrópolis, Vozes.

BENJAMIN, Walter. *O narrador: considerações sobre a obra de Nicolai Leskov*. In: Os pensadores. São Paulo: Abril, 1983.

BIRD, S. Elizabeth e DARDENNE, Robert W.. “Mito, registro e ‘estórias’: explorando as qualidades narrativas das notícias”, in: TRAQUINA, Nelson (org.). *Jornalismo: questões, teorias e “estórias”*. Veja. Lisboa, 1993.

BOSI, Ecléa. *Memória e sociedade*. São Paulo: Companhia das Letras, 6ª ed., 1998.

\_\_\_\_\_. *O tempo vivo da memória*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

BOURDIEU, Pierre. **Sobre a televisão**, Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

BRUNER, Jerome. *Actos de significado*. Madrid: Alianza, 1998.

CANCLINI, Nestor Garcia. *Culturas Híbridas*. São Paulo: EDUSP, 1997.

CAPOTE, Truman. *A Sangue Frio*. Trad. Sergio Flaksman. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

CASTRO, Ruy. *O anjo pornográfico - a vida de Nelson Rodrigues*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

COSTA LIMA, Luiz. *Mimesis: desafio ao pensamento*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

\_\_\_\_\_. *Vida e Mimesis*. São Paulo: Ed. 34, 1995.

FARO, José Salvador. *Realidade, 1966-1968: tempo da reportagem na imprensa brasileira*. São Paulo: Editora Ulbra / AGE Editora, 1999.

FERNANDES, Lucas. *Jornalismo, Literatura e História: as grandes reportagens*. Disponível na

URL: [www.ciadaescola.com.br/zoom/materia.asp?materia=154](http://www.ciadaescola.com.br/zoom/materia.asp?materia=154). Acessado em 14/05/05.

GENETTE, Gérard. *Verossímil e Motivação*. In: Literatura e Semiologia. São. Paulo: Vozes, 1972. \_\_\_\_\_ . *Palimpsestes*. Paris

HOBSBAWM, E. J. *Rebeldes Primitivos*: estudo de formas arcaicas de movimentos sociais nos séculos XIX e XX. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1978.

HUIZINGA, Johan. *Homo ludens: o jogo como elemento da cultura*. São Paulo: Perspectiva, 1992.

JAMESON, Fredric. *Espaço e Imagem – teorias do pós-moderno e outros ensaios*. Org. E trad. Ana Lucia Almeida Gazolla. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1994.

LAGE, Nilson. *Ideologia e técnica da notícia*, Petrópolis: Ed. Vozes, 1979.

LAGE, Nilson. **Estrutura da Notícia**, São Paulo: Editora Ática, 2004

LIMA, Alceu Amoroso. *O Jornalismo como Gênero Literário*. São Paulo: Edusp, 2003.

LIMA, Edvaldo Pereira. *Páginas Ampliadas: o livro-reportagem como extensão do jornalismo e da literatura*. Barueri, SP: Ed. Manole, 2004.

LIMA, Edvaldo Pereira. *O que é livro-reportagem*. São Paulo: Brasiliense, 1993.

LOUZEIRO, José. *Lúcio Flávio: o passageiro da agonia*. Rio de Janeiro, 2a ed., Record, 1977.

MARQUEZ, Gabriel García. *Notícias de um seqüestro*. Rio: Record, 1996.

MEDINA, Cremilda. *A arte de tecer o presente - narrativa e cotidiano*. São Paulo: Summus, 2003.

MEDINA, Cremilda. *Notícia, um produto à venda: jornalismo na sociedade urbana e industrial*, São Paulo: Summus, 1988.

MORIN, Edgar. *Cultura de massas no século XX: o espírito do tempo*. Trad. Moura Ribeiro Sardinha. Rio de Janeiro: Forense, 1969.

MOTTA, Luiz Gonzaga. *Jornalismo e configuração narrativa da história do presente*. Publicado na edição 1, em dezembro de 2004, da revista eletrônica e-compós. Endereço para consulta: [www.compos.org.br/e-compos](http://www.compos.org.br/e-compos).

ORICCHIO, Luiz Zanin. *A arte da objetividade como recurso de estilo*. O Estado de São Paulo, 21/09/03.

RICOUER, Paul. *Tempo e narrativa*. Tomo I, Ed. Papyrus, São Paulo, 1994.

RIO, João do. *A alma encantadora das ruas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

SARLO, Beatriz. *Paisagens Imaginárias*. Trad. Rubia Prates Goldoni e Sergio Molina. São Paulo: EDUSP, 1997.

SODRÉ, Muniz. *Reinventando a cultura: a comunicação e seus produtos*. Vozes. Petrópolis, 1996.



SODRÉ, Nelson Werneck.. *História da Imprensa no Brasil* .1 a ed.Rio de Janeiro, Graal, 1977.

TORRES, Fernando. *Precisa-se de contadores de história*. Disponível na URL: [www.canaldaimprensa.com.br/canalant/debate/trint8/debate4.htm](http://www.canaldaimprensa.com.br/canalant/debate/trint8/debate4.htm). Acessado em 10/05/2006.

TRAQUINA, Nelson. “A redescoberta do poder do jornalismo: análise da evolução da pesquisa sobre o conceito de agendamento (*agenda-setting*)”, in: \_\_\_\_\_. *O estudo do jornalismo no século XX*. Unisinos. São Leopoldo, RS, 2001.

VASCONCELLOS, Eduardo Martins. **De quando a Literatura abraça o Jornalismo**, Paralelos. Rio de Janeiro, 2003. Disponível em <http://www.paralelos.org/>.

WEBER, Ronald. *The literature of fact: literary nonfiction in american writing*. Athens: Ohio Univ. Press, 1980.

WOLFE, Tom.*Radical chic e o novo jornalismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005

ZALUAR, Alba. *Da Revolta ao Crime S.A.* São Paulo: Moderna, 1996.

