

NA FRONTEIRA, SEM PASSAPORTE: O ROMANCE-REPORTAGEM E A CRÍTICA

Rildo Cosson*

RESUMO: *Emergindo nos anos 1970 no Brasil, o romance-reportagem foi imediatamente lido como consequência do contexto político da época. A censura e a repressão da ditadura militar pareciam justificar plenamente um jornalismo que usasse a literatura como meio de expressão. Os críticos também determinaram que o novo gênero era resultado da influência do nonfiction novel e do new journalism e de um naturalismo endêmico da literatura brasileira. Essas indicações foram largamente utilizadas pela crítica para fazer do romance-reportagem um fenômeno de época enquanto se condenava a sua proposta de misturar literatura e jornalismo. Reafirmando a constituição híbrida do romance-reportagem, revisitamos e ampliamos essas leituras, de modo a ultrapassar tanto seus limites, quanto a incluir outras relações culturais para o romance-reportagem além do modelo norte-americano, como é o caso da novela testimonial hispano-americana.*

PALAVRAS-CHAVE: *Romance-reportagem; nonfiction novel; novela testimonial; gênero.*

Ao nascer, um novo gênero nunca suprime nem substitui quaisquer gêneros já existentes. Qualquer gênero novo nada mais faz que

* Universidade Federal de Pelotas - UFPEL.

completar os velhos, apenas amplia o círculo de gêneros já existentes. Ora, cada gênero tem seu campo predominante de existência em relação ao qual é insubstituível.

Mikhail Bakhtin

Não se pode negar que o tema das fronteiras (e da ultrapassagem delas) tornou-se uma das preocupações centrais de nossos tempos não só na área das Letras como também das Humanidades em geral, conforme podemos comprovar nos seminários, nos títulos dos livros e nas edições temáticas de revistas como esta. De fato, quando discutimos as relações entre as disciplinas como interdisciplinaridade ou como transdisciplinaridade é sobre as fronteiras e a superação delas que estamos tratando. Do mesmo modo, quando postulamos que a intertextualidade é parte da constituição de toda obra e que a hibridéz é a condição básica de toda produção cultural contemporânea, também estamos falando de fronteiras. Debates sobre o esgarçamento da fronteira entre a história e a literatura no rastro da falência das grandes narrativas e a quebra dos limites entre o popular e o erudito no questionamento dos cânones. Estudamos as diásporas que espalham migrantes pelo mundo e as reconfigurações culturais que se efetivam dentro e fora das nações com e sem fronteiras geográficas. Até mesmo disciplinas estabelecidas como a Literatura Comparada e novas disciplinas como os Estudos Culturais parecem competir pelo privilégio de se instalarem nos limiares e fazer dos entrecruzamentos de textos e práticas sociais o seu campo de estudo.

Todo esse interesse sobre o tema das fronteiras tem levado os estudiosos a analisar mais de perto as narrativas que nelas habitam ou as atravessam. É assim que biografias, autobiografias, memórias antes relegadas a considerações de segunda ordem passaram

a ser centro de questionamentos e seus textos objetos prioritários de estudo. Mas não são apenas essas narrativas respaldadas por uma tradição que precisam ser reconhecidas e estudadas. Também aqueles gêneros que, por força da sua constituição híbrida, terminaram sendo esquecidos ou aprisionados em leituras conjunturais merecem ser reavaliados. O romance-reportagem que emergiu no Brasil na década de 1970 parece ser um desses casos. Neste ensaio, buscaremos reler e ampliar a recepção crítica do romance-reportagem a fim de abrir espaço para as particularidades de sua proposta genérica e, por extensão, de outras narrativas que misturam discursos e desafiam os mapas com que cartografamos nossos saberes.

1. O contexto imediato

Narrativa localizada na fronteira entre a literatura e o jornalismo, o romance-reportagem atraiu parte da atenção da crítica que estudou a literatura produzida nos anos 70. A conclusão dominante foi de que o gênero representava um caso limite do papel de válvula de escape que a literatura assumiu no período em relação ao meios de comunicação em geral e ao jornalismo em particular. Fábio Lucas expressa isso muito claramente quando explica o surgimento do gênero da seguinte maneira:

como a repressão sistemática fez aguçar a violência, assim como a impunidade dos agentes do poder, apareceram casos tão extraordinários de arbítrio, de envolta com interesses imediatos, que se desenvolveu um gênero intermediário entre a "notícia" e a invenção literária, o *romance-reportagem*, destinado a recolher e divulgar episódios que traumatizaram a opinião pública (itálico do autor, Lucas, 1985: 105-6).

Também Silviano Santiago, ao justificar o sucesso do gênero na década de 1970, explicita que o romance-reportagem resultou

basicamente da ação da censura nos jornais, principalmente na área de cobertura policial, que levou os jornalistas a buscarem a literatura para informar aquilo que os jornais deviam, mas não podiam publicar com a objetividade requerida pelo jornalismo. Com isso:

a literatura [passou] a ter uma função parajornalística, como é o caso da prosa de José Louzeiro e de Plínio Marcos, cujo principal fim reside na denúncia sócio-política de marginalização grave na realidade brasileira e na denúncia da própria censura que estava impossibilitando que certos assuntos fossem discutidos fora dos salões fechados do poder (Santiago, 1982: 53-4).

Do mesmo modo, Flávio Aguiar, no debate organizado por Davi Arrigucci Jr., argumenta que os romances da década de 1970 são marcados, em geral, por uma certa provisoriidade advinda do fato de que eles estão escrevendo a história que deveria ter sido registrada pelo jornalismo. No caso do romance-reportagem de José Louzeiro, entretanto, “isso é literal. Ele pega aquilo que não podia escrever na redação e transforma em livro” (Arrigucci Jr. 1979: 86). No mesmo debate, entretanto, Arrigucci Jr. já chamava a atenção para a limitação dessa leitura ao complementar a explicação de Aguiar dizendo:

não só ele não podia dizer tudo o que pensava, nem a reportagem tinha a importância, no contexto do jornal, que teve o livro. Aí ainda funciona um pouco a aura da literatura. A mesma coisa colocada num contexto do jornal tem menos impacto do que a literatura. Quando ela se estendeu ao público literário teve muito mais impacto (Arrigucci Jr., 1979: 107).

Mesmo assim a idéia de que o romance-reportagem era sobretudo um produto das circunstâncias da época prosperou. Heloísa Buarque de Hollanda e Marcos Augusto Gonçalves, ao traçarem um panorama do campo literário na década de 1970, creditam à

censura nos jornais o espraiamento de elementos do discurso jornalístico para outras áreas, notadamente a literatura, que se torna documental e testemunhal. Nesse sentido, era comum na época “a literatura de olho no jornalismo, a reportagem de olho na literatura. O romance-reportagem expressa, em sua forma limite, uma tendência mais geral da ficção dos anos 70 que se empenha numa espécie de neonaturalismo muito ligado às formas de representação do jornal” (Hollanda e Gonçalves, 1980: 57-9).

Essa posição é ainda assumida por Flora Süssekind que, mesmo mediando sua leitura do gênero com o naturalismo e a alegoria, não deixa de conceder à censura um papel proeminente no sucesso do romance-reportagem. Nas palavras da autora: “Num período em que a livre circulação de notícias e o discurso político direto estavam vedados, nada melhor do que a reconfortante sensação de estar lendo ‘verdades’ ditas ‘claramente’ proporcionada pelos romances-reportagem e contos-notícia” (Süssekind, 1984: 181).

Nem mesmo leituras mais recentes deixam de postular a importância da censura para a construção do gênero. Malcolm Silverman, por exemplo, referindo-se às origens imediatas do gênero, afirma que o romance-reportagem “surgiu recentemente como consequência específica da censura da imprensa”. Logo adiante o ensaísta explica melhor como isso se deu, mostrando que, numa fórmula que parecia agradar a todas as partes na época, inclusive à crítica, “a combinação simbiótica de um público ansioso por notícias confiáveis com jornalistas desejosos e capazes de oferecê-las através de um canal paralelo criou o romance-reportagem, uma alternativa viável, bem como um negócio de edição lucrativa” (Silverman, 1995: 25).

2. O horizonte jornalístico

Importante por iluminar a conjuntura da emergência do gênero, essa primeira e circunstanciada leitura terminou por se reve-

lar prejudicial à especificidade narrativa do romance-reportagem. Em primeiro lugar, ela transformou o gênero em um mero produto de época ao estabelecer um vínculo exclusivo entre a censura e a existência do romance-reportagem. Tanto é assim que não deixa de ocorrer a Silviano Santiago que uma vez cessados o arbítrio e a repressão esse tipo de narrativa perde a razão de sua existência, conforme analisa nos vários artigos em que trata ou simplesmente se refere ao romance-reportagem. Um exemplo disso pode ser encontrado no ensaio "Errata", originalmente um posfácio para o livro *A coleira do cão* de Rubem Fonseca, no qual Santiago comenta:

Por outro lado, a partir desta distinção básica entre fato acontecido e fato ficcional, entre liberdade artística e objetividade jornalística, é que se podia começar a falar hoje da eficácia do texto literário e, conseqüentemente, da falta de um lugar para o romance-reportagem a partir da data em que amolecem os mecanismos da censura (Santiago, 1982: 59).

Depois, essa ênfase consensual sobre o papel da censura junto ao romance-reportagem não permitiu que transformações mais profundas que estavam ocorrendo no campo do jornalismo e da literatura fossem incorporadas à emergência do novo gênero. De fato, como já discutimos alhures (Cosson, 2001a), o romance-reportagem também surgiu como uma das tentativas de preservar traços e elementos do padrão jornalístico brasileiro que estava sendo substituído pelo padrão americano. Recuperando uma tradição que já dera origem à crônica e investindo em uma nova relação entre literatura e jornalismo, os jornalistas encontraram no romance-reportagem a liberdade de uma linguagem sem manuais, a possibilidade de usar a criatividade e o senso artístico sem as constrições dos preceitos científicos e uma dimensão maior para o exercício da missão de denunciar a miséria social.

Um testemunho importante sobre a emergência do gênero como peça de resistência e alternativa ao novo jornalismo brasilei-

ro pode ser lido em *Avestruz, águia e... cocaína*, de Valério Meinel (1994). Neste romance-reportagem, a personagem-reporter Agostinho Seixas, em um mecanismo metanarrativo e de fundo autobiográfico, revela não apenas os meandros do jogo do bicho no Brasil, mas também as vicissitudes enfrentadas pelos velhos jornalistas com a “modernização” dos jornais.

Repórter de polícia do *Correio da Manhã*, Seixas é ousado, tem boas fontes e não participa da corrupção e das propinas que imobilizam policiais e silenciam jornalistas. É assim, pelo menos, que um diretor de polícia descreve o repórter: “O cara não se mistura, não frequenta escola de samba, não vai a futebol, não permite que se pague um cafezinho. É uma espécie de prostituta de plantão, sempre pronto para foder alguém...” (Meinel, 1994: 41). Suas reportagens causam efeito ao desvendar em detalhes o submundo do crime no Rio de Janeiro. Com o fim do *Correio da Manhã*, o repórter fica desempregado. Logo surge uma oferta de um grande jornal de São Paulo, *Diário Paulista* (?), para atuar na sucursal carioca dirigida por um ex-colega de reportagem. O primeiro encontro é a diferença de idade. Agostinho sente-se mais velho em companhia dos jovens jornalistas que ocupam os cargos de chefia e comandam o novo jornal. O segundo são as diferenças de método de trabalho. O jornal paulista precisa de resultados imediatos e não tem tempo para longas coberturas. O terceiro é a própria qualificação dos colegas que, diferente de Seixas, não se formaram no “asfalto”, mas sim em Escolas de Comunicação. O quarto é o próprio estilo de fazer reportagem. O novo jornal não dispõe de cem linhas como deseja Seixas, mas apenas de vinte para publicar uma história. Além disso, exige que as fontes sejam reveladas, que o repórter tenha uma cópia dos documentos citados e que todas as partes envolvidas sejam previamente entrevistadas. Todos esses procedimentos não se adequavam ao modo de Seixas fazer jornalismo. A conclusão do narrador é desalentadora:

Dez anos antes, quando a imprensa iniciava um rígido processo de industrialização, Agostinho desabafava: “Jornal está virando fábrica! Para ser fábrica, só falta a chaminé!” Havia horário a cumprir, a página de polícia não ficava mais à espera da informação, acabara-se o romantismo. Era difícil, então, aceitar a realidade. Agora era pior (Meinel, 1994: 172).

Na trajetória de Agostinho Seixas – em parte na do próprio Meinel¹ – e nos seus desencontros com o jornal paulista não é difícil perceber a mudança de padrão jornalístico. Nessa mudança, talvez se possa dizer que a área policial é a mais atingida. Os novos procedimentos dificultam a realização de “furos” e favorecem as reportagens de gabinetes. Ainda que também decorrente de outras transformações, a predominância da economia e da política na primeira página mostram inequivocamente que os dias de glória do repórter de polícia são apenas memórias. Não era sem razão, portanto, que os romances-reportagem fossem majoritariamente construídos em torno de casos policiais não resolvidos pela polícia ou mal esclarecidos pela imprensa. Afinal, em um livro, há bem mais que vinte linhas para se contar uma história...

Por fim, essa centralidade da censura e do contexto da época na emergência do gênero conduziu a leituras que, mesmo partindo de sua constituição híbrida, terminam por ignorar ou simplificar a questão ao inserir as suas narrativas no campo literário. Mais que isso. Como o modelo ao qual o romance-reportagem deveria se conformar era o romance modernista, a sua hibridiz logo se transforma em falha, em ausência, em falta de elaboração literária.

Heloísa Buarque de Hollanda e Marcos Augusto Gonçalves, por exemplo, definem o romance-reportagem como uma narrativa

¹ Almir Muniz, baseado em um depoimento de Valério Meinel, divide a vida do repórter em três momentos: “as redações românticas no final dos anos 50, com jornalistas boêmios de alma quase juvenil; os anos terríveis da ditadura em que, paradoxalmente, o prestígio da reportagem policial, de que Meinel se tornou um expoente, ajuda a abalar a farsa do regime; e, finalmente, a atualidade, tecnicista e pedante, de alguns dos mais importantes jornais brasileiros” (Muniz, 1992: 03).

em que o jornalismo alcança, supostamente, o máximo de sua objetividade e a literatura empresta humanidade aos fatos, isto é, “o repórter-escritor é aquele que, sem abrir mão da verdade dos fatos, se envolve com o *pathos* de seus relatos” (Hollanda e Gonçalves, 1980: 55). Todavia, como outros autores que tratam do gênero, esses críticos consideram que a simples apropriação da linguagem do jornalismo é problemática. Para Hollanda e Gonçalves, é preciso ir além da reinterpretação dos fatos ou da veiculação de notícias censuradas e questionar a técnica jornalística no que ela tem de ideológico, principalmente enquanto discurso neutro que está de fato a serviço de interesses políticos e econômicos bem determinados. Dessa maneira, entendendo que, por suas características, o romance-reportagem “parece estabelecer um compromisso entre o pressuposto da objetividade jornalística e de uma certa intervenção do subjetivo, aquilo que o elevaria ao estatuto de literatura” (Hollanda e Gonçalves, 1980: 55), os autores julgam que ele estaria, na verdade, reforçando a ilusão de transparência factual da imprensa burguesa por acreditar que é possível usar, sem crítica, o discurso jornalístico na literatura. Em consequência, a simples veiculação de conteúdos proibidos, promovida pelo romance-reportagem, não é suficiente para legitimar sua denúncia social e o resultado é, na opinião dos autores, que “o romance-reportagem não consegue se estabelecer enquanto discurso crítico ou político pela própria aderência que sugere às formas de produção das técnicas de reportagem” (Hollanda e Gonçalves, 1980: 57). Pela mesma razão, Hollanda e Gonçalves, ainda que destaquem o lado positivo do desafio à censura e à repressão realizado pelo romance-reportagem na década de 1970, desconfiam da eficiência desse tipo de texto como alegoria da história brasileira imediata, um dos códigos de leitura do período. Substituindo o “retrato do povo” do populismo pelo “retrato da verdade” do naturalismo, o romance-reportagem também falha, pelo uso ingênuo da técnica jornalística, na sua proposta de apresentar, como o faz o romance político contemporâneo, “uma verdade

que transcende à própria circunstância da notícia, que aqui se pretende alusiva de questões maiores e mais graves (e mais censuradas) da realidade social e política do país” (Hollanda e Gonçalves, 1980: 55). Até mesmo porque seu compromisso maior parece ser antes com o jornalismo e com o mercado do que com a literatura, pois o romance-reportagem, segundo os autores, numa referência indireta ao *nonfiction novel* de Truman Capote e Norman Mailer, repete no Brasil “esse gênero que no momento fazia sucesso no circuito de *best seller* americano” (Hollanda e Gonçalves, 1980: 57).

Como acontece com outros críticos literários, a posição de Heloísa Buarque de Hollanda e Marcos Augusto Gonçalves está determinada não só por uma perspectiva crítica em relação ao jornalismo (com fortes ligações com uma certa crítica do realismo e sua pretensão à transparência), mas também pela simplificação das transformações que se operam dentro do campo jornalístico. Dessa forma, se compreendermos o romance-reportagem da década de 1970 não apenas como uma forma de fugir da censura e da repressão, mas também e principalmente porque o padrão jornalístico imposto pela indústria cultural não mais permite que os jornalistas se afastem dos princípios expostos nos manuais de redação, a adoção acrítica ou ingênua da objetividade feita pelo romance-reportagem precisa ser melhor discutida. Quando nada, porque a chamada objetividade jornalística não é um ponto tão pacífico dentro do campo do jornalismo como parece à primeira vista. Ao contrário, é uma questão que envolve muita discussão. Nos Estados Unidos, por exemplo, de onde vêm os parâmetros criticados, o debate foi particularmente intenso nos anos 60, gerando movimentos de renovação da escrita jornalística como o *New Journalism* e favorecendo o surgimento do *nonfiction novel*. Nessa e nas décadas seguintes, a objetividade vai ser denunciada como um ritual estratégico da profissão de jornalista (Tuchman, 1972), defendida como um ideal a ser perseguido e do qual os jornalistas não podem e nem devem abrir mão (Lichtenberg, 1991), e lamentada como um traço

do passado impossível de ser recuperado dentro da atual estrutura da empresa jornalística (Smith, 1978). Atravessando essa discussão, há uma série de estudos, que remontam aos anos 50, sobre a construção ou as condições de produção de notícia dentro da sociologia e do jornalismo enquanto disciplina (Tuchman, 1978; Schudson, 1978; Fishman, 1980).

Desse modo, se a questão da produção de notícias envolve mais que a objetividade, não se pode esquecer também que a polêmica da objetividade chegou no Brasil justamente quando a prática jornalística estava em processo de rápida transformação. O novo padrão de jornalismo pressupunha, ironicamente, uma adoção estreita daquelas técnicas que eram alvo de discussão em outros países com uma história mais longa de jornalismo. Tal assincronia, entretanto, parece beneficiar os estudos de comunicação em nosso país, os quais incorporam a polêmica já a partir de seus resultados. É o que se pode perceber, por exemplo, nos ensaios publicados em *Cadernos Intercom*, originalmente apresentados no II Simpósio sobre Comunicação, Ciência e Cultura realizado pelo Mestrado em Comunicação Social do Imesp, sobretudo aqueles assinados por José Marques de Melo e Arcelina Helena Publio Dias, que sintetizam como a questão da objetividade é encarada entre nós, pelo menos no âmbito da academia. Para Melo, após uma breve exposição histórica do tema, afirmar que a objetividade é um mito e reivindicar uma maior subjetividade para o jornalista não resolve a questão. A solução está em retomar a dimensão ética da objetividade, libertando-a tanto das injunções tecnicistas quanto ideológicas a que foi reduzida. Para o autor, objetividade, hoje, está relacionada com pluralidade, veracidade, clareza e credibilidade. Exercitada por um jornalista consciente politicamente e tecnicamente eficiente, diz Melo, “a objetividade deixa de ser dogma e se torna utopia. E como tal pode servir como dinamismo das sociedades democráticas, tornando-as transparentes, visíveis nas suas contradições, abertas à intervenção da cidadania” (Melo, 1985: 19). Sem ser tão otimista

quanto Melo, Arcelina Dias defende a necessidade de se insistir na desmitificação da existência de uma objetividade total. Em seu lugar, propõe, a partir de exemplos, que a “objetividade jornalística deve ser perseguida como um princípio ético” (Dias, 1985: 25).

Em síntese, a questão da objetividade no jornalismo é bem mais complexa do que parece aos críticos literários e não pode ser reduzida a uma visão estática e homogeneizadora do jornalismo como um mero instrumento da classe dominante. Na verdade, o que todo debate em torno da objetividade mostra é que estamos diante de uma norma do discurso jornalístico, um elemento pelo qual o jornalismo se constitui como discurso de realidade. Dessa forma, mito, ideal, dogma, estratégia profissional, princípio regulativo, preconceito, convenção, meio de controle, meta a ser atingida – de todas as faces possíveis da objetividade certamente não foi aquela meramente técnica e ideologicamente determinada que o romance-reportagem tomou emprestado do jornalismo para construir a sua verdade factual. Até porque o romance-reportagem não busca simplesmente realizar um jornalismo “humanizado”, seja na forma de uma reportagem romanceada ou como a realização de um jornalismo objetivo fora da estrutura da grande imprensa, mas sim resgatar uma tradição de diálogo entre o jornalismo e a literatura que estava sendo apagada.

3. O modelo estrangeiro

Todavia, não é apenas na crítica aos padrões de “objetividade” do jornalismo que a mistura de literatura e jornalismo do romance-reportagem é recusada. Também os outros caminhos tomados pela recepção crítica do gênero e sinteticamente expressos no ensaio de Hollanda e Gonçalves não apresentam alternativas adequadas para a compreensão de sua constituição híbrida. As referências que ligam o romance-reportagem a uma origem estrangei-

ra, por exemplo, ainda que constantes, são extremamente vagas. Elas iniciam já nas resenhas dos livros de José Louzeiro publicadas nos principais jornais e revistas do país e têm como centro o *nonfiction novel* ou *New Journalism* norte-americano. Mais especificamente, é Truman Capote e o seu livro *In Cold Blood* que aparentemente servem de origem, modelo e norte para o gênero tanto aqui como lá. Nessa unânime referência inicial a Truman Capote e ao gênero ou movimento que anuncia, há gradações que são importantes destacar. Num primeiro momento, a menção ao gênero americano parece ser apenas uma forma de localizar a obra de José Louzeiro, tanto que autor e gênero estrangeiro são sequer propriamente nomeados. Esse é o caso, por exemplo, de uma resenha em que se afirma: “o romance-reportagem, gênero de grande sucesso nos Estados Unidos, tem poucos autores no Brasil. José Louzeiro enfrentou o desafio de escrever esse tipo de estória verdadeira, que inclui ao mesmo tempo alguns ingredientes de fantasia” (Stuart, 1976). Depois, surge a transcrição direta do nome e da obra do escritor norte-americano, assim como do gênero, a indicar uma filiação ou familiaridade entre ambos: “à maneira de Truman Capote, em *A sangue frio*, Louzeiro recria aqui o romance de não-ficção, contando-nos uma história verdadeira ou acontecida” (Melantônio, 1976). Desse ar de família se passa à velha figura da contraparte brasileira à obra ou autor estrangeiro. Assim, declara-se “nada fica a dever ao livro de Truman Capote, *A sangue frio*, este excelente *Lúcio Flávio – O passageiro da agonia*, de José Louzeiro” (Albuquerque, 1976: 4). Em outras resenhas, a centralidade de Capote em relação ao romance-reportagem, ainda que reconhecida, é considerada como parte de uma certa virtualidade da literatura que agora, atualizada, passa a ser considerada como algo particular. É dessa maneira que se pode ler:

a fórmula tem sido experimentada há anos sobretudo pelos norte-americanos e encontrou em *A sangue frio*, de Truman Capote, um de seus resultados mais animadores, embora o

romance baseado em fatos reais não seja novidade, como bem demonstrou (sic) Dostoiowski, Stendhal, Balzac, entre outros (André, 1976).

Nesse sentido, se a novidade do gênero não está em Truman Capote, também não se encontra entre autores estrangeiros. Tanto o romance-reportagem dos anos 70, quanto o *nonfiction novel* norte-americano teriam como antecedente o romance de Manoel Antônio de Almeida, *Memórias de um sargento de milícias*, logo “não devem os atuais praticantes brasileiros do *New Journalism* se preocuparem de seguir orientação estrangeira ao reproduzirem ficcionalmente matéria até de jornal, pois o *New Journalism* é coisa nossa” (Quintella, 1977). Declarações de nacionalidade à parte, o certo é que a presença de Truman Capote na recepção do romance-reportagem e de José Louzeiro parece não só ser evidente para muitos resenhistas, como também é testemunho do valor jornalístico e literário dos romances-reportagens. Tanto que João Antônio (1976), por exemplo, em uma longa entrevista realizada com Louzeiro, dedica dois terços de seu texto introdutório a explicar a obra do autor norte-americano.

Posteriormente, entretanto, sobretudo nos textos dos críticos literários, a sombra de Capote já não legitima o romance-reportagem e a realização de Louzeiro parece contraditória em seus objetivos, quando não francamente epigonal em relação ao escritor norte-americano. É o que se observa, por exemplo, no texto de Hollanda e Gonçalves citado acima ou ainda em Wilson Coutinho que, em uma entrevista publicada paralelamente ao mesmo ensaio de Hollanda e Gonçalves, em resposta à proximidade da ficção com jornalismo nos anos 70, declara: “foi, de saída, um mimetismo de colonizado. Alguns escritores americanos inventaram a fórmula, principalmente Truman Capote no *A sangue frio*. Tivemos o nosso Lúcio Flávio” (Coutinho, apud Hollanda e Gonçalves, 1980: 66). Também Flora Süssekind, ratificando a posição de Wilson Coutinho, afirma que: “o *romance-reportagem* propõe uma ‘nacionalida-

de' temática num invólucro importado dos Estados Unidos, de um Norman Mailer ou um Truman Capote" (itálico da autora, 1984: 188). Com isso, evidencia-se "a dependência [cultural] que marca até os (tão 'colados' à nacionalidade) romances-reportagem" (Süssekind, 1984: 189).

Seja como contraparte brasileira do gênero americano, demonstração da capacidade nacional de produzir obras similares, preenchimento de uma lacuna em nosso sistema artístico; seja como repetição de um gênero comercial norte-americano, imitação de modelos narrativos estrangeiros, testemunha de nossa dependência cultural, o romance-reportagem parece indiscutivelmente relacionado ao *nonfiction novel*. Em qualquer opção, essa relação é dada como óbvia e inquestionável. Aparentemente, o romance-reportagem compartilha com o *nonfiction novel* e com o *New Journalism* o mesmo desejo de misturar literatura e jornalismo, usando estratégias semelhantes e objetivos próximos. Para além das generalidades, entretanto, o que vem a ser o *New Journalism* e o *nonfiction novel*?

3.1. A opção norte-americana

Percorrendo esses dois caminhos indicados pela crítica, entretanto, o que se encontra é uma intensa discussão em torno das relações entre literatura e jornalismo nos Estados Unidos e sobre as narrativas que concretizam essas relações. No caso do *New Journalism*, visto a partir do campo jornalístico, talvez seja mais apropriado se falar inicialmente em um movimento. O termo é divulgado por Tom Wolfe para designar uma revolução que ele e outros tantos jornalistas, como Gay Talese, Hunter Thompson e John Hersey, teriam realizado ao recuperar para a escrita jornalística as técnicas do realismo abandonadas pelo romance modernista. Em outras palavras, ele e seus companheiros descobriram que "*it just*

might be possible to write journalism that would... read like a novel. Like a novel, if you get the picture" (itálico do autor, Wolfe, 1973: 9). Wolfe está se referindo especificamente a uma prática de escritura, mas nem por isso o *New Journalism* deixa de ser agregado a outros termos como *Underground Press*, *Advocacy Journalism* e *Alternative Journalism*, todos usados intercambiavelmente para indicar as diversas formas de reação ao modelo de jornalismo empresarial e às exigências de objetividade e neutralidade dos manuais de redação, tendo como base as transformações sócio-culturais americanas dos anos 60 (Dennis e Rivers, 1974; Johnson, 1971; Flippen, 1974).

Nesse sentido amplo, é possível estabelecer algumas semelhanças entre o *New Journalism* e as transformações operadas na imprensa brasileira na década de 1970. Por um lado, a nossa imprensa alternativa encontra uma óbvia correspondência com a imprensa *underground* por seus propósitos políticos comuns de garantir voz e liberdade a todos. Por outro, a forma do livro e a aproximação com a literatura parecem apresentar-se tanto aqui quanto lá como a mesma saída para aqueles jornalistas que não estavam satisfeitos com o seu trabalho nos jornais ou neles não encontravam mais espaço para escrever. Compare-se, como exemplo, quão similares são as justificativas de Gay Talese e Valério Meinel ao optarem pelo abandono dos jornais de grande circulação. Talese diz que: "*the things that books do for a writer is allow him to take all the room he needs to justify the amount of reporting he did. There is no space limitation. [...]. I know that in my last year on The New York Times, which was 1965, space was far more limiting than it had been in 1956 when I started writing*" (Talese apud Flippen, 1974: 43). Meinel, por sua vez, reclama que, na *Folha de São Paulo*, os editores não permitiam que uma matéria ultrapassasse vinte linhas e acrescenta com sarcasmo que no Brasil, a imprensa "virou tudo jornal do peru, que é 20 no jogo-do-bicho" (Meinel apud Muniz, 1992: 29).

Sendo ambos conseqüências parciais de transformações no discurso jornalístico e nas relações sócio-econômicas de seus paí-

