

## 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*

**N**ão 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 hibridiz é a condição básica de toda produção cultural contemporânea, também estamos falando de fronteiras. Debates 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 Meinel<sup>1</sup> – 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

---

<sup>1</sup> 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 ao 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 conseqüência, 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-

ses, o *New Journalism* e o romance-reportagem diferem pela posição que tomam em relação ao traço que mais os aproxima: a ligação com a literatura. No caso americano, a busca da literatura acontece por força do esgotamento de um modelo de jornalismo que perdeu o contato com a realidade em nome de fórmulas de objetividade e neutralidade. É justamente porque esse jornalismo não consegue mais responder aos anseios de traduzir o mundo em palavras, por ter se transformado em uma mera convenção, que os “novos jornalistas” recorrem à literatura como fonte de renovação. No caso brasileiro, o romance-reportagem é uma das alternativas encontradas por aqueles que não querem se submeter às novas regras de objetividade e neutralidade importadas do jornalismo americano. Dessa forma, se há motivações políticas que também reforçam a proximidade com a literatura em ambos os movimentos, a diferença entre eles é que os americanos buscam construir algo que sentem como novo para resistir às práticas envelhecidas, enquanto os brasileiros procuram recuperar e manter uma tradição de proximidade entre literatura e jornalismo que está sendo ameaçada pela imposição de novos padrões jornalísticos.

Mas essa não é a única leitura do fenômeno. O *New Journalism* também é visto por muitos críticos como um gênero criado a partir de empréstimos feitos à literatura. Por esse caminho enveredaram não apenas Tom Wolfe, mas também muitos outros estudiosos que reescrevem o gênero como um fenômeno cultural singular. Nesse caso, o exemplo mais interessante talvez seja daqueles estudiosos que estabelecem uma tradição, levantam características, organizam antologias e renomeiam o gênero como *Literary Journalism* a fim de incorporá-lo ao discurso jornalístico americano (Sims, 1984; Connery, 1992). Há, também, aqueles que preferem ler o *New Journalism*, para além do seu processo de formação jornalístico e literário, como um fenômeno de crítica cultural, seja por uma perspectiva geracional (Tebbe, 1976), seja como metaproduto dos anos 1960 e 1970 (Meyers, 1983). Outros, ainda, procurando conciliar

os aspectos estéticos e sociais, as técnicas e a política, tomam o gênero como um metadiscurso do jornalismo (Eason, 1982).

De um movimento revolucionário dos anos 1960 a um gênero com larga tradição dentro do discurso jornalístico, passando pela condição de fenômeno de crítica cultural, o *New Journalism* atende por outra designação, desloca sua fronteira discursiva e adquire valores e significações diferenciadas. Nesse sentido, ele pode ser tanto um desvio quanto uma parte fundamental da prática jornalística, um empobrecimento ou a quintessência do jornalismo americano, uma tradição a ser seguida ou uma moda passageira a ser repudiada. Polêmicas, opositores e defensores à parte, o certo é que a questão do *New Journalism* não só tem ocupado continuamente um papel relevante entre os estudiosos das relações entre o jornalismo e a literatura, como também parece ter conquistado um lugar próprio no cenário acadêmico-cultural norte-americano. É o que mostram, por exemplo, as inúmeras teses dedicadas ao tema;<sup>2</sup> a publicação de coletâneas de textos representativos (Sims e Kramer, 1995), de números especiais de revistas (*Journal of popular culture*, 1975; *Style*, 1982) e de manuais orientando aqueles que desejam adotar o gênero (Fontaine e Glavin Jr, 1987; Goutkind, 1997); o surgimento de disciplinas em cursos de graduação e até mesmo cursos de pós-graduação, como os programas de Master of Fine Arts in Creative Nonfiction do Goucher College e Master of Fine Arts in Nonfiction Writing da University of Iowa.

O *nonfiction novel*, por sua vez, parece ter tantas faces quanto o *New Journalism*. O termo foi usado largamente por Truman Capote para designar seu livro *In Cold Blood* e por meio dele reivindicar a instauração de um novo gênero que, unindo literatura e jornalismo, apresenta-se, nas palavras do autor, como: “*a narrative*

---

<sup>2</sup> No catálogo da *Dissertation Abstracts* constam mais de sessenta títulos diretamente relacionados ao *New Journalism* e à *Nonfiction Novel*.

*form that employed all the techniques of fictional art but was nevertheless immaculately factual*" (Capote apud Malin, 1968: 26). Das entrevistas de Capote para os estudos críticos de perspectiva literária, o *nonfiction novel* encontra várias definições que procuram determinar a sua singularidade por meio da sua condição de gênero. É assim que Mas'ud Zavarzadeh defende a tese de que o *nonfiction novel* é uma nova e sofisticada espécie de narrativa artística, o primeiro produto de uma nova sensibilidade literária e resultado imediato da sociedade americana contemporânea, que, nas palavras do autor, pode ser definido como: "*genre of prose narrative whose works are characterized as bi-referential in their narrative mode and phenomenalistic in their approach to facts*" (Zavarzadeh, 1976: 74). Já John Hollowell, sem descuidar das transformações culturais e de outros fatores que levam jornalistas e escritores a buscarem novas formas de expressão e de participação social, prefere ver o gênero como uma forma híbrida "*that combine(s) fictional techniques with the detailed observation of journalism*" (Hollowell, 1977: 10). John Hellmann, por sua vez, postula que se trata de um gênero literário pós-moderno no qual se inscrevem "*profoundly transforming literary experiments embodying confrontations between facts and mind, between the worlds of journalism and fiction*" (itálico do autor, Hellmann, 1981: x).

Definições como essas podem ser praticamente multiplicadas pelo número de estudos que o *nonfiction novel* tem inspirado. Em todas, independentemente de se aceitar ou não o acerto das proposições feitas, não se pode negar que o *nonfiction novel* é um fenômeno complexo que não pode ser simplesmente reduzido a uma fórmula de fácil sucesso comercial. Ao contrário é uma questão que precisa ser analisada mais a fundo como bem mostra o exemplo do enfrentamento do paradoxo que é o *nonfiction novel* e dos limites do discurso literário enquanto cânone realizado por Phyllis Frus (1994). Já no prefácio, a autora esclarece que está se posicionando contra a idéia de valorizar as narrativas jornalísticas (aqui incluídas aque-

las rotuladas como *nonfiction novels*) pelos seus traços estilísticos, porque não deseja transformá-las em mais uma categoria literária. Também coloca-se contra a ênfase em sua factualidade, porque isso leva ao caminho oposto. Ela deseja reunir as duas estratégias de leitura para desvelar, por meio das narrativas jornalísticas, as ideologias que as determinam.

Para cumprir seu objetivo, Frus estabelece dois pressupostos de análise. O primeiro deles é a prática do que chama "*reading reflexively*", um processo de leitura que deve servir de base para estabelecer a literariedade de um texto, independentemente do seu estatuto literário. Ela será o instrumento com o qual a autora pretende abolir a linha que separa os textos literários daqueles que são considerados como não-literários. O segundo é a recusa dos conceitos essencialistas ou formalistas de literatura que a tomam como ficcional ou auto-referencial, ou seja, um espaço narrativo distinto pela organização estética de sua textualidade.

A autora aplica esses pressupostos a três momentos da cultura americana quando literatura e jornalismo surgem fortemente entrecruzados. O primeiro momento é representado por Stephen Crane. Analisando contrastivamente dois textos do escritor que versam sobre um mesmo acontecimento, a autora mostra que Crane fez alterações na focalização do texto publicado no jornal como reportagem ("Stephen Crane's Own Story") antes de enviá-lo para uma revista como conto ("The Open Boat"). Essas transformações e a ambigüidade delas resultante contribuem para que o texto da revista seja considerado literário. Não que esses traços sejam literários em si mesmos, mas sim porque estão associadas a um estilo de época que encaminha para uma leitura estética do texto. Lido reflexivamente, entretanto, "The Open Boat" demonstra, em primeiro lugar, o esvaziamento político e histórico do texto promovido pelos críticos literários do realismo e as implicações de seus pressupostos estéticos. Em segundo lugar, revela a continuidade que há entre o texto jornalístico e o literário. Por fim, indica a relevância de

dados biográficos na construção dos sentidos desses textos e da concepção de artista desposada pelo escritor.

O segundo momento é sintetizado em Hemingway. Enfocando a relação, mantida pelo escritor, entre jornalismo e ficção, Frus recusa a noção comum de que a prática jornalística foi determinante na construção do estilo ficcional mais “objetivo” de Hemingway. Para ela, a reconhecida simplicidade e a pureza de estilo do escritor e do modernismo tinham a função de acentuar a superioridade da literatura, voltada para uma verdade universal, sobre o jornalismo, preso ao cotidiano e ao imediato. Ao simplificar suas histórias, omitindo detalhes e estabelecendo padrões formais para os acontecimentos lidos como objetivos, o escritor estava de fato reforçando a distinção hierárquica entre o jornalismo e a literatura.

O terceiro momento é localizado com o *New Journalism*. Como os textos assim denominados revelam a fragilidade das fronteiras entre jornalismo e literatura, a autora acredita que a leitura deles deve priorizar a narrativa sobre os acontecimentos. Nesse sentido, contam, além da absorção da temática contracultural, os processos de inclusão e exclusão pelos quais o *New Journalism*, assim como outros “*new journalisms*”, passou enquanto o “outro” do jornalismo objetivo. Ainda dentro do *New Journalism*, Frus lê em separado as “*true-crime stories*”. Por um lado, consideradas como testemunho de que a realidade é mais absurda que a ficção, essas narrativas ajudam a construir uma ideologia da forma. Por outro, lidas reflexivamente, elas apontam tanto para a reificação do jornalismo e da história, tomadas como a verdade e não como formas de representar a realidade, quanto para o estreitamento de nossa capacidade de entender e expressar nossas experiências produzido por esses padrões textuais.

Como todo texto complexo, a proposta de Frus apresenta momentos de acurada análise crítica ao lado de momentos em que a ausência de atenção aos detalhes compromete a argumentação desenvolvida. A leitura de Hemingway e da construção da objetivida-

de dentro do jornalismo são exemplos do primeiro momento. A indecisão entre naturalismo e realismo na leitura de Crane e o apagamento da distância de quinze anos entre a publicação dos livros de Capote e Mailer são exemplos do segundo. Como toda proposta que se pretende revolucionária, a leitura reflexiva de Frus tem o seu grau de utopia. O ponto mais evidente dessa utopia é quando ela sugere que se leiam textos literários e jornalísticos independentemente de seus "frames" discursivos, como se o simples desvelamento da convencionalidade desse "frames" fosse suficiente para derrubá-los. Não obstante, qualquer que seja a restrição que se possa ter quanto à argumentação desenvolvida por Frus, não se pode negar que ela procura enfrentar de maneira muito conseqüente a questão do *nonfiction novel* e das relações que o jornalismo e a literatura enquanto discursos distintos, mas irremediavelmente ligados, guardam entre si. O seu exemplo mostra de modo inequívoco que os pontos de contato entre o *nonfiction novel* e o romance-reportagem precisam ser analisados para além da simples apropriação de uma fórmula narrativa como é superficialmente sugerido pela crítica.

### **3.2. A opção hispano-americana**

Mais que superficial por ignorar as muitas maneiras de inserção do *nonfiction novel* e do *New Journalism* no cenário cultural norte-americano, a referência a um modelo formal estrangeiro para o romance-reportagem passa ao largo de outras modalidades narrativas que podem igualmente servir para esclarecer a constituição do novo gênero. Nesse sentido, ainda que "esquecida" pela crítica em favor da ligação com o modelo americano, segundo o suporte conceitual da influência e da dependência cultural que dispensa inclusive qualquer comparação textual, nem o romance-reportagem nem o *nonfiction novel* são as únicas propostas contemporâne-

as de se misturar jornalismo e literatura e denúncia social. Esses mesmos traços são compartilhados por uma das modalidades do prestigiado gênero testemunho hispano-americano ou *novela testimonial*.

É certo que, à primeira vista, os testemunhos mais conhecidos parecem ter apenas um longínquo parentesco com o romance-reportagem. Clássicos como *Biografía de un Cimárron*, de Miguel Barnett, e *Me llamo Rigoberta Menchú*, de Elizabeth Burgos Debray e Rigoberta Menchú, remetem mais imediatamente a narrativas ligadas às ciências sociais e à autobiografia do que a uma mistura de jornalismo e literatura. Mais essa não é a única vertente dos testemunhos. Como não demoraram a reconhecer os críticos, o termo *testimonio* ou *novela testimonial* é um guarda-chuva que recobre práticas narrativas diversas. Para compreender essa pluralidade de práticas narrativas, não faltam propostas de ordenamento do gênero. Uma dessas propostas é a de Elzbieta Sklodowska (1992) que, partindo da constatação de que o gênero apresenta graus diversos de factualização e ficcionalização em suas várias modalidades de narrativa, separa os testemunhos mediatos dos imediatos. Depois, distingue nos testemunhos mediatos os *testimonios novelizados*, que se subdividem em *testimonio noticioso* e *testimonio etnográfico* e/ou *socio-histórico*, das *novelas testimoniales*, as quais também se bipartem em *novela testimonial* e *novela pseudo-testimonial*. Outra proposta é aquela apresentada por Julió Rodríguez-Luis (1997) para quem a denominação de testemunho deve ser substituída por narrativa documental, posto que a noção de documento é mais ampla e permite estabelecer conexões e gradações entre as diversas modalidades de narrativas agrupadas sob a designação de testemunho. O autor distingue quatro tipos diferentes de testemunho a partir do papel exercido pelo mediador das narrativas. Um primeiro no qual o mediador assume a condição de editor e apenas organiza o relato em um grau mínimo de mediação. Um segundo em que a ação do organizador intervém no testemunho dando-lhe uma for-

ma romanesca. Um terceiro tipo é que o mediador não só organiza o testemunho de forma romanesca como também explicita a sua posição no desenrolar da narrativa. O quarto e último tipo seria de fato um romance documental, ou seja, é um romance que tem como base documentos ou fatos, mas cujo objetivo é ser uma obra de arte.

Qualquer que seja a tipologia construída, entretanto, o certo é que debaixo da denominação de testimonio ou novela testimonial encontram-se reunidas narrativas que envolvem tanto as histórias de vida quanto as grandes reportagens, passando por empréstimos e trocas entre a literatura e os discursos de realidade da etnografia, do jornalismo, da antropologia e da história. Aparentemente, o núcleo comum de todas as narrativas parece ser o ato de testemunhar, seja a condição de marginalidade de mulheres, índios e negros, seja a história que foi escamoteada ou falseada pela verdade oficial.

É justamente por esse desejo de testemunhar o seu tempo, reescrevendo a história e denunciando as injustiças sociais, que a *novela testimonial* se irmana ao romance-reportagem. Nesse caso, os pontos de ligação devem ser buscados em narrativas como *Operación Masacre*, do argentino Rodolfo Walsh, e *La Noche de Tlatelolco*, da mexicana Elena Poniatowska, os quais são classificados não sem razão por Sklodwaska como *testimonios noticieros*. Desse modo, não é difícil encontrar nas *novelas testimoniales* ou nos *testimonios noticieros* os mesmo traços que identificam o romance-reportagem como gênero no Brasil, ou seja, a verdade factual, a imposição de um padrão cultural sobre os fatos narrados via estratégias do realismo e a denúncia social, conforme definição nossa (Cosson, 2001b).

#### 4. O limite literário

Um terceiro e último caminho apontado pela leitura de Hollanda e Gonçalves mostrou-se igualmente danoso para a compreen-

são da condição de habitante das fronteiras do romance-reportagem. Trata-se da filiação do gênero ao naturalismo. Nesse sentido, apesar de ter sido abordado inicialmente por Davi Arigucci Jr. (1979) e incidentalmente por outros autores, o tema vai receber um tratamento mais detalhado no ensaio de Flora Süssekind, *Tal Brasil, qual romance?* (1984).

O naturalismo proposto por Flora Süssekind é mais que um movimento estético, conforme definição dos manuais de história da literatura brasileira. Ele é também uma ideologia estética a ser caracterizada por determinados traços recorrentes que lhe compõem a face. Um desses traços é o que faz do naturalismo uma estética de representação da realidade em analogia com um discurso científico qualquer. Esse enlace com a ciência confere credibilidade ao mundo representado e reforça outros elementos de composição das obras, tais como as exigências de documentalidade, factualidade, objetividade, detalhismo e fidelidade em que se amparam os escritores e a crítica naturalista. Com isso, entretanto, as obras naturalistas terminam negando a sua própria condição de literárias, pois precisam ocultar o seu caráter de linguagem e ficcionalidade em prol de uma transparência e referencialidade supostamente mais eficazes na representação do real que pretendem desvelar. Outro traço fundamental é o compromisso que o naturalismo tem em representar uma identidade cultural, compondo retratos de uma unidade nacional via literatura. Desse compromisso vem também o sucesso de público que sempre acompanhou o naturalismo no Brasil, pois ao representar o país “sem fraturas” e “sem divisões”, essa ideologia estética tranqüiliza o seu leitor. Leitor que não precisa fazer nenhum esforço de interpretação, uma vez que dele se exige apenas a decodificação séria da identidade nacional que lhe é oferecida. Conseqüência dos dois traços anteriores, um terceiro traço seria o conservadorismo que define o naturalismo como propriamente ideológico. Escamoteando sua ficcionalidade, adotando pressupostos científicos, apresentando-se como documento, o natura-

lismo termina por ser um convite à passividade e uma compensação simbólica para um leitor que vive as dúvidas e divisões de uma realidade contraditória. Como ideologia, opera no sentido de substituir o país e a cultura fragmentados por uma identidade nacional una e inquestionada, ocultando a realidade social diversa no momento mesmo em que se diz desvelá-la.

Constituído dessa maneira, o primeiro momento do naturalismo acontece no final do século passado, quando se apresenta dentro do modelo narrativo de estudos de temperamento ou “romances-casos clínicos”, determinados pelas leis de hereditariedade copiadas das ciências naturais. O segundo momento é durante os anos 30 ou o chamado Romance de 30, cujo naturalismo, adotando agora as ciências sociais como padrão de saber, inscreve-se em “ciclos” romanescos e discute principalmente a questão da propriedade da terra. O terceiro momento é a década de 1970 e dos romances-reportagem, em que o naturalismo se repete na obediência irrestrita das premissas das ciências da comunicação. Nos três momentos, se há mudanças na forma narrativa, o que permanece invariável é o caráter documental das obras, a preocupação em garantir uma identidade acrítica para o país e o desprezo do literário em favor de um saber científico em voga. Dessa forma, seja na personagem do médico, do herdeiro patriarcal ou do repórter, o naturalismo se configura como uma ideologia estética que, operando por meio de analogias várias, cumpre “a delicada função de restaurar por meios terapêuticos, econômicos ou jornalísticos, fraturas e divisões especialmente flagrantes na sociedade brasileira” (Süssekind, 1984: 173).

Essa concepção de naturalismo e de seu desenvolvimento no Brasil apresenta uma série de questões que precisam ser discutidas e revistas. A construção da identidade nacional e a noção de representação e documentalidade que acarretam para as obras literárias, por exemplo, é uma característica fundamental de toda a literatura brasileira, independentemente de períodos ou movimen-

tos estéticos, e até mesmo da América Latina, como nos lembra Antonio Candido (1981) ao falar do caráter empenhado de nossa literatura. Outro ponto importante é o recorte do *corpus*, que não só é reduzido a um pequeno número de obras, como também deixa de lado obras consagradas como *Casa de pensão* e *O cortiço*, de Aluísio de Azevedo, ou ignora completamente um autor como Inglês de Souza, no naturalismo do final do século, e Rachel de Queirós e José Américo de Almeida, no neonaturalismo de Trinta. Há também o caso da noção muito estreita de literatura, cuja natureza, segundo a autora, é produção e não representação. Com isso, o literário é hierarquizado por meio de um único traço, a elaboração da linguagem, e a ficção só pode ser própria quando em metalinguagem, conforme destaca Pelegrini (1990). Não menos problemática é a leitura do naturalismo como uma ideologia que disfarça as fraturas do país. Afinal, como argumenta Eva Paulino Bueno, ao abrir espaço para a representação das margens, “*naturalist ideology functions precisely as an uncovering of divisions, ruptures and discontinuities of the Brazilian society*” (Bueno, 1995: 163-4).

No caso do romance-reportagem, não parece haver um conjunto individualizado de elementos comuns entre o naturalismo e o gênero, sobretudo se considerarmos que a documentalidade, a representação do país e o sentido de missão do escritor são traços da maior parte da literatura e mesmo do jornalismo no Brasil. Depois, como já vimos, a confiança ou fé nas ciências da comunicação, é, pelo menos, uma questão controvertida, para não dizer leitura simplificadora da relação do romance-reportagem com o jornalismo. É certo que encontramos nos diversos textos denominados romances-reportagem alguns traços que remetem ao naturalismo. É o caso de uma certa preferência por longas descrições, em que o escatológico e um saber determinado costumam obter guarida, e a predominância de temas “baixos” – a vida de criminosos, marginais e despossuídos em geral, na qual não faltam este-reótipos e idealizações. Porém, essas características não podem

ser dissociadas das circunstâncias da época e da própria reportagem enquanto notícia.

Também parece excessivo o papel dado pela autora ao romance-reportagem como dominante da literatura de 1970. A verdade é que, a despeito de seu enorme sucesso de público, o romance-reportagem nunca esteve sozinho ou mesmo isolado na preferência dos leitores, e muito menos na aceitação da crítica. Uma simples verificação da lista dos campeões de vendagem da década de 1970 mostra que nela não aparece um único romance-reportagem. Ao contrário, lá estão os autores consagrados de nossa literatura, tais como Érico Veríssimo, Jorge Amado, Osman Lins, Lígia Fagundes Telles e Clarice Lispector. A presença desses autores mostra que não houve uma ruptura da literatura em favor do romance-reportagem, uma vez que os autores “tradicionais” continuaram a produzir suas obras, nem que o romance-reportagem foi o único grande sucesso de público da época.

Outro procedimento problemático é o recorte do *corpus*. Em primeiro lugar, os romances-reportagem mais conhecidos são praticamente ignorados pela autora. *Lúcio Flávio*, *o Passageiro da agonia*, *Aracelli*, *Meu amor* e *Porque Cláudia Lessin vai morrer*, por exemplo, são apenas mencionados de passagem. *Infância dos mortos* é apenas uma epígrafe que serve para destacar o desejo de veracidade e a negação da ficcionalidade feita pelo naturalismo. *O crime antes da festa*, o único romance-reportagem que é parcialmente analisado pela autora, reduz-se à contracapa e a duas citações. Resta, como exemplo e objeto de análise da autora do romance-reportagem nos anos 1970, o livro *Acusado de homicídio*. Por meio dele o jornalista ou o repórter policial se transforma no “herói por excelência” dos romances-reportagem. O leitor é análogo de repórter e a sociedade brasileira é uma redação de jornal. Uma cadeia de alegorias é montada entre esse “herói-jornalista”, o jornal e a situação política do país na época. Na leitura da autora é nesse livro que os equívocos estéticos e ideológicos do naturalismo são mais flagran-

tes. Não é sem razão, portanto, que ela centra sobre tal obra a análise da repetição do naturalismo na década de 1970. Tudo isso estaria simetricamente perfeito caso não existisse um inconveniente cronológico: *Acusado de homicídio* foi escrito no final dos anos 50 e publicado, pela primeira vez, em 1960. Outro inconveniente é que não se pode, legitimamente, identificar tal texto com um romance-reportagem, a não ser que tomemos por romance-reportagem qualquer texto escrito por um jornalista. De fato, esse romance de Louzeiro é uma narrativa parcialmente autobiográfica, cujo personagem principal, criado a partir da experiência direta do autor como jornalista no Rio de Janeiro, é simplesmente uma construção ficcional.

Ao final dessas e outras estratégias de leitura, que generalizam o repórter como herói e assumem a alegoria como a leitura preferencial do romance-reportagem, o gênero é facilmente identificado com o naturalismo enquanto estética e ideologia conservadoras. Enquanto tal naturalismo, o romance-reportagem é um romance popular, em que reportagem é tão somente um adjetivo que permite distinguir, mas não qualificar, essas narrativas. Nesse sentido, ao privilegiar o aspecto literário e apagar o jornalístico, a autora contradiz a sua própria definição de romance-reportagem: “normalmente o que se fez nos anos 70 foi retomar casos policiais que obtiveram sucesso na imprensa e tratá-los numa reportagem mais extensa que a do jornal. A ela se deu o nome de romance-reportagem” (Süssekind, 1984: 175). Sendo o romance-reportagem *reportagem mais extensa*, por que então reclamar da ausência de ficcionalidade ou do literário nesse tipo de texto? Por que acusá-lo de buscar representar, fotografar, radiografar a realidade? Isso certamente não aconteceria se se levasse mais longe o alcance da afirmação de que no romance-reportagem “quebram-se as fronteiras entre jornalismo e ficção” (Süssekind, 1984: 175). Nesse caso, seria necessário admitir que o romance-reportagem é um gênero e não um tipo de romance naturalista. Na ausência de tal compreensão

resta ao romance-reportagem ser tido como fiador da “objetividade jornalística” e apoiar-se nas “ciências da comunicação”. Não há outra possibilidade, dentro dos limites da leitura da autora, para se falar desse lado jornalístico em uma obra que é só literária.

O resultado de tudo isso é que o romance-reportagem passa a funcionar como um texto periférico e menor que revela, melhor que qualquer outro, as fraquezas da produção literária da época. Nesse sentido, ele traz em negativo aquelas características que em outras obras são relevantes: a alegoria não funciona tão bem como a alegoria do romance político; a crítica social não se efetiva com a força que se observa nas outras obras; o padrão jornalístico usado não é problematizado como se observa nos romances que também dele se apropriam. Texto falhado enquanto literatura por ser demasiadamente jornalístico, mas bem sucedido em termos de consumo, o romance-reportagem é, com sua reedição do naturalismo, um produto da indústria cultural brasileira que se consolida no período, tanto que ele pode ser lido também como uma versão nativa para um gênero americano de *best sellers*, na linha da literatura de massa. Não surpreende, portanto, que com tais conclusões a condição de gênero do romance-reportagem seja apagada em favor de uma tendência da época, da qual os textos parajornalísticos e paraliterários de Louzeiro e outros são apenas um exemplo mais extremado. Apagamento que termina atingindo a própria expressão, pois a referência ao termo vai se esvanecendo à medida que se avança no tempo. Hoje obras que poderiam ser assim nomeadas já não o são. Nesse caso estão *Avestruz, Águia e ... Cocaína*, de Valério Meinel (1987); *Assalto à brasileira*, de Domingos Pellegrini Jr. (1988); *O crime da Rua Cuba*, de Percival de Souza (1989); *As noites das grandes fogueiras*, de Domingos Meireles (1995); e *Fera de Macabu*, de Carlos Marchi (1998), apenas para citar alguns títulos, que compartilham das mesmas características semânticas, sintáticas e pragmáticas dos romances-reportagem dos anos 70.

Mas não é apenas o romance-reportagem que perde a sua identidade de gênero por falta de uma leitura adequada de sua constituição híbrida. Na verdade, todo um conjunto de narrativas que se constroem na fronteira do discurso literário com outros discursos, como o jornalismo e a história, enfrentam um apagamento semelhante. Com isso, experiências narrativas significativas são relegadas ao esquecimento ou condenadas como produtos inadequados frente aos modelos já reconhecidos como esteticamente válidos, como é o caso das memórias dos exilados, a exemplo dos textos de Fernando Gabeira (1979) e Sirkis (1980), e os depoimentos dos jovens, como os de Paiva (1982) e Eliane Maciel (1983). São experimentações que, se não possuem a elaboração desejada pela produção literária tradicional, nem por isso podem ser ignoradas como “uma avalanche de obras-depoimento obras-reportagem, de valor inexpressivo, pois elaboradas dentro de uma técnica reducionista” (Lucas, 1994: 136). Até porque se não se refinam, nem progridem, em grande parte isso se dá por causa de uma crítica que não as sustenta e só as recusa. Talvez, agora, a partir dessa preocupação com as fronteiras e seus entrecruzamentos, possamos olhar de um modo mais generoso para o conjunto desses textos e verificar que eles, pela própria diversidade que enunciam, enriquecem a narrativa brasileira e mostram que nem só de obras-primas vive a nossa cultura.

**ABSTRACT:** *Appearing in the Seventies in Brazil, the romance-reportagem was immediately read as a product of the political context of the age. The censorship and the repression of military dictatorship seemed to explain fully a journalism writing that took literature as an expressive medium. The critics also explained the new genre as a result of the nonfiction novel and the new journalism's influence and of an endemic naturalism of the Brazilian literature. These locations were largely used by the critics to make the romance-reportagem an age phenomenon while they*

*refused the genre's proposition of blending literature and journalism. Aiming to restate the romance-reportagem's hybrid nature, we revised and opened up these readings looking for overcoming their limits as much as to add other cultural relations to the romance-reportagem, as the example of Hispanic American novela testimonial.*

**KEYWORDS:** *Romance-reportagem; nonfiction novel; novela testimonial; genre.*

## BIBLIOGRAFIA

- ALBUQUERQUE, P. de M. e (1976) Romance-reportagem. *Jornal de Letras*, Rio de Janeiro, 1º Caderno, p. 4, fev./mar.
- ANDRÉ, J. (1976) Romance-reportagem, a literatura sem enfeite. *O Dia*, Rio de Janeiro, p. 12-3, set.
- ANTONIO, J. (1976) Corpo-a-corpo com José Louzeiro (I-VI). *Última Hora*, Rio de Janeiro, p. 11-8, ago.
- ARRIGUCCI JR., D. (1979) *Achados e perdidos*. São Paulo: Polis.
- BAKHTIN, M. (1992) *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes.
- BUENO, E. P. (1995) *Resisting boundaries – The subject of naturalism in Brazil*. New York: Garland.
- CANDIDO, A. (1981) *Formação da literatura brasileira*, 6. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 2 v.
- CONNERY, T. B. (Ed.) (1992) *A soucerbook of American literary journalism – representative writers in an emerging genre*. Westport, Connecticut: Greenwood Press.
- COSSON, R. (2001a) Uma outra história – Sobre as relações do jornalismo com a literatura na década de 70. *Letras de Hoje*, Porto Alegre, v. 37, n. 2, p. 305-12, jun.
- \_\_\_\_\_. (2001b) *Romance-reportagem: o gênero*. Brasília: Editora da UnB.
- DENNIS, E. E. e RIVERS, W. L. (1974) *Other voices: the New Journalism in America*. San Francisco: Canfield Press.

- DIAS, M. H. P. (1985) Objetividade: meta ou mito? *Cadernos Intercom*, São Paulo, ano 3, n. 7, p. 21-6, set.
- EASON, D. (1982) New Journalism, metaphor and culture. *Journal of popular culture*, v. 15, n. 4, p. 142-9, Spring.
- FISHMAN, M. (1980) *Manufacturating the news*. Austin: University of Texas Press.
- FLIPPEN, C. C. (Ed.) (1974) *Liberating the media: the New Journalism*. New York: Acropolis Books.
- FONTAINE, A. E GLAVIN JR., W. A. (1987) *The art of writing nonfiction*, 2. ed. Syracuse University Press.
- FRUS, P. (1994) *The politics and poetics of journalistic narrative*. Cambridge: Cambridge University Press.
- GABEIRA, F. (1979) *O que é isso companheiro?* Rio de Janeiro: Codecri.
- GOUTKIND, L. (1997) *The art of creative nonfiction: writing and selling the literature of reality*. New York: John Wiley & Sons.
- HELLMANN, J. (1981) *Fables of fact*. The New Journalism as new fiction. Urbana: University of Illinois Press.
- HOLLANDA, H. e GONÇALVES, M. A. (1980) Política e literatura: a ficção da realidade brasileira. In: NOVAES, A. (Coord.) *Anos 70*. Rio de Janeiro: Europa.
- HOLLOWELL, J. (1977) *Fact and Fiction: the New Journalism and the Nonfiction Novel*. Chapel Hill, N.C.: University of North Carolina Press.
- JOHNSON, M. L. (1971) *The New Journalism – the underground press, the artists of nonfiction and changes in the established media*. Lawrence: The University Press of Kansas.
- JOURNAL OF POPULAR CULTURE. (1975) New Journalism, n. 9, Summer.
- LOUZEIRO, J. (1960) *Acusado de homicídio*. Rio de Janeiro: Sávio Antunes.
- LUCAS, F. (1985) *Vanguarda, história e ideologia da literatura*. São Paulo: Ícone.
- \_\_\_\_\_. (1994) A crise da cultura literária no Brasil pós-64. In: SOSNOWSKI, S. e SCHWARTZ, J. (Org.) *Brasil: o trânsito da memória*. São Paulo: Edusp.
- MACIEL, E. (1983) *Com licença, eu vou à luta*. Rio de Janeiro: Codecri.
- MALIN, I. (Ed.) (1968) Truman Capote's. In: *Cold Blood: a critical handbook*. Belmont, California: Wadsworth.

- MARCHI, C. (1998) *Fera de Macabu*. A história e o romance de um condenado à morte. Rio de Janeiro: Record.
- MEINEL, V. (1994 [1. ed. 1987]) *Avestruz, águia e... cocaína*, 2. ed. Porto Alegre: L & PM.
- MEIRELES, D. (1997) *As noites das grandes fogueiras*, 5. ed. Rio de Janeiro: Record.
- MELANTÔNIO, P. (1976) O passageiro da agonia. *Diário de São Paulo*, 2 mai.
- MELO, J. M. (1985) A questão da objetividade no jornalismo. *Cadernos Intercom*, São Paulo, ano 3, n. 7, p. 7-20, set.
- MEYERS, P. T. (1983) *The new journalist as culture critic*: Wolfe, Thompson, Talese. Tese de doutorado. Washington State University.
- MUNIZ, A. (1992) Valério Meinel, no tempo do jornal. *Revista de comunicação*, ano 8, n. 29, p. 3-6, 27-29, set.
- PAIVA, M. R. (1985 [1. ed. 1982]) *Feliz ano velho*. São Paulo: Brasiliense.
- PELEGRINI, T. (1990) Anos 70: repensando a crítica. *Remate de males*, Campinas, n. 10, p. 41-5.
- PELEGRINI JR, D. (1988) *Assalto à Brasileira*. São Paulo: Busca Vida.
- QUINTELLA, A. (1977) A verdade de José Louzeiro. *Jornal de Brasília*, 07 ago.
- RODRÍGUEZ-LUIS, J. (1997) *El enfoque documental en la narrativa hispano americana* – estudio taxonómico. México: Fondo de Cultura Económica.
- SANTIAGO, S. (1982) *Vale quanto pesa*. Rio de Janeiro: Paz e Terra.
- SCHUDSON, M. (1978) *Discovering the news: a social history of American newspapers*. New York: Basic Books.
- SILVERMAN, M. (1995) *Protesto e o novo romance brasileiro*. Porto Alegre: São Carlos: Ed. da UFRGS, Ed. da UFSCAR.
- SIMS, N. e KRAMER, M. (Eds.) (1995) *Literary Journalism*. A new collection of the best American nonfiction. New York: Ballantine Books.
- SIMS, N. (Ed.) (1984) *The literary journalists*. New York: Ballantine Books, 1984.
- SIRKIS, A. (1994 [1. ed. 1980]) *Os carbonários*, 13. ed. São Paulo: Global.
- SKŁODOWSKA, E. (1992) *Testimonio hispanoamericano* – historia, teoría, poética. New York: Peter Lang.
- SMITH, A. (1978) The long road to objectivity and back again: the kinds of truth we get in journalism. In: BOYCE, G., CURRAN, J. e WINGATE, P. (Eds.)

*Newspaper history* – from the seventeenth century to the present day.  
London: Constable; Beverly Hills, California: Sage.

SOUZA, P. (1989) *O crime da rua Cuba*. São Paulo: Atual.

STUDART, H. (1976) Livros: Lúcio Flávio. *Manchete*, Rio de Janeiro.

STYLE (1982) Newspaper writing as art, v. 16, n. 4, Fall.

SÜSSEKIND, F. (1984) *Tal Brasil, qual romance?* Rio de Janeiro: Achiamé.

TEBBE, J. L. (1976) *The New Journalism, 1960-1971: a study o intellectual roles, forms of expression, and perspectives on the reality of America*. Tese de doutorado. Case Western Reserve University.

TUCHMAN, G. (1978) *Making News*. A study in the construction of reality. New York: The Free Press.

\_\_\_\_\_. (1972) Objectivity as strategic ritual: an examination of newsmen's notions of objectivity. *American journal of sociology*. v. 77, n. 4, p. 660-79, jan.

WOLFE, T. (1973) *The New Journalism* (with an anthology edited by Tom Wolfe and E. W. Johnson). New York: Harper & Row.

ZAVARZADEH, M. (1976) *The Mythopoeic Reality: the Postwar American Nonfiction Novel*. Urbana: University of Illinois Press.