

Jornalismo literário nas notícias que viraram romances

Mestranda. Cyntia Belgini Andretta¹ (Unicamp)

Resumo:

Duas grandes obras-ícones da produção do chamado jornalismo-literário foram produzidos graças a ajuda da revista *The New Yorker*, a saber, a reportagem de John Hersey, que inaugura oficialmente o gênero, culminando na obra *Hiroshima*, e a pesquisa detalhada para uma reportagem sobre o assassinato de uma família inteira no interior do Kansas, em Holcomb, que resultou na obra de romance sem ficção de Truman Capote, *A sangue frio*. As duas obras e um expoente brasileiro, *Olga*, de Fernando Morais, permitem um estudo literário para melhor compreender um gênero que parece estar sob a égide da literatura, mas uma literatura sem ficção. Assim, questões da crítica literária também são lembradas neste trabalho, como a definição de literatura e os elementos presentes nas obras que as façam merecedoras da rubrica "literário" do nome de seu gênero: jornalismo-literário.

Palavras-chave: jornalismo literário, romance, ficção, teoria literária, reportagem.

1 Introdução

A história... é bom começar por ela

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

Antes do surgimento da máquina de Gutemberg, as pessoas já se comunicavam jornalisticamente² e algumas também literariamente. Cartas do século XV e XVI já demonstram os anseios em contar as novidades, debater idéias, mostrar os ideais e algumas buscam mais do que isso, pois os autores queriam escrever de uma forma esteticamente admirável³.

Outro aspecto histórico que atesta a aproximação entre as duas áreas deve-se aos folhetins. Alguns se lembram devido a influência machadiana na literatura brasileira, afinal, os seus romances nasceram nesses veículos. Mas não só os folhetins, a crônica, outra das influências de Machado de Assis em nossa cultura, fez mais uma ponte entre jornalismo e literatura. Enquanto os textos estritamente noticiosos adquiriram cada vez mais a técnica nomeada de *lead* ou "pirâmide invertida"⁴,

¹ **Cyntia Belgini Andretta**

Universidade Estadual de Campinas (Unicamp)

Departamento de Teoria e História Literária

E-mail: cyntiaba@yahoo.com.br

² Comunicar jornalisticamente está aqui compreendido como o ato de comunicação com os pilares da: atualidade, universalidade, periodicidade e difusão coletiva, expressos por Otto Groth (apud Lima, 1993) e posteriormente por Kunczik (2001), embora por ele também problematizado em relação ao subjetivismo do jornalista em considerar esses aspectos.

³ Conferir Andretta, 2004.

⁴ Técnica jornalística que suprime informações adicionais e coloca só as que são consideradas mais importantes, ou seja, as que respondem às questões: o quê, quando, onde, como, por quê, qual, quantos? A justificativa para o emprego dessa técnica era de uma suposta objetividade que seria alcançada com esse tipo de jornalismo, questão sempre almeja-

as crônicas ficavam com o papel de não só informar e formar, como de divertir, de tomar como tema o miúdo, o cotidiano. Segundo Antonio Candido (1992, p. 19), a crônica é um “veículo privilegiado para mostrar de modo persuasivo muita coisa que, divertindo, atrai, inspira e faz amadurecer a nossa visão das coisas”.

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

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

Nos estudos de Crespo (1990) sobre a crônica, percebe-se que os escritores, responsáveis pela maior perenidade do jornal, migraram para o veículo das “pressas” por uma questão de oportunidade de emprego que a carreira literária não lhes dava. Mesmo sendo um compromisso diferente de escrever um livro, porque estão sempre sob pressão⁵, as revistas, principalmente, procuravam seguir a linguagem dos livros e por isso, segundo Crespo, “é possível analisá-las como material literário” (1990, p. 12).

Apesar dessa migração e dos comentários que aproximam as duas áreas, muitos escritores que trabalharam em jornais atestam a peculiaridade desse meio quanto à linguagem, afinal, por serem obrigados a escreverem reportagens, reclamam um “abastardamento da inteligência”⁶. Nelson Werneck Sodré (1966) explica: “Aos homens de letras, a imprensa impõe, agora, que escrevam menos colaborações assinadas sobre assuntos de interesse restrito do que o esforço para se colocarem em condições de redigir objetivamente reportagens, entrevistas, notícias” (p. 339).

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

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

da pela profissão, pois a credibilidade depende disso. Atualmente, a técnica é utilizada pelos jornais de todo o mundo pela justificativa de que as pessoas não têm tempo para ficar lendo muito e precisam se informar o mais rapidamente possível, por isso faz alusão ao que chamam de jornalismo “quente” ou “tradicional”.

⁵ Rocha (1955) lembra que o jornalismo já foi chamado de “literatura sob pressão” (p. 3).

⁶ Crespo (1990) atribui essa reclamação ao fato de não poderem assinar os textos.

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

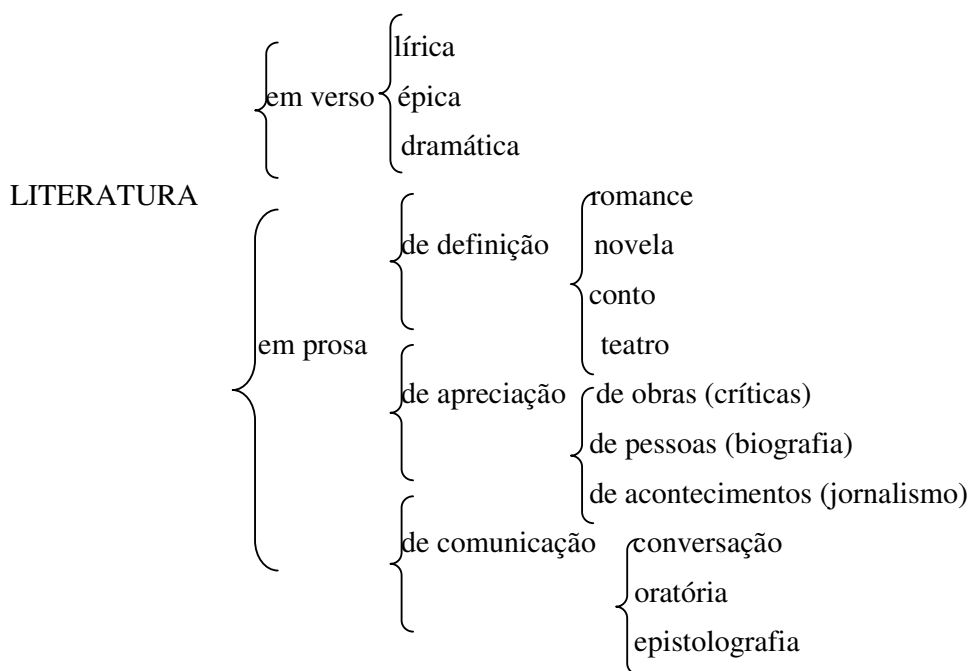
Assim como Reed, muitos escritores foram também jornalistas⁷ e houve um momento em que muitos jornalistas quiseram ser escritores. Isso culminou no que chamaremos de jornalismo-literário ou “novo jornalismo”, uma corrente alternativa que surgia, contrária às técnicas noticiosas. Tom Wolfe (2005), um dos expoentes dessa nova moda, em *Radical chic e o novo jornalismo* contou como esses jornalistas, principalmente os que se interessavam pelas reportagens especiais (Hersey, Capote, Talese, Mitchell, Mailer e o próprio Wolfe), queriam ser escritores:

No começo dos anos 60, uma curiosa idéia nova, quente o bastante para inflamar o ego, começou a se insinuar nos estreitos limites da statusfera das reportagens especiais. Tinha um ar de descoberta. Essa descoberta, de início modesta, na verdade, reverencial, poderíamos dizer, era que talvez fosse possível escrever jornalismo para ser... lido como um romance. Como um romance, se é que me entendem. Era a mais sincera forma de homenagem a O Romance e àqueles grandes, os romancistas, claro. Nem mesmo os jornalistas pioneiros nessa direção duvidavam sequer por um momento de que o romancista era o artista literário dominante, agora e sempre. Tudo o que pediam era o privilégio de se vestir como ele... (Wolfe, 2005, p. 19, grifos do original).

Assim foi surgindo um entremeio entre o jornalismo e literatura: o jornalismo-literário, pois o texto jornalístico “puro”, sempre pressionado pelo novo, pelo *lead*, afastou-se da literatura, como já vimos, ao mesmo tempo em que a literatura manteve um certo desprezo pelo jornalismo, uma vez que é sempre feito “às pressas”.

As opiniões não são unânimes. Você mesmo, leitor, no começo deste texto, pode não ter concordado comigo quando disse que podemos ter um efeito “catártico” (o mesmo produzido pela literatura) ao ler uma reportagem ou algum outro texto do jornal. Alceu Amoroso Lima (1960) e Antonio Olinto Rocha (1955) já expuseram a contradição entre um campo e outro com a exposição de alguns intelectuais (escritores ou jornalistas) que foram a favor ou contra a volta da união entre as duas áreas. O próprio Lima (1960) diz que se a concepção de literatura for puramente estética, o jornalismo não entra como gênero literário, enquanto Rocha define tudo o que é jornalístico como literário. Lima chega a fazer um esquema dos gêneros literários e coloca o jornalismo em um dos ramos desse esquema (p. 27), como podemos conferir abaixo:

⁷ “Os escritores, sobretudo nos EUA, não apenas se viam como registradores ou repórteres, mas escreviam para jornais e na verdade eram ou tinham sido jornalistas: Ernest Hemingway (1889-1961), Theodore Dreiser (1871-1945), Sinclair Lewis (1885-1951). ‘Reportagem’ — o termo aparece pela primeira vez em dicionários franceses em 1929, e em ingleses em 1931 — tornou-se um gênero aceito de literatura socialmente crítica e de apresentação visual na década de 1920, em grande parte sob a influência da vanguarda revolucionária russa, que louvava o fato acima da diversão popular que a esquerda européia sempre condenara como o ópio do povo” (Hobsbawm, 1995, p. 191).



Apesar do estudo desses autores e de alguns textos de jornalistas sobre o assunto (Lima, 1993), não é comum encontrarmos críticos literários debatendo a (re)aproximação do “gênero” jornalístico para a literatura e é esse um dos objetivos deste texto. Para tanto, após um breve histórico, passemos para alguns conceitos propriamente literários.

2. Os conceitos... O que os teóricos têm a dizer

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

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

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

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

Recentemente, Luiz Costa Lima fez um apanhado da crítica em relação à definição da literatura e insere também sua opinião a respeito. Para ele, “o termo literatura não tinha um sentido específico, mas apenas restritivo” (2006, p. 333). No Renascimento italiano utilizaram o conceito misturado com a lógica, a retórica e a poética, pois seguiam os livros de Aristóteles. Schelegel, no século XVII, segundo Lima, consegue diferenciar literatura da linguagem comum, mas

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

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

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

As obras de história, por exemplo, podem assumir uma função literária e é o que acontece com *Memórias do cárcere* (Graciliano Ramos), *Os sertões* (Euclides da Cunha) e que pode estar acontecendo com obras como *Mimesis* (Auerbach) e *Casa-grande & senzala* (Gilberto Freyre), todas com outros propósitos que não os puramente literários. Nesse mesmo esquema lógico de Lima, exemplificado acima, poderíamos, talvez, incluir as de jornalismo-literário, além de tantas outras como as de memória, de biografia, uma vez que a respeito dessas obras que mudam de função, Lima complementa: “Pela espessura da linguagem, a literatura então se tornará sua segunda morada” (idem, ibidem, p. 350).

Wellek e Warren (1971) parecem concordar com Lima a respeito da definição do termo. Segundo os autores, a “linguagem é o material da literatura” (p. 28) e por essa chave-interpretativa os autores explicam que as obras literárias podem ser advindas de várias outras áreas e terem várias outras funções, a psicológica, a social, a histórica, mas sempre terá sua função primordial, que está

atrelada à linguagem. Nas palavras do autor: “A sua função primordial e principal é a fidelidade à sua própria natureza” (idem, *ibidem*, p. 46), tendo dito anteriormente: “Quando uma obra literária exerce com êxito a sua função, os dois fatores referidos — prazer e utilidade [lembrando Kant] — devem não só coexistir, mas fundir-se” (idem, *ibidem*, p. 37). Aliás, a literatura “útil”, ou melhor, engajada socialmente, é facilmente percebida nos enredos do jornalismo-literário, em especial em uma das obras aqui estudada: *Hiroshima*, em que o autor (John Hersey) claramente faz um apelo ao não-esquecimento do trágico episódio da bomba atômica jogada na cidade japonesa de Hiroshima, em 6 de agosto de 1945, que matou 60 mil pessoas instantaneamente, totalizando cerca de 140 mil com as mortes posteriores, decorrentes da radiação recebida.

Lendo Barthes, procuro agora aproximar ainda mais esses conceitos teóricos ao universo do jornalismo-literário. Em um artigo de *Crítica e verdade* (2003), Barthes debate esse assunto com exemplos que toma de notícias de jornal ou dos *fait divers*. Tomando alguns exemplos do próprio autor, procuraremos explicar suas idéias a esse respeito. Se dissermos algo como: “acabam de limpar o Palácio da Justiça”, a informação não possui relevância, mas se acrescentarmos: “não o faziam há cem anos”, isso se torna um *fait divers*. Assim, a notícia precisa do inusitado, da casualidade, mas mais ainda, ela precisa do notável, senão é apenas informação. Um exemplo célebre que aparece em algumas faculdades de jornalismo é: se um cachorro morder um homem não é tão importante, mas se um homem morder um cachorro, corre porque aí a notícia é boa, pois além de tudo há o caráter da espetacularização⁸. Note que o *fait divers* pode ser escrito literariamente ou em formato de “pirâmide invertida” ou *lead*, como já dissemos, mas é o tema, o *argumentum* para qualquer uma das duas narrativas. De qualquer forma, Barthes afirma que:

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

Apesar da desconfiança que Barthes expressa sobre a má escritura de alguns textos de jornalismo (também em outro texto do autor⁹), o crítico coloca-os no escopo da literatura. Porém, não há consenso e mesmo quando os críticos assumem o jornalismo como literatura o fazem com críticas, colocando-o no lugar de “rés-do-chão” (ou *rèz-de-chausses*, que era o rodapé da página onde ficavam as crônicas no jornal). Seria a literatura dando um contragolpe? É certo que há muita produção jornalística que não possui nenhuma característica literária. O fato de ser *escrito* não o torna literário, mas é certo também que há pouco conhecimento sobre as obras que despontam como jornalismo-literário. Pode ser que não entrem para nenhum cânone, pode ser que não sejam bem escritas, mas algumas talvez façam jus à rubrica “literário”. E o apelo de leitura mostra-se cada vez maior, o mercado editorial, inclusive, já percebeu a vantagem desse “tipo” de literatura, pois os temas são inusitados (a exemplo dos *fait divers*) e a linguagem é agradável, toma nota de detalhes, estabelece um enredo, constrói narrativas com o trabalho do tempo, do espaço, a descrição, inclusive psicoló-

⁸ Discutida por Ciro Marcondes Filho (2002), após citar alguns exemplos semelhantes a Barthes.

⁹ [...] a escritura de grau zero é, no fundo, uma escritura indicativa, ou, se se quiser, amodal; seria justo dizer que é uma escritura de jornalista, se precisamente o jornalismo não desenvolvesse em geral formas optativas ou imperativas (isto é, patéticas). A nova escritura neutra coloca-se no meio desses gritos e desses julgamentos, sem participar de nenhum deles. [...] Se a escritura é realmente neutra, se a linguagem, em vez de ser um ato incômodo e indomável, atinge o estado de uma equação pura, não tendo mais espessura do que uma álgebra em face do vazio do homem, então a Literatura está vencida, a problemática humana é descoberta e entregue sem cor, o escritor é irremediavelmente um homem bem comportado. [...] a sociedade faz da escritura uma maneira e o manda [o escritor] de volta, prisioneiro de seus próprios mitos formais (Barthes, 1974, pp. 160-161).

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

Esse tópico já foi discutido pela crítica, talvez até superado, pois autores como Lukács ou mesmo Girard, que toma outra chave de interpretação (mais psicologizante do que social), entendem o romance como mimesis do real. “Como escreve Lukács, o romance é o único gênero literário em que *a ética do romancista converte-se em problema estético da obra*” (Goldmann, 1976, p. 11, grifos do original). E, segundo Girard, o romance é uma maneira de encontrar o esquema do desejo mimético da sociedade. A diferença, nesse sentido que os autores dão ao romance, é que no jornalismo-literário os personagens são reais, como já dissemos. Mas há ainda os que desconfiam e digam que ou é jornalismo ou os autores inventam uma coisa ou outra no romance-reportagem. Tanto é assim que os escritores se defendem nas próprias obras, Fernando Moraes mesmo escreveu no livro *Olga*: “Este livro não é *minha versão* sobre a vida de Olga Benário ou sobre a revolta comunista de 1935, mas aquela que acredito ser a *versão real* desses episódios” (1994, p. 13, grifos do original).

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

Ainda sobre a ficção, Iser torna-se outro autor central para debater o tema, na medida em que, para ele, as instituições reais também são ficções e visões de mundo. Para mais bem compreender, a citação a seguir explica que seria fácil somente estabelecer a dicotomia entre, de um lado, textos literários = textos ficcionais e, de outro lado, os textos não-ficcionais, mas os “romances de não-ficção” funcionam da mesma forma que os primeiros:

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

Em outra passagem, conclui:

Deste modo, os gêneros literários se apresentam como regulamentações efetivas de largo prazo, que permitem uma multiplicidade de variações históricas nas condições contratuais vigentes entre autor e público. Contudo, mesmo designações de curto prazo, características de certas situações, como a de “*romance não-ficcional*”, funcionam do mesmo modo, porquanto a convenção é aí afirmada justamente por seu desmentido. Nesta familiaridade rotineira que em nós desperta o repertório de signos — por certo apenas esboçado — já se esconde uma consequência significativa. Pois as ficções não só existem como textos ficcionais; desempenham elas um papel importante tanto nas atividades do conhecimento, da ação e do

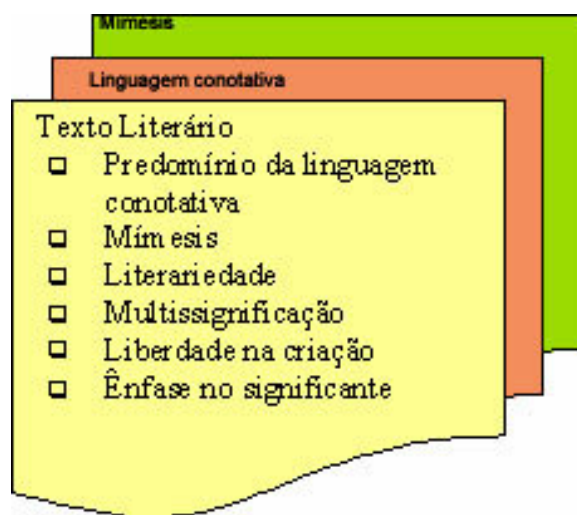
comportamento, quanto no estabelecimento de instituições, de sociedades e de visões de mundo (idem, *ibidem*, pp. 23-24).

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

Como pudemos perceber, há sentido em falar de jornalismo-*literário*, mas há, ainda, um outro fator que chama a atenção nesses textos: a construção do estilo. Segundo Bakhtin, o estilo individualiza um determinado gênero ou enunciado, ou seja, temos uma gama de gêneros: cartas, ensaios, romances, reportagens, notícias, enfim vários gêneros e vários enunciados, alguns estão mais propícios à individualidade da escrita, outros nem tanto. Assim, textos como cartas empresariais requerem um determinado padrão, também as notícias que são narradas pelo *lead*, mas outros gêneros, contudo, oferecem a possibilidade de o escritor utilizar seu próprio modo de escrever e esses gêneros estão mais ligados à literatura, portanto, nesse sentido, o jornalismo-literário pode ser facilmente incorporado pela literatura. Nas palavras do autor:

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

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



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

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

E, mais uma vez, como se comportaria o jornalismo-literário, diante disso? A diferença é que nesse gênero¹⁰ não há tanta liberdade de criação sobre os eventos narrados. Os personagens, as ações, o tempo, o ambiente mantêm-se os mesmos de como se deu na realidade, mas o modo de contar, a representação que se faz de determinados fatos reais é uma mimesis bastante clara da linguagem literária. Dito de outro modo, o jornalismo-literário não imita a literatura na sua transformação do real para os mundos imaginários da ficção (uma das características da literatura), mas sim a imita nas suas formas de compor o discurso, apelando para artifícios que dão à história narrada uma nova roupagem. No que tange à apresentação dos fatos (ou o que em jornalismo constitui a matéria de notícia), o jornalismo-literário é, num grau elevado, similar ao jornalismo “tradicional”, pois con-

¹⁰ Conforme assim nos permite Cosson (2001) ao já ter anunciado em pesquisa que o jornalismo-literário é, de fato, um gênero.

serva o comprometimento com as fontes e com os eventos. Rildo Cosson (2001, p. 42) conclui sobre o jornalismo-literário expresso no romance-reportagem:

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

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

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

É justamente essas variantes da linguagem literária, em uma tentativa de se mostrar um pouco da literariedade do jornalismo-literário em romances-reportagens, que insiro algumas análises de *Hiroshima*, *A sangue frio* e *Olga*, escolhidos por representar várias épocas do jornalismo-literário. A análise completa e comparativa entre eles é tema para outros capítulos, não será, portanto, realizada aqui.

3. Cada um na sua, mas com alguma coisa em comum

Partindo desses conceitos brevemente traçados, introduzimos os três romances que nos propomos a estudar neste trabalho: *Hiroshima*, de John Hersey, *A sangue frio*, de Truman Capote e *Olga*, de Fernando Morais. O recorte e a escolha por esses livros devem-se ao número bastante grande dos romances-reportagens que despontam no mercado editorial, impossibilitando o estudo de todos eles, e os três escolhidos são representações dos marcos históricos pelos quais o jornalismo-literário passou.

3.1. Hiroshima, de John Hersey

A primeira obra, que John Hersey escreve em 1946, tomou a edição inteira de 31 de agosto da *The New Yorker*. O tema ainda era muito recente na memória das pessoas e isso fez com que os 300 mil exemplares tenham sido rapidamente esgotados. A linguagem, o modo de narrar, a interposição das histórias dos seis personagens contando o como (escaparam), onde (estavam) e por que (acham que se salvaram) contados em pormenores, construindo o enredo de todos eles em um único episódio: a destruição que a bomba fez na cidade de Hiroshima, parece uma brincadeira do autor com o *lead* que despontava em sua época, principalmente por conta das notícias de guerra, que ele também cobriu e fez de forma diferente, literária. Utilizou todos os elementos para dar uma notícia, mas

construiu os argumentos, as histórias, aos moldes de um romance. Por esse motivo, a reportagem tornou-se pequena na edição inteira e passou a ocupar o espaço do livro. Depois do retorno do repórter à cidade (40 anos depois) e às suas investigações sobre os cinco personagens, Hersey quis concluir a obra contando o que teria acontecido com eles.

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

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

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

O sr. Tanimoto era um homem baixinho, sempre disposto a conversar, rir e chorar [gradação e antítese]. Usava o cabelo preto, um tanto longo, repartido ao meio; os ossos frontais salientes, logo acima das sombrancelhas, o bigode minúsculo, a boca

e o queixo pequenos lhe conferiam uma estranha aparência de velho e jovem [antítese novamente] ao mesmo tempo, um ar de menino e no entanto sensato, frágil e no entanto [polissíndeto] apaixonado. Havia em seus movimentos nervosos e rápidos um controle que sugeria cautela e ponderação.

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

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

O trabalho pela escolha das palavras é bastante evidente, por exemplo, quando notamos que algumas delas imprimem um sentido bastante parecido com a própria “coisa”, como, por exemplo, no trecho “Seu fermento purgava, e logo o pus cobriu o travesseiro” (idem, p. 67). O verbo *purgar* possui um sentido completo quando designa algo que é expelido (segundo o dicionário eletrônico Houaiss, significa: “expelir secreção”) e a junção com a palavra *pus* nos dá a nítida noção do que acontecia com a perna da jovem Toshiko Sasaki. Talvez mesmo se não soubéssemos o que a palavra *purgar* significa, entenderíamos pelo seu local estrategicamente escolhido na frase.

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

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

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

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

3.2. A sangue frio, de Truman Capote

O segundo marco foi justamente com *A sangue frio*, de Truman Capote, que ao contrário de Hersey, foi mais ambicioso e já deu o nome ao gênero que acreditava ter formado com essa obra: tratava-se do romance de não-ficção. Ivan Lessa (2003), na apresentação da edição brasileira do livro, conta:

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

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

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

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

E, favorecido pela maleabilidade do gênero, Capote também insere alguns trechos dos sonhos dos personagens, como acontece com um devaneio do detetive, que vamos saber se tratar de uma alucinação somente no final do trecho narrado. Nesse momento, há uma mistura de drama policial (a marca “Essa não” pode ser encontrada até em filmes do gênero), de desespero por encontrar as vítimas, típicas de histórias detetivescas, e de psicanálise (o possível encontro do túmulo do pai):

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

“Olhe ali.”

“Onde?”

“No canto”

“Essa não.”

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

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

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

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

3.3. Olga, de Fernando Morais

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

Esse livro também se diferencia das obras acima por se tratar de uma *biografia* (a primeira do autor), ou seja, é contada a história de uma personagem, no caso, Olga Benário Prestes, uma judia, militante do Partido Comunista, que aceitou a missão de proteger Luís Carlos Prestes e acabou se casando com ele. Foi presa e enviada à Alemanha nazista de Hitler, onde pariu a filha que esperava de Prestes, e logo em seguida foi condenada à morte. E como é próprio do gênero biográfico, a história de vida de Olga foi bastante pesquisada e trazida através de diálogos, cartas e depoimentos de pessoas que a conheciam desde a época da juventude, no bairro de comunistas operários de Neukölln, até as companheiras de confinamento. Sem desprestigiar a história dessa personagem, sua importância histórica e tudo aquilo que Olga possa representar, há de se destacar a presença constante

da sedução das palavras que, apesar de mais discretas em relação às anteriores, retoricamente convence o leitor da realidade e por meio da linguagem também torna a obra interessante¹¹.

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

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

4. Conclusão

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

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

5. Referências bibliográficas

¹¹ Coincidência ou não, esta obra é publicada em 1984, ano do fim do período de Ditadura Militar no Brasil, momento que, apesar das repressões, existia um engajamento dos intelectuais do período em combater qualquer forma de impedimento da liberdade de expressão do cidadão, bem como em mostrar os exemplos de pessoas que, como Olga, lutaram pelo mundo igualitário.

- [1] ANDRETTA, Cyntia Belgini (2004). “Aretino e Doni como matrizes de uma nova classe de escritores do Renascimento”. In: SEMINÁRIO DE PESQUISAS DE GRADUAÇÃO, 1, 2004, Campinas. *Anais...* Campinas, Universidade Estadual de Campinas.
- [2] BAKHTIN, Mikhail (1997). *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes.
- [3] BARTHES, Roland (2003). *Crítica e verdade*. São Paulo: Perspectiva.
- [4] _____. (1974). *O grau zero da escritura*. São Paulo, Cultrix.
- [5] _____. (1981). *O grão da voz: entrevistas 1962-1980*. Porto, Edições 70. (Coleção Signos)
- [6] BOSI, Ecléa (1994). *Memória e sociedade*. São Paulo: Companhia das Letras.
- [7] CANDIDO, Antonio (1992). “A vida ao rés-do-chão”. In: _____. (org.). *A crônica: o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil*. Campinas: Ed. Unicamp.
- [8] CAPOTE, Truman (2003). *A sangue frio*. São Paulo: Companhia das Letras.
- [9] CRESPO, Regina Aínda (1990). *Crônica e outros registros: flagrantes do pré-modernismo (1911-1918)*. Dissertação (Mestrado em Teoria e História Literária) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas.
- [10] COSSON, Rildo (2001). *Romance-reportagem: o gênero*. Brasília: Editora UnB.
- [11] CULLER, Jonathan (1995). “A literariedade”. In: ANGENOT, Marc (org.). *Teoria literária: problemas e perspectivas*. Lisboa: Dom Quixote.
- [12] ECO, Umberto (1994). *Seis passeios pelos bosques da ficção*. São Paulo: Companhia das Letras.
- [13] GOLDMANN, Lucien (1976). *A sociologia do romance*. Rio de Janeiro: Paz e Terra.
- [14] HERSEY, John (2002). *Hiroshima*. São Paulo: Companhia das Letras.
- [15] ISER, Wolfgang (1996). *O fictício e o imaginário: perspectivas de uma antropologia literária*. Rio de Janeiro: Ed. UERJ.
- [16] JAKOBSON, Roman (1971). *Linguística e comunicação*. São Paulo: Cultrix.
- [17] KUNCZIK, Michael (2001). *Conceitos de jornalismo*. São Paulo: Edusp.
- [18] LESSA, Ivan (2003). “Apresentação”. In: CAPOTE, Truman. *A sangue frio*. São Paulo: Companhia das Letras.
- [19] LIMA, Alceu Amoroso (1969). *O jornalismo como gênero literário*. Rio de Janeiro: Agir.
- [20] LIMA, Edvaldo Pereira (1993). *Páginas ampliadas*. Campinas: Ed. Unicamp.
- [21] LIMA, Luiz Costa (2006). *História. Ficção. Literatura*. São Paulo: Companhia das Letras.
- [22] LUKÁCS, Georg (2000). *A teoria do romance*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34.
- [23] MARTINS, Luciano (2001). *Escrever com criatividade*. São Paulo: Contexto.
- [24] MAUPASSANT, Guy (1993). “Prefácio a Pierre e Jean”. In: _____. *Obra completa* (vol. 2). Paris: Bookking.
- [25] MORAIS, Fernando (1994). *Olga*. São Paulo: Companhia das Letras.
- [26] PROENÇA FILHO, Domício (2005). *A linguagem literária*. São Paulo: Ática.
- [27] REED, John (2002). *Dez dias que abalaram o mundo*. [Prefácio de Zuenir Ventura]. São Paulo: Ediouro.

- [28] ROCHA, Antonio Olinto (1955). *Jornalismo e literatura*. Rio de Janeiro: Ministério de Educação e Cultura.
- [29] SAUSSURE, Ferdinand (2000). *Curso de lingüística geral*. São Paulo: Cultrix.
- [30] SODRÉ, Nelson Wenek (1966). *História da imprensa no Brasil*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira.
- [31] SUZUKI JR., Matinas (2002). “Posfácio”. In: HERSEY, John. *Hiroshima*. São Paulo: Companhia das Letras.
- [32] SUZUKI JR., Matinas (2003). “Posfácio”. In: CAPOTE, Truman. *A sangue frio*. São Paulo: Companhia das Letras.
- [33] VILAS BOAS, Sérgio (2002). *Biografias & biógrafos: jornalismo sobre personagens*. São Paulo: Summus.
- [34] WELLEK, René e WARREN, Austin (1971). *Teoria da literatura*. Rio de Janeiro: Publicações Europa-América.
- [35] WHITE, Hyden (1995). *Meta-história*. A imaginação histórica do século XIX. São Paulo: Edusp.
- [36] WOLFE, Tom (2005). *Radical chique e o Novo Jornalismo*. [posfácio: Joaquim Ferreira dos Santos]. São Paulo: Companhia das Letras.