

1. FRONTEIRAS DO LITERÁRIO: QUESTÕES DA REPRESENTAÇÃO

Luciana Varga Rodrigues, mestranda, UFJF.

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

Jerome Bruner

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

Dessa forma, o livro-reportagem pode ser considerado como um complemento da história oficial, no sentido da história que conhecemos, que aprendemos na escola, em que apenas se narra o relato dos vencedores. Neste caso, o livro-reportagem nos mostra o perfil anônimo que não é registrado. A literatura dos fatos não revela apenas o relato do vencedor, e sim, o sofrimento, a luta e a trajetória dos esquecidos, dos que não têm voz na sociedade ainda que sejam o seu fundamento. Em *Rota 66*, conhecemos um pouco mais sobre o sofrimento e as humilhações que passam os menos favorecidos da sociedade. Caco Barcelos revela, em seu livro, as agruras cometidas pela Polícia Militar de São Paulo principalmente, contra os mais pobres, que não têm direito à defesa. Ao ler o livro, o leitor vai conhecer uma parcela da população que não aparece nos livros de história, nem tampouco nas páginas sociais dos jornais. Em *Rota 66*, trechos como o citado abaixo revelam um pouco do mundo que não conhecemos:

Os jovens do bar Sinuca Vermelha são surpreendidos pelo Fusquinha. Os PMs em trajes civis já chegaram disparando as armas. Alguns rapazes se protegem embaixo da mesa e atrás do balcão. Os que estão próximos à porta correm em direção ao descampado, à direita do bar. São seguidos. O comerciário Daniel Bispo de Oliveira pensa que é um assalto. Já disposto a entregar o pouco dinheiro que tem, fica próximo à entrada. Dali, vê antes de todos que a Veraneio cinza se aproxima em manobras

bruscas. Vem em ziguezague de um lado ao outro da rua, com os policiais sentados no vão da janela, o corpo do lado de fora.

Paul Ricoeur¹, afirma que as narrativas são um meio de reconfigurar a nossa confusa e difusa experiência temporal. A identidade de um texto narrativo, diz o autor, deve ser buscada no caráter temporal da experiência humana porque qualquer narrativa é sempre um mundo temporal. Na verdade, o tempo torna-se tempo humano na medida em que está articulado de modo narrativo. Dessa maneira, a narrativa é significativa na medida em que esboça os traços de nossa experiência temporal.

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

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

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

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

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

O autor ainda cita Bakhtin para melhor compreensão deste raciocínio:

Como afirma Bakhtin, “toda atualidade importante e séria tem necessidade de uma imagem autêntica do passado”, como forma de compreender o sentido do presente, isto é, o rumo que este assume hoje como resultante de uma ação de ontem. (LIMA, 2004, p. 271)

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

1.1 Interrogando a mimesis

A literatura de não-ficção, que trabalha com fatos reais, é conhecida como referência de representação da realidade. Nesta literatura, a imitação – *mimesis*- compreende todo o enredo e desenrolar da história, que sempre é baseada nas situações reais, vividas ou não pelo autor. Mas, em todos os casos, o escritor tem forte ligação com os acontecimentos

narrados, seja pela vivência ou pela investigação e documentação dos fatos relacionados ao acontecimento principal do livro.

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

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

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

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

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

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

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

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

Por isso mesmo a fecundidade de seus produtos, em última análise, se afirma pela circulação que alcança. Essa circulação depende da verossimilhança que a obra particular, o *mímema*, é capaz de despertar. Não se há entretanto de confundir a verossimilhança com um princípio normativo, nem muito menos é presumível que ela ocorra contemporaneamente à produção da obra inovadora. A criação de verossimilhança é uma vocação da obra. E isso dentro de uma concepção de *mimesis* que, em sua relação com a realidade, se vê como uma rua de mão dupla – ela não só recebe o que vem da realidade mas é passível de modificar nossa própria visão da realidade. (COSTA LIMA, 2000, p.25)

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

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

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

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

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

A literatura do fato se utiliza constantemente de metáforas no decorrer da narrativa. Logo no início de *A Sangue Frio*, Capote descreve, detalhadamente, a cidade de Holcomb, no Kansas, e sua cultura local utilizando-se de metáforas:

A cidade de Holcomb fica nas planícies do oeste do Kansas, lá onde cresce o trigo, uma área isolada que mesmo os demais habitantes do Kansas consideram

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

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

Nesse sentido, a chamada literatura de não-ficção, oferece aos leitores um panorama mais profundo da sociedade complementando, sob um prisma mais imediato e, muitas vezes imperceptível, o discurso de construção das pequenas narrativas que compõem a história de uma época. A forma mais corriqueira de nos mantermos atualizados e em sintonia com o que acontece a nossa volta é através das informações jornalísticas. Mas, temos observado uma crise nesse setor que se encontra cada vez mais superficial e insípido. Além de forma literária, comprometido com o registro de fatos reais, e podendo ser considerado como uma nova feição da corrente realista, desde que respeitada a qualidade estética, o que consideramos como uma *literatura do fato* acaba por vir também a complementar a função do jornalismo. Nos livros encontramos o algo a mais que falta ao informativo diário para nos sentirmos mais contextualizados com o que está ao nosso redor.

Entretanto, não pretendemos aprofundar esse aspecto utilitário do tema. O que buscamos, neste momento, é mostrar diferentes faces da *mimesis* na literatura de ficção e nas narrativas romanescas factuais, obviamente com o privilégio da segunda forma. Isto por não quisermos nos afastar de uma função literária que consideramos essencial: a de representar o mundo real contemporâneo e assim contribuir para interferir nos pactos sociais. “Repensamos a *mimesis* na esperança, certamente ilusória, de que assim se estimule o efeito que sua obra causa como um ato crítico, uma perspectivação questionadora das verdades naturalizadas.” (COSTA LIMA, 2000, p. 44)

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

A *mimesis* na literatura como uma totalidade expressiva se dá em todos os aspectos: a descrição dos ambientes, das pessoas, ações, etc. Segundo Aristóteles:

...a Arte imita os caracteres, as emoções e as ações. (...) Enfim, as imitações dividem-se em imitações narrativas e em imitações dramáticas. No drama, a

ação é imitada pelas próprias personagens; daí resultam diferenças entre a poesia épica e a tragédia. (ARISTÓTELES, 19-- , p. 232)

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

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

Através do singular, que retira do universal, o livro-reportagem pretende trazer a tona situações que passaram despercebidas pela sociedade para rediscuti-las e alertar a todos o que aconteceu para que não se repita. Grande parte dos temas envolve crimes que chocaram a sociedade, mas não foram bem explorados pela imprensa. É o caso do livro de Truman Capote, *A Sangue Frio*, que detalha minuciosamente tudo o que envolveu o acontecimento narrado. Neste trecho, Capote relata uma passagem envolvendo os criminosos:

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

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

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

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

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

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

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

Outra característica intrínseca ao jogo e intimamente ligada à anterior é que o jogo não é vida “corrente” nem vida “real”. Pelo contrário, “trata-se de uma evasão da vida ‘real’ para uma esfera temporária de atividade com orientação própria”. (HUIZINGA, 1992, p. 11) Ousaríamos acrescentar aqui nossa visão de vida “corrente” ou “real” como a rotina de nossos atos diários, submetidos às regras de convivência da tradição e, sobretudo, à influência dos valores comuns a nossos universos pessoais, cada vez mais estreitos e incapazes de ver “o Outro lado”: encarado como um espaço obscuro, marginalizado, aparentemente distante, que só nos é apresentado quando, por algum motivo, perturba ou se aproxima de nosso universo. O processo de globalização registra apenas a voz dos incluídos e se cala sobre os excluídos, que deixam de fazer parte do real, mas está presente no eterno jogo mocinho X bandido nos noticiários, nos filmes e mesmo nos sofisticados *games* eletrônicos ou não.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

E mais:

No processo de checagem, já havíamos encontrado nos registros da Polícia Civil mais 276 casos de vítimas envolvidas em processos agora na área da Grande São Paulo, dentro do universo dos 2.303 inocentes mortos na capital. Assim, o cruzamento das duas fontes judiciárias nos permite afirmar com

segurança: se em um total de 3.523 vítimas da PM por nós identificadas 1.496 eram criminosas – o que representa 42,6 por cento -, os outros 57,4 por cento nunca haviam praticado crimes na Grande São Paulo. *Identificamos 2.027 inocentes assassinados pelo matadores da PM.* (BARCELLOS, 2004, p. 328)

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

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

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

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

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

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

Esse mesmo real torna-se a referência essencial no discurso narrativo histórico, que é suposto relatar o que realmente se passou: o real concreto torna-se a justificação suficiente do dizer. O realismo literário tem sido contemporâneo do reino da história objetiva, em que o *ter-estado-lá* das coisas é um princípio suficiente da palavra. Desde a Antigüidade, o real estava ao lado da história² em oposição ao verossímil, considerado como o opinável, inteiramente sujeito à expectativa do público. O realismo moderno rompe com esse verossímil antigo e um novo verossímil nasce, e que é precisamente o realismo. Diz Barthes:

Semioticamente, o “detalhe concreto” é constituído da colusão direta de um referente e de um significante; o significado é expulso do signo, e com ele, bem entendido, a possibilidade de desenvolver uma *forma do significado*, isto é, na

realidade, a própria estrutura narrativa (a literatura realista é, certamente, narrativa, mas o é porque nela o realismo é somente parcelar, errático, confinado aos detalhes e porque o discurso narrativo mais realista que se possa imaginar se desenvolve de acordo com os caminhos irrealistas). Isto é o que se poderia chamar de *ilusão referencial*. A verdade desta ilusão é a seguinte: suprimido da enunciação realista, a título de significado de denotação o real volta para ela, a título de conotação; pois no mesmo instante em que esses detalhes são supostos denotarem diretamente o real, eles não fazem mais que os significarem, sem dizê-lo. (BARTHES, 1972, p.43)

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

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

1.2 – Mimesis e Verossimilhança

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

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

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

Assim as decências internas confundem-se com a conformidade, ou conveniência, ou propriedade de costumes exigida por Aristóteles, o que é evidentemente um elemento da verossimilhança. Tudo tem que estar de acordo com a opinião do público. “Esta opinião, real ou suposta, é bem precisamente o que se denominaria hoje uma ideologia, isto é, um

corpo de máximas e de preconceitos que constitui em seu todo uma visão do mundo e um sistema de valores”. (GENETTE, 1972, p. 9)

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

Luiz Costa Lima, em *Vida e Mimesis*, aproxima a questão da verossimilhança com a da persuasão. Segundo ele, a bela disposição da linguagem seria "sub-efeito" da palavra persuasiva. O escritor, preocupado principalmente em agradar o leitor, narra os fatos, ou seja, trabalha a linguagem, de forma que suscite alguma emoção no público. Para ele, “é preferível o que é impossível, mas verossímil, ao que é possível, mas não persuasivo”. (COSTA LIMA, 1995, p. 81)

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

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

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

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

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

A imitação conjuga-se com a verossimilhança, e não com a verdade, o escritor trabalha com a representação da representação da verdade, assim, ele não atinge a verdade pura, mas trabalha com a semelhança dessa, constrói um projeto *em adequação* com ela. “O verdadeiro poético é conversão do verdadeiro com o verossímil”. (COSTA LIMA, 1995, p. 89))

Nilson Lage, em *Ideologia e técnica da notícia*, nos mostra que o que se diz verdade, é antes coisa verdadeira. A primeira tese refere-se à lingüística: verdade provém do atributo verdadeiro. A reificação do atributo, quando se diz a *verdade*, corresponde à transformação do adjetivo em substantivo. A verdade é uma abstração que existe objetivamente como qualidade. Subjetivamente, existirá ainda como memória do instante fugaz de uma

descoberta ou revelação. Nessa memória e nesse instante residem a experiência da verdade, o que podemos chamar de verdade de adequação. A verdade refere-se ao universo que aquele texto inaugura.

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

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

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

Notícias³ são relatos de aparências codificadas pelo código semiológico (lingüístico), pelas técnicas de nomeação, ordenação e seleção, por um estilo. Obedecidas estas três ordens de restrições ao elenco de possibilidades do enunciado, a verdade se apresenta como conformidade do texto com o acontecimento aparente. Tal conformidade, supostamente, qualifica o jornalista como correto, honesto. A obediência ao código e à técnica mede sua competência e domínio da expressão. (LAGE, 1979, p. 65)

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

Referências bibliográficas:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

¹ RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa*, Tomo I, Ed. Papyrus, São Paulo, 1994.

² Vale ressaltar que falamos aqui em história como registro de fatos, nos baseamos naquela história da antiguidade clássica, de documentação de acontecimentos reais, diferente da história que temos hoje, que é mais contextualizada e aberta a discussões.

³ O mesmo raciocínio serve para as narrativas literárias do fato.