

FRANCISCO AQUINEI TIMÓTEO QUEIRÓS

RASGOS  
LITERÁRIOS  
NA PROSA JORNALÍSTICA

O Novo Jornalismo em  
*Radical Chique e em A Sangue Frio*





FRANCISCO AQUINEI TIMÓTEO QUEIRÓS

RASGOS  
LITERÁRIOS  
NA PROSA JORNALÍSTICA

O Novo Jornalismo em  
*Radical Chique* e em *A Sangue Frio*



2016

**RASGOS LITERÁRIOS NA PROSA JORNALÍSTICA:**

**O NOVO JORNALISMO EM RADICAL**

**CHIQUE E EM A SANGUE FRIOS**

ISBN 978-85-8236-004-0

Copyright © Edufac 2015, Francisco Aquinei Timóteo

Editora da Universidade Federal do Acre - Edufac

Rod. BR364, KM04 • Distrito Industrial

69920-900 • Rio Branco • Acre

**Diretor**

José Ivan da Silva Ramos

**Conselho Editorial**

José Ivan da Silva Ramos, José Porfiro da Silva, José Mauro Souza Uchôa, Maria Aldecy Rodrigues Lima, Tiago Lucena da Silva, Bruno Pereira da Silva, Jacó César Piccoli, Adailton de Sousa Galvão, Antônio Gilson Gomes Mesquita, Yuri Karaccas de Carvalho, Manoel Domingos Filho, Eustáquio José Machado, Lucas Araújo Carvalho, Fabio Morales Forero, Raimunda da Costa Araruna, Carla Bento Nelem Colturato, Simone de Souza Lima, Damián Keller.

**Editora de Publicações**

Jocília Oliveira da Silva

**Secretaria Geral**

Ormifran Pessoa Cavalcante

**Projeto Gráfico**

AntonioQM

**Design Editorial**

AntonioQM

FredericoSO

**Capa**

AntonioQM

**Capa**

AntonioQM

**Revisão de Texto**

Simone de Souza Lima

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

Elaborada pela Biblioteca da Ufac

---

Q8r Queirós, Francisco Aquinei Timóteo, 1982-

Rasgos literários na prosa jornalística: o novo jornalismo em Radical

Chique e em A Sangue Frio/ Francisco Aquinei Timóteo Queirós. -

Rio Branco: Edufac, 2016.

111 p.

ISBN: ISBN 978-85-8236-004-0

1. Novo jornalismo. 2. Literatura. 3. Reportagem em forma literária. I.  
Título

CDD: 071.3

---

Bibliotecária: Vivyanne Ribeiro das Mercês Neves. CRB-11/600.

FRANCISCO AQUINEI TIMÓTEO QUEIRÓS

**RASGOS LITERÁRIOS  
NA PROSA JORNALÍSTICA:  
o Novo Jornalismo em  
*Radical Chique e em A Sangue Frio***

2016

À minha mãe, Nete Timóteo; à minha esposa,  
Francielle Modesto e aos meus irmãos Clinio e Ramison.

# **SUMÁRIO**

<b>1. JORNALISMO E LITERATURA - CONVERGÊNCIAS.....</b>	<b>37</b>
1.1 Narrativa como mediação entre homem e tempo.....	53
1.2 Os precursores do Novo Jornalismo.....	55
<b>2. NOVO JORNALISMO: FRONTEIRAS IMBRICADAS.....</b>	<b>71</b>
2.1 Construção cena a cena – mosaico litero-factual.....	78
2.2 Ponto de vista e fluxo de consciência: a viagem através da personagem .....	83
2.3 Detalhes simbólicos: o status de vida.....	88
2.4 Diálogos: a apresentação polifônica da personagem .....	91
<b>3. RADICAL CHIQUE E A SANGUE FRIOS: SOB O SIGNO DO “REAL” .....</b>	<b>97</b>
3.1 Literatura e Jornalismo em Radical Chique .....	100
3.2 A Sangue Frio: o romance como reportagem jornalística.....	110
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS .....</b>	<b>127</b>
<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>131</b>



# MERGULHO RADICALMENTE CHIQUE NUM OCEANO DE SANGUE FRIO

\* FRANCISCO DE MOURA PINHEIRO

Em 1965, quando a história do assassinato da família Clutter, do estado norte-americano do Kansas, foi publicada na revista *The New Yorker*, não foram poucas as pessoas que ficaram chocadas com o drama. Mas houve também quem duvidasse da veracidade do relato, dada a riqueza de detalhes de um narrador que não havia presenciado os fatos.

É que Truman Capote, o autor, empreendera um percurso narrativo para além dos rotineiros relatos jornalísticos de cunho policial, que, no mais das vezes, se limitam (ou se limitavam até então) a uma técnica materializada na fórmula 3Q + O + P + C, destacando o “que” aconteceu, “quem” participou, além de “quando”, “como” e “porque” se deu a ação.

Capote passou seis anos cercando-se de tudo que pudesse ajudar na elucidação dos fatos, ao mesmo tempo em que escrevia. Chegou ao requinte de reconstituir a trajetória dos dois assassinos. O livro resultante desse trabalho recebeu o título de *A Sangue Frio* e passou a ser considerado um marco na história do jornalismo e da literatura dos Estados Unidos.

Foi igualmente em meados da década de 1960 que surgiu, nos mesmos Estados Unidos onde a família Clutter foi massacrada, um partido político denominado *Black Panther*, cujo objetivo original era o de vigiar os lugares onde predominava a população negra, protegendo-a dos costumeiros atos violentos de uma polícia a serviço dos poderosos brancos.

O partido *Black Panther* permaneceu ativo por aproximadamente 20 anos, até meados da década de 1980, período em que foram inúmeros os confrontos com as chamadas forças policiais, culminando no auge dos conflitos com tiroteios sangrentos e com a prisão de vários dos seus líderes. Um desses líderes, Huey Newton, acusado pelo assassinato de um policial.

Apesar de estigmatizado pela maioria da classe média e alta da América, o *Black Panther* contava com a simpatia de uma parte da elite branca do país, que um dia resolveu homenagear os “ativistas” do partido com uma festa. O evento se transformou numa reportagem de Tom Wolfe, sendo publicado em livro no ano de 1973, sob o título *Radical Chique*.

Tanto a história contida no livro de Capote quanto no de Wolfe inserem-se no que se convencionou chamar *New Journalism*, gênero cuja principal característica é a de cruzar num mesmo texto os modos de narrar peculiares do jornalismo e da literatura, conectadas de maneira tal que, às vezes, não se pode determinar onde começa uma e termina a outra.

Truman Capote e Tom Wolfe, assim como jornalistas da estirpe de Gay Talese, Philip Roth, Jimmy Breslin, John Hersey, Norman Mailer, Lilian Ross, Hunter Thompson e Joseph Mitchel, entre outros, só para falar de autores norte-americanos, se tornaram prodigiosos mestres na arte de utilizar recursos da literatura na produção das suas reportagens.

Todos esses autores marcaram uma época. E, dessa forma, o seu legado não poderia cair no esquecimento. Muito pelo contrário: a mistura de jornalismo e literatura praticada por eles se consolidou como campo de estudos, gerando uma infinidade de dissertações e teses acadêmicas.

O livro que ora você tem em mãos, caríssimo leitor, é fruto justamente de uma atividade acadêmica. Nasceu como trabalho final do mestrado em Letras: Linguagem e Identidade, oferecido pela Universidade Federal do Acre (Ufac). E veio à luz pelo talento criativo e perspicácia analítica do jornalista (e agora mestre) Francisco Aquinei Timóteo Queirós.

Especificamente, o que Francisco Aquinei se propôs a fazer foi um estudo detalhado sobre os aspectos formais de aproximação entre “a narrativa jornalística das práticas literárias presentes no romance realista”, segundo declaração do próprio autor, expressa nas linhas iniciais da então dissertação de mestrado que ora ganha o mundo no formato de livro.

Além disso, como se pode constatar nas páginas destes “**Rasgos literários na prosa jornalística**”, Aquinei tratou de percorrer um caminho intelectual que o permitisse entender (assim como nos explicar) e repensar os preceitos e procedimentos jornalísticos quanto à possibilidade de uma pluralidade de sentidos e de uma eventual polifonia dos textos estudados.

É preciso destacar, ainda, que para levar a cabo sua missão, Francisco Aquinei estabeleceu um diálogo imprescindível com autores da mais fina estirpe do pensamento acadêmico. Casos, por exemplo, do filósofo russo Mikhail Bakhtin, do semiólogo francês Roland Barthes, do professor inglês Ian Watt, e do historiador norte-americano Hayden White.

Por último, para não me alongar desnecessariamente neste prefácio, eu diria que o mestre Francisco Aquinei Timóteo Queirós empreendeu um mergulho radicalmente chique num oceano de sangue frio para pescar a

matéria-prima que o possibilitou escrever a sua dissertação de mestrado. O resultado é essa pérola rara que passará a adornar as nossas bibliotecas.

\* Jornalista, escritor, mestre em Comunicação pela Universidade de Brasília (UnB), doutor em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP) e membro da Academia Acreana de Letras (Cadeira 28).



# INTRODUÇÃO

A finalidade da presente obra intitulada Rasgos literários na prosa jornalística: o novo jornalismo em Radical Chique e em A Sangue Frio é estudar os aspectos formais que aproximam a narrativa jornalística das práticas literárias.

Com o livro busca-se discutir de que maneira as confluências entre as técnicas do texto literário hibridizam-se com os elementos formais do lead e da pirâmide invertida na tessitura do enredo dos livros-reportagem A Sangue Frio e Radical Chique.

Almeja-se compreender e repensar os procedimentos jornalísticos quanto à possibilidade de uma pluralidade de sentidos e de uma polifonia no que tange às formas discursivas presentes nos livros-reportagem em estudo.

Abordam-se na pesquisa características relativas ao papel do narrador e da narrativa na constituição daquilo que Hayden White (1994) chama de “urdidura do enredo”, abrangendo categorias que executam o papel de construção social e engendram uma visão global da prosa jornalística na contemporaneidade.

Busca-se compreender a inter-relação entre as características jornalísticas e literárias como processo metodológico de elaboração e representação da “realidade”, assimilando-a como “codificação dos eventos em função de tais estruturas de enredo” e mostrando que a cultura utiliza os códigos linguísticos “para tornar inteligíveis tanto o passado pessoal quanto o passado público” (WHITE, 1994, p. 102).

As primeiras leituras sobre as relações entre jornalismo, literatura e história foram iniciadas na graduação em Comunicação Social/Jornalismo. Inicialmente, buscou-se assimilar como se ajustavam a realidade pública das grandes reportagens e as técnicas de (re)construção do “real” promovida pela literatura.

Constatou-se que jornalismo e literatura constituíam termos tensivos e ambivalentes — aspecto que era percebido na forma como se engendravam as suas narrativas — porque de um lado o texto de jornal mantém um pacto discursivo firmado na ideia de “verdade”, imparcialidade e objetividade e, de outro, apresenta-se a literatura — que ratifica o seu compromisso com uma dimensão universal da subjetividade humana, centrada no poder da imaginação.

Este livro nasceu da necessidade de se discutir as estratégias textuais do Novo Jornalismo, propondo a aproximação entre a narrativa documental do texto de jornal ao caráter ficcional e fabulista da narrativa literária.

Em *Radical Chique* e *A Sangue Frio*, pretende-se problematizar os aspectos narrativos — relacionando-os à estética do acontecimento jornalístico e cotejando-os a partir dos aspectos literários e históricos. Também serão discutidas as convergências entre as narrativas jornalística, literária e histórica, tendo-se como escopo mostrar as imbricações entre o romance realista e a narrativa jornalística, na constituição da trama dos livros-reportagem em estudo.

O debate sobre os aspectos movediços que aproximam o discurso ficcional da história e da literatura é pródigo na crítica literária, jornalística e historiográfica. Hayden White (1994) pontua que as narrativas históricas mantêm uma relação mais íntima com a literatura do que com a ciência porque se configuram manifestamente como “ficções verbais”. O Novo Jornalismo constitui uma categoria híbrida por lidar com técnicas literárias e jornalísticas, amalgamando o fictício na construção da narrativa de jornal. As descrições e as narrativas também são perpassadas pela ficcionalização de aspectos específicos inerentes à realidade histórica.

Alguns teóricos como Mikhail Bakhtin e Hayden White servirão de base para o desenvolvimento dos estudos referentes às obras aqui arroladas.

Em Bakhtin (2010) salienta-se a ideia de polifonia, tecendo mosaicos sociais ricos em ângulos dialógicos. Importa destacar que, nas obras de Wolfe e Capote, a multiplicidade de vozes concretiza uma alquimia de visões de mundo — que resultam em uma nova mistura de vozes, em um novo diálogo. E nesse novo diálogo, a realidade emerge e se concretiza como um relato polifônico de forte poder digressivo-consensual em que se imbricam as vozes das personagens, do autor, do texto e do público leitor. A narrativa converte-se em uma arena agonística, em que se embatem os sujeitos, os discursos e as realidades de mundo.

Bakhtin (2010) caracteriza a polifonia como a multiplicidade de vozes e consciências independentes e distintas que representam pontos de vista sobre o mundo. A polifonia representa o diálogo que se estabelece entre distintas visões de mundo.

Segundo o autor russo, a linguagem é preponderantemente dialógica, porque se manifestam nela, as relações sociais do discurso e as relações constitutivas de sentido. Bakhtin (2003) complementa destacando que “a palavra é uma espécie de ponte lançada entre o locutor e o interlocutor. Se

ela se apóia sobre o locutor numa extremidade, na outra apóia-se sobre o interlocutor” (BAKHTIN, 2003, p. 113).

White (1994) serve de parâmetro para se compreender como a ficção estrutura a narrativa jornalística e a histórico-literária. Apesar das tensões que as dividem é preciso repensá-las a partir da linguagem, como um exercício de recodificação e ampliação das possibilidades historiográficas, literárias e jornalísticas.

Críticos como Edvaldo Pereira Lima, Felipe Pena, Muniz Sodré e Fernando Resende, entre outros, serão utilizados porque trazem uma abordagem sobre os estudos do jornalismo literário e põem em relevo conceitos sobre a narrativa jornalística e ainda aspectos formais do Novo Jornalismo.

As narrativas jornalísticas que se constroem sob o pressuposto das técnicas litero-factuais do Novo Jornalismo tomam como princípio a ideia de que a narrativa se apresenta como um lugar de produção de conhecimento, trazendo à baila a problemática da representação e pondo em evidência o lugar em que se inscrevem suas instâncias enunciativas, ratificando o caráter dialógico e polifônico do discurso jornalístico.

A ideia de dialogismo proposta por Bakhtin (1998) constitui um conceito importante para a compreensão do acontecimento jornalístico. O dialogismo surge nesse estudo como um processo de interação discursiva, que emerge da relação entre o “eu” e o outro, proximidade que é patente, também, nas práticas discursivas textuais, sejam elas literárias, históricas ou jornalísticas.

As obras *Radical Chique* e *A Sangue Frio* são tecidas no limite entre a vida vivida individualmente e a que se “traduz” na experiência com o outro. Em *Radical Chique*, Wolfe discute a representação das contradições, conflitos e símbolos culturais que marcaram a sociedade estadunidense na década de 1960. Na reportagem, Wolfe narra o encontro entre os ativistas negros do Partido Black Panthers e o milionário casal Felícia e Leonard Bernstein.

Nas obras em estudo, o lugar onde os “eus” se encontram, promovem a construção de discursos que, uma vez enredados, são configurados em narrativas. Desse modo, as narrativas jornalísticas “são lidas e compreendidas como histórias que geram outras” (RESENDE, 2009, p. 41) e delimitam questões culturais, políticas e sociais na tessitura do texto jornalístico.

Verifica-se, agora, precisamente o que, de fato — em termos de técnica —, tornou o Novo Jornalismo tão absorvente e fascinante quanto o romance e o conto. Para tentar responder de que forma os aspectos formais

da literatura e do jornalismo imbricam-se, o livro foi dividido em três capítulos.

O primeiro capítulo trata da história do jornalismo, enfatizando os aspectos técnicos, formais e estruturais dos periódicos até a consolidação do moderno jornalismo. Destaca-se as contribuições e as assimilações que o jornalismo e a literatura sofreram, principalmente, a partir do século XIX, destacando-se a ascensão do romance realista, a consolidação do jornal como veículo de massa e as novidades de linguagem trazidas inicialmente pelos folhetins, que promoveram a convergência entre literatura e jornalismo.

No segundo capítulo serão analisados os elementos de construção da narrativa do Novo Jornalismo presentes nos livros de Tom Wolfe e Truman Capote. Destacando-se a construção cena a cena, o ponto de vista e fluxo de consciência, os detalhes simbólicos e os diálogos.

A construção cena a cena constitui o elemento básico do Novo Jornalismo. A ferramenta permite ao repórter organizar a história como um imenso quadro, conferindo à narrativa fidelidade e dinamicidade, por meio da alternância de novos elementos na confecção do enredo jornalístico.

O recurso potencializa os elementos da notícia, ultrapassando os limites dos acontecimentos e apresentando visões mais amplas da realidade. A ferramenta rompe, nesse sentido, com as injunções burocráticas do lead, garantindo perenidade e profundidade aos relatos jornalísticos.

No segundo recurso, conhecido como ponto de vista e fluxo de consciência, o repórter apresenta a história por intermédio dos olhos de uma personagem particular, concedendo ao leitor a sensação de estar dentro da cabeça da personagem, experimentando a realidade emocional da cena como a personagem a experimenta. Os novos jornalistas geralmente utilizavam o ponto de vista da terceira pessoa — “eu estava lá” — da mesma maneira que os memorialistas e romancistas. Era comum também a oscilação entre a primeira e a terceira pessoa — ora o jornalista participava da cena, ora se afastava.

Tom Wolfe em *Radical Chique* utiliza em diversos momentos — a primeira e a terceira pessoas — já Truman Capote em *A Sangue Frio* opta pela utilização quase que predominante da terceira pessoa. O ponto de vista móvel permite ao jornalista, simultaneamente, narrar, comentar, fazer digressões, expor pesquisas sobre o tema de que fala e, acima de tudo, contextualizar — apresentando acontecimentos anteriores e retomando a narrativa.

O terceiro recurso compreende o registro dos gestos, hábitos, maneiras, costumes, estilos de mobília, roupas, decoração, modo de se comportar com os filhos, com os empregados, além dos aspectos particulares, como o olhar, poses, trejeitos e estilos de andar que constituem os detalhes simbólicos que ajudam a configurar a cena e a personagem na urdidura do texto jornalístico. A ferramenta representa um status de vida da pessoa, mostrando o padrão de comportamento e a forma como o sujeito expressa a sua posição no mundo.

O diálogo constitui o quarto recurso utilizado pelos repórteres na confecção de matérias e reportagens. A ferramenta cumpre no Novo Jornalismo a função de dar legitimidade e realismo ao que está sendo narrado. O diálogo também estabelece e define a personagem mais depressa e com mais eficiência do que qualquer outro recurso. Wolfe e Capote utilizam prodigamente este elemento para garantir mais vivacidade e dinamismo ao relato jornalístico — porque os diálogos desvelam as personagens para os leitores.

No terceiro capítulo será explicitado como as obras *Radical Chique* e *A Sangue Frio* pincelam cenários e personagens verossímeis, ajustando ao padrão jornalístico a verve literária e a poética factível da grande reportagem.

Ressalta-se também que as obras de Tom Wolfe e Truman Capote, em estudo, promovem uma cesura do mundo, reorganizando-o de distintas formas. No último capítulo, verifica-se que o Novo Jornalismo apresenta as personagens em ambientes culturalmente delimitados, ressaltando que a prática jornalística pode ir além do caráter meramente informativo e assumir uma postura sociológica, condensando as linguagens históricas e literárias na configuração de grandes reportagens.



# 1. JORNALISMO E LITERATURA - CONVERGÊNCIAS

**I**an Watt (2010) explica que a inter-relação entre jornalismo e literatura se confunde com a história da imprensa e é marcada também pela ascensão do romance. Entre os séculos XVIII e XIX, o moderno jornalismo foi consolidando a sua identidade, suas ferramentas e sua técnica. Nesse momento, o romance emerge como o mais popular gênero literário.

Juan de Moraes Domingues (2012) retrocede um pouco mais na história e aponta que as imbricações entre jornalismo e literatura podem ser verificadas na Idade Média. Segundo o autor, com a criação da prensa de Gutenberg<sup>1</sup>, os primeiros “jornais literários” são encontrados na Europa, destacadamente na França e na Itália.

As justaposições entre “jornalismo” e “literatura” podem ser percebidas já em Antonio Pigafetta<sup>2</sup>, atravessando as novelas e contos de Honoré de Balzac, os textos críticos sobre a sociedade inglesa de Charles Dickens, passando pelos romances socioculturais de Mark Twain. Desse modo, conforme pontua Domingues (2012), o jornalismo e a literatura “compartilham espaços, utilizam, mutuamente, de ferramentas de um e de outro, e, não raro, acabam se fundindo em um texto híbrido, indeterminado” (DOMINGUES, 2012, p.11).

- 
- 1 Segundo Burke e Briggs (2006), a imprensa de Gutenberg tornou possível a utilização de tipos móveis e caracteres avulsos, facilitando a formação de palavras e frases do texto e, consequentemente, do jornal, embora a imprensa periódica só tenha surgido no século XVII. A prática da impressão gráfica se espalhou rapidamente pela Europa. No final do século XV já haviam sido instaladas prensas gráficas em mais de 250 lugares, chegando a cidades como Basileia, Roma, Paris, Pilsen, Veneza, Valência e Praga. Todas essas gráficas produziram cerca de 27 mil edições até o ano de 1500. Isso significa que 13 milhões de livros estavam circulando naquela data em uma Europa com 100 milhões de habitantes.
- 2 Homem-de-letras e marinheiro, que em 1519 partiu de Sevilha, na Espanha, com Fernão de Magalhães, para aquela que seria apontada como a — primeira circunavegação ao redor do planeta — e cujos relatos resultaram na publicação do livro de crônicas Primeira viagem ao redor do mundo, publicado em 1526 (DOMINGUES, 2012, p. 11).

A intersecção entre a técnica literária e a jornalística é concomitante e se confunde, portanto, à origem do romance moderno, no século XVIII, apresentando Daniel Defoe<sup>3</sup>, Richardson<sup>4</sup> e Fielding<sup>5</sup> como nomes de relevo. Para Watt (2010), o romance nasce em consonância com os ideais burgueses estabelecidos com o Iluminismo e, principalmente, por incorporar a percepção individual da realidade.

Roberto Nicolato (2008) dialoga com as ideias de Watt, ressaltando que a matéria ficcional do romance realista está assentada em histórias factíveis, sem o viés heroico da lenda ou da epopeia que marcavam os textos antigos. Como exemplo da sobreposição dos critérios literários e factuais, Nicolato (2008) cita o romance *Robinson Crusoé*, de Daniel Defoe, lançado em 1719, que pode ter surgido de um “fato real” e, também, a obra *Tom Jones*, de Fielding que é marcada por uma referencialidade objetiva dos sujeitos, dos diálogos e das cenas apresentadas:

Supostamente Alexander Selkirk, que permaneceu sozinho numa ilha deserta do Pacífico, por um período de aproximadamente quatro anos. Este naufrago, talvez, tenha sido entrevistado pelo próprio Defoe. Fielding chegou a usar um almanaque, símbolo da difusão da imprensa escrita, para estruturar o tempo em *Tom Jones*. A nova tendência, como o jornalismo, nutre-se da novidade e de histórias relacionadas ao tempo mais imediato e constituídas do caráter de autenticidade (NICOLATO, 2008, p. 12).

O romance ascende, segundo Watt (2010), sob a salvaguarda das premissas do “realismo formal” e com a caracterização das identidades particulares. Conforme aponta o autor inglês, o “realismo formal” confere à narrativa do romance, enredos que se assemelham à realidade, de modo a abarcar a contemporaneidade e a singularidade das personagens. Nesse sentido, o romance indica sua intenção de apresentar a personagem fictícia como um

- 
- 3 Daniel Defoe (1660-1731), jornalista e escritor inglês, dedicou-se à narrativa ficcional e alcançou reconhecimento com romances como *Robinson Crusoé* (1719), *O Diário da Peste* (1722), *O Coronel Jack* (1722) e *Roxana* (1724) (DOMINGUES, 2012, p. 142).
- 4 Samuel Richardson (1689-1761), escritor e editor inglês, produziu centenas de trabalhos para jornais e revistas. Ficou conhecido especialmente pelos romances *Pamela: ou a virtude premiada* (1740), *Clarissa: ou a história de uma jovem* (1748) e *A história de Sir Charles Grandison* (1753) (DOMINGUES, 2012, p. 142).
- 5 Henry Fielding (1707-1754), romancista inglês. Boa parte de suas obras foram adaptadas ao teatro. *Tom Jones* (1749) é apontado como um de seus romances de maior sucesso (DOMINGUES, 2012, p. 142).

indivíduo particular, nomeando-a da mesma forma que os indivíduos particulares são nomeados na vida real.

Watt (2010) explica que como conceito estético, o vocábulo “réalisme” foi empregado pela primeira vez em 1835 para denotar a “vérité humaine” de Rembrandt em oposição à “idéalité poétique”. Mais tarde o termo foi consagrado com viés eminentemente literário com a fundação, em 1856, do jornal *Réalisme*. Em decorrência disso, o termo “realismo” passou a ser usado como antônimo de “idealismo” e, nesse sentido, permeou boa parte dos estudos críticos e históricos do romance.

O “realismo formal”, desse modo, ratifica nos romances de Defoe, Richardson e Fielding, uma experiência humana e não apenas as que se prestam a determinada perspectiva literária: seu realismo não está na espécie de vida apresentada, e sim na forma como ela é reproduzida. Nesse sentido, as personagens nas obras dos autores mencionados acima estão unidas a contextos políticos, econômicos e culturais precisos, como, por exemplo, a personagem *Moll Flanders* – que é uma ladra –, *Pamela* – uma hipócrita – e *Tom Jones*, um fornecedor.

Grosso modo, essas personagens desempenham, conforme ressalta Bakhtin (2006), o papel de enunciadoras da fala, mostrando que o centro organizador de toda enunciação, de toda expressão, não é o interior, mas o exterior: está situado no meio social que envolve o indivíduo. Desse modo, segundo Bakhtin (2006):

A enunciação enquanto tal é um puro produto da interação social, quer se trate de um ato de fala determinado pela situação imediata ou pelo contexto mais amplo que constitui o conjunto das condições de vida de uma determinada comunidade linguística (BAKHTIN, 2006, p. 126).

Aludindo às ideias de Watt (2010), constata-se que a prosa do romance realista desempenha a função de relato pleno e “verdadeiro” da experiência humana. A narrativa cumpre o papel constitutivo de “verdade” e objetividade, conferindo ao potencial leitor minúcias e detalhes necessários à compreensão da história e dos sujeitos envolvidos, a singularidade da época retratada e o local em que as personagens executam suas ações. Watt (2010) assevera que os “detalhes são apresentados através de um emprego da linguagem muito mais referencial do que é comum em outras formas literárias” (WATT, 2010, p. 34). Constatar-se-á, que o Novo Jornalismo propôs um percurso inverso: partindo da “realidade concreta” para uma forma textual

em que a imaginação e os elementos ficcionais de construção da narrativa literária ditam as normas do constructo da trama do enredo jornalístico.

O romance realista do século XIX busca assimilar as nuances da realidade e aproveitá-la como prosa literária, como uma “verdade” do que poderia ter sido. Já o Novo Jornalismo de Tom Wolfe e Truman Capote procura ficcionalizar o texto jornalístico – conferindo a ele uma ideia de “factualidade” problematizadora e difusa – assumindo a literatura e sua prática enunciativa como representação ficcional da dita “realidade” e utilizando os aspectos literários como unidades reveladoras dos contrastes e oposições que permeiam o meio social no qual o sujeito está inserido.

Desse modo, os aspectos do Novo Jornalismo apresentados anteriormente, refletem o ponto de vista da análise que Mikhail Bakhtin (2003) faz sobre o enredo em Dostoiévski, guardadas, é claro, as devidas proporções de tempo, lugar e espaço. Bakhtin (2003) ressalta que na obra do autor de *Crime e Castigo*, a narrativa é desprovida de qualquer função finalizadora. O enredo cumpre o papel de colocar o homem em diferentes situações que o revelem e o incitem. As características citadas anteriormente podem ser notadas em *A Sangue Frio*<sup>6</sup> e em *Radical Chique*<sup>7</sup>, escritas, respectivamente,

## ■

- 6 O livro-reportagem, *A Sangue Frio*, foi publicado em 1965 e conta a história da morte de toda a família Clutter, um brutal assassinato que ocorreu no ano de 1959 em Holcomb, no Kansas. Além de passar seis anos investigando e conversando com moradores da pequena cidade de Holcomb, Truman Capote se aproximou dos dois criminosos e conquistou a confiança deles. Traçou um perfil humano e eloquente dos dois e baseado nos depoimentos e nas investigações reconstitui o crime e a trajetória dos autores da chacina. Em 1959, dois jovens do interior (Richard Hickock e Perry Smith) planejam cometer um roubo na casa da tradicional família Clutter, que vivia no pacato distrito de Holcomb, no Kansas, e matar todas as possíveis testemunhas do local. Na obra, o narrador descreve o perfil dos assassinos. Perry, por exemplo, teve uma infância marcada pela mãe alcoólatra e pela ausência do pai. Por causa de um acidente, ficou com problema numa das pernas, sentia muitas dores o que o tornara “viciado” em aspirinas. Richard Hickock, o comparsa de Perry no assassinato, era um tipo simpático, bem humorado, cativante, ambicioso e é pintado como um moleque irresponsável. Os dois sempre se envolveram em roubos, furtos e foram companheiros de cela. A família Clutter era tradicional na cidade. O senhor Clutter era o cidadão mais popular da comunidade, chefe da Primeira Igreja Metodista e presidente da Conferência de Organizações Rurais do Kansas, seu nome era olhado com respeito pelos agricultores, e sua esposa Bonnie Fox tinha a “saúde frágil” e era vista como uma pessoa “esquisita”. Os dois tiveram quatro filhos. Apenas dois adolescentes moravam com eles, Kenyon, sonhador, avôado e caçador de faisões e coiotes, e Nancy, garota de sucesso entre os estudantes, simpática e querida na cidade. Como de costume, todos os domingos, a família ia à igreja, mas em um domingo de novembro eles não foram e os moradores da pacata Holcomb descobriram o crime que chocou a todos e mudou a rotina da cidade (VICTOR, 2009, p. 15-16).

## 7

- No livro, Tom Wolfe (2005) descreve a festa oferecida pelo milionário casal Leonard e Felicia Bernstein ao Partido Black Panther, um dos mais violentos grupos de valorização da cultura afro-americana surgidos na sequência da luta pelos direitos civis dos negros nos Estados Unidos. O ápice dessa relação é observado (e retratado por Wolfe, presente no evento) na festa oferecida pelo casal Bernstein em seu apartamento, na Park Avenue, em Nova York. A reportagem *Radical Chique* realiza um comentário social sobre um comportamento típico do

por Truman Capote e Tom Wolfe. Nas obras em estudo, as personagens são levadas a chocar-se entre si, mas de tal forma que não permaneçam no âmbito desse contato interior da narrativa e, sim, assumam a multiplicidade de vozes e de consciências independentes.

Os efeitos discursivos do realismo do século XIX podem ser percebidos no “movimento” do Novo Jornalismo. No romance-reportagem *A Sangue Frio*, por exemplo, a narrativa é arquitetada a partir do efeito de focalização distanciada, conhecida como narrativa em terceira pessoa. Nesse tipo de construção textual a voz do narrador é revestida de um poder de total onisciência, tendo a capacidade de conhecer todos os detalhes que compõe a intriga narrativa.

A prosa do Novo Jornalismo também herdou do realismo o detalhamento descritivo dos ambientes e das personagens e a impressão de “imparcialidade” do narrador. Esses aspectos podem ser percebidos no fragmento a seguir retirado do livro *A Sangue Frio*:

Depois de tomar um copo de leite e pôr chapéu forrado de feltro, o sr. Clutter saiu com uma maçã na mão para examinar a manhã. O tempo estava ideal para o consumo de maçãs ao ar livre; a luz muito branca do sol descia do céu muito claro, e um vento leste fazia farfalhar, sem desprender dos galhos, as últimas folhas dos olmos chineses. Os outonos compensam o Kansas pelos males que as demais estações lhe impõem: os ásperos ventos de inverno vindos do Colorado e as neves acumuladas até a altura dos quadris, fatais para os carneiros; lamaçais e os estranhos nevoeiros na primavera; e o verão, quando até mesmo os corvos procuravam alguma sombra e a infinidade tostada de talos de trigo secava e muitas vezes ardia em chamas ao sol. Finalmente, depois de setembro, instalava-se um outro clima, um verão extemporâneo que às vezes durava até o Natal. Enquanto o sr. Clutter contemplava aquele dia, uma espécie superior da estação, veio a seu encontro um cão mestiço de collie, e os dois juntos saíram andando na direção do curral, adjacente a um dos três celeiros da propriedade (CAPOTE, 2003, p. 30-31).

Os elementos do realismo desempenham na narrativa de Capote o papel de desvelamento, de construção das personagens e dos espaços em que se desenrola a história. Esses recursos imprimem um sentido de credibilidade e de verismo à prosa narrativa do Novo Jornalismo. Com a utilização das



fim dos anos de 1960, proveniente da assimilação dos movimentos de contracultura e de um esforço por parte de uma elite nova-iorquina em abraçar iniciativas sociais, como forma de simular uma aparente modernidade e sofisticação intelectual. Considera-se essa reportagem como uma das mais significativas obras da corrente do Novo Jornalismo.

técnicas do realismo, Capote consegue “invadir” todos os lugares restritos, devassar cenários íntimos e vasculhar os aspectos subjetivos de suas personagens e o conteúdo dos seus pensamentos mais reservados. Assim, o autor de *A Sangue Frio* apresenta um quadro detalhado e intimista de gestos, minúcias e comportamentos marcados por um efeito de exatidão, como se percebe na descrição do sr. Clutter saindo de casa para ver a manhã, andando em direção ao curral, com uma maçã na mão.

Na obra *Radical Chique*, as vozes da elite nova-iorquina se contrapõem aos anseios político-sociais do *Partido Black Panther*. A narrativa sobre a festa oferecida pelo casal Felicia e Leonard Bernstein aos representantes dos *Black Panthers*, configura-se como uma arena agonística de signos. Na obra equilibram-se tensivamente a postura radical chique dos milionários brancos de Nova York ao tom politizado do movimento negro estadunidense da década de 1960.

A elite radical chique esforça-se para projetar uma imagem liberal e simpatizante às lutas pelos direitos civis dos negros nos Estados Unidos; contudo, o choque de consciências e discursos, revela as ambivalências contidas na postura da elite nova-iorquina, demonstrando, em essência, o seu conservadorismo. O “engajamento” político da elite radical chique, apresenta-se mais como um signo de prestígio e moda, do que como atributo de transformações socioculturais.

Retornando a Watt (2010), salienta-se que o romance engendrou uma identidade particularizada às personagens, promoveu a singularização da narrativa e instaurou uma experiência literária individualizada. Ao enfatizar espaços e pessoas em um contexto e de um enredo específico, o romance se diferencia dos outros gêneros e de formas anteriores de ficção pelo grau de atenção que dispensa à individualização das personagens e à detalhada apresentação de seu ambiente.

Os novos jornalistas também utilizam essas técnicas para compor seus cenários e personagens. Tom Wolfe (2005), inclusive, sistematiza as ferramentas do “movimento”, atribuindo-lhes um viés teórico. As técnicas de construção narrativa do romance realista do século XIX assumem no Novo Jornalismo nomenclaturas específicas, como construção cena a cena e detalhes simbólicos. Essas duas ferramentas, aliadas ao diálogo, ao ponto de vista e ao fluxo de consciência, encarregam-se de tecer e singularizar a trama narrativa e de apresentar as personagens para o leitor.

Conforme esclarece Ian Watt (2010), os romances de Defoe são os primeiros a apresentar um panorama da vida individual em uma perspectiva

mais ampla como processo histórico e em uma visão mais estreita que mostra o processo desenrolando-se contra um pano de fundo dos pensamentos e ações mais efêmeros:

Em Defoe essa realidade se evidencia. Em seus melhores momentos ele nos convence inteiramente de que sua narrativa se desenrola em determinado lugar e em determinado tempo, e ao lembrarmo-nos de seus romances pensamos basicamente naqueles momentos intensos da vida das personagens, encadeados de maneira a compor uma perspectiva biográfica convincente. Percebemos um sentido de identidade pessoal que subsiste através da duração e no entanto se altera em função da experiência (WATT, 2010, p. 25-26).

O romance descortina, em maior ou menor grau, aspectos da vida comum, aproximando-os da “realidade”. Os enredos constroem cenas que mergulham na vida familiar, delineiam ambientes caseiros, as “pinceladas” percorrem o cotidiano e expressam os dramas e os sentimentos comuns à alma humana, como o amor, a dor, a rejeição, a insegurança e a ambição. O romance apresenta a elaboração do que pretende ser um relato autêntico das verdadeiras experiências individuais.

Segundo Felipe Pena (2006), a partir do século XIX a reciprocidade entre jornalismo e literatura é ampliada, isso ocorre devido à efervescência e à ampliação do número de jornais e revistas nos grandes centros urbanos da Europa e dos Estados Unidos. Outro ponto relevante para a propagação dos jornais no período foram os folhetins<sup>8</sup> e, posteriormente, o *fait divers*<sup>9</sup>:

E foi justamente no século XIX que a influência da Literatura no Jornalismo tornou-se visível. O casamento entre imprensa e escritores era perfeito. Os jornais precisavam vender e os autores queriam ser lidos. Só que os livros eram muito caros e não podiam ser adquiridos pelo público assalariado. A solução parecia óbvia: publicar romances em capítulos na imprensa diária. Entretanto, esses romances deveriam apresentar características especiais para seduzir o leitor. Não bastava

■  
8 Segundo Marlyse Meyer (1996), folhetim designava o espaço dentro dos jornais onde eram publicadas as críticas de teatro, as resenhas e as crônicas. Neste sentido, o folhetim constituía um espaço de entretenimento para o leitor de jornal. O primeiro romance-folhetim foi publicado em 1836 e já trazia no canto inferior da página, a frase que o consagraria: “continua no próximo número”.

9 Sonia Maria Lanza (2008) explica que a narrativa do *fait divers* se embebe de uma “veia” popularesca e sensacionalista, cujo mote assenta-se em crimes passionais, assassinatos, desastres, agressões e acidentes. Da mesma forma que o folhetim, o *fait divers* sobrepõe imaginário e dramatização em detrimento da informação.

escrever muito bem ou contar uma história com maestria. Era preciso cativar o leitor e fazê-lo comprar o jornal no dia seguinte. E, para isso, seria necessário inventar um novo gênero literário: o folhetim (PENA, 2006, p. 32).

Os folhetins desempenham papel de destaque na consolidação do jornal como um veículo de comunicação em larga escala. Dessa maneira, constata-se que a relação entre o jornalismo e a literatura é patente desde o início da história da imprensa, coincidindo com a ascensão do romance moderno e da ficção realista.

Para Mônica Fontana (2009), o que se conhece hoje como jornalismo narrativo ou jornalismo literário confunde-se com o florescimento do romance a partir do século XVIII e já “nasce contaminado por parâmetros literários” (FONTANA, 2009, p. 19). Cimara Valim de Melo (2010) acrescenta que a propagação do jornal contribuiu para ampliar o público leitor da imprensa e dos romances. Desse modo, os parâmetros jornalísticos e literários emergem imbricados nas páginas de jornais:

A partir de 1740, com o advento das bibliotecas circulantes, o livro conseguiu uma maior proximidade com os leitores, substancialmente formados por estudantes e mulheres da classe burguesa. Com o estímulo à leitura provocada pela imprensa, em especial pelos folhetins, os romances tiveram sua expansão e conquistaram espaço na sociedade moderna (MELO, 2010, p. 73).

Pena (2006) destaca que o folhetim se desenvolve, com grande vigor na França. Lá, a figura mais sobressalente foi Honoré de Balzac, que, de 1837 a 1847, publicou um folhetim por ano no jornal *La Presse*, o mesmo periódico que veiculou grande parte da obra de Eugène de Sue. Destacam-se também no período Victor Hugo, autor de *Os miseráveis*, e Alexandre Dumas, que escrevia no jornal, *Le Siècle*. Neste periódico foi impresso um dos maiores clássicos da literatura, *Os três mosqueteiros*.

Na Inglaterra, o romance-folhetim alcançou fama com Charles Dickens e Walter Scott. Em Portugal, Camilo Castelo Branco e Júlio Diniz publicaram suas histórias em diferentes periódicos, como *República*, *A capital*, *Diário de Notícias*, *Diário Popular* e *Diário de Lisboa*. Na Rússia, grandes escritores se destacaram na produção folhetinesca, caso de Dostoevski e Tolstoi.

No Brasil, os jornais foram seara para os principais escritores nacionais que despontaram no século XIX e início do século XX. Nomes como Raul

Pompéia, Aluísio de Azevedo, Euclides da Cunha e Visconde de Taunay editaram suas obras inicialmente em jornais. Contudo, o primeiro romance-folhetim publicado no país, em 1852, foi *Memórias de um sargento de milícias*, no *Correio da Manhã*, por Manuel Antônio de Almeida:

Machado de Assis, cuja carreira como jornalista solidificou-se quando era repórter do Senado Federal, foi nosso melhor exemplo de “cronista folhetinesco”, publicando críticas ácidas sobre a sociedade brasileira em jornais como a *Gazeta de Notícias* e o *Correio Mercantil*. Neste último, também foi destaque o trabalho de José de Alencar com sua coluna “Ao correr da pena”, que teve continuação em outro jornal, *O Diário do Rio de Janeiro*, no qual escreveu seu primeiro folhetim nos moldes de um romance em fascículos, cujo título era *Cinco Minutos* (PENA, 2006, p. 31).

Os jornais do período constituem uma ponte natural de inserção dos escritores na literatura e na política. Nos anos de 1830, há uma quantidade diversificada de autores – de anônimos a escritores consolidados – trabalhando em jornais e vivendo do ofício jornalístico como, por exemplo, Machado de Assis, Joaquim Manuel de Macedo, Aluísio Azevedo e Visconde de Taunay.

Os jornalistas-escritores da época vivem uma condição paradoxal: de um lado almejam ser reconhecidos como literatos, mas como não dispunham de espaço para publicação, veem nos jornais uma chance para escrever e uma maneira de serem remunerados. Os periódicos também não lhes conferem o reconhecimento desejado, uma vez que os artigos publicados não são assinados – quando muito, aparecem com iniciais fantasiosas ou com pseudônimos<sup>10</sup>.

A divisão de castas entre jornalismo e literatura começou a se acentuar a partir da segunda metade do século XIX com a propagação do modelo de jornalismo norte-americano em detrimento ao modelo praticado na França.

A prática jornalística estadunidense instaura a partir de 1861 a cisão entre opinião e informação, elide as discussões ideológicas — ao menos idealmente — promove a troca da persuasão pela busca pela “verdade” e organiza

<sup>10</sup> Machado de Assis (1839-1908) assumiu vários pseudônimos como, por exemplo, “Boas-Noites”, “Dr. Semana”, “Lélio”, “Malvôlio”, “Platão”, “Sousa Barradas”, entre outros. Com a utilização desses vários outros “eus-distintos”, Machado de Assis buscava se esconder para escrever crônicas ou defender opiniões políticas que considerava ousadas. Aluísio Azevedo (1857-1913) utilizava os pseudônimos “Semicípio dos Lampiãoz”, “Acropólio”, “Victor Leal”, “Aliz-Alaz”, “Asmodeu” para escrever em jornais e tecer obras menores. Olavo Bilac (1865-1918) utilizava os pseudônimos para participar de polêmicas em jornais e praticar gêneros “secundários”, como o folhetim. Os principais pseudônimos utilizados por Bilac foram “Arlequim”, “Belial”, “Brás Patife”, “O diabo coxo”, “Pierro”, “Pif-Paf”, “Victor Leal”, entre outros. Disponível em: <[http://veja.abril.com.br/120700/p\\_140.html](http://veja.abril.com.br/120700/p_140.html)>. Acesso em: 30 Junho 2013.

os pressupostos que margeiam a redação jornalística, como a ordem direta do texto, a clareza e a concisão.

As transformações engendradas pelos periódicos sediados nos Estados Unidos conduzem o texto jornalístico a uma forma de transmissão informativa assentada cada vez mais na hierarquização dos elementos textuais e na homogeneização da reportagem e da notícia e isso redunda na padronização textual. Outro ponto a ser destacado é que ao se distanciar das atividades políticas e literárias, os jornalistas forjam um discurso que se assenta sob a credibilidade.

Segundo Felipe Simão Pontes (2009), os jornais passam a assimilar a estrutura das conversas populares e assumem a condição de arautos do debate político, econômico e cultural. Os periódicos passam a cumprir o papel de demiurgos, levando a todas as pessoas que não têm acesso ao debate direto e aos acontecimentos políticos, as notícias e as reportagens:

Portanto, a confiabilidade depositada na contratação de especialistas para a obtenção de informação comercial e política, ou apenas em partidários de uma mesma ideologia política, agora está depositada nesses profissionais da informação. Associa-se a isso o surgimento da figura do repórter, que vai até o local dos acontecimentos investigar os casos. Consolida-se, portanto, uma prática informativa que se preocupa com temas de relevância social como política e economia (*hard news*), e seu modo de escrita reúne a linguagem direta dos *fait divers* com o sentido dos debates políticos e literários. A nascente profissão precisa garantir a qualidade da apuração e verificação dos fatos, transmiti-los para o maior número possível de pessoas e postar-se como defensor da verdade. O interesse é político, comercial, mas também passa a ser ético. Nasce a profissão do jornalista no jornalismo (PONTES, 2009, p. 38).

Marcelo Bulhões (2007), aponta que diferente dos procedimentos da imprensa norte-americana, o jornalismo francês do começo do século XIX seguia pela via da doutrinação e da opinião. A prática desse formato explica-se pela tendência dos periódicos franceses em adotar a oratória e a eloquência de doutrinação política na escrita dos textos jornalísticos.

A França é conhecida como berço das principais transformações filosóficas e sociais – como o Iluminismo, as revoluções burguesas – e também pelos escritores e pensadores que produziu em diferentes épocas, caso de Montaigne, Voltaire, Pascal, Molière, Lamartine, Musset, Balzac e Zola, por exemplo. A conjunção desses elementos, aliada à tradição livresca, desenvolveu duas vertentes bastante relevantes do jornalismo francês – a literária e

a política – que segundo Bulhões (2007) se tocavam profundamente, pois a imagem do escritor como militante político era preciosa para o jornalismo francês.

Nilson Lage (2005) corrobora com as ideias de Bulhões, apontando que o fator econômico também desempenhou papel preponderante na constituição do modelo de jornalismo adotado na França. Nos Estados Unidos, os periódicos estavam organizados segundo a tríade publicitária jornal-leitores-anunciantes (além dos financiadores), o que integrava o jornal ao sistema econômico. Na França, os periódicos estavam atrelados a partidos políticos, situação que perdurou até o final do século XIX e afetou, sobremaneira, o estilo da escrita jornalística que ficou definida como exaltada, ornamental e rebuscada.

Bulhões (2007) acrescenta que a intersecção entre jornalismo e literatura situa-se, desse modo, em um território convulsionado em que se configuram impasses, ajustes e conflitos. Os dois padrões de jornalismo podem ser entendidos a partir das concepções de linguagem com que a atividade jornalística se desenvolveu no âmbito mais amplo da organização social, política e econômica tanto dos Estados Unidos quanto da França:

Mas, como se viu no caso da França, não se pode esquecer também que há fatores prioritariamente relacionados à própria tradição cultural das letras de cada país. Em parte, os Estados Unidos herdaram da tradição literária britânica paradigmas de uma expressão que não raramente conseguia conciliar erudição e simplicidade. Na França, ao contrário, a prática jornalística do século XIX muitas vezes se pautou por uma retórica beletrista empolgada e embolorada, com marcas de embelezamento estéril (BULHÓES, 2007, p. 33).

O século XIX, conforme Pontes (2009), assinala a prevalência do modelo positivista do jornalismo norte-americano sobre o padrão beletrista francês. Dispostos lado a lado, as concepções de linguagem presentes nas duas vertentes jornalísticas – estadunidense e francesa – ascendem sob o salvo-conduto de modos distintos com que a atividade jornalística se desenvolveu, abrangendo conjunturas econômicas e sociais diametralmente opostas.

Dessa forma, fatores estruturais são incorporados às formações específicas da textualidade do jornal, exemplo disso, é o forte apelo publicitário e a força que exercem os grandes conglomerados jornalísticos nos Estados

Unidos e, de outro modo, o viés propagandístico, político e a linguagem empolada do jornalismo praticado na França.

Percebe-se que ao longo da história do jornalismo e do romance se reconhece um campo de realizações narrativas jornalístico-literárias cujos atributos permitem justaposições, entrelaçamentos e afinidades entre a prática da literatura e a dos jornais:

Se, em uma perspectiva histórica, de início coube à literatura ser a matriz fornecedora de sugestões formais à narratividade jornalística, o desenvolvimento do jornalismo foi aos poucos construindo uma autêntica e nada desprezível tradição de textualidade que também se ofertou à realização literária. Com isso, sugestões e procedimentos típicos de uma vivência calcada na factualidade jornalística podem ser assimiladas pelo aparato ficcional da literatura, o que faz supor uma relação interdependente (BULHÕES, 2007, p. 46).

Os terrenos movediços que sustém de um lado a verve literária e de outro a objetividade jornalística, novamente se imiscuem na segunda metade do século XIX. O jornalismo assume uma tonalidade factual e documental da vida e a literatura deixa transparecer as nuances de uma experiência concreta, que emerge sob os tropéis do Realismo-Naturalismo. Desse modo, a objetividade da prosa jornalística é idealmente alcançada com os atributos de imparcialidade, realidade e verdade. Ao passo que a literatura aproxima-se da realidade histórico-social para compor sua estrutura narrativa, suas personagens e os lugares retratados como entes ficcionalmente factualizados.

Émile Zola, conforme explica Bulhões (2007), assimila o discurso da ciência empírica e do Positivismo em contraposição a imaginação, conceito que perpassou a história da literatura Ocidental por muito tempo. O autor erige, portanto, a realidade e o determinismo dos fatos como elementos que constituem a sua literatura.

A prática jornalística e os aspectos literários serão afetados pelo Positivismo. Na literatura, a materialidade, a concretude da vida e os pequenos acontecimentos passam a constituir aquilo que Marcelo Bulhões (2007), aludindo Émile Zola, chama de “senso de real”. Mônica Fontana (2009) coaduna-se às ideias de Zola, ressaltando que o Realismo-Naturalismo busca retratar a vida como ela se apresenta, passando a captar — a partir da observação, da análise e da recriação detalhada do cotidiano e da realidade — “os costumes e a linguagem das ruas” (FONTANA, 2009, p. 28).

O Novo Jornalismo utiliza as características do romance realista para tecer personagens, caracterizar espaços e lugares e aprofundar aspectos da realidade socio-histórica. A essência do Novo Jornalismo e do romance realista é a mesma: a “realidade”.

No século XIX, a figura do repórter se encarrega de investigar, tomar notas, documentar, conversar com pessoas, observar e traduzir as informações em fatos, notícias e reportagens. A apuração e a objetividade são institucionalizadas como cânones do bom jornalismo.

A informação suplanta a opinião dentro da prática jornalística, deixando patente que os textos devem apresentar um testemunho “imparcial” dos fatos para que os leitores formem por si próprios uma opinião sobre as informações divulgadas pelos periódicos.

Para Muniz Sodré (2009), a técnica da apuração aproxima o texto jornalístico do referente factual, ressaltando a “verdade” como matriz norteadora da atividade jornalística:

Na notícia, que é uma estratégia ou gênero discursivo essencialmente jornalístico, o acontecimento referido obriga-se a ser verídico (real-histórico, portanto) e a obedecer à técnica corrente na prática do jornal. O real da notícia é a sua “factualidade”, a sua condição de representar um fato por meio do acontecimento jornalístico (SODRÉ, 2009, p. 27).

Sob a insígnia desses pressupostos, o jornalismo adquire algumas convicções: a de que é possível ter acesso direto aos contornos do real pulsante e conferir-lhe um matiz de autenticidade; a de que se pode captar a realidade cotidiana, depurando-a de suas contradições e, por fim, a de que cabe ao jornalismo ser o transmissor da realidade dos acontecimentos.

Essas crenças apoiam-se nas ferramentas e procedimentos jornalísticos, notadamente, o *lead* e a *pirâmide invertida*, que conferem às notícias um viés marcadamente uniformizador, homogêneo e hierarquizado. Os periódicos executam, nesse sentido, a tarefa de registrar o real e de apresentá-lo como “verdade” inconteste. A objetividade jornalística elide as contradições sociais e enxerga o fato como discurso unilateralmente concreto. É contra o modelo uniformizador e homogênio da estrutura do texto de jornal que o Novo Jornalismo irá contrapor-se, assumindo a ficcionalização do fato como parâmetro de organização da tessitura da prosa jornalística.

Gustavo de Castro (2002), numa análise contemporânea, desvela-nos os contornos que marcam os gêneros literário e jornalístico, ressaltando os

indícios para que se possa assimilar como cada um deles trata da representação da realidade:

O jornalismo traz quotidianamente o mundo para dentro do texto escrito. Põe no papel fatos, cenas, realizações, eventos os mais variados, num movimento em que extraí do mundo a matéria-prima necessária para retransformá-la em narração. Para o escritor, o movimento é inverso. O mundo exterior também é fundamental, mas não determinante como o é para o jornalista, já que o escritor pode buscar na sua própria subjetividade toda a sua literatura, fazer da memória a fonte de sua escritura, tornar eventos “pouco jornalísticos” significativos do ponto de vista humano, e até mesmo fazer o jornalismo virar literatura, a exemplo do que fez Gabriel García Márquez (CASTRO, 2002, p. 73).

Dessa maneira, tanto na prática jornalística quanto na “arquitetura” do romance do século XIX, verifica-se, a primazia pela referencialidade e pela realidade empírica. O romance realista/naturalista conforma os procedimentos “metodológicos”, constituindo uma postura documental da realidade circundante, aliada à pormenorização dos ambientes sociais e personagens na configuração da intriga ficcional.

Os quadros sociais pinçelados pelo romance realista sugerem um repertório instrumental que pode elevar as potencialidades da escrita da reportagem a um patamar superior de observação e de pesquisa da realidade. As características do realismo não se limitaram ao século XIX. As tonalidades do romance realista são reconhecíveis na prática da grande reportagem e do romance-reportagem, principalmente, pela ascensão na década de 1960, nos Estados Unidos, da “vertente” do Novo Jornalismo. O “movimento” propunha a utilização de técnicas do romance realista na configuração das narrativas, das notícias e das reportagens:

Também seria o caso de se admitir que marcas diluídas desse legado se reconhecem em qualquer jornalista cuja produção traga ressonâncias de escritores de bases realista-naturalistas, tais como Ernest Hemingway ou John Steinbeck, nos Estados Unidos, e Graciliano Ramos, no Brasil. [...] Ao elaborar uma obra segundo os preceitos do Naturalismo, Zola transmitiu para o século XX uma matriz de influência para a elaboração de grandes reportagens jornalísticas e explicitou um canal de correspondência entre jornal e letras (BULHÕES, 2007, p. 71).

Insinua-se no jornalismo e na literatura – assim como na história – o mesmo princípio norteador, que os coloca como construção humana e não

como um fenômeno acabado. Nesse sentido, os acontecimentos e fatos assumem uma dimensão social, em que as narrativas engendram os sentidos e promovem a reconstrução da realidade como ficções verbais textualizadas. Dessa forma, a literatura aglutina elementos comuns ao jornalismo e à história, no que concerne ao aspecto de verismo da ficção, conforme salienta Peter Gay:

A ficção pode, sem dúvida, oferecer a veracidade dos detalhes; os romancistas e poetas não são estranhos à pesquisa. Balzac, em *Les illusions perdues [as ilusões perdidas]*, conta aos leitores talvez mais do que estes se interessassem em saber sobre as atividades gráficas; Melville acumula informações técnicas exaustivas sobre as baleias e a caça a elas em *Moby Dick*; Thomas Mann discorre com um prazer indisfarçado sobre as causas e o tratamento da tuberculose em *Zauberberg [A montanha mágica]*. Tais fatos, em si, são reportagens; retirados do contexto fictional em que ocupam sua função, seriam textos jornalísticos, especializados ou mesmo históricos (GAY, 1990, p.172).

Cotejando os discursos histórico, jornalístico e literário, constata-se que o ponto de convergência entre eles é a narrativa - que emerge como uma operação de configuração que liga os fatos e confere unidade discursiva à história. Dessa forma, Cristiano Ramos (2010) frisa que o “real” se coloca como uma construção social, apresentando as contradições e oposições que lhe são inerentes. E da mesma maneira, o fato não se perde no que contém de real, porque nele se esboça a preparação do imaginário:

As realidades não se transformam em ficção ao serem incorporadas ao texto fictional; antes, tornam-se signos, numa configuração que tem como efeito a produção desse imaginário. Em outros termos, ocorre uma “irrealização” na conversão da realidade que se torna signo de outra coisa, assim como acontece a “realização” do imaginário, que passa a ser determinado e não difuso (RAMOS, 2010, p. 91-92).

A dimensão fictícia e imaginária da narração não apaga a efetividade do acontecido, mas ressalta que qualquer tentativa de descrever os acontecimentos deve levar em conta diferentes formas de imaginação. Lloyd Kramer (2001) destaca que os relatos de realidades históricas não devem prescindir de uma narrativa fictional e filosófica, pondo de um lado filósofos e de outro, os autores de obras literárias.

Pode-se conceber, que os textos ou realidades sociais, aqui também a narrativa jornalística — ascendem por meio de diálogos constantes, que devem ser pormenorizados e analisados sob uma gama de perspectivas e nunca sob o caráter monológico de significação.

A abordagem dialógica da história, como da literatura e do jornalismo, permite a discussão entre categorias opostas e em diferentes níveis, ajustando o diálogo entre historiadores, literatos e jornalistas ou o diálogo entre textos e contextos. Dessa forma, conforme afirma Kramer “A literatura sugere formas alternativas de conhecer e descrever o mundo e usa a linguagem imaginativamente para representar as ambíguas e imbricantes categorias da vida, do pensamento, das palavras e da experiência” (KRAMER, 2001, p. 158).

Sob esse prisma, as discussões sobre as convergências entre fato e ficção são pródigas na crítica literária, jornalística e historiográfica. Corrobora com essa ideia a concepção de Hayden White (1994), para quem as narrativas históricas são manifestamente ficções verbais e estariam, neste sentido, mais próximas da literatura e do jornalismo que das ciências. Assim, o modo como determinada situação é configurada, depende da sutileza com que o historiador – ou o romancista e também o repórter – harmoniza a “estrutura específica de enredo com o conjunto de acontecimentos históricos aos quais deseja conferir um sentido particular. Trata-se de uma operação literária, vale dizer, criadora de ficção” (WHITE, 1994, p. 102).

Desse modo, o jogo de “ficcionalização” do livro-reportagem torna-se mais dinâmico e complexo. E da mesma forma que a ficção invade o domínio da “realidade”, constata-se também que a realidade estende-se sobre o espaço da “ficção”, numa diluição problemática da narrativa jornalística.

Destaca-se aqui, a ideia de Cristiane Costa (2005), para quem a própria indeterminação do “novo realismo”, representa o deslocamento do realismo, sendo ele capaz de emaranhar os conceitos de “ficção” e “realidade”. Costa reitera que o realismo não é apenas ficção que reproduz factualmente a experiência, mas que se configura como “um artifício que produz, isso sim, uma ilusão de mundo que reconheceremos como real. O novo realismo baseia-se justamente na indefinição entre realidade e ficção, arte e não-arte, obra e produto” (COSTA, 2005, p. 298).

Portanto, os elementos que convergem para a similitude entre as práticas literárias e jornalísticas dizem respeito à força da linguagem e à estruturação da narrativa, assumindo a função de desvelamento dos sujeitos sociais, das cenas e dos ambientes.

## 1.1 NARRATIVA COMO MEDIAÇÃO ENTRE HOMEM E TEMPO

Apesar das contradições, confluências e assimilações, constata-se que a aproximação entre o discurso jornalístico e o literário ocorre no âmbito da narratividade, atingindo os gêneros em prosa. Na literatura, essa sobreposição pode ser percebida no romance realista. No jornalismo, ela se verifica na reportagem e no romance-reportagem.

O ato de narrar tem origem da necessidade de conhecer e compreender o mundo em que se vive. O romance, nesse sentido, assume o caráter de espaço de experiência e de manifestação da vida. Ao passo que as reportagens e as notícias, também, se configuram como enredos que recontam e engendram sentidos e, portanto, apresentam as experiências do homem no mundo.

Para Baitello Jr. (1999), narrativizar significa atribuir nexos e sentidos, “transformando os fatos captados por sua percepção em símbolos mais ou menos complexos, (...), em encadeamentos, correntes, associações de alguns ou de muitos elos sígnicos” (BAITELLO JR., 1999, p.37).

Nesse sentido, a narrativa jornalística e a literária apresentam uma miríade de eventos que se sucedem no tempo e enunciam a vivência e a experiência humana. Luis Alberto Brandão Santos e Silvana Pessoa de Oliveira (2001) acrescentam que o tempo ficcional ocorre no âmbito do discurso, no âmbito daquilo que é narrado, compreendendo o plano da história propriamente dita.

Bulhões (2007) dialoga com os pesquisadores anteriores, ressaltando que a narratividade guarda forte ligação com a temporalidade, vinculando-se à necessidade humana de conhecimento e desvelamento do mundo ou da “realidade” concreta. “Aliás, não é por acaso que narrar, narrador, narrativa derivam de *narrō*, vocábulo latino que significa ‘dar a conhecer’” (BULHÕES, 2007, p. 40).

Segundo Käte Hamburger (1975), o significado existencial do tempo para a experiência e fenômeno da realidade histórica vale na medida em que aglutina o emissor e o receptor do enunciado ou comunicação num espaço da realidade e numa experiência da realidade. Percebe-se, dessa forma, que o texto narrativo é uma história que se mostra por meio da linguagem, é uma história que se transforma em signos lingüísticos.

Para Luiz Gonzaga Motta (2004), a narrativa atinge seu pleno significado quando se torna uma condição da existência temporal. O autor

salienta que a identidade de um texto narrativo deve ser buscada no caráter “temporal da experiência humana porque a narrativa é sempre um mundo temporal, o tempo tornado humano na medida em que este é reconfigurado de modo narrativo” (MOTTA, 2004, p. 11). Nota-se que o jornalismo apresenta narrativas que apontam para uma via ética e moral, apresentando-se como espaço de configuração da cultura contemporânea:

Essa reconfiguração se realiza nos atos de leituras das notícias de cada dia quando o leitor, ouvinte ou telespectador criativamente reinterpreta, sob o mesmo fundo cultural do autor, o percurso de representação dos dramas e tragédias do homem moderno (MOTTA, 2004, p. 11).

Sob esse viés, Fernando Resende (2009) aponta que a diferença entre a narrativa jornalística e a literária está ancorada em um pacto de verdade que garante à tessitura da narrativa literária um matiz verossímil e que, por outro lado, submete a narrativa jornalística à existência de provas — sejam elas materiais, científicas ou das fontes de informação. Disso redonda que a narrativa jornalística permanece atrelada à fórmula da *pirâmide invertida* e do *lead*, colocando “à disposição do jornalista escassos recursos com os quais narrar os fatos do cotidiano” (RESENDE, 2009, p. 36).

Na década de 1960, nos Estados Unidos, o jornalismo conseguiu fugir dos parâmetros uniformizadores de sua prática escrita e alcançou uma profundidade literária e sociológica nunca antes imaginada no fazer jornalístico. A forma inovadora recebeu o nome de *New Journalism* (Novo Jornalismo) e apresentava nomes de destaque como Truman Capote, Tom Wolfe, Norman Mailer e Gay Talese. A “vertente” unia a técnica literária e a prática de jornal na tessitura de grandes reportagens.

A narrativa desses jornalistas abarcou o final da década de 1950 e delineou com pineladas fortes e carregadas, os conturbados anos 60. O mérito da produção do Novo Jornalismo, como ressalta Mônica Fontana (2009), foi o de “colocar em primeiro plano uma atitude diferente do que acontecia nas redações americanas então: o mergulho na realidade que se desejava narrar, conferindo uma nova estética à reportagem” (FONTANA, 2009, p. 39).

O Novo Jornalismo promoveu uma guinada conceitual e epistemológica no modo de narrar a notícia, rompendo com os conceitos estanques da prática jornalística, como a objetividade e a imparcialidade. O que marca essa “vertente” narrativa é a localização do jornalista no interior da configuração do enredo, impregnado, ele também, de atributos ficcionais. Isto é, o jornalista que vai ao palco dos acontecimentos é, na verdade uma entidade

da narrativa. Percebe-se, portanto, que a narrativa assim como o tempo atribuem coerência espacial e temporal às manifestações factuais do real-histórico. Nesse aspecto, segundo Muniz Sodré (2009), os sujeitos e ações seriam marcados pelos acontecimentos narrativos, pela verossimilhança e pela mimesis:

Este é o caminho tomado pelo que Aristóteles entendia como mimese (mimesis), ou seja, não a “imitação” da realidade, mas o aproveitamento de aspectos da realidade para produzir um discurso que lhe é semelhante ou homológico. Por maior que seja a afinidade deste mecanismo com o da ficção, são coisas diferentes, porque a mimese do discurso informativo se realiza em função de uma referência sócio-histórica, de algo que acontece num aqui e agora da vida social. E por força do dispositivo técnico (suporte e matriz de significações) em que se insere, a mimese informativa visibiliza o acontecimento por meio de um enquadramento técnico (SODRÉ, 2009, p. 37).

O tempo e a narrativa são categorias imbricantes e têm a função de auxiliar os historiadores, os romancistas e os jornalistas na configuração da realidade histórica, dos fatos e dos acontecimentos. A narrativa apresenta formas alternativas de conhecer e descrever o mundo e usa a linguagem para representar as ambíguas e contrastantes categorias da vida e da experiência humana.

Nota-se que o discurso ficcional apresentado pelas obras *Radical Chique* e *A Sangue Frio* aproxima-se formal e estruturalmente das características literárias do romance realista e da narrativa jornalística, sem que em nenhuma delas se esvaeça o caráter particular de cada enredo — que na literatura se apresenta pelo seu aspecto imaginativo e no jornalismo pelo seu viés “ficcionalmente factual”.

## 1.2 OS PRECURSORES DO NOVO JORNALISMO

Em 1960, o famoso pesquisador de opinião pública estadunidense, George Gallup<sup>11</sup>, já reclamava da postura burocrática que envolvia os jornais da época. Felipe Pena (2006) amplia a discussão sobre os periódicos diários,

<sup>11</sup> ERBOLATO, Mário Lucca. *Técnicas de codificação em jornalismo: redação, captação e edição no jornal diário*. São Paulo: Ática, 2004.

apontando que os veículos de comunicação estavam imersos no mesmo paradigma canônico instaurado na segunda metade do século XIX nos jornais americanos, ligando-se formal e estruturalmente aos pressupostos do *lead* e da *pirâmide invertida*:

Segundo Walter Lippman, autor do célebre *Public Opinion* (1922), tal estratégia possibilitaria uma certa científicidade nas páginas de jornais, amenizando a influência da subjetividade por meio de um recurso muito simples. Logo no primeiro parágrafo de uma reportagem, o texto deveria responder a seis questões básicas: Quem? O quê? Onde? Quando? Como? Por quê? (PENA, 2006, p. 15).

O modelo deixou a imprensa mais ágil e menos prolixas, contudo não elidiu a subjetividade. Para Pena, “a opinião ostensiva foi apenas substituída por aspas previamente definidas e dissimuladas no interior da fórmula” (PENA, 2006, p. 15). As ferramentas conferiram ao jornalismo moderno as bases estruturais de ordenação do impresso. O objetivo era tornar o texto de jornal mais direto, objetivo e imparcial.

Segundo Pena (2006), a rotina instaurada pela *pirâmide invertida* se espalhou paulatinamente pelos diários do mundo inteiro. Na segunda metade do século XX, a técnica chegou ao Brasil, pela iniciativa do jornalista Pompeu de Sousa. Se por um lado a ferramenta reafirmou preceitos estanques do jornalismo canônico, como atualidade e objetividade; por outro lado, deixou emergir a sua face mais insípida, não se permitindo alçar voos sobre a realidade. O jornalismo ganhou em técnica e perdeu em “humanidade”.

Tom Wolfe (2005) em seu “livro-manifesto”, *New Journalism*, lançado em 1973, nos Estados Unidos, e relançado no Brasil em 2005, com o título *Radical Chique e o Novo Jornalismo*, descreve de maneira irônica o estupor que pairava no ar e o tédio no qual se imiscuíam os leitores de jornais:

Os leitores choravam de tédio sem entender por quê. Quando chegavam àquele tom bege pálido, isso inconscientemente os alertava de que ali estava de novo aquele chato bem conhecido, “o jornalista”, a cabeça prosaica, o espírito fleumático, a personalidade apagada, e não havia como se livrar do pálido anãozinho, senão parando de ler (WOLFE, 2005, p. 32).

O tom “bege pálido”<sup>12</sup> circulava por todas as redações — dos jornais londrinos aos norte-americanos — como uma praga uniforme e

<sup>12</sup> A expressão “bege pálido” é utilizada aqui por Tom Wolfe (2005) para se referir ao jornalismo tradicional, em contraposição ao jornalismo praticado pelo Novo Jornalismo que utiliza téc-

estruturalmente consolidada. A crítica de George Gallup vai exatamente contra o tom imanente no qual a notícia parecia ancora-se, ressaltando a técnica em detrimento à dinâmica do factual. Cremilda Medina (1996) destaca que a estrutura narrativa das informações não pode seguir um modelo estanque de *pirâmide invertida*:

O real pulsante não pode ser transposto para uma ata de ritmo previável da primeira à última informação. São necessárias variáveis para atender ao momento vital a que nos referenciamos, por mais denotativos ou “objetivos” que nos intitulemos. Tentar decifrar o real imediato e ser fiel a essa possível decifração exige maleabilidade narrativa. Claro, tudo depende do contato, da observação, e da relação primordial junto à realidade noticiosa ou noticiável (MEDINA, 1996, p. 228).

O *lead* e a *pirâmide invertida* lançaram a notícia na lógica capitalista. Desse modo, o texto jornalístico entrava na linha de produção e a narrativa cronológica dos fatos, dava lugar à forma lacônica sintetizada nas seis perguntas. A notícia perdia sua ordem diacrônica de superposição temporal dos acontecimentos para assumir uma face sincrônica temporalizada não na ordem dos fatos, mas no impacto conferido a cada notícia.

A unilateralidade discursiva da *pirâmide invertida* estabeleceu um hiato entre a dinâmica do factual e o tom estandardizado do *lead*, isto é, a polissêmia e a polifonia da realidade foram apagadas em detrimento de uma narrativa solipsista centrada na dissolução da materialidade sínica do social. Isso quer dizer que a voz que aparece no discurso narrativo da notícia, não faz questão de se referenciar pelo real, mas de mencioná-lo e diluí-lo, num discurso monológico.

Wolfe (2005) destaca que foi justamente a desreferencialidade do texto jornalístico que permitiu o aparecimento no final da década de 1950 de uma “horda de visigodos” – como Tom Wolfe chamava os novos jornalistas – que mudou radicalmente os paradigmas do jornalismo convencional. Os repórteres que passaram a escrever sob a nova forma assumiram uma atitude jornalístico-literária para lidar com os fatos e acontecimentos da realidade — esta postura ficou conhecida como Novo Jornalismo.

Segundo Marcelo Bulhões (2007), o novo posicionamento jornalístico não constituiu um movimento, uma vez que não significou o aparecimento de ideias sedimentadas por um grupo homogêneo de representantes, na verdade, assumiu uma prática textual que foi seguida por alguns jornais



nicas do romance realista na composição da narrativa para jornais e revistas.

e revistas americanas, inicialmente com os textos das chamadas reportagens especiais publicadas na *Esquire* e no *Herald Tribune*, “por gente como Jimmy Breslin, Tom Wolfe e Gay Talese, até atingir a configuração de grandes narrativas com feição de romance, nas obras de Truman Capote e Norman Mailer” (BULHÕES, 2007, p. 145).

Pena (2006) afirma que a origem do termo Novo Jornalismo<sup>13</sup> é controversa e remonta ao final do século XIX. A expressão foi empregada pela primeira vez em 1887, contudo foi utilizada de forma jocosa para desqualificar o britânico William Thomas Stead, editor da *Pall Mall Gazette*. Stead era um repórter envolvido nas lutas sociais, recriava a atmosfera das entrevistas em seus textos e fazia matérias participativas. Em uma de suas matérias, “comprou” uma garota de 13 anos da própria mãe para denunciar a prostituição infantil – o que lhe custou dois meses de prisão. Considerado inconsequente por seus adversários, recebeu a “alcunha de novo jornalista, cujo significado mais aproximado era o de ‘cabeça oca’ ou ‘cérebro de passarinho’. Bem diferente do conceito atual” (PENA, 2006, p. 52).

Outra corrente atribui a origem do termo a Joseph Pulitzer. Mônica Fontana (2009) explica que em 1883, Pulitzer comprou o jornal *New York World* e tentou contratar alguns dos melhores redatores do periódico concorrente, *The Sun*. O termo *New Journalism* surgiu nessa época, associado a uma mistura de jornalismo sensacionalista e engajado. Uma década depois, o editor Lincoln Steffens adotaria a expressão “jornalismo literário” – *literacy journalism* – para conferir uma política editorial ao *New York Commercial Advertiser*.

Tom Wolfe (2005) destaca que a expressão “Novo Jornalismo” foi ouvida pela primeira vez em 1965 por Seymour Krim, quando este era editor do jornal *Nugget* e Pete Hamill o chamou para dizer que queria um artigo intitulado o “*New Journalism*” sobre pessoas como Jimmy Breslin e Gay Talese. “Foi no final de 1966 que se começou a ouvir as pessoas falarem de “Novo Jornalismo” em conversa, pelo que posso lembrar. Não sei ao certo... Para dizer a verdade, eu nunca nem gostei da expressão” (WOLFE, 2005, p. 40).

■  
13

Influenciado pelas teses do romance realista do século XIX, o *new journalism* irá privilegar nas reportagens e nos perfis de personagens, principalmente da cena urbana e midiática, a descrição, ambientação e a narrativa romanceada, ou seja, irá adotar a narrativa jornalística com ares de ficção sem, no entanto, eximir-se da busca da verdade. A descrição do espaço e do ambiente e dos personagens vai garantir credibilidade ao relato jornalístico (NICOLATO, 2008, p. 28).

Na primavera de 1963<sup>14</sup>, Tom Wolfe escreveu o seu primeiro artigo utilizando a técnica do Novo Jornalismo para a revista *Esquire: The kandy-kolored tangerine-flake streemline baby* (O aerodinâmico bebê floco de tangerina cor de caramelo). O texto é emblemático porque condensa boa parte das características e das técnicas literárias utilizadas pelos novos jornalistas na captação, redação e edição de reportagens e ensaios para os meios impressos. Segundo Wolfe (2005), o artigo mostrou a possibilidade de existir algo novo no jornalismo:

O que me interessava não era simplesmente a possibilidade de escrever não-ficção apurada com técnicas em geral associadas ao romance e ao conto. Era isso – e mais. Era a descoberta de que é possível na não-ficção, no jornalismo, usar qualquer recurso literário, dos dialogismos tradicionais do ensaio ao fluxo de consciência, e usar muitos tipos diferentes ao mesmo tempo, ou dentro de um espaço relativamente curto... para exercitar tanto intelectual como emocionalmente o leitor (WOLFE, 2005, p. 28).

A utilização das ferramentas do *lead* e da *pirâmide invertida* pela maioria dos jornais significou a redução da pluralidade dos acontecimentos a um esquema telegráfico de respostas pré-moldadas (Quê? Quem? Quando? Onde? Como? Por quê?), simplificando a visão jornalística acerca dos fatos noticiados e obstando a sua apreensão como um todo problemático, complexo e difuso. Por outro lado, coube ao Novo Jornalismo atenuar, por meio de um relato mais profundo e sensibilizado, a lacuna que levou as reportagens à uniformização textual. As técnicas do Novo Jornalismo permitiram aprofundar questões referentes às personagens, à narrativa e também ao espaço social, político e econômico da década de 1960, nos Estados Unidos.

Segundo Tom Wolfe (2005), na década de 60 o palco já estava armado e os “visigodos” vinham de todas as frentes de batalha, sulcando a terra em que se nutriam as figuras pálidas e emboloradas do jornalismo tradicional, o público também pedia algo novo, diferente do tom “*bege pálido*” do jornalismo de então:

<sup>14</sup> Tom Wolfe (2005) ressalta no livro *Radical Chique* e o *Novo Jornalismo* os aspectos formais e estruturais que marcaram o desenvolvimento do livro-reportagem na década de 1960, nos Estados Unidos. Da página 27 a 39 do livro, Wolfe descreve os atributos e conceitos formais que marcaram a narrativa do Novo Jornalismo.

Isso nada tinha a ver com objetividade e subjetividade, ou com assumir uma posição ou “compromisso” – era uma questão de personalidade, de energia, de tendência, de bravura... numa palavra, de estilo... A voz-padrão do autor de não-ficção era como a voz-padrão do locutor... arrastada, monótona (WOLFE, 2005, p. 32).

Carlos Rogé Ferreira (2003) ressalta que o Novo Jornalismo levou para as páginas de jornal a convulsionada vida cultural e política dos anos 60, para a qual os romancistas estadunidenses haviam virado as costas. Sob a inspiração de escritores realistas surgem obras clássicas como *A fogueira das vaidades*, de Tom Wolfe; *A Sangue Frio*, de Truman Capote; *O segredo de Joe Gould*, de Joseph Mitchell, e *Hiroshima*, de John Hersey.

Wolfe (2005) destaca que vários jornalistas passaram a escrever sob a nova forma, mergulhando intensamente no ambiente sobre o qual relatavam. Um exemplo dessa extirpe é *Jimmy Breslin*, que em 1963 tinha uma coluna no jornal *Herald Tribune*.

*Breslin* tornou uma prática sua chegar ao local muito antes do evento principal, a fim de coletar o material por trás das câmeras, o jogo de sala de maquiagem, que lhe permitia criar personagens. Seu trabalho consistia em colher detalhes “romanescos”, a transpiração, os socos no ombro, os olhares e as roupas, para a construção de suas narrativas.

As reportagens escritas segundo o modelo do Novo Jornalismo exigiam fôlego, tempo e criatividade. *Lillian Ross*<sup>15</sup>, por exemplo, para escrever o livro-reportagem *Filme*, literalmente entrou nas “veias” dos sets de filmagem de *A glória de um covarde*, do diretor *John Huston*. O objetivo era descobrir como realmente funcionava *Hollywood*. *Ross* passou um ano e meio acompanhando as filmagens da película, sempre manejando a caneta e o seu bloquinho espiral *Claire-Fontaine*.

Imersão é uma palavra cara aos novos jornalistas. Diferentemente da postura objetiva adotada pelo jornalismo convencional, o Novo Jornalismo propunha um mergulho subjetivo nas possibilidades e maleabilidades do texto jornalístico. A presença do repórter se torna uma marca fundamental na configuração de uma narrativa impregnada de atributos ficcionais, isto é, o jornalista que participa da urdidura dos acontecimentos jornalísticos constitui, na verdade, um ente da narrativa.

O jornalista efetivamente vivia suas reportagens. George Plimpton, por exemplo, queria escrever sobre uma equipe de futebol americano, o *Detroit Lions*, em seu livro. Contudo, só as entrevistas não lhe bastavam. Decidiu então imergir, literalmente, na reportagem. Durante a temporada de 1966 da Liga Americana de Futebol, Plimpton conviveu com os jogadores, exerceu-se e disputou até uma partida da pré-temporada para poder escrever seu livro.

Uma das figuras mais polêmicas e ativas do Novo Jornalismo foi Tom Wolfe. Para ele, longe das nuances informativas próprias dos textos jornalísticos, as matérias deveriam ter um lado estético que atraísse a atenção do leitor. Para isso, a partir de 1963 Wolfe (2005) assume de vez as técnicas literárias do Novo Jornalismo na construção de textos para jornal. Suas histórias giravam em torno das garotas da alta sociedade de Nova York, como na reportagem de Baby Jane Holzer, intitulada *A garota do ano*. Ou ainda, na história sobre as meninas presas na Casa de Detenção de Mulheres de *Greenwich Village*. Lá, as garotas:

Gritavam todos os nomes masculinos que podiam imaginar – “Bob!”, “Bill!”, “Joe!”, “Jack!”, “Jimmy!”, “Willie!”, “Benny!” – até acharem o nome certo, e o coitado parar, olhar para cima e responder. Então começavam a sugerir uma porção de peculiares impossibilidades anatômicas para o rapaz fazer consigo mesmo e riam como loucas. Eu estava lá uma noite quando elas pegaram um menino que parecia ter vinte anos chamado Harry. Então, comecei a matéria com as meninas gritando para ele: “Heeeeeeeeeeeeeeeeeerrrrrrrrrrrrriiiiiiiiiiiiiiiii...!” (WOLFE, 2005, p. 30).

Os textos de Wolfe vinham impregnados de elementos próprios da escrita literária, como o uso constante de pontos de exclamação, travessões, itálicos e, às vezes, de pontuações que nunca existiram, como ::::::::::::::::::::: e de interjeições, gritos, palavras sem sentido, onomatopeias, mimeses, o uso contínuo do presente histórico, e assim por diante. O texto não era apenas para ser lido, mas para ser sentido extaticamente.

Em 1965, Truman Capote inicia outra etapa para o Novo Jornalismo, com o livro-reportagem *A Sangue Frio*. Publicado originalmente na revista *The New York*, a história narra a vida e a morte de Perry Smith e Richard Eugene Hickcock, que em 1959 matam os quatro membros de uma rica família rural do Kansas. Capote já havia passado pelo conto, romance e teatro. Vinha de algum tempo seu fascínio pelo jornalismo. O autor de *A Sangue Frio* achava que desde a década de 1920 nada de inovador havia

acontecido nas letras e observava no jornalismo uma fonte que poderia realçar a experiência literária norte-americana. Capote almejava escrever uma longa narrativa sedimentada na experiência jornalística, uma narrativa sem fabulação, em suma, um romance jornalístico.

Em 1948, publica *Other voices, other rooms*, romance gótico ambientado no sul dos Estados Unidos. Com 24 anos, lança a coletânea de seus contos, também góticos, *A tree of night*, em 1949, e um romance mais ligeiro, *A harpa de erva*, em 1951.

O caminho jornalístico-literário imaginado por Capote começou a tomar forma em 1956 com o texto *Ouvindo as musas*, um relato da excursão de uma companhia de teatro estadunidense à União Soviética, em 1955. No mesmo ano, publica um perfil arrebatador de Marlon Brando, *O duque em seus domínios*. Neste texto, o detalhamento do ambiente — da chegada ao hotel até o encontro com o ator — além dos diálogos e descrições terminam por transformar a reportagem num gênero híbrido — contendo as marcas da literatura, mas preso à referencialidade da personagem Marlon Brando. No prefácio do livro *Os cães ladram*, Capote explica a motivação pelo perfil de Brando:

Minha alegação era que a reportagem poderia ser uma forma de arte tão elaborada e excitante quanto qualquer outra modalidade de prosa – ensaio, conto, novela – uma teoria que poucos defendiam em 1956, ano em que o texto foi impresso, em oposição a hoje, quando sua aceitação tornou-se até algo exagerada. Meu raciocínio: qual é o degrau mais baixo da atividade jornalística, a matéria mais difícil de transformar, passando de completo equívoco à obra de arte? A “entrevista” com estrela de cinema, tipo *Silver Screen*: certamente, nada poderia ser mais difícil de melhorar do que isso! Após selecionar Brando como espécime para o meu experimento, conferi o equipamento (o principal ingrediente é o talento para registrar mentalmente longas conversas, uma habilidade que desenvolvi com muito esforço durante a pesquisa para escrever *As musas são ouvidas*, pois acredito piamente que tomar notas – e principalmente o uso de gravador – gera interferências e distorce ou destrói qualquer naturalidade que possa existir entre o observador e o observado, entre o nervoso beija-flor e seu predador potencial (CAPOTE, 2006, p. 11).

Com a tessitura dos perfis, os adeptos da “vertente” do Novo Jornalismo iam além do mero registro dos elementos psicológicos e físicos das personagens. A narrativa constituía, na verdade, uma experiência estética e permitia

ao jornalista devassar a vida, as sutilezas e os detalhes das fontes que eram objeto de sua reportagem.

Segundo Gay Talese (2004), para compor a narrativa o repórter deveria tentar absorver todo o cenário, o diálogo, a atmosfera, o drama, o conflito e, a partir daí, escrever tudo do ponto de vista da personagem, revelando inclusive, sempre que possível, o que os indivíduos pensam no momento em que são descritos. Nicolato (2008) corrobora com Talese e insiste na asserção de que a narrativa jornalística com viés literário supre uma função de desvelamento e aprofundamento em relação àquilo que é enunciado na malha do texto. Como exemplo disso, Nicolato (2008) cita a obra de Joseph Mitchell:

Em *O segredo de Joe Gould*, em que é narrada em cerca de 120 páginas a vida de um andarilho que pretendia contar a história do mundo, a partir de fatos do cotidiano e de “pequenas histórias”, ouvidas e vividas no cenário do Greenwich Village, em Nova York. O perfil foi publicado em 1942, sendo completado em 1964, ou seja, sete anos após a morte daquele que era chamado de “O professor Gaivota” (NICOLATO, 2008, p. 43-44).

Ivan Lessa (2003), na apresentação do livro *A Sangue Frio*, referindo-se à reportagem *Ouvindo as musas* e ao perfil de Marlon Brando: “Nelas, Capote afiara seus pequenos dentes de piranha de jornalista” (LESSA, 2003, p. 9), rasgando o tecido de formalidades que separavam o jornalismo da literatura.

Wolfe e Capote apropriam-se das técnicas do romance buscando romper com a monologia da narrativa jornalística, apresentando-a como constructo problemático-dialógico da “realidade”. Não se trata unicamente de uma postura estética, de bordado em prosa; mas de assimilar as contradições do cotidiano a partir de suas sutilezas e de seus não-ditos.

Em 1959, enquanto lia o jornal *The New York Times*, os olhos de Capote recaem sobre uma pequena nota de dois parágrafos. O fragmento relatava o assassinato do senhor e da senhora Clutter, mais filho e filha, todos da cidade de Holcomb, no estado do Kansas. Capote, segundo seu próprio relato, imaginou que isso poderia render um bom livro sobre crime e sobre um estado que desconhecia. O autor passou ao todo um ano e meio no Kansas analisando os aspectos da história e conversando com as pessoas da cidade de Holcomb e, principalmente, com os dois assassinos – Perry e Hickcock.

Depois foram quase cinco anos martelando, esculpindo e burilando as anotações, em *Verbier*, nos Alpes suíços, onde possuía um pequeno chalé. O

restante do trabalho foi terminado em *Brooklyn Heights*, onde era dono de um apartamento. A reportagem foi publicada na revista *The New York* em quatro edições sequenciais, a primeira parte saindo em 25 de setembro de 1965. Em fevereiro de 1966, saiu em forma de livro.

A publicação de *A Sangue Frio* constituiu uma nova etapa nas atitudes textuais das reportagens até então lançadas por Breslin, Talese e Wolfe nas revistas *Esquire* e *Herald Tribune*. Na obra, Capote coloca em prática suas habilidades de escritor na realização de uma extensa e impactante reportagem, reunindo, de um lado — doses sobejas de suspense — aliada a uma narrativa cinematográfica e de outro — a configuração de tipos e perfis que permitem um estudo social e psicológico das personagens arroladas na narrativa.

Na década de 1960, os novos jornalistas começaram a agir conduzidos pelos preceitos relativos à experiência e ao erro, aprendendo e utilizando as técnicas do realismo social. Os jornalistas começaram a descobrir os recursos que deram ao romance seu poder único, conhecido entre outras coisas como seu imediatismo, sua realidade concreta, seu envolvimento emocional, sua qualidade absorvente e fascinante.

Esse poder se originava, sobretudo, de quatro recursos básicos: reconstruir a história cena a cena, registrar diálogos completos, apresentar as cenas pelos pontos de vista de diferentes personagens e, por último, o registro de hábitos, roupas, gestos e outras características simbólicas da personagem.

O Novo Jornalismo concentra suas narrativas na utilização de recursos específicos e descrições detalhadas de lugares, hábitos, gestos, feições, comportamentos e objetos; procurando mostrar a realidade sob um ponto de vista mais profundo e subjetivo. O foco narrativo é alternado, possibilitando ao narrador ser testemunha ou participante dos acontecimentos. Cai, dessa forma, o mito da neutralidade e imparcialidade<sup>16</sup> da imprensa convencional; contudo, mantendo sempre como norte a preocupação na factualidade e na veracidade dos fatos.

Se por um lado o contato do jornalista com a literatura pode torná-lo mais apto a exercer sua profissão de maneira mais humana, ultrapassando as

■ 16

Segundo Sandra Helena Dias de Melo (2004), no século XX, foi adotado um padrão mais informativo, lançado pela indústria jornalística americana (GOMES, 1995), para se contrapor ao sensacionalismo até então dominante. A busca da informação objetiva tornou-se uma meta para o jornalismo de países como o Brasil, uma forma de garantir a qualidade dos textos e uma certa semelhança com o ideal científicista do século passado. O estabelecimento do jornal de referência – jornal *puramente* informativo (cf. MELO, 2000), em países como o Brasil, vem desse ideal.

garantias técnicas para exercer um olhar mais sensível sobre o cotidiano que o cerca; por outro lado, o mediador social empenhado em atuar de forma mais criativa no universo jornalístico pode se valer de subsídios da literatura como forma de transformar a mera descrição factual dos acontecimentos em uma narração viva, em que ao projeto ético e técnico do jornalista se acrescente também a preocupação estética e sociológica.

O Novo Jornalismo desconstruiu as concepções estanques do jornalismo convencional e instaurou um projeto estilístico que reunia duas ideias aparentemente antagônicas — de um lado, a sisudez do texto jornalístico e de outro, a fluidez da narrativa ficcional. A chance que o jornalismo poderia ter para se igualar, em qualidade narrativa à literatura, seria aperfeiçoando meios sem perder sua especificidade, isto é, teria de sofisticar seu instrumento de expressão, de um lado, e elevar o seu potencial de captação do real, de outro.

Nas obras de Tom Wolfe e Truman Capote narrar o fato constitui a arte de “recriar” a notícia, possibilitando novas formas de ler o que foi apresentado e produzir outros significados para aquilo que foi narrado. O entrelaçamento entre o ficcional e o factual no texto jornalístico abala as certezas e alarga os horizontes narrativos, ampliando as relações entre o jornalista e a realidade descrita. Isso possibilita ao comunicador social sair da técnica objetiva e conferir um aspecto mais humanizado à sua atividade de leitor cultural do mundo que o cerca.

A nova “vertente” constitui um modo jornalístico mais completo de narrar o fato, justamente pelo seu caráter dialético de se pensar as contradições da realidade, o modo de se compreender a realidade como essencialmente conflitante e em permanente transformação. Isso pode ser percebido em *Radical Chic*, principalmente, na superposição discursiva que Wolfe executa, pondo lado a lado, de forma tensiva e conflitante as figuras do *Partido Black Panther* e de outro, a elite milionária de Nova York. Algo semelhante ocorre em *A Sangue Frio*. Na obra, Capote arquiteta um enredo em que todas as ambivalências e oposições são reveladas na tessitura da narrativa. O olhar esquadriñador de Capote passeia pela família Clutter, revela o caráter dos assassinos Perry Smith e Richard Hickock e desenha o aspecto social, econômico e cultural da pequena cidade de Holcomb, no Kansas. Fazendo referência à Resende (2002), nota-se que a forma narrativa do Novo Jornalismo consegue estruturar dialogicamente as personagens, as realidades e os discursos sociais que permeiam o constructo da intriga do enredo:

Significa, certamente, um salto em relação à prática jornalística tradicional e, é de se supor, configura um modo que veio viabilizar a reflexão sobre esse discurso calcado na isenção e na imparcialidade do relato. O Novo Jornalismo, de algum modo, veio desconstruir o discurso no qual o próprio jornalismo parecia se amparar, provocando, consequentemente, um repensar acerca do fazer jornalístico (RESENDE, 2002, p. 46).

Nas obras *Radical Chique* e *A Sangue Frio* se entrecruzam uma gama de elementos como, por exemplo, a narrativa, o tempo, a representação, a linguagem, o espaço e a ficção. Isto porque, conforme explica Luiz Costa Lima “a linguagem combina percepção e ativação das faculdades mentais” (2006, p. 264) e, portanto, “deixa de ser entendida como simples mediadora para se tornar engendradora; não de ilusões, mas, antes de ficções” (2006, p. 264). Nesse sentido, parafraseando o autor, pela percepção do mundo a linguagem ativa processos cognitivos que permitem não apenas interpretar, mas formular o mundo nas bases da linguagem. Assim, toda a nossa “realidade” se traduz pela linguagem, como narrativa, como experiência produzida e ficcionalizada.

Os livro-reportagens *Radical Chique* e *A Sangue Frio* permitem uma reflexão sobre as estratégias do romance na configuração de uma ficcionalização do texto jornalístico. Sob essa perspectiva, constata-se no estudo sobre o Novo Jornalismo, a configuração narrativo-simbólica dos espaços, personagens e temporalidades.

História e Literatura articulam, desse modo, uma imagem verbal da realidade, sendo, portanto, indistinguíveis, uma vez que historiadores e romancistas usam as mesmas estratégias e as mesmas modalidades de representação. Apesar disso, a imagem da realidade construída pelo romancista pretende corresponder, em seu esquema geral, “a algum domínio da experiência humana que não é menos real do que o referido pelo historiador” (WHITE, 1994, p. 138).

As narrativas que se estruturam nas obras *Radical Chique* e *A Sangue Frio*, configuram espaços de linguagem, de práticas sociais e de discursos. A narrativa mostra como se configura a realidade, o discurso social e, também, como se fixam, se isolam e se valorizam determinadas identidades. Para Denis Bertrand (2003), o romance realista somente o é em virtude de uma certa poética da escrita culturalmente marcada:

Nele [romance realista] a realidade não é de modo algum legível como uma verdade intrínseca, mas como um efeito específico do discurso e sua organização. [...] as clássicas unidades do discurso como descrição, narração, diálogo, monólogo interior, etc, são estratégias discursivas que, em razão de sua organização, participam da criação das impressões referenciais e criam o efeito de realidade (BERTRAND, 2003, p. 162).

Dialogando com Bertrand (2003), constata-se que a narrativa nos livro-reportagens *Radical Chique* e *A Sangue Frio* se configuraram a partir de uma construção linguístico-literária e histórica, em que a realidade não é de modo algum legível como uma verdade intrínseca, mas como efeito particular do discurso e de sua organização. Dessa forma, elementos como descrição, narração e diálogo engendram estratégias discursivas que referenciam e projetam a “realidade”. Essas impressões conotativas podem ser percebidas nas obras de Tom Wolfe e Truman Capote, ora em análise.

As narrativas de *A Sangue Frio* e *Radical Chique* articulam uma “ficcionalidade factualizada” nos livro-reportagens de Capote e Wolfe, arquitetando uma temporalização, isto é, produzem um efeito de sentido e, dessa forma, transformam uma organização narrativa em história. As narrativas emergem não apenas como modelos de acontecimentos e processos passados, mas como afirmações metafóricas convencional e culturalmente sancionadas.

João Bosco Cabral dos Santos (2002) ressalta que vista em seu caráter meramente formal, a narrativa histórica não se resume a uma reprodução dos acontecimentos relatados, mas desponha como um complexo de símbolos que nos fornece direções para encontrar um ícone da estrutura desses acontecimentos em nossa tradição literária:

O discurso ficcional seria efeitos de sentido resultantes de recortes do mundo, projetados a partir de uma imitação do real, mas que significam enquanto perspectivas de imagens construídas na tentativa de materializar representações mentais idealizadas. Dito de outra forma, são efeitos de sentido provocados por uma conjuntura de enunciados, numa superfície discursiva, que explicitam elementos inerentes ao imaginário consciente e inconsciente de um sujeito autor que se enuncia enquanto sujeito-escritor, transmutando sentidos de ordem, lugar-comum para uma amplitude pseudo-realista/naturalista, transcendental, fantástica ou mesmo onírica, por meio de um processo de contradições em que um dito “verdade” se transpõe para um dito “ve-

rossímil”, ou ainda, que um dito “interpretação do mundo” se transforma em um dito “re-criação dessa interpretação” (SANTOS, 2002, p.19).

Desse modo, o discurso ficcional engendra efeitos de sentido. Em *Radical Chique* e em *A Sangue Frio*, esses elementos surgem como constitutivos da realidade, como termo referencial, como amálgama para validar as notícias, matérias e reportagens, que são tecidas a partir de modelos literários advindos do romance realista.

A descoberta de que é possível utilizar no jornalismo qualquer recurso literário, provocou um rebuliço nas redações dos jornais americanos e instaurou uma oposição entre os “velhos” jornalistas (que seguiam as técnicas do *lead* e da *pirâmide invertida*) e os “novos” jornalistas (que utilizam as técnicas oriundas dos textos literários). Tom Wolfe (2005) referindo-se a um texto de Gay Talese, “*Joe Louis: o rei na meia idade*”, de 1962, publicado na revista *Esquire*, salienta a sua descrença inicial em relação à construção da narrativa do Novo Jornalismo, pondo em dúvida, o caráter de fidelidade textual apresentado pelo enredo de Talese:

Com muito pouco esforço, o texto podia se transformar num conto de não-ficção. A coisa realmente única a respeito do texto, porém, era a reportagem. Isso francamente não entendi de início. (...) Minha reação instintiva, defensiva, foi achar que o sujeito tinha viajado, como se diz... improvisado, inventado o diálogo..., Nossa, ele talvez tenha criado cenas inteiras, o nojento inescrupuloso (WOLFE, 2005, p. 22).

Segundo Edvaldo Pereira Lima (2009), as origens técnicas do Novo Jornalismo estão sedimentadas na literatura de ficção europeia do século XIX, em torno da escola do realismo social. As histórias nasciam da observação minuciosa da realidade. O escritor realizava várias pesquisas de campo antes de compor um romance ou novela, era um estudo psicológico, histórico e social de sua época. O mesmo fizeram os novos jornalistas na década de 60, redesenhando o seu momento histórico a partir das páginas de jornais e revistas.

Lima (2009) acrescenta que é impossível negar as qualidades literárias da produção do Novo Jornalismo, cuja fonte inspiradora é o realismo social praticado por Balzac, Fielding, Smollet, Góglol e Dickens — guardadas as devidas proporções de tempo e lugar —, que influenciaram os jornalistas a aplicar ao relato da realidade as técnicas narrativas que os escritores do realismo social empregavam na ficção.

Segundo Felipe Pena (2006) está aparecendo nos Estados Unidos um novo movimento de recriação estilística, o chamado *New New Journalism*. Ao contrário de seus predecessores, o grupo contemporâneo não se preocupa em idealizar um manifesto do gênero ou redigir uma carta de princípios. Na verdade, os integrantes se identificam mais pelas estratégias de apuração do que por uma linguagem específica, e não se mantém como uma instituição de valores unificados.

Os *novos autores novos* querem desempenhar um papel mais político que literário. E isso fica claro nos temas escolhidos por eles e nas respectivas estratégias de imersão. *Ted Conover*, por exemplo, trabalhou um ano como guarda de prisão para escrever *Newjack*. *Eric Schlosser* expôs a indústria de *fast food* e o submundo do tráfico de drogas, além de retratar com fidelidade a exploração da mão-de-obra imigrante nos Estados Unidos.

O Novo Jornalismo segue contribuindo para o aprimoramento da linguagem jornalística, porque permite explorar o estilo e a narrativa, além de funcionar como uma escola para os jornalistas que se tornaram mais preparados para escrever matérias do dia a dia. A “vertente” alargou as possibilidades do texto de jornal ao conferir-lhe um viés sociológico e ao garantir a assimilação da contemporaneidade nas páginas de periódicos e revistas.

O “movimento” se equilibrou na tensão entre literatura e jornalismo, assumindo uma conotação documental e de reconstrução do conhecimento coletivo. Ao perceber o outro polifonicamente, o Novo Jornalismo assimila os contornos irregulares da realidade de forma problematizada e dialógica.



## 2. NOVO JORNALISMO: FRONTEIRAS IMBRICADAS

Avertente do Novo Jornalismo devassou os territórios que punham em oposição os referenciais literários, jornalísticos e históricos, abarcando-os como imagem verbal da realidade. Nesse sentido, como aponta White (1994), os historiadores valem-se de eventos que podem ser atribuídos a contextos singulares de tempo e espaço, eventos que são (ou foram) em princípio verificáveis e perceptíveis, assemelhando-se aos aspectos jornalístico-literários presentes em *A Sangue Frio* e em *Radical Chique*, nas décadas de 1950 e 1960, nos Estados Unidos.

Marcelo Bulhões (2007) dialoga com as ideias de White, ressaltando que os escritores – poetas, romancistas, dramaturgos – por outro lado, ocupam-se tanto dos eventos factualmente comprováveis quanto das *fabulações*. Assim, a literatura espraia-se sobre a arena de situações ou universos que não possuem compromisso com a realidade racional do mundo empírico, “podendo desafiar ou até transgredir a concretude da existência dos seres e dos fenômenos” (BULHÕES, 2007, p.18).

White (1994) frisa que a imagem da realidade assim engendrada pelo romancista pretende corresponder, em seu esquema geral, a algum domínio da experiência humana que não é menos “real” do que o referido pelo historiador ou jornalista. O autor de *Trópicos do discurso* complementa afirmando que a discussão sobre a “literatura do fato” ou, como ele prefere chamar, de “ficções da representação factual”, constituem o grau em que o discurso do historiador e o do romancista confluem, se assemelham e correspondem mutuamente:

Os fatos não falam por si mesmos, mas que o historiador fala por eles, fala em nome deles, e molda os fragmentos do passado num todo cuja integridade é – na sua representação – puramente discursiva.

Os romancistas podiam lidar apenas com eventos imaginários enquanto os historiadores se ocupavam dos reais, mas o processo de fundir os eventos, fossem imaginários ou reais, numa totalidade comprehensível capaz de servir de objeto de uma representação é um processo poético. Aqui, os historiadores devem utilizar exatamente as mesmas estratégias tropológicas<sup>17</sup>, as mesmas modalidades de representação das relações em palavras, que o poeta ou o romancista utiliza (WHITE, 1994, p. 141).

A dimensão fictícia e imaginária dos fatos, não significa que eles não tenham efetivamente acontecido, mas sim, que qualquer tentativa de descrever os acontecimentos deve levar em consideração distintas formas de imaginação ou, no dizer de Stuart Hall (2006), que a realidade existe, mas, ao ser traduzida pela linguagem, é sempre representação. Nesses termos, questionam-se os pressupostos que separam a história da literatura, focalizando o papel decisivo da linguagem nas representações e interpretações da realidade histórica.

Kramer (2001) dialoga com White (1994) e pontua que a história nunca pode ser inteiramente separada da literatura ou da filosofia, ou de outras linguagens disciplinares, ainda que nunca seja idêntica a esses outros discursos também. Desse modo, segundo o autor, “repensar as fronteiras da linguagem constitui um meio de repensar e ampliar as fronteiras da história” (KRAMER, 2001, p. 140).

O Novo Jornalismo instaura uma configuração discursiva cuja ênfase recai sobre a linguagem, a textualidade e sobre as narrativas – estejam elas assentadas sobre a matriz histórica, jornalística ou literária. Importa destacar que o compósito das estruturas *litero-factuais* não elidem a necessidade da evidência histórica ou jornalística, todavia, reordenam os limites das linguagens pelas quais elas são descritas.

Nas obras de Truman Capote e Tom Wolfe, a urdidura da narrativa jornalística perpassa aspectos sociais, políticos e individuais. Nelas, assim

■ 17

Segundo White (1994), a palavra trópico, de *tropo*, deriva de *tropikos*, *tropos*, que em grego clássico significa “mudança de direção”, “desvio”, e na *koiné* “modo” ou “maneira”. Ingressa nas línguas indo-europeias modernas por meio de *tropus*, que em latim significava “metáfora” ou “figura de linguagem”, e no latim tardio, em especial quando aplicada à teoria da música, “tom” ou “compasso”. Todos esses sentidos, sedimentados na palavra *trope*, do inglês antigo, encerram a força do conceito expresso no inglês moderno pelo termo *style*, um conceito particularmente apropriado para o exame daquela forma de composição verbal que, a fim de diferenciá-la, de um lado, da demonstração lógica e, de outro, da pura ficção, chamamos pelo nome de discurso.

como em quaisquer outras narrativas, as representações do mundo permanecem abertas à contestação.

No âmbito de suas escritas, o narrador é substituído por uma voz diretamente envolvida no que narra, descortinando os “fatos” por apresentação direta e atual, presente e sensível pela imbricação da linguagem, das emoções e do fluxo de consciência. Com isso, acompanhando as reflexões de Ligia Chiappini (2007) acerca do foco narrativo, anula-se a distância entre o narrador e a narração, alterando-se também um princípio básico da narrativa clássica: a causalidade.

Depreende-se, dessa maneira, que a narrativa não organiza unicamente as obras de ficção, porém estrutura os modos de assimilar e explicar os fatos da realidade. Segundo Pontes (2009), o acontecimento jornalístico não corresponde unicamente à arte de tecer narrativas, “mas também da vida, da narrativa que o homem organiza para explicar e compreender os fatos à sua volta” (PONTES, 2009, p.35).

O autor ressalta que ao se sustentar a percepção de que, quando se trata de arte verbal, os termos ficção e realidade não podem ser analisados, como negativo e positivo, ou como mentira e verdade – mas como representações linguísticas.

A representação da realidade apresentada pelo “movimento” do Novo Jornalismo é atravessada por um mosaico de diferentes vozes sociais, que se equilibram sobre dois conceitos de Mikhail Bakhtin (2010): polifonia e dialogismo.

Para o autor russo, toda realidade histórica é clivada por aspectos ideológicos precisos. Nesse sentido, o exame dos elementos discursivos deve levar em consideração o contexto social, cultural e histórico.

Em *A Sangue Frio* e em *Radical Chique*, os sujeitos discursivos são concebidos sempre como seres sociais. Trata-se, portanto, de sujeitos não assentados em uma individualidade, mas em existências sociais, ideológicas e históricas delimitadas pela relação com um conjunto de outros seres com os quais dialogam e se produzem culturalmente. Em *Radical Chique*, por exemplo, opõem-se lado a lado, as ambivalências da elite radical chique em oposição ao *Partido Black Panther*, situando-os no cenário de contracultura, psicodelismo e lutas sociais no qual os Estados Unidos estavam imersos na década de 1960.

Bakhtin (2006) ressalta que é preciso pensar também um certo horizonte social definido e estabelecido que determina a criação ideológica do

grupo social e da época a que o indivíduo pertence, um horizonte contemporâneo que abarque a literatura, a ciência, a moral e o direito.

Nas obras de Tom Wolfe e Truman Capote, ora em estudo, as vozes dos sujeitos discursivos desvelam lugares e expressam significativas realidades da realidade social. A imbricação de um conjunto de diferentes vozes constitui e integra o espaço sócio-histórico das personagens. Os sujeitos não são homogêneos; suas “falas” se constituem da sobreposição de múltiplos discursos, de discursos em oposição, que se negam e se contradizem. Bakhtin complementa afirmando que:

cada indivíduo têm um auditório social próprio bem estabelecido, em cuja atmosfera se constroem suas deduções interiores, suas motivações, apreciações, etc. Quanto mais aculturado for o indivíduo, mais o auditório em questão se aproximará do auditório médio da criação ideológica, mas em todo caso o interlocutor ideal não pode ultrapassar as fronteiras de uma classe e de uma época bem definida (BAKHTIN, 2006, p. 116-117).

Para Bakhtin interessa o momento em que se manifesta o diálogo, quando o discurso se materializa e ganha um autor, ainda que coletivo, inserido em contextos sociais que vão definir diferentes condições de interpretação.

A metáfora do diálogo utilizada por Bakhtin (2010) desvela o discurso como interação entre sujeitos. Assim, dialogismo<sup>18</sup> refere-se às relações que se estabelecem entre o “eu” e o “outro” nos processos discursivos instaurados historicamente pelos indivíduos, sendo que esse outro compreende o mundo social no qual o sujeito se insere.

A relação dialógica não ocorre apenas entre discursos interpessoais – escrito ou verbal. Ela pode ser aplicada entre as línguas, na literatura, nos estilos e também nas culturas. Dessa forma, a ideia de dialogismo não se vincula ao conceito de entendimento ou consenso, mas abrange os embates e ambivalências contidas nas relações humanas situadas na esfera discursiva.

Em *Problemas da Poética de Dostoevski*, Mikhail Bakhtin (2010) desvela que a principal diferença do autor de *Crime e Castigo* não se situa na multiplicidade das personagens, de vidas e das construções narrativas que

■  
18

Segundo Bakhtin (2010), o dialogismo é composto por um emaranhado de vozes e citações, cujo enfoque central é que todo texto é construído a partir de um debate com outros textos, com outros discursos. Na ótica do dialogismo, a consciência não é produto de um eu isolado, mas da interação e do convívio entre muitas consciências, que participam desse convívio com iguais direitos, respeitando os valores dos outros que igualmente respeitam os seus.

povoam seus romances, mas sim nas variedades de vozes e de consciências independentes que as atravessam.

Nos enredos do romancista russo, as personagens não parecem reproduzir os pensamentos de um autor, mas se tornam proprietárias de seus próprios discursos. O romance *dostoevskiano* equilibra-se, portanto, sob a paleta digressivo-consensual de distintas visões de mundo. “A multiplicidade de vozes e consciências independentes e imiscíveis e a autêntica polifonia de vozes plenivalentes<sup>19</sup> constituem, de fato, a peculiaridade fundamental dos romances de Dostoievski” (BAKHTIN, 2010, p. 4).

Nas obras *Radical Chique* e *A Sangue Frio*, a posição que os autores ocupam em relação às personagens é dialógica e polifônica. As narrativas não encerram discursos únicos e acabados; mas, permitem ao leitor a ampliação de sentidos. Dessa forma, a polifonia constitui no “movimento” do Novo Jornalismo o elemento que harmoniza a pluralidade de vozes independentes, engendra a produção de variados efeitos de sentido e repercute multificadas ideologias, posto que

a essência da polifonia consiste justamente no fato de que as vozes, aqui, permanecem independentes e, como tais, combinam-se numa unidade de ordem superior à da homofonia. E se falarmos de vontade individual, então é precisamente na polifonia que ocorre a combinação de várias vontades individuais, realiza-se a saída de princípio para além dos limites de uma vontade. Poder-se-ia dizer assim: a vontade artística da polifonia é a vontade de combinação de muitas vontades, a vontade do acontecimento (BAKHTIN, 2010, p. 23).

O destaque de Bakhtin se origina de sua ênfase sobre a interação entre tendências opostas na literatura e na vida, interação que o autor analisou minuciosamente em referência a ‘imaginação dialógica’ de Dostoiévski. O dialogismo de Bakhtin (2010) é composto por uma trama de vozes e por uma representação de consciências plurais. A questão basilar da obra bakhtiniana é que todo texto é enredado sob a premissa de uma disputa agnóstica com outros textos, com outras narrativas. Assim, conforme salienta o autor russo, o discurso dos narradores é sempre um discurso de outrem e está subscrito sob as tensões do interior da obra literária, por meio das

■ 19

Vozes plenivalentes, isto é, plenas de valor, que mantêm com as outras vozes do discurso uma relação de absoluta igualdade como participantes do grande diálogo.

relações interdiscursivas e intersubjetivas; tensionando o conjunto de vozes como pontos de vista sobre o mundo, sobre o homem e sobre a cultura.

Lloyd Kramer (2001) reitera Bakhtin destacando que, em geral, os grandes romances apresentam as oposições internas com maior profundidade do que os outros textos, porque a forma literária liberta a linguagem e, dessa forma, tensiona as categorias que imperam em todas as outras esferas culturais.

A análise dialógica do Novo Jornalismo possibilita a discussão entre categorias ambivalentes em muitos e variados níveis, como por exemplo, o diálogo entre ideias opostas em textos específicos, o diálogo entre historiadores e jornalistas, a confluência entre os conceitos de “fato” e “ficção”; como também, o diálogo entre textos e contextos.

Aludindo White (1994), pode-se dizer que o discurso do Novo Jornalismo comporta uma relação de correspondência com a imagem que o constitui. “Neste aspecto, a história não é menos uma forma de ficção do que o romance é uma forma de representação histórica” (WHITE, 1994, p. 138), assim como, o jornalismo literário é a imagem projetada das teias da factualidade e dos meandros da ficção. White ressalta que a constituição de eventos históricos na materialidade do texto configura-se como representação da realidade por meio de convenções narrativas. Desse modo, White percebe que o fato não existe depois de acontecer, o que permanece dele é a sua representação.

As obras *Radical Chique* e *A Sangue Frio* tensionam e indicam uma adesão à *ficcionalização* da narrativa jornalística – configurando uma atitude diferente da que era promovida nas redações estadunidenses no final da década de 1950 – em que predominavam a estrutura do *lead* e da *pirâmide invertida* que, apesar de trabalharem com a lógica da representação da realidade, insistiam na predominância de uma suposta objetividade dos fatos narrados.

Nos dois livros-reportagem em estudo, verifica-se um mergulho na realidade social do que se desejava narrar, conferindo um viés estético e uma clara ficcionalização à dimensão da notícia. Wolfe (2005) salienta a repulsa de editores e leitores diante da reportagem *estilosa*, uma vez que nem os jornalistas nem o público leitor imaginavam que o texto de jornal pudesse assumir uma dimensão artística e estética.

Truman Capote e Tom Wolfe utilizam sobejamente as nuances do Realismo-Naturalismo do século XIX, renovando a crença de que a assimilação do cotidiano é a grande matéria da escrita e a observação do real empírico

é a principal estratégia do escritor literário. Conforme aponta Ian Watt (2010), os realistas do século XIX levaram ao máximo esse povoamento do espaço literário pelo pormenor, isto é, pela utilização de técnicas que procuravam convencer pelo exterior, pela aproximação com o aspecto da realidade observada.

Acompanhando a leitura de Watt, aproximamo-nos das leituras de Rildo Cosson (2001) ao afirmar que no “movimento” do Novo Jornalismo a rede de faticidade que o compõe ancora-se mais na mimese e na verossimilhança que na veracidade e no cruzamento de fatos. Para ele, sua factualidade, apesar de utilizar os mesmos documentos e elementos legitimadores do constructo narrativo, elide os meios de “controle da subjetividade por um conjunto de processos narrativos realistas, processos que ocultam ou procuram ocultar o caráter arbitrário e subjetivo da sua história” (COSSON, 2001, p. 36).

Compartilhando de tal perspectiva, podemos afirmar que o relato jornalístico é composto por uma miríade de angulações, sendo interpretado, reconstruído e recomposto sob variados ângulos.

O Novo Jornalismo, ao inserir uma nova possibilidade de análise da realidade, torna-se um instrumento capaz de possibilitar novas leituras para a urdidura do texto jornalístico.

Em meio a essas considerações, é necessário ressaltar que, na prática do Novo Jornalismo, o conceito de ficção é colocado como mediador entre a história, literatura e a prática jornalística, uma vez que seu discurso pretende propor uma “verdade” correspondente à “realidade”. Assim, a ficção deixa transparecer o processo de representação narrativa – do “real” ou do “fictício” e de suas inter-relações – nas obras de Tom Wolfe e Truman Capote.

A *dicção* jornalístico-literária, que se pronuncia no “movimento” do Novo Jornalismo, estrutura-se segundo quatro características básicas, que são: a construção cena a cena, como um romance ou filme em que se salta de uma cena a outra sem muito apego à cronologia dos fatos; a reprodução de diálogos completos, e não fragmentos de citações como na imprensa cotidiana; a descrição detalhada de lugares e das características físicas e de estilos de vida dos indivíduos; a utilização de variados pontos de vista e uso do fluxo de consciência.

Para análise dos recursos empregados pelos novos jornalistas serão utilizados exemplos das obras: *O Teste do Ácido do Refresco Elétrico e a Garota do Ano*, de Tom Wolfe; *Chico Mendes: Crime e Castigo*, de Zuenir Ventura e *Os Cães Ladram*, de Truman Capote.

## 2.1 CONSTRUÇÃO CENA A CENA – MOSAICO LITERO-FACTUAL

No recurso de construção cena a cena, o autor superpõe as “imagens”, estruturando-as como um compósito de várias unidades significativas. Cada “peça” institui e configura o fato no âmbito de suas múltiplas feições, a fim de proporcionar ao leitor a sensação de testemunhar os acontecimentos no momento em que ocorrem.

A técnica constitui o elemento básico do Novo Jornalismo. A ferramenta permite ao repórter organizar a história como um imenso quadro, conferindo à narrativa do Novo Jornalismo fidelidade e dinamicidade, por meio da alternância de novos elementos na confecção do enredo jornalístico. O recurso potencializa os elementos da notícia, ultrapassando os limites dos acontecimentos e apresentando visões mais amplas da realidade. A ferramenta rompe, assim, as injunções burocráticas do *lead* e da *pirâmide invertida*.

A definição cena a cena, conforme foi explicitado aqui, aproxima-se da concepção de Norman Friedman<sup>20</sup>, em que o autor apresenta os métodos de transmissão do material da história e expõe as diferenças entre a *narrativa sumária* e a *cena imediata*. As expressões, ora em estudo, foram, posteriormente, simplificadas por outros pesquisadores, sendo reconhecidas apenas como *cena* e *sumário*.

Friedman define a *narrativa sumária* ou *sumário* como a relação ou exposição generalizada de uma série de acontecimentos ocorridos num período de certa extensão de tempo, em locais variados “e que parece ser a maneira normal, não sofisticada (*untutored*), de contar uma história”. (FRIEDMAN, 1967 *apud* CARVALHO, 2012, p. 10). Nessa perspectiva, o exemplo a seguir, retirado do livro *Fogo Morto*, de José Lins do Rego, coaduna-se à definição proposta por Friedman:

O mestre José Amaro, seleiro dos velhos tempos, trabalhava na porta de casa, com a fresca da manhã de maio agitando as folhas da pitombeira que sombreava a sua casa de taipa, de telheiro sujo. Lá para dentro estava a família. Sentia-se o cheiro de panela no fogo, chiado do toicinho no braseiro que enchia a sala de fumaça (REGO, 2008, p. 49).

20

Artigo originalmente publicado em 1955, na revista PMLA (Vol. LXX). Posteriormente, foi reproduzido na coletânea *The Theory of the Novel* [A teoria do romance], organizada por Philip Stevick e publicada em Nova York pela editora *The Free Press*, em 1967.

Na construção da *narrativa sumária*, a mediação do texto é executada por um narrador encarregado de mostrar os acontecimentos ao leitor; apresentando-os, resumindo-os, condensando-os, “passando por cima dos detalhes e, às vezes, sumariando em poucas páginas um longo tempo da história” (LEITE, 2007, p. 14).

Assim, a construção do texto arquiteta-se sob uma monofonia discursiva, evidenciando-se que o sujeito é constituído por uma única voz. Dessa maneira, a narrativa não é formada por uma pluralidade de vozes sociais e tampouco é marcada por uma intensa heterogeneidade – não se engendra um espaço em que o desejo se inter-relaciona constitutivamente com o social, não se eriça a pele das discordâncias, mas antes há o apagamento das digressões sociais e das consciências independentes.

O romance *Fogo Morto*, sob esse prisma, pode ser entendido como um enredo que possui muitas personagens, portadoras de posições ideológicas díspares, mas que terminam expressando uma ideologia dominante. Por isso, embora nesse romance diversas personagens falem, todas elas exprimem uma cosmovisão unificada. Na *narrativa sumária*, não há o grande diálogo e, sim, o discurso monológico de consciências emudecidas e o compósito de vozes uníssonas e “apagadas”.

A cena imediata ou apenas cena, por outro lado, emerge logo que começam a surgir detalhes específicos, contínuos e sucessivos de tempo, lugar, ação, personagem e diálogo. “Não é apenas o diálogo, mas o detalhe concreto, dentro de uma moldura específica de tempo e espaço que é a condição *sine qua non* da cena” (FRIEDMAN, 1967 apud CARVALHO, 2012, p. 10).

Dessa maneira, os acontecimentos presentes no interior da narrativa nunca são apresentados como uma descrição microcósmica dos fatos sociais, mas abrange implicações históricas e políticas, isto é, a cena, nesse sentido, constitui um intrincado campo de significados.

O exemplo a seguir foi retirado do livro-reportagem *Chico Mendes: Crime e Castigo*, de Zuenir Ventura (2003), e descreve a cena do assassinato do ambientalista Chico Mendes, em 22 de dezembro de 1988:

Com a toalha sobre o ombro direito, como tinha mania de fazer, Chico partiu em direção ao banheiro, do lado de fora da casa, a uns três metros da porta da cozinha que se desce quase aos saltos, através de três degraus desiguais, toscos, numa altura de oitenta centímetros. Não resistindo aos apelos de Sandino, de dois anos, que correndo atrás pedia para ir também, Chico pegou o menino no colo, foi até a porta, que se

abria de dentro para fora, da esquerda para direita, puxou o ferrolho, entreabriu-se rapidamente, assustou-se com a escuridão e voltou para pegar a lanterna.

Do lado de fora, atrás do coqueiro, a uma distância de 8,2 metros da entrada da cozinha, Darci Alves Pereira não chegou a perceber o rápido abrir e fechar da porta. Não estava ali há muito tempo, uns quinze, vinte minutos. Sem relógio, ele só pôde calcular o tempo quando fez a reconstituição do crime porque se lembrou de que, ao entrar para a tocaia, ouviu o sino da igreja tocar. Haveria uma missa de formatura de oitava série às 19h30 e, nesses casos, como informou o seminarista Miguel da Rocha Rodrigues no seu depoimento no dia 1º de janeiro de 1989, era costume o sino dar uma primeira chamada às 18h30. A segunda às 19h e a última às 19h15. Com essas informações, os peritos calcularam a hora do crime: 18h45.

Enquanto Darci espreitava na tocaia, Chico voltava, com Sandino no colo, para apanhar a lanterna, dizendo: “Amanhã boto uma luz nesse quintal”. Foi quando Ilzamar se lembrou da gripe do filho.

- Num pode levar, não, o menino tá gripado, Chico!

- Ah, deixa ir, o bichinho tá querendo.

Mas Ilzamar não abriu mão: “Além do mais, ele tem que jantar”. Arranhou o menino do braço direito do pai – o braço que daí a pouco seria perfurado por dezoito grãos de chumbo – e foi dar-lhe de comer na sala em frente à televisão. Já estava sentada quando ouviu a explosão (VENTURA, 2003, p. 16-17).

Zuenir Ventura surge no trecho acima, como o mediador das vozes das personagens, concretizando, dessa forma, a metáfora polifônica de Bakhtin. Como se vê, a posição do autor em relação à composição da narrativa é dialógica, proporcionando do início ao fim, independência e autonomia interna.

O fato de a narrativa não ser fechada, permite ao leitor maior produção de sentidos. Dessa maneira, a polifonia é o elemento que compõem

a multiplicidade de vozes independentes, produz diversificados efeitos de sentidos e repercute múltiplas ideologias.

Torna-se pertinente aqui destacar de que forma essa dinâmica de vozes ocorre no discurso do Novo Jornalismo, pois sua experiência propunha essencialmente a suspensão da posição moral do autor que, não podendo deixar de existir, deveria aparecer no texto implicitamente, “como um fio condutor que amarrasse as falas sem afetá-las ou alterá-las, para que o leitor pudesse tirar suas próprias conclusões de forma mais autônoma” (MARTINS, 2005, p. 29).

Percebe-se, no trecho de Ventura, a tessitura de um enredo polifônico, em que cada personagem tem autonomia, exprime a própria concepção, pouco importando se ela coincide ou não com a ideologia do autor da obra:

Não é a multiplicidade de caracteres e destinos que, em um mundo objetivo uno, à luz da consciência una do autor, se desenvolve nos seus romances; é precisamente a multiplicidade de consciências equipolentes<sup>21</sup> e seus mundos que aqui se combinam numa unidade de acontecimento, mantendo a sua imiscibilidade (BAKHTIN, 2010, p. 4-5).

Carlos Alberto Faraco (2009) discute as ideias de Bakhtin afirmando que a voz criativa, isto é, o autor criador enquanto elemento estético-formal tem de ser sempre uma voz segunda, dessa forma, o discurso do “autor criador não é a voz direta do escritor (do autor pessoa), mas de um ato de apropriação refratada de uma voz social qualquer de modo a poder ordenar um todo estético” (FARACO, 2009, p. 92).

No exemplo em estudo, a narrativa organiza o fato como algo presente, dinâmico e vivo. Zuenir Ventura vai desvelando todas as minúcias, todos os detalhes e os acontecimentos são mostrados diretamente ao leitor. Para isso, o fato é visto como se fosse formado por diferentes cenas, como em uma projeção cinematográfica. Esta técnica era peculiar à tessitura narrativa utilizada por Truman Capote, tanto que Eduardo Belo destaca que “a descrição minuciosa das cenas fazia de Capote um cineasta do texto” (2006, p. 45).

Para compor a “imagem” da cena do crime, Ventura utiliza-se de elementos que habilmente maneja. Esses aspectos podem ser percebidos no fragmento retirado do livro-reportagem *Chico Mendes: Crime e Castigo*. No

<sup>21</sup> Segundo Bakhtin (2010), equipolentes são consciências e vozes que participam do diálogo com as outras vozes em pé de absoluta igualdade; não se objetificam, isto é, não perdem o seu ser como vozes e consciências autônomas.

exemplo acima, Zuenir Ventura (2003) vai além do aspecto da notícia e constrói o fato cena a cena, apresentando os detalhes de um Chico Mendes que equilibra “a toalha sobre o ombro”, desce em “direção ao banheiro” e toma o filho de dois anos no colo. Contraposta a estas imagens singulares e simples, há a figura de Darci Alves Pereira, o homem que daí a pouco vai desferir o tiro que perfurará o braço de Chico com “dezoito grãos de chumbo”.

As imagens assim dispostas guardam simultaneamente uma carga informativa, literária e noticiosa. A abordagem em fabulações narrativas no interior do livro-reportagem *Chico Mendes: Crime e Castigo*, compõe um condimento formado por uma alquimia de elementos literários e factuais, destacando-se a fluência narrativa, os recursos de sugestão cinematográfica e as pinzeladas de suspense.

Constatam-se, no livro-reportagem de Ventura, as bases da “vertente” do Novo Jornalismo, renovando a crença de que a concretude do cotidiano e a observação do real empírico é a principal estratégia do escritor literário.

A construção cena a cena estabelece as ligações e promove a urdidura dos eventos políticos e históricos, restaura a unidade da vida social e demonstra que as estruturas mais simples também podem ser codificadas narrativamente.

Para Fredric Jameson (1992), a narrativa deve ser apreendida e definida como um *ato socialmente simbólico*. Nesse sentido, a urdidura dos textos escritos segundo a diretriz do Novo Jornalismo ou conforme a matriz histórica apresentam as tonalidades da existência social, os seus conflitos e as suas contradições.

Sob esse ponto de vista, a construção cena a cena além de ser um elemento de configuração da narrativa *litero-factual*, apresenta-se também como um exercício hermenêutico de revelação, cujo papel consiste em desenredar criticamente o multidimensional *inconsciente político*, desvelando a narrativa para a história e procurando compreender sob quais condições o texto tem ou ganha sentido.

Conforme explica Jameson (1992), a narrativa apresenta e representa a realidade, assim, ao mesmo tempo em que a engendra ou a institui, a narrativa se mantém apartada desta realidade. Em suma, toda narrativa se constitui a partir do par antitético revelar/iluminar, esconder/distorcer:

É quando detectamos os traços dessa narrativa ininterrupta, quando trazemos para a superfície do texto a realidade reprimida e oculta dessa

história fundamental, que a doutrina de um inconsciente político enfrenta sua função e sua necessidade.

A única libertação efetiva desse controle começa com o reconhecimento de que nada existe que não seja social e histórico – na verdade, de que tudo é, “em última análise”, político (JAMESON, 1992, p. 18).

Desse modo, a defesa de um *inconsciente político* propõe que se empreenda justamente a análise dos múltiplos caminhos que conduzem à revelação dos artefatos culturais como atos socialmente simbólicos.

Assim, o Novo Jornalismo promove por meio da construção cena a cena, um processo dialógico em que se verifica a inter-relação entre literatura, história e jornalismo. Constatase, dessa maneira, que cada enunciado, empírico ou poético, constitui um ato social, um evento político.

## 2.2 PONTO DE VISTA E FLUXO DE CONSCIÊNCIA: A VIAGEM ATRAVÉS DA PERSONAGEM

Tom Wolfe (2005) explica que no recurso, conhecido como ponto de vista e fluxo de consciência, o repórter apresenta a história por intermédio dos olhos de uma personagem particular, concedendo ao leitor a sensação de estar dentro da cabeça da personagem, experimentando a realidade emocional da cena como a personagem a experimenta. Wolfe explicita que os novos jornalistas geralmente utilizavam o ponto de vista da terceira pessoa – “eu estava lá” – da mesma maneira que os memorialistas e romancistas.

Segundo o autor de *Radical Chic* era comum também a oscilação entre a primeira e a terceira pessoa – ora o jornalista participava da cena, ora se afastava. Às vezes, o repórter entrava diretamente na “cabeça” de seu personagem, experimentando o mundo através de seu sistema nervoso central ao longo de toda uma determinada cena. O leitor assimilava as “imagens” pelos olhos da personagem.

Um exemplo desse modelo de construção jornalístico-literária pode ser percebido na organização da narrativa do livro de Tom Wolfe, *O Teste do Ácido do Refresco Elétrico*<sup>22</sup>. A obra tematiza sobre as primeiras experiências

■  
22 Segundo Carlos Rogé Ferreira (2003), a origem do nome da obra deve-se aos cartazes que

com Ácido Lisérgico Dietilamida (LSD) nos Estados Unidos e a proliferação da droga para outros países, como a Inglaterra, posteriormente.

O livro conta a história do grupo de *hippies* que se estabeleceu ao redor do escritor Ken Kesey, propagando o uso coletivo do LSD, “primeiro em uma viagem de ônibus pelo país (filmado a cada instante por seus protagonistas) e depois em encontros e festas na São Francisco da metade dos anos 60” (FERREIRA, 2003, p. 56).

Carlos Rogé Ferreira explica que Kesey tornou-se famoso com o livro *Um estranho no ninho* (1962), que depois alcançou fama mundial com a interpretação de Jack Nicholson para o cinema. Em 1965, Ken Kesey foi condenado a cinco anos por porte ilegal de maconha e acaba se escondendo no México. Contudo, Kesey via paranoicamente em todos os lugares a presença de policiais. E é justamente essa percepção íntima e particular, o elemento do qual Wolfe fará uso para compor a sua narrativa, a partir do fluxo de consciência e do uso da terceira pessoa, como se percebe no exemplo abaixo:

Mixa o rabo, Kesey. Mova-se. Suma. Dê no pé se manda desapareça desintegre-se. Corra. Rrrrrrrrrrrrrrrrrrrrrrrrrrrrrrrrum rumrumrumrumrum ou nós vamos ter uma tardia reprise mexicana da cena no telhado de São Francisco e sentar aqui com o motor girando e ver fascinados os tiras subindo uma vez mais pra vir pegá você:

ELES ACABAM DE ABRIR A PORTA LÁ EMBAIXO, ESQUADRINHADOR DE ROTOR, ASSIM VOCÊ TEM 45 SEGUNDOS, PRESUMINDO QUE ELES SEJAM LENTOS E SORRATEIROS E SEGUROS DO QUE FAZEM.

Kesey está sentado num pequeno quarto, no andar superior da última casa na praia, 80 dólares ao mês, na baía cor azul de paraíso Bandarias, em Puerto Vallarta, na costa oeste do México, Estado de Jalisco, a um passo das desleixadas folhagens verdes da selva, onde floresce vicejante vaporosa lascívia babuínica de paranoia. Kesey senta-se neste raquítico quartinho superior com os cotovelos sobre a mesa e o antebraço segurando perpendicularmente na palma da mão um espelhinho, de modo que antebraço e espelho são assim como o suporte de um grande

.....

anunciavam os testes, trazendo a pergunta “Você é capaz de passar no teste do ácido?”, cuja tradução poderia ser a múltipla interpelação: você tem a “cabeça boa” para tomar LSD sem entrar em pânico, sem sofrer perturbações decorrentes da “caretice”? Você faz parte da nova geração que vai mudar – está mudando – o mundo? Usavam-se os “ácidos” oferecidos ou vendidos para participar da experiência de comunhão grupal característica da “viagem” proporcionada por esse gênero de droga. É aí que entra o “refresco elétrico”, um ponche misturado com LSD, à disposição dos participantes desses eventos.

retrovisor lateral de um caminhão e portanto ele pode olhar para fora da janela evê-los mas eles não podemvê-lo:

VAMOS LÁ, HOMEM, VOCÊ PRECISA DE UMA CÓPIA DO ROTEIRO PARA VER COMO ESTE FILME CONTINUA? VOCÊ TEM 40 SEGUNDOS PARA ELES PEGAR VOCÊ.

Um Volkswagen para na rua para lá e para cá, por nenhuma razão do mundo, exceto pelo fato de que eles estão obviamente trabalhando com os operários de araque da linha telefônica fora da janela e eles assobiam:

AI VÊM ELES OUTRA VEZ!

Assobiam no jeito boia-fria cabeça-lenta parda mexicana nenhuma razão do mundo, exceto que eles estão de tocaia, com o Volkswagen.

Agora um sedã bronze se aproxima pela rua, sem a placa comum, mas com uma chapa branca – exatamente com a chapa da prisão – polícia e dois caras sem paletó dentro, ambos de camisas brancas, portanto não são prisioneiros.

UM OLHOU PARA TRÁS!

SE VOCÊ ESTIVESSE ASSISTINDO TUDO ISSO NO CINEMA VOCÊ SABE QUAL SERIA SUA REAÇÃO COM A BOCA CHEIA DE PIPOCA NA TERCEIRA FILA: “O QUE MAIS VOCÊ QUER, SEU PATETA! SE MANDA DAÍ...”

- Mas ele acaba de jogar cinco dexedrinas no estômago e o velho motor está girando e rodando bem eufórico fascinado e um homem não pode abandonar este aconchegante porto na baía cor azul de paraíso Bandarias com um riacho legal fogo veloz nas veias. É uma pitoresca cenazinha de tocaia que vê no espelho de mão. Ele pode incliná-lo e ver seu próprio rosto carregado pelo esforço e incliná-lo – um sinal! – um pombo, gordo e macio, mergulha sob o sol minguado para dentro de um buraco num dos postes; lar.

MAIS CAMINHÕES DE TELEFONE! DOIS ASSOBIOS ALTOS DESTA VEZ – POR NENHUMA RAZÃO DO MUNDO EXCETO PRA VIR PEGAR VOCÊ. VOCÊ TEM 35 SEGUNDOS (WOLFE, 1993, p. 204-205).

A construção do enredo de Tom Wolfe varia, como se nota, entre o fluxo de consciência e o uso do ponto de vista em terceira pessoa. Com a combinação dos dois recursos, o autor de *O Teste do Ácido do Refresco Elétrico* procura conferir à narrativa, a agitada atmosfera da fuga de Kesey para o México e também as suas manias de perseguição.

Para compor as cenas do fluxo de consciência, Wolfe utilizou entrevistas feitas com o autor de *Um Estranho no Ninho*, com seus colegas de fuga e também com a utilização de gravações que Kesey havia feito de si mesmo, no esconderijo. Também foram utilizadas cartas que Kesey escreveu a um

amigo, mostrando seus pensamentos e sentimentos durante todo o conjunto de acontecimentos.

No trecho acima, Wolfe vai criando gradativamente um ambiente de tensão e mostrando a partir do fluxo de consciência, a apresentação direta e imediata dos pensamentos da personagem (Kesey) sem a intervenção do narrador; ao tempo que se esgotam os segundos que Kesey supõe ser o tempo que lhe resta para fugir do que imagina serem os policiais à sua espreita.

Wolfe (2005) salienta que no “movimento” do Novo Jornalismo não há regras sacerdotais, em nenhum caso. Se o jornalista quer mudar o ponto de vista da terceira pessoa para o ponto de vista da primeira pessoa na mesma cena, ou entrar e sair dos pontos de vistas de diferentes personagens, ou até se deslocar da voz onisciente do narrador para o fluxo de consciência de alguma outra pessoa ele simplesmente faz. Para os “gulosos” novos jornalistas existe apenas a norma do “fora-da-lei” quanto à técnica: pegue, use, improvise.

Em vez de chegar como um locutor tentando descrever a cena, Tom Wolfe mudava o mais depressa possível para o ponto de vista das pessoas da história. Muitas vezes, alterava o ponto de vista no meio de um parágrafo, até no meio de uma frase. Pode-se perceber a multiplicidade de focos narrativos, na reportagem *A garota do Ano*, em que Wolfe esboça o perfil da socialite americana, Baby Jane Holzer:

Jubas franjadas ninhos bufantes bonés de Beatle carinhas de criança cílios póticos de decalque suéter estufado sutiãs ponta franceses blue jeans de couro batido calças stretch bumbuns de néctar botas de duende até as canelas sapatilhas de bailarina Knight, centenas deles, desses brotinhos chamejantes, pulando e gritando, revoando pelo Auditório da Academia de Música debaixo daquele vasto e velho teto abobadado de querubins embolorados lá em cima – eles não supermaravilhosos?

“Eles não são supermaravilhosos?”, diz Baby Jane, e depois:

“Oi, Isabel! Isabel! Quer sentar atrás do palco – com os Stones?”

O show nem começou, os Rolling Stones ainda nem estão no palco, o lugar está tomado por uma grande penumbra gasta e empoeirada e por esses brotinhos chamejantes.

Meninas balançando para lá e para cá no corredor, com seus imensos olhos pretos de decalque, pesados como cílios postiços Tiger Tongue Lick Me, e apliques pretos, pesados como árvores de Natal de vitrine, ficam olhando para – ela – Baby Jane – no corredor (WOLFE, 2005, p. 137).

Este parágrafo inicial constitui uma enxurrada de roupas deslumbrantes que finaliza com a frase “- eles não são supermaravilhosos?”. Com essa expressão, o ponto de vista muda para Baby Jane, que olha para as meninas, “os brotinhos chamejantes”, correndo pelo teatro.

A representação prossegue através dos olhos de Jane até a frase “ficam olhando para – ela – Baby Jane”, quando então o ponto de vista muda para o das meninas, e o leitor passa a olhar por meio dos olhos delas para Baby Jane:

Que diabo é isso? Ela é deslumbrante de um jeito absolutamente excessivo. O cabelo espetado numa imensa coroa, uma imensa juba bronzeada em torno de um rosto estreito e dois olhos abertos – swock! – como guarda-chuvas, o cabelo todo ondulando por cima do casaco feito de... zebra! Essas listas órfãs! Ah, droga! Ali está com as amigas, parecendo uma abelha rainha para todos os brotinhos chamejantes de toda parte (WOLFE, 2005, p. 137-138).

Neste pequeno trecho são utilizados três pontos de vista: o ponto de vista do sujeito (Baby Jane), o ponto de vista das pessoas que a observam (os “brotinhos chamejantes”) e o de Wolfe. Em *A garota do ano*, Tom Wolfe muda constantemente de um ponto de vista para outro, às vezes de maneira abrupta. Um crítico chegou a apelidá-lo de “camaleão”, que adquire instantaneamente a coloração de quem quer que seja o assunto da escrita. “Ele [o crítico] disse isso de maneira negativa. Eu tomei como um grande elogio. Um camaleão... mas exatamente!” (WOLFE, 2005, p. 35).

Para conseguir seus objetivos textuais, Wolfe manipulava sua matéria-prima – a palavra – em todas as suas possíveis facetas. Utilizava pontos, travessões, reticências, interrogações, exclamações, onomatopeias:

Descobri que coisas como pontos de exclamação, itálicos, mudanças abruptas (travessões) e síncopes (pontos) ajudavam a dar a ilusão não só de uma pessoa falando, mas de uma pessoa pensando. Gostava de usar pontos onde menos eles eram esperados, não no fim de uma frase, mas no meio, criando o efeito... de pular uma batida. Parecia-me que a mente reagia – primeiro!... em pontos, travessões e exclamações, depois racionalizava, fazia um resumo em perfodos (WOLFE, 2005, p. 39).

Para o autor de *Radical Chicque* a narrativa jornalística constitui uma batida “íônico-dialógica”, pois é uma “peça” que une organização textual à força da palavra. Essa maneira de “brincar” com o material jornalístico e

com o fazer jornalístico não era mero ornamento com palavras, era, sim, a constatação de que era possível transformar o texto jornalístico, ou elevá-lo a um patamar estético que o arrancasse da prisão canônica que o afligia com “chicotadas” de uma pretensiosa e impossível objetividade e imparcialidade.

## 2.3 DETALHES SIMBÓLICOS: O STATUS DE VIDA

O objetivo da intensa tentativa de descrição é apresentar as facetas e as nuances de cada personagem. Cada detalhe funciona como um signo que sempre remete a outro e a outro até ter formado completamente o desenho psicológico e social da personagem representada na cena. A minuciosa tentativa de descrever gestos, hábitos, costumes, vestuário, decoração não é mero bordado em prosa.

Com os símbolos de “*status* da vida”, o leitor comprehende melhor o espírito das personagens, os cenários das histórias, a época e o contexto em que a narrativa está situada. Segue o perfil feito por Truman Capote, intitulado *O duque em seus domínios*, sobre Marlon Brando:

O piso era coberto com tatames escuros, tendo por cima uma discreta exibição de travesseiros de seda rústica; um pergaminho com carpas douradas a nadar enfeitava a alcova, e, sob ela, num aparador, havia um vaso com lírios e folhas vermelhas bem arrumadas. O maior dos cômodos – o interno – usado pelo ocupante como uma espécie de escritório onde ele também dormia e comia, tinha uma mesa comprida de laca e um local para dormir.

Nesses quartos, os conceitos divergentes de decoração japonesa e ocidental – uma tentando impressionar pela ausência de enfeites, pela falta de demonstrações de exibicionismo, enquanto a outra buscava exatamente o oposto – podiam ser ambos observados, pois Brando não parecia disposto a usar o espaço de armazenamento do apartamento, oculto atrás de portas de correr de papel. Tudo que ele possuía estava à mostra. Camisas para lavanderia; meias também; sapatos, malhas, paletós, chapéus e gravatas espalhavam-se como a roupa de um espartalho desmembrado. Além de máquinas fotográficas, uma máquina de escrever, um gravador, um aquecedor elétrico que operava com sufocante competência. Aqui e ali pedaços

de frutas parcialmente mordidas; uma caixa dos famosos morangos japoneses, do tamanho de ovos. E livros, uma cascata deles, dos quais notei *The Outsider*, de Colin Wilson, além de vários volumes sobre orações budistas, meditação zen, respiração em ioga e misticismo hindu, mas nada de ficção, Brando não lê isso. Alega nunca ter aberto um romance desde 3 de abril de 1924, dia de seu nascimento em Omaha, Nebraska. Mas, embora não se dê ao trabalho de ler ficção, mostra o desejo de escrever, e na longa mesa laca lotada de cinzeiros viam-se as páginas empilhadas de seu esforço criativo mais recente, no caso um roteiro cinematográfico intitulado *A Burst of Vermilion* (CAPOTE, 2006, p. 278).

No texto acima, Capote procura representar um Marlon Brando ofuscado pelo sucesso e pela fama. Capote descreve em detalhes, o quarto de hotel em que Brando estava hospedado para a gravação do filme *Sayonara*, em 1956, apresentando os aspectos do *status* de vida do ator e um pouco de sua personalidade.

O recurso comprehende o registro dos gestos, hábitos, maneiras, costumes, estilos de mobília, roupas, decoração, modo de se comportar e agir, além dos aspectos particulares, como o olhar, poses, trejeitos e estilos de andar que constituem os detalhes simbólicos que ajudam a configurar a cena e a personagem na urdidura do texto jornalístico. A ferramenta representa um *status* de vida da pessoa, mostrando o padrão de comportamento e a forma como a personagem, Marlon Brando, expressa a sua posição no mundo.

As minúcias significativas do compósito narrativo constituem o elemento essencial na estruturação da narrativa histórica. No caso específico do perfil em estudo, a narrativa *litero-ficcional* utiliza os detalhes simbólicos e a personagem Marlon Brando para estruturar a representação da personagem.

Estes detalhes significativos podem ser observados, no exemplo em estudo, quando se analisa as características inerentes à ambientação de Brando ao Japão, a marcação dos elementos aparentemente subalternos (como as camisas, meias, paletós e chapéus) e a composição das minúcias que engendram e constituem a personagem Marlon Brando.

É o somatório das minúcias supérfluas que garantem a configuração e a apresentação para o leitor, do artista e do homem Marlon Brando. As catálises fazem parte de uma estratégia do narrador para ambientar o leitor, impressioná-lo, fazê-lo entrever o local em que se passam os “eventos”.

O excesso de descrição, como no caso da personagem de *O duque em seus domínios*, permite que se conheça como era a vida de Marlon, especialmente

nesse período, no Japão, em que o ator procede às gravações do filme *Sayonara*.

Os pormenores supérfluos justificam-se também pelo fato de documentarem um modo de vida e estabelecerem a intersecção dos textos literários, históricos e jornalísticos. Isso ocorre justamente pelo fato de que todo e qualquer texto é uma ficção verbal; não havendo, dessa maneira, discrepâncias entre ficção, história e jornalismo, que se assemelham por constituírem um ato social, um acontecimento histórico, uma produção narrativa.

Por conseguinte, o detalhamento simbólico de algo pode apresentar pistas não diretamente experimentáveis ao observador. Dito de outro modo, os dados aparentemente subalternos podem corresponder a uma realidade complexa não experimentável diretamente.

O narrador de *O duque em seus domínios* preocupa-se em compor o cenário em que a narrativa se passa, ambientando o leitor a respeito de Marlon Brando e de suas peculiaridades, como se constata em trecho do exemplo já mencionado acima:

Tudo que ele possuía estava à mostra. Camisas para lavanderia; meias também; sapatos, malhas, paletós, chapéus e gravatas espalhavam-se como a roupa de um espantalho desmembrado. Além de máquinas fotográficas, uma máquina de escrever, um gravador, um aquecedor elétrico que operava com sufocante competência. Aqui e ali pedaços de frutas parcialmente mordidas; uma caixa dos famosos morangos japoneses, do tamanho de ovos. E livros, uma cascata deles, dos quais notei *The Outsider*, de Colin Wilson, além de vários volumes sobre orações budistas, meditação zen, respiração em ioga e misticismo hindu, mas nada de ficção, Brando não lê isso. Alega nunca ter aberto um romance desde 3 de abril de 1924, dia de seu nascimento em Omaha, Nebraska. Mas, embora não se dê ao trabalho de ler ficção, mostra o desejo de escrever, e na longa mesa laca lotada de cinzeiros viam-se as páginas empilhadas de seu esforço criativo mais recente, no caso um roteiro cinematográfico intitulado *A Burst of Vermilion* (CAPOTE, 2006, p. 278).

Os detalhes significativos apresentam a narrativa do Novo Jornalismo como uma metáfora de longo alcance. Como estrutura simbólica, a narrativa não reproduz os acontecimentos que descreve, posto que toda narrativa é, ao cabo de tudo, uma representação do “real” e não o “real” em si, no dizer de Hall (2003). Para White (1994), a narrativa histórica não imagina as coisas que indica – ela traz à mente imagens das coisas a que se refere, assim como faz a metáfora, de forma tropológica:

A metáfora não imagina a coisa que ela procura caracterizar; ela fornece diretrizes que facultam encontrar o conjunto de imagens que se pretende associar àquela coisa. Funciona como símbolo, e não como signo: vale dizer, ela não nos fornece uma descrição ou um ícone da coisa que representa, porém nos diz que imagens procurar em nossa experiência culturalmente codificada a fim de determinar de que modo nos devemos sentir em relação à coisa representada (WHITE, 1994, p. 108).

A organização da narrativa e os detalhes simbólicos configuram, desse modo, processos de decodificação e recodificação em que uma percepção original é esclarecida por apresentar-se vazada por processos figurativos, sociais e culturais.

O registro das minúcias significativas ressalta o “pormenor inútil” do tecido narrativo, demonstrando que neste aparente inapreensível é que se encontra a singularidade/importância do detalhe. O leitor é lançado dessa maneira em uma posição em que a descrição teria seu caráter de artificialidade restringido, acarretando no efeito de “real”.

Assim, os detalhes simbólicos assumem simultaneamente a função explicativa e simbólica. Os “retratos” físicos, as descrições de roupas e móveis tendem, no Novo Jornalismo, a produzir impressões e ao mesmo tempo a justificar a psicologia das personagens, dos quais são ao mesmo tempo signo, causa e efeito. O *status* de vida torna-se, aqui, um elemento maior da exposição da personagem, de seu cotidiano e de suas nuances no mundo.

## 2.4 DIÁLOGOS: A APRESENTAÇÃO POLIFÔNICA DA PERSONAGEM

O diálogo constitui o quarto recurso utilizado pelos repórteres na confecção de matérias e reportagens. A ferramenta cumpre no Novo Jornalismo a paradoxal função de dar legitimidade e realismo ao que está sendo narrado. O diálogo também estabelece e define a personagem mais depressa e com mais eficiência do que qualquer outro recurso. Wolfe e Capote utilizam prodigamente este elemento para garantir mais vivacidade e dinamismo ao relato jornalístico – porque, segundo eles, os diálogos “desvelam” as personagens para os leitores. A passagem a seguir foi retirada da reportagem

*A garota do Ano*, escrita por Tom Wolfe. O exemplo descreve as tonalidades discursivas da socialite nova-iorquina, Baby Jane Holzer:

“Isabel!”, diz Baby Jane Holzer com aquela vozinha aguda e excitada que tem, sua voz de Baby Jane. “Oi, Isabel! Oi!”

Mais adiante na fila de cadeiras, Isabel, Isabel Eberstadt, a bela socialite que é filha de Ogden Nash, acabou de entrar.

Ela parece não ouvir Jane. Mas está meio longe na fileira. Ao lado de Jane está um sujeito de chapéu de feltro cor de chocolate, e ao lado está Andy Warhol, o famoso artista pop.

“Isabel!”, diz Jane.

“Quê?”, diz Isabel.

“Oi, Isabel!”, diz Jane.

“Olá, Jane”, diz Isabel.

“Quer ir lá atrás do palco?”, diz Jane, que tem de falar por cima de todo mundo.

“Lá atrás?”, diz Isabel.

“Com os Stones!”, diz Jane. “Eu estava lá atrás do palco com os Stones. Eles são divinos! Sabe o que o Mick disse para mim? Disse: ‘Vamos lá, love, dá um beijinho!’”

Mas Isabel virou para dizer alguma coisa a alguém.

“Isabel!”, diz Jane.

E, à volta toda, os brotinhos se agitam na penumbra rococó do Auditório da Academia de Artes, tentando se instalar num bom lugar ou simplesmente sentar no corredor do palco, gritando. E lá atrás a Voz da América de Quinze Anos grita num contralto pós-púbere, a propos de nada, no vazio empoeirado: “Yaaaaaaagh! Sua bicha suja!”

Bem, e daí; Jane ri. Então, vira-se e diz para o sujeito de chapéu de feltro:

“Espere só para ver os Stones! Eles são sexy! Puro sexo. São divinos! Os Beatles, bom, sabe como é, Paul McCartney – o doce Paul McCartney. Entende? Ele é uma pessoa doce. Quer dizer, os Stones são amargos” – as palavras parecem sair de sua boca como uma espécie de bolha amarelo-lavanda de Charles Kingsley -, “todos da classe operária, sabe? Do East End. Mick Jagger – bom, Mick é demais. Sabe o que disseram da boca dele? Disseram que ele tem lábios diabólicos. Saiu numa revista.

“Quando Mick entra no Ad Lib em Londres – quer dizer, não tem nada a ver com o Ad Lib de Nova York. Você chega no Ad Lib, e está todo mundo lá. Quer dizer, é um barato, todo mundo da classe baixa, tipo East End. Não tem mais ninguém interessante na classe alta, a não ser Nicole e Alec Londonderry, Alec é um marquês inglês, o marquês de Londonderry, e, ok, Nicole tem de aparecer numa feira no campo ou alguma coisa assim, bom, ok, ela vai, mas isso não quer dizer que – está me entendendo? Alec é tão – precisa ver o jeito como ele anda, a gen-

te fica olhando ele andar – é de arrasar! Eles são jovens. Todo mundo jovem, uma coisa nova. Não é Beatles. Bailey diz que os Beatles são passé, porque agora a mãe de todo mundo já passa a mão na cabeça dos Beatles. Os Beatles estão engordando. Os Beatles – bom John Lennon ainda é magro, mas Paul McCartney está ficando com o bumbum grande. Tudo bem, mas eu não dou muita bola para isso. Os Stones são magros. Quer dizer, por isso que eles são lindos, tão magros. Mick Jagger – espere só pra você ver o Mick” (WOLFE, 2005, p. 138-139-140).

Tom Wolfe aparece no fragmento em estudo, como um orquestrador de vozes. Ele intervém para estabelecer a unidade do diálogo e suprimir as falas fragmentadas.

O diálogo executa, na configuração da narrativa do Novo Jornalismo, a confluência de pontos de vistas, de avaliações e de dicções introduzidas pelas personagens. Desse modo, o diálogo contamina-se pelas intenções e estratificações contraditórias engendradas na trama do enredo e cumpre o papel enunciativo de “revelação” da personagem. O diálogo – com sua diversidade e disposição da linguagem – serve, assim, como um fator estilístico de orquestração daquilo que se quer como a “verdade” da personagem e de sua consciência linguística.

Na análise de *A Garota do Ano*, a tessitura narrativa nos faz retomar as proposições de Bakhtin (2010), no que diz respeito ao discurso bivocal. Esse discurso é introduzido em função da voz do “outro”, que Wolfe simula de maneira socialmente determinada em seus pontos de vista, fundindo as falas e apontando os conflitos e as tensões entre as duas vozes. Assim, conferindo sentido à nossa abordagem, urge reafirmar com Bakhtin que a:

palavra desse discurso é uma palavra bivocal especial. Ela serve simultaneamente a dois locutores e exprime ao mesmo tempo duas intenções diferentes: a intenção direta do personagem que fala e a intenção refrangida do autor. Nesse discurso há duas vozes, dois sentidos, duas expressões. Ademais, essas duas vozes estão dialogicamente correlacionadas, como que se se conhecessem uma à outra (como se duas réplicas de um diálogo se conhecessem e fossem construídas sobre esse conhecimento mútuo), como se conversassem entre si (BAKHTIN, 2010, p. 127).

Sob a inspiração das proposições bakhtinianas devemos ressaltar, no texto em estudo, a necessidade de costurar a trama, numa tentativa de conferir coerência e de trazer a atmosfera do ambiente à mente do leitor com

o auxílio de travessões e dos jogos de palavras. O autor poderia, neste momento, permanecer preso ao discurso indireto, mas não o faz. Usa claramente os recursos da literatura e mais, cria efeitos que aproximam o leitor da cena, dá vida às personagens.

Tom Wolfe utiliza em diversos momentos do texto *A Garota do Ano* o recurso do diálogo, assim, consegue apresentar as personagens e definir as características de cada uma delas a partir das variações e excitações das vozes. Esse fato é alcançado com a utilização de reticências, paradas abruptas e exclamações.

Os diálogos desempenham ainda as funções de ordenadores narrativos e de configuração das personagens. Como ordenadores narrativos, os diálogos apresentam algumas características definidoras, como a *situação*, a *intensidade* e o *ambiente*. A *situação* corresponde às unidades básicas do acontecimento representado, abarcando o fato tecido por tal representação narrativa, o momento (quando), o local (onde) e o como, abrangendo ainda as personagens e os porquês. A *intensidade* diz respeito à repercussão emocional do acontecimento e à excitação do diálogo. O *ambiente* denota os traços descritivos do meio físico ou mental que cercam fatos e personagens, em uma intensa ficcionalização da reportagem, bem ao modo daquilo que é protagonizado pela vertente histórica antevista por White.

Os diálogos suscitam de um lado elementos que constroem e delimitam a dicção, o vocabulário e os aspectos linguísticos de uma personagem particular e, de outro, estruturam os aspectos narrativos, moldando a trama do enredo *litero-factual* que compõem a cena e o diálogo.

O recurso dos diálogos representa também no Novo Jornalismo, o elemento de configuração das personagens e de sustentação da narrativa. A técnica processa a representação dos tipos sociais a partir da imagem discursivo-linguística que a personagem insinua por meio dos diálogos. Dessa maneira, o recurso deixa transparecer a partir da autonomia discursiva, a materialização de processos sociais globais de sentido e significação.

A apresentação polifônica da personagem, possibilitada pela técnica dos diálogos garante a interação de muitas consciências, que dialogam entre si, interagem, preenchem com suas vozes as lacunas e evasivas deixadas por seus interlocutores, arquitetando o que Bakhtin chama de o “grande diálogo”.

Ao constatar que o sujeito dialoga com um amplo conjunto composto por outros sujeitos, com a realidade social que o envolve, Bakhtin retoma

suas reflexões acerca do plurilingüismo<sup>23</sup> no romance e ressalta a presença da polifonia como as diferentes vozes do romance:

Esse plurilingüismo também está disseminado no discurso do autor, ao redor dos personagens, criando as *suas zonas particulares*. Essas zonas são formadas a partir dos semidiscursos dos personagens, das diversas formas de transmissão dissimulada do discurso de outrem, a partir de palavras e pequenos termos espalhados no discurso de outrem, a partir da intrusão no discurso do autor de momentos expressivos alheios (reticências, interrogações, exclamações). Essa zona é o raio de ação da voz do personagem, que de uma maneira ou de outra se mistura com a do autor (BAKHTIN, 2010, p. 120).

Em estreita concordância com os pressupostos desse teórico russo, podemos concluir que os diálogos podem ser concebidos, dentro do “movimento” do Novo Jornalismo como um conjunto múltiplo e heterogêneo de vozes sociais, isto é, como um conjunto de formações verboaxiológicas, cujo universo de representação das personagens é, acima de tudo, a representação de consciências plurais, nunca de um “eu” único e indiviso.

■ 23 Para Mikhail Bakhtin (2010), plurilingüismo significa o conjunto de linguagens diferentes que compõem o discurso do prosador-romancista.



### 3. RADICAL CHIQUE E A SANGUE FRIO: SOB O SÍGNO DO “REAL”

Carlos Rogé Ferreira (2003) explica que na década de 1960, os signos zumbiam sob a égide do movimento *hippie* nos Estados Unidos. As correntes contraculturais se rebelavam contra o estilo de vida americano. Os jovens rejeitavam o excessivo materialismo, recusavam o modelo do cinema *hollywoodiano* e se negavam a lutar na guerra do Vietnã. Queriam viver em comunidades e pregavam a liberdade sexual, desprezavam os valores e conceitos da sociedade estadunidense.

Em uma época de questionamentos e criatividade, surgiram produtos culturais alternativos. O cinema *underground*<sup>24</sup>, o *rock'n'roll*, as músicas de protesto e as artes plásticas faziam as pessoas deitarem um olhar mais retido sobre a própria realidade. O signo dessa época propõe uma redefinição do real, constituindo-se em um símbolo revolucionário.

Edvaldo Pereira Lima (2009) ressalta que é axiomático, sob esse ponto de vista, que tendo sido um índice que aparecesse de forma isolada no século XVIII, e de forma mais ou menos estruturada no início do século XX, foi unicamente em 1960 que o Novo Jornalismo atingiu sua força e vigor. Os nomes mais imponentes nesse momento e, também, para o movimento foram Tom Wolfe e Truman Capote. Wolfe inclusive, em tom de brincadeira, ressalta:

Achei que já era hora de alguém violar aquilo que Orwell chamava de “convenção de Genebra da mente...” um protocolo que mantivera durante tanto tempo o jornalismo e a não-ficção em geral (além dos romances) numa tediosa prisão (WOLFE, 2005, p. 38-39).

■  
24

Segundo Carlos Rogé Ferreira (2003), *underground* se referia a certo tipo de cinema, de jornais e revistas, com uma conotação de caráter estritamente linguístico – *underground* = subterrâneo, anormal, clandestino – e um vago sentido de conspiração. Mas a partir de 1963 (data aproximada) o termo foi se estendendo pouco a pouco a um campo cada vez mais vasto, identificando-se finalmente com uma parte da subcultura juvenil (e não exclusivamente juvenil) dos Estados Unidos e, por reflexo, de outros países. Assim posto, o *underground* indicava aquela “nova sensibilidade” – e seus produtos culturais e sociais – nascida originalmente nos anos 1950 e convertida na década seguinte em “nova cultura”, “cultura alternativa”, “contracultura”.

Na perspectiva aqui adotada, Tom Wolfe e Truman Capote são dentro do Novo Jornalismo um misto de leveza, apuração e radicalismo elevados à quintessência. Cada um ao seu estilo forjou a conturbada relação entre literatura e “realidade”, levando o jornalismo a um patamar que margeava os territórios da ficção e as raias de representação do romance realista.

As obras de Capote e Wolfe intentam transpor para a tessitura do texto, o período de efervescência que os Estados Unidos viviam, com as mudanças sociais, políticas e comportamentais. Ferreira (2003) explicita que era o momento convulsionado da contracultura, da psicodelia e de posicionamentos contra a guerra do Vietnã.

Ao ocupar o lugar de redatores dos anos 60, Tom Wolfe e Truman Capote, legaram ao jornalismo e à literatura, a paleta, a tinta e o quadro de uma época. Nessa direção, seguimos os passos de Marcelo Bulhões que, em seu estudo “Jornalismo e literatura em convergência”, o fato de o Novo Jornalismo ter surgido nos Estados Unidos é sintomático de uma atitude de reação:

No país em que o jornalismo mais se desenvolveu como sinônimo de prática textual pré-moldada, cujos produtos redacionais passam por uma estrutura similar à linha de produção industrial, comprehende-se que o *New Journalism* tenha adquirido o sentido de uma postura libertária. E para elaborar formas expressivas de uma “nova” textualidade jornalística, desatrelada da pasteurização e do pragmatismo noticiosos, desatando o nó da gravata da burocracia redacional, os representantes do *New Journalism* convocaram conscientemente as armas – e os bárões assinalados – da literatura (BULHÕES, 2007, p. 146).

Na abordagem desse autor, torna-se relevante que o Novo Jornalismo apareceu como forma de “enfrentamento” a uma lógica burocratizada e “pasteurizada” de prática jornalística. Mais que buscar afirmar a objetividade dos fatos narrados, o “passeio nos bosques da ficção”, para utilizar a expressão de Umberto Eco (1994), permitiria conferir uma dinâmica que mudaria a face e o cotidiano das redações de jornais e do produto que circulava nas mãos dos leitores.

O Novo Jornalismo institui uma relação dialógica comprometida com os preceitos jornalísticos — abrangendo tanto a produção literária quanto a “informação”. Mudando a perspectiva mudam os fatos, como nos sugere White em seus estudos acerca do trabalho do historiador.

Dessa forma, a representação da realidade insinua-se como uma narrativa cuja função é hibridizar as interseções linguístico-literárias sem suprimir as peculiaridades do jornalismo ou da literatura, mas confrontando-as e

justapondo-as como construções *litero-factuais* da “realidade”, tanto em *A Sangue Frio* quanto em *Radical Chique*.

O mérito de Tom Wolfe e Truman Capote foi mergulhar na realidade em rápida transformação, assimilando o pulsar da sociedade estadunidense e os seus conflitos internos e produzindo uma escrita diferenciada no processo de representá-la.

A forma de redigir dos novos jornalistas procurava seguir o torvelinho de acontecimentos que se inscrevia na vida das pessoas. O romance de não-ficção, em que se enquadra o Novo Jornalismo, ocupa posição fundamental em uma literatura que se deixava marcar pela representação historiográfica, equilibrando sob o crivo narrativo as nuances do fato – representado como “verdade” – e da ficção – como elemento transfigurador para a compreensão da “realidade”.

Tom Wolfe (2005) salienta que nos anos 60, os novos jornalistas tinham nas mãos a emergência de fatos sociais e culturais que os romancistas insistiam em desconsiderar, preferindo uma representação menos ativa em relação àqueles tempos.

Os conceitos *litero-factuais* propostos pelo Novo Jornalismo de Tom Wolfe e Truman Capote pressupõem que reescrever ou reapresentar o passado pela ficção e pela história constitui, nos dois casos, atualizá-lo no presente, lançando-o em um embate de relações dialógicas inconclusivas e abertas. Desse modo, tanto os historiadores quanto os jornalistas literários “constroem” seus sujeitos discursivos como objetos possíveis de representação, organizando as narrativas por meio das próprias estruturas e da própria linguagem que utilizam para apresentar os embates e ambivalências inerentes às relações dialógicas tensionadas pelos sujeitos sociais.

O Novo Jornalismo equilibra-se, assim, sobre aspectos políticos, críticos e culturais. A narrativa do “movimento” instaura simultaneamente um discurso social e estético, vislumbrando-se a variedade de vozes sociais, o estilo jornalístico-literário e a organização do enredo histórico. Em estreita ligação com nossa análise, devemos ressaltar o estudo de Rildo Cosson, *Fronteiras contaminadas: literatura como jornalismo e jornalismo como literatura no Brasil dos anos 1970*, ao acentuar que a força política do Novo Jornalismo reside no questionamento do ato de reportar/enunciar e na problematização da verdade nos textos não ficcionais:

A partir do *new journalism*, os jornalistas já não podem simplesmente dizer que os fatos falam por si mesmos. Também com base no gênero, é possível apontar, como o fazem com razão os literários, para o caráter

representacional de toda narrativa. E isso acontece não porque o *new journalism* seja mau jornalismo ou uma forma menor de ficção, mas simplesmente porque o *new journalism* torna evidente que não há verdade sem uma negociação social sobre ela (COSSON, 2007, p. 145-146).

A abordagem de Cosson nos inspira a uma retomada de disputa em torno do signo linguístico, conforme a acepção bakhtiniana, como ferramenta para afirmarmos que as obras de Wolfe e Truman inseriram-se no contexto do jornalismo norte-americano como uma transgressão à acomodada forma de “narrar os fatos”, encenando uma luta em torno das formas de aprovação da escrita, na produção de uma narrativa sobre o “real”. Tratava-se, portanto de uma luta no terreno da linguagem, mobilizando e deslocando significado e significante.

O valor jornalístico-literário de *A Sangue Frio* e *Radical Chique* redunda não apenas da assimilação de técnicas ficcionais, mas também por se constituir em uma resposta aos pressupostos político-sociais das décadas de 60 e 70, apresentando-os de forma significativa e desvelando suas ambivalentes relações históricas e culturais.

### 3.1 LITERATURA E JORNALISMO EM RADICAL CHIQUE

O Novo Jornalismo promoveu uma guinada estético-conceitual ao abordar e justapor na mesma unidade discursiva, elementos inerentes à *fictionalização* como constructos narrativos.

Conforme explicita Hayden White (1994), o instrumento característico de codificação, comunicação e intercâmbio de que dispõe o historiador e, por extensão, o jornalista e o romancista, é a linguagem. Isso significa que o principal instrumento que eles apresentam para conferir sentido aos seus dados, tornar familiar o estranho e assimilável o passado ignoto são as técnicas de linguagem figurativa.

Dessa maneira, todas as narrativas pressupõem caracterizações figurativas dos acontecimentos que pretendem representar e explicar. “E isso significa que as narrativas históricas, consideradas meros artefatos verbais, podem ser caracterizados pelo modo figurativo em que são moldados”, no dizer de White (1994, p. 111).

O Novo Jornalismo praticado por Tom Wolfe pode ser assimilado como um conjunto de vozes entrelaçadas tanto com os valores jornalísticos e históricos quanto com os elementos de *ficcionalização* literária do romance realista. Wolfe consegue estruturar em *Radical Chique* uma tessitura narrativa cujo elemento norteador tensiona as fronteiras discursivas sem suprimi-las ou invertê-las, mas problematizando as formas de representação da realidade.

A reportagem *Radical Chique* foi publicada inicialmente em 1970, compondo o livro *Radical Chique & O Terror dos RPs*<sup>25</sup>. Na obra, Wolfe configura a representação da elite nova-iorquina do final da década de 60, cujo *ethos* estava fortemente ligado à militância política de grupos marginalizados no ambiente da contracultura do período, como, por exemplo, os integrantes do movimento negro, conhecidos como *Black Panthers* (*Panteras Negras*).

Pela representação de Wolfe, a militância dos *Black Panthers* contava com o apoio das ricas famílias de Nova York, entre elas, a do milionário casal Felicia e Leonard Bernstein. Em seu livro, Wolfe idealiza uma festa organizada pelos Bernstein, em seu apartamento, na *Park Avenue*, na qual integrantes do movimento negro dividem espaço com *socialites*, bancários e corretores de imóveis, sugerindo, não de forma ingênua ou inocente, uma naturalidade na configuração das tênues relações que caracterizam a atitude radical chique.

A pena mordaz de Tom Wolfe esboça detalhes dos perfis, características cotidianas e diálogos em sua representação das contrastantes relações estabelecidas entre a elite de Nova York e seu suposto apoio aos ativistas do Partido *Black Panthers* na luta pelos direitos civis dos negros nos Estados Unidos. Alijado do contexto histórico-social e das lutas em torno dos valores, em jogo naquele contexto, a escrita de Wolfe nos permite apreender que a imparcialidade não faz parte do mundo secular das narrativas humanas: o que muda é apenas a perspectiva, a forma de abordagem e de produzir uma leitura dos “fatos” ou, podemos inferir inspirados em White, na própria produção/invenção dos fatos. Vejamos o exemplo trazido de Wolfe:

É *indispensável* ter criados. Ter criados se torna uma tal necessidade psicológica que se podem ouvir muitas mulheres da Sociedade hoje reclamarem honestamente do quanto é difícil encontrar uma babá para as crianças que substitua a babá permanente em seu dia de folga. A

<sup>25</sup> O exemplar utilizado para esta pesquisa foi publicado em 2005 pela Companhia das Letras, com o título *Radical Chique e o Novo Jornalismo*, compondo a coleção Jornalismo Literário.

famosa mrs. C..., uma das viúvas mais ricas de Nova York, que tem um duplex de dez cômodos em Sutton Place, na parte boa de Sutton Place e não na parte que parece Miami Beach, entenda-se, mas é, de alguma forma, absolutamente venenosa com os criados e não consegue conservar nenhum, a não ser diaristas, sempre se lamenta: “Que adianta todo o dinheiro do mundo se não se pode voltar para casa de noite e saber que vai haver alguém para pegar seu casaco e preparar um drinque para você?”. Existe angústia genuína por trás desse lamento!

Na era Radical Chique, então, que grande rota de colisão se estabelece entre a absoluta necessidade de criados – e o fato de que o criado era o símbolo absoluto daquilo contra o que os novos movimentos, negros ou pardos, lutavam! Como se tornou, então, absolutamente urgente a procura da única saída: criados brancos! (WOLFE, 2005, p. 188-189).

Como se percebe, na leitura do excerto acima, em meio à miríade de vozes que flutuam longe do “chão de barro” da tensa realidade histórica, a construção narrativa de Wolfe passa ao largo dos significados do *apartheid* social em voga nos Estados Unidos da América. Não obstante, emergem em seu texto os elementos de um discurso bivocal, nos termos analisados por Bakhtin (2010).

Em *Radical Chique*, o discurso bivocal é adotado como elemento enunciativo da voz do outro, ou seja, Wolfe simula essa fala, socialmente definida da “mrs. C...”, apresentando os pontos de vista dela, suas incongruências, seus fingimentos e, principalmente, revolvendo as malhas discursivas e produzindo uma visão ou leitura que interessa acerca do caráter político-social e “classista” que, nos limites de sua representação, permeiam um dos movimentos negros nos Estados Unidos.

A passagem analisada inicia com a frase “É *indispensável* ter criados”, condensando a voz do autor-narrador e da “mrs. C...” de forma problemática e paradoxal. O fragmento situa lado a lado duas supostas realidades. A primeira delas mostra Wolfe, que surge no texto como o organizador paródico da narrativa: mostrando o emprego irônico e ambíguo do discurso do “outro”, paramentando-o de novo timbre e ressaltando a ironia, a zombaria e o deboche presentes na fala da “mrs. C...”, também uma criação sua.

A segunda “realidade” equilibra-se no tom esnobe e caricatural da personagem do excerto em estudo (“mrs. C...”), revelando que a “rota de colisão” do movimento radical chique opõem-se às efetivas necessidades da elite nova-iorquina, ou seja, o *establishment* “apenas” desloca o seu discurso, como forma de se adequar às ideias do *Partido Black Panther*. O “embranquecimento” dos criados não significa efetivamente uma mudança política

ou social e, sim, forçosamente, a adoção de novos padrões discursivos e de aproximação ao movimento negro. A criação ficcional de Wolfe, não apenas aliena qualquer possibilidade de trânsito com a dinâmica dos movimentos pelos direitos civis, mas acentua o caráter ideológico de sua representação.

É a voz do “autor-criador”, encarnado por Wolfe, que se encarrega de ordenar as falas dos sujeitos discursivos e situá-las no âmbito da metáfora do diálogo. As vozes que ecoam e as personagens que se movimentam são crias dessa espécie de demiurgo, que contracena nos interstícios da ficção histórico-jornalística-literária em busca de um ângulo que melhor venda a notícia.

Ao esboçar os aspectos factuais e literários de sua narrativa, o autor procura deixar transparecer sua visão acerca do caráter “artificial” e “dissimulado” da elite radical chique, cujo engajamento emerge mais como síntese de um modismo do que como catálise de uma postura político-social. Dessa maneira, promove o desdobramento do sujeito da enunciação na superfície do texto. Com isso, os espaços em que se manifestam os sujeitos discursivos, tornam-se lugares relativizados, por aglutinarem dialogicamente distintos posicionamentos e “realidades”.

O que se enuncia na tessitura da narrativa de Wolfe é a superposição de diversos mundos e de várias consciências plenivalentes, que se coadunam na unidade da narrativa *literário-factual* como constructos polifônicos, no dizer de Bakhtin, para quem a polifonia pressupõe uma multiplicidade de vozes equipolentes nos limites de uma obra, “pois somente sob essa condição são possíveis os princípios polifônicos de construção do todo” (BAKHTIN, 2010, p. 39).

A voz de Tom Wolfe configura-se na narrativa do livro-reportagem *Radical Chique* como o elemento orquestrador e tensivo do texto. Esse aspecto ambivalente pode ser percebido no seguinte fragmento:

Na era Radical Chique, então, que grande rota de colisão se estabelece entre a absoluta necessidade de criados – e o fato de que o criado era o símbolo absoluto daquilo contra o que os novos movimentos, negros ou pardos, lutavam! Como se tornou, então, absolutamente urgente a procura da única saída: criados brancos! (WOLFE, 2005, p.189).

Há aqui um corte abrupto na superfície do texto. Nesse momento, Wolfe denega a voz que vinha arquitetando o tom da narrativa e em seu lugar instaura a fala do sujeito discursivo que emerge pela voz do autor-personagem. Essa voz outra e díspar encarrega-se de tecer os comentários irônicos

e de pôr a nu os senões que marcam sua opinião sobre o “comportamento” da elite radical chique.

Na estruturação do enredo de *Radical Chique*, Wolfe tensiona as categorias polifônicas e faz surgir a partir das dobras da narrativa, as ambivalentes relações entre os diferentes sujeitos discursivos, reunindo-os sob a metáfora do diálogo. A justaposição de diferentes vozes sociais corrobora para a delimitação estético-literária das personagens e para a constituição dos elementos simbólicos que as definem.

A atenção dada ao discurso de outrem pode ser percebida na tessitura da narrativa radical chique e no esboço acerca dos trajes utilizados pelos convidados do casal Bernstein, possibilitando a ideia de que o *status* de vida e a justaposição factual das cenas são tecidas para definir e informar sobre a personagem idealizada na narrativa:

É evidente que ninguém vai querer usar nada frívolo ou pomposamente caro, como um vestido de noite Gérard Pipart. Por outro lado, ninguém quer chegar “se fazendo de pobre” numa horrível combinação de camisa de gola rulê e jeans boca-de-sino da rua 8 West, como se a pessoa fosse “funky” e do “nosso povo” (...). Felicia Bernstein parece entender melhor a coisa toda. Olhe para Felicia. Está usando a roupinha preta mais básica que pode imaginar, sem absolutamente nenhum ornamento, a não ser por um colar de ouro simples. É perfeito. Tem dignidade sem nenhum simbolismo aberto de classe (WOLFE, 2005, p. 162-163).

Na passagem Wolfe ordena a tessitura do enredo de *Radical Chique* manejando técnicas do Novo Jornalismo – como os elementos de construção cena a cena e os detalhes simbólicos – e perscruta não apenas os pormenores representados na intriga narrativa, mas desvela os signos e os sentidos amortecidos pelo jogo de aparências forjado pela elite nova-iorquina.

A “roupa” constitui, nesse fragmento de *Radical Chique*, um elemento de diferenciação, de comportamento e de *status*. Portanto, apesar de os milionários de Nova York dividirem o mesmo espaço com os membros do *Partido Black Panther*, há uma aura de “requinte” que os afasta e que os distancia. A roupa de Felicia Bernstein representa o contraponto problemático do enredo. Felicia “forja” a si mesma como constructo, como elemento de aproximação com a causa do movimento negro nos Estados Unidos. A “roupinha preta mais básica” de Felicia dissimula os aspectos “classistas” que estão subentendidos na postura da senhora Bernstein. A roupa disfarça o caráter paradoxal da cena e deixa em evidência as nuances problemáticas e

implícitas da elite radical chique de Nova York, que se aproxima simbolicamente do *Partido Black Panther*, mas discursivamente mantém-se apartada dos ideais do movimento negro.

A partir da utilização das técnicas do Novo Jornalismo, Wolfe consegue dispor na superfície do texto as contradições discursivas dos sujeitos inseridos na trama da narrativa, bem como, evidenciar de que maneira o “julgamento” do outro está previsto nas vozes (e atitudes) de suas personagens. Tom Wolfe vê no jornalismo o trabalho de um autêntico *arquiteto literário*, ressaltando a necessidade de colocar o leitor em posição visual de assimilar o acontecimento, como localizado num espaço e tempo determinados.

Desse modo é que os aspectos literários, jornalísticos e históricos permitem os ambientes representativos e simbólicos da prosa *litero-factual*, permitindo à imaginação variadas interpretações da realidade social, política e cultural.

Conforme aponta White (1994), a história busca retratar os fatos, denominar os acontecimentos. Mas a realidade narrada pela história pode ser construída, criada e recriada por meio dos textos. Por isso, White afirma que nos documentos históricos não há elementos que induzam a uma única interpretação. E por mais fiéis que sejam os fatos narrados, serão sempre representações do historiador (assim como a literatura é uma representação ficcionista), condicionadas pela imaginação.

Para White (1994) nem mesmo o uso de documentos ratificam a verdade, pois eles são apenas formas de representação. Fornecem significados ao passado, mas isso não constitui a existência do referido passado tal qual foi narrado. Desse modo, a obra *Radical Chique* pode ser pensada como representação, porque constitui um produto de práticas simbólicas que se transformam em outras representações, abarcando a elite de Nova York, o *Partido Black Panthers* e o contexto sociocultural em que estava inserido os Estados Unidos na década de 1960.

Analizando *Radical Chique*, constata-se que cada sociedade constrói sua ordem simbólica de se expressar por um sistema de ideias. Em outras palavras, a representação do “real” e/ou do imaginário são elementos de atribuição de sentido ao mundo. De acordo com White (1994), toda forma de conhecimento contém elementos de imaginação e ficção, não sendo essas características restritas à literatura: “os fatos não falam por si mesmos, mas que o historiador fala por eles, fala em nome deles, e molda os fragmentos do passado num todo cuja integridade é – na sua representação – puramente discursiva” (WHITE, 1994, p. 141).

O que White buscava com sua obra era mostrar que a narrativa histórica é uma ‘ficção verbal’, cujo conteúdo pode ser tanto ‘inventado’ quanto descoberto. Por conseguinte, a história pode se valer de seu caráter artístico e de seu caráter literário. E isso pode acontecer de forma positiva tanto na historiografia quanto na prosa jornalístico-literária, sem que ambas percam sua credibilidade.

Nesse sentido, os textos literários e jornalísticos, inclusive os históricos – por mais precisos que pareçam ser – são suscetíveis as leituras mais variadas. O autor Paul Ricoeur (2010) corrobora em alguns aspectos com os estudos de Hayden White (1994). Conforme o pensamento de Ricoeur (2010) é possível inclusive ler um livro de história como sendo um romance. “O incrível é que esse entrelaçamento da ficção à história não enfraquece o projeto de representância desta última, mas contribui para realizá-lo” (2010, p. 318).

Por isso, Ricoeur, assim como White, trabalham com a hipótese “de que a narrativa de ficção imita de certo modo a narrativa histórica” (RICOEUR, 2010, p. 323), pois, segundo o estudioso, “narrar qualquer coisa é narrar como se isso tivesse se passado” (RICOEUR, 2010, p. 323). O autor acrescenta que a vida é vivida no presente, já a história é contada e é relativa a um vivido que foi e não é mais.

A partir dos pressupostos de White e Ricoeur, a caracterização do ideal radical chique pode ser interpretada como uma luta, por parte de seus integrantes (*Black Panthers*) ou como um modismo por uma outra parcela (elite Radical Chique). Esses aspectos levam os participantes a optarem por uma escolha meticolosa de signos que simbolizem um sentido aspirado – como a escolha minuciosa das roupas para que não pareçam nem tão sofisticados nem artificialmente pobres – mas, sim, unicamente modernos e sintonizados com a causa.

No excerto a seguir, Wolfe pontua as nuances em que se imiscui a voz discursiva do narrador-jornalista, dos *Black Panthers* e do *establishment* de Nova York. Nota-se que o ambiente tensivo e contrastante em que estão imersos os *Black Panthers* e a elite radical chique contrapõem realidades político-sociais distintas: de um lado o movimento negro estadunidense e de outro o tom festivo e caricatural dos convidados de Felicia e Leonard Bernstein. No fragmento que será analisado a seguir, constata-se que a voz político-engajada dos *Black Panthers* cede lugar ao discurso soberbo e coquete da elite radical chique de Nova York:

Huuuuuummmmmmmmmmm. Estes belos pedacinhos de queijo roquefort cobertos com nozes moídas. Muito saborosos. Muito sutis. O jeito como o buquê seco das nozes engatinha pelo sabor intenso do queijo é que é tão bom, tão sutil. Imagino o que os Black Panthers comem aqui à guisa de *hors-d' oeuvre*. Será que os Panthers gostam de pedacinhos de queijo roquefort cobertos com nozes moídas assim, e de pontas de aspargos molhadas em maionese, e de *almôndegas petites au Coq Hardi*, que neste momento são oferecidas a eles em salvas de prata por criadas de libré preto e aventais brancos passados manualmente... O mordomo levará os drinques para eles... Negue se quiser, mas são as noites Radicais Chiques hoje em Nova York (WOLFE, 2005, p.155).

A festa dos Bernstein é apresentada por Wolfe a partir de uma descrição eminentemente sensorial, deixando transparecer os detalhes simbólicos e o *status* de vida, fato que é explicitado pela utilização dos termos em francês (que demonstram a erudição da elite radical chique) e também por meio da sofisticação dos alimentos servidos aos convidados.

Por meio desses traços, é possível identificar o lugar social da voz que se enuncia na narrativa, permitindo a exploração de diversas ambiguidades, inclusive a auto-reflexão sobre os lugares de enunciação do autor-jornalista e sobre os discursos construídos na superfície do enredo *litero-factual*.

Wolfe conduz a narrativa como se ele mesmo fosse um membro da elite radical chique, em um momento assume a terceira pessoa, em outro atua como personagem do enredo. É o que se constata na passagem que segue:

Meu Deus, que enchente de ideias tabus passa pela cabeça nesses eventos Radicais Chiques... Mas é uma delícia. É como se as terminações nervosas estivessem em alerta vermelho para as nuances mais íntimas do status. Negue se quiser! Mesmo assim, é o que acontece com toda alma aqui. É o tema das maravilhosas contradições por todo lado. É como o delicioso tremor que se obtém quando se tenta juntar as extremidades de dois ímãs... *eles e nós...*(WOLFE, 2005, p. 161).

O autor de *Radical Chique* harmoniza a organização do enredo jornalístico e transgride as convenções tradicionais, calcadas nos parâmetros do *lead* e da *pirâmide invertida*. Dessa maneira, Wolfe consegue transitar entre os vários pontos de vista. Ora está na terceira pessoa, assemelhando-se a um narrador ciente da necessidade de “isenção informativa”, ora exibe a voz na primeira pessoa, no papel de narrador-personagem-testemunha, ora confere a fala a alguém que não é ele, quando assume o ponto de vista de uma personagem que vive a própria experiência radical chique.

Outro elemento bastante importante para a configuração da narrativa do Novo Jornalismo diz respeito ao fluxo de consciência. Essa ferramenta pode ser percebida no início do livro *Radical Chique*, quando Wolfe se coloca como se estivesse na mente de Leonard Bernstein. Uma característica marcante neste texto é a intromissão do narrador que vagueia pelo quarto feito um espectro e parece observar cada passo de Bernstein, colhe cada detalhe; supõe-se que Wolfe esteja lá:

As duas, três ou quatro da manhã, em algum lugar por ali, no dia 25 de agosto de 1966, na verdade seu aniversário de 48 anos, Leonard Bernstein acordou no escuro num estado de louco alarme. Isso já havia acontecido antes. Era uma das formas que sua insônia assumia. Então, fez o de sempre. Levantou e andou um pouco. Viu a si mesmo, Leonard Bernstein, o egrégio maestro, entrando no palco de gravata-borboleta branca e casaca diante de uma orquestra completa. De um lado do pódio do maestro há um piano. Ele senta na cadeira e pega a guitarra. Uma guitarra! Um desses instrumentos debilóides, como o acordeão, feito para o método Aprenda a Tocar em Oito Dias – Gráficos Fáceis, dirigido a adolescentes de catorze anos de Levittown com 110 de QI! Mas há uma razão. Ele quer passar uma mensagem antiguerre para uma imensa platéia de colarinho branco engomado no auditório sinfônico. Ele anuncia a todos: “Eu amo”. Apenas isso. O efeito é mortificador. Immediatamente um negro se levanta na curva do piano de cauda e começa a dizer coisas como: “A platéia está curiosamente envergonhada”. Lenny tenta começar de novo, toca alguns números rápidos no piano, diz: “Eu amo. Amo ergo sum.” O negro levanta de novo e diz: “A platéia acha que ele deve se levantar e sair. A platéia pensa: ‘Tenho vergonha até de cutucar meu vizinho.’” Por fim, Lenny profere um emocionado discurso antiguerre e sai. Por um momento, sentado sozinho em sua casa, de madrugada, Lenny pensou que aquilo podia até funcionar e anotou a idéia. Pense só nas manchetes: BERNSTEIN ELETRIZA PLATÉIA DE CONCERTO COM APELO ANTIGUERRA. Mas então o entusiasmo se abate. Ele perdeu a coragem. Quem era aquele bendito negro que levantava do piano e informava ao mundo que Leonard Bernstein estava fazendo papel de idiota? Não fazia sentido, esse negro superego no piano de cauda de concerto (WOLFE, 2005, p. 154-5).

A narrativa descreve o delírio do maestro Leonard Bernstein. O enredo apresenta o egrégio regente fazendo um discurso antiguerre durante um concerto. A cena é composta pela presença do “superego” (p. 155) do maestro – um negro no piano de cauda. As cenas aparentemente desconexas serão explicitadas mais à frente. O superego de Leonard Bernstein, na

verdade é o Marechal de Campo do *Partido Black Panther*, Don Cox (p. 168), que durante a festa oferecida pelo casal Bernstein, vai proferir os dez pontos do *Partido Black Panthers* para elite nova-iorquina.

A utilização do fluxo de consciência, segundo Wolfe (2005), tem a finalidade de revelar o que pensa ou sente a personagem. A captação do fluxo de consciência é bastante complexa e levanta muitas questões, principalmente, pelos obstáculos encontrados pelos jornalistas para provar que efetivamente captaram os pensamentos das pessoas ou dos entrevistados.

Por outro lado, Ian Watt (2010) acrescenta que os romances ao investirem na consolidação do tempo e na interseção entre as experiências do passado e do presente, legaram para o Novo Jornalismo uma narrativa mais completa e coesa. Para o autor inglês, o romance consolida também outro aspecto do enredo – o fluxo de consciência:

O romance de fluxo de consciência (...) se propõe apresentar uma citação direta do que ocorre na mente do indivíduo sob o impacto do fluxo temporal; em geral, porém, mais que qualquer outro gênero literário, o romance se interessou pelo desenvolvimento de suas personagens no curso do tempo. Por fim, a descrição detalhada que o romance faz das preocupações da vida cotidiana também depende de seu poder sobre a dimensão tempo (WATT, 2010, p. 23).

O fluxo de consciência alia-se também à individualização das personagens, à apresentação minuciosa dos ambientes e à preocupação em situar os acontecimentos em tempo-espacó definidos.

Wolfe se apropria no decorrer do enredo do livro-reportagem *Radical Chique* dos trejeitos e dos modos de falar da elite nova-iorquina, contudo, sua posição assume na superfície da narrativa um tom irônico e zombeteiro. Dessa forma, o autor-personagem encarnado por Wolfe busca reverter as ideias consolidadas e instaurar um ato de apropriação refratada das vozes sociais presentes no texto, de modo a poder ordenar um todo estético, salvaguardado em um conjunto de relações dialógicas.

O autor de *Radical Chique* desmonta os estereótipos da elite de Nova York, que é apresentada como exemplo de sofisticação e consciência política, apresentando-a efetivamente como símbolo de uma mentalidade hipócrita, preconceituosa e conservadora. Nesse aspecto, Wolfe se aproxima das abordagens que Bakhtin faz sobre as personagens de Dostoiévski, guardadas as devidas ressalvas entre o escritor russo e o jornalista americano.

Segundo análise de Bakhtin (2010) sobre a obra do autor de *Crime e Castigo*, não interessa a personagem como fenômeno da realidade, dotada de traços típico-sociais e caracterológico-individuais, formado por características objetivas que, no seu conjunto, apenas respondem à pergunta: “quem ele é?”.

Para Bakhtin, a personagem interessa a Dostoiévski e, por extensão, para Tom Wolfe, como ponto de vista específico sobre o mundo e sobre si mesma, como posição racional e valorativa do homem em relação a si mesmo e à realidade que o cerca. Desse modo, constata-se que para Wolfe não importa o que a sua personagem é no mundo, mas, acima de tudo, o que o mundo é para a personagem e o que ela é para si mesma.

Segundo Bulhões (2007), a ambivalência formal permite que Wolfe passeie entre a onisciência do narrador tradicional e o personalismo do autor-narrador, fazendo com que sua prosa discursiva mantenha um equilíbrio problemático entre as personagens, o autor e a intriga do enredo.

A miscelânea na técnica narrativa, a fragmentação formal e o sentido de ambivalência no tratamento do conteúdo conferem ao livro *Radical Chique* um saldo que testemunha o sentido da busca peculiar ao próprio contexto em que a obra se realizou, mostrando os aspectos da contracultura e do movimento negro nos Estados Unidos.

A narrativa da reportagem de *Radical Chique* emerge, desse modo, como elemento ordenador dos discursos jornalístico, histórico e literário, unificados, dessa maneira, sob a metáfora do diálogo e realizando-se de forma conflitante entre o autor-personagem (Wolfe), a elite radical chique e o movimento negro estadunidense (*Black Panthers*). Dessa maneira, a procura por garantir espaço à multiplicidade de vozes sociais direciona a tessitura do enredo, a um recorte diferenciado do real e da factualidade das personagens representadas, fazendo com que a intriga narrativa do Novo Jornalismo engendre novos interpretantes, sentidos e significados para a “realidade”.

## 3.2 A SANGUE FRIOS: O ROMANCE COMO REPORTAGEM JORNALÍSTICA

O romance-reportagem *A Sangue Frio*<sup>26</sup> foi publicado em 1965 nas páginas da revista *The New Yorker* e em forma de livro em fevereiro de 1966.



26 As leituras discutidas aqui podem ser encontradas nos autores Carlos Rogé Ferreira (2003),

Conta a história do assassinato de quatro membros da família Clutter: Herbert Willian Clutter, sua esposa Bonnie Fox e os dois filhos do casal, Kenyon e Nancy.

Truman Capote passou seis anos (1959-1965) levantando informações, conversando com os moradores da pequena cidade de Holcomb (no Kansas), lendo os extensos depoimentos da justiça e entrevistando os dois acusados, Perry Smith e Richard Hickock, para compor o seu romance *litero-factual*.

Segundo Martins (2005), no romance-reportagem Truman Capote desvela todas as nuances do homicídio da família Clutter com descrições precisas de cenários, das vítimas e contextualização histórica do fato:

Logo, passa ao retrato dos dois assassinos, Richard Eugene Hickock e Perry Edward Smith, enfocando seu passado e acompanhando suas rotinas até sua morte por enforcamento. Se, por um lado, a linguagem de Truman Capote ainda recupera, por vezes, idéias prontas já convencionadas na literatura (...) nota-se o empenho do autor em apresentar os assassinos sob a perspectiva de seu *background*, como personagens ambivalentes, vítimas de seus infortúnios, provenientes de condições sociais desfavoráveis. Assim, Dick e Perry são mostrados como indivíduos comuns, sujeitos de ações antagônicas – superando epítetos socialmente consagrados, oriundos da cultura oral, do mau bandido e da pobre vítima (MARTINS, 2005, p. 86-87).

*A Sangue Frio* está dividido em quatro partes, nomeadamente *Os últimos a vé-los com vida*, *Pessoas desconhecidas*, *Resposta* e *O canto*. A narrativa do romance-reportagem de Capote é essencialmente escrito na terceira pessoa, hibridizando na tessitura do texto diálogos, construção de cenas e detalhes simbólicos sobre as personagens envolvidas no enredo.

Na narrativa de *A Sangue Frio*, Truman Capote apresenta as principais personagens em cenas curtas e cinematográficas, utilizando a habilidade adquirida como roteirista de cinema. O discurso narrativo de Capote é assumido, desse modo, como palco de luta social – colocando no mesmo constructo narrativo – as figuras da família Clutter e os assassinos Perry e Richard (Dick).

Na trama discursiva de Capote, esses elementos singulares são afetados por um valor funcional indireto, que se somando uns aos outros, constituem



Felipe Pena (2006), Truman Capote (2003), Tom Wolfe (2005), Edvaldo Pereira Lima (2009), Marcelo Bulhões (2007), Fernando Resende (2002), Rildo Cosson (2001/2007) e Gerald Clarke (2006).

“algum índice de caráter ou de atmosfera e assim finalmente podem ser recuperados pela estrutura” narrativa. (BARTHES, 2004, p. 182). Dessa maneira, a forma como o texto é conduzido, mostra com precisão para o leitor, a gestualidade de Perry e Dick, os hábitos da família Clutter e as minúcias da cidade de Holcomb.

Esses elementos podem ser notados já na abertura de *A Sangue Frio*, quando Capote procede à apresentação da pequena cidade do Kansas. De início, mostra ao leitor o cenário principal em que se desenrolarão os acontecimentos, compondo lentamente uma atmosfera de monotonia e tranquilidade que envolve a isolada cidade de Holcomb, com suas ruas quase desertas, cheias de poeira e varridas pelo vento:

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 a do Velho Oeste do que para o 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.

Holcomb também pode ser vista de muito longe. Não que haja muito para ver – apenas uma congregação desordenada de construções dividida ao meio pelos trilhos da linha principal de Santa Fe Railroad, um vilarejo fortuito delimitado ao sul por um trecho barrento do rio Arkansas, ao norte por uma auto-estrada, a Route 50, e a leste e oeste pelas pradarias e os campos de trigo. Depois que chove, ou quando a neve descongela, a poeira das ruas – sem nome, sem sombra, sem calçamento – transforma-se numa lama espessa e pegajosa (CAPOTE, 2003, p. 21-22).

A descrição de Capote fornece-nos elementos que promovem um diálogo entre as percepções do autor e as recodificações feitas pelos leitores, construindo, dessa maneira, na composição da narrativa um conjunto coeso de signos que aludem ao Velho Oeste, à paisagem de deserto e aos caubóis.

Nota-se, na passagem em estudo, que Capote arquiteta seu enredo a partir de símbolos que remetem ao imaginário dos filmes de faroeste. A imagem é endossada pela forma como são descritos os próprios caubóis “calças apertadas, chapéus Stetson e botas de salto alto com bicos pontudos”. Os

pequenos detalhes conferem precisão e verismo ao texto de Truman Capote, compondo aquilo que Barthes chama de “efeito do real”.

Nesse aspecto, os números garantem ao enredo de *A Sangue Frio* os tons de historicidade e exatidão jornalística, como pode ser percebido na utilização dos pormenores algébricos “a 110 quilômetros” e “Route 50”, que o autor enxerta na narrativa como pressuposto de “realidade concreta”.

Constata-se, no fragmento em destaque, a mistura de elementos *litero-factuais* como a utilização de metáforas “O sotaque local traz as farpas da pronúncia cortante da pradaria” ou a construção imagético-literária, em que Capote compara a grandeza da visão dos celeiros com os templos gregos “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”.

Para compor o relato de *A Sangue Frio*, Capote ancora-se naquilo que Rildo Cosson (2001) chama de “princípio da verossimilhança”, constituindo-se, assim, como construção da “verdade” do romance-reportagem. Constata-se, portanto, a partir da passagem em análise, que a “verdade” de *A Sangue Frio*, apesar de estar amparada em fatos, constrói-se, sob o âmbito do discurso, pelo princípio da verossimilhança, ou seja, ao ser passada da condição de fato à de discurso, a verdade factual é mimetizada, transformando-se antes de tudo em verossímil. Primeiro porque obedece “às estratégias textuais impostas por um determinado gênero (o romance-reportagem)”. Segundo “porque oculta essa obediência sob a aparência de pura descrição dos fatos, da realidade em si mesma” (COSSON, 2001, p. 42).

Capote escreve *A Sangue Frio* como um romance, contudo em vez de retirar personagens e acontecimentos de sua imaginação, arranca-as da tessitura da *factualidade discursiva* do “real”. Assim, figuras como Perry e Dick, Herbert Clutter e Alvin Adams Dewey (detetive do *Kansas Bureau of Investigation*, encarregado das investigações sobre o assassinato da família Clutter) eram tão históricas quanto George Washington e Abraham Lincoln. O biógrafo de Truman Capote, Gerald Clarke (2006), ressalta que o autor de *A Sangue Frio* “estava cercado pelo arame farpado dos fatos”:

Mesmo dentro desses limites, acreditava ter muito mais espaço para se mover do que qualquer escritor poderia imaginar; tinha liberdade para justapor os fatos em favor do efeito dramático, recriar longas conversas, e até espiar dentro da cabeça das personagens para dizer o que elas pensavam. “Um autor em seu livro deve ser como Deus em seu universo, onipresente e invisível”, disse Flaubert. E assim, no universo de *A Sangue Frio*, a presença de Truman é sentida em cada frase (CLARKE, 2006, p. 337).

*A Sangue Frio* condensa todos os aspectos inerentes ao “movimento” do Novo Jornalismo, amalgamando sobre a superfície da narrativa, elementos que abrangem a literatura, a história e o jornalismo. Percebe-se na obra, o encadeamento cronológico dos fatos e a sequência ordenada de episódios, característica que aproxima a obra de Capote dos enredos produzidos na literatura. Dessa forma, a justaposição das narrativas histórica, literária e, por extensão, jornalística permite um aprofundamento dos elementos culturais, sociais e políticos que permeiam a “realidade”.

Carlos Reis (2003) acrescenta que a transversalidade entre as diferentes formas narrativas – histórica, ficcional e jornalística - não prejudica nem diminui o estatuto da literatura, pelo contrário “a literatura invade e imbrica-se com os territórios contíguos. (...) Essas sobreposições não são nada de assustador, mas antes enriquecedoras” (REIS, 2003, p. 22).

*A Sangue Frio*, funde-se com as instâncias narrativas do romance e da história, propondo novas formas não apenas para se pensar a política, mas, sobretudo, para uma reflexão sobre os aspectos sociais, econômicos e culturais que permeiam a sociedade. Assim, é possível estabelecer uma análise mais ampla da vida dos sujeitos, das tensões entre os enunciados sociais e, principalmente, das representações dialógicas que emergem da “realidade” histórica, a partir da ficcionalização dos relatos e dos fatos.

Observa-se que a história e a literatura se esforçam na captura de aspectos da vivência humana e da representação do real. As duas narrativas têm por objetivo a reconfiguração de um passado, “real” ou “imaginário”, onde critérios como o da credibilidade e o da verossimilhança são observados. Em outras palavras, a realidade é uma construção social.

Conforme aponta Hayden White (2008), antes da Revolução Francesa, a historiografia era considerada convencionalmente uma arte literária. No século XVII, os estudos históricos eram próximos à retórica. Falava-se em história como uma forma de expressão da arte. Porém, os teóricos do século XVIII distinguiam o fato e a fantasia, mesmo assim a representação dos fatos não estava desvirtuada totalmente dos elementos fantasiosos. Aqui, a oposição básica se dava mais entre verdade e erro do que entre fato e fantasia, depreendendo-se daí que muitos tipos de verdade, também na história, somente poderiam ser apresentados ao leitor por meio de técnicas ficcionais de representação.

A ideia era romper com o tabu vivenciado pelos mais tradicionais que enfatizavam distinções entre “fato” e “ficção”. Assim sendo, afirma White:

Os historiadores talvez não gostem de pensar que suas obras são traduções do fato em ficções; mas este é um dos efeitos das obras. Ao sugerir enredos alternativos de uma dada sequência de eventos históricos, os historiadores fornecem aos eventos históricos todos os possíveis significados de que a arte da literatura da sua cultura é capaz de dotá-los (WHITE, 1994, p. 108).

White acredita na necessidade de ampliar o viés da linguagem e aproximar a história dos preceitos linguísticos. Para White, a ênfase sobre a linguagem, as estruturas narrativas, o diálogo e as categorias imbricantes têm importantes funções no sentido de auxiliar os historiadores a repensar a natureza tanto da historiografia quanto da realidade histórica.

Segundo White (1994), a história tradicional passou a ser contraposta à ficção e, sobretudo, ao romance, como a representação do real em contraste com a representação do possível ou apenas do imaginável. E assim nasceu a ideia de um discurso histórico que consistisse em afirmações exatas sobre um domínio de eventos que eram observáveis em princípio, cujo arranjo na ordem de sua ocorrência original lhes permitisse determinar com clareza o seu verdadeiro sentido ou significação:

O objetivo do historiador do século XIX era expungir do seu discurso todo traço do fictício, ou simplesmente do imaginável, abster-se das técnicas do poeta e do orador e privar-se do que se consideravam os procedimentos intuitivos do criador de ficções na sua apreensão da realidade (WHITE, 1994, p. 139-140).

Durante os séculos XVIII e XIX, a literatura também estava se redefinindo, porém o maior incômodo pertencia à história e seu compromisso com a verdade. De fato, preocupada com a fundamentação nos moldes científicas da época, a história precisava, antes de tudo, livrar-se de todo caráter ficcional associado à literatura e adquirir um novo estatuto que lhe garantisse acesso à comprovação de fatos, mesmo que indiretamente.

Segundo White (1994), os historiadores continuavam a acreditar que interpretações diferentes dos mesmos eventos são distorções ideológicas e/ou dados factuais inadequados. Eles acreditavam também que, se fosse possível a abstração da ideologia e se permanecessem fieis aos fatos, a história produziria um conhecimento tão certo quanto qualquer informação oferecida pelas ciências físicas e tão objetivo quanto um problema matemático. A ciência, para eles, era a forma de produção de verdades, por isso a necessidade de uma história nos moldes científicas.

Os historiadores ignoravam, entre outras coisas, as diversas interpretações textuais possíveis. A história não é um processo contínuo e retilíneo, ela é uma área de conhecimento composta de fragmentos dispersos, que podem receber múltiplas interpretações.

Peter Gay (2010) corrobora com o pensamento de White, afirmando que o romance é uma das realizações notáveis da civilização moderna e pode ser lido de diversas formas: “como uma fonte de prazeres civilizados, como um instrumento didático que serve ao aperfeiçoamento pessoal, como um documento que abre portas para sua cultura” (GAY, 2010, p 15). Semelhante pensamento tem Ricoeur (2010) quando afirma que um mesmo texto pode ser lido como história ou literatura, ficando a critério do leitor a interpretação e o encaminhamento dado.

A importância dos documentos e sua crítica são o centro da produção historiográfica, mas Hayden White diz que “os documentos históricos não são menos opacos do que os textos estudados pelo crítico literário” (1994, p. 106). Além do mais, segundo o autor, o conhecimento das pessoas pode aumentar sobre o passado, mas não se pode aumentar a compreensão que se tem sobre ele.

Na história sempre estiveram presentes a linguagem, a leitura, o texto e a retórica. Trata-se agora de colocá-los no centro da investigação, assim como faz a literatura. A ênfase sobre a linguagem, a textualidade, as estruturas narrativas e o diálogo são importantes porque auxiliam os historiadores a repensar a natureza tanto da historiografia quanto da realidade histórica.

Segundo White, “o historiador defronta o campo histórico mais ou menos da mesma maneira que o gramático defrontaria uma nova língua” (2008, p. 45), portanto não há como considerar a linguagem neutra ou ignorar suas interferências. É por isso que, segundo Kramer (2001), repensar as fronteiras da linguagem constitui um meio de repensar e ampliar as fronteiras da erudição histórica.

O acesso ao passado está condicionado a sua existência como texto, seus documentos e suas evidências também são textuais. Por isso, o sentido de um escrito não se reduz ao que quer dizer o autor, nem ao que quer compreender o leitor. A significação da escrita ocorre dialogicamente nesse espaço entre um e outro. Não existindo, portanto, uma “verdade única” e sim verdades, no plural. E são essas múltiplas verdades que precisam emergir sobre a narrativa jornalística de *A Sangue Frio* para que as interpretações não sejam homogêneas e reducionistas.

O estudioso Hayden White considera ainda que a obra historiográfica é “estrutura verbal na forma de discurso narrativo em prosa” (WHITE, 2008, p. 11). Em outras palavras, a história esconde o discurso no interior da narrativa. A partir daí, o autor esclarece que não é a linguagem que se adapta a uma perspectiva historiográfica, mas é a perspectiva que já se organiza fazendo uso da linguagem. Nesse aspecto, White destaca a dependência do homem em relação à linguagem.

White destaca o papel do narrador/historiador, porém acrescenta que ele não saberá tudo do passado, uma vez que ele não tem contato direto com o objeto de estudo, e sim com documentos e indícios. A tarefa do historiador, então, é desenvolver um ‘diálogo’ no qual se permita questionar o passado, sem reduzi-lo, mas ouvindo suas próprias ‘vozes’.

O passado não mais se modificará, mas o conhecimento do passado é algo em constante progresso, podendo se transformar e aperfeiçoar. Qualquer traço deixado pelo passado se torna para o historiador um documento e/ou evidência desde que se saiba interrogar os vestígios e questioná-los.

Ricouer (2010) afirma ainda que “a história nunca deixou de ser uma crítica da narrativa social e, nesse sentido, uma retificação da memória *comum*” (2010, p. 202). Dessa forma, a narrativa é considerada um ato simbólico e pode revelar os inconscientes, procurando estabelecer articulações, diferenças e apreender as maneiras pelas quais as classes sociais influenciam e afetam a forma e o conteúdo da produção histórica e literária.

Compreender esses aspectos da construção narrativa é importante para entender o horizonte abrangente das relações sociais em *A Sangue Frio*. Cabe também destacar que entendendo as imbricações entre história e literatura, há possibilidades de se estudar as construções discursivas desenvolvidas sobre as personagens. E esse estudo pode ser feito de forma muito mais criativa, consciente e crítica.

As justaposições históricas e literárias, segundo White, podem desfazer as unidades e os equívocos do passado, desfamiliarizar os textos e contextos, reconstruindo, dessa maneira, novas possibilidades de assimilação dos componentes socioculturais e narrativos.

Hutcheon (1991) dialoga com White e ressalta que a literatura não é um discurso que possa ou deva ser falso. Segundo a pesquisadora canadense, trata-se de um discurso que, precisamente, não pode ser submetido ao teste de verdade. A literatura, sob esse aspecto, não é nem verdadeira nem falsa: é isso que define seu próprio *status* de ficção e, assim, o fio condutor que interliga a história, o passado e a literatura – é a construção verbal.

Nesse sentido, Hutcheon destaca que o processo de narrativização – no jornalismo, na história e na literatura – veio a ser considerado como uma forma essencial de compreensão humana, de imposição do sentido e de coerência formal ao caos dos acontecimentos:

É a narrativa que traduz o saber em termos de expressão, e é exatamente essa tradução que constitui obsessão para a ficção pós-moderna. Assim sendo, tanto na historiografia como nos romances as convenções da narrativa não são restrições, mas condições que permitem a possibilidade de atribuição de sentido. Sua ruptura ou a contestação que a elas se faz está destinada a balançar noções estruturadoras básicas como a causalidade e a lógica (HUTCHEON, 1991, p. 160).

Desse modo, *A Sangue Frio* configura-se fora dos parâmetros pré-formatados e aprofunda-se na tessitura da realidade histórico-social das reportagens, rompendo visões estandardizadas e hegemônicas, no que tange à forma de abordar o crime e a violência nas páginas cotidianas de jornais e revistas.

No exemplo abaixo, Truman Capote descreve a cena do crime na casa da família Clutter. Para compor a narrativa, o autor de *A Sangue Frio* utiliza prioritariamente as técnicas de construção cena a cena e os detalhes simbólicos. Capote estrutura a narrativa tomando por base o depoimento do professor Larry Hendricks, uma das primeiras pessoas a chegar ao local do assassinato:

Era uma cena horrível. Aquela moça maravilhosa – mas não dava nem para reconhecer. Tinha levado um tiro de espingarda na nuca, a uma distância de uns cinco centímetros. Estava deitada de lado, de frente para a parede, e a parede ficara coberta de sangue. As cobertas estavam puxadas até seus ombros. O xerife Robinson desceu-as, e vimos que ela vestia um roupão de banho, um pijama, meia soquete e chinelos – como se, na hora em que aquilo tudo aconteceu, ainda não tivesse ido para a cama. Suas mãos estavam amarradas atrás das costas, e os tornozelos atados com o tipo de cordão usado para abrir e fechar venezianas. O xerife perguntou: “É Nancy Clutter?” – ele nunca tinha visto a moça. E eu respondi: “É, é Nancy”.

Voltamos para o corredor, e olhamos em volta. Todas as outras portas estavam fechadas. Abrimos uma delas, e era um banheiro. Havia nele alguma coisa errada. Achei que era a cadeira – uma cadeira do tipo sala de jantar que parecia deslocada num banheiro. A porta seguinte – concordamos que devia ser o quarto de Kenyon. Muita coisa do rapaz espalhada. E eu reconheci os óculos de Kenyon – numa prateleira, ao

lado da cama. Mas a cama estava vazia, embora desse a impressão de ter sido ocupada. Então seguimos até o final do corredor, a última porta, e lá, na cama dela, encontramos a senhora Clutter. Também tinha sido amarrada. Mas de maneira diferente – com as mãos à frente do corpo, de maneira que parecia estar rezando – e numa das mãos estava segurando, agarrando, um lenço. Ou seria um lenço de papel? O cordão em torno de seus pulsos corria até os tornozelos, que também estavam amarrados, e depois ia até o pé da cama, onde foi preso – um trabalho muito complicado, e feito com capricho. E pensar no tempo que deve ter levado para amarrá-la assim! E ela deitada ali, morrendo de medo. Estava usando algumas jóias, dois anéis (...) e um robe, uma camisola branca, e meias brancas. Sua boca tinha sido fechada com fita adesiva, mas ela tinha levado um tiro à queima-roupa no lado da cabeça, e o disparo – o impacto – tinha arrancado a fita. Os olhos estavam abertos. Bem abertos. Como se ainda estivesse olhando para o assassino. Porque ela deve ter visto quando ele se aproximou e apontou a arma (CAPOTE, 2006, p. 93-4).

O romance-reportagem de Truman Capote enfatiza os pormenores, os detalhes simbólicos e a apresentação cronológica dos acontecimentos. Há a retratação minuciosa dos espaços e das personagens, enfatizando na composição narrativa de *A Sangue Frio* aquilo que Barthes chama de “pormenores supérfluos” ou “enchimentos”.

A utilização da técnica de construção cena a cena confere intensidade e movimento ao enredo. O mosaico *litero-factual* (cenas), nesse sentido, comprehende a unidade discursiva que sustenta a narrativa de *A Sangue Frio*, com a justaposição e mistura de elementos da literatura, história e jornalismo.

As cenas ganham força na reportagem e ressaltam a trama do enredo. Na passagem em análise, Capote mostra as principais personagens assassinadas, por meio de um relato jornalístico mais aprofundado, com descrições minuciosas do cenário, das vítimas e também frisando a contextualização histórica do fato.

Outro elemento que deve ser levado em conta na organização da narrativa de Capote são os detalhes simbólicos. Esses componentes juntamente com a construção cena a cena engendram o sentido e o significado da urdidura do enredo. Por exemplo, o fato de apresentar o local do crime com as imagens de Nancy com “as cobertas puxadas até seus ombros” e da senhora Clutter “com as mãos à frente do corpo, de maneira que parecia estar rezando” ou ainda a descrição dos olhos de Bonnie Fox que “estavam

abertos. Bem abertos. Como se ainda estivesse olhando para o assassino”, mostram as facetas dos perfis psicológicos dos assassinos Perry Smith e Richard Hickock, atribuindo-lhes uma postura “ética” e qualidades, paradoxalmente, dúbias e contrastantes, como, por exemplo, o “sentimentalismo”, a “compaixão” e a “raiva” exacerbada. Essas características revelam elementos significativos e simbólicos de Perry e Dick, apresentando-os como sujeitos discursivos que apresentam consciências plurais e plenamente.

Conforme aponta Bakhtin (2010), esses outros eus refratados de Perry e Hickock, constituem o tecido de outras vozes, “cantando diversamente o mesmo tema. Isso constitui precisamente a ‘polifonia’, que desvela o multifacetado da existência e a complexidade dos sofrimentos humanos” (BAKHTIN, 2010, p. 49).

No decorrer de *A Sangue Frio* outros detalhes são apresentados, como os óculos de Kenyon na cena do crime e a forma como o senhor Clutter pagava todas as despesas (sempre utilizando cheques), desencadeiam elementos que definem as personagens, situam-nas no mundo e conferem sentido histórico-social à sua existência.

Em *A Sangue Frio*, Capote utiliza técnicas tradicionais na confecção do texto jornalístico, como a apuração, entrevistas e registros oficiais. Contudo o autor, não deixa de lado elementos característicos do romance realista, destacadamente a individualização das personagens, a apresentação detalhada dos ambientes e a preocupação em delimitar as ações em espaço-tempo específico.

Truman Capote utiliza em diversos momentos do romance-reportagem *A Sangue Frio* os detalhes simbólicos não apenas para engendar o perfil psicológico das personagens, mas, sobretudo, para interligar os movimentos de Perry e Dick aos da família Clutter. Esses aspectos podem ser percebidos nas duas passagens a seguir. Nos fragmentos, Capote contrapõe na mesma unidade narrativa as figuras de Perry, Dick e Herbert Clutter. A partir da oposição das cenas, Capote consegue criar uma atmosfera de suspense e delineiar uma unidade simbólica, cujo sentido será explicitado no decorrer da trama jornalística:

Dick voltou com as mãos vazias. “Nada”, anunciou ele, com uma despreocupação que deixou Perry desconfiado.

“Tem certeza? Pelo menos perguntou?”

“Claro que sim.”

“Não acredito. Acho que você entrou lá, ficou fazendo hora por alguns minutos, e depois saiu.”

“Está certo, meu querido – como você quiser.” Dick deu a partida no carro. Depois de viajarem algum tempo em silêncio, Dick deu uma palhinha no joelho de Perry. “Ora, francamente”, disse ele. “Era uma ideia ridícula. O que elas iriam pensar? Eu entrando lá, como se fosse uma loja de meias...”

Perry disse: “Pode ser que tenha sido melhor assim. Freiras dão muito azar’.

O representante da seguradora New York Life Insurance em Garden City sorria enquanto o sr. Clutter destampava uma caneta Parker e abria o talão de cheques. (...) Com o cheque preenchido mas ainda não assinado, reclinou-se na cadeira e deu a impressão de entregarselos a divagações. O corretor, um homem corpulento, um tanto calvo e bastante informal chamado Bob Johnson, esperou que seu cliente não tivesse dúvidas de última hora. Herb era um cabeça-dura, um sujeitinho que levava muito tempo para fechar qualquer negócio. Mas não, o cliente só estava vivendo o que Johnson chamava de Momento Solene – um fenômeno familiar aos corretores de seguros. O sujeito que faz um seguro de vida sente-se mais ou menos da mesma forma que o sujeito que assina seu testamento; sempre pensa na própria mortalidade (CAPOTE, 2006, p. 74-75).

Na primeira cena, Truman Capote apresenta os dois criminosos Perry e Dick tentando comprar um par de meias pretas em um convento. A ideia de comprar as meias das freiras foi de Perry e tinha a finalidade de esconder os rostos dos assassinos, evitando que fossem reconhecidos pelos membros da família Clutter. Contudo, Dick não consegue obter os objetos.

Segundo Cyntia Belgini Andretta (2008), essa atitude altera toda a história, porque com as meias eles não seriam reconhecidos e não sentiriam a “necessidade” de matar. Sem os subterfúgios das meias, o pensamento dos dois assassinos foi exatamente o contrário.

Na segunda cena, entra Herbert Clutter dialogando com o representante da seguradora de vida *New York Life Insurance*, mudam-se as cenas e os cenários rapidamente. São fragmentos que ainda não possuem relação tácita, mas que são intercalados por Capote, justapondo lado a lado duas realidades, dois momentos, três personagens em via de colisão. Para Bulhões (2007), as pinceladas rápidas e cinematográficas presentes na narrativa de Truman Capote permitem a intercalação de diversificadas cenas:

Na composição geral da obra há até um aspecto que se pode considerar de sugestão cinematográfica. Trata-se do movimento de alternância da observação do sereno cotidiano dos Clutter em sua fazen-

da com as incisivas ações de Dick e Perry, alternância que se faz com um corte brusco. Com tal recurso, confere-se ao leitor o privilégio de acompanhar o plano de comportamento das vítimas e das ações dos criminosos, destes em direção àqueles, convergindo para as terríveis ações do assassinato. Como se nota, os artifícios de onisciência e outras licenciosidades operadas por Capote em seu “romance jornalístico” são preciosos brindes permitidos aos produtos narrativos de ficção (BULHÕES, 2007, p. 154).

Constata-se, pois, no exemplo em estudo, que repensar a história e sua relação com a literatura é observar de forma diferenciada, além do contexto, a linguagem, a textualidade, as estruturas, as narrativas e o diálogo. Porque a literatura, segundo Kramer (2001), sugere formas alternativas de conhecer e descrever o mundo e usa a linguagem imaginativa para representar as categorias da vida, do pensamento, das palavras e da experiência humana:

O grande valor da literatura moderna reside em sua predisposição a explorar o movimento da linguagem e do significado em todos os aspectos da experiência social, política e pessoal. Os escritores criativos foram muito além das antigas e estáveis concepções de mundo que os forçavam a produzir uma cópia literal de uma realidade supostamente estática; eles percebem que todas as descrições do mundo permanecem abertas à contestação. Enquanto isso, os historiadores continuam a procurar a narrativa do mundo da forma como realmente existiu, em vez de admitirem que suas descrições parciais sempre excluem inúmeros outros tipos de informações importantes. O pondo de partida (...) a essas narrativas históricas deveria ser o reconhecimento, ‘de que não há nada que se possa considerar como uma única concepção correta de qualquer objeto de estudo mas (...) muitas concepções corretas, cada uma das quais exigindo seu próprio estilo de representação’ (KRAMER, 2001, p. 159-160).

Percebe-se, portanto, no enredo de Capote a mescla das categorias literárias, jornalísticas e históricas, concebendo a narrativa do romance-reportagem como uma estrutura que abarca “muitas concepções corretas” e “exigindo seu próprio estilo de representação”.

Em *A Sangue Frio*, os diálogos suprem a função de delineadores do cenário, da trama narrativa e de complemento da ação. O fragmento a seguir descreve o momento em que Perry e Dick entram na casa da família Clutter atrás de um suposto cofre, cheio de dinheiro. Os diálogos alimentam uma

cena de tensão e suspense. Capote descreve o ambiente e a conversação a partir do depoimento que Perry Smith deu à polícia:

Bem, quando não encontramos o cofre, Dick apagou a lanterna e, no escuro, saímos do escritório para uma sala, uma sala de estar. (...) Acendeu a lanterna e abriu a porta. Um homem disse: “Querida?”. Estava dormindo, piscou os olhos e perguntou: “É você, querida?”. Dick perguntou: “O senhor é o senhor Clutter?”. Agora ele estava bem acordado; sentou-se na cama e disse: “Quem é? O que está querendo?”. E Dick respondeu, muito educado, como se nós fôssemos dois vendedores de porta em porta: “Queremos falar com o senhor. No seu escritório, por favor”. E o senhor Clutter, de pés descalços, só de pijama, foi conosco até o escritório e acendemos as luzes de lá. Até então ele não tinha conseguido ver nenhum de nós dois muito bem. Acho que quando viu ficou chocado. Dick disse: “Só queremos que o senhor nos mostre onde fica o cofre”. Mas o senhor Clutter disse: “Que cofre?”. Que não tinha cofre nenhum. E na mesma hora eu vi que era verdade. Ele tinha uma cara desse tipo. Dava para saber que o que ele estava dizendo era verdade. Mas Dick começou a gritar com ele: “Não mente para mim, seu filho-da-puta! Eu sei muito bem que você tem um cofre!”. A minha impressão é que ninguém nunca tinha falado desse jeito com o senhor Clutter. Mas ele olhou bem nos olhos de Dick e disse a ele, com toda calma – que sentia muito mas não tinha cofre nenhum. Dick encostou a ponta da faca no peito dele e disse: “Ou mostra onde fica o cofre ou vai sentir muito mais”. Mas o senhor Clutter – dava para ver que ele estava com medo, mas continuava com a voz calma e firme – continuou a negar que tivesse um cofre (CAPOTE, 2003, p. 296).

A descrição dos diálogos completos conferem à narrativa de *A Sangue Frio* mais vivacidade e dinâmica. As “falas” reconstroem as situações de tensão, reproduzindo o real passado e situando-as em um momento presente, como se a cena ocorresse agora, no momento em que se lê o fato. O diálogo – como apresentação polifônica da personagem – refaz narrativamente o universo perdido da trama e das cenas, aglutinando-as simultaneamente sob a dimensão histórica e também pelo viés ficcional.

Verifica-se, assim, que as imbricações entre as técnicas do jornalismo e da literatura, alicerçadas sobre a base da “realidade histórica”, configuram em *A Sangue Frio*, elementos suficientes para tornar atraente e informativa a estrutura do enredo *litero-factual*, proposto por Truman Capote. A construção cena a cena, os detalhes simbólicos, o ponto de vista e fluxo de consciência e os diálogos são alguns dos dispositivos empregados pelos jornalistas literários para compor a narrativa do romance-reportagem.

Segundo Juan de Moraes Domingues (2012), o que o jornalista deve almejar com uma grande reportagem é narrar histórias “reais”, “não ficcionais”, de forma tão emocionante quanto pode ser uma história “inventada”, quanto um texto de “ficção”. Parece simples, mas equilibrar o uso de recursos da literatura e seus atributos ficcionais na narrativa jornalística, e, portanto, factual, é uma tarefa complexa. A esse respeito, Gustavo de Castro (2005) ressalta que “a relação entre jornalismo e literatura é múltipla como as faces de um cristal. Não somente devido à existência de inúmeros diálogos entre um e outro, mas, principalmente, porque um e outro, em alguns casos, são o mesmo” (CASTRO, 2005, p. 32).

O cruzamento entre as categorias literárias e jornalísticas permite, dessa maneira, que a produção textual amplie seu campo verbal de atuação, apresentando construções discursivo-literárias mais dinâmicas e relativizadas.

Em alusão às ideias defendidas por Resende (2002), abrir o campo de ação dos discursos jornalístico e literário não é simplesmente contribuir com a própria ideia de ruptura dos gêneros, mas também pensar esses discursos enquanto variáveis possíveis da superfície discursiva de modo geral, inserindo-os num universo verbal ampliado:

O que se sugere é que se pense não na obra que desobedece a seu gênero, mas no texto que hoje é refeito, ou, ainda, que até propõe uma releitura do próprio gênero que, inegavelmente, o pressupõe. Deve-se seguir de perto a ideia de que hoje existem textos – obviamente derivados de outros – que se manifestam de maneira singular, de modo a questionar o próprio fazer literário, colocando em questão não suas origens, mas a sua própria manifestação enquanto propagação discursiva, sua enunciação, o significante derivado do seu próprio fazer (RESENDE, 2002, p. 34).

A partir do estudo das imbricações entre jornalismo, história e literatura, percebe-se, portanto, que não há como considerar a linguagem neutra ou ignorar suas interferências. É por isso que, segundo Kramer, “repensar as fronteiras da linguagem constitui um meio de repensar e ampliar as fronteiras da história” (2001, p. 140).

Dessa forma, nota-se que o texto constitui uma rede de resistências, um diálogo. E o acesso ao passado está condicionado a sua existência como texto, dessa forma, seus documentos e suas evidências também são textuais. Por isso, o sentido de um escrito não se reduz ao que quer dizer o autor, nem ao que quer compreender o leitor. A significação da escrita ocorre

dialogicamente nesse espaço entre um e outro. Não existindo, portanto, uma verdade única e sim verdades no plural.

White (2008) examina a historiografia como uma estrutura verbal-dis cursiva e sustenta a ideia basilar de que a mente não é capaz de explorar o real sem a linguagem. Em outras palavras, sem a linguagem não há como expressar o pensamento:

Em suma, o problema do historiador é construir um protocolo lingüístico, preenchido com as dimensões léxicas, gramaticais, sintáticas e semânticas, por meio do qual irá caracterizar o campo, e os elementos nele contidos, nos seus próprios termos (e não nos termos em que vêm rotulados nos documentos) e assim prepará-los para a explicação e representação que posteriormente oferecerá deles em sua narrativa (WHITE, 2008, p. 45).

O processo narrativo de *A Sangue Frio* desvela, portanto, as nuances discursivas, os aspectos culturais e imaginários ocultos no emaranhado político-social da trama jornalística. O romance-reportagem de Capote consegue, dessa maneira, estruturar, no decorrer da organização do enredo, aspectos plurais e simbólicos das personagens, abarcando elementos que tangem à representação de consciências plenamente plenárias e às tensões interdiscursivas e intersubjetivas que se desenrolam na superfície do texto, justapondo elementos literários, jornalísticos e históricos sob a mesma paleta narrativa.



# CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao analisar as confluências ficcionais em *A Sangue Frio* e em *Radical Chique*, buscou-se traçar pontos de encontro, tangência e de atrito entre as narrativas literária, jornalística e histórica. No estudo, procurou-se compreender como as técnicas do Novo Jornalismo se aproximam dos mecanismos formais da literatura, apontando para a representação da realidade histórico-jornalística a partir de aspectos estruturais advindos do romance realista.

Constata-se que a “verdade” da ficção literária não está, nesse sentido, em desvelar a existência “real” das personagens e fatos narrados, mas em possibilitar a leitura das questões em jogo em uma temporalidade dada, aprofundando aspectos relativos ao real empírico, aos acontecimentos histórico-literários e à configuração da urdidura do enredo como categoria dialógico-polifônica nas obras de Tom Wolfe e Truman Capote.

O Novo Jornalismo proposto por Wolfe e Capote volta-se para a literatura almejando investigá-la não como documento, testemunho de “verdade” ou autenticidade do fato, mas enxergando-a como dimensão da narrativa, possibilitando questionamentos e problematizações, abrangendo a confluência entre as tramas dos enredos da literatura, das reportagens e da história.

Em *A Sangue Frio* e em *Radical Chique*, a ficção insinua-se como “verdade” representativo-simbólica das fabulações narrativas contidas no interior do livro-reportagem. Em Wolfe e Capote, as técnicas literárias delineiam e configuram as formas de pensar e agir do fazer histórico-literário e também do jornalístico. Os fatos narrados não se apresentam como dados acontecidos, mas como possibilidades, como posturas de comportamento dotadas de credibilidade e significância.

O estudo das narrativas *litero-factuais* nos livros-reportagem de Wolfe e Capote suprem, portanto, a função de representar as práticas diárias e cotidianas como instrumentos de combate, de conscientização e reflexão sobre as nuances da “realidade” concreta.

As narrativas de Wolfe e Capote propõem questionamentos sobre a superposição das narrativas literária, histórica e jornalística, tendo como ponto de intersecção o hibridismo linguístico-textual que aproxima a dimensão

fictícia da literatura em contraposição ao “verismo” histórico-jornalístico dos fatos.

O discurso do jornalista-literário aproxima-se, desse modo, à “fala” do historiador. A história pretende relatar aquilo que se passou realmente, embora não consiga atingir esse objetivo por uma razão: há trajetos temporais, espaços vazios, lacunas em aberto nos acontecimentos, de que o autor não consegue dar conta por absoluta falta de informação e comprovação. No entanto, esses vácuos precisam ser preenchidos – ou “construídos” – pelo historiador para que a narrativa tenha sentido.

Os hiatos das intrigas narrativas histórico-jornalísticas, sob esse pressuposto, são ocupados por uma atmosfera de fatos, que articulam a partir da linguagem uma teia significativa de sentidos e reveste-os de um caráter interpretativo, ficcional e representativo.

As narrativas, sob esse ponto de vista, configuram-se como sistemas simbólicos e são tratados como equivalentes da realidade que objetivamente delineiam o compósito representativo do mundo.

Os enredos jornalísticos e históricos, não são a “verdade”, apesar de se afirmar que eles enunciam os acontecimentos com a rigidez da observação e fidelidade ao que de fato sucedeu, ainda sim constituem relatos incompletos dos fatos, filtrados por meio do olhar do jornalista e do historiador e da linguagem e das formas de representação que eles utilizam para comunicá-los.

As histórias, nesse aspecto, não são apenas sobre eventos, mas também sobre os conjuntos de relações possíveis que esses eventos figuram de maneira organizada de demonstração e representação. Esses conjuntos de relações mencionados anteriormente, contudo, não são imanentes aos próprios eventos; existem apenas na mente do historiador que reflete sobre eles.

Isso ocorre porque a história não apresenta objeto que se possa estipular como sendo unicamente seu; ela sempre é escrita como parte de uma disputa entre figurações poéticas conflitantes.

*A Sangue Frio* e *Radical Chique* apartam-se da imanência atinentes aos eventos e promovem o percurso contrário, adaptando técnicas ficcionais aos textos jornalísticos, como as alternâncias de ponto de vista, os monólogos interiores de um narrador autoconsciente e participante, a ênfase na composição das personagens e, principalmente, na transcendência da objetividade.

As narrativas do Novo Jornalismo de Capote e Wolfe aproximam-se, dessa forma, aos constructos histórico-literários, porque a composição de seus enredos cumpre, no processo de configuração do real, a busca pela

verossimilhança. O novo jornalista é quem reúne os dados, seleciona, estabelece conexões e cruzamentos, elabora uma trama, apresenta soluções para decifrar a intriga montada e se vale das estratégias linguístico-literárias para aproximar o leitor do “real”.

A verossimilhança significa, assim, que o objeto da representação do repórter não é realmente o que aconteceu, mas, sim, a complexidade do que “poderia” ter acontecido. Em outras palavras, o novo jornalista tensiona as categorias da “realidade”, abarcando-a de forma mais complexa, difusa e ampla. Semelhante ao que ocorre na literatura, as obras de Wolfe e Capote sugerem os “fatos” como novas possibilidades para análise e interpretação da história. Dessa forma, a prosa discursiva de *A Sangue Frio* e *Radical Chique* desempenha um equilíbrio problemático entre as personagens, o autor e a intriga narrativa.

As obras de Capote e Wolfe possibilitam, por conseguinte, a criação de um imaginário que abarca os traços do “real”, subvertendo-os e problematizando-os. Dessa maneira, o Novo Jornalismo reproduz aspectos contrastantes e ambivalentes sobre a vida e sobre a forma de enunciá-los narrativamente.

Assim, chega-se a uma das metas buscadas nos domínios de *A Sangue Frio* e *Radical Chique* que é a de capturar a impressão de vida na raiz da explicação de seus atos e na sua forma de conferir sentido ao mundo. Esses traços podem ser resgatados na prosa jornalístico-literária, muito mais do que na prática jornalística tradicional, que se edifica sob os matizes do *lead* e da *pirâmide invertida*, assumindo uma tonalidade telegráfica e monológica da realidade concreta.

As categorias técnico-formais de *Radical Chique* e *A Sangue Frio* decorrem do romance realista do século XIX e, nesse sentido, as suas narrativas não apenas descrevem a multiplicidade de conflitos diários, mas eleva-os ao patamar discursivo-literário. Os textos da “vertente” do Novo Jornalismo captam as profundezas do cotidiano, abarcando os detalhes e as minúcias do presente.

O fato histórico e as personagens da história são abordados pelo escritor-jornalista de maneira mais livre e subjetiva. Em outras palavras, abre-se espaço para a construção múltipla de sentidos, que se apoia na exploração dos detalhes que compõe a trama e na humanização de suas personagens.

Em *Radical Chique* e em *A Sangue Frio*, constata-se que os pormenores supérfluos justificam-se pelo fato de documentarem um modo de vida e desnudarem as ambivalências da teia social e da “realidade”, apontando suas

discrepâncias, discursos e tensões. Em outras palavras, os dados, aparentemente, negligenciáveis podem remontar à uma realidade complexa não experimentável diretamente.

O norte-americano Fredric Jameson (1992) inverte a dinâmica da relação histórica tradicional: não é o historiador que julga o passado, mas o passado que o coloca em julgamento. É neste sentido que o passado revela as virtuais e ainda não realizadas potencialidades humanas. Ele ganha novas possibilidades e propostas de interpretação. Ao contrário do ficcionista, o jornalista-literário não cria personagens nem fatos. No máximo, os “descobre”, fazendo-os sair de sua invisibilidade.

Ao assumir as ferramentas da literatura, tanto a história quanto o jornalismo, passam a dispor de elementos que ajudam a tensionar as categorias que regem a “realidade”, sublimando-a pelo viés da linguagem, por meio da dimensão fictícia e pelo constructo narrativo.

Percebe-se que as obras de Capote e Wolfe representam as ambivalências e as contradições da “realidade”, apontando para uma narrativa discursivo-refratada em que se destacam o dialogismo, a polifonia, a ficção e o enredo digressivo-consensual de distintas visões de mundo.

O conceito de “ficção” é posto em *Radical Chique* e em *A Sangue Frio* como dimensão mediadora entre história, literatura e jornalismo – uma vez que seu discurso *litero-factual* propõe uma verdade correspondente às fronteiras da realidade cultural, social e política.

Verifica-se, assim, que os territórios da ficção deixam transparecer no processo de representação narrativa elementos que convergem para a similitude entre as práticas literárias e histórico-jornalísticas, assimilando a força da linguagem ao trabalho de tessitura da narrativa.

O Novo Jornalismo, ao inserir novas possibilidades de análise da “realidade” e de levar para a superfície do texto o aparato conceitual por meio do qual os fatos são ordenados no discurso, fornece um cabedal de instrumentos que convergem para leituras mais aprofundadas da urdidura do texto jornalístico e de esquadriamento do mundo.

Nota-se que as obras de Wolfe e Capote tendem a reconstruir novas “versões”, sobretudo, para o imaginário e para a confecção da intriga jornalística. É por intermédio da hibridização das práticas literárias e factuais que *A Sangue Frio* e *Radical Chique* representam novos caminhos, apontam para novas possibilidades e garantem na tessitura da prosa discursiva a pluralidade de distintas visões de mundo, consciências e de vozes sociais.

# REFERÊNCIAS

ANDREATTA, Cyntia Belgini. **A relação entre jornalismo e literatura em três romances-reportagens.** Dissertação (Mestrado). Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2008.

BAITELLO JR., Norval. **O animal que parou os relógios:** ensaios sobre comunicação, cultura e mídia. São Paulo: Annablume, 1999.

BAKHTIN, Mikhail. **Questões de literatura e estética:** a teoria do romance. Trad. Aurora Fornoni, José Pereira Júnior, Augusto Góes Júnior, Helena Spryndis Nazário, Homero Freitas de Andrade. São Paulo: Unesp, 1998.

\_\_\_\_\_. **Problemas da poética de Dostoiévski.** Trad. Paulo Bezerra. 5. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.

\_\_\_\_\_. **Marxismo e filosofia da linguagem.** Trad. Michel Lahud e Yara Frateschi. São Paulo: Hucitec, 2006.

\_\_\_\_\_. **Estética da criação verbal.** Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BARTHES, Roland. **O rumor da língua.** Trad. Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BELO, Eduardo. **Livro-reportagem.** São Paulo: Contexto, 2006.

BERTRAND, Denis. **Caminhos da semiótica literária.** Bauru: EDUSC, 2003.

BRAIT, Beth (Org.). **Bakhtin:** dialogismo e construção do sentido. Campinas: Editora da Unicamp, 2005.

BULHÕES, Marcelo. **Jornalismo e literatura em convergência.** São Paulo: Ática, 2007.

BURKE, Peter; BRIGGS, Asa. **Uma história social da mídia:** de

Gutenberg à Internet. Trad. Maria Carmelita Pádua Dias. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006.

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

\_\_\_\_\_. **Os cães ladram**. Trad. Celso Nogueira. Porto Alegre: L&PM, 2006.

CARVALHO, Alfredo Leme Coelho. **Foco narrativo e fluxo de consciência**. São Paulo: Editora Unesp, 2012.

CASTRO, Gustavo de. "A palavra compartida". In: CASTRO, Gustavo de; GALENO, Alex (Org.). *Jornalismo e literatura: a sedução da palavra*. São Paulo: Escrituras, 2002.

\_\_\_\_\_. **Jornalismo literário**. Casa das Musas, 2005.  
In: Disponível em: <[www.casadasmusas.org.br](http://www.casadasmusas.org.br)>. Acesso em: 16 de dez. 2011.

CLARKE, Gerald. **Capote**: uma biografia. Trad. Lya Luft. São Paulo: Globo, 2006.

COSTA, Cristiane. **Pena de aluguel**: escritores jornalistas no Brasil 1904-2004. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

COSSON, Rildo. **Romance-reportagem**: o gênero. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2001.

\_\_\_\_\_. **Fronteiras contaminadas**: literatura como jornalismo e jornalismo como literatura no Brasil dos anos 1970. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2007.

DOMINGUES, Juan de Moraes. **A ficção do Novo Jornalismo nos livros-reportagem de Caco Barcellos e Fernando Morais**. Tese (Doutorado). Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2012.

ECO, Umberto. **Seis passeios pelos bosques da ficção**. Tradução Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

FARACO, Carlos Alberto. **Linguagem & diálogo**: as ideias linguísticas do Círculo de Bakhtin. São Paulo: Parábola Editorial, 2009.

FERREIRA, Carlos Rogé. **Literatura e jornalismo, práticas políticas**. São Paulo: Edusp, 2003.

FONTANA, Mônica. **Literatura e jornalismo**: fato e ficção em Abusado e Cidade de Deus. 2009. 180f. Tese (Doutorado). Universidade Federal do Pernambuco, Recife, 2009.

GAY, Peter. **O estilo na história**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

\_\_\_\_\_. **Represálias selvagens**: realidade ficção na literatura de Charles Dickens, Gustave Flaubert e Thomas Mann. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

HALL, Stuart. **Da diáspora**: identidades e mediações culturais. Trad. Adelaide La Guardia Resende. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

HAMBURGER, Käte. **A lógica da criação literária**. São Paulo: Perspectiva, 1975.

HUTCHEON, Linda. **Poética do pós-modernismo**: história, teoria, ficção. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

JAMESON, Fredric. **O inconsciente político**: a narrativa como ato socialmente simbólico. São Paulo: Ática, 1992.

KRAMER, Lloyd. Literatura, crítica e imaginação histórica: o desafio literário de Hayden White e Dominick LaCapra. In: HUNT, Lynn (org.). **A Nova História Cultural**. 2ª Ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

KUNCZIK, Michael. **Conceitos de jornalismo**: Norte e Sul. Tradução Rafael Varela Jr. São Paulo: Edusp, 2002.

LAGE, Nilson. **Teoria e técnica do texto jornalístico**. Rio de Janeiro: Elsevier, 2005.

LANZA, Sonia Maria. **As narrativas jornalísticas**: memória e

melodrama no folhetim contemporâneo. 2008. 156f. Tese (Doutorado). Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2008.

LEITE, Ligia Chiappini Moraes. **O foco narrativo**. 11. ed. São Paulo: Ática, 2007.

LIMA, Luiz Costa. **História. Ficção. Literatura**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

LIMA, Edvaldo Pereira. **Páginas ampliadas**: o livro-reportagem como extensão do novo jornalismo e da literatura. São Paulo: Manole, 2009.

MARTINS, Maura Oliveira. **Estratégias de representação do real**: um olhar semiótico às narrativas do New Journalism de linha Direta. 2005. Dissertação (Mestrado). Universidade do Vale do Rio dos Sinos, São Leopoldo, 2005.

MEDEL, Manuel Angel Vasquez. “Discurso literário e discurso jornalístico: convergências e divergências”. In: CASTRO, Gustavo; GALENO, Alex. Jornalismo e literatura: A sedução da palavra. São Paulo: Escrituras, 2002.

MEDINA, Cremilda. **Povo e Personagem**. Canoas: ed. ULBRA, 1996.

MELO, Cimara Valim de. **O lugar do romance na literatura brasileira contemporânea**. 278f. Tese (Doutorado). Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2010.

MELO, Sandra Helena Dias de. **O discurso de neutralidade na imprensa**. Revista Eletrônica Linguagem em Discurso, 2004. Disponível em: <[http://www.portaldeperiodicos.unisul.br/index.php/Linguagem\\_Discurso/article/view/300](http://www.portaldeperiodicos.unisul.br/index.php/Linguagem_Discurso/article/view/300)>. Acesso em: 28 jun. 2013.

MEYER, Marlyse. **Folhetim**: uma história. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

MOTTA, Luiz Gonzaga. **Jornalismo e configuração narrativa da história do presente**. Revista Eletrônica e-compós, 2004. Disponível em: <<http://www.compos.org.br/e-compos>>. Acesso em: 13 jun. 2012.

NICOLATO, Roberto. **A realidade da ficção:** uma contribuição do jornalismo à literatura dos anos 70. 225f. Tese (Doutorado). Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2008.

PENA, Felipe. **Teoria do jornalismo.** São Paulo: Contexto, 2008.

\_\_\_\_\_. **Jornalismo literário.** São Paulo: Contexto, 2006.

PONTES, Felipe Simão. **Teoria e história do jornalismo:** desafios epistemológicos. 2009. 251f. Dissertação (Mestrado). Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2009.

RAMOS, Cristiano. **Literatura e Jornalismo:** bases teóricas para análise do livro-reportagem. 2010. 125f. Dissertação (Mestrado). Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2010.

REGO, José Lins. **Fogo Morto.** 67<sup>a</sup> ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008.

REIS, Carlos. **O conhecimento da literatura:** introdução aos estudos literários. Porto Alegre: Edipucrs, 2003.

RESENDE, Fernando. **Textualizações:** ficção e fato no Novo Jornalismo de Tom Wolfe. São Paulo: Annablume, 2002.

\_\_\_\_\_. **O Jornalismo e suas Narrativas:** as Brechas do Discurso e as Possibilidades do Encontro. Revista Galáxia, São Paulo, n. 18, p.31-43, dez. 2009.

RICOEUR, Paul. **Tempo e narrativa.** Tradução: Claudia Berliner. São Paulo: Martins Fontes, 2010. (Volume III)

SANTOS, João Bosco Cabral dos. Interfaces da crítica literária com a teoria semiolíngüística. In: MELLO, R. **Ensaios de Análise do Discurso.** Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2002.

SANTOS, Luis Alberto Brandão; OLIVEIRA, Silvana Pessôa de. **Sujeito, tempo e espaços ficcionais:** introdução à teoria da literatura. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

SILVA, Marcos Fabrício Lopes da. **Machado de Assis, criticando a imprensa:** o jornal entre palmas e piparotes. 2005. 152f. Dissertação (Mestrado). Universidade Federal de Minas Gerais, Minas Gerais, 2005.

SODRÉ, Muniz. **A narração do fato:** notas para uma teoria do acontecimento. Petrópolis: Vozes, 2009.

TALESE, Gay. **Fama e anonimato.** Tradução de Luciano Vieira Machado. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

VENTURA, Zuenir. **Chico Mendes:** crime e castigo. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

VICTOR, Marília Valente. **As estratégias de veridicção em A Sangue Frio, de Truman Capote:** o romance como literatura jornalística. Dissertação (Mestrado). Universidade de Franca, Franca (SP), 2009.

WATT, Ian. **A ascensão do romance.** Tradução Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

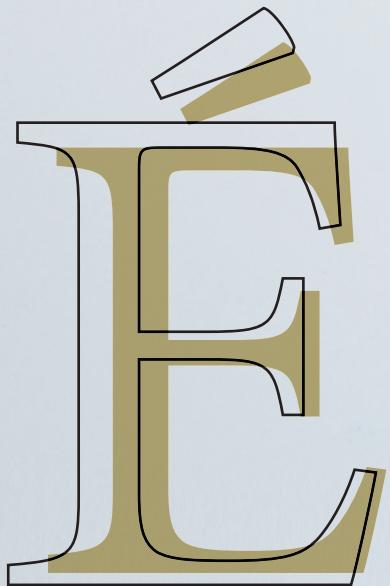
WHITE, Hayden. **Trópicos do Discurso:** ensaios a crítica da cultura. Tradução de Alípio Correia de Franca Neto. São Paulo: Edusp, 1994.

\_\_\_\_\_. **Meta-História:** a imaginação histórica do século XIX. Tradução de José Laurêncio de Melo. São Paulo: Edusp, 2008.

WOLFE, Tom. **Radical Chique e o Novo Jornalismo.** São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

WOLFE, Tom. **O teste do ácido do refresco elétrico.** Rio de Janeiro: Rocco, 1993.





possível a convivência entre Jornalismo e Literatura? Como o Novo Jornalismo estadunidense organiza essas linguagens? Como se dão as aproximações entre fato e ficção? Estas questões são discutidas nas obras *Radical Chique* e *A Sangue Frio*, analisadas no livro *Rasgos literários na prosa jornalística*. A obra tensiona aspectos sacralizados da prática periodística, subvertendo os modos de narrar e de representar as fontes. Nesse sentido, a aproximação entre as narrativas jornalísticas e literárias pressupõe um mergulho mais aprofundado na urdidura dos aspectos sociais e históricos. O livro destina-se a pesquisadores e estudantes de Jornalismo, História e Letras.