

Novo jornalismo: reflexões sobre a relação entre reportagem e romance

New Journalism: reflection on the relationship between story and novel

Juan Domingues*

RESUMO

Tom Wolfe, ao explicar as pretensões do Novo Jornalismo – movimento que potencializou a prática do jornalismo literário, nos anos 60 –, afirmou que esta proposta de narrar os fatos tem como objetivo oferecer ao leitor um texto tão emocionante quanto uma trama ficcional. Neste sentido, diz Wolfe, a reportagem é para ser lida como se fosse um romance. Este artigo, que integra pesquisa de mais de quatro anos sobre o tema, estabelece o trajeto do Novo Jornalismo, que teve o romance realista com embrião, e discute a presença da ficção na narrativa factual deste formato textual. Mais que isso: este texto questiona a lendária frase de Wolfe: reportagem para ser lida como romance ou romance para ser lido como reportagem?

Palavras-chave: Reportagem. Novo jornalismo. Ficção. Romance.

ABSTRACT

Tom Wolfe, in explaining the intention of New Journalism – a movement that enhanced the practice of literary journalism in the 60s – said the proposal to narrate the facts was intended to provide the reader with a text as exciting as one fictional plot. In this sense, says Wolf, the report is to be read like a novel. This article, which integrates research over four years on the subject, establishes the path of the New Journalism, which had the realist novel with embryo, and discusses the presence of factual narrative fiction in this text format. More than that, this text questions the legendary phrase Wolfe: story to be read as a novel or novel to be read as a story?

Keywords: Reportage. New journalism. Fiction. Novel.

* Jornalista, Doutor em Comunicação pela PUCRS, Brasil. Professor de Jornalismo da Faculdade de Comunicação Social (Famecos), da PUCRS, RS, Brasil. Autor do livro “Che Guevara: mito, mídia e imaginário (Edipucrs, 2010)”. Membro da Associação Internacional de Estudos em Jornalismo Literário (IALJS). E-mail: <juan.domingues@pucrs.br>

Data da submissão: 22/novembro/2013.

Data da aprovação: 11/fevereiro/2014.

Desde os anos 60, quando surgiu, o Novo Jornalismo é alvo de críticas sob o argumento de que seus textos estão mais próximos da ficção do que da verdade dos fatos. O texto dos novos jornalistas potencializou o modo de escrever reportagens, fortaleceu o jornalismo literário. No entanto, a rejeição, de uma maneira ampla, carece de argumentação. Muitas vezes, fica restrita à relação entre o jornalismo tradicional, objetivo, que busca, essencialmente, o fato – e, por isso, “o jornalismo de verdade” –, e o jornalismo que se arrisca demais ao percorrer um caminho muito próximo da ficção, a partir do uso de ferramentas textuais próprias da literatura. A discussão é boa e merece ir um pouco mais além.

Para dar conta do debate, este texto percorre, primeiro, de forma breve, o trajeto trilhado pelo romance norte-americano até desaguar na narrativa do Novo Jornalismo, narrativa utilizada até hoje de maneira ampla por jornalistas em todo o mundo, inclusive no Brasil. Além disso, para ilustrar o hibridismo entre reportagem e romance que se observa neste modelo de narrativa, o estudo irá apresentar exemplos empíricos que podem dar indícios da íntima relação entre os elementos essenciais que consolidam o Novo Jornalismo e a narrativa de livros-reportagem do jornalista brasileiro Caco Barcellos.

Teóricos já escreveram que o jornalismo nasceu no berço da literatura, mas acabaram se tornando gêneros distintos a partir da delimitação de objetivos. O primeiro exige o relato dos fatos. O segundo se ocupa da fantasia e da ficção. É razoável dizer que o Novo Jornalismo, por sua vez, apresenta textos a partir de exaustiva investigação, proximidade do repórter com o fato e visão ampla do objeto sobre o qual se ocupa. Ao mesmo tempo, expõe claramente as ferramentas da literatura em suas narrativas. Por uma razão muito simples: o Novo Jornalismo tem suas bases fundadas no romance. Especialmente no romance norte-americano.

Tom Wolfe, um dos ícones do movimento criado nos anos 60 do século passado, costuma afirmar que a narrativa jornalística precisava refletir aquela década de profundas mudanças sociais, políticas e comportamentais, marcada pela negação à tradição, à família, à religião, à corrida armamentista das grandes potências. A década de 60 do século XX foi a década da revolução dos costumes e dos questionamentos, cuja moldura foi confeccionada, especialmente, pela alteração de comportamento social. Atentos ao que se passava na sociedade norte-americana, os novos jornalistas se ocuparam em retratar essa realidade por meio do texto. Um texto informativo, mas com base nas características ficcionais do romance realista. E propagaram a ideia de que criaram uma nova forma jornalística de narrar acontecimentos.

Antes de avançar sobre o Novo Jornalismo propriamente dito, é necessário lembrar, aqui, que o romance que serviu de fonte para os novos jornalistas também surgiu a partir de mudanças na forma de escrever e no próprio objeto dessa escrita. O termo *romance* se consagrou no final do século XVIII, cuja diferença básica que o caracterizaria, em relação à ficção anterior, era o realismo. Isso não quer dizer que todos os escritores que precederam o romance buscavam o irreal. No entanto, até o século XVIII, as formas literárias se concentravam nos enredos da epopeia clássica renascentista, construídos a partir da fábula, da mitologia, da lenda, da História ou sobre outras experiências coletivas tradicionalmente estabelecidas e reconhecidas. “Na Idade Média, as verdadeiras realidades são os universais, classes ou abstrações, e não os objetos particulares, concretos, de percepção sensorial.” (WATT, 1990, p. 13).

A concepção moderna de romance que surge é a ideia de busca da verdade com base nas questões individuais, cujo critério basilar é a fidelidade à experiência individual. Assim, o romance rompe com a tradição do texto anterior e passa a enfatizar, na prosa de ficção, a relação entre vida e literatura.

Até então, partindo da premissa de que a natureza seria completa e imutável, era adequado pensar que os relatos sobre a Bíblia, os mitos, a história e a lenda poderiam constituir, em si mesmos, algo definitivo. O rompimento desse pensamento literário ocorre a partir de dois grandes escritores ingleses. Defoe e Richardson, afirma Watt (1990, p. 15), “são os primeiros que não extraíram seus enredos da mitologia, da História, da lenda ou de outras fontes literárias do passado”, embora esse ponto de vista tenha predominado até o século XIX.

Com Defoe, Richardson e também Fielding, escrever enredos inventados ou ficcionalizados, a partir de algum incidente real, passou a ser uma prática geral. Ao contrário dos textos tradicionais, esses autores dedicaram-se a tratar sobre pessoas específicas em suas prosas de ficção. Para lidar com essas particularidades realistas, Watt (1990, p. 19) lembra que a caracterização e a apresentação detalhada do ambiente se constituem em aspectos fundamentais para o romance. “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.”

No rastro dessa mudança para a narrativa de ficção realista é possível perceber que os romances passam a receber títulos de nomes próprios de pessoas. Os nomes, que até então não tinham valor literário, agora vigoram, não apenas como títulos de obras, mas também – e principalmente – como tendo função na vida social. De certo modo, isso representa uma evidência

de que “filósofos e romancistas dedicaram ao indivíduo particular maior atenção do que este recebera até então”. (WATT, 1990, p. 19). É importante destacar que, nas obras literárias anteriores, os autores tratavam, evidentemente, os personagens por seus respectivos nomes próprios, mas os mesmos não tinham o valor individual, como no romance realista.

Enquanto a individualidade ganha força a partir do romance, os fatores tempo e identidade também surgem como ingredientes essenciais na construção da narrativa ficcional realista. Isso significa dizer que o indivíduo só poderia ser indivíduo por estar, permanentemente, em contato com sua identidade, por meio de pensamentos, experiências, atitudes passadas e memórias. Portanto, “as personagens do romance só podem ser individualizadas se estão situadas num contexto com tempo e local particularizados”. (WATT, 1990, p. 22).

Se antes os textos privilegiavam enredos atemporais, o romance investe no caminho inverso. Encontra no tempo e na relação entre as experiências do passado e as ações do presente uma estrutura de enredo mais coesa do que as narrativas tradicionais. Ao dar ênfase ao tempo, o romance expõe uma outra característica que consolida sua narrativa, que é o fluxo de consciência. Para Watt (1990, p. 23), o fluxo de consciência “se propõe apresentar uma citação direta do que ocorre na mente do indivíduo sob o impacto do fluxo temporal”. A esse conjunto de características que emoldura o romance – a individualização das personagens, a apresentação detalhada dos ambientes, a preocupação em situar as ações no tempo e o uso do fluxo de consciência –, agrega-se um outro foco de interesse do gênero: a narrativa detalhada da vida social em si, do cotidiano das pessoas e do comportamento da vida em relação ao seu próprio tempo, esse como fator importante para os relacionamentos humanos.

A função da linguagem no romance é referencial, tem por objetivo retratar o que ocorre na vida real com o maior nível de detalhamento possível. A partir das particularidades das personagens e da descrição minuciosa dos locais e dos ambientes, o romance busca no realismo a sua forma de imitar a vida, “em sua tentativa de investigar e relatar a verdade”. (WATT, 1990, p. 31). Embora não haja um regramento ou um método fechado e conclusivo que encerre a narrativa do romance, o fato de lidar com tudo o que pode estar no cotidiano da vida é denominado por Watt de gênero de realismo formal. “É a expressão narrativa [...] de uma premissa ou convenção básica de que o romance constitui um relato completo e autêntico da experiência humana.”

Não se quer aqui dizer que outras formas literárias não cumpram também esse papel de retratar a vida, nem que está garantida ao romance a chave para a descoberta da verdade, em detrimento de outras narrativas. No entanto, ao contrário de outros gêneros literários, o realismo formal do romance consegue contextualizar, de maneira mais clara, o tempo e o ambiente circunstanciais do objeto narrado e, a partir daí, transcreve a realidade. Isso explica porque a maioria dos leitores, “nos últimos dois séculos tem encontrado no romance a forma literária que melhor satisfaz seus anseios de uma estreita correspondência entre a vida e a arte”. (WATT, 1990, p. 32).

O romance americano

Para alguns teóricos, a década de 20 do século XX foi o mais notável período do romance nos Estados Unidos, quando a ficção foi de experimentação, em alguns momentos, e de decadência, divergência e perda de rumo, em outros, mas que soube retratar a construção da identidade de um país que se soltava das amarras rurais e conservadoras e se transformou numa sociedade que ingressava na vida urbana, industrial e de consumo. Os anos 20 foram provocadores das mudanças mais profundas da história norte-americana, do ponto de vista social, estrutural e comportamental, por uma série de razões, mas especialmente a partir de uma alteração na lógica de desenvolvimento: a economia transferiu seu centro de produção para o consumo.

Tudo se alterou a partir disso. Estimulada a consumir, a população teve acesso ao crédito e aumentou significativamente os gastos pessoais. Do ponto de vista da comunicação, a década acelerou a integração nacional, com amplos investimentos em tecnologias de mídia, como o rádio e o cinema, assim como a melhoria nos transportes, do automóvel ao avião. A época da Lei Seca foi a mesma das mudanças em relação ao comportamento sexual e do desenvolvimento da medicina, com destaque para as inovações em torno dos conceitos sobre a psicanálise, e da disseminação da música negra e do jazz. Nesse cenário, o romance americano também é afetado. Desiludidos ou propositalmente distantes da nova realidade, muitos escritores trocaram os Estados Unidos por Paris. Para quem ficou, no entanto, as mudanças eram campo fértil para a ficção e as técnicas modernistas.

Entre os romancistas da chamada “geração perdida”, é razoável citar, neste momento, ao menos três que podem servir como representantes da narrativa ficcional sobre o período de mudanças e novas experiências: Scott Fitzgerald, Ernest Hemingway e John dos Passos. Logo no começo da década, Fitzgerald publica *Este lado do Paraíso* (1920), que retrata o ambiente confuso daquele começo de década. O romance, que impunha o estilo de Fitzgerald escrever, ou seja, do escritor que precisa estar em ação, no local dos acontecimentos, foi um sucesso de vendas. Hemingway, contemporâneo de Fitzgerald, era um pouco diferente na essência. Antes de ser escritor, foi jornalista do *Kansas City Star* e fazia coberturas para a editoria de polícia. Talvez por ter exercido o jornalismo, Hemingway tinha como obsessão a precisão na narrativa, inclusive no romance. Bradbury (1991, p. 83) faz uma comparação interessante entre os dois estilos. O construto ficcional de Hemingway seria sempre “claro e bem iluminado, um mundo de mínimos duros e bem demarcados; Fitzgerald amalhava matéria-prima desordenadamente, desperdiçava tanto esta quanto a si mesmo”.

John dos Passos contribuiu muito para a ficção norte-americana a partir de obras como *USA*, cuja narrativa se prende ao cotidiano e à crise, mas com técnicas modernistas, misturando história e ficção. “Ele escreveu sempre a respeito do homem em busca da realidade e da inteireza, mas jamais chega realmente a encontrá-la.” (BRADBURY, 1991, p. 98). No começo dos anos 30 – depois do histórico colapso da Bolsa de New York, em 1929 –, muitos escritores se engajam politicamente e voltam suas lentes para escrever o que sobrou da crise que fechou a década de 20 e abriu a seguinte. Desemprego, falta de perspectivas, pobreza urbana, violência nos guetos, miséria no campo, desespero e degradação social passam a dominar os temas tratados por escritores como John Dos Passos, entre outros, na mídia impressa. Mais uma vez, as mudanças sociais dão origem a uma nova forma de escrever, mais dedicada às questões sociais e engajada ao naturalismo. À medida em que tudo se altera nos anos subsequentes ao colapso da bolsa, a sociedade americana se molda aos tempos que virão. A ficção norte-americana também busca um retrato estético e consolida o romance em uma nova era: a da recuperação econômica e da aproximação – e desenvolvimento – da guerra fria.

A matéria-prima do romance realista estava novamente em mutação e à disposição dos escritores. Hemingway e Fitzgerald redirecionaram seu foco de atenção, manifestando preocupação com os rumos sociais sem, no entanto, deixarem de ser experimentais. Henry Roth também se utilizou das mesmas técnicas para relatar em *Chame-o de sono* (1935) a vida de um menino que nasce e cresce entre imigrantes do Leste Europeu, que se estabeleceram nas ruas violentas da região leste de New York.

Essa narrativa ficcional que mistura as mudanças, os desafios, as descrenças, os valores, a violência e a pobreza urbanas, os conflitos, o embate entre velhos e novos hábitos e os próprios encontros e desencontros entre indivíduo e sociedade se estende ao longo dos anos 40 e 50 e é acentuada, potencializada, especialmente, no pós-guerra. Nos anos 60, esse sentimento não só perdura como é intensificado. Norman Mailer talvez seja um dos ícones desse momento e um dos expoentes do Novo Jornalismo. Mailer se notabilizou por traçar uma narrativa de ficção sobre os alicerces de personagens naturalistas, de gente comum, como “o pequeno criminoso, o branco pobre do Sul, o judeu do Brooklyn, o viajante de Montana”. (BRADBURY, 1991, p. 160). Em *Os nus e os mortos* (1948), uma reportagem sobre a violência da guerra que se transformou em seu primeiro livro, Mailer faz uma conexão entre a vida militar e a sociedade norte-americana.

A ficção americana, nesse começo da década de 60, parecia voltar os olhos não apenas para as questões sociais internas e individuais, mas para fora, para o mundo exterior. A história que os romancistas agora passavam a explorar “era uma história de deformantes jogos de poder, grandes estruturas conspiratórias, imensos sistemas tecnológicos, ameaças apocalípticas à sobrevivência”. (BRADBURY, 1991, p. 168). A particularidade das personagens e dos hábitos – características tão marcantes do romance dos anos anteriores – parece ficar em segundo plano diante dessa nova atmosfera política e bélica. O cenário de mudanças políticas, econômicas e sociais parecia propício para novas manifestações artísticas e culturais. No campo do jornalismo, hoje se vê, a efervescência social também resultaria em um estilo diferente de escrever reportagens e oferecê-las para um público que também se modificava.

O Novo Jornalismo

Nessa teia de informações que parecem ficção, e de narrativas ficcionais que parecem realidade, a história é mostrada como um romance. A ficção norte-americana inova e constrói uma estrutura narrativa surpreendente, que atua no limite entre o romance e as grandes reportagens especiais, que passam a ganhar espaço na mídia impressa dos Estados Unidos, entre o final dos anos 50 e início dos 60, inicialmente na chamada imprensa *underground* ou alternativa. Além do jornal semanal *The Village Voice*, de New York, dezenas de outros veículos de pequeno e médio porte, como *Weekly*, *Minority of one*, *The Independent* e os satíricos *Aardvark*, de Chicago, e *Horseshit*, da Califórnia, entre tantos outros, surgem com um tipo de texto distinto daquele produzido pelos jornais tradicionais. O estilo acabou se consolidando com a publicação de reportagens por revistas que

integravam o rol da grande imprensa, que encontraram nos textos jornalísticos literários, de profissionais que já tinham reconhecimento a brecha para uma nova maneira de relatar os fatos e atrair leitores. “Um caminho que ela (a imprensa) tomou foi o de um factual fantástico que tentava penetrar a ficcionalidade do real.” (BRADBURY, 1991, p. 169).

Truman Capote, por exemplo, chamou seu *A sangue frio* (1966) de romance de não ficção. No texto, publicado em capítulos pela revista *The New Yorker*, em 1965, e em livro, no ano seguinte, Capote relata, em uma reportagem – que alguns chamam de romance-reportagem –, o assassinato de uma família em uma pacata cidade do interior do Kansas, por dois homens, com passagem pela polícia. O autor, então, investe nas técnicas jornalísticas tradicionais, como apuração, entrevistas, busca de dados e registros oficiais, mas não despreza as ferramentas características que marcaram a narrativa ficcional do romance realista. “Foi uma sensação – e um baque terrível para todos os que esperavam que o maldito Novo Jornalismo ou Parajornalismo se esgotasse como uma moda.” (WOLFE, 2005, p. 45).

A maioria dos romancistas norte-americanos desse período se mostrava mais preocupada com o mundo exterior. Mas alguns escritores, como Capote, e um grupo de jornalistas, viram-se diante da possibilidade de ocupar esse vácuo, produzindo textos jornalísticos informativos, mas encorpados pela ficção própria do romance realista. Tom Wolfe chega a ironizar o distanciamento dos escritores em relação às mudanças sociais que ocorriam no país naqueles anos. “Os romancistas tinham tido a gentileza de deixar para nossos rapazes (os novos jornalistas) um corpo de material bem bonzinho: toda a sociedade americana, na verdade.” (WOLFE, 2005, p. 53).

Ter toda a sociedade norte-americana à disposição para ser retratada significava não apenas a oportunidade de escrever sobre um conjunto diverso de temas. O Novo Jornalismo conseguiu capitalizar para si a força de uma narrativa capaz de captar o sinal daqueles tempos e daquela geração. A maioria dos novos jornalistas era composta por pessoas jovens, com idades entre 23 e 40 anos, uma geração que vivia plenamente aqueles surpreendentes anos 60.

O Novo Jornalismo soube se aproveitar daquele momento do ponto de vista político, econômico – especialmente quanto ao mercado editorial. Com as modificações no estilo de produzir reportagens – com textos mais longos, repletos de detalhes e com o uso abundante de recursos literários –, as grandes revistas passaram a direcionar seu foco a este tipo de narrativa, praticamente decretando a morte dos textos curtos em detrimento da nova não ficção americana. Nos primeiros anos da década de 60, a revista *Esquire*

abriu espaço para os novos jornalistas, numa tentativa desesperada para enfrentar a forte concorrência da *Playboy*. A revista *New York* passou a circular como suplemento aos domingos no extinto *New York Herald Tribune* e se tornou uma das pioneiras no gênero. O jornal *The Village Voice*, fundado em 1955, e até hoje em operação, sempre procurou abordar temas culturais e sociais a partir de textos nascidos no berço do Novo Jornalismo, assim como a revista *The New Yorker*, que privilegiou projetos de longas reportagens, e a *Rolling Stone*, surgida em 1968, com a percepção do lucro a partir de grandes matérias sobre a cultura do *rock*. Aliás, o tema cultura, no Novo Jornalismo, teve peso substancial na produção textual que abalou o fazer jornalístico tradicional e surpreendeu a literatura.

Pauly (1990, p. 110) acerta ao afirmar que essa forma de apurar e escrever textos jornalísticos ergueu uma espécie de combate simbólico entre coisas opostas, como “velho-novo, objetivo-subjetivo, razão-emoção, fato-ficção” (1990, p. 110). Para Pauly, o Novo Jornalismo desafiou duplamente o estatuto do jornalismo e da literatura. “Desafiou a reputação do império dos fatos do jornalismo, e o santificado jardim da imaginação da literatura.” (1990, p. 110). Ao contrário da objetividade e dos textos curtos do jornalismo que se fazia até então, surge com força a subjetividade do repórter diante dos fatos a serem relatados. Essa subjetividade, antes contida, agora é explicitada na nova forma de escrever que emerge, principalmente em revistas e livros, e revitaliza a maneira de produzir reportagens, como se fossem narrativas literárias. “Os novos jornalistas encontram muitas de suas histórias a partir de eventos já transformados pela mídia de massa em espetáculo. [...] Usam o mundo como pano de fundo.” (EASON, 1990, p. 191).

A ficção do fato do Novo Jornalismo

O Novo Jornalismo ergueu uma narrativa que pretendia tomar o lugar do romance utilizando alguns de seus métodos. Conforme Wolfe, a nova escrita jornalística tinha como característica uma base de quatro mecanismos essenciais. Todas comuns à ficção realista: a descrição dramática dos acontecimentos cena a cena, em vez do resumo histórico usual da maioria das matérias jornalísticas tradicionais; a transcrição integral de diálogos, em oposição às citações e à utilização convencional de aspas; emprego de complexos e inventivos pontos de vista em terceira pessoa para representar os fatos como eles se desenrolam; e a apresentação detalhada dos costumes sociais e das ânsias expressas em estilo e *status* dos personagens, através dos quais é possível ao leitor identificar o comportamento e o poder aquisitivo das pessoas envolvidas no texto.

Hollowell (1979, p. 40) acrescenta outras duas características, além daquelas registradas por Wolfe. A primeira é a utilização do que Hollowell chama de monólogo interior ou fluxo de consciência, cuja narrativa apresenta o que pensa ou sente um personagem. A tarefa não é das mais

simples para quem opta por este tipo de registro e é um dos flancos do Novo Jornalismo aberto à crítica, simplesmente devido à dificuldade de o jornalista provar como captou o pensamento de pessoas, independentemente de terem sido ou não entrevistadas pelo repórter.

A outra, chamada por Hollowell (1979, p. 40) de caracterização composta, dá conta do uso de diversos personagens na vida de um único. Muitos críticos do Novo Jornalismo acreditam que a técnica é desonesta, porque pode levar o leitor a pensar que se trata de uma pessoa real, quando o personagem criado é uma mescla de jeitos, hábitos e comportamentos do grupo ao qual pertence. A caracterização composta também corre o risco da generalização. Além disso, os novos jornalistas trataram de usar outras técnicas literárias, como “o retrocesso ao passado, os avanços e a cronologia invertida para tornar a narrativa vívida e cheia de colorido que usualmente só se encontram na ficção”.

Neste cenário de estratégias de linguagem e farta apropriação de ferramentas próprias da literatura, o Novo Jornalismo tentou “produzir um texto que trouxesse como proposta o devaneio intrínseco à ficção e que, ao mesmo tempo, tivesse como suporte o factual”. (RESENDE, 2002, p. 45). Johnson (1975, p. 84) é enfático ao definir Wolfe como sendo um jornalista dono de um estilo “barroco, efervescente, quase surrealista do qual deriva de sua habilidade para deixar que os fatos se revelem por si mesmos de um modo explosivo”. Ao estabelecer relação entre Wolfe, Capote e Talese, Johnson admite que a nova prática jornalística se ocupa claramente da imaginação de seus autores, embora, ao mesmo tempo, não pareça duvidar da veracidade dos textos:

O jornalismo imaginativo de Wolfe leva a marca de sua personalidade e de seu estilo tão claramente como o romance de não-ficção de Capote leva a marca de seu gênio, menos pessoal, mas igualmente verdadeiro. [...] Em alguns aspectos, é um artista pop, mas em outros é obviamente um estilista da prosa extremamente exato e disciplinado como Gay Talese, por quem Wolfe diz ter sido influenciado. (1975, p. 84).

Para Wolfe, o Novo Jornalismo representa o contrário do jornalismo tradicional pouco atrativo, esmaecido, sem vida ou bege, como o autor costuma denominar o texto jornalístico convencional. Era preciso relatar de maneira distinta a vida diferente pela qual a sociedade estava passando naqueles anos 60. A atuação menos comprometida, por parte dos romancistas, em relação aos movimentos que ocorriam na época, acabou deixando para os novos jornalistas a profusão de fatos sociais e culturais

para relatar. Eles ficaram com o caminho livre para que “exercitassem um relato histórico-jornalístico que, caracterizado pelo uso de técnicas literárias, de algum modo pudesse também ficcionalizar os fatos”. (RESENDE, 2002, p. 21). Neste ponto, os novos jornalistas levaram grande vantagem em relação aos romancistas. “Eles não precisaram inventar tramas e personagens para relatar a realidade social.” (HOLLOWELL, 1979, p. 22).

Embora os novos jornalistas possam ter sido até certo ponto ingênuos, ao acreditar que esse tipo de narrativa pudesse, de fato, representar a realidade da época, é difícil negar que, a partir daquele momento, a observação participante do repórter atingisse um nível só visto na literatura. Wolfe (2005, p. 19) deixa claros os objetivos do novo modo de produzir reportagem. “Essa descoberta, de início modesta, na verdade, reverencial, poderíamos dizer, era que talvez fosse possível escrever jornalismo para ser lido como um romance. ‘Como’ um romance, se é que me entendem.”

De forma didática, Wolfe trata de detalhar como funciona o trabalho do repórter e sua observação participante dos acontecimentos, no Novo Jornalismo:

Consistia no registro dos gestos cotidianos, hábitos, maneiras, costumes, estilos de móveis, vestuário, decoração, estilos de viagem, comida, cuidar da casa, modos de comportamento para com os filhos, os empregados, os superiores, os inferiores, os colegas, mais os vários olhares, poses, relances, estilos de caminhar e outros detalhes simbólicos que pudessem existir numa cena. Simbólicos de que? Simbólicos, no geral, no status de vida das pessoas, entendendo este termo no mais amplo senso do comportamento e das poses pelas quais as pessoas expressam sua posição no mundo ou o que elas pensam que seja essa posição ou o que gostariam que fosse. O registro de tais detalhes não é um mero ornamento em prosa. Está tão perto do centro do poder do realismo quanto qualquer outro recurso da literatura. (2005, p. 26-27).

Outro novo jornalista de produção consistente é Talese (2004, p. 9), que, no prefácio de *Fama & Anonimato*, um conjunto de textos escritos sob o teto do Novo Jornalismo, chega a admitir o hibridismo entre o factual e o ficcional deste tipo de narrativa jornalística. “Embora muitas vezes seja lido como ficção, o Novo Jornalismo não é ficção. Ele é, ou deveria ser, tão fidedigno quanto a mais fidedigna reportagem.” Ainda que essa sentença indique alguma hesitação em relação à veracidade dos fatos relatados pelo Novo Jornalismo, Talese o relaciona com o jornalismo tradicional, criticando esse último. Para ele, o Novo Jornalismo busca “uma verdade

mais ampla que a obtida pela mera compilação de fatos passíveis de verificação, pelo uso de aspas e observância dos rígidos princípios organizacionais à moda antiga”.

Romper com o texto “à moda antiga” significa compor uma narrativa jornalística de fôlego, com riqueza de detalhes, que possa ir além do fato, do registro dos acontecimentos. Para isso, as técnicas literárias próprias do romance ganham força no texto dos novos jornalistas, com um objetivo bem definido: excitar o leitor, fazê-lo entrar na cena do crime, sentir o cheiro e o barulho do clube de jazz, imaginar perfeitamente as roupas e o jeito de personagens famosos ou anônimos em um jogo de futebol, olhar com atenção a agitação das ruas das cidades, mostrar o comportamento das pessoas nas mais distintas situações cotidianas. Wolfe (1973, p. 15, tradução nossa) admite a estratégia: “interessava a possibilidade de fazer existir algo novo no jornalismo, [...] utilizar vários recursos simultaneamente para excitar o leitor tanto intelectual quanto emocionalmente”.

Ao lançar mão de artifícios da literatura, fluxos de consciência e diálogos em excesso para agradar o leitor com textos que se parecem com um romance, desde os anos 60 o Novo Jornalismo alimenta o debate em relação à própria construção do texto jornalístico. Para Wolfe e muitos outros novos jornalistas, o papel da reportagem, no Novo Jornalismo, parece não ter sido bem compreendido por alguns, apesar de reconhecer a relação de proximidade entre reportagem e romance. Do ponto de vista literário, o narrador é fundamental por se tratar de alguém que realiza o relato. “O narrador é uma entidade fictícia a quem cabe a tarefa de enunciar o discurso.” (REIS, 2003, p. 354).

Se o uso da terceira pessoa é um ingrediente do discurso ficcional, o diálogo também se constitui na materialização ficcional em um texto – ou em índice de ficcionalidade, como denomina Hamburger. A constatação da ficção, neste caso, se dá por uma razão bastante simples: o narrador não vivenciou a cena. Não presenciou o diálogo que se realizou no passado. No entanto, esta estratégia narrativa oferece uma espécie de ilusão de que o narrador estava presente na ação.

O diálogo, assim como o discurso vivenciado, tem seu berço autóctone apenas na narração em terceira pessoa, na ficção pura. Pois é somente nela que a narração pode flutuar de modo a fazer confluír “relato” e sistema de diálogo na unidade da função narrativa. E isso só pode acontecer porque mesmo a narração já é ficcional, estando a qualquer momento apta a transformar-se nos próprios personagens fictícios. (1975, p. 124-125).

Centenas de exemplos empíricos poderiam ser apresentados neste artigo para ilustrar a narrativa do Novo Jornalismo e seus elementos essenciais em textos publicados no Brasil e em muitos países. Apenas para ficar no âmbito brasileiro, este autor escolheu dois livros-reportagem do jornalista Caco Barcellos: *Rota 66: a polícia que mata* (1993) e *Abusado: o dono do Morro Dona Marta* (2009). Foram selecionados dois trechos – um de cada uma das grandes reportagens de Barcellos. Ambas estão fortemente sustentadas sobre os pilares do Novo Jornalismo.

Quase de maneira cartesiana, Barcellos usa a mesma estratégia em quase todos os capítulos de *Rota 66*. A abertura de cada parte da reportagem se dá a partir da descrição de uma cena dramática ou do *status* de um personagem. As duas formas, invariavelmente, são entremeadas por diálogos que dão sustentação à narrativa, como prescreve o receituário textual dos novos jornalistas. No entanto, há diálogos complexos de serem captados. Ou pelo fato de o autor não estar presente no ato da conversa (Barcellos, de fato, não presenciou a cena registrada aqui) ou pela absoluta falta de testemunhas que pudessem relevar o conteúdo da conversa. É o caso do trecho que segue, que integra o desfecho do capítulo 15 de *Rota 66*, descrito assim por Barcellos:

– Aqui comando 7, QSL? Rota 9105, entre em contato com a base, urgente. Câmbio.

– Positivo. Rota 9105 na escuta. Câmbio – responde Rotundo, chamado a atenção com uma piscada para Martinez.

– Informe localização, Rota 9105. Localização, QSL – pergunta o PM do Comando 7 pelo rádio.

Maurício interfere. Sugere que Rotundo minta. Informe o lugar errado e que a missão é difícil, demorada. A Veraneio cinza avança por uma estrada de asfalto de duas mãos, em direção ao bairro Eldorado, no município de Diadema. Quando Rotundo informa a localização via rádio, a equipe já está fora da cidade de São Paulo, o que é proibido pelo comando da PM.

– Estamos no Jardim Campanário, procurando bandido na favela, QSL, comando?

– Positivo. Quando acabarem a missão, se dirijam para o OS do Jabaquara, QSL? Câmbio.

As casas vão se tornando raras à margem da estrada do Alvarenga, uma rodovia antiga, estreita, cheia de curvas e buracos no asfalto. Os matadores começam a despir os menores. Os dois choram, pedem para ser deixados em qualquer lugar.

- Nos deixem em paz... Não fizemos nada de errado... – pede Dirley.
- Nos joguem na estrada, nunca vamos dar queixa a ninguém... – implora Teodoro.

A Veraneio avança pela escuridão. Os matadores estão em silêncio. Martínez joga a calça de Teodoro pela janela, depois a camiseta, os tênis. De espaço em espaço lança uma peça de roupa fora. A Veraneio reduz a velocidade, passa para o acostamento da estrada. Entra em um terreno aberto, à direita, sentido Diadema-São Bernardo do Campo. Para a 200 metros da estrada: um lugar deserto, nenhuma luz em volta. Os menores nus são levados pelos soldados Luciano e Maurício por um caminho de terra, seguido por Martínez. Passam por um lixão e param. A Veraneio continua com o motor em movimento. Apoiado ao volante, Rotundo ouve o ruído de vários disparos, sete, oito tiros. Em poucos segundo, Martínez, Luciano e Maurício estão de volta. Entram na viatura animados.

- Dois a zero pra Rota. Vinguei a morte do soldado Pietro e o ferimento do cabo Higo – vibra Maurício.

- Onde estão os corpos – pergunta Rotundo, estranhando a quebra da velha prática de levar os mortos para o hospital.

Os três não respondem. (1993, p. 170-171).

Barcellos também opta por cenas dramáticas, diálogos e fluxos de consciência para narrar *Abusado*. A primeira parte do livro abre com um relato de 14 páginas, que dá conta de um confronto entre policiais e traficantes do Morro Dona Marta no momento em que criminosos estão sendo resgatados por comparsas. Além de ser repleta de recursos literários, Barcellos recheia a narrativa com detalhes minuciosos:

O socorro desce a ladeira interminável, com faróis e lanternas apagadas. Silêncio para ouvidos desatentos. O ruído do motor é de carro novo. Com o câmbio em ponto morto, é inaudível até para o cachorro, sempre atento aos movimentos, na curva que se aproxima. É prudente frear, reduzir o mínimo a velocidade e desligar o Fiesta para evitar o latido escandaloso de sempre. Só o rangido do giro do pneu sobre o paralelepípedo denuncia o avanço lento de quem vai tentar o resgate dos amigos. O Fiesta ainda se movimenta ladeira abaixo, quando é cercado pelos parceiros que aguardam ansiosos pelo socorro. Os quatro querem entrar no carro ao mesmo tempo. Alguém esqueceu as portas traseiras travadas, e eles perdem segundos eternos para destravá-las. Correm ao lado, enfiam os braços pelas janelas das portas da frente para levantar o pino das de trás. Um empurra o outro para entrar mais depressa, como dificuldade por causa dos fuzis atravessados no peito e mãos ocupadas por pistolas e revólveres.

Ao volante, Careca tem o colo cheio de granadas. É sempre o escolhido pelo grupo para as operações motorizadas mais perigosas. Agora dependem da habilidade dele para driblar o inimigo que chega de surpresa, ladeira acima, como se surgisse do nada.

– Pisa fundo, Careca!

Uma arrancada forte, daquelas de assaltante de banco em fuga, contra o inimigo que avança no meio de uma nuvem explosiva, numa curva em forma da letra U. A ladeira em espiral começa no bairro Laranjeiras e acaba na favela Santa Marta. Fugir significa fazer a curva radical à esquerda, para subir em direção aos amigos, que aguardam no topo do morro. No meio da curva nasce uma rua, formando o desenho da letra Y. É o único acesso de Laranjeiras ao morro Dona Marta. É por esta rua que os soldados do Segundo batalhão da Polícia Militar avançam disparando suas armas.

Vista do Fiesta, a caminhonete D-20 parece um tanque de guerra. Um soldado em pé usa a metralhadora pelo vão do teto solar. Dois outros PMs atiram com os fuzis pelas janelas laterais. Os tiros provocam uma fumaça azul, cortada pela linha de fogo intermitente. Uma das balas atinge o transformador do poste da rede pública de energia elétrica e provoca uma explosão semelhante à de uma dinamite. No Fiesta, é forte o cheiro de enxofre e sangue. Careca acelera fundo, mas solta as mãos do volante. Tenta proteger a cabeça com os dois braços erguidos, encostados ao rosto. O Fiesta sem controle aponta para a direita e mergulha na nuvem azulada. Sobee a calçada, atropela uma lixeira da Comlurb, bate no poste de concreto e para. A colisão quebra a base do poste, que não chega a cair, mas rompe um fio de alta-tensão e desarma a rede de energia. Dez ruas do bairro ficam às escuras. As rajadas do inimigo não param. Pardal, sentado junto à porta traseira direita, salta pela janela e fica caído na calçada. Paranóia tenta a fuga impossível. Baixo o máximo que pode a cabeça, segura firme a arma com as duas mãos e com o ombro direito força a abertura da porta de ferro retorcido. Sai do carro cambaleando quando alguém grita para acionar o gatilho do G-3:

– Dá, Paranóia, dá! (2009, p. 15-16).

No Novo Jornalismo, a possibilidade de inserção do autor na narrativa, como afirma Talese (2004), é uma estratégia própria da literatura. Nas duas maneiras sugeridas por Talese – inserir-se na narrativa ou assumir o observador neutro –, no entanto, os novos jornalistas trabalham o texto com a imaginação. E a abordagem imaginativa da reportagem não é exatamente um atributo para a produção de narrativas jornalísticas. Por isso, o Novo Jornalismo, de algum modo, “veio desconstruir o discurso no qual o próprio jornalismo parecia se amparar, provocando, conseqüentemente, um repensar acerca do fazer jornalístico”. (RESENDE, 2002, p. 45-46).

Esse repensar o fazer jornalístico, a partir do Novo Jornalismo, levanta uma discussão fundamental, que é o cruzamento dessas narrativas. O que antes era próprio da literatura, a ficção, e o que era território exclusivo do jornalismo, a realidade, neste momento parecem construir uma convergência dos dois ambientes, gerando uma relação de desconforto acerca do lugar dos discursos ficcional e factual. Trazendo o debate para o diálogo entre a narrativa literária e a jornalística, é interessante lembrar que tais discursos integram lugares próprios e distintos. Neste caso, o jornalístico ocupa tradicionalmente o lugar da verdade, enquanto que a literatura, o da ficção.

Se, desse modo, o contexto no qual parece possível inserir-se o discurso jornalístico pressupõe o lugar da verdade, da veracidade dos fatos, e se a esse contexto acomoda-se o processo de compreensão desse discurso, resta, de modo ainda simplório, pensá-lo ocupante de um espaço hipoteticamente detentor de uma verdade absoluta que necessita ser relativizada. Da mesma forma, se podemos nos apropriar do universo ficcional com o intuito de impor uma compreensão ao discurso literário, resta, também de modo simplório, pensá-lo enquanto ocupante de um espaço estritamente regido pelo imaginário, como se fosse mero produto do nada, de um lugar vazio e, portanto, detentor de uma não-verdade. (RESENDE, 2002, p. 42).

A verdade e a não verdade, o factual e o ficcional são lugares distintos do ponto de vista do jornalismo tradicional. A busca pela verdade dos fatos é atributo essencial de qualquer narrativa jornalística. No Novo Jornalismo, que parece relativizar o que é de um e o que é de outro, isso não ocorre. É claro que se deve levar em consideração que esse estatuto jornalístico sobre a verdade tem como premissa a própria sobrevivência da credibilidade da função social que a atividade se propõe exercer. Se o jornalismo é a representação da realidade, é natural que a construção de suas narrativas tenha a pretensão de verdade. Resende (2002, p. 54) argumenta, contudo, que essa proposição do jornalismo, em relação ao factual, não é incontestável, como se pretende. “Ao contrário, é sempre questionável, atrelada que está à ambiguidade a que está sujeito o próprio instrumento de trabalho desse discurso: a palavra.”

A afirmação de Resende remete à ideia de Veyne (1982, p. 11) em relação à História. Para este autor, “a História é uma narrativa de eventos”. Ou seja, tudo é a forma como estão dispostas as palavras. A mentira ou a verdade, a ficção ou o factual sobre os acontecimentos vão depender do texto. Por isso, não é possível estabelecer discursos diferentes – neste caso,

o discurso jornalístico e o literário – a partir do uso da palavra, exclusivamente. Em um contexto factual, a palavra deverá estar a serviço de um discurso cuja referência tem a verdade como fundação. Na literatura, por outro lado, a palavra servirá ao ficcional, à fantasia, à criação de um enredo. Se a literatura tem sua referência na própria linguagem, “o jornalismo, mesmo que constitutivo de uma linguagem de valor próprio, busca reafirmar-se a partir de sua ‘objetividade’, da verdade que nele se supõe inserida”. (RESENDE, 2002, p. 56).

O embate que se pretendeu travar neste artigo – e que norteia uma pesquisa mais ampla e, até certo ponto, permanente –, acerca da relação entre fato e ficção na produção de grandes reportagens sob o estatuto do Novo Jornalismo, não diminui, no entanto, a qualidade dos textos. Tratar acontecimentos reais utilizando narrativas com ingredientes literários pode resultar na produção de um texto mais completo, como chega a sugerir Resende. (2002, p. 45). “A literatura do fato [...] consiste em narrar um fato de um modo jornalístico mais completo. Significa [...] um salto em relação à prática jornalística tradicional.” Ao referir-se a um relato mais amplo em relação ao modo jornalístico convencional, o autor quer dizer que o texto do Novo Jornalismo supera o anterior quanto à abrangência, ao ângulo de visão, ao processo de apuração das informações e ao detalhamento de ambientes e do comportamento social.

O hibridismo entre fato e ficção nas narrativas do Novo Jornalismo rende debates até hoje, entre jornalistas e professores, como nas conferências anuais da Associação Internacional de Estudos em Jornalismo Literário (IALJS). Wolfe (2005) defende que os novos jornalistas produzem uma narrativa para ser lida “como” um romance. A frase é emblemática e lendária, mas pode não ser definitiva para compreender, a partir de diferentes ângulos, de que narrativa estamos falando. A intenção deste artigo, como se pode perceber, não é trazer argumentos conclusivos e definidores sobre o assunto. Ao contrário. Por isso, este texto se encerra com um ponto de interrogação: as narrativas do Novo Jornalismo são reportagens para serem lidas como romances ou romances para serem lidos como se fossem reportagens?

Referências

- BRADBURY, Malcolm. *O romance americano moderno*. Rio de Janeiro: Zahar, 1991.
- BULHÕES, Marcelo. *Jornalismo e literatura em convergência*. São Paulo: Ática, 2007.
- BARCELLOS, Caco. *Rota 66: a polícia que mata*. São Paulo: Record, 1993.
- . *Abusado: o dono do Morro Dona Marta*. São Paulo: Record, 2009.
- EASON, David. *The New Journalism and the Image-World*. In: SIMS, Norman. *Literary Journalism in the Twentieth Century*. New York: Oxford University Press, 1990.
- JOHNSON, Michael L. *El nuevo periodismo: la prensa underground, los artistas de la no ficción y los câmbios em los médios de comunicación del sistema*. Buenos Aires: Troquel, 1975.
- HAMBURGER, Käte. *A lógica da criação literária*. São Paulo: Perspectiva, 1975.
- HOLLOWELL, John. *Realidad y ficcion: El nuevo periodismo y la novela de no ficcion*. México: Noema, 1979.
- PAULY, John J. *The politics of the New Journalism*. In: SIMS, Norman. *Literary Journalism in the Twentieth Century*. New York: Oxford University Press, 1990.
- REIS, Carlos. *O conhecimento da literatura: introdução aos estudos literários*. Porto Alegre: Edipucrs, 2003.
- RESENDE, Fernando. *Textuações: ficção e fato no Novo Jornalismo de Tom Wolfe*. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2002.
- SIMS, Norman. *Literary journalism in the twentieth century*. New York: Oxford University, 1990.
- TALESE, Gay. *Fama & Anonimato*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- VEYNE, Paul. *Como se escreve a história: Foucault revoluciona a história*. Brasília: UnB, 1982.
- WATT, Ian. *A ascensão do romance*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- WOLFE, Tom. *Radical chique e o Novo Jornalismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- . *The New Journalism*. New York: Harper and Row, 1973.