

**CENTRO UNIVERSITÁRIO DE BARRA MANSA  
PRÓ-REITORIA ACADÊMICA DO CURSO DE JORNALISMO**

**MACAULEY MORAES DOMINGUEZ**

**VELHO E NOVO JORNALISMO: relações entre jornalismo e literatura no Brasil  
e o Jornalismo Literário nas produções de Eliane Brum**

**Barra Mansa  
2018**

**MACAULEY MORAES DOMINGUEZ**

**VELHO E NOVO JORNALISMO: relações entre jornalismo e literatura no Brasil  
e o Jornalismo Literário nas produções de Eliane Brum**

Trabalho de Conclusão de Curso  
apresentado ao Centro Universitário  
de Barra Mansa como parte dos  
requisitos para a Conclusão do  
Curso de Bacharel em Jornalismo,  
sob a orientação da Mestre Beatriz  
Pacheco.

**Barra Mansa**

**2018**

**MACAULEY MORAES DOMINGUEZ**

**VELHO E NOVO JORNALISMO: relações entre jornalismo e literatura no Brasil  
e o Jornalismo Literário nas produções de Eliane Brum**

**COMISSÃO AVALIADORA**

---

**Beatriz Pacheco  
Orientadora**

---

**Avaliador**

---

**Avaliador**

**Barra Mansa  
2018**

## AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, Oséias e Denise, por entenderem a minha relação com leitura não só como hábito, mas como uma possibilidade de reinterpretar a vida.

A mestre e orientadora Beatriz Pacheco, pela paciência e por compartilhar em sala o amor pelos livros durante esses quatro anos, com carinho.

Ao meu irmão Nicolás, por me mostrar que apesar das diferenças, existem coisas mais importantes que nos conectam.

Aos amores da minha vida: Eliana, Thomás, Betinho, Vina, Érica, Gabriel, Laura, Rafael, Túlio, Mobil, Dico e Paulinho, pela amizade tão importante que dá sabor a vida.

E principalmente a leitura, que mesmo no momento da rebeldia mor da adolescência, manteve vivo em mim a curiosidade e o amor pelo conhecimento.

*“Aprendi que o repórter não é, se torna. E se torna ao ousar atravessar primeiro a larga e sempre arriscada rua de si mesmo”.*

(Eliane Brum)

## RESUMO

DOMINGUEZ, Macauley Moraes. **Velho e Novo jornalismo:** relações entre jornalismo e literatura no Brasil e o Jornalismo Literário nas produções de Eliane Brum. Barra Mansa, 2018. Monografia.

O presente trabalho aborda as relações de convergência e interposições entre jornalismo e literatura de forma a originarem uma nova forma discursiva entendida como Jornalismo Literário. A partir do entendimento da inter-relação na construção dos gêneros jornalísticos e literário, foi possível estabelecer relações de troca que viabilizariam a formação de um novo gênero. Este, entretanto, apesar de se originar de experiências da *práxis* jornalística de profissionais norte-americanos, através do movimento conhecido como “Novo Jornalismo” e protagonizado por Tom Wolfe, e brasileiros como Euclides da Cunha, João do Rio e José Hamilton Ribeiro, o Jornalismo Literário pretende ser entendido como uma expressão discursiva autônoma e capacitada de formular preceitos práticos e teóricos próprios. Por meio de uma análise da bibliografia existente sobre o assunto, além das obras produzidas com essa expressão, conclui-se uma longa trajetória de relações entre jornalismo e literatura que viabilizaram o surgimento de um discurso que, ao se propor autônomo no campo expressivo, articula rupturas e críticas a procedimentos enraizados principalmente no jornalismo (sua matriz mais próxima), mas também na literatura. Propondo o seu estabelecimento como forma discursiva até o momento atual, resgato na obra da jornalista Eliane Brum, posturas e características que a incluem como praticante dessa vertente expressiva.

Palavras-chave: Jornalismo Literário; Jornalismo; Literatura; Eliane Brum.

## ABSTRACT

DOMINGUEZ, Macauley Moraes. **VELHO E NOVO JORNALISMO:** relações entre jornalismo e literatura no Brasil e o Jornalismo Literário nas produções de Eliane Brum. Barra Mansa, 2018. Monograph.

The present work deals with the converging and interposal relations between journalism and literature in order to originate a new discursive form understood as Literary Journalism. As of the interrelationships' understanding in the construction of the literary and journalistic genders, it was possible the establishment of trade relations which would made possible the shaping of a new gender. These one, however, although it originates from experiences from north-americans professionals' journalistic *praxis*, through the movement known as "New Journalism" – leaded by Tom Wolfe – and brazilians as such Euclides da Cunha, João do Rio and José Hamilton Ribeiro, Literary Journalism wishes to be understood as a independent discursive expression, able to formulate it's own practical and theoretical precepts. Through the analysis of na existing bibliography about the subject and the journalistic-literary works produced, we conclud a long trajetory of relations between journalism and literature, wich would made possible the emergence of a discourse that, when proposing itself autonomously in the expressive field, articulates ruptures and criticism about settled procedures mainly in journalism (it's closest matrix), but also in literatura. Proposing it's establishment as a speech form untill the present moment, i identify in journalist Eliane Brum's work attitudes and practical features that includes her as a literary-journalist.

Keywords: Literary Journalism; Journalism; Literature; Eliane Brum.

## SUMÁRIO

<b>1.INTRODUÇÃO</b> .....	8
<b>2. DISCUTINDO GÊNEROS</b> .....	14
<b>2.1. Pontos de contato entre literatura e jornalismo</b> .....	17
2.1.1. <i>Crônica: divagações cotidianas</i> .....	21
2.1.2. <i>Romance-reportagem: jornalismo ao limite</i> .....	22
<b>2.2. Autonomia discursiva do Jornalismo Literário</b> .....	25
<b>3 JORNALISMO DA BELLE ÉPOQUE:</b>	
<i>imprensa literaturizada</i> .....	29
<b>3.1. João do Rio: repórter, <i>flanêur</i> e querido pelo povo</b> .....	31
<b>3.2 O fenômeno dos folhetins: literatura de canto de jornal</b> .....	34
<b>4 Apego a objetividade</b> .....	36
<b>5 Jornalismo Literário na prática</b> .....	39
<b>5.1 Experiências jornalístico-literárias</b> .....	46
5.1.1 <i>Novo Jornalismo norte-americano</i> .....	49
5.1.2 <i>A Realidade na imprensa brasileira</i> .....	52
<b>5.2 Jornalistas escritores e escritores jornalistas</b> .....	55
5.2.1 <i>Literatura dos anos de chumbo</i> .....	57
5.2.2 <i>Escritores 2000</i> .....	59
<b>6 ELIANE BRUM</b> .....	60
<b>6.1 Profissão: escutadeira</b> .....	61
6.1.1 <i>Repórter dos “desacontecimentos”</i> .....	62
6.1.1 <i>O jornalismo a serviço do outro</i> .....	63
<b>6.2 As reportagens literárias de Eliane Brum</b> .....	65
6.2.1 <i>A floresta das parteiras</i> .....	67
6.2.2 <i>Eva contra as almas deformadas</i> .....	70
<b>7 CONCLUSÃO</b> .....	73

<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>76</b>
--------------------------	-----------



## 1 INTRODUÇÃO: jornalismo e literatura fora de perigo

Faz pouco mais de dois meses que ela se foi, um dia antes do seu aniversário. Maria – vamos chamá-la assim – completaria 20 anos em 2 de março. Ninguém diria que não era uma índiazinha como tantas que colorem as ruas de São Gabriel da Cachoeira, município no noroeste do Amazonas, às margens do rio Negro. Era baixinha, os cabelos negros sobre os ombros, as roupas justas, chinelo de dedos. Mas Maria estava ali só de passagem. No seu enterro os parentes contaram que tinham vindo rio abaixo para passar o período de férias escolares, quando centenas de indígenas de diversas etnias deixam suas aldeias e enchem a sede do município para resolver pendências burocráticas. Ali na cidade, ela arrumou namorado, um militar, e passava os dias com ele, quando não estava entre amigos. Mas nos últimos dias Maria andava triste: o casal havia rompido o namoro. Estava estranha, nervosa. Os parentes contaram que chegou a ter alucinações.

Os pais tinham achado bom o fim do namoro. Ninguém chegou a conhecer de perto o tal soldado. Nunca conseguiram ver o seu rosto porque, segundo contaram, quando ele vinha ao bairro do Dabaru, um dos mais pobres do município, onde a família morava numa espécie de vilazinha com casas coladas umas nas outras, ele sempre se escondia nas sombras formadas pela parca iluminação. Tinha o rosto coberto pelas trevas da noite. Era branco, era preto. Era gente?

Na madrugada de sábado para domingo, dia 1º de março, depois de ter passado a tarde e o começo da noite com o irmão mais velho e amigos bebendo na praia do rio, Maria começou a se transformar de vez. Estava agressiva. Os olhos já não eram os dela, contou o irmão, reviravam e mudavam de cor enquanto ela gritava que os pais não gostavam dela, que era ele o filho predileto. O irmão ainda arrastou Maria de volta, mas, quando chegaram em casa, os pais não conseguiam enxergá-la. No lugar dela viam apenas algo escuro, uma sombra. Um ser da escuridão. O pai não pôde nem levantar da rede no pequeno quarto que dividia com os filhos. Ficou chorando, atônito. Maria entrou no quarto ao lado, bateu a porta. Não conseguiram abri-la, embora não estivesse trancada. Por uma fresta, viram quando ela amarrou uma corda e se enforcou. No momento seguinte a porta finalmente abriu. Ela já estava morta. (VIANA, 2016).

Será a literatura um fator bom ou ruim para a atividade jornalística? A inversão ousada do principal questionamento de *O momento literário* (1907) de João do Rio – que buscou a partir do depoimento dos grandes literatos de sua época estabelecer um consenso entre a convivência da produção literária e jornalística (Costa, 2005) – é a centelha de uma discussão que promete abalar as estruturas sedimentadas do jornalismo tradicional e ao mesmo tempo provocar os protecionistas da arte literária sacramentada. No entanto, pacífica e conciliadora, pretende somente garantir discussões e uma autonomia discursiva que – além de problematizar paradigmas da produção jornalística – combine o melhor de dois mundos, atualmente menos distantes.

O trecho acima contando a trágica trajetória de Maria, a indígena de aparência saudável e altiva confrontada por uma morte misteriosa, poderia muito bem ser identificado como excerto de uma obra ficcional. Ambientado em uma cidadezinha localizada nos confins

da floresta amazônica, a história certamente teria vindo das mãos de Gabriel Garcia Márquez, dado as circunstâncias sobrenaturais dos trópicos característicos ao Realismo Mágico.

Elementos presentes no trecho, como a descrição detalhada de ambientes, de características da personagem e a sucessão de ações e acontecimentos – o que garante um movimento ao texto – (BULHÕES, 2007), indicam uma ficcionalidade. A precisão de detalhes dos momentos que antecedem o suicídio da jovem também contribui para o entendimento de uma narrativa literária.

Trata-se, entretanto, da reportagem “São Gabriel e seus demônios”, escrito por Natália Viana para a Agência Pública de jornalismo investigativo. Dando prosseguimento a leitura do texto da repórter, logo identificamos estruturas narrativas que deixam claro a que gênero discursivo a obra pertence. Conforme explica Viana (2016): “de um total de 73 mortes ocorridas entre 2008 e 2012, apenas cinco não foram de indígenas, segundo o Mapa da Violência 2014. Entre os indígenas, 75% eram jovens, como Maria”.

A presença de dados e informações obtidas por órgãos públicos que contextualizam ou complementam os relatos dos moradores de São Gabriel da Cachoeira indicam uma dependência do texto ao factual e à realidade. Assim, tais características, aliadas ao empenho de trazer um entendimento aprofundado sobre o assunto, localizam-no como uma reportagem (BULHÕES, 2007).

Ganhadora do Prêmio Gabriel Garcia Márquez de Periodismo 2016, realizado pela Fundación Nuevo Periodismo Iberoamericano (FNPI), a reportagem aborda o elevado número de casos de suicídio no noroeste do Amazonas, especificamente no município de São Gabriel da Cachoeira. Apesar de uma estrutura jornalística tradicional<sup>1</sup> – amparada em dados objetivos, relatos das fontes e apuração rigorosa – o texto apresenta trechos em que as informações são posicionadas de forma a se confundirem com uma estética e composição literária, como o texto de abertura deste trabalho.

“*Os filhos-da-mãe estão inventando!*” (WOLFE, 2005, p. 22), era o que pensavam críticos literários e jornalistas na década de 1960 por conta do fenômeno do “Novo Jornalismo” – ou *New Journalism*. Surpreendidos pelas ousadias estéticas e narrativas protagonizadas pelos “novos jornalistas” norte-americanos – os quais lançavam mão de procedimentos literários a fim de estimular produções mais intensas – os “idiotas da

---

<sup>1</sup> Esse termo será utilizado ao longo do trabalho – assim como “jornalismo convencional” – para designar a forma mais comum de produção jornalística operada pela grande mídia impressa.

objetividade”<sup>2</sup>, valendo-se do termo de Nelson Rodrigues (COSTA, 2005), mostravam-se resistentes a conceber convergências de ordem prática entre o jornalismo e a literatura.

Entendidos como inconciliáveis, por conta de seus objetivos discursivos distintos, jornalismo e literatura compartilham em sua trajetória convergências que beneficiaram de forma mútua para a consolidação dos traços discursivos de ambos (BULHÕES, 2007). Enquanto para um a linguagem é meio para constituir o processo comunicacional, para a outra ela é finalidade, centro das atenções da experiência estética (BULHÕES, 2007).

Presentes na formação um do outro, ambos os discursos se influenciaram com instrumentos práticos e discursivos que resultaria na construção de seus subgêneros – como é o caso da reportagem, largamente influenciada pela literatura naturalista-realista do século XIX (BULHÕES, 2007). Considerando essa já existente proximidade, profissionais do jornalismo, a partir de novas inserções de elementos característicos da literatura – como a composição de cenas, diálogos, descrições, pontos de vista dos personagens, etc. – configuraram uma nova modalidade expressiva.

Utilizando-se de recursos, como os citados, o Jornalismo Literário dá continuidade ao histórico de relações interdiscursivas, mas, entretanto, não busca se distanciar do objetivo comunicacional da informação. Resultado de uma hibridização entre jornalismo e literatura (BORGES, 2013) – o que aponta uma relação um pouco mais profunda do que uma série de influências mútuas – o gênero se atém ao compromisso com a realidade, sem romper com o contrato de leitura proposto pelo jornalismo convencional (BORGES, 2013).

O Jornalismo Literário vem, dessa forma, nas palavras de Villas Boas (2007), mostrar que “esse jornalismo urgente, opinático [...] não é o único que existe” (p. 9) e que nem quer reinar soberano. Portanto, não se trata de sobreposições genéricas baseadas em uma espécie de darwinismo discursivo – como propôs Brunetière em relação a literatura (BULHÕES, 2007). Mas, sim, de uma possibilidade de questionar o jornalismo como discurso acabado, restrito, praticado para uma única e exclusiva finalidade: buscar a verdade – ainda que tarefa de impossível realização (BORGES, 2013). Portanto, o Jornalismo Literário pretende, além de colocar em xeque preceitos inflexíveis:

(...) fazer do jornalismo um discurso mais agradável de ler, incluindo o narrador no palco da ação e descronologizando a apresentação do acontecimento, é uma

---

<sup>2</sup> Na década de 1950 o escritor e jornalista Nelson Rodrigues valeu-se do termo, um tanto pejorativo, para designar os profissionais cujas práticas reproduziam os padrões jornalísticos de objetividade instituídos ao longo da primeira metade do século XX pelas agências de notícia e centralizado na forma do *lead*.

iniciativa que demanda talento, formação, tempo e pode combater no texto informativo a fragmentação e a descontextualização (BORGES, 2013, p. 253).

Criticado por teóricos e profissionais sob o pretexto de, conforme pontua Borges (2013), “influências exacerbadas da literatura e de seu espírito criativo sobre o discurso da informação” (p. 178) – o que prejudicaria o estatuto de veracidade do jornalismo – o Jornalismo Literário pretende, além das rupturas de ordem prática, questionar a neutralidade e a objetividade tão caras ao discurso jornalístico.

Concebido a partir de experimentações de ordem práticas de jornalistas influenciados pelo realismo na literatura, o Jornalismo Literário foi capaz de desenvolver atributos e características narrativas e discursivas próprias. O gênero busca, dessa forma, seu entendimento como discurso autônomo que compartilha aspectos tanto com o jornalismo quanto com a literatura (BORGES, 2013).

Do ponto de vista teórico, de acordo com Mônica Martínez (2009), o Jornalismo Literário encontra-se em fase de “consolidação conceitual” (p. 199). Isso quer dizer que as produções que teorizam sobre o tema são recentes, demonstrando um interesse entre jovens e experientes pesquisadores em estabelecer conteúdo teórico nas duas últimas décadas. Baseando-se nos dados disponibilizados pela Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação (Intercom), Martínez (2009) alega um aumento significativo em publicações sobre o tema durante a primeira década dos anos 2000. Entre 2001 e 2008, foram identificados 28 trabalhos contendo “Jornalismo Literário” como palavra-chave.

O interesse se dá pelas iniciativas editoriais e acadêmicas em promover o assunto (MARTÍNEZ, 2009). Entre elas, pode-se citar a coleção “Jornalismo Literário” da editora Companhia das Letras que resgatou títulos de importância como *Hiroshima* (1946) de Norman Mailer, *A sangue frio* (1966) de Truman Capote e *Radical Chique e o Novo Jornalismo* (2005) de Tom Wolfe, contendo considerações conceituais sobre o gênero. Ainda, atitudes que promovem um ensino sobre a prática, como o curso de pós-graduação *latu-sensu* realizado pela Academia Brasileira de Jornalismo Literário (ABLJ), contribuem para o amadurecimento do assunto.

Algumas barreiras, porém, operam contra uma produção constante e profícua sobre o assunto. A resistência do jornalismo de estabelecer diálogos teóricos com outras áreas do conhecimento (2009 *apud* VIEIRA, 2001) – por conta de preceitos restritivos que estrangulam

a prática – impede entendimentos de processos de convergência atuantes no jornalismo, como o próprio Jornalismo Literário.

Dessa forma, uma nova revisão bibliográfica, seguida de uma análise em nível de estudo de caso – proposta pelo trabalho em questão –, busca contribuir para um amadurecimento de conceitos no que concerne ao Jornalismo Literário e garantir um espaço – dentro das discussões teóricas envolvendo o jornalismo e a comunicação – para o debate e produção sobre o tema.

A análise aborda a presença do Jornalismo Literário no trabalho jornalístico de Eliane Brum, jornalista de relevância no cenário atual, autora de três livros de reportagem, um de crônicas e dois romances e ganhadora de inúmeros prêmios, dentre eles o Vladimir Herzog e o Jabuti. São apresentadas duas de suas reportagens – referentes a períodos diferentes da carreira da repórter – através de traços e posturas profissionais presentes nos textos que caracterizam uma presença do gênero jornalístico-literário.

O estudo de caso, portanto, não tem por objetivo delimitar as produções jornalísticas de Eliane Brum – atitude não muito condizente com a construção discursiva do J. L. – mas sim propor a existência desse gênero em produções da contemporaneidade. A análise pretende, por meio dos posicionamentos profissionais de Eliane Brum e traços estéticos e discursivos de seus textos, posicioná-los como pertencentes a um discurso jornalístico-literário.

Um belo dia, em que vasculhava as prateleiras de uma livraria em Niterói (RJ), me deparei com um volume há tempos desejado – anteriormente à produção deste trabalho. *A vida que ninguém vê* de Eliane Brum – livro que abordarei em minha análise – pairava próximo a outros títulos da autora em uma prateleira reservada à literatura de ficção brasileira. Ora, pensei, mas Eliane não é uma jornalista? Não ancora sua produção na verdade dos fatos e na objetividade das informações? Não tem como matéria-prima a realidade e os acontecimentos da vida corrida? Teria sido mero equívoco de um funcionário ou funcionária, que, ao relacionar as obras jornalísticas da autora com o romance de ficção publicado pela mesma, destinou todos os volumes ao mesmo bolo genérico?

Pois bem, graças à parte, a presença do livro que, no ano de 2007, foi vencedor do Prêmio Jabuti na hoje extinta categoria “Livro de Reportagem” junto a grandes títulos da literatura de ficção nacional não havia me surpreendido. Apesar da proximidade de longa data que mantenho com os livros e a prática literária, após o meu contato com o Jornalismo

Literário – sintetizado neste trabalho – passei a não interpretar como ignóbil a relação próxima e, por vezes, intrínseca entre jornal e letras.

Determinado a não enxergar o mundo em caixinhas onde encarceramos símbolos e interpretações, decidi por forma deste tema tão instigante – por sua dinamicidade – dar continuidade na proposição de um diálogo de interposições que buscam um benefício mútuo ao Jornalismo e a Literatura. E, entre os dois, a possibilidade de um discurso novo que não se fecha a definições e tenha autonomia para propor questionamentos.

## 2 DISCUTINDO GÊNEROS

A discussão dos gêneros literários remonta à Antiguidade com autores como Platão, Aristóteles (no plano teórico), Homero e Virgílio (no plano da prática) estabelecendo regras e formatações estético-linguísticas que seriam resgatadas e sacramentadas durante o Renascimento no século XVI. Épico, lírico ou dramático, o texto literário deveria seguir a rigor normas absolutas que se referiam a tema e estética (BULHÕES, 2007). Os cânones deveriam ser seguidos. Sem questionamentos, a literatura seguia um padrão de qualidade.

No século XVII, entretanto, a inovação decorrente de algumas obras da época possibilitou questionamentos quanto a rigidez dos gêneros literários. Um dos motivos teria sido a mudança de paradigma quanto à natureza da produção literária (BULHÕES, 2007). “Já se atentava aí para o sentido de transitoriedade do homem e de suas realizações artísticas” (2007, p. 36). Neste período, o surgimento do drama burguês e do romance como gênero foram marcos do posicionamento “antidogmático” e “antitradicionalista” dos autores da época. A necessidade de inovar, conforme o próprio ser humano inovava as formas de olhar para si e para o mundo, eram latentes e o espírito artístico teimava em romper com as amarras impostas pela prescrição dos gêneros.

Conforme floresciam as maneiras de narrar, o ímpeto de classificar e compreender os gêneros literários também não sucumbiam na inércia dos clássicos. Com o cientificismo do século XIX, até as teorias do evolucionista Charles Darwin entraram para jogo. A aplicação veio pelo trabalho do teórico Ferdinand Brunetière que apontava os gêneros como organismos vivos fadados a uma constante sobreposição de forças onde sobreviveria o mais forte (BULHÕES, 2007). No entanto, foi apenas na travessia entre os séculos XIX e XX que a teoria dos gêneros ganhou consistência por intermédio de Benedetto Croce que colocou em questão a viabilidade da classificação dos gêneros. Ao mesmo tempo em que Croce era contrário à normatização, enxergava no estudo dos gêneros uma possibilidade de compreensão dos processos de transformação da literatura ao longo da história (BULHÕES, 2007).

Elementos antes externos à produção literária, como as dinâmicas e as problemáticas sociais, passam a integrar de maneira a não mais se dissociar a partir do *Formalismo Russo* – adaptado no Ocidente como *Estruturalismo* – no século XX (BULHÕES, 2007).

Muito mais complexa e intrincada do que a breve revisão acima, a classificação por gêneros sempre foi cara a literatura, possibilitando impasses que, talvez sem eles, subversões

linguísticas e estéticas não teriam surgido para colocar à prova algumas intransigências de uma atividade por excelência fruto da inventividade artística.

A quebra dos paradigmas “normativo-prescritivos” (BULHÕES, 2007) representa um processo de abertura da literatura não só em relação ao desenvolvimento de novos gêneros. Os movimentos de convergência com discursos considerados opostos ou incompatíveis (BULHÕES, 2007), como o jornalismo, podem ser identificados como frutos dessa flexibilização dos formatos estético-linguísticos do texto literário. E é, inclusive, através desta abertura, que gêneros como o Jornalismo Literário poderão surgir e buscar sua autonomia discursiva como ainda veremos.

Com o jornalismo a história é outra. O grande paradigma da divisão genérica sempre foi a separação entre os conteúdos informativo e opinativo. A primeira aparição dessa distinção ocorreu ainda no século XVIII no jornal *Daily Courant* quando o editor Samuel Buckeley categorizou os textos em *news* (notícias) ou *comments* (comentários) (BULHÕES, 2007). Ainda que instituídas nos periódicos somente no século XX, a divisão dos gêneros jornalísticos aborda discussões um pouco mais conturbadas do que as encontradas e superadas (algumas delas) pela literatura.

Essa dicotomia foi seguida pela maioria dos autores e estudiosos dos gêneros jornalísticos. De acordo com Pena (2017), o principal critério era “a separação entre forma e conteúdo” (p. 18) resultando em gêneros baseados pela maneira com que o texto se relacionava com a realidade. Dessa forma, quando traços de subjetividade conduziam o texto, o mesmo era identificado como *opinativo* e *informativo*, quando apresentava caracteres de objetividade. Assim, as classificações apontavam mais uma intenção do autor do que estruturas discursivas (PENA, 2017).

Percorrendo um caminho contrário ao da literatura (BULHÕES, 2007), os gêneros jornalísticos, ao longo do desenvolvimento da imprensa e das empresas de mídia, foram estruturando normas e padrões representados no ícone-mor da prescrição textual jornalística, os manuais de redação.

Amparados em uma prerrogativa característica do discurso jornalístico, a eficácia comunicativa, os gêneros no jornalismo atendem a necessidades de ordem prática e mercadológica estabelecendo territórios conceituais que orientam a leitura (BULHÕES, 2007). Dessa forma, distinguir um artigo ou um editorial como pertencente ao gênero opinativo, ou uma reportagem como informativo, discrimina de antemão ao leitor características estéticas e discursivas que influenciarão no processo de leitura.



Por se tratar de um tipo de discurso utilitarista e prático (BULHÕES, 2007), os padrões de produção textual no jornalismo contribuem a uma leitura dinamizada e pragmática, além de atender a larga demanda de conteúdo.

Conforme a literatura foi abandonando preceitos normatizadores, o jornalismo foi enraizando pragmatismos prescritivos que embalam e etiquetam o seu produto final como insumo comercial. Isso não quer dizer, porém, que a literatura conseguiu se desenlaçar por completo das exigências de ordem econômica e editorial.

Vista muitas vezes como um supérfluo, ou um in-utensílio<sup>3</sup> – valendo-se do termo cunhado por Paulo Leminski (1986) – raramente nos deparamos com cobranças de ordem pragmática da produção literária, causando-nos uma sensação de uma liberdade discursiva dificilmente aplicável ao jornalismo.

E é a partir dessa qualidade do discurso literário que profissionais da imprensa na primeira metade do século XX desenvolveram, a partir de experiências práticas que potencializam e rompem com a estrutura formal do jornalismo (PENA, 2017), um discurso autônomo híbrido, porém autônomo, que correlaciona características tanto do discurso jornalístico quanto do literário (BORGES, 2013).

Mas, antes de entender como se estabelece a autonomia discursiva do J. L.<sup>4</sup>, é necessário analisar relações de interposição e convergências entre o gênero literário e jornalístico. Apesar de serem mais óbvias quando olhamos para o Jornalismo Literário, tais correspondências estão mais associadas ao desenvolvimento da literatura e do jornalismo (BULHÕES, 2007) e como os entendemos na contemporaneidade.

---

<sup>3</sup> O escritor curitibano Paulo Leminski (1944 – 1989) utiliza o termo para designar a posição de rebeldia da poesia (e dessa forma a literatura) no contexto das relações capitalistas que impõem a necessidade de um objetivo mercadológico das práticas e produções, ou seja uma utilidade. LEMINSKI, Paulo. *Anseios Críticos*, Ed. Criar, Curitiba, PR, 1986, p. 58-60.

<sup>4</sup> Ao longo deste trabalho, utilizarei ocasionalmente esta abreviação para denominar o Jornalismo Literário com a finalidade de tornar intuitivo o reconhecimento do termo e evitar repetições que tornem a leitura visualmente desagradável.

## 2.1. Pontos de contato entre jornalismo e literatura

*“Somente a literatura dispõe de técnicas e de poderes para destilar esse delicado elixir da vida: a verdade escondida no coração das mentiras humanas”* Mário Vargas Llosa, escritor e jornalista.

Previamente à consolidação de um gênero discursivo autônomo a partir da confluência entre jornalismo e literatura (BORGES, 2013), ambos compartilham – e compartilharam durante sua história – pontos de contato em seu formato estético, linguístico e objetivos discursivos. O primeiro deles é a *narratividade*, movimento que norteia tanto a produção jornalística quanto a literária. A sucessão de acontecimentos, guiados pela passagem de tempo, ou *temporalidade*, conferem uma dinâmica baseada na mudança de estados, aglomerando personagens, lugares e situações (BULHÕES, 2007).

Em contrapartida a formação dos gêneros jornalísticos, o texto literário despediu-se, ao longo de seu desenvolvimento, de categorizações e prescrições que determinassem forma e conteúdo (BULHÕES, 2007). Ainda que amparado em distinções genéricas – prosa e verso, romance e conto, etc. – optou-se por uma liberdade de caráter autoral no momento da produção literária. Como confirma Bulhões (2007):

(...) qualquer atitude prescritiva e normativa é sempre desastrosa e vã, pois cada nova realização desmonta o edifício rígido – mas de cristal – dos preceitos anteriormente arquitetados (p. 41)

Do ponto de vista discursivo, os gêneros literários que mais se aproximam dos enunciados jornalísticos são o conto e o romance (BULHÕES, 2007). Ambos estruturados em prosa compartilham objetivos e características estéticas encontradas nos principais gêneros noticiosos, a reportagem e a notícia.

Marcado pela brevidade e a concisão narrativa, o conto deita raízes nas tradições orais e populares, abordando temáticas mitológicas e lendárias (BULHÕES, 2007). Estruturado da maneira como o identificamos atualmente ao fim do século XVIII, o conto tem em seu aspecto dimensional, a curta duração, sua principal característica, distinguindo-o do romance. Sobre esse assunto, pondera Bulhões (2007), “no conto, a brevidade não é uma desgraça, mas uma graça” (p. 41).

A falta de artifícios linguísticos que conferem prolixidade ao texto atribui ao conto uma dinamicidade e uma concisão que se aproximam da objetividade da notícia. Entretanto,

apesar da intensa condensação de informações – pautada pela objetividade e a busca pela precisão no jornalismo – da notícia, o parentesco com o conto é mais plausível quando relacionado à reportagem (BULHÕES, 2007).

Apesar da brevidade e concisão, o conto possui características estéticas que conferem, ao invés de uma retidão discursiva – como ocorre com a notícia –, um potencial expressivo e uma abrangência mais sintonizada com o gênero reportagem. De modo que atribuir uma objetividade restritiva a textos de fôlego como os produzidos por Jorge Luís Borges, Júlio Cortázar, Edgar Allan Poe, entre outros, seria, no mínimo, um sacrilégio.

Estendendo as possibilidades estéticas e narrativas, o romance – assim como a reportagem para a notícia – reúne uma vasta gama de artifícios e procedimentos que lhe garante uma amplitude narrativa. Perdida as amarras estruturais das poucas páginas reservadas ao conto, o romance tem diante de si a alternativa de lançar mão de métodos de pesquisa, composições do espaço e das personagens, detalhamento das descrições e fórmulas narrativas. De acordo com Bulhões (2007):

Se no conto o que conta é a precisão e a brevidade, no romance, ao contrário, muito da destreza se manifesta na distensão da intriga, na habilidade descritiva de ambientes e atmosferas, na exploração de nuances das categorias narrativas de tempo, espaço, personagem, etc. (BULHÕES, 2007, p. 44).

Fruto do principal embate prescritivo desde sua consolidação no século XVIII, a prática do romance desenvolveu – justamente por conta dos desenlaces aos dogmas normativos do Renascimento – uma pluralidade de recursos e práticas aplicados nas produções de reportagens jornalísticas (BULHÕES, 2007). Assim, ambos compartilhariam ao longo de sua formação métodos narrativos e discursivos ora característicos a um, ora a outro.

Tais convergências, do ponto de vista histórico, alcançariam um momento fundamental que precederia a ruptura quase que absoluta entre jornalismo e literatura. A negação dos caracteres fantasiosos nas produções românticas do século XVIII por escritores europeus no século seguinte, atribuiria à literatura propósitos aproximados ao principal paradigma jornalístico solidificado somente na primeira metade do século XX.

Insatisfeitos com o distanciamento da matéria social, escritores como Émile Zola, Balzac, Dickens e Eça de Queirós propuseram um modelo literário sintonizado aos preceitos positivistas da época. A busca pelo real através da experimentação empírica tornou-se principal procedimento das produções deste período, conhecido como Naturalista-realista (BULHÕES, 2007).

Atentos às transformações sociais em voga na Europa do século XIX, os autores buscavam nos quadros e situações observáveis da realidade a matéria-prima para seus romances. Tendo em vista esse objetivo, técnicas de investigação, entrevista e pesquisa eram utilizados com a finalidade de uma aproximação mais fidedigna ao real (BULHÕES, 2007).

No entanto, de acordo com os trabalhos de Welleck & Warren (2003 *apud* BORGES, 2013), ainda que a literatura abarque a realidade em seu processo discursivo, ela se limita a um estatuto de verdade da própria expressão artística. Por conta disso, o trabalho de Zola – ainda que lido no mundo todo – era alvo de críticas que diziam respeito ao paradoxo de se ater ao real através da produção ficcional (BULHÕES, 2007).

A esse respeito, Rogério Borges (2013) argumenta que:

A ficção se efetiva por retrabalhar a matéria-prima fornecida pelo mundo e pelo homem e, a partir dela, fundar suas histórias, criar seus universos. Isso, porém, não significa que não possa falar de algo palpável, verificável, historicamente – ou jornalisticamente – comprovável (BORGES, 2013, p. 135)

Inegável, todavia, é a influência que a literatura naturalista-realista teve no desenvolvimento de práticas jornalísticas que se tornariam *sui generis* a partir do século XX. Preconizando um repertório de técnicas de captura da realidade, a literatura possibilitou o desenvolvimento, entre outros, do gênero reportagem, considerado uma dilatação do enunciado noticioso padrão (BULHÕES, 2007).

Buscando algo mais do que a simples enunciação dos acontecimentos, a reportagem atua em um entendimento mais aprofundado, propondo uma contextualização que implique causas e consequências à situação abordada (BULHÕES, 2007). Valendo-se de uma apuração tenaz envolvendo pesquisas, entrevistas e uma variedade de fontes, além de formatos que vão desde a descrição até a reflexão dos assuntos, a reportagem centraliza a produção jornalística na figura do repórter (BULHÕES, 2007).

Presente onde o leitor não pode estar (LAGE, 2011), o repórter toma para si a atitude de recolher as vozes no “palco das ações dos acontecimentos” (2007, p. 45) e reorganizar na forma do produto jornalístico. No âmbito da reportagem, o repórter tem a possibilidade de imprimir marcas autorais e desenvolver composições narrativas – descrições esmiuçadas e constituição de personagens – que se aproximam do texto literário e confere ao gênero um espaço de autonomia criativa.

Do ponto de vista sociopolítico, a reportagem amplia a área de atuação do produto jornalístico, propondo rupturas às formas como pensamos algumas estruturas rígidas de nossa sociedade. De acordo com Lage (2011):

A reportagem colocou em primeiro plano novos problemas, como discernir o que é privado, de interesse individual, do que é público, de interesse coletivo: o que o Estado pode manter em sigilo e o que não pode; os limites éticos do comércio e os custos sociais da expansão capitalista (LAGE, 2011, pp. 16-17).

A autonomia proposta ao gênero reportagem criou margem para o desenvolvimento de estruturas e procedimentos – apesar de emprestados da literatura naturalista-realista – que caracterizariam o gênero. Ainda, a potencialização das características narrativas resultaria na formação de novas possibilidades discursivas que restaurariam relações com a produção literária (BULHÕES, 2007).

Essas novas incursões – que já apontam características jornalístico-literárias – como a *grande reportagem*, inaugurada pela revista norte-americana *Times* no início do século (BULHÕES, 2007), e o *romance-reportagem* (ou *livro-reportagem*) sugerem o fortalecimento de uma “tradição de textualidade” (2007, p. 46) do jornalismo que seria incorporada pela literatura.

Dessa forma, a relação de troca entre o jornalismo e literatura é perceptível pelo desenvolvimento quase que interdependente (BULHÕES, 2007) entre os gêneros. Se em um primeiro momento a literatura – por representar uma tradição linguística mais estabelecida – foi a principal fonte de atributos a serem absorvidos pelo jornalismo, essa relação se inverteria com o desenvolvimento de operações próprias do discurso jornalístico.

Compartilhando com as notícias e reportagens as colunas das páginas diárias, outro movimento discursivo estabelecia uma autonomia formada através de uma relação, desde o primeiro momento, explícita entre jornalismo e literatura. A crônica era um convite aberto para que escritores e literatos atuassem na imprensa apesar de um apego, quase que obsessivo, pela objetividade nos jornais.

### 2.1.1 Crônica: divagações cotidianas

Fruto do modelo jornalístico francês, a crônica pode ser entendida como um espaço de descanso à torrente factual diária das notícias e reportagens (BULHÕES, 2007). Assumindo um tom leve e prosaico, seu objetivo é trazer à objetividade dos acontecimentos reflexões, divagações e pontos de vista. Por conta desse propósito indefinido, a crônica oscila entre os gêneros literário e jornalístico.

Desenvolvido a partir das últimas décadas do século XIX, momento em que a imprensa brasileira se desenvolvia através de uma matriz francesa e com a presença de inúmeros escritores em seu quadro profissional, o gênero era praticado por literatos como José de Alencar, Machado de Assis, Olavo Bilac e Lima Barreto. Com um tom autoral de comentário, as crônicas reuniam opiniões e impressões sobre acontecimentos da época, como a inauguração de um comércio ou a promoção de algum funcionário público (BULHÕES, 2007).

Absorvido pela dinâmica das redações de jornal, o cronista – assim como o repórter – assume a responsabilidade de captar a realidade em movimento por intermédio do texto. Isso se deve por conta da relação em comum entre a crônica e a matéria jornalística. De acordo com Bulhões (2007), “ela (a crônica) respira o mesmo ar de circunstancialidade dos textos produzidos pelos profissionais da imprensa diária” (p. 49).

E qual é o conteúdo que dá racheio à crônica? Ora, o mesmo que é transmitido pela matéria jornalística. Os acontecimentos que povoam as notícias são abordados e retrabalhados a partir de “digressões, lembranças e associações inesperadas” (2007, p. 50).

Um dos poucos legados da imprensa da *belle époque*<sup>5</sup> a subsistirem nas páginas dos jornais – antes da substituição pelo modelo objetivo norte-americano – a crônica, apesar de não constituir uma produção jornalístico-literária, ainda assim configura um importante gênero que ajuda a descrever as inúmeras interpelações entre jornalismo e literatura ao longo da história.

---

<sup>5</sup> A “bela época” brasileira é um momento histórico de modernizações de ordem arquitetônica e cultural que aconteciam na cidade do Rio de Janeiro, até então capital da República. A principal característica dessa época é a absorção de tradições francesas como norte modernizador.

### 2.1.2 Romance-reportagem: jornalismo ao limite

A literatura naturalista-realista influenciaria o trabalho jornalístico de tal forma que viabilizaria uma dilatação das produções através do romance-reportagem. Também conhecido como livro-reportagem, o gênero propõe a utilização de ferramentas narrativas do romance que, acompanhada de uma investigação e pesquisa extremamente rigorosas (PENA, 2017), resulta em uma produção que extrapola a proposta jornalística ao apresentá-la em uma mídia pouco comum para o texto jornalístico, o livro.

Apesar das características que o situam no campo da literatura, o objetivo do livro-reportagem é o mesmo do jornalismo convencional e do Jornalismo Literário: comunicar. Apesar da estrutura, que leva em consideração construções caras à literatura como a descrição e o aprofundamento de personagens, além do enredo, o livro-reportagem se atém aos fatos, buscando mais do que informar, de acordo com Pena (2017), “também explicar, orientar, opinar, sempre com base na realidade” (p. 103).

Dessa forma, o que o diferencia do jornalismo tradicional é a forma como comunica. Apostando no caráter duradouro do formato livro (LIMA, 2009), o romance-reportagem apresenta informações sobre um determinado assunto que colaborem para uma compreensão mais abrangente.

Nem só uma extrapolação – quando a matéria jornalística é demasiada literária, ou extensa –, nem apenas uma reunião de suítes em um mesmo volume, o livro-reportagem atua no aprofundamento de um assunto quando os meios de comunicação não dispõem de meios ou interesses para fazê-lo. Sobre isso, explica Edvaldo Pereira Lima (2009):

O livro-reportagem cumpre um relevante papel, preenchendo vazios deixados pelo jornal, pela revista, pelas emissoras de rádio, pelos noticiários da televisão, até mesmo pela internet quando utilizada jornalisticamente nos mesmos moldes das normas vigentes na prática impressa convencional (LIMA, 2009, p. 4).

Modelo bastante popular no exterior, em países como Inglaterra e Estados Unidos (LIMA, 2009), o gênero apresenta uma qualidade que acompanha a tradição jornalística e literária de ambos os países.

Apesar das dificuldades para a popularização deste gênero no mercado editorial brasileiro (LIMA, 2009), dispomos de produções de relevância que aprofundam fenômenos, biografias, períodos históricos e quadros sociais abordados até então de maneira superficial ou generalista pela imprensa. Um exemplo é o livro *Memórias do esquecimento*, do jornalista

Flávio Tavares (2012). A partir de suas memórias sobre a repressão do estado durante a ditadura militar (1964-1985), Tavares reconstrói acontecimentos pessoais e apresenta um panorama sobre as articulações de militantes, militares e políticos daquele período.

Como Tavares era um personagem conhecido na imprensa nacional, estava por dentro de situações que ocorriam nos jornais por conta da extrema vigilância dos órgãos repressores do governo militar. Alguns episódios que se tornariam símbolo da resistência à repressão são contados pelo jornalista em sua obra, vencedora em 2000 da categoria livro de reportagem do Prêmio Jabuti. Conforme conta Tavares (2012):

Os espaços em que podia mover-se a oposição tornaram-se diminutos. Ao endurecer-se, porém, a direita militar rompeu o próprio esquema civil que a havia apoiado e ampliou o leque opositor. Os liberais autênticos ficaram contra a ditadura e a enfrentaram com os instrumentos que tinham à mão. Júlio de Mesquita Filho e, em 1969, após a sua morte, Júlio de Mesquita Neto e Ruy Mesquita deram, então, o melhor exemplo dessa rebelião liberal quando O Estado de S. Paulo e o Jornal da Tarde desafiaram a censura. Em vez de substituir a verdade das notícias cortadas pelos censores com a versão mentirosa inventada pelo governo militar, já que nenhum jornal podia circular com espaços em branco (a ameaça era fechamento sumário), eles começaram a publicar os cantos de Os Lusíadas, de Camões, ou insípidas receitas de cozinha, da primeira a última página, mostrando que ali estavam informações censuradas (TAVARES, 2012, p. 39).

Outros episódios, estes provenientes de experiências pessoais do autor, como as sessões de tortura e as ações promovidas pelos grupos de oposição, auxiliam em uma compreensão abrangente e plural da ditadura militar. O trecho que abre a obra, no entanto, apresenta divagações acerca do que será contado em seguida, causando impressões no leitor a respeito da natureza de alguns fatos abordados e a relação entre esses e o autor. De acordo com a introdução do texto de Tavares (2012):

“São 30 anos que esperei para escrever e contar. Lutei com a necessidade de dizer e a absoluta impossibilidade de escrever. A cada dia, adiei o que iria escrever ontem. [...] Tornei-me um esquizofrênico da memória ou de mim mesmo: o que queria e desejava agora me impacientava em seguida e me cansava e aborrecia logo adiante. Tendo tudo para contar, sempre quis esquecer. Por que lembrar o major torturador, os interrogatórios dias e noites adentro? Porque trazer de volta aquele sabor metálico do choque elétrico na gengiva, que me ficou na boca meses a fio?” (TAVARES, 2012, p. 11)

Propondo compreensões raramente buscadas pelas produções jornalísticas tradicionais, o livro-reportagem utiliza procedimentos que possibilitam uma captação de informações mais aprofundadas (LIMA, 2009). Entre elas, a humanização do texto, a partir de entrevistas,



observações diretas ou depoimentos que evidencie uma personalidade na história apresentada (LIMA, 2009).

O trecho acima expõe, a partir de uma reflexão do autor sobre o processo de resgate de suas memórias, os efeitos causados pela violência sofrida durante a ditadura militar. O jornalista, nesse momento, busca a partir do testemunho introduzir a natureza do que lhe ocorrera e explicar a sua relação com aqueles acontecimentos de forma pessoal.

O gênero discursivo, entretanto, que mais se beneficiou das possibilidades do romance-reportagem foi o Jornalismo Literário (LIMA, 2009). Entendido como um discurso surgido através de uma potencialidade do jornalismo tradicional a partir de características discursivas da literatura e do jornalismo, o J. L. percebeu no formato um importante meio de veiculação de seu conteúdo.

Tendo na perenidade um de seus atributos (PENA, 2017), o Jornalismo Literário tem no livro a possibilidade de se distanciar da exigência pelo atual e da efemeridade das matérias jornalísticas. Ainda, a limitação de espaço nos periódicos possibilita na estrutura do livro-reportagem uma maior adequação com seus preceitos de contextualização e aprofundamento (LIMA, 2009).

Ambos têm se mostrado ao longo da história pares, seja por objetivos em comum, ou por se complementarem, como descrito acima. Buscando “comunicar coletivamente conteúdos jornalísticos de qualidade” (2009, p. 354), as produções jornalístico-literárias em livros-reportagens são representadas em obras de relevância como *A sangue frio* de Truman Capote e *A luta* de Norman Mailer.

Antes de entendermos, no entanto, como a produção de fôlego do J. L. se estrutura, devemos considera-lo, antes de tudo como um gênero discursivo autônomo. “Não se trata nem de Jornalismo, nem de Literatura” (2017, p. 21), e sim uma proposta discursiva que não se definindo define o que ela não quer ser: restrita, exclusiva e acabada.

## 2.2. Autonomia discursiva do Jornalismo Literário

É preciso encarar o que se tem a vista. O Jornalismo Literário está aí, não é uma “bola com efeito” (WOLFE, 2005), sequer a aventura de jornalistas que aspiram com o mercado editorial. Considerado mera “excentricidade” ou formato alternativo das práticas tradicionais (BORGES, 2013), o J. L. de certa maneira representa uma ameaça ao jornalismo convencional, pois questiona procedimentos que, de acordo com Rogério Borges (2013), “de tão arraigados, já se confundem com verdadeiros dogmas” (2013, p. 10).

Profissionais e acadêmicos da área fecham os olhos para discussões levantadas pelo J. L. – tais como relacionadas a objetividade jornalística, a neutralidade, a prescrição discursiva e a utilização de atributos do discurso literário – e rebatem os “ataques” desqualificando-o como gênero dotado de procedimentos e dimensões expressivas próprias. Dessa forma, a construção de um arsenal teórico que aprofunde as discussões sobre as mútuas influências entre jornalismo e literatura, assim como a existência de um discurso gerado a partir de uma hibridização entre ambos os gêneros (BORGES, 2013), é imprescindível para um amadurecimento teórico e uma autonomia discursiva do J. L.

As relações bilaterais entre jornalismo e literatura não só contribuíram para a consolidação de ambos os discursos e o desenvolvimento de subgêneros mistos – como a grande reportagem, o livro-reportagem e a crônica (BULHÕES, 2007) – mas foram capazes de repercussões expressivas que possibilitaram a formação de um novo discurso em sua tênue zona fronteira. Com uma história compartilhada e características discursivas próximas, ambos optaram ao longo de sua história particular por caminhos discursivos distintos, no entanto sem se tornarem incompatíveis (BORGES, 2013).

A constatação dessa compatibilidade é o Jornalismo Literário, construído a partir de experimentações de ordem prática tanto no jornalismo quanto na literatura – como é possível atestar no trabalho tanto de escritores como Euclides da Cunha (LIMA, 2014) e Truman Capote (WOLFE, 2005) e jornalistas como João do Rio (BULHÕES, 2007) e Tom Wolfe (2005) – ao harmonizar recursos discursivos dos dois gêneros. No entanto, o gênero que o J. L. mais desafia, justamente por conta de seu caráter prescritivo e normativo (BULHÕES, 2007) é o jornalismo.

O novo gênero propõe em sua formação rupturas em relação ao modelo jornalístico tradicional através do que Borges (2013) chama de “um trânsito mais intenso entre formações discursivas distintas” (2013, p. 9). Ou seja, o Jornalismo Literário mantém-se aberto a um

perpasse de outras expressões discursivas. Uma das principais rupturas protagonizadas pelo J. L., portanto, é a que diz respeito às relações entre realidade e ficção, relacionados a literatura e ao jornalismo respectivamente.

Como, então, conciliar discursos compostos por predicados tão distintos? Como fugir do paradoxo que a união do fato e do fictício aparentemente formulariam? No âmbito do J. L. essa dicotomia é amparada pelo atributo da verossimilhança presente no discurso literário (PENA, 2017). Ao propor recursos da literatura para um aprofundamento da produção jornalística, o J. L. compõe sua narrativa propondo-se ao mesmo tempo um discurso verdadeiro e verossímil (BORGES, 2013). Isso se dá por conta do grau de interpretação das informações e da composição subjetiva de alguns cenários – características do discurso literário – mas ancorados no plano do ocorrido.

Não é a primeira vez que tal contradição norteia a produção escrita. A escola do romance naturalista-realista – que desenvolveria procedimentos que seriam compartilhados e absorvidos pelo jornalismo (BULHÕES, 2007) – também se deparou com esse terreno ambíguo ao propor uma aproximação cientificista da realidade em sua literatura a partir de uma representação ficcional (BORGES, 2013).

Rogério Borges (2013), no entanto, desvenda uma saída para esse paradoxo afirmando que a partir da hibridização entre literatura e jornalismo – gêneros divergentes quanto ao seu objetivo discursivo – “o Jornalismo Literário não apenas une características, mas as retrabalha e as faz merecedoras de outras demandas” (2013, p. 200). Dessa forma, incorpora o atributo estético da inventividade – sem os excessos da literatura, o que lhe retiraria a credibilidade – aliado ao preceito informativo do jornalismo, porém sem algumas amarras normativas.

Essa ambivalência do Jornalismo Literário rompe com atitudes prescritivas de limitar o jornalismo como discurso da verdade e a literatura como do inventado (BORGES, 2013). Os questionamentos propostos pelo gênero, dessa forma, vão além de permissões para o uso de recursos de outros gêneros discursivos dentro do jornalismo e vice-versa e colocam em xeque a noção acabada e delimitada do discurso em si (BORGES, 2013). Assim, o Jornalismo Literário não se identifica como um discurso conclusivo, indo na contramão da incontestabilidade do discurso jornalístico convencional.

Ao se propor aberto para intervenções e diálogos discursivos o J. L. mantém uma relação de transparência (BORGES, 2013) com o público, com a realidade e com o próprio texto a partir de uma “polifonia” (2013, p. 205) de recursos narrativos. De acordo com Rogério Borges (2013) essa característica o favorece em uma acepção do mundo mais plural e

aprofundada de modo que o gênero “duvida de sua própria verdade e, agindo assim, vai mais fundo na interpretação do mundo e das pessoas, chegando a camadas que rigores excessivos não permitiriam” (2013, p. 205).

O erro em querer amarrar o Jornalismo Literário a uma simples dissidência do jornalismo tradicional é visível em algumas definições preguiçosas e que pouco admitem as potencialidades deste gênero. Pelo espectro do jornalismo convencional, o Literário é identificado apenas por uma série de características linguísticas que estigmatizam o gênero. Segundo Borges (2013):

Reportagens de conotação emocional recheadas de clichês de uma literatura contestável, organizadas sem a presença do lead e com pequenos apetrechos linguísticos e estilísticos passa a se consideradas ‘Jornalismo Literário’ pela simples razão de não estar dentro da norma da chamada ‘pirâmide invertida’ [...] O problema é que florear uma matéria não a torna literária, equívoco que é estimulado pela crença de que o Jornalismo Literário deva respeitar as mesmíssimas práticas e teorias do jornalismo convencional (BORGES, 2013, p.181)

Tendo a credibilidade com principal contrato simbólico que confere os valores que validam seu discurso, o jornalismo — sujeito aos perigos da incoerência e falibilidade humanas — busca o tempo todo manter formas e estruturas que protejam o seu patrimônio simbólico (BORGES, 2013). O Jornalismo Literário, dessa forma, posiciona importantes questionamentos sobre preceitos básicos cristalizados no discurso jornalístico.

Questionado sobre seu compromisso com a veracidade das informações e fatos, o J. L. tem sido enxergado com ressalvas e críticas (BORGES, 2013). Esse posicionamento se dá por dois motivos: as relações com a linguagem literária e seus recursos normalmente relacionados à produção ficcional e a impossibilidade de verificação de informações encontradas nas matérias jornalístico-literárias, dado à subjetividade de muitas delas (BORGES, 2013).

A esse respeito, Rogério Borges (2013) argumenta que:

“o Jornalismo é cheio de alternativas, [...] há circunstâncias mais ou menos propícias para equívocos e acertos e que o Jornalismo Literário não está isento disso, assim como não o está qualquer outra modalidade de discurso informativo” (p. 184)

As críticas, dessa forma, fecham os olhos para riscos e fragilidades intrínsecas do próprio discurso informativo, não estando, porém, associados a “ousadias” e “exageros” (2013, p. 184), que modelos como o literário lançam mão.

Mantendo um comprometimento – anterior a novas proposições discursivas – aos fatos, o Jornalismo Literário possibilita graus de subjetividade nas produções (BORGES,

2013), obtidos a partir de impressões do repórter e informações sobre os personagens que não são passíveis de confirmação – como conversas, falas, ideias, etc. Dessa maneira, Borges (2013) argumenta que o J. L. fala de um lugar comunicativo, mas não o mesmo ocupado pelo jornalismo tradicional:

O Jornalismo Literário não é jornalismo em sua tipologia hegemônica. Ele é polifônico e polissêmico, mas não apenas no nível retórico e sim em acepções mais práticas. O repórter assume outra posição de onde continua a mediar informações (BORGES, 2013, p. 236).

Os atributos literários, então, passam a compor a matéria jornalística justamente para alcançar o objetivo do texto informativo (BORGES, 2013). Eles atuam não como adornos ou ingrediente estético, mas como uma via expressiva que desemboca na finalidade que o J. L. de certa forma compartilha com o jornalismo tradicional, comunicar os fatos. O Jornalismo Literário, porém, não para por aí e se dispõe a proporcionar um entendimento mais plural e aprofundado sobre os assuntos abordados. Portanto esse objetivo definitivo, que o distingue do jornalismo tradicional, é atingido através da reunião de recursos supostamente incompatíveis. Conforme explica Rogério Borges (2013):

Os recursos da literatura e os contratos de leitura específicos do texto informativo, quando retrabalhados em uma aliança discursiva – e não apenas somados como numa equação matemática –, têm um potencial excepcional de narrar, descrever, interpretar e aprofundar os acontecimentos, colaborando para a formação de um discurso autônomo e confiável (BORGES, 2013, p. 191).

De acordo com Borges (2013), ao que parece quanto as definições sortidas e confusas propostas por alguns autores, não há uma busca muito honesta de designações e classificações do discurso jornalístico-literário. Formas textuais que pouco fogem do formato noticioso são chamados de Jornalismo Literário, como a crônica, deixando de instituir buscas mais sólidas ao gênero (p.198).

Dessa forma, mais do que buscar observar as experimentações de ordem prática entre recursos literários e jornalísticos que viabilizaram a construção do Jornalismo Literário ao longo da história – ponto importante para legitimá-lo como prática madura e que veremos em seguida – é necessário entender processos e relações discursivas que o posicionem como um gênero autônomo, ainda que em fase de consolidação conceitual (MARTÍNEZ, 2009). Dotado de procedimentos e características discursivas próprias, o Jornalismo Literário deixa de ser um simples momento de dilatação da prática jornalística, para se tornar uma forma de se expressar através da linguagem, um discurso.

### 3 JORNALISMO DA BELLE ÉPOQUE: IMPRENSA *LITERATURIZADA*

*“Flanar é a distinção de perambular com inteligência. Nada como o inútil para ser artístico”* João do Rio.

Na transição dos séculos XIX e XX, vigorava no país um modelo de jornalismo baseado na experiência francesa com conteúdos encharcados de traços literários e praticado por escritores. Ou seja, não havia uma distinção clara entre os dois gêneros até então (COSTA, 2005), uma vez que ambos se alimentavam e se beneficiavam reciprocamente.

A *belle époque* carioca, ou “bela época”, da cultura burguesa, da boemia e das grandes transformações arquitetônicas – como as *boulevards* substituindo as estreitas ruas dos edifícios coloniais (BULHÕES, 2007) – testemunhou o surgimento de uma imprensa profícua alinhada com as produções intelectuais dos literatos da época.

O jornalismo nesse período processava um amadurecimento a partir da consolidação de veículos importantes como *A Cidade do Rio* e a *Gazeta de Notícias*, importando expedientes característicos da imprensa francesa. A ornamentação linguística e a doutrinação política compunham o modelo adotado pela imprensa brasileira, produzindo textos que transitavam entre o literário e o político (BULHÕES, 2007).

A literaturização<sup>6</sup> da imprensa, dessa forma, representa um momento de forte engajamento político com a presença da figura do “escritor militante” (2007, p. 31) autor de artigos de opinião com posicionamentos explícitos. Assim, antecipa-se o papel da mídia, nas palavras de Borges (2013), como “vigilante do poder político e [...] porta-voz da sociedade” (p. 215) nos regimes democráticos.

Ainda, a forte presença da estética literária resultou na absorção do quadro de escritores, sem espaços profissionais para exercerem a função, caracterizando a primeira – que não seria a última – convergência significativa entre letras e jornal (BULHÕES, 2007).

Pouco a pouco a prática jornalística ia se “configurando [...] como atividade lucrativa e aparelho industrial de produção diária de notícias” (2007, p. 23). Esse aspecto possibilitará a procura por padrões e procedimentos *sui generis* do objetivo comunicacional, como os preceitos de objetividade e neutralidade (BORGES, 2013), abandonando as características literárias atribuídas pelo modelo francês.

---

<sup>6</sup> Apesar de Borges (2013) propor o termo jornalismo literário, em letras minúsculas para designar a experiência do século XIX do jornalismo praticado por literatos e recheado das produções destes, os folhetins, opto pelo termo jornalismo “literaturizado”, derivando do próprio conceito de “deliteraturização” (p.212) usado pelo autor para descrever o momento de transição para o jornalismo objetivo e factual.

Durante a segunda metade do século XIX, a imprensa moldava-se aos desejos dos leitores e a produção literária nos jornais era demandada pela população, uma vez que o foco político e opinativo havia se desgastado e mostrava-se pouco irrelevante frente ao público.

Ainda não estabelecida como uma atividade profissional, a literatura reconheceu na imprensa uma possibilidade de remuneração e divulgação do trabalho literário, resultando em uma vasta produção e um desenvolvimento do gênero no país (COSTA, 2005). Hoje cânones da literatura nacional, autores como Machado de Assis, José de Alencar, Lima Barreto, Olavo Bilac, entre muitos outros, “alugaram sua pena” (COSTA, 2005) e integraram a rotina das redações dos principais jornais da capital à época. Entendido a partir desse momento como, de acordo com Cristiane Costa (2005), uma “nova forma de dependência econômica, o jornalismo tem, por outro lado, um efeito libertador, oferecendo a jovens sem diploma ou renda a possibilidade de viver de seu próprio trabalho intelectual” (2005, p. 27).

O deslocamento dos autores à prática jornalística resultou em uma mudança do paradigma literário do momento. Antes vista com preciosismo e sofisticação, a atividade literária mantinha uma posição de incompatibilidade com o mundano e o trivial, afastando-se ao máximo da produção jornalística. De acordo com Cristiane Costa (2005), “nessa divisão do trabalho intelectual, caberiam ao jornalista as ‘tarefas mercenárias’, ligadas à indústria e ao comércio, e ao escritor, as artísticas” (p. 33).

Valorizado em nível social, o literato, no entanto, encontrou justamente em seu inimigo repleto de vulgaridades, a possibilidade de se profissionalizar – vendendo mão de obra intelectual – absorvendo, no cotidiano jornalístico, procedimentos que transformariam a literatura. As preocupações de ordem social integrariam a problemática literária, resultando em obras marcadas pelo afinco a realidade.

Dentre os inúmeros literatos que assinaram colunas e matérias nas páginas diárias, João do Rio talvez seja o que mais representou a transição de uma arte literária repleta de sofisticações excessivas a uma preocupação de retratar a realidade, ao mesmo tempo em que introduzia paradigmas que seriam caros ao jornalismo nas décadas posteriores.

### 3.1 João do Rio: Repórter, *flanêur* e querido pelo povo

A chegada do século XX, no Brasil, representou uma série de mudanças de paradigmas culturais, sociais, políticos e econômicos. Cada qual destes representaria uma transformação significativa no contexto jornalístico da época.

Neste período, a imprensa brasileira testemunhava transformações tecnológicas que – em consonância com as mudanças de formato dos textos, que apontariam para um perfil objetivo e noticioso, abandonando as doutrinações e opiniões políticas (BULHÕES, 2007) – atribuiriam à imprensa um caráter industrial, centralizando a notícia como o principal produto de uma modernidade que se formava (BORGES, 2013).

João do Rio pode ser considerado como um marco dessa mudança, produzindo crônicas jornalísticas de fôlego e que lançavam mão de técnicas indispensáveis para uma apuração de qualidade, hoje normativizadas na produção jornalística. Logo na virada dos séculos XIX para o XX, Paulo Barreto – verdadeira identidade dentre os inúmeros pseudônimos utilizados pelo autor – estrearia como jornalista no periódico *A Cidade do Rio* (COSTA, 2005).

O autor retrata as mudanças de caráter social, econômico e cultural que aconteciam na capital, enquanto os velhos hábitos monárquicos e coloniais, assim como o velho regime, tornavam-se obsoletos e desapareciam (BULHÕES, 2007). O novo estilo de vida parisiense dominava culturalmente a alta sociedade carioca e poucos retrataram as mudanças de costumes como João do Rio, sem ignorar expressões populares marginalizadas (BULHÕES, 2007).

Movido por uma curiosidade que o caracterizava, João do Rio empregava na construção de seus textos métodos como: “o questionamento das fontes, a circulação por diversos bairros em busca de diversidade, o uso [...] das descrições *in loco*” (2005, p. 42) práticas absorvidas pelo *modus operandi* do fazer jornalístico.

O primeiro jornalista investigativo (COSTA, 2005) – prática atribuída a João do Rio – também foi ícone de uma produção literária profícua e de sucesso. Além dos livros publicados e seu trabalho como autor de peças de teatro, o escritor traduziu romances do britânico Oscar Wilde. Como jornalista, foi redator chefe da *Gazeta de notícias*, fundou alguns jornais e cobriu a histórica conferência do armistício pós Primeira Guerra Mundial em Versalhes na França (COSTA, 2005).



Em um contexto o qual a literatura dos devaneios e cheia de preciosismos do século XIX era abandonada para dar lugar ao naturalismo e o interesse pelos aspectos sociais, João do Rio foi pioneiro ao se desapegar de matrizes existentes e propor uma reunião de características caras ao jornalismo e literatura. Segundo o autor, os literatos “tendem a ver o seu mercado diminuído, porque o momento não é de devaneios, mas de curiosidade, de informação, fazendo da literatura [...] uma única e colossal reportagem” (RIO, 1994, p. 295 *apud* COSTA, 2005, p. 40)

Assim como seus colegas de pena, João do Rio também almejava o “eterno” concedido aos literatos de sucesso. Ao se submeter à Academia Brasileira de Letras, o fez a partir de obras publicadas, extremamente populares, nascidas das folhas diárias (COSTA, 2005).

Vítima de uma morte tão incompatível com a complexidade e vigor de seus textos, João do Rio faleceu em 1921 dentro dum táxi enquanto se dirigia ao trabalho. O último adeus ao escritor foi acompanhado por cerca de 100 mil pessoas, entre fãs, familiares e entusiastas de sua obra. O segredo de tamanha popularidade talvez fosse “a perfeita identificação do escritor com o tempo e o lugar em que viveu” (COSTA, 2005).

Um dos legados da obra do autor, foi a criação da figura do *flâneur*, arquétipo vadio e curioso que, atraído pelo encanto das ruas (RIO, 2016), percorre a cidade em uma espécie de culto ao trivial.

Na interpretação de Bulhões (2007), algumas características da atividade do repórter estão presentes no *flâneur* de João do Rio, “pois ele sai às ruas e aguça o olhar direcionado para o efêmero da vida mundana, registrando o circunstancial, captando tipos sociais e o ritmo veloz da mudança dos tempos” (p. 106).

Ainda na análise de BULHÕES (2007), há um paradoxo entre o *flâneur* e a atividade profissional exercida por João do Rio. Enquanto um mantém uma postura sossegada e passiva aos acontecimentos ao redor, o outro exerce ativamente funções intrínsecas ao propósito jornalístico como a apuração e entrevista, traduzindo o fenômeno factual.

Analisando, no entanto, os excertos de *A alma encantadora das ruas* – obra em que o autor conceitua e apresenta a figura do *flâneur* – ambos os polos descritos por BULHÕES (2007) são complementares. Antes de mais nada, observemos como João do Rio descreve a prática de *flanar* em seu texto “A Rua”:

Para compreender a psicologia da rua não basta gozar-lhe as delícias como se goza o calor do sol e o lirismo do luar. É preciso ter espírito [...] cheio de curiosidades malsãs [...] é preciso ser aquele que chamamos *flâneur* e praticar o mais interessante dos esportes – a arte de flunar (RIO, 2016, p. 31)

Para João do Rio, flunar faz parte de um movimento de observação característico do artista transeunte. Algumas pessoas diriam que flunar é apenas um eufemismo de vagabundear ainda que o autor permita essa relação. Interessado pelo corriqueiro, o fugidio e o trivial, o *flâneur* possui “o vírus da observação ligado ao da vadiagem” (2016, p. 31).

Através da curiosidade, o *flâneur* capta as impressões do real e se permite tanto abandona-las como aprofunda-las. Destas, o repórter, quando imbuído da atividade de flunar, acessa a matéria prima para o passo seguinte na produção da peça jornalística:

E de tanto ver que os outros quase não podem entrever, o *flâneur* reflete. As observações foram guardadas na placa sensível do cérebro; as frases, os ditos, as cenas vibram-lhe no cortical (RIO, 2016, p. 33)

O *flâneur* possui outra característica que, quando presente no perfil do repórter, viabiliza as produções de fôlego características do Jornalismo Literário. Como descreve João do Rio, aquele com este perfil é “possuidor de uma alma igualitária e risonha, falando aos notáveis e aos humildes com doçura, porque [...] cada vez mais se convence da inutilidade da cólera e da necessidade do perdão” (2016, p. 32).

É a partir desta sensibilidade e posição de alteridade quanto ao elemento pessoal dos fatos que o repórter, no âmbito da produção jornalístico-literária, propõe narrativas que fogem a impessoalidade e a indiferença dos noticiosos insípidos da imprensa tradicional (PENA, 2017).

### 3.2 O fenômeno dos *folhetins*: literatura de canto de jornal

Organizada em uma rotina em que literatos exercitavam na redação o talento para a escrita e poetas parnasianos deitavam sua verbosidade em artigos de opinião pouco rimados, a imprensa dos fins do século XIX vivenciou um fenômeno editorial sem precedentes. Considerado o ápice da combinação do L com o J, os romances de folhetim reuniram potencialidades de ambas as partes, cativando público e sacramentando obras – hoje cânones da literatura brasileira.

Fruto das influências do modelo de imprensa francês, o folhetim (ou do original *feuilleton*) era o termo usado para denominar o espaço ao final da página do jornal destinado a banalidades: curiosidades, anedotas, receitas culinárias, etc. O termo sofre uma transformação a partir da publicação de *Os mistérios de Paris*, por Eugène Sue, no periódico *Journal des Débats* entre 1842 e 1843 (BULHÕES, 2007).

Ocupando o espaço do folhetim, o romance era publicado em capítulos e composto por uma “série de tramas de amor, aventura e suspense” (2007, p.32) infundáveis. O sucesso envolvendo o título motivou outros autores a fazerem o mesmo. Escritores como Alexandre Dumas (*O conde de monte cristo*) e o britânico Charles Dickens (*Oliver Twist*) são alguns dos que figuraram nas páginas diárias (PENA, 2017).

Os folhetins utilizavam uma estrutura narrativa que mantinha o interesse do leitor pela história e garantia a compra do próximo exemplar. Estratégias discursivas como, de acordo com Borges (2013): “a empatia das narrativas, com criação de suspenses e interrupção proposital de acontecimentos, intensificando a curiosidade de quem lê” (p. 211) eram utilizadas como partes de uma estrutura padrão.

As histórias eram articuladas em episódios ou capítulos, veiculados semana ou mensalmente, que, ao final, quando organizados em sequência, mantinha-se uma coesão narrativa, lançando mão de elementos oriundos da literatura romanesca (BULHÕES, 2007).

Em solo brasileiro, o pioneiro dos romances publicados em jornal foi Manuel Antônio de Almeida em 1852 ao apresentar as *Memórias de um sargento de milícias* pela primeira vez nas páginas do *Correio Mercantil* (PENA, 2017). A partir daí escritores que até então já estavam habituados ao trabalho na imprensa (COSTA, 2005) como Machado de Assis, José de Alencar e Lima Barreto trouxeram ao mundo, capítulo por capítulo, clássicos como *Memórias póstumas de Brás Cubas* (1881), *O Guarani* (1857) e *Triste fim de Policarpo Quaresma* (1911).

A união de letras e jornal, além de proporcionar a profissionalização do trabalho intelectual, como descrito anteriormente, e popularizar a literatura – até então à serviço das elites – sugere uma relação de mutualismo descrita por Felipe Pena (2017):

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 (PENA, 2017, p. 31).

Protagonista das relações entre jornalismo e literatura neste período, o folhetim aponta, mais do que aproximações discursivas descritas no capítulo anterior, a possibilidade de um convívio amistoso e relações bilaterais entre J e L. Dessa forma, além de uma literaturização da imprensa, o folhetim descreve um momento de convergência – não rara – no desenvolvimento de ambos os gêneros (BULHÕES, 2007).

Entretanto, seu maior legado – além de obras cristalizadas no panteão da literatura nacional – foi a constituição de um modelo narrativo popular que não se restringiria às folhas de jornal e nem as palavras de tinta e papel. De relevante ponto de conciliação entre gêneros inconciliáveis, o folhetim passa a configurar, de acordo com Bulhões (2007): “a matriz primordial das narrativas seriadas de consumo de massa” (p. 32), substituído no século seguinte pelas fotonovelas, o cinema e as telenovelas.

#### 4 APEGO À OBJETIVIDADE

*“Você faz como as lavadeiras de Alagoas. Elas pegam a roupa suja para a primeira lavada, espremem, ensaboam, batem na pedra, dão outra lavada, passam anil, espremem novamente, botam no sol para secar, depois apertam [...]. Quando não sai mais uma gota, aí você publica”*, Graciliano Ramos.

Pouco a pouco, jornal e letras estabeleciam estilos, procedimentos e espaços próprios, dificultando o convívio e evitando contatos demasiados. À imprensa, bastou abraçar a objetividade, se ater a exatidão e esquecer, por hora, divagações e pluralidade nas narrativas.

O processo, denominado por Borges (2013), de deslitteraturização da imprensa, ou seja, o distanciamento e abandono dos recursos linguísticos e estéticos como a narrativa elaborada, a prolixidade, as opiniões e a presença de escritores exercendo a função jornalística, teve seu início a partir de 1830 durante a Guerra da Secessão norte-americana.

A grande polarização ocorrida durante o conflito promoveu uma abdicação, entre a imprensa, do formato opinativo e subjetivo. Buscou-se, dessa forma, a cobertura dos acontecimentos e o relato dos fatos (BORGES, 2013). As intensas manipulações e distorções das informações sobre o conflito apontaram a mudança, de modo que a preferência do público aos conteúdos objetivos era constatada. De acordo com Rogério Borges (2013):

As notícias começaram a agradar o público muito mais que as opiniões de tribunos inflamados ou os enredos dos romances-folhetins. Falar do cotidiano era o próximo grande nicho econômico a ser explorado (2013, p.213).

Uma vez que a imprensa se industrializava, a partir do desenvolvimento do aparato técnico de impressão e da modernização do mercado editorial (COSTA, 2005), o produto jornalístico tornava-se, conforme Bulhões (2007), “um artigo básico de uma modernidade em desenvolvimento urbano” (p. 30).

Acompanhando as reformulações de ordem estrutural e paradigmática, surge um personagem central e característico da produção jornalística moderna. Conforme se estruturava a concretude dos fatos e o apego ao material nos jornais, o repórter passa a ser o novo mediador da realidade transcrita com fidelidade (BULHÕES, 2007).

Encarregado de traduzir o mundo factual às páginas diárias, o repórter, de acordo com Nilson Lage (2011), passa a “confrontar as diferentes perspectivas e selecionar fatos e versões que permitam ao leitor orientar-se diante da realidade” (p. 23).

O estabelecimento da imparcialidade como ponto de partida para qualquer produção jornalística passa a reconfigurar o discurso jornalístico (BORGES, 2013). São abandonados

os comentários, a opinião e a subjetividade no texto noticioso. Recursos estéticos emprestados da literatura são proibidos e condenados. Os gêneros jornalísticos passam a ser organizados e definidos de forma prescritiva (BULHÕES, 2007) através de aparatos como os manuais de redação, instituídos no século seguinte.

Nesse ponto ocorre uma severa “ruptura paradigmática” (2013, p.216) entre jornalismo e literatura que só será discutida e questionada posteriormente a partir das experiências do Novo Jornalismo.

O momento que marca a transição do jornalismo opinativo e *literaturizado* para o modelo norte-americano factual e objetivo no Brasil, é a implantação do *lead* – conhecido como pirâmide invertida – utilizado pela primeira vez no início do século XX por Pompeu de Souza do jornal *Diário Carioca* (BORGES, 2013). O emprego dessa fórmula discursiva, transformada em formato canônico do texto noticioso é parte de um processo que situou a imprensa nacional na perseguição por um formato próprio.

A implantação do *lead* na imprensa brasileira tem lá seus personagens. Além da influência das agências de notícias – que instituíram a pirâmide invertida com a finalidade de padronizar as produções sem o risco de perdas das informações fundamentais – na produção jornalística no país (SILVA, 1990 *apud* COSTA, 2005), a objetividade foi se instituindo nas redações pela iniciativa de alguns profissionais.

Dantom Jobim, Samuel Wainer e Alberto Dines – que se firmariam como grandes nomes do jornalismo brasileiro – após um período nos Estados Unidos, retornariam com novas técnicas e métodos *sui generis* da objetividade jornalística (COSTA, 2005).

Cristiane Costa (2005) ainda aponta uma relação entre as rupturas protagonizadas pela Semana de 22 na literatura e pela implementação do lide (ou *lead*) nos jornais na década de 1950. Presentes no cotidiano das redações nas décadas de 20 e 30, escritores como Carlos Drummond de Andrade, Oswald de Andrade e Graciliano Ramos – alinhados com as mudanças de paradigma da literatura – tornam-se responsáveis em *modernizar* o jornalismo brasileiro (COSTA, 2005).

Tanto o preciosismo parnasiano de Olavo Bilac, quanto as digressões dos artigos jornalísticos foram abandonadas dando lugar a uma produção textual que refletia as constantes mudanças tecnológicas, culturais, sociais, econômicas e políticas de uma modernidade a pleno vapor. Como pontua Costa (2005):

Há claramente uma identidade de projeto entre a ficção e o jornalismo produzidos por autores modernistas e realistas. [...] O inimigo era comum: a literatice, o beletrismo, o penduricalho, o adjetivo (COSTA, 2005, pp. 99-100).

Da mesma forma que os jornais se transformavam em produtos culturais (BORGES, 2013) de massa, os romances também se popularizavam com expressividade. O *boom* editorial da literatura modernista estava em sintonia com a industrialização do jornalismo (COSTA, 2005) e tanto a busca pelo real na ficção e no jornalismo pretendiam a legitimação de ambos os discursos (BORGES, 2013).

Adotadas práticas que distinguem com mais clareza o texto jornalístico do literário, o jornal vê diante de si a possibilidade de autonomizar-se, distanciando da literatura de uma vez por todas. Conforme aponta Borges (2013), a desliteraturização da imprensa “enuncia um discurso em que se percebem mais claramente características próprias, uma vez que o afastamento de noções literárias é proposital” (p. 217).

A resistência do modelo objetivo às incursões literárias no conteúdo jornalístico, consideradas, de acordo com Borges (2013), “promíscua(s) e deturpadora(s)” (p. 178) pode ser identificada como um gatilho para o processo de hibridização que deu origem a autonomia discursiva do Jornalismo Literário.

## 5 JORNALISMO LITERÁRIO NA PRÁTICA

*“Há páginas de jornal que são dos mais belos textos literários. E o escritor dificilmente faria se não tivesse a obrigação jornalística”* Carlos Drummond de Andrade

Chegamos talvez ao momento mais instigante deste trabalho: o Jornalismo Literário em papel e tinta, recheando com intensas narrativas as páginas diárias dos jornais e revistas, as telas dos sites de notícia e os volumes – estes mais ocasionais – dos livros-reportagem. Ainda que necessário o debate teórico que o legitima, o fascínio do J.L., de fato, é testemunhar como se dá a sua construção. Mergulhar nas aventuras do cotidiano (LIMA, 2014) que os “discípulos de Gutenberg” – como diria Abujamra<sup>7</sup> – nos apresentam quando decidem abandonar o marasmo das redações e ocupar o verdadeiro escritório do repórter, a rua.

Entendido uma vez como gênero discursivo autônomo (BORGES, 2013) – conforme proposto anteriormente – o Jornalismo Literário é fruto de experimentações de ordem prática que buscam, partindo de premissas do jornalismo, expandir as possibilidades do texto jornalístico (PENA, 2007). Dispensando padronizações e manuais de redação, alguns profissionais buscaram da liberdade do gênero literário, artifícios que possibilitaram produções empolgantes e duradouras.

Além do Novo Jornalismo concebido por Tom Wolfe na década de 1950 – movimento que veremos em seguida – o Jornalismo Literário propõe um “novo jornalista” capaz, como pontua Mônica Martinez (2017), de “apresentar seu modo de ver e relatar o mundo” (p. 28). Este novo profissional, fluente de técnicas jornalísticas literárias e aberto a outros campos do conhecimento, atua de maneira sensível a individualidade e a pluralidade do mundo (MARTÍNEZ, 2017).

A alteridade (MARTÍNEZ, 2017), ou seja, o interesse pela história particular e o ponto de vista do outro, norteia, quase que como um código moral, a atuação do jornalista literário. É a partir desta condição que histórias envolventes e capazes de reinterpretar o mundo ao redor se viabilizam no Jornalismo Literário.

---

<sup>7</sup> Antônio Abujamra (1932 - 2015) utiliza este termo durante um episódio do programa de entrevistas *Provocações*, exibido pela TV Cultura em 07/02/12, para designar os profissionais da imprensa. Seria uma alusão a continuidade do trabalho de Johannes Gutenberg (1400 – 1468), inventor da prensa, instrumento que viabilizaria a prática do jornalismo impresso.



Outra mudança de relação proposta pelo gênero é a entre a produção jornalística e o receptor. Apresentando novas estruturas narrativas, o gênero possibilita ao leitor escolher entre pontos de vista que dialogue, concorde ou referencie o seu próprio (MARTÍNEZ, 2017). Dessa forma, o jornalista, quando se propõe a uma produção de fôlego, busca a participação do leitor na construção dos significados.

O Jornalismo Literário é repleto de procedimentos práticos que, por conta da liberdade discursiva relativa à literatura (BULHÕES, 2007), e o aspecto autoral dos textos, podem ser entendidos como pessoais e não pertencentes a uma estrutura. Todavia, existem sim técnicas que podem ser identificadas nas produções jornalístico-literárias de modo que englobe o discurso, sem enquadrá-lo em formas restritivas (BORGES, 2013), ou “caixinhas” genéricas.

Uma das principais características do J. L., responsável por distingui-lo com dissonância do formato textual característico das matérias jornalísticas, é a construção narrativa das reportagens. Propondo a composição em cenas, o texto busca uma aproximação simbólica mais contundente entre leitor e situação (LIMA, 2014). Indicando no corpo do texto informações que ambientam o texto – como expressões e traços físicos dos personagens e do ambiente que os cercam – a construção em cena busca possibilitar uma visualização, por parte do leitor, do assunto que é abordado. De acordo com Lima (2014), a produção jornalístico-literária apela para os cinco sentidos e busca oferecer mais do que um resumo do que aconteceu, mas sim “colocar o leitor *dentro*<sup>8</sup> do acontecimento” (LIMA, 2014).

Apesar da construção em cena, forma narrativa identificada na ficção, a matéria jornalístico-literário se atém a realidade, busca nela os elementos que forneçam a ambientação, o estímulo dos sentidos do leitor (LIMA, 2014). Assim, o jornalista literário tem a possibilidade de – mais do que reportar um acontecimento – “contar histórias com a riqueza de sentidos típicas de como as coisas de fato acontecem” (2014, p. 17).

Voltando à reportagem premiada da Agência Pública, explicitada durante a introdução, apesar de informações que conferem credibilidade ao texto – datas, números e dados diversos – a construção cena a cena atribui sensações a matéria. Conforme acompanhamos a jovem indígena Maria em seu percurso até a morte, somos confrontados com aspectos sobrenaturais – confirmados pelas fontes entrevistadas – que se atrelam a um ato de equivalente mistificação em nossa sociedade, o suicídio. Conferindo, dessa forma, um tom de mistério que anuncia a complexidade do problema abordado pela reportagem.

---

<sup>8</sup> Grifo do autor.

Dessa forma, as representações do ambiente e características físicas dos locais e personagens aliam-se às informações de ordem objetivo promovendo uma abrangência de significados ao texto. Porque, conforme Lima (2014) acrescenta: “para se ver um acontecimento ou uma situação com clareza não podemos ficar restritos ao conteúdo factual, concreto, objetivo” (p. 20).

A técnica de construção em cena das narrativas era largamente usada pelo jornalista Tom Wolfe e outros profissionais que constituem o que se convencionou a chamar de “Novo Jornalismo” (WOLFE, 2005), vertente que surgiu no final dos anos de 1960 nas redações estadunidenses e ajudou a colocar o J. L. no mapa. Chamado de construção “cena a cena” (2005, p. 53), o método se alinhava com o testemunho – por parte dos repórteres – dos acontecimentos abordados e o registro dos diálogos. Estes consistem em um instrumento de valor para Wolfe (2005). De acordo com ele, o uso de diálogos dinamiza a composição dos personagens, descartando descrições exaustivas captando, dessa forma, a atenção do leitor. Para situar seu argumento, Wolfe utiliza como exemplo o método do escritor realista Charles Dickens:

Dickens tem um jeito de fixar o personagem em nossa mente de modo que se tem a sensação de que ele descreveu cada milímetro de sua aparência – e, quando a gente se dá o trabalho de voltar atrás, descobre que na verdade ele se desincumbiu da descrição física em duas ou três frases, o resto conseguiu no diálogo (WOLFE, 2005, p. 54).

Outro procedimento, no entanto, levaria a prática jornalístico-literária a um caminho diferente dos textos autobiográficos e memorialistas – ambos de não-ficção. Rompendo com a imparcialidade asséptica do jornalismo convencional, o Novo Jornalismo não só propõe a presença do ponto de vista do repórter – utilizado por alguns jornalistas – mas uma narrativa que perpassa também os personagens. Entendido como “ponto de vista da terceira pessoa” (2005, p. 54), o recurso constrói a cena através dos olhares particulares das fontes, abordando pensamentos e elementos emocionais que compõem para a pluralidade das informações sobre o assunto abordado.

Como, porém, apurar ideias e percepções individuais? Como ser convidado para dentro do outro? Wolfe (2005), responde de maneira simples, como quem está acostumado ao feito e não o encara como um mistério: “entreviste-o sobre seus sentimentos e emoções, junto com o resto” (2005, p. 55). A tarefa, entretanto, não é simples e requer posturas do profissional alinhadas com o preceito de alteridade descrito por Martínez (2017).

Outras descrições, seguindo a contracorrente do J. L., são relevantes para a construção do personagem, atribuindo complexidade tal qual a realidade confere e contextualizando, dessa forma. Denominada como *status de vida* por Tom Wolfe (2005), a descrição de detalhes e símbolos como hábitos, manias, objetos pessoais, estilo de se vestir, de andar, forma de se comportar com a família, amigos, desconhecidos, ousa um aprofundamento das fontes, utilizando com informação os símbolos expressos por ela. Assim, Wolfe (2005) transfere elementos do realismo de autores tão queridos para ele, como Balzac, Gogol e Dickens, com a finalidade de trazer, a partir do jornalismo e não da literatura, um entendimento e uma maior proximidade com a realidade e os fenômenos sociais e culturais. De acordo com ele:

Nunca ouvi nenhum jornalista falar de gravar o status de vida de algum modo que revelasse que ele sequer pensasse nisso como um recurso independente. Isso é simplesmente uma coisa à qual foram chegando os jornalistas da forma nova. Essa ambição bastante elementar e alegre de mostrar ao leitor a *vida real* – “venha aqui! Olhe! É assim que as pessoas vivem hoje! São essas coisas que elas fazem!” (WOLFE, 2005, pp. 56-57).

Foi através da prática – “por ‘instinto’ mais do que pela teoria” (2005, p. 53) – que jornalistas literários como o próprio Wolfe desenvolveram técnicas e procedimentos, a partir da convergência dos discursos, que dariam cara e forma ao Jornalismo Literário. Enumerados por Wolfe (2005) a partir de suas próprias produções no Novo Jornalismo, esse repertório possibilitou que estudiosos da área da comunicação e do jornalismo se atentassem ao tema e desenvolvessem considerações teóricas sobre a prática jornalístico-literária, seu funcionamento e seus objetivos, como é o caso de Felipe Pena.

Ao propor um fortalecimento da atividade jornalística através do J.L., Pena (2017) conceitua uma estrutura que reúne características e procedimentos intrínsecos a produção jornalístico-literária. A “estrela de sete pontas” (PENA, 2017), dessa forma, harmoniza práticas que norteiam o trabalho do jornalista literário. A primeira delas tange a potencialização das práticas do jornalismo tradicional. Assim, atitudes centrais da produção jornalística, como a apuração rigorosa, o trabalho ético, clareza textual, entre outros, não são dispensados (PENA, 2017), ancorando o J.L. ao compromisso com a informação e a comunicação (BORGES, 2013).

Dando sequência, o J.L. pretende desatar as condições temporais que envolvem a produção jornalística: a periodicidade e a atualidade (PENA, 2017). Resgatando assuntos considerados obsoletos do ponto de vista da factualidade e desnecessários, quando relacionados à urgência da novidade nas redações, o jornalista literário tem a possibilidade de

apresentar novas informações e abordagens. Ainda, amenizados os *deadlines* (prazos para a entrega da matéria jornalística), o J.L. possibilita apurações amplas e dedicadas, viabilizando uma perenidade ao produto final, raro nas produções jornalísticas tradicionais.

No entanto, não se pode atribuir à abordagem jornalístico-literária a captação da totalidade de um assunto abordado. De acordo com Pena (2017):

Qualquer abordagem, de qualquer assunto, nunca passará de um recorte, uma interpretação, por mais completa que seja. A preocupação do Jornalismo Literário, então, é contextualizar a informação da forma mais abrangente possível. [...] Para isso, é preciso mastigar as informações, relacioná-las com outros fatos [...] e, novamente localizá-las em um espaço temporal de longa duração (PENA, 2017, p. 14).

Seguidos da potencialização, da quebra dos limites temporais, da perenidade e da contextualização, o autor segue com a condição deontológica do trabalho jornalístico. Por centralizar, na maioria das vezes, histórias e acontecimentos envolvendo pessoas reais (LIMA, 2014), pressupõe-se do J.L. uma abordagem cidadã (PENA, 2017). Dessa maneira, a produção jornalístico-literária considera um compromisso social que norteia as abordagens e os propósitos da matéria jornalística em questão.

Instituído como ferramenta discursiva de padronização do texto jornalístico, do ponto de vista dos jornalistas-literários, o *lead* contribui mais a uma pasteurização da matéria jornalística (PENA, 2017), inviabilizando “toques” de personalidade que proporcione ao texto jornalístico uma experiência simbólica mais instigante (LIMA, 2014). No caso das reportagens jornalístico-literárias, conforme indica Martínez (2017), “como não é padronizada, a produção é viva, em constante processo, sujeita a erros e acertos” (2013, p.28)

Levando em conta que a composição da matéria jornalística não se constitui somente das observações e interpretações do repórter (LAGE, 2011), a prática do J.L. propõe uma ruptura nas escolhas das vozes que farão parte da produção jornalístico-literária. Estruturada na imprensa objetiva pela “lei das três fontes” – teoria que determina a veracidade de uma informação a partir da confirmação por três fontes diferentes (LAGE, 2011) – as relações com a fonte no âmbito do J. L. se reestruturam propondo um protagonismo à pessoa comum, fugindo dos definidores primários do jornalismo tradicional (PENA, 2017).

Característicos da imprensa como “entrevistadores de plantão” (2017, p. 15), os definidores primários são fontes que conferem credibilidade ao discurso jornalístico. Detentores de informações e versões com tons de oficialismo, estes são facilmente identificados e ocupam cargos diversos na sociedade, desde especialistas de economia,

ciências políticas e tecnologia, até funcionários de altos cargos públicos, como políticos, juízes, promotores, etc.

Preferidos por conta da urgência que envolve a produção jornalística, uma vez que o Jornalismo Literário dispõe de tempo, busca justamente, como pontua Pena (2017), “ouvir o cidadão comum, a fonte anônima, as lacunas, os pontos de vista que nunca foram abordados” (p. 15).

Ainda que o jornalismo tradicional denomine a fonte como personagem no âmbito da produção jornalística, essa alcunha tem seu significado aprofundado na abordagem jornalístico-literária, buscando outros objetivos além o de informar através da voz ou testemunho de alguém.

Os personagens das produções jornalísticas de viés literário assumem representações que vão além do pragmatismo informativo das notícias de jornal. Hábitos, manias, pensamentos e a personalidade do indivíduo retratado são pontos de interesse do autor no momento da apuração de produção da reportagem. São elementos que atribuem profundidade e retiram a obviedade do relato, a partir do preceito de que o fato não é absoluto e racionalizável como aparenta os relatos ditos “imparciais” da imprensa tradicional (BORGES, 2013).

Considerados discursos e práticas tão divergentes, jornalismo e literatura dificilmente poderiam conversar e intercambiar características e práticas devido a naturezas e objetos distintos. No entanto, diferente do que muitos críticos pensam e afirmam, o Jornalismo Literário não rompe de maneira alguma com os preceitos do jornalismo hegemônico que exige apuração e não aceita “puras invenções, distorções sistemáticas e corrupções propositais do relato dos acontecimentos” (2013, p.181). Tais pecados apenas representam uma produção de má qualidade e não estão correlatos a esta ou aquela prática ou discurso jornalístico, podendo ocorrer no próprio modelo convencional objetivo. Como corrobora Borges, “A distorção da missão jornalística pode [...] dar-se em um texto mais ou menos literário” (2013, p.181).

Apesar de propor um panorama sobre o estatuto prático do Jornalismo Literário através da “estrela de sete pontas”, Felipe Pena (2017) por vezes extrapola as particularidades do gênero propondo atitudes que, de acordo com a crítica feita por Rogério Borges (2013), se referem “a questões que devem nortear o trabalho jornalístico como um todo” (p. 193)

Dessa forma, é possível conceber um intuito de posicionar o Jornalismo Literário como reparador de falhas relacionadas ao modelo industrial e “imparcial’ do jornalismo

impresso. Em um momento em que alguns teóricos relacionam práticas que deveriam ser inerentes ao jornalismo tradicional ao J. L. em uma relação intrínseca, podemos entendê-lo mais do que uma alternativa dos modelos consolidados na imprensa – como propõe teóricos como Edvaldo Pereira Lima (2014) e Felipe Pena (2017) – e sim uma prática que proporciona rupturas significativas sem abandonar o principal objetivo discursivo e pragmático do gênero, a comunicação (BORGES, 2013).

E onde, então, essa produção tão distinta do jornalismo tradicional e potencializadora de modos de atuação e relação com o exterior se viabiliza? Será que somente os livros-reportagem comportam essa avalanche de possibilidades narrativas? De acordo com Martínez (2017), “a grande crítica ao Jornalismo Literário é a de que não há mais espaços para ele no mundo” (p. 27). Seja pelas condições – jamais impostas – mas relacionadas à prática, como: a necessidade de uma cobertura *in loco*, um prazo maior para produção e um espaço editorial mais generoso, normalmente negadas pelas demandas dos jornais tradicionais, o Jornalismo Literário se apresenta em iniciativas nem sempre vinculadas aos grandes veículos da imprensa.

Dessa forma, pontua Martínez (2017):

Como um cacto plantado em terra úmida ou uma árvore da Amazônia transplantada para um deserto, um autor talvez não esteja no seu ponto ótimo se não estiver ocupando um espaço que lhe permita florescer. E se o universo jornalístico perdeu as redações gigantescas presentes até o final dos anos 1990, ganhou em multiplicidade de opções, algumas que independem de instituições jornalísticas (MARTÍNEZ, 2017, p. 28).

Os corajosos têm nome e figuram, alguns, como plataformas de destaque na imprensa brasileira e internacional como a Revista Piauí e a Agência Pública de Jornalismo Investigativo, detentora esta última de premiações de destaque em suas produções de fôlego, como a reportagem “*São Gabriel e seus demônios*”. Essa tradição, dentro e fora do Brasil, no entanto, dá continuidade a propostas anteriores que figuram como marcos do jornalismo ocidental.

### 5.1. Experiências jornalístico-literárias

Não se reinventa uma prática tão enraizada e tão cheia de regras como o jornalismo de simples maneira. Não requer um *eureka* de gênios inventores ou cientistas brincando com o código genético da escrita, sequer o descobrimento através do olhar atento e cansado na luneta ou no microscópio. É tentativa e erro (WOLFE, 2005). O caminho vai se consolidando através de travessuras da criatividade de uns insatisfeitos com os limites impostos ao texto.

Anterior aos entrecruzamentos entre jornalismo e literatura causados pela escola naturalista e realista, o escritor e jornalista britânico Daniel Defoe seria um dos primeiros autores a utilizar estruturas narrativas pertencentes a literatura para abordar acontecimentos factuais em uma sequência de reportagens policiais, ainda no início do século XVIII (PENA, 2017). Célebre por conta de romances como *Robinson Crusoe* (1719) e *Moll Flandres* (1725), Defoe é entendido como um autor que, de acordo com Albert Chillón (1993), citado por Borges (2013), apurava “informações tal qual um repórter em campo, para tornar suas narrativas de ficção mais realistas” (CHILLÓN, 1993 *apud* BORGES, 2013, p. 209)

No Brasil, o primeiro autor a apresentar notáveis experiências jornalístico-literárias é Euclides da Cunha. Enviado pelo “Estadão” para acompanhar a última expedição militar ao arraial de Canudos, no sertão da Bahia, o repórter fugiu do óbvio, se esquivou da visão oficial daquela conturbada história, contada sempre pelos militares e foi buscar um entendimento mais amplo e complexo do fenômeno que enfurecia políticos e fazendeiros. Através de uma observação apurada – característica do J. L. – e o contato com os verdadeiros protagonistas daquela conflito, os sertanejos, Euclides da Cunha foi capaz de produzir, segundo Lima (2014), “uma narrativa realista que colocava em perspectiva um contexto ambiental, histórico, político e social, tudo apoiado por personagens tragicamente reais (2014, p. 44).

Em seus relatos enviados para a redação em São Paulo, Euclides lança mão de estratégias narrativas como a descrição em cenas, composição de personagens, valorização dos diálogos, etc. – característicos de um Jornalismo Literário ainda a surgir – através de um texto repleto de marcas autorais (LIMA, 2014). As matérias, porém, não causaram repercutiram entre o público leitor, muito por conta da demora com que os textos chegavam ao jornal, tornando-se obsoletos já quando eram impressos e publicados.

O verdadeiro impacto aconteceria cinco anos após a queda de Canudos. *Os Sertões*, publicado em 1902, se baseia nas apurações de Euclides da Cunha e descreve o fenômeno de forma complexa e abrangente através de três perspectivas, “A Terra”, “O Homem” e “A

Luta”. O romance-reportagem é considerado uma das primeiras composições jornalístico-literárias de magnitude no Brasil (LIMA, 2014), visto que é considerado uma obra clássica da literatura nacional.

Outro livro, todavia, daria a chancela que o Jornalismo Literário precisava para se livrar da alcunha de “parajornalismo” (WOLFE, 2005), atribuída por críticos literários e jornalistas ortodoxos de grandes veículos norte-americanos. Ainda que entendido como “romance de não-ficção” (WOLFE, 2005, p. 46), *A sangue frio* de Truman Capote popularizaria uma forma de escrever que desafia os que teimam em colocar cercas ao redor do que se pressupõe jornalismo e literatura.

A história real do cruel assassinato de uma família endinheirada no interior do Kansas foi publicada em capítulos pela revista *The New Yorker* – tal como os folhetins do século XIX – em 1965 e um ano depois veio o livro. O imediato sucesso colocou em evidência principalmente as estratégias narrativas utilizadas por Capote, todas elas de acordo com o Novo Jornalismo praticado por autores novatos (WOLFE, 2005). O prestígio de Capote – já estabelecido como romancista – foi o suficiente para os críticos entenderem que o Novo Jornalismo não era apenas uma rebeldia de jovens jornalistas que queriam, através de ousadias (BORGES, 2013) discursivas, provocar os pilares instituídos do jornalismo. Entre esses, o repórter que se lançou a escrever um perfil sem sequer se encontrar com o entrevistado.

Foi dando atenção as pequenezas da intensa rotina nova-iorquina que Gay Talese foi capaz de reinventar a maneira de reportar a realidade. Atento a quantidade de piscadas de olho que o nova-iorquino dá a cada minuto nos momentos de tensão e a dificuldade de uma telefonista fora de expediente de contar números sem pronunciar pausadamente cada sílaba (TALESE, 2004 *apud* BORGES, 2013), Talese ambienta em seus textos uma metrópole bem diferente da que os jornais anunciam (BORGES, 2013).

Tais descrições, comuns a romances e textos de ficção, não originam de uma apuração exata e meticulosa em dados, mas sim de um “poder de observação” (2013, p. 278) característicos de Talese – que conferem legitimidade para as informações da reportagem. Autor de romances-reportagem sobre famílias de mafiosos – *Honra teu pai* (1971) e sobre as rotinas e bastidores do *The New York Times* – *O reino e o poder* (1969), sua produção mais emblemática, no entanto, foi uma entrevista perfil do cantor Frank Sinatra realizada pela revista *Esquire*, precursora das práticas literárias nessa época.



Foi em 1965, o encontro com Sinatra seria em Los Angeles e estava confirmado pela assessoria do cantor e quando apenas um terremoto poderia impedir a entrevista, Talese recebe um telefonema desmarcando a entrevista, “A Voz”<sup>9</sup> estava resfriado (ORICCHIO, 2015). Determinado a realizar a reportagem perfil, o repórter colheu depoimentos e informações de pessoas próximas ao cantor, desde funcionários e conhecidos até parentes e amigos (ORICCHIO, 2015). Assim, Talese foge de informações óbvias e declaratórias e consegue – através de interpretações e uma checagem meticulosa dos dados que lhe chegavam – construir uma visão plural e complexa sobre Sinatra.

O texto abre com uma descrição detalhada que explora o aspecto soturno do cantor – frustrado pela doença que lhe afeta a voz. Quase um prólogo de um romance *noir*:

Frank Sinatra, segurando um copo de bourbon numa mão e um cigarro na outra, estava num canto escuro do balcão entre duas loiras atraentes, mas já um tanto passadas, que esperavam ouvir alguma palavra dele. Mas ele não dizia nada; passara boa parte da noite calado; só que agora, naquele clube particular em Beverly Hills, parecia ainda mais distante, fitando, através da fumaça e da meia-luz, um largo salão depois do balcão, onde dezenas de jovens casais se espremiavam em volta de pequenas mesas ou dançavam no meio da pista ao som trepidante do folk rock que vinha do estéreo. As duas loiras sabiam, como também sabiam os quatro amigos de Sinatra que estavam por perto, que não era uma boa ideia forçar uma conversa com ele quando ele mergulhava num silêncio soturno, uma disposição nada rara em Sinatra naquela primeira semana de novembro, um mês antes de seu quinquagésimo aniversário (TALESE, s.d., p. 1).

Como se lá estivesse, Talese consegue compor uma ambientação e convoca elementos que causam sensações no leitor. Evocando elementos literários com a finalidade de estender as possibilidades da produção jornalística, Gay Talese é considerado um dos primeiros jornalistas literários do que se convencionou a se chamar de “Novo Jornalismo”. O texto “Sinatra está resfriado”, publicado em 1965, possibilitou um significativo rompimento com os preceitos de imparcialidade e as formatações textuais – centralizadas no *lead* – do jornalismo, influenciando veículos e autores da época.

Estas aventuras jornalístico-literárias, somente em na década de 1960 ganharia corpo de movimento através do espírito livre das linhas datilografadas pelos “moleques” (WOLFE, 2005, p. 42) da revista *Esquire* e do *New York Herald Tribune*. A gripe de Sinatra, dessa forma, teria sido o vírus necessário para a grande epidemia de Jornalismo Literário no ocidente, protagonizada pelo Novo Jornalismo.

---

<sup>9</sup> Apelido de Frank Sinatra.

### 5.1.1. Novo Jornalismo norte-americano

O apego à objetividade surgido a partir dos conflitos armados do século XIX e instituídas pelas agências de notícias (BORGES, 2013) havia transformado o cotidiano das empresas jornalísticas nos Estados Unidos. Essas, beneficiadas pelos avanços tecnológicos que permitiam a massificação de suas publicações (LIMA, 2014) vislumbrava novas possibilidades profissionais durante as primeiras décadas do século XX.

Ao mesmo tempo em que os jornais prezavam por textos curtos, objetivos e centralizados na estrutura do *lead*, jornalistas influenciados pela literatura naturalista-realista produziam reportagens estilizadas que buscavam uma aproximação da realidade social (LIMA, 2014). Aliado a uma tradição literária centralizada na figura “d’O Romance” (WOLFE, 2005, p. 19) – com autores que souberam trazer a tona a realidade social da época, como Ernest Hemingway, William Faulkner e F. Scott Fitzgerald – novos jornalistas matavam seu tempo nas redações com a finalidade de um dia alcançarem o patamar de romancistas (WOLFE, 2005).

Retratada por Wolfe (2005) através de uma competitividade energética, as redações norte-americanas da primeira metade do século XX eram estruturadas em dois opostos. Os profissionais da objetividade brigavam entre si pelo furo – graal da prática jornalística – enquanto os repórteres especiais lidavam com matérias de “interesse humano, relatos longos e quase que hediondamente sentimentais” (p. 15). Esses buscavam a permanência entre a produção jornalística – com premiações e produções de destaque – enquanto não atingiam o grande êxito, a publicação do Romance.

Um desses repórteres especiais, no entanto, surpreenderia com o seu trabalho na revista *Esquire*, apontando um franco desenvolvimento das reportagens literárias. A matéria de 1962 intitulada “Jou Louis: o Rei na meia-idade” de Gay Talese apontava traços e composições que lembravam um conto literário (WOLFE, 2005). Cenas detalhadas apresentavam diálogos íntimos e dificilmente apontavam para um texto jornalístico. Nada mais era, entretanto, que um Novo Jornalismo, atribuindo à reportagem uma “dimensão estética” (2005, p. 22) até então ignorada. De acordo com Wolfe (2005):

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, dentro de um espaço relativamente

curto... para excitar tanto intelectual quanto emocionalmente o leitor (WOLFE, 2005, p. 28).

A insipidez dos artigos dos jornais naquele período nada mais eram do que uma regurgitação das informações obtidas nos jornais, nas observações cotidianas e nas programações de TV (WOLFE, 2005). Insatisfeitos com o marasmo dos padrões profissionais, alguns jornalistas através de uma simples subversão – a de sair à rua para coletar informações – atribuíram as colunas narrações de fôlego que extrapolavam o simples comentário ou enunciação de fatos.

Instigado por essa nova prerrogativa, que desafiava e abandonava as anteriores, Tom Wolfe estrearia como novo jornalista em 1963, dividindo seu tempo entre a revista *Esquire* e o jornal *New York Herald Tribune*. Enquanto a primeira tinha um histórico de aceitar produções literárias – com exemplo de Gay Talese que já atuava na revista – no jornal Wolfe aproveitou o espaço do caderno dominical, normalmente ignorado pelos leitores, para colocar em prática seus ímpetos estilísticos literários (WOLFE, 2005).

A experimentação com pontos de vista diversos ao longo do texto e o uso de onomatopeias e sinais gráficos (pontos de exclamação, travessão, itálico etc.) em excesso para chamar a atenção do leitor logo se transformaram em marcas autorais de suas reportagens (WOLFE, 2005). Esses artifícios expandiam a narrativa, possibilitando percepções que o simples lide não permitia. Era possível, dessa forma, invadir a cabeça dos personagens e saber o que estariam pensando, sendo o narrador um destes (WOLFE, 2005).

Havia aí um outro problema que o Novo Jornalismo enfrentaria, a presença do narrador. Acostumados a uma prescrição da não-ficção de um narrador discreto e invisível no enredo, os jornalistas evitavam marcas que denotassem um enunciador de carne e osso, com posicionamentos e preocupações próprias, ou seja, com personalidade. Definido por Wolfe (2005) como o “tom bege pálido” (p. 32), essa forma de narração limitava a possibilidade comunicativa e nada tinha a ver com ser mais ou menos objetivo. Em suas produções, Wolfe fazia “qualquer coisa para não aparecer o narrador de não-ficção comum, com voz velada, como o narrador de uma partida de tênis pelo rádio” (2005, p. 31).

Conforme a prática se desenvolvia e conquistava novos adeptos, Wolfe se convenciu de que a criação de um novo estilo narrativo derivado do jornalismo – e não da literatura, como de costume – era mais importante do que o simples uso de artifícios ocasionais para o desenvolvimento do Novo Jornalismo. Do ponto de vista do autor, a nova postura daria conta

de fazer com que os profissionais abandonassem a busca pela já desgastada alcunha de romancistas (WOLFE, 2005).

De acordo com Rogério Borges (2013), as rupturas protagonizadas pelo estilo de Wolfe – sendo as mais notórias o fluxo de pensamento e a alternância de pontos de vista – podem suscitar críticas, de forma que comprometeriam a veracidade do texto. Porém, tais atributos são posicionados no texto justamente para garantir uma fidelidade aos acontecimentos (BORGES, 2013), causando um efeito estético que aproxima o leitor a realidade – característico do J. L. (LIMA, 2014).

Valendo-se do exemplo da reportagem *A garota do ano*, analisada por Borges (2013), é como se o leitor fosse arrastado para o centro da narrativa, entorpecido por uma multiplicidade de pontos de vista que variam entre a da personagem central – a celebridade Baby Jane Holzer –, das espectadoras que aguardam o show e do próprio repórter (WOLFE, 2005). O autor, dessa maneira, se exime de ser o “tradutor da realidade” (2013, p. 274) e leva o leitor a ver por si mesmo:

Jubas franjadas ninhos bufantes bonés de Beatle carinhas de criança cílios postiços olhos de destaque suéter estufado sutiãs de ponta francesa blue jeans de couro batido calças de stretch bumbuns de néctar botas de duende até as canelas sapatilhas de bailarina Knight, centenas deles, esses 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 são supermaravilhosos? ‘Eles não são supermaravilhosos?’, diz Baby Jane, e depois: ‘Oi, Isabel’ Isabel Quer sentar atrás do palco – com os Stones?’

O show ainda 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 de 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. 34).

Munido de travessões, pontos e palavras esticadas ao limite emulando a extensão do grito, Tom Wolfe – assim como seus contemporâneos – foi capaz de desenvolver um estilo próprio, reconhecido até por aqueles que, alheios às páginas *standard* dos jornais, preferem as amareladas dos livros. Insatisfeitos com as “mordaças” (WOLFE, 2005) impostas pelos próprios jornalistas, buscaram elevar as possibilidades de um gênero que de “quadrado” somente os “boxes” de informações complementares.

### 5.1.2. A Realidade na imprensa brasileira

Se na década de 1960 nos Estados Unidos o marasmo nas páginas diárias se dava pela pretensão do jornalista-romancista, no Brasil, uma recém instituída ditadura militar engasgava com a censura as redações dos jornais. Seria no Jornalismo Literário, mais uma vez, que jornalistas brasileiros questionariam a falta de realidade nos periódicos e emprenderiam uma significativa reformulação da prática jornalística.

A Carta do Editor que abre a primeira edição da revista *Realidade*, de abril de 1966, aborda uma série de mudanças que ocorriam no Brasil naquele momento. Sem explicitá-las e com um ânimo raro naqueles dias, o texto dedica “REALIDADE a centenas de milhares de brasileiros lúcidos, interessados em conhecer melhor o presente para viver melhor o futuro” (REALIDADE, 1966, p. 3).

Essa premissa, abordada na sequência de um anúncio de tecidos masculinos, de certa forma nortearia a revista que transformaria paradigmas culturais e jornalísticos no país (WEISE, 2013). Um sucesso de vendas desde sua primeira edição, *Realidade* seria o principal fórum de discussões sobre questões relativas a sociedade brasileira na época.

Tabus sobre sexo, comportamento e problematizações sobre costumes da classe conservadora da época (FARO, 1999 *apud* WEISE, 2013) – abordados com profundidade e riqueza de texto – promoviam a possibilidade de o brasileiro entender a própria realidade (WEISE, 2013) em uma época que a instabilidade política cerceava o acesso a informação. Reportagens sobre conflitos armados (como a Guerra do Vietnã), fenômenos políticos (como a Cuba de Fidel Castro) e personalidades (como Carlos Lamarca)<sup>10</sup>, também figuravam entre os assuntos abordados pela revista, demonstrando uma preocupação com o momento histórico.

Por conta do sucesso imediato – 250 mil exemplares vendidos em três dias (MIRA, 2001 *apud* WEISE, 2013), os profissionais da revista assumiam uma liberdade intelectual e criativa demonstrada em produções com apurações rigorosíssimas e narrativas aprofundadas e empolgantes (WEISE, 2013). Dessa forma, *Realidade* foi o principal veículo de profissionais que, assim como os “novos jornalistas” norte-americanos, buscavam procedimentos que fugissem da normatização do jornalismo convencional.

---

<sup>10</sup> Assuntos de reportagens presentes nas edições de abril e maio de 1968. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=213659&pasta=ano%20196&pesq=>. Acesso em: novembro de 2018.

Estes, portanto, ousavam com produções longas, completas e que, em alguns casos, demandavam meses de apuração. Seu fechamento em 1976, no entanto, é entendido por alguns autores pela dificuldade de manutenção da relevância e autenticidade de uma revista (CORRÊA, 2008 *apud* WEISE, 2013). Ainda assim, *Realidade* representa um marco para a produção jornalística brasileira, apresentando inovações de ordem prática inigualáveis na história da imprensa local, principalmente ao que concerne ao Jornalismo Literário.

Um repórter se destacou, no entanto, dentro do excepcional quadro profissional da revista. Ao longo de sua extensa carreira como jornalista, José Hamilton Ribeiro atuou em diversas áreas do jornalismo, produzindo reportagens de alta qualidade que lhe renderam a alcunha de jornalista mais premiado do país (WEISE, 2013). Autor de um texto claro e informativo, Hamilton foi capaz de expor múltiplas facetas da realidade social, através de reportagens que evidenciam a condição humana. Conforme explica Martínez (2008 *apud* WEISE, 2013), o repórter “produz uma narrativa viva e humanizada. Muito desse avivamento, aliás, é provocado pelo evidente interesse demonstrado pelo jornalista durante a condução de entrevistas” (p. 127).

Tais características, alinhadas a um estilo autoral que mescla a objetividade da informação com atitudes narrativas literárias – como a descrição em cena, a imersão do repórter, reconstrução de pensamentos e diálogos, etc. –, identificam a produção de Hamilton Ribeiro como uma das mais relevantes na história do jornalismo brasileiro (WEISE, 2013).

No período em que atuou como editor-chefe em *Realidade*, Hamilton Ribeiro produziu suas principais reportagens, que lhe renderiam premiações e publicações de livros. Para a edição de maio de 1968, o repórter desembarcou em Saigon com o objetivo de acompanhar as ações do exército estadunidense na Guerra do Vietnã. Durante a apuração, entretanto, Hamilton Ribeiro foi atingido por uma mina terrestre, o que resultou na amputação de sua perna esquerda.

A reportagem explora e descreve desde o desembarque em Saigon – após uma escala em Nova Délhi em que Hamilton era o único passageiro para o Vietnã (RIBEIRO, 1968) – até a recuperação do ferimento no hospital, quando recebe a notícia de que voltará ao continente americano. As primeiras impressões da capital vietnamita, assim como as primeiras dificuldades de acesso a uma cidade em que as barricadas culturais e militares coexistiam, são descritas, construindo uma imersão do leitor na reportagem. Conforme Ribeiro (1968) narra:

O problema de alojamento é sério em Saigon, com a maioria dos lugares requisitados por militares. O recepcionista do hotel, para minha surpresa, dispôs-se a ajudar, telefonando a outros hotéis, [...] perguntando se eu queria tomar alguma coisa, para logo depois indagar:

– O senhor tem dólares? Posso trocá-los a 160 piastras. É só o senhor me passar discretamente o dinheiro...

No Vietnam, a cotação oficial é de 118 piastras por dólar, mas o mercado negro corre solto. Grupos de pessoas abordam os estrangeiros – os **brancos**<sup>11</sup> - oferecendo até 220 piastras por dólar (RIBEIRO, 1968, p. 27).

Hamilton Ribeiro dá continuidade descrevendo a “batida” realizada por uma tropa estadunidense em uma área apelidada de “Estrada sem Alegria” por conta do livro de mesmo nome escrito por um escritor francês que fora morto ali (RIBEIRO, 1968). O campo minado fazia mais vítimas no momento que, impelido por uma foto pós explosão, o repórter foi atingido ele mesmo por um dos explosivos. A imagem de Hamilton Ribeiro ao chão, sangrando, registrada pelo fotografo japonês Shimamoto seria a capa daquela edição de maio de 1968. O repórter transcreve com detalhes os momentos após a explosão da mina, quando havia se dado conta dos ferimentos:

Quem veio ao meu socorro foi o Capitão Whitekind. Passou uma cinta em torno da minha coxa esquerda e deu um nó. Com uma faca, cortou um galho de um arbusto e enfiou debaixo da tira de couro, passando a girá-lo como um garrote, para evitar o esguicho de sangue do resto da perna. Enquanto ele fazia isso, chegou um enfermeiro. Demorou um tempão para tirar a seringa de morfina de um tubo de plástico que ele mordia nervosamente. [...] Depois, não sei o que aconteceu, pois a consciência me fugiu. A agonia – que deve ser atroz – de se sentir no meio do mato esvaindo-se em sangue, enquanto o socorro não chega, essa agonia eu não passei (RIBEIRO, 1968, p. 30).

A reportagem de Hamilton Ribeiro extrapola os preceitos de descrição *in loco* (PENA, 2017) prezados pelo Jornalismo Literário ao centralizar a narrativa da guerra do Vietnã em seu incidente. Além da observação apurada – que busca ambientar o acontecimento e abordar aspectos tanto do conflito quanto do país – o autor expressa através do elemento dramático (LIMA, 2014) representado pelo próprio ferimento uma visão pessoal e humanizada da guerra. Essa e outras narrativas do “*repórter do século*” (2013, p.67), por conta de suas particularidades ao descrever a realidade, assumem um caráter de atemporalidade (WEISE, 2013) característico de obras jornalístico-literárias.

Poderia continuar aqui falando de Gabriel Garcia Márquez e o realismo fantástico; de como Norman Mailer viu Muhammad Ali derrubar George Foreman no ringue; como John Reed testemunhou a ascensão bolchevique e seu xará, Hersey, ouviu os testemunhos de

---

<sup>11</sup> Grifo do autor.

sobreviventes da bomba de Hiroshima. Também falaria de como foi o primeiro encontro entre Caco Barcellos e Marcinho VP e passaria como filme na cabeça do leitor as cenas que transcreveria da reportagem de Lillian Ross sobre o cineasta John Huston. No entanto, além de indicar a leitura dessas aventuras do Jornalismo Literário, encerro este capítulo com uma ansiedade do que vem pela frente, as produções de uma repórter que tomou como profissão a escuta.

## 5.2. Escritores jornalistas e jornalistas escritores

*“O fato ainda não acabou de acontecer; e já a mão nervosa do repórter; o transforma em notícia”, Carlos Drummond de Andrade*

Talvez o grande dilema aos que aspiram manejar a arte da escrita seja escolher entre os caminhos da literatura ou do jornalismo. Por mais que se pressuponha um isolamento em ambas as partes, a atividade nas letras e na imprensa não é tão inconciliável como se imagina. Para além do Jornalismo Literário, a imprensa durante muito tempo foi espaço de atuação e principal meio profissional para muitos dos principais escritores nacionais (COSTA, 2005).

Constituída através da dicotomia arte *versus* dinheiro (COSTA, 2005), a atividade literária no Brasil só se profissionalizou através da possibilidade de atuação dos literatos nos jornais. O principal receio dentre os escritores era quanto a preservação da escrita literária como atividade artística ocasional e preciosa que seria prejudicada pelo exercício da escrita trivial atribuída ao jornalismo (COSTA, 2005).

Durante o século XIX, ainda não era possível viver do trabalho literário, o que fazia da imprensa o principal reduto da atividade intelectual pela sua remuneração e pelo reconhecimento (COSTA, 2005). Ainda, a imprensa sofreria transformações de ordem tecnológica que popularizariam o produto midiático e atribuiriam um caráter industrial à imprensa. Dessa forma, era necessário um aumento das redações e do quadro de profissionais para atender a demanda em crescimento. E como sugere Cristiane Costa (2005): “onde essa indústria encontraria uma mão-de-obra previamente qualificada? Na literatura” (p. 45).

A atuação do literato nos veículos de jornalismo contribuiria para a convergência dos gêneros literário e jornalístico descrita anteriormente, além de propor novos paradigmas e *modus operandi* à atuação tanto do escritor, quanto do jornalista. Por conta disso, é comum nos depararmos com profissionais da escrita que atuam em ambas as posições (COSTA,



2005). Ainda que uns sejam notórios por conta de uma das atividades do que pela outra, a conciliação entre a redação e o mercado editorial corresponde aos principais períodos de desenvolvimento da literatura no país como veremos a seguir.

A Academia Brasileira de Letras, por um lado, teve importante papel em sacramentar a figura do literato e distingui-la da do jornalista – ainda que alguns de seus membros tivessem ascendido através do trabalho na imprensa. Fundada em 1897 por escritores jornalistas - como Machado de Assis, Olavo Bilac, entre outros – a Academia instituía, na visão dos críticos da época, uma “aristocracia intelectual” (COSTA, 2005, p. 32), atribuindo valores mercadológicos e sociais às obras dos autores participantes.

Conforme se estabelecia como principal entidade de debate e produção literária, a ABL transformava-se em objeto de desejo de jovens que almejavam a imortalidade através das letras. Seu caráter aristocrático, entretanto, exigia algumas posturas dos aspirantes que só poderiam ingressar através do desejado convite (COSTA, 2005). Conforme Costa (2005), a Academia seria protagonista nas mudanças paradigmáticas da figura do escritor:

Os boêmios já tinham sido suplantados pelos dândis, a bebida nos cafés pelo elegante chá das cinco. Os que sonhavam com a arte pura, pelo pragmatismo dos que tinham os pés no chão e os bolsos cheios (COSTA, 2005, p. 67)

A modernização da imprensa e a consolidação do escritor jornalista escoaram toda uma mão de obra intelectual que, com a precarização e baixa remuneração da atividade literária, encontravam nos jornais uma porta de entrada para a estabilidade financeira. Eliminando de uma vez a comum condição de aspirantes e literatos profissionais da época, descrita por João do Rio (1994) como “o quadro lendário: o poeta morrendo de fome” (p. 164 *apud* COSTA, 2005, p. 54).

Alinhado as novidades da esfera literária, como o modernismo de Mário e Oswald de Andrade, o jornalismo da primeira metade do século XX – centralizado na recente figura do repórter – compartilharia técnicas e procedimentos que, caras à literatura modernista, preservaria o escritor como componente das redações jornalísticas.

O escritor moderno, então, passa a ter na própria realidade e no mundo factual a principal fonte de inspiração para a produção literária. Blocos de notas, entrevistas e pilhas de arquivos e documentos tornam-se exercício constante do autor (Costa, 2005), que ora se confunde com o repórter, ora se distancia buscando certo limite.

### 5.2.1 Literatura nos anos de chumbo

Durante a ditadura militar no Brasil (1964 -1985), o mercado editorial brasileiro protagoniza uma efervescência nunca antes vista (COSTA, 2005). Não seria, no entanto, o nacionalismo dos anos de chumbo o único motivo para a profícua produção e alto número de vendas nesse período. Os autores da época, por seu trabalho na imprensa, buscariam na literatura a possibilidade de denúncia e reflexão sobre o clima político e social da época (COSTA, 2005), em um caminho contrário ao projetado pelos literatos da *belle époque*.

A censura presente nas atividades da imprensa durante a ditadura – o que a fazia medir palavras até para noticiar previsões meteorológicas<sup>12</sup> – abriu precedentes para uma produção literária profícua e politizada por parte dos jornalistas da época. De acordo com Cristiane Costa (2005): “nos livros, (os autores) podiam revelar os bastidores da ditadura, assim como a própria engrenagem da indústria da informação” (p. 155).

Antonio Callado, João Ubaldo Ribeiro, Inácio de Loyola Brandão, Carlos Heitor Cony, entre outros, ocupavam boa parte do seu tempo nas redações e produziam histórias centralizadas na figura do jornalista como personagem. Títulos como *Setembro não tem sentido*, *Um novo animal na floresta*, trazem o jornalista para o centro da narrativa em um contexto comum, o da ditadura.

Em consonância ao crescimento da produção literária no Brasil, o mundo assistia ao “boom latino-americano” protagonizado por escritores jornalistas como Gabriel Garcia Márquez e Mario Vargas Llosa. O *realismo mágico* deste período, em consonância ao crescimento editorial no Brasil, apontava para uma possibilidade de uma enfim autonomia profissional da atividade literária na América do Sul. Como descreve Silviano Santiago (1989 *apud* COSTA, 2005, p. 133):

(...) o romancista jovem poderá abdicar do trabalho literário como bico, passatempo noturno ou atividade de fins de semana, para se consagrar à sua profissão em regime de *full time*, como um bom escritor europeu, americano, ou, mais recentemente, hispano-americano (COSTA, 2005, p. 24).

---

<sup>12</sup> Segundo o jornalista Flávio Tavares, notório comentarista político na década de 60 e posteriormente preso e torturado por participar de ações da guerrilha urbana, jornais cariocas eram forçados a não veicular as previsões do tempo com a finalidade de intimidar o turismo internacional em datas festivas, como o carnaval, no Rio de Janeiro. TAVARES, Flávio, Entrevista para o programa Provoações, entrevistador: Antônio Abujamra, TV Cultura, 2014.

No que tange à liberdade de expressão da época, a fragmentação de informações era uma das principais ameaças a produção literária ficcional, ao jornalismo e a união de ambos. A necessidade de uma apuração severa e sistemática era imprescindível para evitar uma colcha de retalhos de informações desencontradas (Costa, 2005).

Dessa forma, conclui-se que a censura, apesar de ter potencializado a produção de romance-reportagens, representa uma cruel ameaça às narrativas de fôlego no jornalismo diário. No sentido de que impossibilita a abordagem e aprofundamento de temas que ameaçam ideologicamente o sujeito censor e fragmenta o fluxo de informações, impedindo uma composição de abrangência característica do Jornalismo Literário (PENA, 2017).

Ao final da ditadura que perduraria por duas décadas as questões nacionais, assunto caro a leitores e escritores, deixariam de ser o cerne dos assuntos abordados pela produção literária (Costa, 2005). O jornalista que surgia com o fim do milênio talvez tenha algo a ver com isso.

### 5.2.2 Escritores 2000

Acompanhando a transição do século XX para o XXI na imprensa – as novas tecnologias de impressão e as matérias transformadas em algoritmos nos computadores e novamente devolvidas a tela em formato digital – uma nova geração de jornalistas representaram uma mudança paradigmática da relação profissional entre jornal e letras. Mais alinhados ao mundo literário e ao mercado editorial, estes escritores jornalistas buscavam uma conciliação entre a produção literária e a atividade na imprensa (COSTA, 2005).

Estes, portanto, ao invés de buscarem nas práticas da literatura formas de potencialização das matérias jornalística – como os “novos jornalistas” e os jornalistas literários –, deixam as editorias de polícia, política e cidade e passam a atuar nos cadernos culturais (COSTA, 2005).

Com base em suas entrevistas com jornalistas escritores contemporâneos, Cristiane Costa (2005), cita forças opostas que atuam em consequência a essa escolha profissional:

Há vantagens e desvantagens nessa opção [...]. De um lado, abrir portas no mercado editorial e tornar o jornalista um nome conhecido no meio literário. De outro, fechar a dos outros órgãos de imprensa para a divulgação dos livros do escritor (COSTA, 2005, p.169).

Buscando uma aproximação mais contundente a literatura e seus atores, esses profissionais pretendem uma aproximação entre letras e jornal de forma que preconceitos e separatismos de ambos os lados – descritos por Tom Wolfe (2005) – se amenizem e não impossibilitem a existência de um profissional flexível no trabalho das letras. No entanto, esse parentesco, existente do ponto de vista histórico – apontado por autores como Bulhões (2007) e Costa (2005) – não tem as mesmas pretensões do Jornalismo Literário, ao propor procedimentos literários no trabalho jornalístico, resultando em um discurso híbrido (BORGES, 2013).

Contemporânea dos jornalistas escritores do século XXI, Eliane Brum, apesar do recente trabalho como romancista, atua de forma mais enraizada no jornalismo, tendo no trabalho na imprensa a principal expressão de sua escrita. A autora, dessa forma, propõe – através de uma trajetória madura no jornalismo – a utilização de estruturas e abordagens características da literatura para a construção de suas reportagens jornalísticas.

## 6 ELIANE BRUM: UM OLHAR PRA VIDA QUE NINGUÉM VÊ

*“Eu não me interesso pelo homem que morde o cachorro. Eu me interesso mesmo é pelo cachorro que morde o homem”* Eliane Brum

Eliane Brum foi buscar nas histórias de sua família um amor pela escrita que em dado momento de sua vida se mostrou mais do que viável nos caminhos do jornalismo. Nascida em Ijuí, interior do Rio Grande do Sul, Eliane há 30 anos volta seu olhar para as coisas miúdas dessa vida, dotadas de uma enormidade que foge a atenção do jornalismo cotidiano, atarefado com as rotinas do Congresso Nacional e da bolsa de valores. Repórter por vocação, Eliane se expressa no jornalismo em boa parte das vezes a partir da fala do outro. Nos momentos que fala de si, diz coisas como: “sou alguém que vive duvidando das certezas, das minhas e das alheias. E por isso estou sempre em carne viva” (2017, p. 14).

Com um texto vivo e repleto da poesia de um povo anônimo, que compõe a pluralidade do Brasil de favelas, avenidas, prédios matas, matos, rios, campos e florestas, Eliane desde 2011 – ano de publicação de seu primeiro romance – concilia a escuta externa do jornalismo com a escuta interna da literatura (BRUM, 2010). Autora de seis livros, entre romances, reportagens e crônicas a repórter reúne também numerosas premiações, atestado material da relevância do trabalho de Eliane.

Eliane também ousaria extravasar a sua expressão tão rica em imagens para o terreno do documentário, produzindo até o momento quatro deles, sendo o primeiro *Uma história Severina* de 2005 que através da experiência pessoal de Severina, mulher, pobre e analfabeta, contribuiu para o debate sobre o aborto de fetos anencefálicos no Brasil. E o último, lançado em 2017, o filme *Eu + 1: uma jornada de saúde mental na Amazônia*. Em seus últimos trabalhos como repórter, Eliane Brum lançou-se a pautas relativas aos povos da floresta amazônica e as disputas de terras na região. Ainda, a autora assina uma coluna de opinião na versão brasileira do jornal *El País*, desenvolvendo análises sobre temas políticos, não deixando de lado o primor estilístico do texto que a identifica.

### 6.1. Profissão: *escutadeira*

Eliane ancora na escuta e no olhar as suas principais ferramentas de apuração jornalística. Esvazia-se no momento da reportagem, permitindo que as histórias das pessoas a preencham. Deixa de lado as certezas e preconceitos; as verdades e as superstições para se entregar a realidade do outro (BRUM, 2010). Entendendo a reportagem “como documento da história cotidiana” (BRUM, 2017, p. 14), Eliane amplia as possibilidades do jornalismo ao não se limitar a ser uma aplicadora de “aspas em série” (BRUM, 2010). A repórter considera a pluralidade da realidade, buscando transportar para a matéria jornalística texturas e sensações sempre no objetivo de convidar o leitor a despir-se de suas certezas e desacomodá-lo (BRUM, 2010). Eliane conta dessa postura na apresentação de seu terceiro livro, *O olho da rua: uma repórter em busca da vida real*:

Exerço o jornalismo sentindo em cada vértebra o peso da responsabilidade de registrar a história do presente, a história em movimento. Por isso, exerço com rigor, em busca da precisão e com respeito à palavra exata. Mas também com a convicção de que a realidade é um tecido intrincado, costurado não apenas com palavras, mas também com texturas, cheiros, cores, gestos. Marcas. Também com faltas, excessos, nuances e silêncios. Ruínas. Na apuração de minhas matérias, busco dar ao leitor o máximo dessa riqueza do real, para que ele possa estar onde eu estive e fazer suas próprias escolhas (BRUM, 2017, p. 14).

Percorrendo estradas tanto de asfalto quanto de terra – ou de água quando o rio se faz vereda – Eliane preserva uma prática que o jornalismo, acomodado com a rapidez e o conforto que a tecnologia proporciona, desaprendeu. A apuração *in loco*, considerada custosa pelos jornais (MARTÍNEZ, 2017) e imprescindível para o jornalismo literário (BORGES, 2013), proporciona no texto de Eliane Brum não só uma aproximação dos elementos visuais, mas sim uma proximidade da pessoa que se faz personagem da enunciação jornalística. Saber o que aquela pessoa falou, como falou, que gestos usou para preencher os silêncios – elementos fundamentais da escuta da repórter – são rebeldias que, segundo Eliane, devem reocupar as redações, eliminando, dessa forma o pleonasma da “reportagem externa” (BRUM, 2006).

Conforme pontua Eliane Brum (2006), “se a internet e o telefone são invenções geniais, não há tecnologia capaz de tornar obsoleto o encontro entre um repórter e seu personagem” (2006, p. 190). A escuta tem de estar aliada ao olhar, o olhar para si, para o outro, mesmo que aparente não ter o que dizer.

### 6.1.1 A repórter dos “desacontecimentos”

O jornalismo depende do fato consumado para consumir-se e ser consumido. Além de acontecer, a notícia tem que valer a leitura, tem que fugir do usual, do ordinário, do corriqueiro – ainda que o jornalismo é quase sinônimo de rotina nas redações. Se um cachorro morde um homem no centro da cidade, nada demais. Porém, se o caso se inverte e um homem abocanha a pata de um vira-lata, imediatamente ganha a atenção do olhar, nem sempre rigoroso, do jornalista.

Eliane foge essa regra, pula esse capítulo e ignora esse item da cartilha. Ao contrário do profissional que vê somente o que o faz saltar os olhos, seu olhar tímido, oculto sob a franja, atenta-se, porém, ao que de mais extraordinário existe no comum, no trivial. A repórter diz que “quem conhece o meu trabalho sabe que eu faço pouca coisa que acontece” (BRUM, 2012), Eliane se refere as histórias de pessoas comuns, anônimas, normalmente ignoradas no relato jornalístico – ao menos que sejam testemunhas de algum grande ocorrido. Enxergando o Zé como Ulisses e o Ulisses como Zé (BRUM, 2006), Eliane constrói narrativas poderosas capazes de curar a miopia com que enxergamos a vida (BRUM, 2006), desembaçar as vidraças da nossa própria existência e possibilitar um olhar que, ao perceber-se relevante, nota a importância do outro.

A repórter explica da seguinte maneira a repercussão de sua primeira grande incursão no mundo invisível dos “desacontecimentos” através da coluna semanal *A vida que ninguém vê* no jornal gaúcho Zero Hora:

Bastava o reconhecimento do outro, vindo de um lugar legitimado como uma página de jornal de sábado, para que músculos oculares atrofiados pela falta de uso voltasse a se exercitar para enxergar a própria vida de outros ângulos possíveis. Quem consegue olhar para a própria vida com generosidade torna-se capaz de alçar a vida do outro (BRUM, 2006, p. 188).

A partir desse posicionamento, Eliane mostra que relevância no jornalismo é questão de prioridade e ao enxergar como relevante as histórias dos anônimos – com quem tanto compartilhamos, mas apenas ignoramos, mesmo que a meio metro de distância na calçada – mudou o sentido da seta da prioridade jornalística, feito bússola quebrada que de repente encontrasse novamente seu norte, o povo.

### 6.1.2 O jornalismo a serviço do outro

Eliane comenta de cuidados que devem ser tomados durante a produção de uma reportagem com a finalidade de salvaguardar a integridade física e moral da fonte: “eu tenho pra mim, muito claro que nenhuma matéria é mais importante do que uma pessoa” (BRUM, 2010). O jornalista se acostuma com a ideia de que os personagens das produções jornalísticas – que após o depoimento integrarão ou não a matéria, passarão ou não pelo crivo do editor, rodarão ou não na prensa, para na segunda ou terça-feira estarem ou não na banca a preço acessível ou não – são as pessoas que detêm as histórias que queremos contar. Essas, no entanto, possuem particularidades e estão integradas a estruturas sociais e culturais assim como o próprio repórter. A afirmação de Eliane, dessa forma, aponta para uma sensibilidade do profissional de compreender limites, principalmente em casos que as informações obtidas, se expostas na matéria, tem a possibilidade de prejudicar ou colocar em risco a vida da fonte.

Muitas pessoas, por falta de um contato participativo com a produção midiática, não têm dimensão do resultado do trabalho que, como personagens, estão se inserindo no momento que decidem expor partes de suas vidas (BRUM, 2010). Por conta disso, Eliane apresenta uma preocupação com essa instância do repórter como responsável pela sua fonte.

Em uma de suas entrevistas, Eliane Brum expõe essa relação, aparentemente banal e efêmera – como nos acostumamos a lidar no jornalismo tradicional – entre a fonte e o repórter: “Quando alguém te deixa entrar, abre a porta da sua casa, da sua vida pra ti [...] elas tão te dando algo muito profundo e a gente tem que tá a altura disso” (BRUM, 2010).

Essa concepção coincide com uma das sete pontas de Felipe Pena (2017) em que o autor pressupõe uma abordagem cidadã e vinculada a um compromisso social. Explicitada brevemente por Pena (2017), tal preocupação, alinhada a descrita por Eliane Brum (2010) compõe uma prática associada ao Jornalismo Literário, mas que na verdade, deveria nortear as produções jornalísticas de forma geral (BORGES, 2013).

O repórter, dessa forma, deixa marcas na matéria jornalística. Imprime, através do outro, um pouco da própria imagem. Isso acontece em diferentes níveis, de acordo com Eliane Brum (2010). Além da cuidadosa relação com a fonte, a autora estabelece um vínculo com o leitor, de modo que o convida ao interior da reportagem, através da sua postura de alteridade (MARTÍNEZ, 2017) que demonstra em sua produção tanto uma preocupação com o leitor. De acordo com Brum (2010):



Eu nunca subestimo o meu leitor. Eu sempre acho que o meu leitor vai me entender. E o que eu me preocupo com ele é de ser o mais honesta possível com as verdades daquela matéria e com as minhas verdades. Então o que eu faço é carregar ele comigo, no sentido de que ele vai viver aquilo que eu vivi, talvez por isso algumas coisas provoquem choro porque eu também chorei muito (BRUM, 2010).

A autora busca, então, dar a mão ao leitor, acompanhá-lo pelo caminho que reportagem propõe. A leitura, dessa forma, toma o atributo subjetivo e interpretativo do J. L. (MARTÍNEZ, 2017) no momento em que ambas as subjetividades (do leitor e da autora) se confrontam. Segundo Eliane, “o melhor leitor é aquele que fica deslocado” (BRUM, 2010).

## 6.2. As reportagens literárias de Eliane Brum

Sérgio Villas Boas (2007) estabelece uma distinção dentre as produções jornalístico-literárias dentre narrativas temáticas e biográfica. O primeiro conceito diz respeito a reportagens em que pontos de vista obtidos diversos, a partir da história de vida dos personagens, compõem um entendimento sobre determinado tema. Em seguida, as biográficas procuram focalizar o desenvolvimento da narrativa a partir da história de um personagem central, sem excluir a presença de coadjuvantes. Entrevistas do tipo perfil – como a apresentada anteriormente sobre Frank Sinatra – se enquadram nesta categoria do autor.

Dessa forma, decidi apresentar duas reportagens de Eliane Brum, atendendo respectivamente as duas distinções de Villas Boas (2007). Produzidas em períodos distintos e em circunstâncias profissionais idem, ambos os textos mostram uma repórter plural e versátil, capaz de penetrar com seu olhar escutador e retratar nas páginas diárias o íntimo da floresta amazônica e o banal – que ninguém vê – das agitadas avenidas da metrópole gaúcha.

O primeiro texto é fruto de seu trabalho na revista *Época*, onde contribuiu por 10 anos com reportagens especiais, e foi reeditada – junto a outras produções da época – em *O olho da rua: uma repórter em busca da literatura da vida real* (2017). A reportagem “A floresta das parteiras” foi publicada no ano 2000 e aborda a vida de parteiras que atuam em comunidades indígenas e quilombolas do Amapá. Em seguida, em sua coluna sobre *A vida que ninguém vê* – realizada semanalmente no jornal Zero Hora em 1999 – Eliane não vai longe, refaz o caminho que ela e outros milhares percorrem diariamente nas ruas da capital gaúcha e ao alterar o olhar viciado pela rotina que impõe lentes (BRUM, 2016), a repórter descobre “que o ordinário da vida é o extraordinário” (2006, p. 187).

No entanto, o texto aqui apresentado das histórias que ninguém vê expõe uma ferida aberta de nossa sociedade e não mede palavras para cutuca-la. A reportagem conta a insurreição de Eva, mulher, negra, pobre e deficiente física, contra a hipocrisia dos que não hesitam em se mostrar tolerantes as diferenças, mas são os primeiros a violentar quando a mão que dá a esmola é recusada. Ao decidir que não iria se sujeitar a pena dos que são iguais e prezam pela uniformidade, Eva arruma briga com meio mundo e desnuda as deficiências da alma dos que se apresentam como normais.

Exemplos de um estilo de escrita autêntico e pessoal que caracteriza Eliane, os textos apresentam posturas e características diversas relacionadas ao Jornalismo Literário. Dentre elas, a apuração *in loco* (PENA, 2017) – comum nas produções da autora – a composição do

*status* de vida dos personagens (WOLFE, 2005), construção da narrativa em cenas (LIMA, 2014), o uso de diálogos (LIMA, 2014), entre outras. Mas principalmente, Eliane se propõe a fazer J. L. quando potencializa as práticas jornalísticas ampliando e aprofundando assuntos supostamente superados pelo jornalismo tradicional.

### 6.2.1 A floresta das parteiras

A reportagem é como um parto (BRUM, 2010), mas o parto em si, é como o que? Nascer é preencher documentos para provar que veio ao mundo? É chorar pelas mãos do obstetra? É banhar-se da luz fluorescente da incubadora? Todos entram no mundo pela mesma porta, no entanto, as mãos que nos recebem não são as mesmas. Na reportagem que abre o seu terceiro livro, Eliane vai ao Amapá, onde não ousamos ir, buscar entender os mistérios desse momento da vida que, mesmo com toda a tecnologia dos hospitais, ainda nos afeta de maneiras incompreensíveis.

É pelo contato com as parteiras da Amazônia – nascidas com o dom de “pegar menino” (BRUM, 2017, p.20) – que Eliane apresenta um outro entendimento do nascimento. Logo no início da reportagem, a repórter ambienta um rompimento com os saberes da cidade, propondo ao leitor a suspensão das próprias convicções e uma abertura ao ponto de vista que será abordado. Conforme narra Eliane Brum (2017):

O grito atávico, feminino, ecoa do território empoleirado no cocoruto do mapa para lembrar ao país que nascer é natural. Não depende de engenharia genética ou operação cirúrgica, não tem cheiro de hospital. Para as parteiras da floresta, que guardaram a tradição graças ao isolamento geográfico de seu berço, é mais fácil compreender que um boto irrompa do igarapé para fecundar moça donzela do que aceitar que uma mulher marque dia e hora para arrancar o filho à força (BRUM, 2017, p. 19).

“Parto é mistério de mulher. Feito por mulher, entre mulheres” (2017, p.27). A perspectiva do parto mostrada desconsidera médicos, dispositivos e procedimentos hospitalares. Entendido como momento de festejo e alegria pelas parteiras, o nascimento é incompatível com o aspecto de morte dos hospitais (BRUM, 2017). Detentoras de um conhecimento só delas, como dom, as parteiras do Amapá cruzam rios e matas para “consumar o milagre” (2017, p. 24) de mulheres indígenas e quilombolas.

Em uma das conversas com Jovelina, a parteira com “mais rugas no rosto do que a noite tem estrelas” (2017, p. 24), Eliane deduz, a partir da observação, traços da personalidade de Jovita. O sorriso capaz de “desprender um pedaço do mundo” de tão intenso peleja com a pobreza. Jovelina tem, no entanto, a alegria projetada nos “filhos de umbigo” (2017, p. 27), nascidos pelas suas mãos. É o que a repórter demonstra quando a parteira exhibe as crianças com um orgulho de mãe.

A composição das personagens na reportagem, atende a características do Jornalismo Literário. Posturas e traços que vão além da descrição física, atribuem aos personagens complexidade e capacidade narrativa, uma vez que as informações contidas não são enumeradas (BORGES, 2013) – como ocorre no jornalismo convencional – e, sim, passam pelas ações e falas das parteiras entrevistadas.

Em um momento, Jovita conta de seu primeiro parto:

“O primeiro foi com Isabel, mulher do compadre Sevério, que tava lá pra Volta das Cobras. Deixa, compadre, disse mamãe, que a Isabel fica com nós. De noite Isabel teve a febre, sentiu tremor de frio, não falou um ai. De manhã mamãe foi pra roça, fiquei eu mais Isabel. Jovita, Jovita, bota água prum banho. (Interrompe, em outro tom, para explicar que Jovita era ela mesma.) Tá aqui, Isabel, disse eu. Sabe que de madrugada me deu um grande tremor de frio?, disse ela. Foi, Isabel?, disse eu. Foi, Jovita. Tava penteando o cabelo quando se deu o despejo. Jovita, minha mana, me acode. A Isabel entrou pra debaixo do mosquiteiro, e eu peguei o menino. Tava frio, tava morto. Quando mamãe chegou, perguntou: que tal, Jovita? Tá Bom, mamãe. Aí, ela disse: Bem, minha filha, a partir de agora você vai no meu lugar. E eu fui.” (BRUM, 2017, p. 25).

O caso contado pela parteira – que de tão interessante até ingresso caberia pagar (BRUM, 2017) – é uma aposta de Eliane ao uso de diálogos para compor a cena, alternando dessa forma os pontos de vista, conforme Wolfe (2005) explica. A utilização causa uma aproximação do leitor à cena descrita, como se fosse um dos que rodeiam a parteira – como Eliane descreve no texto. Ainda, as palavras utilizadas e expressividade são preservadas, mantendo-se fiel aos acontecimentos. De acordo com Eliane (2010): “as palavras que as pessoas escolhem são muito importantes, não tem sinônimos que eu posso usar” (BRUM, 2010).

Além dos aspectos místicos, as entidades e espíritos que atuam junto com essas mulheres na hora do parto, as rezas e segredos que elas guardam, a reportagem busca evidenciar a riqueza com que as parteiras se expressam. Apesar da potencialidade de aspectos visuais da floresta amazônica, é a poesia que emerge de “suas vaginas como literatura da vida real” (2017, p. 36), por parto normal, o que dá textura a reportagem, aguça o ouvido do leitor e o convida para dentro do texto (LIMA, 2014). Quando a parteira Rossilda despede-se declamando “Tenho mão limpa e coração puro. Sou parteira, trago criança ao mundo” (2017, p. 29), Alexandrina diz que “mulher e floresta são uma coisa só” ou Cecília compara os remendos da roupa com os da vida, não são só informações disposta com o objetivo de informar, mas sim uma possibilidade de o leitor enxergar o mundo através da boca do outro.

A alteridade (MARTÍNEZ, 2017) é uma característica muito comum nos textos de Eliane Brum. Ao propor mais do que um resumo de informações que noticiam algo, a repórter constrói narrativas que possibilitam uma reinterpretação de assuntos e questões subentendidas de nossas vidas, como o próprio nascimento. Como se os próprios personagens contassem aquela história (BRUM, 2017), Eliane convida o leitor a, assim como ela, esvaziar-se e preencher-se com a vida daquelas pessoas. A reportagem acha o seu final, porém, a partir de uma conclusão dotada de uma potencialidade reflexiva, trazendo a um elemento comum tanto para quem lê quanto para as mulheres da floresta – o dia e anoite – a relação com os saberes confrontados durante a reportagem. De acordo com Eliane (2017):

As mãos da vida se agarram, os pés do caminho se unem em círculo no útero da floresta. As parteiras agradecem à divindade ao amanhecer. Como todas as criaturas do mundo, o dia surge em hora precisa sem que nada ou ninguém tenha de arrancá-lo do ventre da noite. Dia e criança seguindo a mesma lei, contendo ambos igualmente. Partes complementares de um só universo (BRUM, 2017, p. 32).

Reunidas, as parteiras evocando a natureza, a experiente Dorica faz de suas palavras as das outras mulheres: “é o tempo que faz o homem, e não o homem que faz o tempo. Parto é mistério. E menino, a gente nunca arranca. Só recebe” (2017, p. 32). E seria o tempo, essa nênese da prática jornalística, que impediria a repórter de acompanhar um parto realizado por Dorica, parteira mais antiga do Amapá (BRUM, 2017). Ironicamente, a matéria acabou fruto de uma cesariana (BRUM, 2017). Entendendo que até a reportagem tem o seu tempo, Eliane vê o resultado como um filho bonito, apesar de apressado, principalmente pelo respeito que manteve a narrativa de suas personagens, preservando o principal atributo do repórter, o de ouvir.

### 6.2.2 Eva contra as almas deformadas

Foi a partir das histórias de vidas que não figuravam as páginas diárias, por serem julgadas desinteressantes, que Eliane Brum descobre uma verdade sobre nós que por muito tempo manteve-se profundamente escondida sob o manto da comiseração e da boa vontade. O texto abre nos colocando diante da personagem e sua odisseia, uma mulher confrontada não só por um inimigo, mas por toda a humanidade. Em poucas palavras, Eliane descreve Eva Rodrigues e nos dá as circunstâncias de sua história. Eva é negra, é mulher, é pobre e, como se nada mais pudesse agir em seu favor, além do próprio favor da vida, ela nasceu com paralisia. Em um parágrafo, Eliane esgotou os predicados da “deformidade” de Eva, mas precisou de toda a reportagem para revelar a deformidade – dessa vez sem as aspas – de todos os outros.

Antes mesmo de mostrar como ela se insurgiu contra a sociedade que lhe estendia a mão da pena e fechava os olhos, assim como as portas, o texto confronta de uma vez só – como uma reação imediata e automática – a busca de autonomia de Eva. Conforme Brum (2006) narra:

Eva rebelou-se. Decidiu que não seria coitada. Que o mundo achasse outras vítimas para preencher seu horror. Este foi o crime de Eva. Pelo qual jamais a perdoaram. Como não puderam lhe imprimir na testa o rótulo de coitada, a marcaram com outro. Como ela, a deformada, como ela, a deficiente, como ela, a defeituosa, ousava renegar a mão da caridade, irmã da pena, prima da hipocrisia? Como ousava ela, a anormal, encarar de igual para igual os normais? Parecia até que a exibição do corpo torto de Eva revelava a alma torta do outro. Parecia até que a falha exposta de Eva devassava a falha oculta do outro. Como ousava Eva, justo Eva, ser imperfeita em um mundo onde se paga fortunas para que todos sejam iguais. Como ousava Eva ser diferente em um mundo onde a igualdade das ideias é a única garantia de segurança? Como ousava Eva vencer pelo espírito no mundo da aparência (BRUM, 2006, p. 98).

A história de Eva parece centralizar-se em uma disputa constante entre ela e os outros, os iguais. Esses aparecem ao longo da reportagem na pele de indivíduos que hora se apresentam hora são representados impessoalmente na figura das instituições incorporando, em ambos os casos, quando em cena, o grande antagonista da trajetória de Eva. É a professora que a reprova durante o colégio, a instituição de crédito estudantil que nega a oportunidade de estudar, é a educadora que a humilha na faculdade, a própria faculdade que a impede de fazer estágio, o neurologista que a reprova no concurso público e a defensoria pública que não comparece em seu julgamento (BRUM, 2006).

O recurso do *status de vida* (WOLFE, 2005) é o principal elemento jornalístico-literário do texto. No entanto, as cenas e descrições de situações vividas por Eva, os diálogos e os elementos estéticos não só compõem Eva como uma pessoa resignada, apesar de tudo e contra todos, mas também traça um panorama de como as diferenças – étnicas, sociais, físicas, etc. – são na verdade encaradas pela sociedade. É pela história de vida de Eva que Eliane possibilita um novo olhar a outro assunto que de tão superado pela sociedade, automatiza essas deformidades nas pessoas. A autora quis falar de sua personagem, mas acabou falando de todo o resto.

Eva mal havia conquistado as salas de aula, onde fora humilhada durante sua formação, mas agora transformava o ódio e o sangue derramado pela sua mão trêmula nas primeiras linhas escritas em amor pela educação. Ela havia se tornado professora. No momento de êxito, a nêmesse de Eva não mede forças para forçá-la porta afora do mundo dos perfeitos, que de tão perfeitos não podem ser ensinados a ser perfeitos por uma pessoa como ela. Brum (2006) descreve da seguinte forma:

Quando descobriam que Eva não era coitada, que empregá-la não era um ato de caridade, tudo mudava. Quando descobriam que Eva era capaz, que era preciso competir com a sua mente, não com seus tremores, tudo se alterava. A comiseração do início transmutava-se em ódio. Quem essa aleijada pensa que é? Foi o que Eva ouviu e escutou. E assim Eva foi expulsa do mundo que mal havia tocado (BRUM, 2006, p. 101).

Ao relatar a trajetória de Eva tal como um conto sobre o estatuto de piedade que nossa sociedade institui para as diferenças como mantenedor de privilégios estéticos e sociais, Eliane Brum vale-se da construção de cenas e diálogos (LIMA, 2014) que compõem tanto o percurso espinhoso da personagem pelas hipocrisias da sociedade quanto o *status de vida* (WOLFE, 2005) dessa última. Ao confrontar uma professora da faculdade que a formaria alguém como ela, Eva não é a única a se surpreender com a reação tão pouco compatível com uma educadora:

Como vai ensinar com uma letra tão feia? Não vê que vai incomodar? Não entende que entre você e uma menina normal vão escolher a normal? O que você quer? Vai passar a vida olhando para um diploma na parede? Eva ouviu tudo isso de uma educadora. Eva ouviu tudo isso na faculdade. Apenas para comprovar que a ignorância está onde menos se espera (BRUM, 2006, p. 100).

Ao que Eva responde: “- Em primeiro lugar, eu não vou desistir. Em segundo, a vida é um risco. Não só para mim. Mas para todo mundo.” (2006, p. 100). O tom de dramaticidade



(LIMA, 2014) também é presente em cenas verídicas como a que Eva sangra a mão ao aprender a escrever, apesar da limitação física: “Uma mão retorcida sobre a outra, dores horrendas pelo esforço, Eva escreveu pela primeira vez. [...] Os primeiros cadernos tinham letras ensanguentadas, palavras feridas” (2006, p. 99). O recurso, dessa forma, aprofunda a informação e convida o leitor a preencher-se com atributos emocionais presentes no trecho.

Conforme o relato avança, é possível identificar estratégias narrativas que ajudam a desenvolver a reportagem com a construção de aparatos simbólicos (WOLFE, 2005) que serão apreendidos pelo leitor. Por exemplo, quando Eva escreve pelas primeiras vezes, o sangue jorra de suas mãos e marca seu primeiro contato com o mundo exterior ao reservado a ela. A ruptura é brusca e conforme as dificuldades físicas são superadas, os obstáculos são preenchidos pela sociedade que não admite a incursão de Eva no mundo dos “iguais”. Ao entrar para a faculdade, as mãos trazem cicatrizes e não mais sangram quando escreve (BRUM, 2006). É a partir dessa superação – não só da ordem do físico – que Eva busca formar-se educadora e “ensinar como se podia escrever com as mãos em chagas” (2006, p. 99). A cicatrização das feridas internas e externas são o que dão a Eva condições de se opor a quaisquer oposições de seu sonho e inclusive responder a altura quando a professora a humilha.

Ao longo da reportagem, são as ações e a trajetória de Eva, descrita pelo estilo repleto de alteridade (MARTÍNEZ, 2017) e poesia de Eliane Brum, que a definem e compõem para o leitor seu *status de vida*, sem a necessidade de demorar-se na descrição de hábitos e características físicas. No entanto, são os poucos atributos enumerados sobre Eva – mulher, negra, deficiente e pobre – que trazem ao leitor o *status* de uma sociedade deformada por dentro.

A reportagem se encerra com o legado que Eva deixa para os que acompanhavam as histórias d’*a vida que ninguém vê*: “– A cada vez que me derrubarem eu vou levantar com mais força. Não quero saber de derrota. Derrota nunca esteve nos meus planos. E coitado é quem me chama” (2006, p. 102). O que Eva tem a nos ensinar com essa história talvez esteja muito além de lições em um quadro de giz e uma sala de aula.

## 7 CONCLUSÃO: um passeio pelas possibilidades do jornalismo

“Um passo à frente e você não está mais no mesmo lugar”. A frase de Chico Science (1996), além de figurar uma música de que gosto muito, traz ao pensamento a possibilidade de o jornalismo ter há um tempo se negado a dar esse passo. Ainda que atitudes como as descritas nesse trabalho reverberem propostas de potencialização e transformação do jornalismo – como foi objetivado ao apresentar as produções de Eliane Brum –, entretanto, representam somente ecos, de forma que grupos majoritários da classe jornalística se fecham a novas propostas.

Não me refiro, portanto, em proposições a nível mercadológico e econômico, pois ainda que atreladas à minha discussão, não é de interesse dessa pesquisa abordá-las. Mas sim de uma abertura a possibilidades existentes no jornalismo que ainda são encaradas como uma excentricidade de alguns profissionais que almejam uma carreira além da jornalística, ou uma ameaça ao principal patrimônio – cada vez mais ameaçado – simbólico do jornalismo, a credibilidade. O que o Jornalismo Literário, e este trabalho como sua extensão, propõem contribuir é com o entendimento de que o jornalismo não é uma prática nem um gênero pronto, acabado, impassível de erros e contestações.

O trabalho da repórter “em busca da literatura da vida real” (BRUM, 2017), Eliane Brum, dessa forma, reúne posturas e elementos que atestam possibilidades na produção jornalística que vão além da enunciação pálida e impessoal das notas e editoriais. Ao ousar a travessia pela “larga e sempre arriscada rua de si mesmo” (2017, p. 14), Eliane rompe, com reportagens emocionantes e intensas, o sólido paradigma dos preceitos e rotinas jornalísticas, mostrando que a produção de um bom conteúdo está a um olhar e uma escuta de distância.

Ao correr dos definidores primários (PENA, 2017) – os especialistas das aspas – e decidir dar voz aos anônimos e invisíveis de nossa sociedade, Eliane foi capaz de multiplicar as percepções sobre assuntos aparentemente superados pelo jornalismo. O elemento humano, tão em falta no conteúdo jornalístico há um tempo, toma de assalto o leitor, abala suas certezas e o convida a reagir, a interpretar, fazendo-o insurgir-se contra a passividade do receptor no processo comunicativo.

Com suas produções repletas do extraordinário da vida comum, Eliane foi capaz de desbancar o estatuto mais precioso do jornalismo, a verdade. A reportagem, dessa forma, despe-se do predicado de enunciadora da verdade, para se transformar em multiplicadora de verdades. Partindo da visão de uma realidade complexa e múltipla, Eliane entende como

função do jornalismo oferecer abordagens plurais e nunca definidoras e totalizadoras sobre os assuntos, estreitando assim seus laços com preceitos do Jornalismo Literário.

Mas afinal de contas, os filhos da mãe realmente estavam inventando? Tom Wolfe (2005) fala que esse questionamento malicioso nada mais era do que um reflexo da incredulidade de alguns puristas do jornalismo que não conseguiam se convencer de tamanho grau de apuração, profundidade e detalhamento das reportagens. Empenhadas em preencher algumas lacunas deixadas pelo jornalismo – contextualizando as informações, retirando a passividade dos personagens e pluralizando os pontos de vista –, as produções capazes de colocar o leitor dentro da cabeça da fonte pareciam, no mínimo, improvisadas.

Por mais que Capote admitiu ter inventado todo o último capítulo de *A sangue frio*, isso não desqualifica o intenso trabalho de apuração realizado pelo autor e a relevância da obra, localizada no âmbito da literatura de não-ficção e relacionada com o J. L. apenas pelas similaridades estilísticas e o contexto em que foi escrita. Poderia ser chamada de Literatura Jornalística, uma vez que trabalha procedimentos relativos ao jornalismo, mas ancorado a objetivos estéticos da literatura.

Assim, quando Tom Wolfe utiliza todos os “vrumms!” e “hummmms!” possíveis; Talese descreve milimetricamente o tédio de um Sinatra resfriado ouvindo sua própria voz cantando sobre as primeiras horas da madrugada no auto falante de um bar; ou Eliane fala das deformidades das almas alheias, o resultado procurado não é simplesmente um efeito estético, uma criação para dar cor ao texto. Tais elementos, no entanto, mostram as potencialidades do jornalismo, demonstram que a função da reportagem não é só informar e que ela não precisa se trancar na enumeração de informações e na repetição de falas através das aspas.

Ao abordar alguns aspectos práticos do Jornalismo Literário, entende-se algumas dificuldades de uma conceituação totalizadora, visto que, valendo-se dos intuitos não prescritivos da literatura (BULHÕES, 2007), trata-se de uma prática que não busca se restringir a nichos e editoriais. Dessa forma, o Jornalismo Literário independe permissões e aceitações da grande imprensa, pois carrega um patrimônio de legitimações simbólicas e práticas, como premiações, livros publicados, conceituações teóricas e movimentos que figuram na história do jornalismo. Este singelo trabalho alia-se a esta penúltima no empenho de fortalecer o Jornalismo Literário no âmbito de referências e informações sobre o assunto.

Por fim, retomo o questionamento de João do Rio que reformulei na abertura desse trabalho. A literatura é um fator bom ou ruim para o jornalismo? Que os dois apresentam características próximas, não há dúvidas. Ambos se ancoram no uso da linguagem através de

formas narrativas – por vezes similares – para construir ou reconstruir (no caso do jornalismo) cenas e personagens (BORGES, 2013). Apesar, no entanto, das proximidades de ordem teórica, ambos os discursos conviveram durante um longo período, emprestando entre si autores e técnicas narrativas.

Ainda que apartados por alguns caprichos de profissionais e teóricos que temem que o convívio coloque em risco estruturas – seja elas hierárquicas e profissionais (WOLFE, 2005) ou discursivas – enraizadas de ambos os gêneros. Do ponto de vista do que o estudo sobre o Jornalismo Literário e as relações de convergência entre jornal e letras atestam, tal protecionismo é inviável, dadas as relações discursivas – que resultaram na hibridização do J. L. (BORGES, 2013) – e o convívio de práticas seja dentro das redações (com profissionais que atuam nos dois campos) ou nos meios literários, com romances de não ficção ancorados em métodos de apuração jornalística.

Dessa forma, esse trabalho vem atestar e testemunhar uma reciprocidade enriquecedora entre jornal e letras, pois viabiliza o surgimento de novas expressões – tal como o J. L. – e novas possibilidades de se fazer literatura e jornalismo, ainda que de forma apartada. A maleabilidade dos discursos e das práticas profissionais não pretendem de forma alguma enfraquecer o espaço já conquistado pelos dois gêneros, mas sim, evitar uma intransigência que posteriormente leve a obsolescência. Despeço-me, então, com uma reflexão de Antônio Olinto (1955 *apud* ABUJAMRA, 2012) acerca dessa relação conflituosa, geradora de atritos que resultam em explosões expressivas que prometem abalar estatutos e estruturas, mas no duro, buscam somente o que a palavra escrita faz melhor, instigar:

O Jornalismo trata dos mesmos dramas que a literatura só que através do filtro da rotina. Se consegue ir além da visão da rotina, o jornalismo pode até ser visto como obra de arte, pois é também um trabalho de criação, da busca de um estilo, da descrição, da descrição do patético, do trágico, do comum e do extraordinário que os acontecimentos nos trazem consigo. Se não consegue ir além da visão de rotina, transforma-se o jornalismo, ele próprio, em rotina (OLINTO, 2008 *apud* ABUJAMRA, 2012)

## REFERÊNCIAS

- ABUJAMRA, Antônio. **Provocações**, São Paulo: TV Cultura, 2012. Televisão.
- BORGES, Rogério. **Jornalismo Literário: análise do discurso**. Florianópolis: Insular, 2013.
- BRUM, Eliane. **Jogo de Ideias**, Paraty: Itaú Cultural, out., 2010. Televisão, Entrevista a Claudiney Ferreira.
- BRUM, Eliane. **Provocações**, São Paulo: TV Cultura, 2012. Televisão, Entrevista a Antônio Abujamra.
- BRUM, Eliane. **A vida que ninguém vê**. Porto Alegre: Arquipélago Editorial, 2006.
- BRUM, Eliane. **O olho da rua: uma repórter em busca da literatura da vida real**. 2. ed. Porto Alegre: Arquipélago Editorial, 2017.
- BULHÕES, Marcelo Magalhães. **Jornalismo e literatura em convergência**. São Paulo: Ática, 2007.
- COSTA, Cristiane. **Pena de aluguel: escritores jornalistas no Brasil 1904-2004**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- LAGE, Nilson. **A reportagem: teoria e técnica de entrevista e produção jornalística**. São Paulo: Record, 2011.
- LIMA, Edvaldo Pereira. **Páginas ampliadas: o livro-reportagem como extensão do jornalismo e da literatura**. 4. ed. Barueri: Manole, 2009.
- LIMA, Edvaldo Pereira. **Jornalismo Literário para Iniciantes**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2014.
- MARTINEZ, Mônica. **Jornalismo Literário: um gênero em expansão**, Intercom – Revista Brasileira de Ciências da Comunicação, São Paulo, v.32, n.2, p. 199-215, jul./dez. 2009.

MARTINEZ, Mônica. Jornalismo Literário: revisão conceitual, história e novas perspectivas, Intercom – RBCC São Paulo, v.40, n.3, p.21-36, set./dez., 2017.

ORICCHIO, Luiz Zanin. O resfriado de Sinatra. **Estado de São Paulo**, São Paulo, 9, dezembro, 2015. Cultura, Luiz Zanin. Disponível em: <https://cultura.estadao.com.br/blogs/luiz-zanin/o-resfriado-de-sinatra/>. Acesso em: nov., 2018.

PENA, Felipe. **Jornalismo Literário**. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2017.

RIBEIRO, José Hamilton. Eu estive na guerra. **Realidade**, São Paulo, n. 26, p.26-42, maio, 1968. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=213659&PagFis=4080>. Acesso em: novembro de 2018.

RIO, João do. **A alma encantadora das ruas: crônicas**. Org. Raúl Antelo. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

TALESE, Gay. **Frank Sinatra está resfriado**. Disponível em: <https://pt.scribd.com/document/81966358/Frank-Sinatra-Esta-Resfriado-Texto-Integral>. Acesso em: nov. 2018.

TAVARES, Flávio. **Memórias do esquecimento: os segredos dos porões da ditadura**. Ed., ampl, Porto Alegre: L&PM, 2012.

VIANA, Natalia. **São Gabriel e seus demônios**. Disponível em: <http://apublica.org/2015/05/sao-gabriel-e-seus-demonios/>. Acesso em: jul. 2018.

VILLAS BOAS, Sérgio. **Apresentações**. In: VILLAS BOAS, Sérgio (Org.). **Jornalistas literários: narrativas da vida real por novos autores brasileiros**. São Paulo: Summus, 2007.

WEISE, Angélica. **Jornalismo Literário: Uma análise das reportagens de José Hamilton Ribeiro publicadas na revista Realidade**. 1. ed. Rio de Janeiro: Multifoco, 2013.

WOLFE, Tom. **Radical Chique e o Novo Jornalismo**. Trad. José Rubens Siqueira. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.