

A MIMESIS COMO FICCIONALIZAÇÃO DO REAL NO ROMANCE-REPORTAGEM¹

Sabrina Schneider é jornalista e doutoranda em Letras, área de concentração Teoria da Literatura, na Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS). É bolsista do CNPq. Em 2011, com bolsa PDEE/CAPES, realizou estágio de doutorando junto à Brown University, nos Estados Unidos, para pesquisa na área do Jornalismo Literário, do *nonfiction novel* e das relações entre ficção e jornalismo.

E-mail: sabrina.schneider@acad.pucrs.br

Resumo

Este artigo aponta alguns equívocos na abordagem do romance-reportagem de 1970 pela crítica literária brasileira. Tomando a objetividade no jornalismo por fidelidade ao real e à verdade, esses críticos desconsideraram o *status* ficcional das narrativas escritas por jornalistas.

Abstract

This article points out some misconceptions in the approach of the Brazilian nonfiction novel from the seventies by academic literary critics. Taking objectivity in journalism for faithfulness to reality and truth, they disregarded the fictional *status* of narratives written by journalists.

By the very constitution of a set of events in such a way as to make a comprehensible story out of them, the historian charges those events with the symbolic significance of a comprehensible plot structure. Historians may not like to think of their works as translations of fact into fiction; but this is one of the effects of their works.

Hayden White

Nos anos 80, a crítica literária brasileira anunciou, não sem um certo contentamento, a morte iminente de um tipo de narrativa que teria surgido na década anterior, a que se dera o nome de romance-reportagem. Escritas por jornalistas, essas narrativas haviam se popularizado com o lançamento, em 1976, de *Lúcio Flávio, o passageiro da agonia*, em que José Louzeiro conta a trajetória do famoso assaltante de bancos. Embora tenham conquistado de imediato o público e os resenhistas a serviço dos jornais, que saudaram o repórter maranhense como o inventor de um novo gênero discursivo, os romances-reportagem só vieram a receber atenção de comentaristas vinculados ao meio acadêmico quando, já nos últimos anos do governo militar, ensaístas como Silviano Santiago, Flora Süssekind, Davi Arrigucci Jr. e Heloísa Buarque de Hollanda passaram a analisar, em obras que buscavam traçar um panorama do cenário cultural brasileiro durante os anos de chumbo, os prejuízos causados à produção literária pela repressão e pela censura.

Para esses críticos, o “tom jornalístico” não passava de um desvio adotado pela literatura nos anos 70, quando jornais e revistas estavam impossibilitados de falar abertamente “a verdade”. A única intenção do romance-reportagem, conforme Santiago (1982, p. 52), era “[...] desficcionalizar o texto literário e com isso influir, com contundência, no processo de revelação do real”; era acusar a censura dentro de um estilo, o jornalístico, que não passava de (p. 54, grifo do autor) “simples *transposição* do real”. No regime democrático que começava a ser vislumbrado, e que certamente viria acompanhado da liberdade de imprensa, não haveria mais lugar para escritores que optassem por desconsiderar as crises da literatura e por enfatizar apenas as crises sociais, econômicas ou políticas; que trabalhassem (p. 130) “[...] em total descaso tanto pelos valores da literatura, quanto pela reflexão sobre a linguagem [...]”.

As obras desses escritores, para Santiago, não passavam de meros complementos do “jornal censurado” e da “televisão pasteurizada”, instrumentos por meio dos quais o público organizava o seu próprio mal-estar com a situação vigente à época. O fato de esses livros, muitas vezes, terem sido alvo de processos judiciais e de apreensões policiais, ou de terem sido mencionados por autoridades do governo federal em entrevistas, apenas teria feito com que se tornassem mais apetitosos para o leitor e com que seus autores fossem celebrados como lideranças em uma luta do “bem” contra o “mal”. As qualidades dessas obras, portanto, não seriam intrínsecas, mas circunstanciais, e todos os julgamentos favoráveis a elas teriam por base valores “parasitários” e “temporários”, e não a pertinência da dramatização empreendida.

Toda essa camada extra de valoração – por mais adequada que seja – só existe porque o livro cai na corrente da denúncia. E, por estar nessa corrente, desperta emoções fortes no leitor, mas previsíveis e festivas, desencadeia pensamentos de ação no leitor, mas pretensamente coniventes e populares, levanta inquietações originais no leitor, mas que não o levam a um questionamento das relações concretas e duradouras que ele mantém com sua classe de origem e os aparelhos de Estado. (Santiago, 1982, p. 131-132).

Ainda conforme o ensaísta, apesar da função benéfica que tal literatura possa ter tido em um momento histórico específico,

[...] diante do livro em questão, o leitor não se sente perturbado ou incomodado nos seus hábitos de apreensão e manuseio da linguagem, na sua compreensão passiva das relações entre a palavra e o fato, a palavra e a ação, no seu entendimento do que sejam as maneiras “fingidas” de lhe representar o real. A linguagem do livro que lê é a mesma linguagem do jornal e da televisão, meios estes que o livro está combatendo. Ele combate o tema mas não combate a retórica. O livro não requer do leitor nenhum descompromisso para com a maneira como as notícias lhe estão sendo veiculadas, pois o autor aceitou a linguagem jornalística para que seu produto se torne mais acessível ao consumidor, acatando portanto plenamente as regras de jogo da sociedade que ele combate. (p. 132).

Süssekind (1984), por sua vez, defende a tese de que o romance-reportagem seria uma das três manifestações do naturalismo brasileiro, que a autora não vê como uma escola literária restrita a um período, mas como uma ideologia estética cujos objetivos seriam criar uma identidade nacional, instaurar analogias e produzir uma impressão de realidade em momentos de fratura no plano social. Em todas as suas ocorrências – final do século XIX, década de 1930 e década de 1970 –, teria adotado uma linguagem transparente e tranquilizadora, apagada enquanto literatura em virtude de ter suprimido opacidades, ambiguidades e conotações. Em sua última manifestação, o naturalismo seria uma espécie de “compensação simbólica” destinada tanto aos leitores quanto aos jornalistas, tendo em vista que a informação não podia circular livremente e que não havia meios eficazes de atuação política.

Porém, ao optar por assuntos que normalmente frequentavam as páginas policiais, o romance-reportagem, apesar de se pretender denúncia, não estaria rompendo nenhuma barreira, já que, nos jornais, a área de polícia teria sido a menos afetada pela censura prévia. O que eles propiciavam, conforme Süssekind (1984), era a restauração da confiabilidade do repórter e do jornalismo, cuja credibilidade andava abalada: sabia-se que os jornalistas não estavam veiculando toda a informação a que tinham acesso; sendo assim, era importante dar ao leitor a sensação de estar lendo “verdades” ditas claramente, ainda que tais “verdades” não tivessem muita relevância no contexto político. O repórter, portanto, tinha a oportunidade de mostrar que seu poder de obter e de transmitir informações continuava intacto, ao passo que o leitor se envolvia com histórias cheias (1984, p. 182) “[...] de ação, de informações e transgressões, coisas vedadas à população brasileira”. “Por isso ficção e jornalismo se tornam inseparáveis nos anos Setenta. Por isso os grandes sucessos editoriais são narrativas *factualis* e não *fictionais*.” (1984, p. 174, grifos da autora).

Süssekind afirma que essas obras obedeciam a princípios jornalísticos, como a novidade, a clareza, a contenção e a “desficcionalização”. Esta última consistiria em ocultar, do leitor, o aspecto de “produção” do texto. Como se o trabalho do romancista fosse meramente colher os fatos do cotidiano e apresentá-los, sem mediação, em nome de uma busca obsessiva pela “realidade”. Haveria, nesses romances, uma analogia entre o repórter e o leitor, entre a redação do jornal e a sociedade brasileira: como se esta tivesse acesso às novidades no mesmo instante em que o jornalista, quando na verdade recebia apenas notícias de segunda mão. Assim, o romance, dialogando com as ciências da informação e assumindo a forma do flagrante, funcionava como um calmante, uma pílula distribuída pelo homem da comunicação de massa, portador de um discurso autorizado e incontestável.

Há pelo menos três problemas nessa abordagem do romance-reportagem pela crítica literária brasileira. Em primeiro lugar, está a associação que os autores fazem entre “objetividade” e “realidade”. Para Santiago (1982), por exemplo, as narrativas de jornalistas representavam a “verdadeira” objetividade, num momento em que o leitor só

encontrava, no jornal, a “falsa” objetividade. O romancista e professor crê na (p. 59) “distinção básica entre fato acontecido e fato ficcional, entre liberdade artística e objetividade jornalística”. A objetividade, obrigação do jornalista, não é tarefa da literatura. Esta, ao buscar a objetividade jornalística, priva-se da liberdade de criação; torna-se datada por não conseguir se distanciar do contexto imediato do leitor. Da mesma forma, Süsskind (1984), em sua teoria dos três naturalismos brasileiros, aponta, nos textos por eles produzidos, o que chama de discurso mimético, caracterizado pela preocupação excessiva com o visual – que resulta da proposta de o texto ser um retrato ou uma radiografia – e a pretensão de ser “objetividade pura”, e não narração. A essa literatura mimética, corresponderia um leitor também mimético – ou, no dizer de Santiago (1982), um leitor pequeno-burguês de sensibilidade embotada –, de quem não se exige que interprete o texto, mas apenas que veja através deste, mero instrumento ótico, seja um microscópio ou uma máquina fotográfica.

Paul Ricoeur, em *História e verdade* (1968), aborda a questão da objetividade histórica: uma objetividade incompleta, face àquela atingida ou buscada pelas outras ciências. Para o filósofo francês, espera-se da história a objetividade que lhe é conveniente, entendendo-se como objetivo o que é elaborado pelo pensamento metódico. O historiador nunca faz uma síntese do passado, mas uma recomposição a partir da análise de vestígios; tenta distinguir fenômenos e estabelecer relações entre eles. Nessa “explicação”, elimina o acessório e cria a continuidade, valendo-se para isso apenas de seu julgamento de importância, que se baseia em esquemas interpretativos e carece de qualquer critério seguro.

Reconstituir um acontecimento, ou antes uma série de acontecimentos, ou uma situação, com base nos documentos, é elaborar uma conduta de objetividade de tipo próprio, mas irrecusável; pois essa reconstituição supõe que o documento seja perscrutado, obrigado a falar; que o historiador vá ao encontro de seu sentido, arremessando-lhe uma hipótese de trabalho; é essa pesquisa que simultaneamente eleva o vestígio à dignidade de documento significativo, e eleva o próprio passado à dignidade de fato histórico. (Ricoeur, 1968, p. 26-27).

É o historiador, portanto, que institui o documento, por meio de sua intervenção, de sua observação; da mesma forma, é o historiador que institui o fato histórico. O passado integral jamais é atingido, embora seja a ideia reguladora do esforço empreendido pelo historiador. Para Ricoeur, a tarefa concreta, temporal e pessoal do historiador não pode ser confrontada com a ideia de verdade, cujo sentido é abstrato, atemporal e impessoal. Essa verdade seria justamente a suspensão da história. E a objetividade, que já foi evocada para deixar clara a intenção científica da história, quando esta ainda necessitava de afirmação enquanto disciplina, “[...] agora marca a separação entre boa e má subjetividade do historiador: de ‘lógica’, a definição de subjetividade tornou-se ‘ética’”. (p. 35).

O jornalismo, tal qual a história, possui uma objetividade que lhe é conveniente. Aqui, porém, não se trata do objetivo como fruto da elaboração do pensamento metódico. Pelo contrário: como lembra Gaye Tuchman (1999, p. 76), “o processamento das notícias não deixa tempo disponível para a análise epistemológica reflexiva”. Os jornalistas necessitam de uma noção operacional de objetividade, de rituais estratégicos que minimizem os riscos inerentes às suas condições de trabalho, como o atraso na entrega de material para o fechamento da edição, a reprimenda por parte dos superiores e, sobretudo, os processos judiciais por difamação. “Atacados devido a uma controversa apresentação de ‘factos’, os jornalistas invocam a sua objectividade quase do mesmo modo que um camponês mediterrânico põe um colar de alhos à volta do pescoço para afastar os espíritos malignos.” (Tuchman, 1999, p. 75).

De acordo com a socióloga, cujas conclusões resultam de uma pesquisa realizada junto a um jornal diário metropolitano nos Estados Unidos, durante a qual foi utilizado o método da observação participanteⁱⁱ, os jornalistas costumam identificar “objetividade” com o uso de certos procedimentos técnicos – como a consulta a mais de uma fonte sobre um mesmo assunto, o uso judicioso de aspas e a estruturação da informação de acordo com o modelo da pirâmide invertida. Além disso, o termo serve mais para descrever atributos formais da notícia do que como critério de seleção dos fatos a serem abordados. Para isso, os homens de imprensa contam apenas com o seu *news judgement*, ou seja, com a capacidade de julgar o que deve ou o que não deve virar notícia, tão carente de objetividade quanto o julgamento de importância em que o historiador se apoia para discernir os fenômenos significativos dos fenômenos acessórios, de que fala Paul Ricoeur.

Essa percepção da objetividade jornalística como um ritual estratégico, que auxilia jornalistas e organizações jornalísticas a lidarem com suas necessidades e a minimizarem os riscos inerentes à tarefa que desempenham, ganhou força acadêmica a partir da década de 1970. Em *Teorias do Jornalismo – Volume I* (2005), obra na qual tenta sistematizar o conhecimento teórico produzido acerca do jornalismo ao longo de várias décadas, Nelson Traquina refere-se a estudos do gênero como representantes de um novo paradigma: o das notícias como construção. As teorias construcionistas, segundo o autor, são totalmente opostas às teorias que veem as notícias como distorção da realidade, mas também põem em causa a ideologia da profissão e a sua teoria das notícias como espelho da realidade. Para essa corrente de pensamento, de acordo com Traquina (p. 168), “[...] é impossível estabelecer uma distinção radical entre a realidade e os *media* noticiosos que devem ‘refletir’ essa realidade, porque as notícias ajudam a construir a própria realidade”.

Os teóricos que se dedicam a essa abordagem partilham da crença na impossibilidade de uma linguagem neutra, que funcione como transmissora direta do significado dos acontecimentos; da visão do produto jornalístico como resultado de processos complexos de interação entre agentes sociais – daí a importância, para esses

estudiosos, do conceito de “campo” de Pierre Bourdieu; da percepção do peso exercido pela cultura ou ideologia jornalística no cotidiano dos profissionais; e do reconhecimento do jornalista como participante ativo na construção da realidade, ainda que sua autonomia seja apenas relativa.ⁱⁱⁱ Em última instância, veem as notícias como narrativas, como “estórias”. Aliás, nada mais emblemático do que a maneira como os jornalistas de língua inglesa costumam se referir aos seus textos e aos assuntos que cobrem: justamente *stories*, estórias.

De acordo com Traquina (2005), muitos desses acadêmicos, seguindo o exemplo dos antropólogos, aplicaram métodos etnográficos ao jornalismo. Eles (p. 171) “[...] foram aos locais de produção, permaneceram durante longos períodos de tempo, observaram os membros da comunidade jornalística com o intuito de ‘entrar na pele’ das pessoas observadas e compreender a atitude do ‘nativo’ [...]”. Tais estudos – como a já citada pesquisa de Tuchman, baseada na observação participante – permitiram que se visse a importância da dimensão transorganizacional no processo de produção das notícias – ou seja, a importância de (2005, p. 172) “[...] todo o *networking* informal entre os jornalistas e a conexão cultural que provém de ser membro de uma comunidade profissional” –, bem como a relevância das rotinas e das práticas profissionais na formatação do produto jornalístico.^{iv}

Essa abordagem antropológica possibilitou ainda a correção das teorias instrumentalistas, em que jornalistas e veículos de comunicação são vistos como meras ferramentas à disposição de forças políticas, sejam elas de esquerda ou de direita:

Nas teorias instrumentalistas há duas suposições: 1) o processo de produção das notícias envolve uma conspiração entre agentes sociais e 2) a intenção consciente de distorção é crucial na elaboração das notícias. Ao sublinhar a importância das rotinas profissionais que os jornalistas criaram com o objetivo de apenas levar a cabo o seu trabalho cotidiano a tempo e horas, as teorias construcionistas do jornalismo questionam as teorias de ação política e todas as análises que apontam para uma distorção intencional das notícias. (Traquina, 2005, p. 172-173).

Apesar de mais de três décadas de investigações apontarem para o fato de a notícia ser uma realidade construída, há uma resistência, por parte dos jornalistas, ao paradigma construcionista. Conforme Traquina (2005), a maior parte dos membros dessa comunidade, em função de sua cultura profissional, não hesitaria em afirmar que o jornalismo é a própria realidade. Afinal, existe um pacto entre os que abraçam a atividade e os leitores/ouvintes/telespectadores: o produto jornalístico não deve ser uma ficção, no sentido de invenção de fatos e de personagens. Para o autor, a relação simbiótica entre jornalismo e democracia condiciona a aceitação, pela maioria dos cidadãos, da “objetividade” ou da “equidistância” dos jornalistas em relação aos diversos fatos ou aos vários aspectos de um mesmo fato. O jornalista, no seu papel de defensor da liberdade, é tido como um comunicador desinteressado, e sua função é a de informar, a de procurar a “verdade”, doa a quem doer – e a opinião do público, por sua

vez, influencia fortemente a postura profissional dos membros da comunidade interpretativa dos jornalistas.

Ao acusar o romance-reportagem de ser mera transposição do real, de exercer a função do jornal censurado, a crítica ignorou por completo o caráter fabricado da notícia, mesmo sob regimes democráticos; tratou a objetividade jornalística como conceito abstrato, absoluto, e não como categoria operacional, como ritual estratégico. Nos prefácios de seus livros, repórteres como José Louzeiro, imbuídos dos valores pregados por sua ideologia profissional, prometiam “a verdade” e “retratos fidedignos”; seus comentadores aceitaram tal ideologia sem problematizá-la, fazendo uso dos mesmos valores para desmerecer as obras de jornalistas enquanto discurso, considerando-as cópia ou material bruto, simplesmente colhido da realidade.

Sequer foi levantada a questão das diferenças entre a simples notícia, produto do jornal diário, e a reportagem, tendência humanística do jornalismo que envolve, entre outros aspectos, a imersão no assunto abordado, o tom impressionista e a construção de personagens. A reportagem, que nos Estados Unidos é chamada de *literary journalism*, dificilmente encontra espaço nos veículos tradicionais; seu espaço privilegiado é justamente o livro, no qual o jornalista pode libertar-se da objetividade enquanto procedimento técnico e, tal qual o historiador, criar uma explicação para uma sequência de eventos por meio da narração.

O segundo problema na abordagem do chamado romance-reportagem pela crítica literária brasileira na década de 1980 é apontado rapidamente por Cosson (2007), em sua tentativa de definir as narrativas de jornalistas-escritores como um gênero discursivo autônomo. Para ele, os ensaístas que dedicaram alguma atenção ao assunto estavam imbuídos de uma concepção de literatura bem específica: como (p. 72) “[...] sinônimo de elaboração de linguagem, humor, fragmento, ambigüidade [*sic*], auto-referencialidade [*sic*], conotação, ficcionalidade e metalinguagem”. Uma literatura, portanto, modernista, em que a escrita chama a atenção para si mesma, e não para um referente.

Em tal literatura, a ficcionalidade estaria necessariamente atrelada à quebra da ilusão cênica e da coerência do universo diegético por meio do desvendamento dos processos de criação. A *mimesis*, por sua vez, é vista como algo negativo, pois é associada à *imitatio*, à imitação. Vê-se representação não como transfiguração do real em uma realidade de segunda ordem, mais organizada, como quer Lotman (1978); tampouco como narração em que as personagens falam e impulsionam a ação, adquirindo um aspecto tridimensional diante dos olhos do leitor, como mostra Käte Hamburger (1975); a representação também não é encarada como a atividade estética concludente de que nos fala Bakhtin (2006), em oposição à atividade ético-cognitiva que, na vida, faz com que o homem vivencie a si mesmo como unidade aberta de conhecimento e conheça o outro apenas a partir de certos atos com os quais é obrigado a operar na prática. A representação, ou *mimesis*, é tida como tentativa falhada de cópia

ou restauração do real. Só assim é possível afirmar, como faz Sússekind, que não há narração no romance-reportagem (1984), mas apenas transposição do real para as páginas de um livro (1985). Só assim é possível empregar o adjetivo mimético para rebaixar tanto o romance-reportagem à condição de subliteratura quanto seus leitores à de seres alienados.

Costa Lima, em *Mimesis e modernidade* (1980), coloca a seguinte questão: diante dos diversos movimentos que, desde o início do século XX, “abalam os princípios da arte”, o conceito de *mimesis* ainda é válido? Inicialmente, o autor diz que ele parece esgotado. Porém, chega à conclusão de que é a categoria central da ficcionalidade, apesar de não possuir dimensões fixas e atemporais. Mesmo o produto literário rebelde às representações – e estas, frisa, não representam exatamente a realidade, mas a maneira como esta é socialmente concebida – continua a ser um produto mimético, pois só consegue ser percebido pelo leitor em função daquilo que nega, do referente que fratura. Trata-se de um alargamento do real, construído sobre o seu *deficit* anterior. A esse alargamento, o autor chama de *mimesis* da produção, e não mais da representação. Nas obras que seguem esse princípio, a fonte do prazer estético é mais restrita, pois não deriva do reconhecimento, mas do conhecimento dos meandros da escrita.

A *mimesis*, para o teórico, é composta de dois níveis interrelacionados: o da semelhança e o da diferença, simultaneamente atualizados pelo leitor. Ainda que a polissemia do texto literário seja garantida pela diferença, localizada num eixo paradigmático, a recepção da obra se dá pelo eixo sintagmático da semelhança. Isso significa que, para que a diferença possa agir, deve estar ao menos parcialmente oculta. O leitor, conforme Costa Lima, é como o guarda que, nas *Coéforas* de Ésquilo, permite a Orestes, disfarçado de mensageiro dos fócios, penetrar no palácio de Clitemnestra e Egídio para concretizar sua vingança. A estratégia da *mimesis* está na suposição da vontade, por parte do receptor, de ser persuadido, de seu desejo de crer na correspondência entre a palavra e o real. E essa persuasão se dá mais em função da emoção do que da razão. Afirma Costa Lima:

[...] a sensação obscura da diferença é importante para que o receptor não considere o *mínema* [o produto da *mimesis*] a duplicação de algo que seria representado. Esta contudo é uma importância forçosamente secundária, pois o decisivo, para a *adesão* do leitor, é que, de algum modo, ele se *identifique*, se *projete*, se *reconheça* no *mínema*. Ou seja, que na obra encontre a semelhança com suas expectativas. (1980, p. 231, grifos nossos).

Se a *mimesis* da representação, como afirma Sússekind (1984), é incapaz de levar o receptor a perceber as fraturas sociais, alienando-o num universo coerente e, portanto, tranquilizador, a *mimesis* da produção, conforme Costa Lima (1980), por não se apresentar como algo análogo a uma “realidade” e por se ancorar apenas minimamente em dados referenciais, pode tornar a recepção do texto extremamente

difícil, preenchendo tanto o fazer poético quanto a sua consideração crítica de um substrato religioso. “O criador aparece como um indivíduo exemplar, que nos ensina a prática de um culto fundamental privado: o culto da estesia.” Muitas vezes, fazem parte desse culto apenas os próprios poetas, o círculo dos críticos e analistas e os professores de literatura.

É preciso lembrar, ainda, que descartar o romance-reportagem em função de seu caráter mimético e tranquilizador é negar a própria função consoladora da narrativa, apontada por tantos teóricos. Frank Kermode (2000)^v, por exemplo, caracteriza o mundo como desordem e “tempo morto”, no qual o homem só sobrevive em função de sua capacidade de transformar a mera sucessividade em enredos com início, meio e fim – e não apenas no campo literário, mas em todos os aspectos de sua existência. Para o crítico britânico, são os poderes fictícios do homem – ou seja, a capacidade de impor forma à contingência, sentido ao caos – que lhe garantem sua humanidade. É certo que algum ceticismo em relação às narrativas puramente consoladoras é desejável: de acordo com Kermode, quando a leitura não possibilita novas descobertas, a ficção degenera em mito. Porém, como lembra Eco (1994), a organização do “tumulto da experiência humana” é justamente a razão pela qual as pessoas têm contado histórias desde o início dos tempos:

As crianças brincam com bonecas, cavalinho de madeira ou pipa a fim de se familiarizar com as leis físicas do universo e com os atos que realizarão um dia. Da mesma forma, ler ficção significa jogar um jogo através do qual damos sentido à infinidade de coisas que aconteceram, estão acontecendo ou vão acontecer no mundo real. Ao lermos uma narrativa, fugimos da ansiedade que nos assalta quando tentamos dizer algo de verdadeiro a respeito do mundo. (Eco, 1994, p. 93).

Por último, é preciso mencionar a crítica feita ao conservadorismo e ao caráter burguês do romance-reportagem. Se a *mimesis* da representação é conservadora, isso significa que o aspecto ficcional do romance-reportagem deva ser negado, ou que apenas a prosa de contornos modernistas – que chama a atenção para a sua própria literariedade – deva ser considerada ficcional? Nesse caso, o próprio romance – gênero burguês por excelência – deveria ser negado enquanto literatura – como de fato o foi, em seus primórdios. Muitos dos aspectos do romance-reportagem brasileiro condenados pelos acadêmicos de Letras coincidem com os argumentos empregados pelos adversários do romance na Inglaterra do século XVIII. Na época, de acordo com Watt (2007), eruditos imbuídos dos valores clássicos da concentração, da elegância e da eloquência viam como demérito a verbosidade de obras como as de Defoe, Richardson e Fielding. Condenavam, também, a facilidade da satisfação proporcionada pelo romance, que, como os periódicos, atendia, simultaneamente, aos desejos de distração, conhecimento e informação. O prazer da leitura, para comentadores ligados à tradição literária anterior, deveria advir da linguagem enquanto fonte de interesse em si mesma e

da posterior reflexão sobre o texto, e não de uma atividade transitória, desatenta, quase inconsciente.

O que incomodava esses críticos, para Ian Watt (2007)^{vi}, era sobretudo a comercialização da escrita pelos livreiros, homens nem sempre muito instruídos acusados de “aviltar” a prática literária. Estes, conforme o autor, pouco teriam feito para estimular, especificamente, a composição de romances, tendo em vista que seus principais produtos eram enciclopédias, dicionários e compilações históricas e científicas. Porém, teriam contribuído para o desenvolvimento das características da nova forma: ao abandonar a tutela do mecenas para sujeitar sua escrita às leis do mercado, o escritor deixava de se preocupar com os critérios estéticos de uma elite aristocrática para produzir em volume e quantidade. Aliada à necessidade de escrever de maneira explícita e até mesmo tautológica para os leitores menos instruídos, essa preocupação teria levado à prolixidade da nova forma.

A ascensão dos livreiros e de sua influência foi ocasionada pela mudança do (2007, p. 45) “centro de gravidade do público leitor”. Ao longo do século XVIII, a manufatura e a especialização econômica provocaram um aumento do ócio no meio urbano, especialmente entre as mulheres. Esse fato, somado ao aumento do número e da riqueza de comerciantes, profissionais independentes, funcionários administrativos e membros do clero, fez com que a classe média assumisse importância superior à da aristocracia, em relação à leitura. Sem condições de adquirir as edições luxuosas das grandes obras do classicismo francês e com interesses mais variados, era ao romance, bem como aos jornais, que esses novos leitores recorriam, sem se importarem com o pouco prestígio que essa literatura de entretenimento tinha entre os intelectuais. Quanto às camadas mais pobres da sociedade, a leitura ainda não era um hábito, tanto em função do preço dos livros – o valor cobrado por um romance, segundo Watt, podia alimentar uma família de trabalhadores por uma ou duas semanas –, quanto do analfabetismo. Nesse grupo, criados constituíam uma exceção, já que normalmente tinham acesso a livros nas residências em que trabalhavam, não precisavam gastar seus salários com alojamento ou alimentação e tendiam a imitar os hábitos dos patrões.

Mas não foi apenas pelo viés da especialização econômica e do crescimento da classe média que o moderno capitalismo criou as condições necessárias para o surgimento do romance e, também, do jornalismo: de acordo com Watt (2007), sua estrutura social menos rígida e homogênea e seu sistema político menos absolutista e mais democrático ocasionaram um aumento da liberdade de escolha individual. A difusão do protestantismo, com seu modelo religioso fortemente baseado na introspecção e na autoanálise, levou a democratização e o individualismo também para os campos moral e espiritual. O protestantismo, aliás, é apontado pelo autor como a contrapartida ideológica da especialização econômica e da divisão de tarefas, por promover a dignificação do trabalho e por atribuir valor espiritual mesmo às atividades mais banais ou embrutecedoras. Essa conjugação de circunstâncias foi fundamental para

o advento de um gênero que se baseia na premissa de que (p. 67) “[...] a vida cotidiana de um indivíduo qualquer possui importância e interesse suficientes para tornar-se tema digno de literatura”.

Na visão de Watt, o romance, tal qual o júri de um tribunal, quer conhecer todos os particulares de um determinado caso; por isso, exige informações sobre a identidade das partes envolvidas, não aceita provas relativas a pessoas sem nome e sobrenome e espera que as testemunhas contem a história com suas próprias palavras. Não que, na ficção anterior, as personagens não tivessem nome; porém, eram mais tipos do que “pessoas”, e seus nomes tendiam a refletir essa característica, impedindo (p. 20) “[...] qualquer sugestão de vida real e contemporânea”.

A “sugestão de vida real e contemporânea”, ou a (p. 15) “impressão de fidelidade à experiência humana”, de acordo com o crítico, é a função primordial do romance, uma interpenetração de enredo, personagem e finalidade moralizante. Essa busca de autenticidade, no entanto, levou ao abandono de convencionalismos, fazendo com que os precursores da nova forma fossem considerados autores canhestros ou descuidados. Todavia, no romance, a aparente ausência de convencionalismos é, ela mesma, uma convenção: consiste, basicamente, em empregar a linguagem de uma maneira mais referencial que os demais gêneros literários, em estabelecer uma sequência de acontecimentos fundada na causalidade e em situar uma experiência individual e única num contexto definido, sobretudo no aspecto temporal; além disso, em relação à personagem, o leitor deve perceber uma identidade que subsista à experiência e, ao mesmo tempo, seja por ela modificada. À “convenção” romanesca, Watt deu o nome de realismo formal, mínimo denominador comum do gênero apesar das várias faces por ele assumida desde a publicação, em 1719, da obra *The life and strange surprising adventures of Robinson Crusoe*.

Mas depreciar o romance-reportagem enquanto literatura em função de seu conservadorismo é, sobretudo, esquecer que ele também é jornalismo. Sua ascendência, portanto, é duplamente burguesa. Ao longo de todo seu livro, Watt (2007) sempre se refere ao jornalismo como resultado da mesma conjugação de circunstâncias que possibilitou a ascensão do romance na Inglaterra do século XVIII. Além disso, a industrialização da atividade jornalística, no século XIX, coincidiu com o predomínio do positivismo enquanto sistema de ideias, como mostra Traquina (2005). Era de se esperar, portanto, que o culto aos fatos e o realismo fotográfico fossem adotados como ideais da imprensa. Não por acaso, é dessa época o surgimento de uma figura que, mais tarde, passaria a ocupar um local quase mítico nos quadros da profissão – então emergente – de jornalista: a do repórter. “A caça hábil dos fatos dava ao repórter a categoria comparável à do cientista, do explorador e do historiador.” (Traquina, 2005, p. 52). O autor também compara o repórter ao detetive, personagem popular na literatura da época graças a aventuras como as de Sherlock Holmes, escritas por Sir Arthur Conan Doyle.

Não se pretende, com essas reflexões, reivindicar para o romance-reportagem da década de 1970 o *status* de literatura de alto valor estético, de arte literária propriamente dita. Porém, entende-se que foi este o padrão empregado pela crítica literária dos anos 80 para promover o rebaixamento das narrativas de jornalistas-escritores, bem como para decretar a sua morte. Como afirma Rildo Cosson (2007), o romance-reportagem foi julgado pelas suas ausências, ao passo que seu caráter duplo – por pertencer à literatura e ao jornalismo ao mesmo tempo – e ambíguo – por não ser nem literatura, nem jornalismo – foi simplesmente desconsiderado.

O objetivo deste artigo é chamar a atenção para alguns equívocos cometidos pelos acadêmicos de Letras, e que levaram ao desinteresse de estudiosos da área por um tipo de narrativa que, claramente, continua presente no cenário cultural brasileiro. Títulos como *Abusado: o dono do morro Dona Marta* (2003), *Corações Sujos* (2007) e *Meu nome não é Johnny* (2008), escritos, respectivamente, pelos jornalistas Caco Barcellos, Fernando Morais e Guilherme Fiuza, são tão atraentes aos olhos do público como o romance-reportagem da década de 1970, e isso sem o “incentivo” da censura e da repressão militares para se tornarem *bestsellers*. No meio universitário, são abordados unicamente por professores e alunos da área de Jornalismo, que preferem a denominação livro-reportagem e não estabelecem uma conexão com as obras do passado.

Estabelecer o parentesco entre os textos de hoje e os de ontem é o que se procura fazer na tese de doutorado *As novas narrativas de jornalistas-escritores: romance-reportagem?*, cuja execução se encontra em andamento junto à Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS). Entende-se que o ponto comum às obras escritas por repórteres é o processo de ficcionalização do real que empreendem. Daí a crítica a ensaístas como Santiago e Süsskind, incapazes de perceber a *mimesis* como *poiesis*, como transfiguração, e não mera transposição da realidade para as páginas de um livro, por mais que os próprios autores dos romances e livros reportagem aleguem perseguir a verdade e prometam, em seus prefácios, retratos fiéis. Aliás, mais do que o preconceito por parte do meio literário, é preciso vencer a ideologia profissional dos jornalistas: assim como os historiadores, é possível dizer, plagiando Hayden White, que eles podem não gostar de pensar em suas obras como traduções do fato em ficção, embora seja isso que aconteça quando um conjunto de eventos é organizado de forma a contar uma história.

ⁱ As reflexões contidas no presente artigo são fruto da pesquisa bibliográfica realizada para a tese de doutorado *As novas narrativas de jornalistas-escritores: romance-reportagem?*, cuja execução se encontra em andamento.

ⁱⁱ O estudo, intitulado *Objectivity as strategic ritual: an examination of newsmen's notions of objectivity*, foi publicado originalmente em 1972, no *American Journal of Sociology* (Vol. 77, N.º 2).

ⁱⁱⁱ A primeira linha de pesquisa acadêmica sobre a notícia pregava justamente a plena autonomia dos jornalistas na seleção do que seria ou não publicado. Desenvolvida por David Manning White na década de 1950, a teoria do *gatekeeper* concebia o processo de produção da informação “[...] como uma série de escolhas onde o fluxo de notícias tem de passar por diversos *gates*, isto é, ‘portões’ que não são mais do que áreas de decisão em relação às quais o jornalista, isto é o *gatekeeper*, tem de decidir se vai escolher essa notícia ou não”. (Traquina, 2005, p. 150). Tal decisão, para White, era individual e baseada em critérios totalmente subjetivos. Sua pesquisa, além de não levar em conta o peso da empresa jornalística e da cultura profissional na decisão do *gatekeeper*, não se ocupava de outros aspectos do processo de produção das notícias, como se estas estivessem prontas no mundo real, apenas esperando que alguém as escolhesse. À teoria do *gatekeeper* ou da ação pessoal, seguiu-se a teoria organizacional, sugerida inicialmente pelos estudos de Warren Breed, ainda na década de 1950. “Breed sublinha a importância dos constrangimentos organizacionais sobre a atividade profissional do jornalista e considera que o jornalista se conforma mais com as normas editoriais da política editorial da organização do que com quaisquer crenças pessoais que ele ou ela tivesse trazido consigo.” (TRAQUINA, 2005, p. 152).

^{iv} A esse respeito, é interessante consultar a obra *Sobre a televisão*, de Pierre Bourdieu (Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997).

^v Obra originalmente publicada em 1967 e reeditada em 2000 por ocasião do fim do milênio, já que o autor aborda a obsessão do homem por ficções apocalípticas ou escatológicas, ou seja, ficções com um fim que dê sentido às crises, sejam elas individuais ou de toda uma parcela da humanidade.

^{vi} Obra publicada originalmente em 1957, sob o título *The rise of the novel: studies in Defoe, Richardson and Fielding*.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. Trad. Paulo Bezerra. 4.^a edição, 2.^a tiragem. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

COSSON, Rildo. **Fronteiras contaminadas: literatura como jornalismo e jornalismo como literatura no Brasil dos anos 1970**. Brasília: Universidade de Brasília, 2007.

ECO, Umberto. **Seis passeios pelo bosque da ficção**. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

HAMBURGER, Käte. **A lógica da criação literária**. Trad. Margot P. Malnic. 2.^a edição. São Paulo: Perspectiva, 1986.

KERMODE, Frank. **The sense of an ending: studies in the theory of fiction with a new epilogue**. New York: Oxford University Press, 2000.

LIMA, Luiz Costa. **Mimesis e modernidade: formas das sombras**. Rio de Janeiro: Graal, 1980.

LOTMAN, Iuri. **A estrutura do texto artístico**. Trad. Maria do Carmo Vieira Raposo e Alberto Raposo. Lisboa: Estampa, 1978.

RICOEUR, Paul. **História e verdade**. Trad. F. A. Ribeiro. Rio de Janeiro: Forense, 1968.

SANTIAGO, Silviano. **Vale quanto pesa: ensaios sobre questões político-culturais**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

SÜSSEKIND, Flora. **Tal Brasil, qual romance?** Rio de Janeiro: Achiamé, 1984.

TRAQUINA, Nelson. **Teorias do jornalismo, Volume 1 – Por que as notícias são como são**. Florianópolis: Insular, 2005.

TUCHMAN, Gaye. “A objectividade como ritual estratégico: uma análise das noções de objectividade dos jornalistas”. In: TRAQUINA, Nelson (Org.). **Jornalismo: questões, teorias e “estórias”**. Lisboa: Vega, 1999a. p. 74-90.

WATT, Ian. **A ascensão do romance: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding**. Trad. Hildegard Feist. 2.^a reimpressão. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.