

Da França para o Mundo: a História do Jornalismo Literário¹

Thaís Luciana Corrêa BRAGA²
Universidade Federal do Pará, Belém, PA

RESUMO

O texto jornalístico que utiliza recursos literários, a exemplo de descrição de cenas, diálogos e caracterização de personagens, para apresentar uma história real pertence ao jornalismo literário. Híbrido, o gênero surgiu na França, entre os séculos XVIII e XIX, com os folhetins, porém a formalização é atribuída ao manifesto de Tom Wolfe, em 1973, nos Estados Unidos. Desde então, ganhou os jornais, as revistas e os livros de todo o mundo. O jornalismo gonzo, cujo expoente é John Hersey, compreende a vertente mais radical do jornalismo literário.

PALAVRAS-CHAVE: literatura; jornalismo; jornalismo literário

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

O senso comum afirma que jornalismo é uma literatura feita às pressas. Ou que jornalismo é uma literatura inferior. Para o presente artigo, jornalismo não é literatura. Jornalismo apresenta fatos verídicos. Literatura é a expressão dos conteúdos da ficção ou da imaginação, por meio de palavras polivalentes, ou metáforas (MOISÉS, 1995, p. 314). Jornalismo pertence aos estudos da comunicação e da linguagem, enquanto literatura é arte.

No entanto, a hibridação³ entre as duas formas de conhecimento produz o jornalismo literário – gênero que, embora utilize recursos literários na produção na narrativa, não se encaixa na definição de literatura; assim como também foge aos padrões tradicionais de produção de notícias jornalísticas, principalmente, as *hard news*⁴.

¹ Trabalho apresentado no Grupo Temático História do Jornalismo, que integra o 2º Encontro Regional Norte de História da Mídia e 2º Seminário de História, Cultura e Meios de Comunicação na Amazônia, realizados na Universidade Federal do Pará, nos dias 12 e 13 de novembro de 2012.

² Jornalista (SRT/PA 2361), técnico-administrativo da Universidade Federal do Pará (Siape 1907559), editora do jornal Beira do Rio (ISSN 1982-5994). E-mail: bragathais@ufpa.br / bragathais@globocom.com.

³ O jornalismo literário não é a simples união entre jornalismo e literatura, mas sim trata-se de uma nova especialização jornalística, com características e preceitos próprios. Para Canclini (2003, p. XIX), o processo de hibridação ocorre porque as duas estruturas que se mesclam não são fontes puras. O jornalismo, por exemplo, evoluiu dos relatos orais característicos da democracia grega (Pena, 2006, p. 26), enquanto a literatura em prosa foi consagrada no lugar da epopeia pela burguesia em ascensão durante a Revolução Industrial inglesa, no século XVIII (Moisés, 1995, p. 159).

⁴ Na tradução literal, *hard news* são notícias duras. Para Rabaça e Barbosa (2001, p. 360), tratam-se do noticiário de fatos relevantes, densos e complexos. “As *hot news*, notícias ‘quentes’, seriam aquelas que, sendo *hard news*, se reportam a acontecimentos muito recentes” (SOUSA, 1999).

PARALELAS QUE SE CRUZAM

Entre os séculos XVIII e XIX, Pena (2006, p. 28) afirma que a influência da literatura na imprensa tornou-se patente, não apenas no que se refere ao comando das redações por escritores de prestígio, mas sobretudo em relação à linguagem e ao conteúdo dos jornais. Segundo o autor, o folhetim é a marca fundamental da confluência entre as duas áreas.

Na verdade, a literatura e a imprensa confundem-se até os primeiros anos do século XX. Muitos dos jornais abrem espaço para a arte literária, produzem seus folhetins, publicam suplementos literários. É como se o veículo jornalístico se transformasse numa indústria periodizadora da literatura da época. Esse aspecto divulgador, oportunidade inovadora de chegar à coletividade, é o fator que atrai os escritores (...) (LIMA, 1995, p. 136).

Pena (2006, p. 28) explica que a palavra francesa *feuilleton* não representava, inicialmente, os romances publicados nos jornais. Tanto que o primeiro registro do estilo discursivo aparece no *Journal des Débats* como uma espécie de suplemento dedicado à crítica literária e a assuntos diversos. É a partir das décadas de 1830 e 1840 que, de acordo com a lógica capitalista, o conceito passa a designar narrativas literárias cujos capítulos eram veiculados nos periódicos – o que proporcionava sensível aumento nas vendas e permitia a diminuição no valor cobrado pelos exemplares, ao mesmo tempo em que “aumentava o número de leitores e assim por diante” (PENA, 2006, p. 29).

Para os escritores, também era um ótimo negócio. Não só porque recebiam em dia dos novos patrões, mas também pela visibilidade que ganhavam a partir da divulgação de suas histórias e de seus nomes. E o último elemento desse tripé, obviamente, eram os anunciantes, que, com o aumento das tiragens, pagavam mais caro pelo espaço publicitário e ajudavam a consolidar a lógica capitalista dos jornais (PENA, 2006, p.29).

O autor ressalta que a principal marca do folhetim era o direcionamento a um público vasto, de todas as classes. Logo, a linguagem deveria ser simples e acessível a fim de facilitar a compreensão. Também eram usados “recursos de homogeneização cultural, como estereótipos, clichês e estratégias correlatas” (PENA, 2006, p.29), porque o importante não era escrever bem ou contar uma história com maestria, e sim cativar o leitor para fazê-lo comprar o jornal no dia seguinte. No Brasil, o primeiro movimento em direção ao folhetim foi dado por Manuel Antônio de Almeida com a publicação de *Memórias de um sargento de milícias* nas páginas do *Correio Mercantil*, em 1852.

Apesar das críticas à estrutura popularesca, o folhetim democratizou a cultura, possibilitando o acesso do grande público à Literatura e multiplicando o número de obras publicadas, até críticos ferozes da cultura de massas, como é o caso de Edgar Morin, renderam-se a essa evidência, considerando o estilo como socializante, na medida em que destrói as barreiras sociais, dirigindo-se ao pobre e ao rico, ao culto e ao ignorante, descrevendo com realismo a condição de vida dos deserdados e a opulência dos grandes, abrindo os olhos do leitor para as injustiças mais gritantes (PENA, 2006, p.31).

Contudo, Belo (2006, p. 22) destaca que a Segunda Grande Guerra foi o divisor de águas na produção jornalístico-literária, visto que a tradição francófila começou a ser substituída pelo padrão de imprensa norte-americano. O autor explana que muitos jornais enviaram correspondentes para os *fronts* com o objetivo de coletar histórias de combate. Como a transmissão do texto era feita por meio de telégrafo, instrumento caro e instável, “estabeleceu-se que o primeiro parágrafo de cada despacho tinha de conter os elementos essenciais da notícia. (...) A partir de então, o texto começava a destrinchar os detalhes do ocorrido, em ordem decrescente de importância” (BELO, 2006, p. 23). Eram os princípios do *lead* e da pirâmide invertida que começavam a se esboçar na maneira de fazer jornalismo.

Em tempos de comunicação precária, técnicas de produção de jornal rudimentares e parques gráficos menos ágeis, Belo (2006, p. 23) afirma que esse método permitia a identificação da notícia com rapidez, avaliação da importância com relativa facilidade e edição, sem maiores modificações, das matérias que chegavam das agências de notícias.

Depois de praticamente ter nascido da literatura, o jornalismo havia se afastado pouco a pouco dela. O acelerado processo de urbanização dos dois séculos anteriores produziu o aglutinamento de pessoas com ideias e princípios diferentes. Com sua visão de jornalismo como negócio e para atingir um público mais amplo, a imprensa americana começou a adotar padrões de objetividade e de linguagem. A finalidade era atingir o máximo de leitores com formações diferentes e graus de instrução díspares. Essa visão empresarial acabou reforçando o padrão jornalístico baseado na pirâmide invertida, tão largamente difundido no Brasil (BELO, 2006, p.24).

Por conseguinte, as transformações estilísticas e gráficas dos jornais, a partir da década de 1950, provocaram a substituição das belas narrativas pelas regras da objetividade e concisão (PENA, 2006, p. 40). As alterações mais evidentes foram o declínio do folhetim, substituído pelo colunismo e, pouco a pouco, pela reportagem; tendência para a entrevista, em vez do simples artigo político; predomínio da informação sobre a doutrinação; surgimento e destaque cada vez maior para temas antes tratados como secundários, a exemplo de casos policiais, esportivos e mundanos (WERNECK apud LIMA, 1995, p.138).

Com a pauta principal ocupada com novidade e *fait divers*⁵, literatura tornou-se apenas um suplemento – daí o surgimento dos cadernos literários na imprensa, consoante Pena (2006, p. 40).

Suplementar significa ampliar, adicionar, complementar. Portanto, não se refere a nada que seja essencial. Os suplementos tem a função de acrescentar alguma coisa aos jornais, mas devem seguir incondicionalmente as características da imprensa moderna. Ou seja, não só estão submetidos a regras básicas do discurso jornalístico (clareza, concisão e objetividade), como tem na venda seu objetivo primordial (PENA, 2006, p. 40).

NEM JORNALISMO, NEM LITERATURA. JORNALISMO LITERÁRIO.

Quando a narrativa jornalística é construída com base em recursos típicos do romance, como foco na ação das personagens, recriação de diálogos, bem como descrição de cenas e ambientes, o texto se enquadra no conceito de jornalismo literário (LIMA, 1995, p. 142). Por definição, a expressão implica a mistura de elementos presentes em dois gêneros específicos – jornalismo e literatura –, embora não se trate “da dicotomia ficção ou verdade, mas sim de uma verossimilhança possível. Não se trata da oposição entre informar e entreter, mas sim de uma atitude narrativa em que ambos estão misturados” (PENA, 2006, p. 21).

As propriedades fundamentais do jornalismo literário são definidas pelo que Pena (2006, p. 13) chama de estrela de sete pontas.

Significa potencializar os recursos do Jornalismo, ultrapassar os limites dos acontecimentos cotidianos, proporcionar visões amplas da realidade, exercer plenamente a cidadania, romper as correntes burocráticas do *lead*⁶, evitar os definidores primários e, principalmente, garantir profundidade e perenidade aos relatos. No dia seguinte, o texto deve servir para algo mais do que simplesmente embulhar o peixe na feira (PENA, 2006, p. 13) [grifo do autor].

Pena (2006, p. 14) enfatiza que a escolha do tema para a reportagem deve contribuir para a formação do cidadão, para o bem comum e para a solidariedade, uma vez que o exercício da cidadania é dever e compromisso social do jornalista. Argumenta, também, que

⁵ Jargão da imprensa francesa, típico do jornalismo sensacionalista e popularesco, usado para designar notícias que implicam rompimento insólito ou extraordinário do curso cotidiano dos acontecimentos. Para Roland Barthes, o termo abrange notações muito aberrantes do real, por exemplo: *ganhou na Loteria Esportiva 40 vezes* (RABAÇA e BARBOSA, 2001, p. 296) [grifo do autor].

⁶ O autor define *lead* como a fórmula objetiva que prega a necessidade do texto jornalístico responder às principais perguntas da reportagem (o quê, quem, onde, quando e por que) logo no primeiro parágrafo. Já definidores primários são os especialistas que sempre são procurados para dar explicações sobre os acontecimentos (PENA, 2006, p. 22).

ouvir o cidadão comum, fontes anônimas, entre outras lacunas que não são aclamadas pelo jornalismo diário, é a oportunidade para criar alternativas e abordar pontos de vista que nunca foram privilegiados.

Para o autor, “um bom livro permanece por gerações, influenciando o imaginário coletivo e individual em diferentes contextos históricos” (PENA, 2006, p. 15) – razão pela qual a obra que segue os preceitos do jornalismo literário não pode ser efêmera ou superficial; mas sim ser construída na busca de um enredo sistêmico, que considere a realidade tanto multifacetada quanto resultado de inúmeras relações, complexamente interligadas e indeterminadas.

Deve-se ressaltar, ainda, que apuração rigorosa, observação atenta, abordagem ética, capacidade de se expressar claramente, entre outros princípios da redação jornalística não são desprezados pelo jornalismo literário. Segundo Pena (2006, p. 14), o gênero não ignora as lições do jornalismo diário, tampouco se desfaz das técnicas narrativas. “O que faz é desenvolvê-las de tal maneira que acaba construindo novas estratégias profissionais” (PENA, 2006, p. 13-14).

Os elementos periodicidade e atualidade também são diferentes no jornalismo literário, quando comparados ao jornalismo contemporâneo e factual (PENA, 2006, p.14). O prazo limite para a conclusão da matéria, conhecido como *deadline*, é mais extenso para a narrativa em profundidade; enquanto que, no jornalismo diário, há uma hora exata em que o repórter deve, inevitavelmente, entregar o texto, explica o autor⁷. Já a novidade, definida por Pena (2006, p. 14) como “o desejo do leitor em consumir os fatos que aconteceram no espaço de tempo mais imediato possível”, também não é preocupação para o jornalismo literário, pois o dever da grande reportagem é

contextualizar a informação da forma mais abrangente possível (...). Para isso, é preciso mastigar as informações, relacioná-las com outros fatos, compará-las com diferentes abordagens e, novamente, localizá-las em um espaço temporal de longa duração. (PENA, 2006, p.14)

ORIGEM E CARACTERÍSTICAS

Há diferentes interpretações acerca do jornalismo literário. Pena (2006, p. 20) menciona que há a divisão em dois gêneros específicos na Espanha: *periodismo de creación* –

⁷ Lima (1995, p. 146) afirma que há a divisão, dentro das redações, entre os jornalistas que cobrem o dia a dia, produzindo matérias *quentes*, e os que se dedicam ao *feature*, escrevendo matérias *frias*. O jornalismo literário encaixa-se na segunda ideia.

que designa textos essencialmente literários, mas veiculados nos jornais; e *periodismo informativo de creación* – que une a finalidade informativa com técnicas literárias mais apuradas. Nessa classificação, porém, a incoerência é o “pressuposto de que o texto exclusivamente informativo não tem uma narrativa trabalhada” (PENA, 2006, p. 20).

No Brasil, também há distintas acepções para o conceito. Pena (2006, p. 21) evidencia que, para alguns autores, jornalismo literário trata do período da história da imprensa, mais especificamente o século XIX, em que escritores assumiram as funções de editores, articulistas, cronistas e autores de folhetins. Já para outros, refere-se à crítica de obras literárias publicadas nos periódicos. Um terceiro entendimento identifica o jornalismo literário com o movimento conhecido como *new journalism* ou novo jornalismo, iniciado nas redações norte-americanas na década de 1960. É com a terceira acepção que este artigo está afinado.

Belo (2006, p. 25) salienta, no entanto, que as condições para o surgimento do gênero começaram quase um século e meio antes, nos Estados Unidos.

Por volta de 1830, as reportagens dos jornais populares dos americanos passaram adotar o estilo de narrativa em detalhes e romanceada. Nem todos os detalhes eram reais. Havia um “esforço” para adaptar as histórias a um modelo mais atrativo à leitura (BELO, 2006, p. 25-26).

O autor define a técnica do novo jornalismo como a narração dos fatos “com recursos mais próximos da literatura do que a linguagem apressada, telegráfica e enxuta – não necessariamente no bom sentido do termo – do jornalismo” (BELO, 2006, p. 24). A formalização do movimento é atribuída ao manifesto escrito por Tom Wolfe, em 1973; embora o professor Carlos Rogé, mencionado por Pena (2006, p. 52), lembre que o primeiro registro do termo se aproxime do sentido de “cabeça oca” ou “cérebro de passarinho” utilizado por jornalistas britânicos para desqualificar o trabalho de WT Stead, editor da *Pall Mall Gazette*, em 1887. O autor explica que os adversários do repórter não gostavam da forma como ele reconstruía a atmosfera das entrevistas em seus textos, bem como fazia matérias participativas a fim de lutar por causas sociais.

No sentido atual, porém, a expressão foi usada pela primeira vez em 1965, quando Pete Hamill chamou Seymour Krim, então editor do *Nugget*, para escrever um artigo chamado “O novo jornalismo” acerca de pessoas como Jimmy Breslin e Gay Talese – mas somente no final de 1966 é que começou a se falar sobre o movimento. As informações são de Wolfe (2005, p. 40)

Pena (2006, p. 53) ressalta que, antes da institucionalização do novo jornalismo, vários escritores já exercitavam o gênero. O autor informa que alguns historiadores consideram Daniel Defoe como o primeiro jornalista literário moderno em função de uma série de reportagens policiais, publicadas em 1725, que mesclavam recursos narrativos romanescos para abordar fatos reais. John Hersey, autor de *Hiroshima* (1946), também utilizou técnicas literárias para escrever, jornalisticamente, sobre a vida de seis sobreviventes à explosão da bomba atômica no Japão, durante a Segunda Guerra Mundial – para Pena (2006, p. 53), Hersey foi o escritor mais significativo que antecedeu a formalização do jornalismo literário, posto que também destaque a importância da obra *A Sangue Frio*⁸, de Truman Capote, publicada oito anos antes da publicação do manifesto de Wolfe.

Belo (2006, p. 24) atribui ao clima fervilhante da época e ao avanço tecnológico dos jornais as razões para a produção de matérias de grande fôlego nos Estados Unidos – muitas das quais reunidas sob a forma de livro, o que reaproximou o jornalismo da literatura. Segundo o autor, “a transição de um meio para o outro era quase consequência direta do profundo interesse que havia na sociedade pelas histórias humanas, contadas de forma saborosa e muitas vezes em séries de reportagens” (BELO, 2006, p. 25). Acrescenta, ainda, que parte do público guardava aqueles retratos de época; logo, a ideia de transformá-los em livros pareceu bastante natural.

Wolfe (2005, p. 50) destaca que a década de 1960 foi uma das mais excepcionais da história americana no que se refere a costume e moral, estilos de vida e atitudes em relação ao mundo. Para o autor, as transformações socioculturais mudaram os Estados Unidos mais do que qualquer evento político.

Todas as mudanças foram rotuladas, mesmo canhestramente, de “abismo entre gerações”, “contracultura”, “consciência negra”, “permissividade sexual”, “morte de Deus”... o abandono de comportamentos adequados, de piedades, decors conotados por “fundos de especulação”, “dinheiro rápido” (...). Todo esse lado de vida americana que aflorou com a ascensão americana do pós-guerra enfim destampou tudo – os romancistas simplesmente viraram as costas para tudo isso, desistiram disso por descuido. E restou uma enorme falha nas letras americanas, uma falha grande o suficiente para permitir o surgimento de um desengonçado caminhão-reboque Reo com o Novo Jornalismo (WOLFE, 2005, p. 50-51).

⁸ Lançada em 1965, a obra conta a história do assassinato da família Clutter na cidade de Holcomb, localizada no interior do estado do Kansas, nos Estados Unidos. A concepção do crime pelos assassinos, os últimos momentos de todas as vítimas até condenação e execução dos responsáveis pela tragédia são retratados no livro, chamado pelo próprio autor de romance de não ficção. Cf. Capote (1980).

No que tange aos profissionais, Pena (2006, p. 53) justifica que a adesão ao novo jornalismo era motivada pela insatisfação de parte da imprensa “com as regras de objetividade do texto jornalístico, expressas na famosa figura do *lead*” [grifo do autor].

Os leitores choravam de tédio sem entender por quê. Quando chegavam àquele tom bege pálido, isso inconscientemente os alertava de que ali estava de novo aquele chato bem conhecido, “o jornalista”, a cabeça prosaica, o espírito fleumático, a personalidade apagada, e não havia como se livrar do pálido anãozinho, senão parando de ler. Isso nada tinha a ver com objetividade e subjetividade, ou com assumir uma posição ou “compromisso” – era uma questão de personalidade, de energia, de tendência, de bravura... numa palavra, de estilo... A voz-padrão do autor de não ficção era como a voz-padrão do locutor... arrastada, monótona... (WOLFE, 2005, p. 32)

Era o “voto de protesto” contra a ditadura do *lead* e da pirâmide invertida, afirma Belo (2006, p. 24). Os jornalistas descobriram que não havia outra forma de retratar a realidade “senão com cor, vivacidade, presença. Isto é, com mergulho e envolvimento total nos próprios acontecimentos e situações, os jornalistas tentando viver, na pele, as circunstâncias e o clima inerente ao ambiente de seus personagens” (LIMA, 1995, p. 96). O autor afirma que a ordem dos novos tempos era sentir, perceber, emocionar e utilizar o potencial sensorial do corpo.

A vertente mais radical do novo jornalismo deu origem ao jornalismo gonzo, que consiste “no envolvimento profundo e pessoal do autor no processo de elaboração da matéria” (PENA, 2006, p. 57).

Não se procura um personagem para a história; o autor é o próprio personagem. Tudo o que for narrado é a partir da visão do jornalista. Irreverência, sarcasmo, exageros e opinião também são características do Jornalismo Gonzo. Na verdade, a principal característica dessa vertente é escancarar a questão da impossível isenção jornalística tanto cobrada, elogiada e sonhada pelos manuais de redação. (PENA, 2006, p.57)

Segundo o autor, o estilo foi criado e difundido por Hunter S. Thompson quando, em 1971, o repórter fez a cobertura de uma corrida de motos no deserto de Nevada, conhecida como *Mint 400*, para a revista *Sports Illustrated*. Pena (2006, p. 57) informa que Thompson conviveu por um ano e meio com motoqueiros do *Hell's Angels* e, nesse período, entre outras coisas, usou drogas, teve bebedeiras descontroladas, sofreu ataques de *spray* de pimenta e tomou uma surra antológica. “Como vivia entrando em roubadas, [Thompson] adotou um pseudônimo, Raoul Duke, e chamou um advogado para acompanhá-lo na viagem, apelidado por ele de Doutor Gonzo” (PENA, 2006, p. 57). No trecho a seguir, podemos observar a construção da obra em primeira pessoa e a total imersão do jornalista na história.

Senti que a única maneira de ficar pronto para uma viagem como aquela era me vestir como um pavão humano, enlouquecer, cantar pneu pelo deserto e, no fim das contas, *cobrir a matéria*. Nunca se esqueça da sua responsabilidade principal. Mas *qual* era a pauta, exatamente? Ninguém se dignou a dizer. Teríamos que cobrir sozinhos. Livre iniciativa. O Sonho Americano. Horatio Alger destruído pelas drogas em Las Vegas. Fazer tudo *na hora*: puro jornalismo gonzo. Havia também o fator sociopsíquico. Às vezes, quando a vida se torna complicada e os sacanas fecham o cerco, a única solução é montar um estoque de substâncias químicas nefastas e dirigir como um filho da puta de Hollywood a Las Vegas. Para *relaxar*, digamos assim, no ventre do sol do deserto. Baixar a capota e mandar ver, encher o rosto de bronzeador e seguir em frente com a música no último volume e pelo menos meio litro de éter (THOMPSON, 2007, p. 18) [grifo do autor].

Pena (2006, p. 57) comenta que a matéria de ficou excepcional, mesmo que, para isso, Thompson tenha parado no hospital. De acordo com o autor, o artigo acabou não saindo na revista esportiva que financiou a viagem, mas sim foi comprado pela *Rolling Stone* – que o publicou em duas edições. “O sucesso foi tão grande que saiu em livro, sob o título de *Fear and loathing in Las Vegas: a savage journey to the heart of the american dream*. E depois virou filme, *Medo e delírio*, estrelado por Terry Gilliam, Johnny Depp e Benício Del Toro” (PENA, 2006, p. 57) [grifo do autor]. Assim, Hunter S. Thompson tornou-se ícone da contracultura norte-americana, ao passo que o jornalismo gonzo espalhou-se por inúmeras revistas como *Playboy*, *Rolling Stone*, *San Francisco Chronicle*, *Esquire* e *Vanity Fair*, aponta Pena (2006, p. 57).

Belo (2006, p. 26) ressalta que, quando o novo jornalismo ganhou força, nos anos 1960, já havia uma cultura sólida de grandes reportagens em diferentes tipos de publicação⁹. As revistas, no entanto, “estavam meio dentro e meio fora desse jogo” (BELO, 2006, p. 26), pois ao mesmo tempo em que reuniam um conjunto de características propícias à difusão das narrativas em profundidade, também estavam preocupadas em ampliar o público; por consequência, algumas publicações relativizavam a importância das palavras “diante das possibilidades de ilustração que a tecnologia começava a oferecer – principalmente belas fotos, grandes, inéditas e coloridas” (BELO, 2006, p.27).

Entretanto, o autor reconhece que o jornalismo em revista impulsionou a produção artístico-literária do período. Tanto que, no Brasil, o primeiro esboço de jornalismo literário remete à revista *Cruzeiro*, nascida em 1928 e cuja fórmula fez sucesso até os anos 1950¹⁰

⁹ Lima (1995, p. 148) ressalta, apesar da maturidade do jornalismo literário ser manifestada com o livro-reportagem, o novo jornalismo começou a se propagar, inicialmente, pelos jornais, como *Herald Tribune*, *Daily News*, *The New York Times*; a tendência seguiu para as revistas dominicais de alguns periódicos até chegar às revistas independentes, como *The New Yorker*, *Esquire* e *True*.

¹⁰ Belo (2006, p. 28-29) assinala a mudança nos padrões éticos, o crescimento do jornalismo no rádio e, mais tarde, a modernização técnica e a expansão territorial da televisão como fatores que ajudaram a tornar a revista obsoleta, já pelos anos 1970.

(BELO, 2006, p. 28). Mas é com a revista *Realidade*, da editora Abril, que a grande reportagem inovou na linguagem e na liberdade de enfoque, em meados da década de 1960.

Chegara a fase da reportagem-conto, reunindo ao mesmo tempo leveza e profundidade no tratamento dos assuntos. Era a época, também, da reportagem participativa. O jornalista descrevia uma situação real pela qual havia passado – experiência que os próceres do *new journalism* empregaram fartamente (BELO, 2006, p. 29).

Merece destaque, da mesma forma, o *Jornal da Tarde*, surgido em 1966, pois foi “a primeira e até o momento única experiência bem sucedida de jornal com conteúdo mais literário” (BELO, 2006, p. 30). O autor salienta que a diagramação livre e leve do periódico, com grandes ilustrações, favoreceu os jornalistas na produção de reportagens em série, já comuns no mercado americano. Os dois exemplos citados formaram as condições “para a consolidação do texto na reportagem à brasileira – também mais descritiva e menos interpretativa –, fator que levou, finalmente, ao embrião do livro-reportagem no país” (BELO, 2006, p. 30).

Contemporaneamente, Pena (2006, p. 59) identifica o movimento de recriação estilística por parte de um grupo de escritores nos Estados Unidos, cujos expoentes são Gay Talese e John McPhee – trata-se do *new new journalism* ou novo jornalismo novo, que se preocupa em explorar as situações do cotidiano, o mundo ordinário e as subculturas, sem, todavia, abordar a reportagem pelo viés do exotismo ou do extraordinário (PENA, 2006, p. 60). O autor enfatiza que o objetivo é encarar os problemas como sintomas da vida americana, assumir um perfil ativista, questionar valores, mas também propor soluções.

Os novos jornalistas novos não idealizaram um manifesto do gênero, tampouco redigiram uma carta de princípios. “Na verdade, os integrantes se identificam muito mais pelas estratégias de apuração do que por uma linguagem específica, e não se mantêm como uma instituição de valores unificados” (PENA, 2006, p. 60). Para o autor, o escritor Talese procura diferenciar-se de Tom Wolfe, concentrando em torno de si uma aparente identidade renovada,

que, na verdade, não passa de uma coletânea de características. A principal delas é retratar os fracassos em vez dos sucessos. Ou seja, opor-se ao glamour dos ternos brancos de Wolfe com um mergulho profundo nas camadas mais submersas da sociedade (PENA, 2006, p.60).

O novo jornalismo novo particulariza-se pelo envolvimento pleno com a matéria e os entrevistados, algo que os teóricos denominam *close-to-the-skin reporting*, “cuja tradução

mais literal seria reportagem perto da pele” (PENA, 2006, p. 60). O autor explica que o repórter praticamente propõe o desaparecimento da fronteira entre as esferas pública e privada a fim de construir um elo entre a subjetividade perspectiva e a realidade observada. Outra marca do movimento é o tom informal, declaratório, como se não houvesse preocupação com a elegância estilística, “o que não significa pobreza vocabular, mas sim o desejo de expressar a linguagem das ruas e se aproximar da atmosfera retratada” (PENA, 2006, p. 61).

Logo, o autor conclui que as interpretações são o que fomentam o novo jornalismo novo. Os princípios do manifesto de Wolfe ainda são referência, embora a narrativa literária não seja mais a preocupação derradeira (PENA, 2006, p. 61). Os novos jornalistas novos

têm a vantagem de evitar a ansiedade presente na geração anterior, que desejava um lugar de destaque no mundo sagrado da Literatura. Os novos autores querem desempenhar um papel mais político que literário. E isso fica patente nos assuntos escolhidos por eles e nas respectivas estratégias de imersão. (...) Guardadas as devidas diferenças de estilo e procedência, todos fazem parte de uma geração cujo engajamento em questões sociais é condição essencial para o exercício da profissão. Mais do que jornalistas, eles são ativistas. Como um velho e bom espírito utópico, querem mudar o mundo, sim senhor (PENA, 2006, p.61).

JORNALISMO LITERÁRIO APRENDE-SE FAZENDO

Pena (2006, p. 54) destaca que o novo jornalismo foi organizado por meio de tentativa e erro, mais em torno do instinto do que de uma teoria. Inclusive, Wolfe (2005, p. 40) afirma que prefere não chamar a tendência de movimento, uma vez que não havia manifestos, clubes, salões, panelinha, fé, credo, tampouco bar onde os fiéis se reunissem. “Na época, meados dos anos 60, o que aconteceu foi que, de repente, sabia-se que havia uma espécie de excitação artística no jornalismo, e isso em si já era uma novidade” (WOLFE, 2005, p. 41).

Não obstante, o autor enumera quatro recursos básicos para se construir uma narrativa nos moldes do novo jornalismo. O primeiro consiste na reconstrução da história cena a cena, de forma a recorrer o mínimo possível à narrativa histórica; o segundo é o registro do diálogo completo, pois a técnica “envolve o leitor mais completamente do que qualquer outro recurso”, bem como “estabelece e define o personagem mais depressa e com mais eficiência do que qualquer outro recurso” (WOLFE, 2005, p. 53); o ponto de vista de terceira pessoa representa o terceiro elemento, definido pelo autor como

a técnica de apresentar cada cena ao leitor por intermédio dos olhos de um personagem particular, dando a leitor a sensação de estar dentro da cabeça do personagem, experimentando a realidade emocional da cena como o personagem a experimenta (WOLFE, 2005, p. 53-54).

Por fim, o quarto recurso trata-se de registrar hábitos, roupas, gestos e outras características simbólicas das personagens e do ambiente onde elas estão inseridas, por exemplo, estilos de mobília e decoração. Segundo Wolfe (2005, p. 55), o registro não representa bordado em prosa, mas sim uma forma de tornar a narrativa realista – a exemplo de qualquer outra técnica literária. Todavia, para o novo jornalista as regras de composição não são fixas.

Se o jornalista quer mudar o ponto de vista da terceira pessoa para o ponto de vista da primeira pessoa na mesma cena, ou entrar e sair dos pontos de vista de diferentes personagens, ou até da voz onisciente do narrador para o fluxo de consciência de alguma outra pessoa (...), ele simplesmente faz isso. Para os glutões godos ainda existe apenas a norma do fora da lei quanto à técnica: pegue, use, improvise. O resultado é uma forma que não é meramente *como um romance*. Existe o uso dos recursos que tiveram origem no romance mas se misturam com todos os outros recursos conhecidos da prosa. E o tempo todo, bem além das questões da técnica, existe uma vantagem tão óbvia, tão interna, que quase se esquece o poder que ela tem: o simples fato de o leitor saber que *tudo aquilo realmente aconteceu*. As renúncias foram apagadas. O biombo desapareceu (WOLFE, 2005, p. 57) [grifo do autor].

No excerto a seguir, retirado de *A Sangue Frio*, nota-se a preocupação de Capote em encadear a história apresentando quadros narrativos, alternados com diálogos que dão cadência ao texto. O autor, ainda, reveza a primeira pessoa com a terceira.

Holcomb está vinte quilômetros a leste da zona montanhosa da fronteira – circunstância que gera algumas reclamações (...). No inverno às oito ou mais, o céu ainda está escuro e as estrelas – se as há – ainda brilham tal como brilhavam quando os dois filhos de Vick Irsik chegaram para as tarefas da manhã de domingo. Mas lá pelas nove, quando os meninos terminaram o trabalho (nada percebendo de anormal nesse período), o sol já se levantara, trazendo mais um dia perfeito naquela temporada de faisões. Quando deixavam a propriedade e corriam pelo caminho, acenaram para um carro que chegava e uma menina acenou de volta. Era uma colega de classe de Nancy Clutter, também chamada Nancy – Nancy Ewalt. (...)

A casa possuía quatro entradas; quando, após várias batidas, ninguém respondeu nessa porta, [Nancy Ewalt] tentou a outra – a que dava para o escritório do Sr. Clutter. Aqui a porta estava parcialmente aberta. Abriu-a mais um pouco, o bastante para certificar-se que os Clutter não gostariam se ela “fosse logo entrando”. Bateu, tocou a campainha e, finalmente, foi aos fundos da casa. Lá ficava a garagem e ela notou os dois carros nela: dois sedãs Chevrolet. Isso significava que eles tinham de estar em casa. No entanto, tentando sem êxito uma terceira porta – a que levava a um quarto de despejo – e uma quarta – a porta da cozinha –, juntou-se ao pai, que disse:

- Talvez estejam dormindo.

- Mas isso é impossível. O Sr. Clutter perder a igreja? Só para dormir?

- Vamos indo, então. Até o Professorado. Susan deve saber o que aconteceu.

(...) Mas Susan não tinha explicações, nem sua mãe, que comentou:

- Se tivesse havido mudança de planos, tenho certeza que teriam telefonado. Por que você não liga para eles, Susan? É capaz de estarem dormindo.

- E foi o que eu fiz – disse Susan, em declarações posteriores. – Liguei para lá e deixei o telefone tocar – pelo menos tive a impressão que estava tocando –, ah, um minuto ou até mais. Ninguém atendeu, portanto o Sr. Ewalt sugeriu que fôssemos

até a casa deles tentar acordá-los. (...) Nós entramos e eu vi logo que eles não tinham nem tomado café. Não havia pratos, nada no fogão. Daí notei uma coisa esquisita: a bolsa de Nancy estava no chão, meio aberta. Atravessamos a sala, paramos na beira da escada. O quarto de Nancy fica bem em cima. Chamei seu nome, comecei a subir os degraus, e Nancy Ewalt me seguiu. (...) A porta do quarto de Nancy estava aberta. As cortinas também, o sol batia no quarto inteiro. Não me lembro de ter gritado. Nancy Ewalt diz que gritei – gritei e gritei e gritei. Só me lembro do ursinho de Nancy me olhando. E de Nancy. E de sair correndo... (CAPOTE, 1980, p. 71-74).

Entretanto, conforme já destacado, não há fórmula estanque para a produção de uma narrativa aos moldes do jornalismo literário. O paraense Luiz Maklouf de Carvalho, por exemplo, aposta no relato pessoal em determinados momentos de *Contido a bala* para que o leitor compreenda quem era Paulo Fonteles para o autor.

Paulo Fonteles foi o primeiro e o último guru que tive na vida. Fiquei sabendo do seu assassinato em São Paulo, onde morava desde dezembro de 1983, na noite do dia 11, através do Jornal Nacional, da Rede Globo. Foi um choque. Minha mulher, Elza dos Santos Marçal, ficou preocupada. Ela o conhecia apenas formalmente – fora apresentada por mim, durante uma festa do jornal “Resistência” – mas conhecia muito bem a história de nossa amizade e do nosso rompimento. (...) Era uma noite fria. Desci pelo elevador em busca do telefone público que ficava em frente ao edifício, na rua Vergueiro. Liguei a cobrar para minha ex-mulher, Madi, perguntando se era verdade. (...) Madi confirmou a notícia. Meu primeiro impulso foi o de viajar para Belém, ainda naquela noite, a tempo de assistir o enterro. Não foi possível e acabei por escrever alguma coisa (...). A morte de Paulo me inoculou um sentimento amargo, uma espécie de frustração inútil. Afastado da militância política desde 1984, eu nutria uma certa esperança de que pudéssemos reatar a amizade a médio e longo prazos. (...) Hoje em dia, sete anos passados, quando está muito claro que tudo é inútil, me passa pela cabeça a ideia de que deveríamos ter somado forças, a par das divergências, para golpear alguns canalhas (CARVALHO, 1994, p. 61).

Já Zuenir Ventura, em *Crime e castigo*, reproduz diálogos inteiros que teve com os entrevistados durante a fase a apuração das informações, assim como as conversas das personagens entre si. O objetivo é deixá-los falar, e não falar por eles, a fim de tornar evidentes suas particularidades, hábitos e demais características simbólicas.

Dr. Eduardo (Augusto K. De Melo Neto): Darci, para começarmos, um bate-papo. Começa contando sua história, como e quem começou tudo. Fala alto, pode ficar tranquilo, sossegado, à vontade.

Darci: Foi eu mesmo que fiz. O homem vivia ameaçando meu pai. Todo dia na imprensa, no rádio. Todo dia. Já estava com oito meses. A hora que a gente estava na cidade, a polícia judiava de nós, prensava. Foi na fazenda, lá judiava dos peões. Sempre provocando nós.

Dr. Eduardo: Sei. E isso começou quando?

Darci: Desde o começo do ano que começou.

Dr. Eduardo: Começo do ano? Deste ano [1988]? Vocês estão aqui no Acre desde quando?

Darci: Está com uns quinze anos.

Dr. Eduardo: Quinze anos. E só no começo deste ano é que ele começou a incomodar sei pai?

Darci: Foi. Foi por causa de um seringal que meu pai comprou.

Dr. Eduardo: É? Seringal Cachoeira?

Darci: É. Foi. Quando ele descobriu que meu pai tinha um seringal, ele reuniu os seringueiros. Reuniu aí umas cem pessoas e não deixou meu pai tomar posse do seringal. E do lado tinha uma cachoeira...

Dr. Eduardo: E me diz uma coisa. Esse seringal, ele não deixou seu pai tomar posse como? O que ele fez?

Darci: Naquele tempo meu pai tinha trabalhador lá na fazenda. Tinha uns cinco seringueiros, e meu pai chamou eles para ir cortar seringa. Então, quando ele descobriu que meu pai ia levar os seringueiros para ir lá, ele reuniu a turma para não deixar. Se você entrar lá, ele matava. Daí meu pai ficou sabendo e não foi. (...)

Dr. Eduardo: Seu pai já tinha fugido antes do Chico morrer?

Darci: Já. Já está com uns três meses mais ou menos. Antes dessas eleições, bem antes.

Dr. Eduardo: Antes da eleição seu pai sumiu?

Darci: Quando ele ficou sabendo, não sei por intermédio de quem, ele ficou sabendo que tinha uma ordem de prisão para ele. Aí, ele pegou e foi embora, para São Paulo. Depois, de lá para cá, eu comecei a ficar revoltado, a polícia andando lá em casa todos os dias. Um dia eu vi uma tinha minha desmaiar por causa da que a polícia pegou um menino dela e saiu sozinho para o mato com ele.

Dr. Eduardo: E aí?

Darci: Bom, aí começou a revolta e eu cometi o crime (VENTURA, 2003, p. 126-127) [grifo do autor].

Pena (2006, p. 55) ressalta que, para aplicar os recursos propagados por Tom Wolfe numa reportagem, é preciso entrevistar com exatidão cada uma das personagens a fim de reconhecer os detalhes do ambiente, as expressões faciais, os costumes e todas as demais descrições. Os símbolos só farão sentido se o repórter “puder atribuir significados a eles e, mais importante ainda, se tiver a sensibilidade para projetar a ressignificação feita pelo leitor” (PENA, 2006, p. 55). O autor toma o exemplo de Wolfe para explicar que o bom editor não deve descrever uma bebedeira, mas sim se aproveitar do fato de o leitor já ter estado bêbado em algum momento da vida; a partir daí, ambienta a cena a fim de proporcionar uma comparação entre o que está sendo narrado e o conhecimento experiencial. “A memória tratará de aflorar as sensações”, conclui Pena (2006, p.55).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Assim como jornalismo não se trata de uma literatura inferior, jornalismo literário não representa um jornalismo “melhor” ou “mais importante” que as demais especializações – esportivo, policial, político, econômico, internacional, entre outros. O gênero híbrido ganha cada vez mais destaque na contemporaneidade pela capacidade de aprofundar e de garantir perenidade às informações noticiadas nos jornais cotidianos.

Conhecer as características e a história do jornalismo literário não significa segregar, de vez, o jornalismo da literatura, uma vez que toda reportagem bem feita emprega elementos

literários. Representa, sim, contribuição para o amadurecimento dos estudos comunicacionais, bem como incentivo para o exercício do gênero.

REFERÊNCIAS

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

CANCLINI, Nestor García. As culturas híbridas em tempos de globalização. In: **Culturas híbridas**. 4ª ed. São Paulo: Edusp, 2003.

CAPOTE, Truman. **A sangue frio**: o relato fiel de um assassinato múltiplo e suas complicações. São Paulo: Abril Cultural, 1980.

CARVALHO, Luiz Maklouf. **Contido a bala**: a vida e a morte de Paulo Fonteles, advogado de posseiros no Sul do Pará. Belém: CEJUP, 1994.

LIMA, Edvaldo Pereira. **Páginas ampliadas**: o livro-reportagem como extensão do jornalismo e da literatura. 2ª ed. Campinas (SP): Editora da UNICAMP, 1995.

MOISÉS, Massaud. **Dicionário de termos literários**. 7ª ed. São Paulo (SP): Cultrix, 1995.

PENA, Felipe. **Jornalismo Literário**. São Paulo: Contexto, 2006.

RABAÇA, Carlos Alberto e BARBOSA, Gustavo Guimarães. **Dicionário de comunicação**. 2ª ed. rev. e atualizada. Rio de Janeiro, Campus, 2001.

SOUSA, Jorge Pedro. **As notícias e os seus efeitos**: as “teorias” do jornalismo e dos efeitos sociais dos *media* jornalísticos. Universidade Fernando Pessoa, 1999. Disponível em: <<http://www.bocc.ubi.pt/pag/texto.php?html2=sousa-pedro-jorge-noticias-efeitos.html>>. Acesso em 31 de outubro de 2011.

THOMPSON, Hunter S. **Medo e delírio em Las Vegas**: uma jornada selvagem ao coração do sonho americano. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2007.

VENTURA, Zuenir. **Crime e castigo**: quinze anos depois, o autor volta ao Acre para concluir a mais premiada reportagem sobre o herói dos Povos da Floresta. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

WOLFE, Tom. Do livro *The New Journalism*. In: _____. **Radical Chique e o Novo Jornalismo**. 2ª ed. São Paulo (SP): Companhia das Letras, 2005, p. 7 a 86.