

Universidade Federal de Juiz de Fora
Faculdade de Letras – Programa de Pós-Graduação em Letras
Mestrado em Estudos Literários

**Narrativas da vida real:
alternativa ao jornalismo tradicional?**

DANIELA WERNECK LADEIRA RÉCHE

Juiz de Fora

2009

DANIELA WERNECK LADEIRA RÉCHE

**Narrativas da vida real:
alternativa ao jornalismo tradicional?**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da Universidade Federal de Juiz de Fora, como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Estudos Literários.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Jovita Maria Gerheim Noronha

Juiz de Fora
2009

DANIELA WERNECK LADEIRA RÉCHE

**NARRATIVAS DA VIDA REAL: ALTERNATIVA AO JORNALISMO
TRADICIONAL?**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da Universidade Federal de Juiz de Fora, como requisito para obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

Aprovada em 25/09/2009

BANCA EXAMINADORA:

Prof. Dra. Jovita Maria Gerheim Noronha – UFJF – Presidente orientador(a)
CPF: 235.529.236-53

Prof. Dra. Livia Reis – UFF – membro externo
CPF: 305.988.267-34

Prof. Dra. Christina Ferraz Musse – UFJF – membro interno
CPF: 427.109.606- 72

Prof. Dra. Maria Luiza Scher – UFJF - suplente interno
CPF: 330.359.036-20

Prof. Dr. Eurídice Figueiredo – UFF - suplente externo
CPF: 344.626.517-15

AGRADECIMENTOS

A minha família: essencial. Sem a presença e apoio constante, nada teria sido possível.

À irmã que eu escolhi, amiga e fiel companheira, simplesmente, por existir em minha vida.

À Jovita Noronha, pela paciência e orientação e, principalmente, por ter acreditado no meu “jornalismo humanizado”.

Às duas professoras que fizeram parte da minha banca, Christina Musse e Lívia Reis, por me mostrarem outros caminhos na busca pelo jornalista intelectual e engajado.

Aos professores do PPG Letras: Estudos Literários da UFJF.

À CAPES.

E àqueles idealistas, que ainda acreditam no jornalismo como missão, como meio transformador da mídia tradicional banalizada.

RESUMO

Este trabalho é o resultado de uma análise crítica acerca das relações entre o discurso jornalístico e o ficcional, estabelecidas a partir da leitura de duas obras que podem ser inseridas no que aqui se denomina “narrativas da vida real”. Embasado pelas reflexões possibilitadas pelo livro-reportagem de Gabriel García Márquez, *Notícia de um seqüestro*, e pelo romance-reportagem de Sérgio Vilas Boas, *Os estrangeiros do Trem N*, tal estudo questiona qual seria o papel do jornalista contemporâneo e propõe como alternativa às técnicas tradicionais as narrativas da vida real como forma de posicionamento crítico e intelectual contra o jornalismo de mercado.

PALAVRAS-CHAVES: Discurso jornalístico e ficcional – Narrativas da vida real – Jornalista intelectual

RÉSUMÉ

Cette étude est le résultat d'une analyse critique des rapports entre le discours journalistique et le discours fictionnel, à partir de la lecture de deux œuvres qui s'incrivent dans ce que l'on appelle "récits de la vie réelle". Fondée sur la réflexion sur le livre-reportage de Gabriel García Márquez, *Notícia de um seqüestro*, et sur le roman-reportage de Sérgio Vilas Boas, *Os estrangeiros do Trem N*, cette étude s'interroge sur le rôle du journaliste contemporain et propose comme alternative aux techniques traditionnelles les récits de la vie réelle, en tant que prise de position critique et intellectuelle contre le journalisme de marché.

MOTS CLÉS: Discours journalistique et Romanesque – "Narrativas da vida real" (recits de la vie réelle) - Journaliste intellectuelle

O que parece nos interessar é sempre o acontecimento, o insólito, o extra-ordinário: cinco colunas na primeira página, grandes manchetes. Os trens só passam a existir quando saem dos trilhos, e quanto mais mortos, mais eles existem; os aviões só têm acesso à existência quando são seqüestrados; o único destino dos carros parece ser bater nas árvores: cinqüenta e dois fins de semana por ano, cinqüenta e dois balanços: tantos mortos e tanto melhor para a imprensa se os números não pararem de aumentar! É preciso que haja por detrás do acontecimento um escândalo, uma fissura, um perigo, como se a vida só se revelasse através do espetacular, como se o interessante fosse sempre anormal: cataclismos naturais ou grandes mudanças históricas, conflitos sociais, escândalos políticos...

George Perec

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
1 - JORNALISMO: MERCADO OU MISSÃO?	14
O jornalismo contemporâneo	16
Intelectuais jornalistas: opção ao <i>mass media</i>?	22
O intelectual jornalista pode existir?	27
2 - NARRATIVAS DA VIDA REAL: UM CAMINHO POSSÍVEL?	33
<i>New Journalism</i>	37
A via da ficção	42
As narrativas da vida real	49
3 – NOTÍCIA DE UM SEQÜESTRO: LIVRO REPORTAGEM	52
<i>Notícia de um seqüestro</i> como arquivo dos outros	54
<i>Notícia de um seqüestro</i> como discurso ficcional	64
<i>Notícia de um seqüestro</i> como discurso jornalístico	72
4 – OS ESTRANGEIROS DO TREM N: ROMANCE REPORTAGEM	78
<i>Os estrangeiros do Trem N</i> como investigação etnográfica	83
Discursos que se complementam	93
CONSIDERAÇÕES FINAIS	100
REFERÊNCIAS	104
ANEXO	108

INTRODUÇÃO

E assim é numa cultura consumista como a nossa, que favorece o produto pronto para uso imediato, o prazer passageiro, a satisfação instantânea, resultados que não exijam esforços prolongados, receitas testadas, garantias de seguro total e devolução do dinheiro.

Zygmunt Bauman

Vive-se hoje em uma sociedade midiática massificada, na qual o efêmero e o passageiro parecem ter se tornado princípios. Como propõe Bauman (2008), devido à velocidade com que as mudanças ocorrem, o sujeito começa a receber informações acabadas, o que influi em seu senso crítico. Isso dificulta a compreensão, em profundidade, dos fenômenos nos quais está imerso. Com a rapidez das transformações, os indivíduos são levados a estabelecer juízos superficiais, já que as modificações são frequentes e as reflexões precisam ser realizadas em um exíguo tempo. Assim, experimentam a banalidade do consumo desenfreado.

Jean Baudrillard (2004), ao analisar programas televisivos aos moldes do *Big Brother*, propõe que esses são peculiares, pois tornam a sociedade cúmplice de uma vulgarização, na qual público e privado se confundem. Através dessa crítica, o autor oferece fundamentos para reflexões sobre as formas como as informações são repassadas ao público pelos meios de comunicação de massa. Segundo ele, as pessoas são, constantemente, introduzidas em um “espetáculo da banalidade, que é hoje a verdadeira pornografia, a verdadeira obscenidade – a da nulidade, da insignificância e da platitude” (BAUDRILLARD, 2004, p.21). Tal comentário confirma as ponderações iniciais de que, hoje, nas sociedades, tudo se transforma em descartável, em “líquido”, e se esvai rapidamente. Para Muniz Sodré, em prólogo ao texto de Baudrillard,

o que aí [em nossa sociedade de consumo] se procura é identificar ‘realidade’ com um cotidiano desprovido de maior sentido, com uma espécie de grau zero do valor ético, em que só há lugar para o miúdo, o mesquinho, a emoção barata e o banal. (SODRÉ *apud* BAUDRILLARD, 2004, p.15)

Como na teoria hipodérmica, na qual as informações são introjetadas nos indivíduos, esses entendidos como átomos isolados que compõem uma massa amorfa, Sodré destaca que a audiência responde a estímulos recebidos de forma imediata e uniforme, sem o engajamento

necessário para qualquer análise que objetive mudanças reais. Respostas individuais ou discordantes são mais difíceis de serem observadas nessa sociedade que visa ao consumo veloz.

Dessa forma, trabalhar com a leitura das multissignificações da malha textual presente nas experiências dos indivíduos da sociedade poderia ser uma alternativa a esses jornalistas que buscam mudanças em seu meio social. Estudar-se-á, para tal, dois exemplos de narrativas da vida real, nas quais o jornalista imerge na vida de seus entrevistados. Essas são, de acordo com Sérgio Vilas Boas, um dos integrantes da Academia Brasileira de Jornalismo Literário, matérias e reportagens restritas às narrativas de não-ficção, em que as situações são reais, humanizadas, subjetivas e reflexivas, podendo ser exemplificado, aqui, pelo livro-reportagem. Porém, no presente trabalho, estudar-se-á, também, uma narrativa de ficção, o romance-reportagem, como uma das possibilidades de narrativas da vida real, sempre atentando para o fato de que o tema da obra, matéria ou reportagem seja baseado em fatos realmente ocorridos. Esses dois gêneros tornariam possível a transformação dos fatos brutos em discursos densos e analíticos.

Com a contextualização das matérias e a busca pelas experiências das vidas reais, o jornalista se encontrará na posição de um tipo de narrador que observa e expõe os acontecimentos ao público. Não como um narrador distante, mas como aquele que age como um etnógrafo, realizando um trabalho de campo, colhendo todos os dados necessários para a produção de reportagens em que a dimensão humana seja a linha condutora do relato. Como da maneira definida por Clifford Geertz (2002), ele seria aquele que vê, ouve, vivencia e relata.

Os jornalistas se assemelhariam, assim, aos antropólogos, imersos na realidade estudada e investigada, que “precisam convencer-nos (...) não apenas de que eles mesmos realmente ‘estiveram lá’, mas ainda (...) de que, se houvéssimos estado lá, teríamos visto o que viram, sentido o que sentiram e concluído o que concluíram” (GEERTZ, 2002, p.29). Eles teriam, dessa forma, uma tarefa essencial: mostrar acontecimentos, repassando as experiências vividas pelo seu objeto de estudo – as sociedades e os indivíduos que as compõem – deixando que seu público os recrie de acordo com suas próprias experiências.

No presente estudo, pretende-se analisar o papel do jornalista na atualidade que não parece atuar como um intelectual – no sentido dado ao termo por Edward Said (2005) e Jean Paul Sartre (2004) –, mas como um burocrata em suas atividades cotidianas, e pensar possíveis alternativas ao seu ofício de reportar. Quais seriam as opções para que o jornalista seja voz, olhar e ouvidos de todos os atores sociais?

Esse jornalista escritor¹, mais que observador dos fatos e simples agente de difusão das notícias, repassará, principalmente, mensagens contextualizadas que não apenas forneçam informações, mas propiciem a reflexão crítica. Poderia ser, com isso, entendido como o intelectual proposto por Said:

No fundo, o intelectual, no sentido que dou à palavra, não é nem um pacificador nem um criador de consensos, mas alguém que empenha todo o seu ser no senso crítico, na recusa em aceitar fórmulas fáceis ou clichês prontos, ou confirmações afáveis, sempre tão conciliadoras sobre o que os poderosos ou convencionais têm a dizer e sobre o que fazem. Não apenas relutando de modo passivo, mas desejando ativamente dizer isso em público. (SAID, 2005, p. 35-36)

Esse jornalista desempenharia esse papel ao produzir os relatos de maneira a encenar a realidade social, recusando as normas de escrita solidificadas pela tradicional fórmula jornalística de matérias moldadas pela chamada “pirâmide invertida”. Esse termo refere-se à técnica de construção de notícias importada do jornalismo objetivo norte-americano. Após o *lead* – primeiro parágrafo que precisa responder às perguntas “Quê”, “Quem”, “Quando”, “Onde”, “Por que” e “Como” -, as outras informações são mostradas por ordem decrescente de importância. A base dessa pirâmide contém aquilo que é noticiosamente mais relevante; nos parágrafos subsequentes, as informações são adicionais.

A hipótese que será desenvolvida no estudo é que as narrativas da vida real podem representar uma alternativa ao jornalismo *hard news*. As duas obras que irão compor o *corpus* para tal reflexão serão o livro-reportagem *Notícia de um seqüestro*² (1996), de Gabriel García Márquez, e o romance-reportagem *Os estrangeiros do Trem N* (1997), de Sérgio Vilas Boas. Dessa maneira, o desenvolvimento deste estudo obedecerá ao seguinte desenho:

No primeiro capítulo, em meio ao que Bauman denomina “modernidade líquida”, os jornalistas produzem o que se pode chamar de jornalismo declaratório, em que as perguntas presentes na matéria respondem às questões básicas, para o simples consumo das notícias. Assim, será mostrado como esses intelectuais são configurados como duplos sujeitos: precisando ser velozes em seus relatos, atuam em meios de comunicação nos quais o que importa é a geração de lucro e, ao produzirem narrativas da vida real, buscam a subjetividade humana e a densidade das experiências, em textos caracterizados como lentos (no sentido de

¹ Usar-se-á o termo “jornalista escritor” para designar o jornalista que produz matérias e reportagens baseadas no conceito de narrativas da vida real, buscando alternativas à mídia imprensa tradicional.

² Optou-se, no presente trabalho, pelo novo acordo ortográfico. Entretanto, foram mantidas o trema e acentos das palavras que faziam parte de citações ou de títulos de livros, como é o caso de “seqüestro”, obra aqui analisada.

extensão e profundidade. Para isso, serão expostas e discutidas as reflexões de Zygmunt Bauman (2008), Beatriz Sarlo (2005) e Ignácio Ramonet (2007), relacionadas à aceleração promovida pelo consumo das informações na mídia contemporânea.

Serão mobilizadas, também, as definições de intelectual de Edward Said e Jean Paul Sartre, visando mostrar em que medida o jornalista pode assumir a função de um intelectual, contextualizando as informações e aproximando-as do público, contribuindo, desse modo, para a formação dos cidadãos. Para Said, em *Representação do Intelectual*, esse deve ter como principal interesse e desafio a luta contra o *status quo*. Também para Sartre, em *Que é literatura?*, o intelectual, ao utilizar o seu discurso como forma de intervenção na sociedade, mostra-se especialmente engajado e crítico de sua própria realidade.

No segundo capítulo, será estudada a importância da inserção do leitor como ativo no processo comunicacional. Para tal, fundamentar-se-á tanto em textos teóricos que estudam o papel do leitor e a questão da recepção - como os de Umberto Eco (2004), sobre as múltiplas significações propiciadas pelos textos, e os de Wolfgang Iser e a estética da recepção - quanto nas reflexões de Paul Ricoeur (1994) sobre a função da narrativa.

Com o estudo das obras em questão, no terceiro e quarto capítulos, será possível avaliar qual a importância dos jornalistas escritores que assumem o papel de narradores de histórias nas quais se valoriza a questão da experiência e que não somente pretendem passar informações, mas chegar a uma forma de conhecimento possível.

Em *Notícia de um seqüestro*, obra representativa do livro-reportagem, García Márquez relata a experiência de 10 pessoas sequestradas pelo grupo paramilitar intitulado “Os Extraditáveis”, cujo líder, Pablo Escobar, objetivava fazer acordos com o governo colombiano, a fim de que continuassem a viver na clandestinidade e não serem extraditados para os Estados Unidos. O narrador entrevistou os protagonistas dos acontecimentos expostos na obra e/ou utilizou informações conseguidas através de diários, cartas, gravações radiofônicas ou televisivas, entre outros.

Já em *Os estrangeiros do Trem N*, uma ilustração do romance-reportagem, no qual a linha narrativa é construída através da via ficcional, o autor Vilas Boas, através de seu narrador- personagem, relata as experiências de dois imigrantes que buscam uma melhor situação financeira, tentando a vida nos Estados Unidos. Vilas Boas realizou, assim como García Márquez, entrevistas com vários imigrantes, as quais serviram de suporte para a composição de toda a obra.

Dessa forma, eis a questão que perpassará todo esse estudo: como seria possível para o jornalista assumir o papel e a função de intelectual nas sociedades contemporâneas, nas quais

a mídia tem como lei principal massificar as informações, repassando aos leitores a falsa ideia de que, ao consumir essas matérias, eles, de fato, compreendem os acontecimentos?

1. JORNALISMO: MERCADO OU MISSÃO?

O jornal em vez de ser um sacerdócio, tornou-se um meio para os partidos, e de um meio passou a ser um negócio. Não tem fé nem lei. Todo jornal é uma loja onde se vendem ao público palavras da cor que deseja.

Honoré de Balzac

Premonitoriamente, em *Ilusões Perdidas* (1981), Balzac analisou, de forma crítica, a dupla identidade dos jornalistas das grandes corporações midiáticas: eles atuavam apoiados na fundamentação dos discursos humanista e tecnicista. Seu papel seria fluido: ao trabalhar nas grandes corporações midiáticas, agiriam a partir de uma concepção empresarial da imprensa – o jornalismo de mercado. Quando produzissem matérias e reportagens que priorizassem os indivíduos reais, a visão do jornalismo se tornaria romântica e esse passaria a ser entendido como uma missão.

Para o escritor francês, a imprensa era compreendida como meio pouco reflexivo, gerador de informações banalizadas, atendendo, somente, aos interesses do poder. O romance de aprendizagem narra a história de Luciano de Rubempré, um jovem de Angoulême, no interior da França, que pretende se projetar como poeta e procura o reconhecimento em Paris. O jovem ignora as dificuldades que o esperam e crê, inocentemente, que o talento que acredita possuir – motivado por sua família – seria suficiente para encontrar a glória literária à qual almeja. Porém, perderá suas ilusões ao descobrir qual é o verdadeiro funcionamento das editoras. Seduzido pela vida burguesa e pelos prazeres da capital, decide trabalhar como jornalista, em um meio corrompido pelos proprietários do capital e dos semanários franceses, para conseguir prestígio no meio social dos editores e grandes figuras da sociedade parisiense. Dessa forma, o jornalismo será não apenas seu meio de sobrevivência, mas também de reconhecimento.

Novamente, a utopia de se tornar importante nesses jornais será arruinada e Luciano retornará a sua cidade natal, onde, no momento em que decide suicidar, é salvo por um suposto padre, Herrera, com quem faz um pacto para conseguir dinheiro e alcançar o sucesso.

Paulo Rónai, em “Nota Introdutória” à *Ilusões Perdidas*, aponta para a forte crítica feita por Balzac ao universo dos jornalistas e a descoberta do imenso poder acumulado nas mãos da imprensa e dos abusos a que esse poder se prestava. A análise realizada por Balzac sobre o meio revela a ganância dos senhores da imprensa e a corrupção existente nas esferas sociais, desde os editores e os literatos aos jornalistas e à burguesia.

Um das personagens, Estevão Lousteau, jornalista companheiro de Luciano, em um discurso que pode ser trazido para a contemporaneidade, perpetra uma avaliação a respeito da profissão e aconselha a personagem principal: “O senhor está ainda entre os espectadores. É tempo ainda, desista antes de pôr o pé sobre o primeiro degrau do trono disputado por tantas ambições, e não se desonre como eu, para poder viver” (BALZAC, 1981, p.139). Ele mostra, ainda, como o jornalismo já atendia aos interesses do mercado burguês e era controlado por ele: “Para viver, vendo as entradas que os diretores desses teatros me dão para recompensar minha ‘boa vontade’ na crítica e os livros que as livrarias me mandam e dos quais devo falar” (BALZAC, 1981, p.139).

O poder econômico, de acordo com o narrador do livro, parece dominar todas as formas de cultura, não só o jornalismo. Em outra passagem, o protagonista Luciano se encontra em um teatro, na estreia da peça de Corália, sua amante, e participa de uma discussão entre jornalistas e empresários, na qual se faziam críticas favoráveis à apresentação e ao ambiente das artes:

Havia duas horas que, aos ouvidos de Luciano, tudo se resolvia através do dinheiro. No teatro, como no lançamento de livros, neste como no jornal, a Arte e a Glória não estavam em causa. As pancadas do fiel da balança da Moeda, repetidas em sua cabeça e no seu coração, os martelavam. (BALZAC, 1981, p.160)

Nessa mesma discussão, o jornalista Claude Vignon critica o jornalismo como negócio, sempre atendendo aos interesses do poder. A análise de seu colega de profissão deveu-se à primeira incursão de Luciano no jornalismo: ele havia escrito uma crítica inovadora à peça estrelada por Corália e Florina, *O alcarde em embarços*:

Um jornal não é feito para esclarecer, mas para lisonjear as opiniões. Desse modo, todos os jornais serão, dentro de algum tempo, covardes, hipócritas, infames, mentirosos, assassinos. Matarão as idéias, os sistemas, os homens e, por isso mesmo, hão de tornar-se florescentes. (BALZAC, 1981, p.175)

Em mais um episódio, Luciano, ao tentar fazer parte da burguesia parisiense e começar a conviver com editores, comerciantes, jornalistas e donos de teatro, passa a perceber o dinheiro como propulsor das relações criadas no interior da sociedade francesa:

Ao ver um poeta eminente que ali prostituía a musa a um jornalista, humilhando a Arte, como a mulher era humilhada e prostituída sob aquelas ignóbeis galerias, o grande homem da província recebia terríveis

ensinamentos. Dinheiro! Era a chave de todos os enigmas. (BALZAC, 1981, p.152)

Em todo o romance, percebe-se que o jornalismo é entendido como um empreendimento vantajoso, e as críticas jornalísticas são comercializadas, visando, apenas, ao lucro.

O jornalismo contemporâneo

Contemporaneamente, ainda seguindo a mesma argumentação proposta por Balzac, Rogério Christofolletti (2005), em artigo intitulado *Nos intestinos da mídia: a prática dos observadores na internet*, aponta as experiências dos *media watchers* em sites que monitoram as informações veiculadas pela imprensa: esses começam a verificar valores e vícios dos jornalistas e dos meios de comunicação. Em suas reflexões, destaca que o jornalista romântico, sempre podado em sua função social de informar, denunciar, averiguar, comparar e questionar, para ultrapassar as barreiras do controle das grandes empresas, precisaria criar um “quinto poder”, expressão empregada por Ignácio Ramonet (2003). Esse poderia ser entendido como um estágio superior ao quarto poder instituído à mídia. Inserido nele, o jornalista passaria a “se opor ao concentracionismo, à pasteurização do noticiário, às estratégias de unificação do pensamento” (CHRISTOFOLLETTI, 2005, s/p).

Para Ramonet, à medida que a globalização liberal se acelerou, a mídia, entendida como quarto poder, viu esse sentido ser esvaziado, já que o verdadeiro e único domínio se encontrava nas mãos das grandes empresas capitalistas. As megaempresas contemporâneas de comunicação, movidas por interesses puramente econômicos, deixaram de objetivar, como tarefa principal, a denúncia da opressão. Portanto, para o autor, a opção seria criar esse “quinto poder” como instrumento de intervenção:

Um "quinto poder" que nos permita opor uma força cidadã à nova coalizão dos senhores dominantes. Um "quinto poder" cuja função seria a de denunciar o superpoder dos grandes meios de comunicação, dos grandes grupos da mídia, cúmplices e difusores da globalização liberal. (RAMONET, 2003, s/p)

Ainda estudando a dualidade da profissão do jornalista (mercado X papel social), Ramonet reflete, em *A tirania da comunicação* (2007), sobre quais são os verdadeiros interesses da mídia atual. Para ele, ela é uma máquina de comunicar, na qual a

hiperinformação propagada pela imprensa nem sempre tem como consequência qualidade e contextualização das matérias:

No grande esquema industrial concebido pelos donos das empresas de lazer, cada um constata que a informação é antes de tudo considerada como uma mercadoria, e que este caráter prevalece, de longe, sobre a missão fundamental da mídia: esclarecer e enriquecer o debate democrático. (RAMONET, 2007, p.8)

Pode-se depreender que o jornalismo, aqui, também é entendido como empresa capitalista e, por isso, dominado pelo lucro. O que importa não é se esforçar por oferecer matérias relevantes para o público, mas, sim, fornecer um grande número de informações que gerem receitas aos megagrupos da comunicação. Ramonet destaca que, em 30 anos, o mundo produziu mais informação que nos cinco mil anos precedentes, já que um único exemplar do *New York Times*, por exemplo, apresenta mais informações que uma pessoa culta, do século XVIII, adquiriria em toda a sua vida: “Mesmo um leitor capaz de ler mil palavras por minuto, oito horas por dia, precisaria de um mês e meio para ler as informações publicadas num único dia” (RAMONET, 2007, p.128). De acordo com Ramonet, toda superinformação gera, quase automaticamente, o mesmo volume de desinformação: “a avalanche de notícias – muitas vezes fúteis, vazias – retransmitidas ‘em tempo real’ superexcita o telespectador (ou o ouvinte) dando-lhe a ilusão de informar-se” (RAMONET, 2007, p.111).

O jornalista, sujeito ao mercado veloz, é, muitas vezes, obrigado a renunciar ao aspecto humano daquilo que divulga, passando a ter menos sensibilidade em sua apuração. Como produz matérias em um espaço de tempo cada vez menor, o momento de observação, testemunho, produção e divulgação é encurtado e a informação, assim, tende a se tornar mercadoria. Dessa forma, “assiste-se a uma verdadeira e formidável taylorização de sua profissão” (RAMONET, 2007, p.51), já que o jornalista passa a, unicamente, atender a essa lógica do mercado:

Progressivamente o setor midiático é conquistado, por sua vez, pelo neoliberalismo, e a informação tende a ser cada vez mais subtratada por jornalistas precários, à mercê da corveia, que trabalham à sua maneira e *fabricam uma informação sob encomenda*. (CHAMPAGNE *apud* RAMONET, 2007, p.51, destaque nosso)

A fabricação de “uma informação sob encomenda” vale ser ressaltada, pois sintetiza o jornalismo como indústria, visando, somente, à rentabilidade imediata, através da superabundância da oferta de informações. A função cívica e intelectual do jornalista,

difundindo informações representativas e significativas para os indivíduos, mostrando, sempre, a relevância dos fatos para a vida em sociedade, é perdida, dando lugar aos valores da sociedade contemporânea: massificação, agilidade, quantidade e imediatismo. Informar, atualmente, não é mais, unicamente, oferecer ao público a descrição precisa e a análise aprofundada dos fatos apurados, possibilitando a compreensão de seu significado, como propõe Bernard Langlois:

Nas condições atuais de produção, os repórteres não têm mais tempo de investigar, de refletir, de aprofundar, de colocar os fatos num contexto. Isto por causa do progresso das técnicas de comunicação, das transmissões, dos satélites. (...) Essas condições fazem com que os jornalistas não sejam forçosamente responsáveis; eles não têm escolha. E chega-se a este paradoxo: quanto mais se comunica, menos se informa, portanto mais se desinforma. (LANGLOIS *apud* RAMONET, 2007, p.102)

De acordo com Ramonet, mesmo agindo em consonância com as grandes empresas da comunicação, os jornalistas ainda teriam o dever de ser intelectuais e mobilizar, através de suas matérias, o público. A informação, para o autor, não pode estar inserida no universo do sensacionalismo, do humor e da publicidade, somente visando ao ganho material. Ela ainda teria o comprometimento de ser uma atividade produtiva para a formação de cidadãos engajados e reflexivos quanto à realidade a sua volta:

A informação não é um dos aspectos da distração moderna, nem constitui um dos planetas da galáxia divertimento; é uma disciplina cívica cujo objetivo é formar cidadãos. A este preço, e só a este preço, a imprensa escrita pode abandonar as confortáveis margens do simplismo dominante e ir ao encontro daqueles leitores que desejam compreender para poder melhor agir nas nossas democracias entorpecidas. (RAMONET, 2007, p.138)

Estando as ponderações realizadas à análise da sociedade atual, percebe-se certa cultura voltada para o mercado, o que poderia explicar o comportamento da mídia como parte integrante desse meio mercadológico, individualizado e veloz. Zygmunt Bauman (2008) reflete sobre a transmutação da sociedade de produtores à sociedade de consumidores no mundo líquido contemporâneo. O sociólogo oferece dados precisos acerca de como a velocidade do tempo produz uma sociedade individualista e com ideais e ações efêmeras.

Seu estudo parte da concepção de que essa nova organização social transforma as pessoas em mercadorias: elas são promotoras dos produtos e, elas próprias, as mercadorias, visto que habitam o ambiente do mercado. Como exemplo, Bauman cita o comportamento dos habitantes da Coreia do Sul, onde grande parte de suas vidas já seriam mediadas

eletronicamente. Para os jovens coreanos, “levar a vida social eletronicamente mediada não é mais uma opção, mas uma necessidade do tipo ‘pegar ou largar’. A ‘morte social’ está à espreita dos poucos que ainda não se integraram ao Cyworld, líder sul-coreano no cibermercado da ‘cultura mostre e diga” (BAUMAN, 2008, p.9). O monitoramento, passo a passo, do passado, presente e futuro dos indivíduos já é uma realidade, também, nas sociedades ocidentais..

Em um espaço de consumidores, o que importa é o presente acelerado, no qual a velocidade das mudanças torna tudo efêmero, incluindo as informações que, por se apresentarem em excesso, não são retidas pelo público, sendo dispersadas e perdidas continuamente:

Entre as maneiras com que o consumidor enfrenta a insatisfação, a principal é descartar os objetos que a causam. A sociedade de consumidores desvaloriza a durabilidade, igualando o “velho” a “defasado”, impróprio para continuar sendo utilizado e destinado à lata de lixo. (BAUMAN, 2008, p.31)

Esse é o mesmo destino dado às informações veiculadas pela mídia, pois essas, também, fazem parte da cultura mercadológica: são facilmente atiradas ao consumo imediato e ao esquecimento, tornando-se passageiras e transitórias:

A instabilidade dos desejos e a insaciabilidade das necessidades, assim como a resultante tendência ao consumo instantâneo e à remoção, também instantânea, de seus objetos, harmonizam-se bem com a nova liquidez do ambiente em que as atividades existenciais foram inscritas e tendem a ser conduzidas no futuro previsível. Um ambiente líquido-moderno é inóspito ao planejamento, investimento e armazenamento a longo prazo. (BAUMAN, 2008, p.45)

Na cultura de consumidores, o tempo é feito de rupturas e descontinuidades, com intervalos sucessivos que podem se romper a qualquer instante. Bauman cita Stephen Bertman, que cunhou as expressões “cultura agorista” e “cultura apressada” para demonstrar em qual tipo de sociedade se vive atualmente: imediatista e fragmentada temporalmente. Como destacado por Bauman, nessa cultura do breve, o armazenamento a longo prazo se torna um obstáculo e os indivíduos passam a se desfazer de todas as suas aquisições.

Os consumidores da sociedade atual parecem seguir os mesmos hábitos dos habitantes de Leônia, uma das cidades invisíveis de Ítalo Calvino, aquela que refaz a si própria todos os dias, colocando no lixo todos os restos do dia anterior:

Nas calçadas, envoltos em límpidos sacos plásticos, os restos da Leônia de ontem aguardam a carroça do lixeiro. Não só tubos retorcidos de pasta de dente, lâmpadas queimadas, jornais, recipientes, materiais de embalagem, mas também aquecedores, enciclopédias, pianos, aparelhos de jantar de porcelana: mais do que pelas coisas que todos os dias são fabricadas vendidas compradas, a opulência de Leônia se mede pelas coisas que todos os dias são jogadas fora para dar lugar às novas. (CALVINO, 1990, p.105)

Com o consumismo, o valor do novo se encontra acima do valor da permanência, já que os aspectos fundamentais das relações sociais foram substituídos pelo fugaz, pelas lembranças apagadas. O eterno, a lentidão e o duradouro dão lugar ao engodo da urgência, ao *carpe diem*: “Há fortes indicações de que estamos a ponto de criar um tipo de sociedade em que ficará quase impossível ter um pensamento com mais do que alguns centímetros de extensão” (ERIKSEN *apud* BAUMAN, 2008, p. 134-135).

Todas as áreas atendidas pela indústria do consumo são igualmente atingidas pela memória curta dos indivíduos, promovida por essa cultura:

Em vez de um conhecimento organizado em fileiras ordenadas, a sociedade de informação oferece cascatas de signos descontextualizados conectados uns aos outros de maneira mais ou menos aleatória. Apresentado de outra maneira, quando volumes crescentes de informação são distribuídos a uma velocidade cada vez maior, torna-se mais difícil criar narrativas, ordens, seqüências de desenvolvimento. (ERIKSEN *apud* BAUMAN, 2008, p.57)

Beatriz Sarlo (2005) também analisa os meios de comunicação concebidos como mercado de informações, em que a geração de lucro está acima do bem comum. Ela destaca o simulacro de participação promovido por eles, transformando o privado em algo público. Muitas vezes, nesses meios, a realidade é banalizada a partir de informações sensacionalistas, enquanto ela deveria ser apresentada com a intenção de provocar questionamentos e desejos de transformação:

Em sociedades onde os grandes problemas são cada vez mais complexos e residem em cenários inacessíveis à opinião, o *caso* [privado] aparece como democrático por excelência: sobre o caso todos podemos opinar, e para opinar bastam os saberes mais comuns. (SARLO, 2005, p.18)

Para ela, a sociedade contemporânea possui a falsa ilusão de que tem o conhecimento total do que ocorre em todos os ambientes sociais, já que “*sabemos de tudo e, ao mesmo tempo, não sabemos o que precisamos saber*. Em compensação, a democracia midiática é

insaciável em sua voracidade pelas vicissitudes privadas que se transformam em vicissitudes públicas” (SARLO, 2005, p.123. Grifos da autora).

A cultura mercadológica acelerada produz informações descontextualizadas e distantes da realidade do público leitor. Irene Cardoso, em prefácio a *Paisagens imaginárias: Intelectuais, arte e meios de comunicação*, livro de ensaios de Sarlo, analisa a sociedade contemporânea como caracterizada por uma cultura do eterno presente, do efêmero, do sempre igual, diante de uma *práxis* pouco crítica e autoconservadora de sua realidade, o que impossibilita um pensamento de reflexão frente ao que é exposto pelos meios de comunicação de massa.

Entretanto, o jornalista que pretende narrar as experiências corre o risco de deixar a “mercadorização”, à qual é submetido incessantemente, devido ao predomínio do instante e do ágil, reduzir as informações, como aponta o jornalista Márcio Acserlrad (2004), em artigo que investiga a relação entre o jornalismo e a cultura do imediato:

Surge uma tendencial perda da sensibilidade para o que não se dá à plena luz. Tudo o que se manifesta no crepúsculo, no limiar, nas entrelinhas da experiência da visão (e do pensamento) se perde irreversivelmente para um olho (e um cérebro) treinado para perceber apenas o que se mostra, o que se evidencia. Assim sendo a experiência fundamental do esclarecimento, qual seja, a interpretação, fica relegada em segundo plano. Num universo imagético de pura obviedade, a tridimensionalidade e os demais sentidos são hiperreduzidos. (ACSERLRAD, 2004, p.120)

Trabalhar como um jornalista escritor, na contemporaneidade, na qual os profissionais da mídia devem explorar furos de notícias e fatos sensacionalistas, apurando pautas diversas em um mesmo dia, seria, assim, ir contra a corrente da cultura líquido contemporânea. Ainda de acordo com Acserlrad:

Nosso mundo não gosta da lógica nem da coerência racional. Ele está submetido a outro modelo: o da comunicação por imagens, da fluidez incessante, da informação volátil. O mundo das imagens, o mundo da mídia, é instantâneo e incoerente, seu motor é mesmo a instantaneidade e a incoerência, um mundo rápido e desmemoriado, mundo do *zapping* e do *flash*; mundo em que as opiniões são ao mesmo tempo extremamente móveis e frágeis, em que sustentar firmemente uma lógica de pensamento ou uma identidade qualquer é difícil, visto como anacrônico. (ACSELRAD, 2004, p.120)

O fenômeno da cultura mercadológica, com seu caráter essencialmente apassivador das mensagens, não possibilita ao leitor os variados questionamentos extraídos de uma leitura atenta e ponderada:

Ela funciona como forma de reiterar o sistema estabelecido e reforçar a mentalidade de rebanho, onde comunicar é meramente receber e gerenciar informações e não produzir trocas transformadoras. Neste sentido a comunicação reduz-se a um dispositivo de poder centralizador e não a uma ferramenta democrática de exercício da cidadania. (ACSELRAD, 2004, p.122)

Desse modo, o jornal se torna local de esquecimento, já que seu ciclo de vida é veloz e dura, somente, 24 horas. É um tempo acelerado e um espaço reduzido pela superabundância de matérias construídas sob a lógica do jornalismo empresa-lucro, como esclarece Leila Danziger (2007, p.171): “Os jornais traduzem a falácia de um tempo linear, vazio e homogêneo; tão logo surgem, acumulam-se numa massa de esquecimento, transformam-se em dejetos da atualidade.”

Qual seria, assim, a função do jornalista para escapar dessa engrenagem da transitoriedade da informação jornalística, do perene e do nivelamento de todos os fatos? Em que medida ele poderia atuar como intelectual, transmutando “o fato externo em memória e experiência, permitindo que o leitor confira sentido ao que lê e integre o acontecimento à sua vida”? (DANZIGER, 2007, p.171)

Intelectuais jornalistas: opção ao *mass media*?

O intelectual é alguém que se mete no que
não é da sua conta.
Jean Paul Sartre

Intelectual como aquele que se encontra engajado no desvelamento das questões políticas e sociais, a fim de combater a uniformização de gostos, pensamentos e discursos introjetados pelos meios de comunicação de massa. Intelectual como aquele que se mobiliza com os acontecimentos cotidianos e os problematiza, explicitando-os ao cidadão que não se interessa pela manutenção do *status quo* e quer ver revelada a história de sua sociedade. A discussão que se propõe parte do conceito de intelectual sugerido por Edward Said, em

Representações do Intelectual (2005): aquele que tem consciência das experiências de seu povo e que tenta desvendá-las, criticamente:

A questão central para mim, penso, é o fato de o intelectual ser um indivíduo dotado de uma vocação para representar, dar corpo e articular uma mensagem, um ponto de vista, uma atitude, filosofia ou opinião para (e também por) um público. E esse papel encerra uma certa agudeza, pois não pode ser desempenhado sem a consciência de se ser alguém cuja função é levantar publicamente questões embaraçosas, confrontar ortodoxias e dogmas (mais do que produzi-los) (...). (SAID, 2005, p. 60)

O autor analisou dois exemplos clássicos de definições de intelectual da década de 20 e 30: as de Antonio Gramsci e de Julien Benda. Gramsci dividiu em duas categorias os indivíduos que desempenham a função de intelectual: os intelectuais tradicionais, professores, clérigos e administradores, que continuamente realizam as mesmas atividades; e os intelectuais orgânicos, aqueles ligados a classes ou empresas, os assessores do poder, especialistas nas áreas nas quais atuam. De acordo com Said, Gramsci acreditava que os intelectuais orgânicos estariam envolvidos na sociedade de forma ativa e reflexiva, lutando, constantemente, para tentar modificar o estado das coisas. Esses intelectuais assumiriam, assim, funções específicas nas relações sociais; eles não seriam apenas detentores de um saber superior. Já os intelectuais tradicionais, por se acomodarem em tarefas desempenhadas rotineiramente, parecem, constantemente, permanecer com os mesmos conceitos e ocupações.

Julien Benda, para quem os intelectuais constituíam um grupo de indivíduos superdotados e de grande moral, denominados a consciência da humanidade, um “grupo minúsculo de reis filósofos” (*apud* SAID, 2005, p.20), propôs uma conceituação oposta à de Gramsci. Segundo Said, Benda, em *La trahison des clercs* (1946), destacou que os verdadeiros intelectuais “constituem uma clerezia, são criaturas de fato muito raras, uma vez que defendem padrões eternos de verdade e justiça que *não* são precisamente deste mundo” (*apud* SAID, 2005, p.21).

Opondo-se a Benda, Said se alia à noção gramsciana de intelectual como um indivíduo mais engajado, mais atuante na realidade. Destacando que, mais que estar inserido nas instituições, o intelectual deve ser um indivíduo com papel público na sociedade, com vocação para representar, denunciar e combater e, efetivamente, intervir no mundo, não podendo “ser reduzido simplesmente a um profissional sem rosto, um membro competente de uma classe, que só quer cuidar de suas coisas e de seus interesses” (SAID, 2005, p.25).

Assim, sua razão de ser é representar todas as pessoas e problemas que são esquecidos ou escondidos e dar voz e visibilidade àqueles excluídos do discurso oficial. Todas as violações dos princípios universais da sociedade como justiça e liberdade, principalmente, devem ser denunciadas e combatidas por ele, que tenta transformar sua sociedade.

O intelectual, utilizando o seu discurso para mobilização do público, encontra-se em uma condição solitária e é voz dissonante frente ao domínio dos centros dominantes, como as grandes empresas midiáticas. Porém, para Said, é melhor manter um discurso a favor das classes oprimidas, que tolerar e se apassivar frente ao estado das situações. Para ele, um verdadeiro intelectual deve tratar as questões vinculadas à miséria humana e à opressão social, sem deixar que o profissionalismo e o partidarismo político causem insensibilidade frente aos acontecimentos. Com sua intervenção crítica, o intelectual pode assumir esse espírito de oposição aos poderes instituídos:

o interesse e o desafio da vida do intelectual devem ser encontrados na dissensão contra o *status quo*, num momento em que a luta em nome de grupo desfavorecidos e pouco representados parece pender tão injustamente para o lado contrário a eles. (SAID, 2005, p.16).

A partir dessa percepção, seria possível que os jornalistas escritores atuassem em uma mídia alternativa, escutando as diferentes vozes da sociedade e representando-as em narrativas, nas quais os indivíduos pudessem se reconhecer e interpretar o mundo a sua volta, de maneira reflexiva?

Em um contexto no qual “tudo é empacotado e pronto para ser vendido” (SAID, 2006, p. 104), com pouco espaço para questionamentos e desafios individuais, esse jornalista deveria buscar uma modificação coletiva através de seu discurso, fonte do contrapoder alternativo. Atuaria, assim, segundo Said, como um *outsider*, um amador e dissidente que age na oposição e à margem do poder instituído:

É papel do intelectual se opor, e eu o consideraria um papel completamente, talvez até desesperadamente, necessário. Não me refiro só numa forma boba e negativa; sou contra isso. Mas, ao invés, por oposição me refiro a ser capaz de filtrar, julgar, criticar, escolher, de modo que a escolha e a ação retornem ao indivíduo. É importante fazer parte de um outro conjunto, de uma comunidade que não tenha interesses mercadológicos e objetivos comerciais lucrativos em mente. (SAID, 2006, p.105)

Ao agir dessa forma, o jornalista se oporia à mídia como empresa e aos padrões impostos, mostrando as outras versões da realidade, possibilitando o questionamento e motivando a postura crítica:

O entendimento humano não pode ser realizado numa escala coletiva a menos que antes ocorra numa escala individual. A consciência individual no nosso tempo é bombardeada, se ela também não é reprimida, por uma enorme quantidade de informações empacotadas e organizadas. Seu principal objetivo é criar um tipo de passividade coletiva de não questionamento e aceitação. (SAID, 2006, p. 104-105)

O jornalista assumiria, dessa maneira, a tarefa de mostrar o Outro, representar o sofrimento coletivo dos excluídos, testemunhar suas lutas e preservar sua memória histórica e, além disso, “universalizar de forma explícita os conflitos e as crises, dar maior alcance humano à dor de um determinado povo ou nação, associar essa experiência ao sofrimento dos outros” (SAID, 2005, p.53).

Com isso, o jornalista escritor, mais que mero observador dos fatos e agente de difusão das notícias, desempenharia o papel do cidadão ético, ouvinte das classes oprimidas e voz das margens: um intelectual completo. Para Said, ser intelectual é justamente ser a voz, os olhos e os ouvidos das classes menos favorecidas frente ao poder.

A concepção proposta por Jean Paul Sartre, em *Que é literatura?* (2004), sobre a utilização do discurso como forma de ação, apesar das diferenças de contexto, não tem afinidades com as reflexões de Said e com os objetivos perseguidos pelo jornalista-escritor, na contemporaneidade. Escrita em 1947, em um contexto de pós-segunda guerra, com as marcas do nazifascismo na Europa e da divisão do mundo em capitalismo e comunismo, Sartre faz uma análise do papel social da literatura e propõe reflexões que ainda suscitam interesse. Questões como “o que é escrever?”, “por que se escreve?” e “para quem se escreve?” são levantadas ao longo do ensaio. Sartre defende o engajamento do escritor para que possa interferir na coletividade e, dessa forma, incluir-se na história de seu povo.

Dessa forma, ele estabeleceria uma discussão que se encontraria à margem do discurso dominante e auxiliaria na promoção de uma atitude reflexiva por parte do leitor. Em uma postura irônica, Sartre apresenta a atividade do escritor como inútil e, muitas vezes, nociva, já que a sociedade passa a perceber a ausência de valores essenciais para a vida em comunidade. Mostrar provoca questionamentos:

Se a sociedade se vê, e sobretudo se ela se vê *vista*, ocorre, por esse fato mesmo, a contestação dos valores estabelecidos e do regime: o escritor lhe apresenta a sua imagem e a intima a assumi-la ou então a transformar-se. E, de qualquer modo ela muda; perde o equilíbrio que a ignorância lhe proporcionava, oscila entre a vergonha e o cinismo, pratica a má-fé; assim, o escritor dá a sociedade uma *consciência infeliz*, e por isso se coloca em perpétuo antagonismo com as forças conservadoras, mantenedoras do equilíbrio que ele tende a romper. (SARTRE, 2004, p.65)

Já que o público passa a se descobrir, o escritor se propõe a utilizar seu discurso como instrumento de mudança, de atitude, de reflexão e crítica: “O escritor ‘engajado’ sabe que a palavra é ação: sabe que desvendar é mudar e que não se pode desvendar senão tencionando mudar. Ele abandonou o sonho impossível de fazer uma pintura imparcial da Sociedade e da condição humana” (SARTRE, 2004, p.20).

Beatriz Sarlo (2005), aproximadamente cinco décadas após tais considerações de Sartre, também destaca que as palavras são instáveis e apontam para uma não-garantia de verdades puras, já que buscam, sempre, mudanças no conformismo social. A palavra se apresenta, assim, como forma de comunicação dos fatos experienciados pelo escritor ou pelo Outro. Ela perde sua inocência no momento em que se encontra presente nos discursos engajados. O escritor, assim, atua como um intelectual.

Sarlo, ao expor essa função questionadora e reflexiva da literatura, apresenta o seu aspecto múltiplo, colcha de retalhos de pensamentos, o que possibilita a reconstrução por parte dos leitores interessados em conhecer a sua história e a história de seu tempo:

Competindo com outras formas de simbolizar, muitas vezes contradizendo o senso comum e a escala de valores coletivos, falando daquilo que se cala, oposta, por seu excesso, por sua permanente dissipação de sentidos, à economia que rege uma relação ‘normal’ com a linguagem: a literatura é, pelo menos desde o século XIX, quase sempre incômoda e, por vezes, escandalosa. Acolhe a ambigüidade ali onde as sociedades querem bani-la; diz, por outro lado, coisas que as sociedades prefeririam não ouvir (...). (SARLO, 2005, p.28)

Desse modo, o desafio colocado hoje ao jornalista escritor seria, em meio às sociedades fragmentadas, propor uma visão outra do que parece ser, na mídia convencional, uma única verdade. Assim, ele buscaria os relatos da experiência do outro, narrando essas múltiplas histórias, a fim de transformar o jornalismo atual, banalizado. Ser jornalista escritor é procurar possibilidades de saídas para os conflitos, em uma leitura densa do real, deixando com que o leitor descubra um sentido e um significado mais amplo do acontecimento reportado.

O intelectual jornalista pode existir?

Em artigo intitulado *De Gramsci a Ianni: condições histórico-estruturais para a emergência do “intelectual jornalista”* (2004), o jornalista Fábio Henrique Pereira destaca a situação conflituosa desse profissional como um duplo sujeito: ele está imerso em um ambiente de contrapoder ou é constantemente dominado pelas leis do mercado?

O jornalista é, ao mesmo tempo, funcionário de uma empresa capitalista, responsável pela produção de uma mercadoria (a notícia) submetida às leis do mercado; e uma espécie de contra-poder, cuja autoridade, delegada pela sociedade, lhe permite fiscalizar as instituições em nome do interesse público. (PEREIRA, 2004, p. 2)

Pereira, destacando reflexão de Felix Ortega e Maria Luisa Humanes, mostra a posição ambígua do jornalista entre ser um intelectual, a voz das margens e atuar como um operário da empresa capitalista:

Apesar de desenvolver seu trabalho dentro de empresas, cada vez mais tipicamente representativas do capitalismo tardio, os jornalistas se movem numa direção que nem sempre é a mesma de suas empresas (...). Mesmo empregado em um circuito produtivo tipicamente capitalista, e apesar de que nele se introduziu a organização racional em múltiplos aspectos, os jornalistas, apesar disso, continuam percebendo sua atividade como um serviço público destinado a fins extraeconômicos. (ORTEGA e HUMANES *apud* PEREIRA, 2004, p.6)

De acordo com os autores, os jornalistas já desempenham o papel de intelectuais, pois, embora inseridos na empresa midiática, questionam-se acerca de seu papel como mediadores da realidade, reconhecendo-se como observadores e testemunhas da vida. Em um outro artigo, *Da responsabilidade social ao jornalismo de mercado: o jornalismo como profissão* (2004), Pereira sistematiza a identidade do jornalista na contemporaneidade, em uma tabela proposta pelo estudioso da comunicação Jorge Cláudio Ribeiro:

	Discurso Humanista: fase tradicional/ideológica	Discurso tecnológico- metodológico: fase moderna
Caráter do discurso sobre o produto jornalístico	Cultural	Industrial
<i>Status</i> do jornalista junto à empresa	Liberal	Disciplina
Relação com os padrões	Confiança	Competência
Percepção do jornalismo no imaginário popular	Jornalista como herói	Jornalista como operário
<i>Status</i> do jornalista frente à sociedade	Jornalista como uma figura pública	Anonimato

(RIBEIRO *apud* PEREIRA, 2004, s/p)

A partir dessas informações, é possível compreender, efetivamente, como a identidade do profissional é composta em um duplo nível: herói ou operário, figura pública ou anônima, independente ou subordinado? O jornalista se encontra, assim, submetido a dois discursos que representam interesses opostos: o discurso do poder dos grandes meios e o discurso das margens.

Michel Foucault, em sua *Aula de 7 de janeiro de 1976* (2005), reflete sobre a relação entre os saberes da Academia, como discursos únicos e verdadeiros, e os saberes sujeitados, discursos não vinculados à instituição alguma e, por isso, sem autoridade moral e científica. Para o filósofo, esses saberes locais, não legitimados e desqualificados, devem se insurgir contra “a instância teórica unitária que pretenderia filtrá-los, hierarquizá-los, ordená-los em nome de um conhecimento verdadeiro, em nome dos direitos de uma ciência que seria possuída por alguns” (FOUCAULT, 2005, p.13), já que esse poder é, essencialmente, opressor dos discursos secundários das margens.

Para ele, o poder, em uma análise geral das relações existentes na sociedade contemporânea, é aquilo que reprime: “Teríamos, pois, diante da primeira hipótese – que é: o mecanismo do poder é, fundamentalmente e essencialmente, a repressão -, uma segunda hipótese que seria: o poder é guerra, é a guerra continuada por outros meios” (FOUCAULT, 2005, p.22).

O que sustenta Foucault, acerca dos discursos da Academia, poderia ser transposto para os meios de comunicação de massa. Esse poder e domínio das grandes empresas jornalísticas são observados nas relações entre os meios de comunicação de massa e os jornalistas: o ato de força é verificado na submissão desses jornalistas a fórmulas prontas de apuração e de escrita, baseadas no modelo do objetivismo norte-americano.

Partindo de uma concepção ideal, os jornalistas intelectuais, para se comprometerem efetivamente com a sociedade, deveriam cumprir algumas missões para que os fatos pudessem ser expostos de maneira próxima às experiências vividas por seu público. Em um estudo sobre o jornalismo nos Estados Unidos, Bill Kovach e Tom Rosenstiel, no livro *Os elementos do jornalismo* (2003), elaboraram um manual com princípios a serem seguidos pelos profissionais da mídia. De acordo com eles, são nove os itens fundamentais para o exercício da profissão:

1. A primeira obrigação do jornalismo é com a verdade.
2. Sua primeira lealdade é com os cidadãos.
3. Sua essência é a disciplina da verificação.
4. Seus praticantes devem manter independência daquelas a quem cobrem.
5. O jornalismo deve ser um monitor independente do poder.
6. O jornalismo deve abrir espaço para a crítica e o compromisso público.
7. O jornalismo deve empenhar-se para apresentar o que é significativo de forma interessante e relevante.
8. O jornalismo deve apresentar as notícias de forma compreensível e proporcional.
9. Os jornalistas devem ser livres para trabalhar de acordo com sua consciência. (KOVACH e ROSENSTIEL, 2003, p. 22-23)

De todos os princípios listados, é curioso destacar o compromisso do jornalista como “um monitor independente do poder” (KOVACH e ROSENSTIEL, 2003, p. 22-23). Ao se concentrar na essência dos fatos, retirando o rumor e o insignificante, o jornalista será leal ao cidadão e cumprirá sua obrigação social: registrar a realidade, investigando, verificando e problematizando as questões nela presentes. Para que isso ocorra, precisa ser transparente na produção de suas matérias e reportagens, explicitando seus métodos e motivos.

Sem perder completamente a objetividade dos fatos narrados, os jornalistas, como possíveis guardiões da sociedade, ao apresentarem suas opiniões e questionamentos aos leitores, cumpririam esse papel de intelectual, ao examinar os “cantos ocultos da sociedade” (KOVACH e ROSENSTIEL, 2003, p. 175), com a produção de matérias relevantes ao público:

Jornalismo é contar uma história como uma finalidade. A finalidade é fornecer às pessoas informação que precisam para entender o mundo. O primeiro desafio é encontrar a informação que as pessoas precisam para tocar suas vidas. O segundo desafio é tornar essa informação significativa, relevante e envolvente. (KOVACH e ROSENSTIEL, 2003, p. 226)

Os autores, então, propõem que, para a divulgação de matérias problematizadoras e interessantes para a sociedade, algumas reformulações nessa produção precisariam ser efetuadas, a começar pelo enfoque dado ao *lead*. Segundo Kovach e Rosenstiel, um professor de redação da Flórida, Roy Clarck, ao perceber que as matérias jornalísticas congelavam eventos dinâmicos, produzindo informações opacas e irrelevantes, sugeriu transformar os dados brutos do fato em narrativa, para torná-las significativas para a vida em sociedade:

Se pensarmos assim, que Quem é a personagem, o Que é a história, o Onde é o lugar da ação e o Como é o desenrolar, podemos então misturar informação e narrativa. As notícias deixam de ser só dados e ganham significado. Fazer isso, e não é por acaso, exige maior esforço de reportagem e maior curiosidade por parte do repórter. (KOVACH e ROSENSTIEL, 2003, p. 237)

Com isso, percebe-se uma intenção clara dos autores em modificar o tratamento das notícias nos meios de comunicação americanos. Trazendo esse debate para o presente estudo, a forma narrativa inspirada na ficção, como já apresentado anteriormente, seria estratégia eficaz para mudanças na mídia atual, transformando as matérias e reportagens em relatos que visam ao questionamento e à problematização das experiências humanas.

Ao construir narrativas da vida real, o jornalista se transmuta em um tipo de etnógrafo e assume o papel de intelectual: vive com sua fonte e experencia suas vivências. Um exemplo que merece ser destacado é a experiência de George Orwell, narrada em sua obra autobiográfica *Na pior em Paris e Londres* (2006). O jornalista e escritor, nos anos 1920, para denunciar a pobreza e conhecer a realidade dos oprimidos da sociedade francesa e inglesa, decide viver como um mendigo. Entretanto, mais que observador-participante, Orwell passa um período de crise real nas duas cidades: é subempregado em restaurantes e vive em locais com condições mínimas de higiene, muitas vezes até sem meios para se alimentar. De acordo com Sérgio Augusto, em posfácio intitulado “A opção pelos pobres”, Orwell antecipou o futuro “de um tipo de jornalismo literário que, à falta de melhor termo, podemos chamar de existencial – e que nada mais é do que uma grande reportagem escrita e plenamente vivida na primeira pessoa”. (*apud* ORWELL, 2006, p. 248)

Essa experiência do Outro é uma das características também do jornalista que pretende trabalhar como atuante na sociedade. Muitas vezes, nessas narrativas, ele age contra a lógica do mercado de consumo veloz; pesquisa etnograficamente seus objetos de estudo, já que mergulha intensamente em suas realidades, em um movimento lento e duradouro. No momento em que o jornalista intelectual apresentar essas histórias de vida ao público, possibilitando um movimento de reconstrução e de prospecção das vivências, os relatos passam a ser testemunhas que problematizam a simples notícia. O intelectual passa a intervir na realidade, procurando não nivelar pensamentos e ações, para que o coletivo não se conforme com o senso comum.

Porém, o jornalista sabe que as identidades desses sujeitos estão atravessadas não só pela experiência, mas também pelos padrões impostos pela sociedade do consumo e do espetáculo. Walter Benjamin (1989) critica a utilização de informações vazias, que visam apenas ao mercado: a imprensa é entendida como geradora de mensagens desconexas e sem implicações reais na sociedade. Para ele, a mídia não tem interesse em mostrar a seu público experiências reais, humanizando seus relatos e provocando reflexão.

O autor destaca que o propósito da imprensa é impossibilitar o leitor de incorporar a sua própria experiência nas informações fornecidas, impedindo, assim, a *catarse*³, interpretada como projeção e identificação das ações protagonizadas pelos indivíduos reais. A imprensa isola o acontecimento e não permite ao público ser afetado pela experiência evidenciada no relato, já que, segundo Benjamin, os princípios da informação jornalística são a novidade, a concisão, a inteligibilidade e, sobretudo, a falta de conexão entre uma notícia e outra.

Para possível modificação dessa lógica, a narração, ainda de acordo com ele, seria a forma primeira de comunicação, já que se encontraria integrada à experiência do escritor: ela “não tem a pretensão de transmitir um acontecimento pura e simplesmente (como a informação o faz); integra-o à vida do narrador, para passá-lo aos ouvintes como experiência” (BENJAMIN, 1989, p.107). Ainda em Benjamin (1989), Leandro Konder explica que a noção benjaminiana de experiência é diversa de seu conceito de vivência – *Erfahrung* e *Erlebnis* – respectivamente:

³³ Como se sabe, para Aristóteles, a tragédia deve promover junto ao público terror e piedade. As pessoas devem se sentir assustadas ou que tenham piedade das ações das personagens. Através do fenômeno de identificação e projeção, o homem passa a se sentir realizado através da representação no teatro. Para a purificação e salvação da sociedade grega, a *catarse* é uma maneira de cumprir ou se ver mostrado na pele do Outro. Na *Arte Poética*, ele expõe que somente a partir do fenômeno de identificação e projeção, observado nas peças teatrais gregas, o homem passa a se sentir realizado através das simulações de tragédias, encenadas pelas personagens.

Erfahrung é o conhecimento obtido através de uma experiência que se acumula, que se prolonga, que se desdobra, como numa viagem; o sujeito integrado numa comunidade dispõe de critérios que lhe permitem ir sedimentando as coisas com o tempo. Erlebnis é a vivência do indivíduo privado, isolado, é a impressão forte, que precisa ser assimilada às pressas, que produz efeitos imediatos (KONDER *apud* BENJAMIN, 1989, p.146)

Mas quais seriam as alternativas para se chegar à transmissão de uma “experiência” e não da simples “vivência”? Recorrer às narrativas, como propõem os estudos de livros e romances-reportagem, inseridos no chamado Jornalismo Literário?

2. NARRATIVAS DA VIDA REAL: UM CAMINHO POSSÍVEL?

Em todos [os protagonistas] encontrei a mesma disposição generosa de perturbar a paz de sua memória e reabrir para mim as feridas que talvez quisessem esquecer. Sua dor, sua paciência e sua raiva me deram a coragem para persistir nesta tarefa outonal, a mais difícil e triste da minha vida.

Gabriel García Márquez

A palavra escrita, infelizmente, não pode ressuscitar a realidade, apenas os sentimentos e as lembranças de um tempo passado.

Sérgio Vilas Boas

Como fazer no bicho-homem uma memória? Como gravar algo indelével nessa inteligência voltada para o instante, meio obtusa, meio leviana, nessa encarnação do esquecimento? (...) Grava-se a fogo, para que fique na memória: apenas o que não cessa de causar dor fica na memória. (...) Jamais deixou de haver sangue, martírio e sacrifício, quando o homem sentiu a necessidade de criar em si uma memória; (...) tudo isso tem origem naquele instinto que divisou na dor o mais poderoso auxiliar da mnemônica.

Friedrich Nietzsche

A construção da memória é muitas vezes marcada pela dor e pelo sofrimento, seja por acontecimentos violentos relativos à história da sociedade, seja por dramas pessoais, tramas construtoras das narrativas de vida. A tentativa de se lembrar dos fatos angustiantes vivenciados e o esquecimento causado por eles estão inseridos em uma única experiência. Mesmo que alguns desses acontecimentos sejam traumáticos, arquivar a própria vida ou a história de um tempo se tornou preocupação crescente nas sociedades ocidentais. Talvez, na tentativa de se escapar da amnésia frente à aceleração cultural, o homem venha valorizando a memória e a musealização (forma de reter o passado materialmente), como sustenta Andrés Huyssen: “para construir uma proteção contra a obsolescência e o desaparecimento, para combater a nossa profunda ansiedade com a velocidade de mudanças e o contínuo encolhimento dos horizontes de tempo e espaço” (HUYSSSEN, 2000, p.28).

A ansiedade, frente à velocidade do tempo e do espaço no mundo contemporâneo, faz com que a sociedade encontre algumas alternativas para a rememoração: salvar do esquecimento fatos privados e públicos, através da utilização da memória coletiva e

particular. Com as narrativas da vida real, a memória de histórias poderia ser guardada e, assim, salva da amnésia.

Para Huyssen, em análise do *boom* da memória e do esquecimento no final do século XX, com a construção de um mundo dominado pela “crescente instabilidade do tempo e pelo fraturamento do espaço vivido” (HUYSSSEN, 2000, p.20), o presente é cada vez mais diminuído, tudo é instantâneo e reciclado, sem tempo para um aprofundamento real de questões inerentes à realidade da sociedade contemporânea.

Ainda segundo o autor, a sociedade precisa descobrir novas formas de sobrevivência no tempo e no espaço, para que não se perca em meio à sociedade de informação, a uma “sobrecarga informacional e perceptual combinada com uma aceleração cultural, com as quais nossa psique nem os nossos sentimentos estão bem equipados para lidar” (HUYSSSEN, 2000, p.32). Para ele, uma dessas formas seria a rememoração constante, muitas vezes auxiliada pela história, podendo ser ela coletiva, cultural, individual, nacional, com o fim de arquivar suas lembranças.

Partindo da argumentação de Huyssen, as narrativas jornalísticas poderiam ser maneiras de preservar os fatos, ancorando-os no tempo e descomprimindo as experiências vividas, isto é, mostrando-as no que possuem de significativo. O teórico destaca, ainda, que a sociedade pode estar criando formas de salvar o passado, através da nostalgia cultural, por viver em um presente cada dia mais diminuído pela pressão dessa rapidez de mudanças: “o presente da reciclagem a curto prazo, para o lucro, o presente da produção na hora, do entretenimento instantâneo e dos paliativos para a nossa sensação de ameaça e insegurança” (HUYSSSEN, 2000, p.25).

Procurar a relação nas narrativas da vida real entre a literatura, espaço de memória, de arquivamento de vidas e de história das sociedades e o jornalismo tradicional, lugar do esquecimento e do consumo, pode ser uma tarefa imprescindível ao jornalista que deseja desempenhar um papel crítico.

A contrapelo da tendência ao esquecimento e ao consumo veloz dos fatos, os jornalistas escritores, trabalhando como titulares parciais da memória de alguns protagonistas da vida real, e a recriando como forma de experiências a serem narradas em livros-reportagens ou romances-reportagens, dispõem-se a salvar parte das lembranças perdidas quando da simples apresentação dos fatos.

Entretando, como transmitir ao público leitor a experiência de um Outro, sem cair na banalização de uma sobrecarga de informações descontextualizadas? Como mostrar os acontecimentos, destacando sua significação na realidade, sem que os jornalistas atuem

somente como reprodutores de notícias, apuradas por telefone, e-mail, agências e fontes especializadas? Como eles poderiam reportar de forma a auxiliar seu público a analisar e a interpretar os fatos de maneira ativa? Sabe-se que “estamos numa era em que zilhões de opções parecem equivalentes a nenhuma opção. Há um excesso de tudo, em toda parte. (...) o importante é considerar-se, sentir-se, assumir-se narrador da realidade, com o fim único de gerar sentidos” (VILAS BOAS, 2007, p.9).

Frente ao aspecto efêmero da mensagem veiculada nos meios de comunicação de nosso cotidiano, as narrativas da vida real, ao tratarem a realidade a partir de uma abordagem mais complexa e crítica, podem preencher um vazio de sentidos. Tal fato pode ser verificado a partir de um modelo teórico de comunicação proposto pelo cientista político Luciano Sfez, de acordo com Ilana Polistchuk e Aloísio Trinta (2003):

O homem deste novo século se tornou “tautístico” em virtude da plethora de informações sobre ele despejadas. Em antídoto à “tagarelice comunicacional”, ao urbanóide que “tem de viver de ilusões”, à “desrealização” do mundo tal como ele é e à “desidentificação” do indivíduo, levado de um lado para o outro pelo excesso mercantil e pelas falsificações do fluxo midiático – Sfez recomenda a restauração do “bom senso comum”, do “espírito crítico” que seleciona, interpreta, que separa o joio do trigo, escolhendo a dedo o que reter na massa de informações produzidas e despejadas pelas “máquinas de comunicar”. (POLISTCHUK e TRINTA, 2003, p.167)

Segundo Sfez, a mercantilização das informações midiáticas só poderá ser modificada quando os indivíduos se conscientizarem de sua formação crítica e selecionarem, no fluxo factual, quais as ocorrências que são fundamentais para reflexões que buscam alterar a sociedade. Entretanto, para isso, os meios de comunicação atual precisariam alterar alguns dos conceitos que o estruturam, já que ainda apresentam como preceitos certos elementos atacados pela Escola de Frankfurt, que criticam a indústria cultural do jornalismo burguês, no princípio do século XX:

As teses defendidas por essa Escola põem em relevo o papel central que a ideologia [como proposto por Karl Marx: qualquer sistema de pensamento que mantenha e faça prevalecer uma dada “posição de classe”] desempenha em formas de comunicação, tal como vamos encontrá-las em sociedades urbanas modernas. Agentes da “barbárie cultural”, os meios de comunicação seriam veículos propagadores de ideologias próprias às “classes dominantes”, impondo-as às classes populares (subalternas) pela persuasão ou pela pura e simples manipulação. (POLISTCHUK e TRINTA, 2003, p.111)

Assim como na concepção dos frankfurtianos, hoje pode-se perceber grande parte do jornalismo com uma função narcotizante, em que o leitor, seduzido pelas informações, é percebido como marionete nas mãos dos grandes impérios da comunicação. Com as histórias de vida, a partir de uma observação participante, o jornalista se assemelharia a um antropólogo; não somente como um reproduzidor de fatos – sem a experiência do testemunho – mas como aquele que almeja a superação de suas vendas e consequente lucro na empresa capitalista. Com isso, eles imergiriam nos modos de vida da sociedade, captando melhor as experiências do Outro. Talvez se possa repensar a atividade do jornalista, inspirando-se no que Geertz diz sobre o antropólogo/etnógrafo:

Vale a pena correr esses riscos [de entender a antropologia como uma vocação literária] porque corrê-los leva a uma revisão minuciosa de nossa compreensão do que é abrir (um pouquinho) a consciência de um grupo de pessoas para (algo d)a forma de vida do outro e, desse modo, para (algo d)a vida delas mesmas (...) Seja a etnografia o que mais for (...) ela é, acima de tudo, uma apresentação do real, uma verbalização da vitalidade. (GEERTZ, 2002, p.186)

Dessa forma, o jornalista escritor constrói sua matéria através da interação com o objeto analisado, passando a ser o mediador entre a notícia e o leitor, atitude diversa à praticada pela mídia tradicional. Com a utilização das narrativas da vida real, os jornalistas visam cumprir um compromisso social: atuar como poder crítico e engajado.

É nessa linha das narrativas que se inscrevem *Notícia de um seqüestro*, de Gabriel García Márquez, publicado em 1996, e *Os Estrangeiros do Trem N*, de Sérgio Vilas Boas, de 1997. O primeiro exemplo é de um livro-reportagem, pautado pela veracidade dos fatos e imersão do repórter-narrador no mundo dos seus protagonistas; já o segundo, é um romance-reportagem, em que a verossimilhança e a mimese são utilizadas em uma narrativa baseada em fatos reais, mas produzida com recursos ficcionais.

Em *Notícia de um seqüestro*, os arquivos pessoais são um importante meio para o entendimento das vivências do Outro, o mesmo que ocorre em *Os estrangeiros do trem N*, com a transmissão de experiências nos fatos narrados, através de uma abordagem que mistura etnografia e ficção.

García Márquez, ao colher os relatos dos principais protagonistas dos sequestros praticados na Colômbia, em 1990, trabalhando com suas cartas e diários, pesquisando em arquivos coletivos como documentos de televisão, rádio e jornais do período narrado, assume a posição de narrador-testemunha. Já Vilas Boas, ao construir a figura de um narrador-

personagem – uma espécie de alter-ego do autor – que vive em Nova York e que estuda os brasileiros ilegais nos Estados Unidos, entrevista os principais protagonistas do relato (atitude etnográfica) e, a partir dessas fontes, constrói uma narrativa romanceada, baseada na realidade.

As duas obras abordam as formas de arquivamento das memórias e experiências dos protagonistas e o entrelaçamento de memória e esquecimento, quando da transmissão dessas experiências pessoais e coletivas ao narrador. Elas serviriam como exemplos de narrativas-testemunho, alternativas aos meios de comunicação de massa e formas de frear o esquecimento promovido pelo jornalismo tradicional.

New Journalism

Para Tom Wolfe (2005), um dos ícones do *New Journalism*, mídia alternativa da década de 60 do século passado, a memória do indivíduo é composta de conjuntos de dados significativos, que funcionam seguindo o mesmo princípio de um retrato falado, descritivo e realista. Assim, os jornalistas escritores, atentos a esse fato, poderiam estimular seus leitores, através de narrações com descrições e experiências intensas dos indivíduos integrantes da sociedade: “Os escritores mais dotados são aqueles que manipulam os conjuntos de memórias do leitor de maneira tão rica, que criam dentro da mente do leitor todo um mundo que ressoa com as emoções reais do próprio leitor” (WOLFE, 2005, p.79).

Segundo Wolfe, eles procurariam ir além do que o jornalista convencional costuma fazer:

Parecia absolutamente importante [para o jornalista escritor] estar ali quando ocorressem cenas dramáticas, para captar o diálogo, os gestos, as expressões faciais, os detalhes do ambiente. A idéia era dar a descrição objetiva completa [e] (...) a vida subjetiva e emocional das personagens. (WOLFE, 2005, p.37)

Nas sociedades contemporâneas, saber compreender as histórias dos indivíduos é tarefa essencial a esses novos jornalistas, aqueles que, assim como Wolfe, queiram “manter o leitor acordado, com o repórter em campo, participando da cena, ouvindo seus participantes, gastando dias de investigação para ter o controle absoluto do assunto e depois contá-lo no capricho, investindo na subjetividade e na inteligência sutil...” (WOLFE, 2005, p. 51).

A proposta do NJ⁴, nos Estados Unidos e no Brasil, pode ser entendida, *a priori*, como um modo de fazer jornalístico em que a subjetividade, a expressividade, o humano e a análise e reflexão são valorizadas. O jornalista Joaquim Ferreira dos Santos, em prólogo ao livro de Wolfe (2005), destaca que é preciso que o profissional da mídia esteja verdadeiramente engajado em uma nova maneira de transmitir informações críticas: “saia em campo, fale com dezenas de pessoas, recolha muitas cenas, e volte para nos contar uma boa e nova história da aldeia” (WOLFE, 2005, p.245).

Wolfe destaca que os jornalistas começam a perceber que, a partir da construção de matérias como narrativas realistas, poderiam elevar seu potencial no processo de captação do real, alterando a forma de expressão do jornalismo diário. Assim, passariam a desvendar, com mais profundidade, a vida dos indivíduos que se encontram à margem, com um olhar compassivo, de um observador que ouve para depois contar. Além disso, captariam as nuances escondidas nas histórias ocorridas e as repassariam aos leitores. Segundo ele, o jornalismo precisaria ser renovado, já que

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

O efeito provocado nos leitores pelas histórias contadas sob a perspectiva das personagens envolvidos nas histórias narradas, vivenciando as situações vividas por cada um deles, propiciaria, diferentemente do jornal diário, uma conectividade com as experiências. Dessa forma, eles deixariam de ver o jornalista como um “chato bem conhecido” e passariam a defini-lo como um mediador na busca por uma alternativa à banalização do real, promovida pelos grandes meios.

Wolfe afirma que o progresso desse subgênero está diretamente relacionado às técnicas do realismo social do séc XIX, especialmente percebido nas obras de Honoré de Balzac e Charles Dickens. Essas se caracterizaram pelas detalhadas investigações sociais de campo e, conseqüentemente, por uma observação minuciosa da realidade. Por exemplo, Dickens pesquisava a linguagem, os tipos humanos e os costumes de pessoas pertencentes às classes marginalizadas; Balzac pesquisava os diversos aspectos da sociedade de seu tempo e

⁴ Passar-se-á à utilização da sigla NJ para designar *New Journalism*.

descrevia detalhadamente os locais em que eram ambientadas suas histórias e as pessoas que dela faziam parte.

Alguns desses recursos foram mobilizados diretamente nas reportagens realizadas pelos novos jornalistas. Com a introdução dessas técnicas, eles podiam criar enredos de não-ficção a partir das estratégias narrativas da literatura, com tramas que envolvessem o leitor. De acordo com Carlos Rogé Ferreira (2003, p.287), os recursos principais de Wolfe iam “da construção ‘cena-a-cena’ ao diálogo (narração mais linear e reprodução de conversas), do ponto de vista da terceira pessoa ao registro de detalhes simbólicos da vida cotidiana dos envolvidos.”

Em uma das reportagens de Wolfe escritas para a *Herald Tribune*, intitulada *O último herói americano* e presente no livro *The kandy-kolored tangerine-flake streamline baby – Heroes and celebrities*, os recursos citados por Ferreira podem ser explicitados. Tais reportagens foram exemplificadas em *Radical Chique e o New Journalism* (2005). O jornalista escreveu sobre um dos pilotos de carro mais velozes da história do *stock car* do Sul dos Estados Unidos, Junior Johnson, que aprendeu a dirigir fazendo entregas de uísque para o pai, Johnson Sênior, destilador de Ingle Hollow, noroeste da Carolina do Norte. A construção cena a cena é percebida já na abertura da reportagem, em que ele descreve o ambiente em que se encontra para observar seu personagem:

Dez da manhã de domingo nas colinas da Carolina do Norte. Carros, quilômetros de carros em todas as direções, milhões de carros, carros pastel, verde aqua, azul aqua, bege aqua, amarelo aqua, amanhecer aqua, entardecer aqua (...) todos indo para a corrida de stock car, e aquele velho sol maternal da Carolina do Norte explodindo nos pára-brisas. Dezesete mil pessoas, eu inclusive, todas rodando pela Route 421, para as corridas de stock car do autódromo de North Wilkesboro (...) (WOLFE, 2005, p.87)

A imersão do jornalista na vida de seu objeto de estudo pode ser exemplificada através de um curto diálogo entre Wolfe, outros comunicadores da rádio que cobrem a corrida e Junior Johnson. O jornalista observa e descreve detalhes de sua fonte, compondo um personagem:

Ele estaciona e, quando desce, parece que fica maior e maior. Primeiro a cabeça com cabelos muito curtos, depois o queixo grande, depois o pescoço ainda maior, depois o torso imenso, como o de um lutador (...)
 “Como vai”, diz Junior Johnson, apertando as mãos, e depois pergunta: “O calor está bom pra vocês?”
 Junior está afável. Como a maioria das pessoas que nasceu no campo, Junior é reservado. Seu rosto raramente demonstra alguma emoção. Tem três jeitos

básicos: afável, afável um pouco tímido, e sério de matar. (WOLFE, 2005, p.102-103)

Na reportagem intitulada *A garota do ano*, presente no mesmo livro de Wolfe, o jornalista escreveu sobre Jane Holzer, a socialite Baby Jane, constantemente encontrada nas colunas sociais e *show business* de Nova York. O ponto de vista da terceira pessoa, em que o narrador observa o que se passa no cotidiano das personagens, é o destaque da reportagem, como se pode perceber através do próximo exemplo:

“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. (...)

Ali está ela com as amigas, parecendo uma abelha rainha para todos os brotinhos chamejantes de toda parte. (...)

“Isabel!”, diz Baby Jane, “Isabel, oi! Acabei de ver os Stones! Eles são superdivinos!”. (WOLFE, 2005, p.137-138)

Ainda nesta mesma reportagem, os detalhes sobre a vida cotidiana dos envolvidos no relato também são destacados, como no caso de Baby Jane, a Garota do Ano da imprensa nova-iorquina:

Ela é uma socialite no sentido em que vive num apartamento de doze cômodos na avenida Park, com um marido rico, Leonard Holzer, herdeiro de uma fortuna imobiliária, em meio a uma porção de pinturas holandesas e flamencas antigas, e vai a muitas festas animadas. (...) Jane Holzer – em resumo, é glamour, de um tipo muito específico de Nova York. Com seu enorme halo de cabelos e o nariz estreito e comprido, Jane Holzer pode ser bem bonita, mas nunca aparece como Uma Beldade. (WOLFE, 2005, p.143)

Esses jornalistas, assim, realizavam a reportagem-observação, aquela que investiga os pormenores dos indivíduos e suas histórias. Para Wolfe, esses seriam os recursos básicos para a construção de um texto jornalístico que se serviria de recursos próprios do discurso ficcional. Ele aponta, ainda, para a principal diferença entre o novo repórter e os jornalistas de matérias tradicionais: a apuração em profundidade dos fatos, com informações possíveis de serem utilizadas no trabalho jornalístico:

Só através das formas mais investigativas de reportagem era possível, na não-ficção, usar cenas inteiras, diálogo extenso, ponto de vista e monólogo interior. Por fim, eu e outros seríamos acusados de “entrar na cabeça das pessoas”... Mas, exatamente! Entendi que essa era mais uma porta em que o repórter tinha de bater. (WOLFE, 2005, p.38).

Ainda segundo Wolfe, os leitores, antes do surgimento do NJ, deixavam os jornais e revistas de lado, jogando-os fora, sem nem ao menos lê-los e sem questionar as informações recebidas passivamente. Dessa maneira, através de produção de matérias e reportagens com alguns recursos importados das narrativas realistas (descrição detalhada dos hábitos, características físicas e emocionais, locais e situações), Wolfe tentava associar suas histórias às experiências dos Outros, procedimento descrito no suplemento no qual escrevia:

Gostava da idéia de começar uma história deixando o leitor, via narrador, falar com as personagens, intimidá-los, insultá-los, provocá-los com ironia ou condescendência, ou seja lá o que for. Por que o leitor teria de se limitar a ficar ali quieto e deixar essa gente passar num tropel como se sua cabeça fosse a catraca do metrô? (WOLFE, 2005, p.31)

Joaquim Ferreira dos Santos, novamente em prólogo ao livro de Wolfe (2005), afirma que

o Novo Jornalista, como qualquer repórter da editoria de Cidade, vai ao local. Pega táxi. Puxa do caderninho, sua canequinha da humildade, e mendiga informação. Mas sabe que ainda é pouco. De nada valeria a Tom Wolfe, por exemplo, estar no quarto de Bernstein. A cena que interessava, como vimos, não se passava ali. O lide da matéria estava no delírio, estava no negro, na guitarra e no piano, todos freudianamente escondidos na cabeça do maestro. (SANTOS *apud* WOLFE, 2005, p.236)

Cabe destacar, assim, as dez normas propostas por Santos para a produção de um NJ ideal, aquele que efetivamente contextualiza, critica, analisa e intervém na realidade:

1 – Não há nenhuma lei que diga que o narrador tem que falar em tom bege ou no jornalês convencional de Nova York. Se a história era sobre um contrabandista de bebida de Ingle Hollow, ele tentava incorporar aquela fala para passar a impressão de que olhava a cena como alguém que estava dentro dela.

2 - Mude o ponto de vista quantas vezes quiser, sempre para lutar contra a monotonia do olho único do jornalista que guia a história. Vá para dentro das órbitas oculares das pessoas da história e, a partir daí, conte o que vê.

3 – Para conseguir tudo isso, só existe um jeito. Entrevistar exaustivamente cada um desses guias e saber com profundidade o que ele viu. É o Jornalismo de Exaustão. Tudo interessa.

4 – Avançar sobre os limites convencionais do jornalismo e, quando alguém falar em “pirâmide invertida”, dizer que isso só funciona nos jornais do Cairo.

5 – Passar dias, às vezes semanas, com as pessoas as quais vai escrever. O New Journalism procura o mesmo material que o jornalista convencional, e quer ir além. Quanto mais cenas você vivenciar do seu personagem, melhor.

6 – Tentar estar sempre nos locais quando ocorrerem as cenas dramáticas, para captar o diálogo, os gestos, as expressões faciais, os detalhes do ambiente.

7 – Dar a descrição objetiva completa, e mais alguma coisa que os leitores sempre tiveram de procurar em romances e contos, como a vida subjetiva ou emocional das personagens.

8 – Usar diálogo extenso, pontos de vista e monólogo interior. Entrar na cabeça das pessoas. É mais uma porta em que o repórter tem que bater.

9 – Tom Wolfe faz uso exuberante de pontos, travessões, pontos de exclamação, reticências, e até de pontuações que nunca existiram. Ele acha que são sinais que dão a ilusão de alguém não só falando, mas também pensando. Graficamente é também uma maneira de incorporar um ruído visual e mexer com a mente do leitor.

10 – Desconheça definições do gênero “isto é um artigo”, “isto é uma crônica”. Tom pegou todos os gêneros para si, na geléia geral que o *New Journalism* anunciou. (SANTOS *apud* WOLFE, 2005, p. 240-241).

A via da ficção

O que a combinação discursiva possibilitada pelo NJ oferece ao modo de fazer jornalístico tradicional? Percebe-se que esses recursos narrativos, tomados de empréstimo ao romance realista, tornam-se parte de um processo de engajamento do autor, o que pode, também, permitir atitudes modificadoras da realidade pelos leitores. Com isso, é aceitável que se comece a examinar a possibilidade da intervenção de estratégias ficcionais na construção de matérias e reportagens jornalísticas.

Umberto Eco (1971) destaca que o discurso ficcional, como uma “obra aberta”, coloca o intérprete

no centro ativo de uma rede de relações inesgotáveis, entre as quais ele instaura sua própria forma, sem ser determinado por uma *necessidade* que lhe prescreva os modos definitivos de organização da obra fruída; mas poder-se-ia objetar que qualquer obra de arte, embora não se entregue materialmente inacabada, exige uma resposta livre e inventiva, mesmo porque não poderá ser realmente compreendida se o intérprete não a reinventar num ato de congenialidade com o autor. (ECO, 1971, p.41)

O caráter de criação admitido pelas obras artísticas abre horizontes, traz inquietações, desconforto e desconfiança, provocando a reflexão, o que se torna fundamental para a aproximação e questionamento por parte dos leitores. Em *Seis passeios pelos bosques da ficção* (1994), Eco aponta o leitor como base para a compreensão do universo ficcional. O bosque do título, metáfora das várias trajetórias interpretativas, “é um jardim de caminhos que se bifurcam. Mesmo quando não existem num bosque trilhas bem definidas, todos podem

traçar sua própria trilha, decidindo ir para a esquerda ou para a direita de determinada árvore e, a cada árvore que encontrar, optando por esta ou aquela direção” (ECO, 1994, p.12).

O autor parte, assim, da noção de dois tipos de leitores: os empíricos, que realizam escolhas em suas leituras, já que “podem ler de várias formas, e não existe lei que determine como devem ler, porque em geral utilizam o texto como receptáculo de suas próprias paixões, as quais podem ser exteriores ao texto ou provocadas pelo próprio texto” (ECO, 1994, p.14); e o leitor modelo, aquele que o texto procura criar, já que o pressupõe como seu leitor ideal. Entretanto, sabe-se que apreender o texto em sua suposta essência é atividade ideal, pois mesmo o autor modelo (aquele que traça os caminhos pelos quais esse leitor modelo deve trilhar) produz sua obra com lacunas a serem complementadas pelos leitores e seu repertório, isto é, eles se voltam “para sua própria experiência de vida ou seu conhecimento de outras histórias” (ECO, 1994, p.56).

Essas lacunas e espaços vazios que são negociados no processo de leitura fazem parte da análise central da “estética do efeito”, de Wolfgang Iser. Através da análise de João César de Castro Rocha, acerca dos estudos de Iser, algumas considerações puderam ser realizadas. A estética do efeito se articula a partir da estrutura interna do texto e investiga, principalmente, o ato de leitura dos textos literários; os quais, criadores de mundos possíveis, estruturados no “como se”, propiciam aos leitores interpretações diversas desse universo verossímil, o que é obviamente diverso do que se pretende no discurso jornalístico. Iser destaca que a obra literária poderia ser avaliada como uma realidade virtual, já que “não deve ser considerada um registro documental de algo que existe ou já existiu, mas antes uma reformulação de uma realidade identificável, reformulação que introduz algo que não existia antes” (ISER *apud* ROCHA, 1999, p.21).

O texto literário, segundo Iser, tem o leitor, receptor da obra, como foco principal. As possíveis significações dos textos só são apreendidas quando o leitor, utilizando seu repertório cultural e sua experiência, reflete sobre elas. Textos literários tornam-se, assim, interessantes para o público, pois possibilitam a análise crítica através dos conhecimentos inerentes a cada um dos indivíduos: eles são abordados pela liberdade interpretativa. Além disso, estabelecem conexões entre as estruturas significativas do texto, o que estimulam esses leitores a suprir aquilo que consideram ausente em suas leituras referenciais.

O questionamento que fundamenta a teoria do efeito estético formulada por Iser consiste em saber quais são os motivos que fazem com que o ser humano precise da ficção. De acordo com ele, os indivíduos e as culturas duplicam a si mesmos, utilizando o discurso literário, vendo, nesse argumento, a função catártica das tragédias gregas, anunciada por

Aristóteles. O desejo de autoexploração e autorrepresentação dos indivíduos pode, assim, ser um dos indícios da necessidade da ficção. No texto ficcional, o leitor ativo realiza sua leitura como ato de (re)criação, já que conecta às lacunas textuais suas experiências literárias e extraliterárias. A leitura, dessa forma, não é entendida como unicamente recepção, que pressupõe uma passividade dos indivíduos.

Iser propõe, ainda, a literatura como forma de permanência da história das sociedades, já que, desde a Revolução Industrial, o conhecimento e a experiência vêm se tornando rapidamente atrasados e se perdem na amnésia cultural, própria, principalmente, do século XXI:

A literatura e a arte em geral representam uma forma de “conhecimento” que não pode ser invalidada nem sobrepujada, acumulando-se, ao invés, como memória cultural. Assim, ao contrário do conhecimento empírico e da experiência prática, sempre em via de se tornarem obsoletos, a memória cultural, composta de conhecimento e experiência, cresce incessantemente. Em relação ao conhecimento prático cuja obsolescência é cada vez mais veloz, a literatura exhibe uma assombrosa estabilidade. (ISER *apud* ROCHA, 1999, p.27)

A permanência propiciada pelo discurso literário é significativa para um público leitor que possui sua existência fundada em um mundo acelerado, onde o conhecimento é efêmero, renovado constantemente. Com isso, a literatura, ao se mostrar como um arquivo cultural permanente, permite transcender as manifestações sociais concretas e possibilita aos leitores, no ato interpretativo, o preenchimento dos espaços vazios e as (re)significações textuais: “Sem ser um meio para um completamento ou uma compensação, a literatura nos permite moldar ativamente o mundo e a nós mesmos, ao propiciar o contato com alguma coisa que não podemos conhecer ou vivenciar de forma consciente” (SCHWAB *apud* ROCHA, 1999, p. 42).

Iser destaca, ainda, que o texto literário se constitui pelas escolhas do autor, evidenciando seu posicionamento quanto à sociedade na qual está imerso. Os relatos ficcionais, portanto, não são objetivos: optar por estruturas, acontecimentos, personagens e todos os elementos inseridos em um texto faz parte da atividade de montagem textual realizada pelo autor:

Como produto de um autor, o texto literário evidencia uma atitude particular, mediante a qual o autor se posiciona em relação ao mundo. Uma vez que essa atitude não existe no mundo ao qual o autor se refere, ela somente pode ser literariamente inserida no mundo real. A inserção ocorre não através de

uma simples *mimesis* de estruturas existentes, mas mediante um processo de reestruturação dessas estruturas. Eis a razão pela qual todo texto literário contém seleções de uma variedade de sistemas sociais, históricos, culturais e literários que existem como campos de referência externos ao texto. O modo pelo qual o autor realiza tais seleções ajuda a revelar sua intenção. (ISER *apud* ROCHA, 1999, p.58)

A citação vale ser ressaltada porque expressa a questão da intencionalidade do autor de textos literários: como seu produtor primeiro, ele faz uma triagem dos aspectos relevantes às suas vivências e os configura no texto, o que permite aos leitores viver experiências diversas no reino do ilusório. O sentido do texto, ao ser (re)construído por cada um desses indivíduos, possibilita, “um auto-reconhecimento não só da densidade subjetiva do leitor individual, mas também da modelagem histórica e cultural específica do seu imaginário e, por fim, da sua constituição mediante a representação como ‘sujeito’ social numa perspectiva antropológica mais ampla” (SCHOLLAMMER *apud* ROCHA, 1999, p. 118).

Dessa forma, concebidos como estruturas dinâmicas, os textos literários se aproximam dos leitores e os estimulam: o prazer estético é configurado através dos espaços textuais a serem interpretados. O efeito poético de um texto literário contribui para a cognição, pois o leitor passa a compreender a si mesmo e o mundo, percebendo que essa experiência literária poderia ser o catalisador para sua transformação ou da sociedade na qual vive:

Nessa prática estética libertadora, a ficção ocupa um papel privilegiado não apenas por oferecer ao leitor uma imagem de suas expectativas convencionais, mas também por realizar uma encenação do “desconhecido”, de uma “nova realidade” que emerge da virtualidade do imaginário. (SCHOLLAMMER *apud* ROCHA, 1999, p.124)

Assim, ao mesmo tempo, o discurso ficcional oferece ao leitor o reconhecimento de suas experiências concretas e o prazer por aquilo que se apresenta como novo, como desconhecido, como original. Iser considera que a principal função da literatura é transmutar o imaginário no concreto, conferindo “plasticidade humana” àquilo que é narrado.

Eco (1994) pondera, ainda, que, no texto ficcional, o leitor faz um acordo com o texto e seu autor: finge que o que é narrado de fato aconteceu. É a chamada “suspeição da descrença”: “o leitor tem de saber que o que está sendo narrado é uma história imaginária, mas nem por isso deve pensar que o escritor está contando mentiras” (ECO, 1994, p. 81). Na realização das leituras dos textos, o indivíduo é encerrado nas fronteiras do mundo paralelo da ficção, o que se aproxima do mundo “real” de cada leitor, fazendo-o explorá-lo profunda e atentamente. A ficção propicia a oportunidade de utilizar todos os conhecimentos de mundo

do leitor, para perceber as realidades e reconstituir o passado em seu presente. São os pequenos mundos presentes nos textos ficcionais; dá-se sentido a eles a partir da infinidade de acontecimentos das experiências do real:

Ao lermos uma narrativa, fugimos da ansiedade que nos assalta quando tentamos dizer algo de verdade a respeito do mundo. Essa é a função consoladora da narrativa – a razão pela qual as pessoas contam histórias e têm contado histórias desde o início dos tempos. E sempre foi a função suprema do mito: encontrar uma forma no tumulto da experiência humana. (ECO, 1994, p.93)

Essa proximidade com a realidade dos sujeitos é mais um fator que associa o discurso referencial, entendido como o dos acontecimentos reais, o da passividade ou “o real-vivido”, e o discurso ficcional. Eco argumenta que a definição de ficção também pode ser observada em uma experiência que faz parte da realidade; as fronteiras são tênues, já que os dois discursos são fabricações dos indivíduos:

Poderíamos, por exemplo, definir ficção como uma narrativa em que as personagens realizam certas ações ou passam por certas experiências e na qual essas ações e paixões transportam a personagem de um estado inicial para um final. Contudo, poderíamos aplicar a mesma definição também a uma história séria e verdadeira como: “Ontem à noite, eu estava faminto. Saí para comer. Pedi rosbife e lagosta e depois fiquei satisfeito.” (ECO, 1994, p.127)

Utilizando a análise de Paul Ricoeur a respeito do diálogo entre os mundos nas leituras realizadas pelos indivíduos, Hélio Gentil, em matéria intitulada *O que é interpretar?*(s/d), reflete sobre o papel da interpretação para Ricoeur. De acordo com o jornalista, o autor francês destaca que a leitura ficcional é fundamentada no “mundo do texto”, aquele proposto ao leitor, com sua própria dinâmica, “um mundo tal que eu possa habitar e nele projetar um dos meus possíveis mais próprios” (RICOEUR *apud* GENTIL, s/d, p. 22). Tal mundo é completamente diverso do “mundo da ação”, lugar de existência do leitor e do autor.

A liberdade criadora, possibilitada pelo mundo do texto, permite ao leitor uma interação efetiva, pois, ao interpretar, confere sentido aos mundos possíveis do texto, vinculando-o às suas experiências reais: “Interpretar é, então, trazer o mundo do texto ao mundo da ação, elucidando-o, desvelando o mundo proposto pelo texto, enunciando um novo discurso sobre ele, a partir dele, tornando-o novamente acontecimento” (GENTIL, s/d, p.22). São as refigurações textuais, com as quais o leitor se insere no texto lido através dos novos referenciais possíveis pelas leituras variadas de cada um dos indivíduos. Ele realiza um

movimento de apropriação do texto, aproximando de seu mundo aquilo que pode ser desconhecido, tornando-o “reconhecível”.

Essas refigurações, para Ricoeur, só são possíveis através de dois níveis de realização da linguagem presente nos textos. Em um primeiro nível, os leitores produzem um novo discurso a partir das explicitações dos sentidos do texto, podendo gerar novos textos:

Todos os recursos metodológicos de que o intérprete dispõe são colocados em ação, todo o seu domínio dos conceitos e do uso da linguagem é exercido sobre o texto original e na produção desse novo texto que é a interpretação executada em linguagem. (GENTIL, s/d, p. 23)

O segundo nível está sob a ordem do acontecimento, à revelia do controle do leitor (está fundamentado nos próprios fatos explicitados no texto). Ricoeur explica que isso resulta da passagem do indivíduo pelo mundo do texto, no qual seus horizontes interpretativos são mesclados: redescreve-se o mundo. Para ele, tal fato é parte do último estágio do arco hermenêutico, no qual o texto e a interpretação estão inseridos no mundo e na história. Ricoeur propõe, ainda, que esse arco possui a forma da tríplice mimese, baseada no conceito aristotélico.

Aristóteles, na *Arte Poética*, entendia a tragédia como uma imitação (*mimesis*) da ação dos homens reais. Essa não seria apenas uma imitação entendida como cópia ou representação das experiências dos indivíduos, mas uma representação configurada através da linguagem. Ela é dirigida ao público, e os efeitos percebidos por ele (terror, piedade e purificação das emoções) são parte essencial para constituição da tragédia encenada. Entre o ponto de partida e o de chegada, há a mediação possibilitada pela leitura.

Em *Tempo e Narrativa* (1994), Ricoeur parte dessa concepção de mimese de Aristóteles e estabelece o conceito da tríplice mimese, a partir da qual o funcionamento de todos os gêneros narrativos poderá ser compreendido. A temporalidade é conceito base para o entendimento do mundo das narrativas, já que elas esboçam as experiências humanas. Analisando as intrigas das narrativas como mimese das ações dos indivíduos, de acordo com Aristóteles, Ricoeur destaca “que o tempo torna-se tempo humano na medida em que é articulado de um modo narrativo, e que a narrativa atinge seu pleno significado quando se torna uma condição da existência temporal” (RICOEUR, 1994, p.85).

Ele reflete sobre essa mediação entre tempo e narrativa, decompondo a mimese em três tempos: mimese I ou prefiguração, momento em que, a partir do mundo da ação, o texto surge; mimese II ou configuração, em que o texto é entendido com seu mundo próprio

enquanto composição da linguagem (discurso); mimese III ou refiguração, na qual, através da interpretação, o mundo do texto retorna ao mundo da ação ou do leitor. Os símbolos e linguagens presentes nessas figurações do discurso narrativo não são somente representações de algo, mas, também, representações para algo: projetam uma realidade que está por vir. Interpretar, para o filósofo, é “tomar o caminho do pensamento aberto pelo texto, pôr-se em marcha para o oriente do texto” (RICOEUR *apud* GENTIL, s/d, p.24).

Para Ricoeur, esse tempo possui um papel fundamental na tessitura das narrativas, já que é um mediador entre “os aspectos temporais prefigurados no campo prático e a refiguração da nossa experiência temporal por esse tempo construído. Seguimos, pois, o destino de um tempo prefigurado em um tempo refigurado, pela mediação de um tempo configurado” (RICOEUR, 1994, p.87). É a tríplice mimese sendo estruturada para a interpretação dos textos: o tempo de ação, o da criação dessa ação e o de leitura.

Assim, a mimese I é lugar onde se originam as narrativas, onde o mundo da ação passa a se transformar em mundo do texto. Nesse momento, o autor passa a representar as ações humanas e, dessa forma, ao compreender o que ocorre com os indivíduos, passa a elaborar qual é o sentido da intriga de seu texto. Na mimese II, o mundo criado é oferecido à interpretação do leitor: este é o ponto de mediação entre a ideia das narrativas e a leitura e suas análises. Porém, para que toda essa estrutura seja completa, o leitor é o elo que conclui todo o processo mimético, na mimese III.

Mais uma vez, apresentam-se as narrações como possíveis somente em uma situação comunicativa, em um caminho no qual um sujeito autor traduz, através da linguagem, o mundo da ação para o mundo do texto, oferecendo aos leitores um compartilhamento de experiências e possibilidades de leituras e interpretações. Isso aponta para uma finalização da cadeia de (re)significações; entretanto o processo de reflexão nunca é completamente acabado, já que os leitores, através de seus repertórios, poderão voltar a criar novos sentidos.

Transpondo essas discussões para o exercício da atividade jornalística, propõe-se, como forma alternativa ao jornalismo mercadológico, o livro-reportagem e o romance-reportagem, nos quais se procura realizar a reportagem em profundidade através da forma narrativa. Neles, os autores imergem em um mundo individual-social perturbador, fazendo surgir, através do discurso em que dão voz àqueles que procuram soluções concretas para modificações no cotidiano de sua sociedade, empatia e interesse por parte do público leitor.

As narrativas da vida real

As narrativas da vida real se encontram na fronteira dos discursos referencial e ficcional: como jornalismo, são embasadas pelos acontecimentos reais e construídas pelos arquivos documentais; como literatura, também são verossímeis, mas deixam lacunas para interpretação dos leitores, oferecendo densidade à narração dos fatos, estruturada pelo que Ricoeur chamou de tríplice mímese.

As narrativas da vida real, ao conjugar o referencial e o ficcional, mobilizam seus leitores, uma vez que, através das reconstruções possibilitadas pela seleção e triagem dos acontecimentos, o leitor consegue experienciar o narrado. Isso é alcançado de diversas formas, de acordo com Sérgio Vilas Boas: “pela inspirada observação de padrões cotidianos; pela recuperação de memórias aparentemente perdidas; pelo contato com mundo diferentes dos seus [dos autores das narrativas]; ou pela incursão certa rumo ao entendimento de coisas que estavam bem debaixo do seu nariz.” (BOAS, 2007, p. 8).

Elas são, de acordo com Boas, matérias em que se procura ampliar os fatos cotidianos, para decifrar a natureza e o ser humano de forma detalhista, expressiva e profunda: o importante, para os jornalistas que atuam sob essa nuance realista de produção de matérias, “é ser, considerar-se, sentir-se, assumir-se narrador da realidade, com o fim único de gerar sentidos. Diariamente, somos postos diante da sensação de que nada faz sentido. Aí entra o narrar. Narrar é isto: a busca de um sentido”. (BOAS, 2007, p. 8).

As narrativas da vida real podem ser inseridas no chamando Jornalismo Literário, uma prática de reportagem que se utiliza de recursos de observação e redação tomados de empréstimo da literatura: narradores em primeira pessoa; recriação de cenas a partir do relato dos protagonistas; utilização de um texto mais livre, que recorre a metáforas e outras figuras de linguagem; imersão do repórter na realidade (uma das principais características da etnografia) e humanização. Além dessas características, o JL aplica a prática da narrativa a temas reais, relatando as ocorrências da vida em sociedade em um espaço-temporal ampliado, buscando contribuir para uma prática de conscientização da sociedade na tentativa de transformação da realidade. Nele, o fato frio é alinhado à participação pessoal dos leitores. Dessa forma, esses passam a observar a vida de indivíduos em contextos diferentes dos seus, o que pode mobilizar uma leitura interpretativa mais atenta e próxima à realidade em que vivem.

Em artigo publicado pelo site da ABJL, Dimas Kunsch expõe uma entrevista realizada com Lima para sua tese, intitulada *O eixo da incompreensão: a guerra contra o Iraque nas*

revistas semanais brasileiras de informação. Em questionamento acerca do diferencial do Jornalismo Literário, Lima destaca a importância da crítica e análise dos jornalistas para a produção de suas matérias, além de refletir sobre a proposta intelectualmente mais ousada dessa alternativa aos meios de comunicação de massa:

Está demonstrado, através de pesquisas, que a queda de leitores que os veículos impressos hoje estão enfrentando no mundo inteiro se deve, em muitos casos, à mesmice do texto jornalístico, à visão superficial do mundo, ao exagero da polaridade negativa. (...) As pesquisas conseguem sinalizar que parte do público que se afasta dos periódicos desejaria encontrar um jornalismo que colocasse de novo em primeiro plano as pessoas ditas comuns. Em segundo lugar, um jornalismo que procurasse não mais apenas noticiar o que ocorre, mas que buscasse fazer uma análise contextual mais profunda, abalizada, compreensiva. Terceiro, muita gente desejaria encontrar no jornalismo narrativas interessantes, de categoria, de classe, textos envolventes, elegantes, com a maestria do domínio da narrativa. (LIMA, 2004)

Possivelmente, tal afirmação de Lima quanto aos profissionais da mídia, faz com que se perceba certa autoridade do jornalista, que deve mostrar a um público passivo as múltiplas realidades do mundo. Porém, o sentido que o estudioso quis contemplar em sua afirmação é que o jornalista é um moderador entre a realidade que se apresenta nas vivências da sociedade e o público, já que ele é um dos principais agentes nesse mostrar da realidade aos leitores.

A partir desse tipo de narração, os jornalistas escritores podem propiciar a análise das vidas desses indivíduos e, com isso, agir como intelectuais: resistindo e, de certa forma, se libertando dos padrões impostos pelo *lead* e pelas matérias frias, que buscam somente à suposta objetividade. Nessas narrativas, as histórias reais admitem que o leitor desvele seus múltiplos sentidos. Ao dar voz à massa não ouvida, o jornalista escritor alcança algo perdido no jornalismo *hard news*: de um lado, a plasticidade humana dos fatos, através da reconfiguração das histórias da vida dos indivíduos; de outro, a possibilidade de criar um texto que interpele o leitor.

Nelas são representadas as ações humanas e, com isso, os indivíduos conseguem alcançar uma compreensão de si. Ao se verem representados nas notícias veiculadas e, a partir disso, conseguirem examinar e analisar a realidade a sua volta com o intuito de propor mudanças, esses leitores poderão ressignificar as informações fragmentadas e superficiais em dados concretos e relevantes à sua própria vivência.

Mostrar os antecedentes e desdobramentos dos fatos ocorridos em todas as esferas sociais da realidade pode significar uma forma de resistência à corrente da brevidade. Assim,

as narrativas da vida real, ao apresentarem-se como duradouras e densas, poderiam auxiliar na formação de indivíduos mais reflexivos, aqueles capazes de questionar o próprio discurso midiático.

Essa seria uma alternativa ao discurso totalizante do jornalismo, fechado e pronto para ser consumido, sem a análise profunda das múltiplas significações presentes na realidade. A partir dessa fronteira discursiva, o jornalista escritor daria espaço ao leitor de realizar sua própria interpretação: aproximando-o daquilo que é narrado, atuaria como um intelectual, voz dissonante da sociedade.

3. NOTÍCIA DE UM SEQÜESTRO: LIVRO-REPORTAGEM

Mas, quando se trata da reportagem, cujo objetivo é o aprofundamento, a definição da *pauta* pelo critério da atualidade pode revelar-se inócua, uma vez que muitos dos fenômenos que nos afetam escapam de uma conformação atual, no sentido restrito, tendo muito mais a ver com uma concepção dilatada de tempo presente.

Edvaldo Pereira Lima

Partindo da reportagem como uma extensão da notícia, com a horizontalização do relato (uma abordagem mais completa dos fatos) e a sua verticalização (um aprofundamento, seus antecedentes e desdobramentos, sua contextualização e implicações para a sociedade como um todo), entende-se o livro-reportagem como o espaço ideal para uma análise mais crítica e mais significativa dos acontecimentos. Nele, os preceitos do jornalismo, como o trabalho intensivo com fatos reais, a busca por fontes oficiais e relatos secundários e a utilização de documentos, arquivos pessoais e coletivos, são respeitados. Entretanto, técnicas ficcionais são mobilizadas, como a criação da figura de um narrador (onisciente ou não) e uma estrutura narrativa construída de maneira a “prender” a atenção do leitor (construções de cenas a partir das descrições densas). Além disso, a humanização dos protagonistas, através do detalhamento de hábitos, da evocação de seus pensamentos, características físicas e psicológicas, leva a posição crítica do autor frente ao que narra (o que, em matérias diárias de jornalismo, geralmente não se expressa).

Carlos Rogé Ferreira, citando Antonio Olinto, um dos precursores do uso do termo “livro de reportagem”, mostra o que é preciso para que o jornalismo tradicional possa ser transformado:

[...] Neste [o livro de reportagem], estão contidas as mesmas lutas e as mesmas possibilidades da poesia, do romance, do conto. E é exatamente por isto que o esforço pelo domínio da técnica de jornal pode transformar-se em trabalho *estéril*. O espírito de “organização”, que o jornalismo, como trabalho diário, exige do escritor, pode levá-lo à improdutividade criadora, à aridez interior. Se o jornalista não tiver o cuidado de manter viva, em si, a consciência de que o jornalismo é algo mais do que uma simples atividade profissional, muitos assuntos ficariam circunscritos a um limite acanhado, sem possibilidades de expansão. (OLINTO *apud* FERREIRA, 2003, p.320-321)

Ao optar pelo relato via livro-reportagem, o jornalista escritor pode oferecer informação e análise crítica ao leitor que procura um entendimento mais contextualizado e engajada da realidade, ou seja, pode lhe fornecer “um quadro da contemporaneidade capaz de situá-lo diante de suas múltiplas realidades, de lhe mostrar o sentido, o significado do mundo contemporâneo”. (LIMA, 2004, p. 39)

O livro-reportagem, assim, poderia ser considerado, conforme propõe Carlos Rogé Ferreira (2003), como um jornalismo de ruptura. Não somente um instrumento de mudança em relação ao que é publicado nos jornais, mas algo que “diz respeito ao que o sistema (a ordem vigente, seja ela qual for) não quer ver nem discutir, não quer que se pense ou sinta, que se difunda ou discuta (...)” (FERREIRA, 2003, p.325). Tais livros seriam, dessa forma, abordados como uma das ferramentas para a produção de sentido e, por isso, com um discurso multifacetado. Assim, a tensão é produzida em vários sentidos, o que constitui sua maior importância. O livro-reportagem se configura como campo de contestação, no que se refere a sua linguagem ou à sua produção:

(...) na relação com o jornalismo/impressão (no tratamento diferenciado do fato noticioso, na temporalidade – em termos de enunciação única/não-sucessiva e nas angulações forma-conteúdo), na relação com a literatura (nos dilemas entre “qualidade” e massificação, entre atualidade/ contingência e permanência etc.), na relação com a recepção (com o público – levado a ver o “diferente” e a enxergar a si mesmo sob outros prismas; com as autoridades governamentais e não-governamentais...) (FERREIRA, 2003, p.326).

Para que a função comunicativa de um livro-reportagem seja desdobrada, algumas transgressões às normas do texto jornalístico tradicional são permitidas, de acordo com a definição de Lima (2004). Primeiramente, a liberdade temática, na qual a abordagem dos assuntos não destacados na imprensa ou noticiados de maneira superficial é realizada de maneira diversificada. Em segundo lugar, a liberdade de angulação, através da qual o autor pode narrar da forma que retratar mais fielmente as experiências sociais. Há, igualmente, a liberdade de fontes, já que o jornalista não precisa ficar preso às fontes legitimadas ou institucionais, deixando falar, igualmente, as muitas vozes excluídas da sociedade. Também, a liberdade temporal, pois o autor pode colocar temas passados em pauta, desde que tenham efeitos no presente. Por fim, a liberdade de eixo de abordagem, já que o jornalista pode se aproximar de situações a partir de um horizonte acurado, além da liberdade de propósito, com a qual o livro poderia alcançar mais “do que a informação anestesiadora – já que confunde,

mistura dados, em vez de realmente esclarecer em profundidade” – que a reportagem comum em geral apresenta.

Nos livros-reportagens, essas narrativas das experiências reais se mostram como captação “cálida” do real – em oposição à notícia “fria” –, à medida que o repórter atua como um etnógrafo que vai ao encontro do universo que precisa apurar. Além disso, de acordo com Lima, ele se mistura e se confunde com determinada realidade para captar, “pelo cérebro e pelas entranhas”, pela emoção e pela razão, as componentes lógicas e subjetivas da vida. Para tal autor, os livros-reportagem são

fruto da inquietude do jornalista que tem algo a dizer, com profundidade, e não encontra espaço para fazê-lo no seu âmbito regular de trabalho, na imprensa cotidiana. Ou é fruto disso e (ou) de uma outra inquietude: a de procurar realizar um trabalho que lhe permita utilizar todo o seu potencial de construtor de narrativas da realidade. O jornalismo oferece ao profissional de talento e fôlego para o aprofundamento, inúmeras possibilidades de tratamento sensível e inteligente do texto, enriquecendo-o com recursos provenientes não só do jornalismo mas também da literatura e até do cinema(...). (LIMA, 2004, p.33)

Assim, qual seria a alternativa para que as grandes empresas desloquem parte de seus jornalistas para a produção de matérias humanizadas e que situem o leitor no contexto? Uma opção para a realização de um jornalismo intelectualizado, que procura se pautar pelo interesse do público leitor, é a realização de grandes reportagens em um formato próprio ao discurso ficcional: o livro. Com os formatos de livro-reportagem e romance-reportagem, já utilizados pelos jornalistas escritores, o jornalismo poderia encontrar seu caminho para uma maior aproximação com um público que busca informação e crítica.

Notícia de um seqüestro como o arquivo dos outros

García Márquez (2007), em sua autobiografia, afirma que produzir reportagem é o melhor meio para transmitir experiências, já que o narrador mergulha na vida daquilo que ouve, apreende e depois repassa aos seus leitores, dando vida aos fatos apresentados. Por isso, ele a considera como um gênero maior: “me puseram a pensar pela primeira vez nas possibilidades da reportagem, não como meio principal de informação, mas como algo muito maior: como gênero literário. (...) Romance e reportagem são filhos de uma mesma mãe” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2007, p.342).

De fato, o que Gabriel García Márquez fez em *Notícia de um seqüestro* foi dar visibilidade às experiências dos atores, ajudando na construção de um arquivo da história da Colômbia. O livro narra o seqüestro coletivo de dez pessoas, pelo grupo autointitulado Extraditáveis, narcotraficantes colombianos que, durante a década de 1990, passaram a seqüestrar pessoas influentes do país, como parentes de políticos e jornalistas.

O objetivo dos Extraditáveis, com os seqüestros, era forçar o governo do presidente César Gaviria a acabar com a política de extradição de traficantes. Essa permitia que cidadãos colombianos fossem enviados aos Estados Unidos e lá julgados por seus crimes, com penas muito mais severas. A desesperança era tamanha que o chefe do cartel, Pablo Escobar, era conhecido por um lema: "Preferimos um túmulo na Colômbia a uma cela nos Estados Unidos".

Gaviria, em seus discursos de campanha, firmou um compromisso com os apoiadores e integrantes dos Extraditáveis: aqueles que se entregassem aos juízes e confessassem alguns ou todos os delitos, poderiam obter a não extradição como benefício principal. Porém, um dos primeiros seqüestros ocorreu após três semanas da posse do presidente: Diana Turbay, diretora do telejornal *Criptón* e da revista *Hoy x Hoy* e filha do ex-presidente da república Julio César Turbay. Traficantes se apresentaram como enviados do padre Manuel Pérez, o comandante supremo de um grupo paramilitar, o Exército de Libertação Nacional (ELN), para uma entrevista exclusiva. Diana e sua equipe, composta por cinco profissionais, viajaram sustentados pela farsa, que só seria descoberta no momento em que o jornalista alemão Hero Buss observa um Rolex no pulso de um dos guias e declara: "Quer dizer então que o ELN já está usando Rolex?" (GARCÍA MÁRQUEZ, 1996, p.62), percebendo, com isso, o embuste do encontro.

Duas outras seqüestradas foram a diretora da companhia cinematográfica Focine, Maruja Pachón, e sua cunhada e assistente, Beatriz Villamizar. Outro seqüestro que, a princípio, acreditavam que não tinha relação com os demais, foi o de Marina Montoya, irmã de um ex-secretário-geral da presidência da república. O chefe de redação de *El Tiempo*, Francisco Santos (Pacho), também foi um dos seqüestrados.

Para compor o livro, García Márquez mobilizou as fontes jornalísticas tradicionais: os relatos oficiais do poder, como os anúncios feitos por Pablo Escobar e pelos Extraditáveis; as entrevistas coletivas do presidente César Gaviria e de seus assessores; as notícias repassadas por jornalistas, interessados no consumo e na concorrência com os outros meios de comunicação; as discussões acerca dos narcotraficantes e sua situação na Colômbia promovidas por analistas políticos. Além disso, fez falar as tramas secundárias, que ajudaram

a construir um relato mais significativo sobre a situação da Colômbia à época: a vivência dos jornalistas sequestrados no cativeiro, suas angústias e relações com a guerrilha, assim como detalhes de seu cotidiano e de suas famílias antes do sequestro. Essas tramas secundárias deram ao relato uma grande força dramática, possibilitando o envolvimento do leitor na narrativa.

A experiência dos sobreviventes, baseada nos documentos produzidos por eles nos dias do cativeiro, constitui o objeto central do livro. Através de métodos de coletas, como as entrevistas gravadas e escritas, os documentos históricos e a utilização de arquivos pessoais (cartas e diários), García Márquez consegue se apropriar de arquivos suficientes para a construção de sua narrativa.

O termo arquivo é considerado, aqui, no sentido que lhe deu Jacques Derrida, em seu ensaio *Mal de arquivo* (2001). Nesse texto, o filósofo discute o conceito de arquivo na concepção de Freud, ou seja, como o arquivamento das vivências como resistência à pulsão da morte, destruidora dos arquivos e das lembranças vivas:

(...) ela [a pulsão da morte] leva não somente ao esquecimento, à amnésia, à aniquilação da memória como *mneme* ou *anamnesis*, mas comanda também o apagamento radical, na verdade a erradicação daquilo que não se reduz jamais à *mneme* ou *anamnesis*; a saber, o arquivo, a consignação, o dispositivo documental ou monumental (...). (DERRIDA, 2001, p. 22)

Para Derrida, assim, arquivar pode significar um desejo pela memória, pelas recordações, pelo conhecimento de um passado que contém questionamentos e respostas para um futuro. O sentido de arquivo vem do grego *arkheiôn*: lugar onde os magistrados superiores, os arcontes (aqueles que comandavam), habitavam e onde os documentos oficiais eram conservados. García Márquez, ao evocar a história da vida dos sequestrados, utilizando os arquivos pessoais e coletivos, parece ter afinidades com os arcontes, aqueles que “não eram responsáveis apenas pela segurança física do depósito e do suporte. Cabiam-lhes também o direito e a competência hermenêutica. Tinham o poder de *interpretar* os arquivos” (DERRIDA, 2001, p.12-13).

O jornalista escritor, ao conhecer os principais ‘personagens’ da história e deter, temporariamente, a guarda dos acontecimentos, passa a ter relação com os arcontes: “É preciso que [ele], que concentra também as funções de unificação, identificação, classificação caminhe junto com (...) o poder de consignação [reunião dos signos]” (DERRIDA, 2001, p.13-14). Assim, todos os elementos se configurariam em uma unidade de possível entendimento pelos leitores. Esse narrador não só detém o material contido nos arquivos, mas

o utiliza em sua encenação do acontecimento, convidando o leitor a decifrar a realidade narrada.

Terry Cook (1998), ao examinar como os arquivos são imprescindíveis na manutenção da memória dos indivíduos, discute que a ideia de imparcialidade dos arquivistas não pode mais ser aceita, já que ele seleciona, interpreta, memoriza, guarda e delibera “sobre qual pequena fração do universo de informações registradas será selecionada para a preservação arquivística. [São] construtores muito ativos da memória social; o principal agente de formação da memória” (COOK, 1998, p.139). O arquivista, assim como o narrador em *Notícia*, ao escolher quais arquivos privilegiar, expressa essa ausência de objetividade.

Ao ler esses arquivos como um arqueólogo, ele escava as várias camadas da memória contida nesses materiais. Entretanto, o que faz é um recorte no vivido e, posteriormente, uma montagem: quais acontecimentos serão arquivados, por que esses e não outros, em quais suportes eles serão guardados e como serão disponibilizados para os leitores dos documentos. Jacques Le Goff (2003), ao estudar a genealogia dos arquivos utilizados pelos historiadores, analisa a multiplicidade de significações nos enunciados que os compõem, cuja totalidade nunca é alcançada, precisando o pesquisador desmascarar sua aparência inicial: “É preciso começar por desmontar, demolir esta montagem, desestruturar esta construção e analisar as condições de produção dos documentos-monumentos” (LE GOFF, 2003, p.538).

Em um discurso próximo ao de Foucault, ele destaca a relação intrínseca desses documentos com o poder: seriam produtos de uma sociedade, fabricados de acordo com as relações de poder ali existentes. Para ele, nenhum documento é inócuo, mas “o resultado de uma montagem, consciente ou inconsciente, da história, da época, da sociedade que o produziram, mas também das épocas sucessivas durante as quais continuou a viver, talvez esquecido, durante as quais continuou a ser manipulado, ainda que pelo silêncio” (LE GOFF, 2003, p.538). A partir dessa montagem realizada pelo pesquisador, os arquivos conservam parte das lembranças, (re)produzindo significações na vida social. Guarda-se para escapar à amnésia individual e coletiva: na memória se inscrevem os atos ocorridos.

Os protagonistas de *Notícias* selecionam aspectos do vivido, e o narrador reconstrói suas experiências, ultrapassando os limites da informação fria. Embasado pelas entrevistas com os protagonistas e seus arquivos, esse relato traz à tona narrativas permeadas pelo medo, sofrimento e ansiedade. Como lembrar, por exemplo, quais as palavras exatas de um vigia ao estar em uma situação de constante tensão no cárcere? Juan Vitta e Hero Buss, ao ouvirem nos noticiários da TV que Maruja e Beatriz haviam sido sequestradas, concluíram que não

valiam nada como troca para seus sequestradores, já que eram apenas jornalistas e não tinham influência política alguma:

Também eles haviam chegado à conclusão de que não passavam de extras num filme de horror. “Material de recheio”, como dizia Juan Vitta. “Descartáveis”, como lhes diziam os guardiões. Um deles, numa discussão acalorada, havia gritado a Hero Buss:

- Cale essa boca, aqui você não vale nem como convidado.

Juan Vitta sucumbiu à depressão, renunciou a comer, dormiu mal, perdeu o norte e optou pela solução compassiva de morrer de uma vez e não morrer milhões de vezes todos os dias. (GARCÍA MÁRQUEZ, 1996, p.73-74)

Eles podem ter ordenado os acontecimentos, recriando-os, já que relatam ao narrador o sentido que desejam dar a seu passado. Estudioso da relação entre literatura e arquivo, rememoração e amnésia, Reinaldo Marques (2003) destaca que todos os arquivos memorialísticos “nos provêm de recordações e lembranças, de um passado com o qual aprender, para melhor construir o futuro. [Mas] importa salientar tanto o gesto seletivo e classificatório quanto a intencionalidade por parte do indivíduo que constitui seu arquivo pessoal” (MARQUES, 2003, p. 146-147). Confiar na recuperação dessas lembranças, segundo Wander Miranda (2003), outro pesquisador dessas relações, é arriscar-se a construir parte de uma ficção na realidade, já que o arquivo não é um produto acabado da história, mas um mosaico de ideias, pleno de lacunas e fragmentos: “cujos contornos são fruto não de um sentido pleno ou de uma versão definitiva, mas de um jogo de intensidades marcado pela força de significação que cada elemento vai adquirindo no conjunto significativo que é o texto concluído e, a rigor, nunca terminado” (MIRANDA, 2003, p. 36).

Os sequestrados, a partir do autoarquivamento na escritura dos diários e cartas para seus familiares, passam a inscrever e a documentar suas vidas no papel. Isso pode ser interpretado como forma de sobrevivência e de conservação da memória. Tal prática também exerce um papel de resistência frente à apreensão do futuro incerto. Philippe Lejeune (2008), em um estudo sobre os diários, explica que é difícil se conectar ao presente, em situações extremas da vida, quando não se sabe como será o porvir. A alternativa é se defender utilizando as palavras como suas principais aliadas: “Como ‘aguentar’ quando a vida submete-nos a uma prova terrível? Como transformar o ‘foro íntimo’ em campo de defesa onde recuperamos as energias e buscamos forças. O diário pode trazer coragem e apoio” (LEJEUNE, 2008, p.263).

Em algumas passagens da obra analisada, o narrador mobiliza documentos que demonstram as motivações dos sequestrados para os relatos em seus diários. A jornalista

sequestrada, Diana Turbay, por exemplo, afirmou que escrevia para sobreviver e desabafar, já que narrava não somente os seus dias de cativo, mas registrava seus sentimentos, seus estados de ânimo e suas apreciações sobre os acontecimentos. O narrador interpreta as principais anotações da jornalista, ao analisá-las:

[Ela tomava nota] De tudo: histórias do cativo, análises políticas, observações humanas, diálogos sem resposta com sua família ou com Deus, a Virgem Maria e o Menino Jesus (...) É evidente que Diana não pensava num texto para ser publicado, e sim em um memorando político e humano. (GARCÍA MÁRQUEZ, 1996, p.66-67)

Ela também faz um desabafo, no sentido de relatar uma experiência humana, quando se encontra sozinha, após a libertação de sua companheira de quarto e colega de equipe, a jornalista Azucena Lievano. O desconhecimento de seu futuro no cativo a amedrontava e o narrador interpreta tal fato recorrendo ao diário de Diana, se apropriando dele de três maneiras: através do emprego do discurso direto, do discurso indireto livre e de suas próprias observações, misturando a voz narrativa ao discurso da protagonista:

‘Não quero e nem é fácil descobrir o que sinto a cada minuto: a dor, a angústia e os dias de terror que passei’. De fato, ela temia pela sua vida, sobretudo pelo medo inesgotável de um resgate armado. A notícia de sua libertação se reduziu a uma frase insidiosa: “Está quase” O que a aterrorizava era a idéia de que a Assembléia Constituinte se instalasse e tomasse determinações concretas sobre a extradição e o indulto. (GARCÍA MARQUEZ, 1996, p.129)

Como se percebe, com esse procedimento, o narrador se distancia da narrativa jornalística tradicional, que restitui, no texto, a fala das fontes entrevistadas. Com isso, demonstra certas afinidades com a tradição narrativa flaubertiana, que procurava mesclar os discursos, multiplicando os pontos de vista e tornando a narrativa ambígua.

García Márquez evoca outras razões para a produção desses relatos: os sequestrados escrevem também para conservar a memória, para que a transmissão do que se passou no cativo seja o mais fiel possível ao real. Como propõe Lejeune, fixar a memória é uma das funções essenciais do diário: “tereí um rastro atrás de mim, legível, como um navio cujo trajeto foi registrado no livro de bordo. Escaparei, desse modo, às fantasias, às reconstruções da memória” (LEJEUNE, 2008, p.261).

Beatriz Villamizar passava seus dias de cativo escrevendo todos os detalhes do quarto, dos sequestradores, de seu estado, com o objetivo de repassá-los a seu marido e filhos quando fosse libertada. Suas anotações lhe renderam uma advertência:

Os guardas ouviram dizer pelo rádio que Beatriz era fisioterapeuta e confundiram isso com psicoterapeuta, e por isso proibiram que ela escrevesse com medo de que estivesse elaborando um método científico para enlouquecê-los. (GARCÍA MÁRQUEZ, 1996, p.54)

Azucena também escrevia para que a reconstituição do período no cativeiro fosse realizada com a maior fidelidade possível, já que pretendia escrever um livro narrando sua experiência. Em *Una historia que no fue contada*, autobiografia publicada em 1992, a jornalista relatou a cena do anúncio de sua libertação, como destacou García Márquez:

Fui até o quarto e vesti a roupa preparada para o regresso que estava separada na cadeira enquanto dona Diana continuava no banho. (...)
 - Vamos embora, Azu?
 Seus olhos esperavam uma resposta ansiosa.(...)
 - Não. Eu vou sozinha.
 - Fico contente – disse Diana. – Eu sabia que ia ser assim. (GARCÍA MÁRQUEZ, 1996, p.118-119)

As cartas pessoais, trocadas entre os sequestrados e suas famílias, assim como entre os outros personagens, também são fontes essenciais, no sentido de fornecer uma reconstituição do vivido pelos envolvidos na trama. Servem como documentos para a reconstrução do passado e expressão dos sentimentos por parte dos cativos. Com um destinatário concreto, ao contrário dos diários, as cartas constituiriam, nesse caso, mais uma tentativa de amenizar a dor dos parentes quanto à incerteza frente ao futuro imediato.

Pacho Santos, jornalista que também havia sido sequestrado, relata seu drama, em uma carta-testamento escrita à sua esposa, ao saber, através de um comunicado dos Extraditáveis, que todos os sequestrados seriam mortos. Ele se comunica com Maria Victoria como se a mensagem contida na carta fossem suas últimas palavras:

‘Só desejo que este drama, não importa qual seja o final, acabe o mais rápido possível para que todos possam ter enfim paz’, começava. Sua gratidão maior ia para Maria Victoria – dizia -, (...) e a única coisa que lamentava era ter dado maior importância ao seu ofício de jornalista que à vida doméstica. ‘Com esse remorso entro na tumba’, escreveu. (GARCÍA MÁRQUEZ, 1996, p.132)

Conforme se pode observar, a carta funciona como uma espécie de testamento, em que Santos procura resgatar o que de fato lhe parece ter sido importante em sua vida. Seu relato é pungente por conter os sentimentos experimentados pelo indivíduo diante da iminência da própria morte. Ele também escreveu uma série de cartas à sua família que, no entanto, nunca foram enviadas. Com a escolha das palavras, ele demonstra seu estado de espírito quando soube da morte de duas outras sequestradas, Marina Montoya e Diana Turbay:

(...) e ele escreveu-lhes uma cálida carta cheia dessas verdades tremendas que parecem ridículas para quem não as sofre: “Estou aqui sentado neste quarto, acorrentado a uma cama, com os olhos cheios de lágrimas.” (GARCÍA MÁRQUEZ, 1996, p.238)

García Márquez mobiliza, além de diários e cartas, outros tipos de documentos pessoais, como gravações em fitas cassetes e fotos, a partir dos quais também reconstrói as cenas. O jornalista Pacho é orientado a preparar uma mensagem para mandar à sua família, como prova de que estaria vivo. Assim, grava uma mensagem em fita minicassete, que é utilizada na produção do livro-reportagem para validação do relato posterior do protagonista. É perceptível a preocupação do jornalista em amenizar o sofrimento de sua família:

(...) e começou a redigir a mensagem tal como lhe saía da alma, sem corrigir nenhuma vírgula. (...) Falou o mais devagar que pôde e tratou de afinar a dicção e assumir uma atitude que não delatasse as sombras de sua alma. Ao final gravou as manchetes principais de *El Tiempo* daquele dia como prova da data em que mandou a mensagem. Ficou satisfeito, sobretudo com a primeira frase: ‘Todas as pessoas que me conhecem sabem como esta mensagem é difícil para mim.’ (GARCÍA MÁRQUEZ, 1996, p.60)

Já o jornalista Hero Buss, alemão que fazia parte da equipe de Diana Turbay, utiliza retratos com seus companheiros de quarto como testemunho de seus dias no cativeiro:

Por aqueles dias [Hero Buss] convenceu um vigia a tirar um retrato dos três sequestrados descascando batatas para o almoço. Mais tarde, quando as fotos foram proibidas em outra casa, conseguiu esconder uma câmera automática em cima do guarda-roupa, e com ela fez uma boa série de slides coloridos de Juan Vitta e dele mesmo. (GARCÍA MÁRQUEZ, 1996, p.64)

Diana Turbay também utiliza uma gravação para expor a seus familiares e a seus companheiros de equipe que todos estavam vivos. Mais um arquivo pessoal mobilizado pelo autor como fonte dos acontecimentos narrados:

A voz era inconfundível: ‘Papai, é difícil enviar uma mensagem nestas condições, mas depois de pedir muito nos deram permissão.’ Só uma frase dava pistas para ações futuras: ‘Vemos e ouvimos notícias permanentemente’. (GARCÍA MÁRQUEZ, 1996, p.95)

Os arquivos coletivos são importantes fontes para que o autor comprove, com dados empíricos, as histórias que conta ao leitor. Alexandra, filha de Maruja, também era jornalista e apresentava um programa semanal na TV. Desde o início do sequestro, mandava mensagens codificadas em seus programas. Em uma comunicação unilateral, através das entrevistas que realizava com especialistas das mais diversas áreas ou da inserção de anúncios publicitários, falava, para que as sequestradas pudessem ter conhecimento, sobre o que se passava no mundo fora do cativeiro e como o governo negociava a libertação:

O primeiro deles, na quarta feira seguinte, foi o programa que Alexandra fez a seu regresso de La Guajira. O psiquiatra Jaime Gaviria, colega do marido de Beatriz e velho amigo da família, deu uma série de instruções sábias para manter os ânimos em espaços fechados. (...) Esse foi o primeiro de uma série de oito programas que Alexandra preparou usando como base uma longa conversa com o doutor Gaviria sobre a psicologia dos seqüestrados. (...) Alexandra decidiu então levar toda semana um personagem preparado para responder a perguntas intencionais que sem dúvida suscitariam nas reféns associações imediatas. (GARCÍA MÁRQUEZ, 1996, p.57-58)

Muitas vezes, exibia sua família para que Maruja, Beatriz e Marina Montoya (declarada desaparecida pelo poder público colombiano) não perdessem a esperança de serem resgatadas. Assim, esses programas foram utilizados como documentos na narrativa elaborada por García Márquez, quando da apresentação e recriação das situações vividas pelos sequestrados:

Nydia, com a família Turbay completa ao redor do ex-presidente; com familiares de Beatriz, e Alberto Villamizar. [Ele] explicou ao final, com voz pausada e muitos detalhes, o andamento e a situação de suas gestões. (...) A mensagem de Villamizar levantou o ânimo de Marina Montoya. Ela se humanizou de repente e revelou a grandeza de seu coração. (GARCÍA MÁRQUEZ, 1996, p.121-122)

Outro arquivo utilizado pelo jornalista escritor foi uma entrevista coletiva de Nydia Quintero, mãe de Diana Turbay, divulgada ao vivo por alguns os meios de comunicação. Após a morte de sua filha na sala de cirurgia e certa de que ela havia sido vítima de uma operação armada, ordenada por Bogotá, Nydia, indignada com os rumos que o governo tinha dado às negociações, convocou uma entrevista no hospital:

‘Esta é uma história de uma morte anunciada’, começou. (...) Disse que a insensatez e a criminalidade dos Extraditáveis eram os culpados pela morte da filha (...) Mas sobretudo o presidente, ‘que com indolência e quase com frieza e indiferença não deu ouvidos às súplicas que lhe foram feitas para que não houvesse resgate e não fossem postas em perigo as vidas dos sequestrados’. (GARCÍA MÁRQUEZ, 1996, p.161)

O autor constrói a narrativa, também, sob o ponto de vista crítico: o livro-reportagem passa a ser não somente o relato dos meses de cativeiro dos sequestrados, mas uma denúncia da situação da Colômbia nos anos 1990, e uma proposta de análise sócio-histórica do país. Em prólogo, García Márquez demonstra a importância de tal obra para o entendimento da história da guerrilha e suas implicações na política e sociedade colombiana:

Para todos os protagonistas e colaboradores, minha gratidão eterna por terem salvado do esquecimento este drama bestial, que por desgraça é apenas um episódio do holocausto bíblico em que a Colômbia se consome há mais de vinte anos. Dedico este livro a todos eles, e com eles a todos os colombianos – inocentes e culpados – na esperança de que nunca mais este livro nos aconteça. (GARCÍA MÁRQUEZ, 1996, p. 6)

De acordo com a proposta de Said (2005) do que é ser intelectual, trabalhar com a experiência do Outro é uma maneira de colocar o leitor frente aos acontecimentos da realidade à sua volta e, dessa forma, levá-lo a atuar como construtor e transformador da realidade, assim como o jornalista que busca descobrir alternativas para seu ofício.

Sabendo que na cultura de massa tudo é esquecido em poucos instantes, o jornalista pode transformar o seu ofício no momento em que passa a atuar como um arquivista, como faz o autor/narrador de *Notícia de um seqüestro*: captando, guardando, interpretando, reportando, analisando e apresentando aos seus leitores as experiências reais contidas em suas apurações. Ao se deslocar do jornalismo de intenção objetiva e tentar salvar do esquecimento fatos que são importantes para a memória coletiva, esse jornalista-escritor encontra nos livros-reportagem seu instrumento de trabalho mais humano pois, serve-se das experiências dos indivíduos e passa a agir, assim, como um salvador de lembranças. *Notícia de um seqüestro* (1996) poderia ser considerado, assim, um modelo de jornalismo transformador, em que os acontecimentos não podem ser esquecidos: são salvos no suporte de nossa memória através da narração das experiências de indivíduos reais.

Notícia de um seqüestro como discurso ficcional

Mesmo trabalhando como jornalista, apresentando os acontecimentos e contextualizando-os, empregando os meios básicos para a construção da matéria jornalística, como entrevistas e documentos reais, García Márquez continua sendo um ficcionista na arte de narrar. O tradutor Eric Nepomuceno, em apresentação da obra, afirma que García Márquez “esbanja talento literário. (...) Nada do que está neste livro foi inventado. (...) O que temos aqui é um autor em pleno domínio de suas ferramentas: a escritura solta, o preciosismo verbal e a frase trabalhada à exaustão” (GARCÍA MÁRQUEZ, 1996).

Quando Maruja e Beatriz são sequestradas, o narrador onisciente descreve uma cena com detalhes que não foram, obviamente, presenciados por García Márquez:

Embora o Parque Nacional tenha parecido deserto quando ela [Maruja] olhou por cima do ombro antes de entrar no automóvel, oito homens a espreitavam. Um estava ao volante de um Mercedes 190 azul-escuro, com placas frias de Bogotá, estacionado na calçada oposta. Outro estava ao volante de um táxi amarelo, roubado. Quatro, vestindo jeans, tênis e blusões de couro, passeavam pelas sombras do parque. (GARCÍA MÁRQUEZ, 1996, p.8)

Em outra passagem, Nydia se encontra com o presidente e se coloca como porta voz de Martha Nieves e Angélita Ochoa, irmãs de Jorge Luis, Facio e Juan David Ochoa, acusados de tráfico de drogas e considerados amigos pessoais de Pablo Escobar. Ela discute com Gaviria sobre o comportamento da polícia na luta contra o narcotráfico. O autor/narrador parece estar na sala, ouvindo a conversa entre os dois protagonistas:

Nydia foi direto ao assunto com as queixas das irmãs Ochoa em relação ao comportamento da polícia. O presidente deixou-a falar, enquanto fazia algumas perguntas soltas, mas todas muito pertinentes. Seu propósito evidente era não dar às acusações a transcendência que Nydia estava dando. (...) Mesmo assim, Nydia perguntava se o presidente teria tomado as precauções suficientes para que ninguém tentasse alguma coisa sem a sua autorização. (GARCÍA MÁRQUEZ, 1996, p.99)

Percebe-se, assim, que desde o início da narrativa o leitor é introduzido em um mundo que tem afinidades com a ficção, guiado por esse narrador onisciente - uma perspectiva de leitura a contrapelo dos procedimentos da narrativa jornalística. Pensando nas reflexões de Ricoeur (1994), pode-se dizer que, ao “imitar” a estrutura da narrativa de ficção, o narrador permite ao leitor uma participação mais efetiva na “riqueza da experiência vital do tempo tal

como é vivida por um personagem”⁵ (COHN, 2001, p.24). A reação do leitor em relação ao texto será, por conseguinte, diferente de sua postura ao ler uma notícia “fria”.

Também quanto à caracterização dos protagonistas do relato, o autor-narrador conjuga discurso ficcional e discurso histórico ao organizar as ações dos protagonistas, em uma série determinada de acontecimentos, para que eles “tivessem sua identidade bem definida e seu próprio cenário” (GARCÍA MÁRQUEZ, 1996, p.5). De acordo com García Márquez, essa foi uma solução técnica para que a narração, que é labiríntica (por se basear nos relatos fragmentários dos vários envolvidos nos acontecimentos), não se tornasse um relato interminável.

O autor recria os protagonistas do episódio à semelhança da personagem de ficção, dando-lhes relevo e profundidade, diferentemente dos protagonistas das histórias de jornal, percebidos como simples figurantes de uma notícia, já que o fato é mais relevante que suas implicações na vida dos indivíduos. Antonio Cândido, no ensaio intitulado “A personagem do romance” presente em *A personagem da ficção* (1981), destaca que a personagem representa a possibilidade do leitor de se aderir ao narrado, por intermédio de identificações, projeções e transferências: ela se torna viva através do enredo do romance. Os protagonistas da obra de Márquez não são apenas nomes ou funções de uma história que será esquecida rapidamente, mas foram transformados em seres vivos com experiência das quais o leitor poderá partilhar:

[o leitor] é obrigado a construir uma explicação que não corresponde ao mistério da pessoa viva, mas que é uma interpretação deste mistério; interpretação que elabora com a sua capacidade de clarividência e com a onisciência do criador, soberanamente exercida. (CÂNDIDO, 1981, p.65)

Através dos detalhes, das descrições e dos diálogos, o autor procura inserir o leitor em sua narrativa. Cândido ainda analisa as características dos romances, entendidos como uma série de fatos organizados em um enredo, no qual as personagens são elementos fundamentais para a composição do relato. Para ele, a densidade da personagem possibilita um pacto entre leitor e narrativa, já que este consegue imergir naquilo que lê. A relação entre as descrições do ser vivo e do ser fictício se torna essencial para que o leitor aceite a verdade da personagem. Ela dá à obra caráter verossímil:

Representa [também] a possibilidade de adesão efetiva e intelectual do leitor (...). A personagem vive o enredo e as idéias, e os torna vivos. Eis uma

⁵ Richesse de l’expérience vitale du temps telle qu’elle est vécue par un personnage.

imagem perfeita de Gide⁶: “Tento enrolar os fios variados do enredo e a complexidade dos meus pensamentos em torno destas pequenas bobinas vivas que são cada uma das minhas personagens”. (CÂNDIDO, 1981, p.54)

As personagens, nesse caso, são esféricas, pois possuem características complexas e, em consequência disso, tornam-se capazes de surpreender seus leitores. Cândido expõe definição de E.M. Forster:

A prova de uma personagem esférica é a sua capacidade de nos surpreender de maneira convincente. Se nunca surpreende, é plana. Se não convence, é plana com pretensão a esférica. Ela traz em si a imprevisibilidade da vida, – traz a vida dentro das páginas de um livro. (*apud* CÂNDIDO, 1981, p. 63)

No discurso jornalístico, inversamente, as personagens não conseguem chegar à dimensão esférica, o que permitiria senti-las como vivas.

Em suas obras, como percebido em *Crônica de uma morte anunciada* (1981), García Márquez já utiliza a estratégia narrativa do testemunho. Ele narra como se participasse dos fatos ocorridos; porém, sabe-se que os acontecimentos são parte de uma ficção fantástica. O narrador só introduz o relato a partir das várias fontes que o informam sobre os acontecimentos. Já no início da obra, o narrador faz sentir sua presença, através da introdução dos discursos diretos, como as vozes de suas fontes:

“Sempre sonhava com árvores”, disse-me sua mãe 27 anos depois, evocando os pormenores daquela segunda-feira ingrata. “Na semana anterior tinha sonhado que ia sozinho em um avião de papel aluminizado que voava sem tropeçar entre as amendoeiras”, disse-me. (GARCÍA MÁRQUEZ, 1981, p.9)

Ou ainda, quando o narrador, ao relatar os momentos que antecederam a morte do protagonista da crônica, Santiago Nassar, utiliza-se das observações de várias personagens secundários para a construção dos acontecimentos daquela manhã:

As muitas pessoas que encontrou desde que saiu de casa às 6h05m até que foi retalhado como um porco, uma hora depois, lembravam-se dele um pouco sonolento mas de bom humor (...) Muitos coincidiam na lembrança de que era uma manhã radiante (...) A maioria, porém, estava de acordo em que era um tempo fúnebre, de céu sombrio (...) (GARCÍA MÁRQUEZ, 1981, p.10)

⁶ Gide, *Journal des Faux-Monnayeurs*, 6.me edition, Gallimard, Paris, 1927, p.12 in CÂNDIDO, Antonio. A personagem da ficção, 1981, p.54.

García Márquez, em *Notícia*, para imprimir uma maior expressividade a uma atividade comum, insere seu ponto de vista, diferentemente do que acontece no discurso jornalístico, no qual a utilização dos adjetivos mostraria a apreciação do profissional e sua pretensa objetividade seria violada: “Foi levada pela mão por um corredor estreito até um banheirinho ínfimo, em péssimo estado e com uma janelinha triste aberta para a noite” (GARCÍA MÁRQUEZ, 1996, p. 16). Com esses adjetivos que expressam a visão do narrador, o relato se torna carregado de emoção e se aproxima do leitor, que presencia cada cena. Esse é o caso da evocação do momento em que Maruja e Beatriz chegam ao quarto onde passariam seus dias de cativo e encontram Marina Montoya, que havia sido sequestrada há dois meses e era dada como morta:

Tudo era lúgubre e opressivo. No canto à esquerda da porta, sentada numa cama estreita com cabeceira de ferro, havia uma mulher fantasmagórica com o cabelo branco e opaco, os olhos atônitos, a pele grudada nos ossos. Ela não deu sinais de haver notado que elas entraram; não olhou, não respirou. Nada: um cadáver não teria parecido tão morto. (GARCÍA MÁRQUEZ, 1996, p. 19)

O autor cria, para o leitor, “a impressão de que a história se desenrola, sem distância, diante dos seus olhos, como se ele estivesse no teatro ou no cinema. Constrói-se, assim, a ilusão de uma presença imediata” (REUTER, 2002, p. 60). Escapando à objetividade que guia o tradicional discurso jornalístico, ele forma uma tessitura narrativa complexa.

Na descrição de Marina Montoya, García Márquez aponta seus principais traços, como se o leitor olhasse um retrato e dá acesso à consciência dessa personagem. Ele toma de empréstimo as formas descritivas do romance realista e evoca a avaliação do narrador quanto aos acontecimentos:

Tinha uns sessenta e quatro anos e havia sido de uma beleza notável, com uns belos olhos negros e grandes e uma cabeleira prateada que conservava seu brilho mesmo na desgraça. Era puro osso. Quando Beatriz e Maruja chegaram, ela estava há quase dois meses sem falar com ninguém além dos vigias e precisou de tempo e trabalho para assimilá-las. O medo havia feito estragos nela: perdera vinte quilos e seu moral estava no chão. Era um fantasma. (GARCÍA MÁRQUEZ, 1996, p. 111)

A análise da personalidade de Maruja, no momento em que passou a ter consciência de sua situação no cativo, também faz com que o leitor se aproxime da protagonista. A maneira como a sequestrada se comporta frente à sua condição de mais uma vítima dos narcotraficantes e da iminência da morte é emblemática desse procedimento, já que se

percebe, através de suas atitudes, sua condição humana, e não, simplesmente, a caracterização de uma personagem anônima e irreal:

Maruja, que é analítica e fria mesmo contra seu otimismo quase irracional, havia percebido desde o primeiro momento que estava diante de uma realidade acima de seus recursos e que o seqüestro seria longo e difícil. Escondeu-se dentro de si mesma como um caracol em sua concha, economizou energias, refletiu a fundo, até que se acostumou à idéia inevitável de que podia morrer. (GARCÍA MÁRQUEZ, 1996, p. 76)

Os quatro principais recursos do NJ, propostos por Tom Wolfe para a construção de reportagens com as técnicas do romance realista, principalmente a descrição minuciosa dos detalhes presentes nas cenas, são estratégias que podem ser percebidas na construção da narrativa de García Márquez.

O primeiro recurso é a construção cena a cena. O narrador foge à mera narrativa histórica, que busca comprovar o que aconteceu de forma objetiva e distanciada, através de documentos e de relatos de fontes oficiais. Ele reconstrói os acontecimentos como poderiam ter sido, possibilitando ao leitor estar presente em cada momento narrado.

Ao evocar o sequestro de Maruja e de Beatriz, o narrador ordena as passagens textuais e as caracteriza por uma visualização intensa, acompanhada, principalmente, de um excesso de detalhes, como se o leitor vivenciasse o evento em tempo real:

Antes de entrar no automóvel olhou por cima para ter certeza de que ninguém a espreitava. Eram sete e cinco da noite em Bogotá. Havia escurecido uma hora antes, o Parque Nacional estava mal iluminado e as árvores sem folhas tinham um perfil fantasmagórico contra o céu turvo e triste, mas não havia à vista nada a temer. Maruja sentou-se atrás do motorista, apesar do cargo que ocupava, porque sempre achou que aquele era o lugar mais cômodo. (GARCÍA MÁRQUEZ, 1996, p. 7)

O leitor também vê detalhes que fazem parte da cena em que são sequestrados os jornalistas da equipe de Diana Turbay. García Márquez descreve o episódio e transporta o leitor para o momento da narração, como se ele fosse um viajante pelos locais descritos:

Diana e Azucena prosseguiram em sela durante quatro horas, e seus companheiros a pé, primeiro por uma montanha densa, e mais tarde por um vale idílico com casas pacíficas entre os cafezais (...) Desmontaram numa casinha de paredes brancas e telhas com musgo, quase incrustada num penhasco pronunciado e agreste. Lá dentro havia uma sala, e a cada lado um pequeno quarto”. (GARCÍA MÁRQUEZ, 1996, p. 35)

O segundo recurso que o NJ toma emprestado da ficção é a transcrição dos diálogos. Com a apresentação do discurso dos protagonistas, o leitor se envolve na narrativa. De acordo com Wolfe, “ele [o leitor] também estabelece e define a personagem mais depressa e com mais eficiência do que qualquer outro recurso” (WOLFE, 2005, p.54). O discurso direto é bastante utilizado no relato, o que faz com que o leitor se aproxime dos protagonistas e os perceba como indivíduos reais.

A partir do diálogo entre Maruja e um dos sequestradores, infere-se que ela se mostrava forte e decidida a enfrentar seus guardiões, em busca de melhores condições para a sobrevivência em seu cativeiro. Além disso, a tensão permanente da situação pode ser percebida:

- Fiquei sabendo que ontem à noite a senhora incomodou muito, que fez barulho, que tosse.
Maruja respondeu com uma calma exemplar, que poderia ser confundida com desprezo.
- Ronco quando durmo e não percebo – disse. Não posso impedir a minha tosse porque o quarto é gelado e as paredes largam água de madrugada. O homem não estava para queixas.
- E a senhora acha que pode fazer o que quiser? – gritou. – Pois se tornar a roncar ou a tossir de noite vamos estourar sua cabeça com um tiro. (...)
- Faça o que quiser – disse Maruja. – Não posso impedir meu ronco. Se quiser, pode me matar. (GARCÍA MÁRQUEZ, 1996, p. 56)

No momento em que é anunciada a libertação de Marina Montoya, nota-se, através das falas de Maruja e Beatriz, a apreensão frente ao desconhecido e a alternativa encontrada pelas duas para consolar Marina, certa de que seria morta:

- Vai ver, eles me soltem! – disse.
Sem terem combinado nada, Maruja e Beatriz decidiram que fosse qual fosse o destino de Marina, o mais cristão era enganá-la.
- Claro que vão – disse Beatriz.
- É isso mesmo – disse Maruja com seu primeiro sorriso radiante. – Que maravilha! (GARCÍA MÁRQUEZ, 1996, p. 137)

Wolfe pontua como próximo recurso o chamado ponto de vista da terceira pessoa, que consiste na “técnica de apresentar cada cena ao leitor por intermédio dos olhos de um personagem particular, dando ao leitor a sensação de estar dentro da cabeça da personagem, experimentando a realidade emocional da cena como a personagem experimenta” (WOLFE, 2005, p.54). Através da mediação do narrador, o leitor percebe o que se passa no interior dos protagonistas, faz suposições e previsões do que irá acontecer.

Ao narrar o cotidiano de Maruja no cativo, tem-se a impressão de se conseguir captar as sensações que se desenrolaram em sua consciência. A descrição da cena possibilita a percepção deste “estar dentro da cabeça da personagem”:

Maruja começou mal. Se enroscou no colchão, fechou os olhos, e durante vários dias não tornou a abri-los a não ser o indispensável, tentando pensar com clareza. Não é que conseguisse dormir oito horas seguidas, mal dormia meia hora, e ao despertar se encontrava outra vez com a angústia que a acoitava na realidade. Era um medo permanente: a sensação física de um cordão quente no estômago, sempre a ponto de arrebentar e se tornar pânico. (GARCÍA MÁRQUEZ, 1996, p. 53)

A fantasia e a verdade estavam em constante conflito nos pensamentos e ações de Marina Montoya. Como já havia sido sequestrada há mais tempo que as companheiras, sua degradação física e mental era mais visível. Aflição e dor são perceptíveis em seu relato, em parte com interferências do narrador:

Dizia que Pacho Santos e Diana Turbay estavam em outros quartos da mesma casa, e que portanto o militar do helicóptero cuidava ao mesmo tempo dos três casos em cada visita. Numa ocasião ouviram ruídos alarmantes no pátio. (...) Marina, em seus delírios tenebrosos, pensou que talvez houvessem esquarterado Francisco Santos e estivessem enterrando os pedaços debaixo das lajotas da cozinha: “Quando começam as matanças, não param – dizia. – As próximas seremos nós”. (GARCÍA MÁRQUEZ, 1996, p. 52-53)

Como quarto recurso, Wolfe destaca a descrição pormenorizada dos gestos, maneiras, hábitos, costumes, estilos de vida. Propõe que, com o registro desses elementos, a princípio irrelevantes para o todo da obra, “os jornalistas [experimentem] todos os recursos do realismo, acelerando-os, tentando usá-los de maneira mais ampla, com a paixão intensa dos inocentes e dos descobridores” (WOLFE, 2005, p.57). Para ele, repassar todos os detalhes é essencial, pois transmite aos leitores, de forma mais próxima, as experiências pelas quais passam os protagonistas. O leitor passa a viver as situações com cada um deles, como no caso em que o narrador retrata o quarto em que as sequestradas Maruja, Beatriz e Marina se encontravam:

A única cama era a de Marina, iluminada dia e noite por um abajur eterno. Paralelo à cama ficava o colchão estendido no chão, onde dormiam Maruja e Beatriz, uma de ida e a outra de volta como os peixinhos do zodíaco, com um só cobertor para as duas. (...) Viviam na penumbra, porque a única janela estava clausurada. (...) As piores horas eram das seis às nove da manhã, quando as cativas permaneciam despertas, sem ar, sem nada para beber ou

comer, esperando que destapassem a fricha da porta para começar a respirar. (GARCÍA MÁRQUEZ, 1996, p. 50-51)

A eficácia dessa estratégia narrativa também pode ser observada na descrição do quarto em que Pacho Santos passava seus dias de cativo:

Percebeu que a janela tapada no quarto dava para o jardim e que havia uma porta de saída no final do corredor estreito em que ficavam os banheiros. (...) Ali a única ventilação era uma janela por onde se podia ver o céu. Tão alta, que não seria fácil alcançá-la, mas tinha um diâmetro suficiente para sair por ela (...) Concluiu que estava perto de uma fábrica, cujo apito era ouvido várias vezes por dia, e pelos coros diários e a algaravia dos recreios notou que estava perto de um colégio. (GARCÍA MÁRQUEZ, 1996, p. 175)

García Márquez realiza a montagem de seu texto através dos relatos dos protagonistas. Entretanto, algumas construções, realizadas a partir dos arquivos, poderiam ser colocadas em dúvida, além de a (re)criação estar presente, já que ele mobiliza elementos dos quais não poderia ter conhecimento.

Como saber, por exemplo, o que Pablo Escobar (chefe do cartel de Medellín) sentia ou aparentava em determinados momentos, se ele morreu em ação policial em 2 de dezembro de 1993?

A verdade é que em fevereiro Escobar parecia não ter confiança nos decretos, mesmo quando dizia ter. A desconfiança era nele uma condição vital (...) Sua astúcia para não deixar provas de seus atos era inesgotável. Não consultava ninguém. (GARCÍA MÁRQUEZ, 1996, p. 218)

Ou o que Diana Turbay, morta no hospital após seu resgate, pensava no momento em que os militares a resgataram, quando já se encontrava ferida em razão do tiroteio entre policiais e sequestradores?

Diana sentiu-se exausta poucos metros depois, quando os helicópteros já estavam a vista. Não podia, de fato, mas tampouco sentia nenhuma dor (...) A dor tinha se tornado insuportável, mas ela estava tranqüila e lúcida, e sabia que ia morrer. (GARCÍA MÁRQUEZ, 1996, p. 157)

Estão presentes, aqui, princípios inerentes ao discurso ficcional, no qual o narrador tem a liberdade de criar situações verossímeis e não apenas restituir situações comprovadamente reais. Entretanto, o recurso às estratégias do romance não faz da obra uma pura ficção.

Notícia de um seqüestro como discurso jornalístico

Como destacado em qualquer Manual de Redação que instrui jornalistas a escreverem bons textos para jornais diários, a busca pela objetividade e o distanciamento crítico são fundamentais para garantir que a matéria apresente ao público leitor somente os fatos e seus desdobramentos concretos. O padrão jornalístico é, de certa forma, imposto pela indústria cultural, restringindo os jornalistas à produção de suas matérias. De acordo com o *Manual da Folha de São Paulo*, “esse procedimento visa evitar que o jornal se transforme em porta-voz involuntário e intermitente de interesses políticos ou que sobrevalorize notícias (...)” (FOLHA DE SÃO PAULO, 2005, p.22).

No entanto, sabe-se que a objetividade na produção de textos jornalísticos é uma ilusão, já que, frequentemente, ao escolher determinado assunto e produzir um texto, o profissional toma certas decisões de forma subjetiva, muitas vezes influenciado por suas posições políticas e sociais, hábitos, emoções e engajamento no assunto tratado. Porém, isso não o exime de tentar ser o mais objetivo possível. Ele não deve deixar de buscar, incessantemente, o ideal da verdade. Ainda segundo o Manual, “para relatar o fato com fidelidade, reproduzir a forma, as circunstâncias e as repercussões, o jornalista precisa encarar o fato com distanciamento e frieza, o que não significa apatia e desinteresse” (FOLHA DE SÃO PAULO, 2005, p.46). Porém, a partir de uma análise crítica do jornalismo, é possível perceber que o distanciamento e a frieza pregados pelo Manual são sinônimos de textos descontextualizados e não analíticos.

Um livro-reportagem seria, assim, uma forma encontrada pelos jornalistas para transgredir as regras que restringem a criatividade e a tomada de posição. Por mais que se embase em alguns princípios fundamentais para a produção de matérias jornalísticas, o jornalista escritor sempre procura narrar os acontecimentos de forma mais crítica e próxima do leitor, para propiciar uma atitude reflexiva. Em *Notícia de um seqüestro* (1996), podemos explorar alguns aspectos que aproximariam a obra de uma reportagem, a partir de preceitos empregados no jornalismo.

Carlos Rogé Ferreira, em sua obra *Literatura e jornalismo, práticas políticas* (2003), ao apresentar trechos de uma resenha sobre alguns livros que abordam a situação da Argélia, misturando a ficção e a realidade, destaca algumas “imbricações narrativas” que poderiam ser mobilizadas para o estudo do livro-reportagem em questão. Essas imbricações seriam constituições adequadas ao discurso testemunhal, que mescla história, jornalismo e literatura,

possibilitando um relato mais próximo entre as experiências dos indivíduos, que são parte dos acontecimentos, e os leitores.

Como primeiro ponto, a existência dos acontecimentos deve ser passível de comprovação. A situação narrada pelo jornalista escritor é real e ocorreu na Colômbia em 1990. Ao se utilizar de entrevistas, com as fontes primárias e secundárias, ele consegue atingir uma compreensão mais apurada dos acontecimentos vivenciados. Tais fontes, de acordo com a crítica Regina Zilberman (2004), ao analisar o material utilizado pelo artista para a composição de sua obra, “correspondem a um significante que pode acolher tudo que precede a obra, pertencendo à sua fase de gestação e produção” (ZILBERMAN, 2004, p.18). As fontes primárias e secundárias e os documentos fazem parte da história, auxiliando o jornalista na construção de uma narrativa que reconstitui o passado. As situações se tornam palpáveis e visíveis para os leitores.

O narrador, ao conversar com uma amiga de Diana Turbay, reconstituiu no texto certos aspectos da personalidade e da carreira dela como jornalista. A amiga conta que, para a produção de uma reportagem sobre a paz, Diana foi ao encontro de Carlos Pizarro, o comandante do M-19, que havia lançado um foguete de guerra no quarto onde seu pai, o presidente Turbay, se encontrava. Através da inserção do discurso direto da amiga de Diana, García Márquez embasa as conclusões que tira ao longo do trecho, como na parte em que analisa a chegada da jornalista à profissão como um reencontro com o melhor dela mesma:

‘Já não estou em idade de brigar com ninguém, nem tenho ânimo para arrumar encrencas – disse então – Agora sou totalmente conciliadora.’ (...)A amiga que contou a história diz, morrendo de rir: “Diana entendeu que aquilo era para ser feito ao estilo de um jogador de xadrez e não de um lutador de boxe aos murros contra o mundo.” (GARCÍA MÁRQUEZ, 1996, p. 86)

A reconstrução do momento em que a mãe de Diana Turbay recebeu informações sobre o possível paradeiro de sua filha e do contato com informantes próximos a Escobar também é realizada a partir da entrevista com a protagonista secundária, Nydia Quintero:

Era um recado tão convincente que Nydia viajou a Medellín para respondê-lo: ‘Pedi ao informante – disse ela – que não comentasse a informação com ninguém, e mostrei a ele o perigo para a minha filha e mesmo para os guardiões se alguém tentasse um resgate’ (...) A notícia de que Diana estava em Medellín lhe sugeriu a idéia de fazer uma visita a Martha Nieves e Angélita Ochoa (...) “Eu ia com o desejo veemente de que me ajudassem no contato com Escobar”, disse Nydia anos depois, evocando aqueles dias amargos. (GARCÍA MÁRQUEZ, 1996, p. 98)

Os decretos assinados durante o período de negociação entre o governo colombiano e os Extraditáveis são utilizados na narrativa para contextualização dos acontecimentos. Eles são mais um meio através do qual o narrador consegue corroborar a existência das ações narradas. De acordo com García Márquez, para que o governo fosse preservado de suspeitas de negociações ilegais com os Extraditáveis, o presidente Gaviria e seu ministro da Justiça, Jaime Giraldo Angél, decidiram não entrar em contato direto com o grupo. Assim, toda a comunicação com eles ficaria sob a responsabilidade do diretor nacional de Instrução Criminal e toda ela aconteceria por escrito, para que ficasse registrada e comprovada. O decreto aprovado no dia 5 de setembro de 1990 é demonstrado como prova cabal de tal situação:

Este foi o decreto de Estado de Sítio 2047: quem se entregasse e confessasse delitos podia obter como benefício principal a não-extradição; quem além da confissão colaborasse com a justiça, teria redução da pena de até um terço pela entrega e confissão, e de até um sexto pela colaboração com a justiça pela delação. (GARCÍA MÁRQUEZ, 1996, p.83)

Outro documento empregado pelo narrador foi a carta enviada pelos Extraditáveis ao ex-presidente Turbay, pai de Diana, e a Hernando Santos, pai de Pacho Santos. Por decisão dos dois, enquanto não obtivessem uma notícia mais consistente sobre os fatos, a carta não seria divulgada. Como aponta Márquez, o estilo conciso, direto e sem erros, próprio do líder do grupo, Pablo Escobar, não permitia duvidar da autenticidade da mensagem. Com três folhas escritas a mão, o grupo assumia a autoria dos sequestros dos jornalistas e fazia algumas exigências para que os sequestrados fossem soltos:

Queiram receber de nós, os Extraditáveis, uma respeitosa saudação. (...) [Os jornalistas se encontram] em bom estado de saúde e nas boas condições de cativeiro que podem ser consideradas normais nestes casos. (...) Se vier um golpe de Estado, bem-vindo. Já não temos muito a perder. (GARCÍA MÁRQUEZ, 1996, p.87)

Ferreira (2004, p.206) destaca que “o trabalho [nas narrativas jornalísticas] é possível pelo(s) testemunho(s) de quem presenciou os acontecimentos ou tem fortes provas/indícios dos mesmos”. Assim, com a contextualização dos fatos através dos arquivos documentais e com o relato dos protagonistas, o narrador consegue construir seu livro-reportagem.

O contexto, característica inerente aos relatos jornalísticos para o aprofundamento do entendimento do leitor, é, na obra, exemplificado de maneira a poder ser considerado como o

arquivo histórico dos fatos que serviam de “pano de fundo” da trama principal: os sequestros de jornalistas. Atentando-se para os antecedentes dos fatos, a obra conjugaria duas linhas temáticas, de acordo com a tipologia proposta por Edvaldo Lima (2004): livro-reportagem-história e livro-reportagem-denúncia.

Um livro-reportagem-história “focaliza um tema do passado recente ou algo mais distante no tempo. O tema, porém, tem em geral algum elemento que o conecta com o presente, dessa forma possibilitando um elo comum com o leitor atual” (LIMA, 2004, p. 54). Em *Notícia de um seqüestro*, o narrador pode, através da focalização de acontecimentos do passado, conectar o leitor à situação atual da Colômbia (hoje, com o narcotráfico das FARC). García Márquez realiza uma análise da conturbada realidade colombiana e relata fatos históricos que ajudam o leitor a compreender o poder dos Extraditáveis haviam alcançado o poder:

A Colômbia não havia tomado consciência de sua importância no tráfico mundial de drogas até que os narcotraficantes entraram na alta política do país pela porta traseira, primeiro com seu crescente poder de corrupção e suborno, e depois com aspirações próprias. Pablo Escobar tinha tentado se insinuar no movimento de Luis Carlos Galán, em 1982, mas Galán tirou-o das listas de candidatos e o desmascarou em Medellín diante de uma manifestação de cinco mil pessoas. (...) No dia 18 de agosto de 1989, Luis Carlos Galán foi metralhado em praça pública no município de Soacha, a dez quilômetros do palácio presidencial e no meio de dezoito guarda-costas bem armados. (GARCÍA MÁRQUEZ, 1996, p. 27)

Além disso, ele destaca as ações dos principais envolvidos na luta contra o sequestro dos jornalistas - acontecimento que permeia a obra como um todo. A entrevista com o presidente César Gaviria, que procurava criar uma alternativa para a guerra contra o terrorismo, desde quando fora ministro de Virgílio Barco, permitiu ao narrador realizar uma análise mais profunda do estado do presidente quando do sequestro dos jornalistas. Para Gaviria, o terrorismo era um problema nacional, enquanto o narcotráfico era internacional:

Sua prioridade era contra o narcoterrorismo, pois com as primeiras bombas a opinião pública pedia prisão para os narcoterroristas, com as seguintes pedia a extradição, mas a partir da quarta bomba começava a pedir que fossem indultados. Também neste sentido a extradição devia ser um instrumento de emergência para pressionar a rendição dos delinquentes, e Gaviria estava disposto a aplicá-la sem contemplações. (GARCÍA MÁRQUEZ, 1996, p. 78)

O narrador, através das entrevistas que realizou com Nydia Quintero, também relata suas atividades para mobilização da sociedade e dos Extraditáveis. Queria a libertação dos

reféns e, para isso, organizou a ocupação dos noticiários de rádio e TV, com grupos de crianças que liam um apelo para a soltura dos sequestrados. Entre outras iniciativas, no dia 19 de outubro, chamado de “Dia da Reconciliação Nacional”, conseguiu que fossem celebradas missas nas cidades e municípios colombianos para rezar pela paz:

Por gestão de Quintero, os noticiários da televisão iniciavam suas transmissões com as fotos de todos os sequestrados, fazia-se a conta os dias de cativo e iam retirando os retratos correspondentes à medida que eram libertados. Também por iniciativa dela era feito um chamado para a libertação dos reféns no começo do jogo de futebol em todo o país. (GARCÍA MÁRQUEZ, 1996, p. 97)

Também se pode considerar a obra como um livro-reportagem-denúncia, já que existe um propósito investigativo e “apela para o clamor contra as injustiças, contra os desmandos dos governos, os abusos das entidades privadas ou as incorreções de segmentos da sociedade, focalizando casos marcados pelo escândalo”. (LIMA, 2004, p. 75-76).

García Márquez põe em cena a realidade não analisada nos meios de comunicação tradicionais e propõe soluções para os impasses vivenciados. Após a publicação do decreto 2047, Gaviria acreditava no rendimento imediato dos Extraditáveis. Pelas reações da imprensa, dos meios políticos e do grupo de narcotraficantes, verificou que tal decreto ainda precisava ser reformulado. Aqui, o narrador começa a opinar, fazendo sua avaliação acerca dos acontecimentos:

Para começar, ficava aberta demais a possibilidade de que qualquer juiz interpretasse à sua maneira o tratamento da extradição. Outra falha era que as provas decisivas contra os narcotraficantes estavam no exterior, mas toda a cooperação com os Estados Unidos tornava-se crítica, e os prazos para obtê-las eram demasiado estreitos. A solução que não estava no decreto era aumentar os prazos e atribuir à presidência da república a responsabilidade de ser o interlocutor para trazer as provas ao país (GARCÍA MÁRQUEZ, 1996, p. 107)

Ele ainda menciona o clima de guerra civil propiciado pelo narcoterrorismo. Ataca, também, a cultura do dinheiro fácil através do tráfico de drogas, encerrando o país em um “círculo infernal”, já que os Extraditáveis não se entregavam e nem moderavam as formas de violência que impunham à sociedade:

Entre os muitos fatos graves que haviam convulsionado o país, o narcoterrorismo se definiu como o mais virulento e impiedoso (...) Prosperou a idéia de que a lei é o maior obstáculo para a felicidade, que aprender a ler e

a escrever não serve para nada, que se vive melhor e com mais segurança como delinqüente do que como pessoa de bem. Em síntese: o estado de perversão social própria de toda guerra incipiente e intermitente. (GARCÍA MÁRQUEZ, 1996, p. 144-145)

Dessa forma, o jornalista escritor subverte certos paradigmas jornalísticos e mobiliza um dos pressupostos básicos do Jornalismo Gonzo⁷, a ser utilizado por todo e qualquer jornalista que se pretende crítico: o repórter deveria possuir o talento de um grande jornalista, o olhar aguçado de um fotógrafo engajado e a coragem de um ator, para viver intensamente e reportar sua ação, seja através de sua observação direta (o que Hunter Thompson fez na produção de suas matérias) ou através do testemunho de terceiros e a utilização de arquivos (o que García Márquez realizou em *Notícia de um seqüestro*).

⁷ Hunter Thompson, precursor do Jornalismo Gonzo, na década de 1970, criava narrativas, a maioria delas surreais, a partir de quatro assuntos: esportes, armas, sexo e drogas. A captação participativa era o principal recurso para a estruturação de seu texto.

4. OS ESTRANGEIROS DO TREM N: ROMANCE-REPORTAGEM

Com a denúncia social, o romance-reportagem cumpre o papel primordial de toda narrativa: o de transmitir conhecimento por meio da encenação da experiência. Com o romance-reportagem, a denúncia social passa da condição de crença ingênua no mito da linguagem revolucionária e transformadora de homens para a posição real de comunicação narrativa.

Rildo Cosson

Assim como o livro-reportagem pode ser uma alternativa ao jornalismo massificado, outro meio para o distanciamento do jornalismo tradicional seria o romance-reportagem. O auge de sua divulgação foi a década de 1970, com a publicação do romance de José Louzeiro - *Lúcio Flávio, o passageiro da agonia* (1982). De acordo com o jornalista e pesquisador do romance-reportagem, Rildo Cosson (2007, p.37), o surgimento desse tipo de texto foi facilitado "pelo grande número de jornalistas escritores, pela censura e a função de informar que a literatura assumiu no período, pelo impacto da indústria cultural e pela situação de marginalidade com que muitos autores foram confrontados". O autor, ao estudar o gênero, destaca a ambiguidade de sua denominação, já que mescla uma história baseada em fatos verídicos a uma narrativa inserida nos padrões ficcionais.

Ao analisar a obra de Louzeiro, Cosson destaca os dois pólos dela fundadores: o registro realista no estilo e a denúncia social na temática. Ainda de acordo com o pesquisador, alguns recursos são adotados e defendidos por esse autor, aspectos que poderiam ser transpostos à análise do romance-reportagem em questão:

a simplicidade; o retrato da realidade tal como ela é; o compromisso com o momento histórico; a literatura como reflexo das experiências e das vivências do autor; a necessidade de o escritor atender ao seu público apresentando obras que tratem da realidade contemporânea; o engajamento com a causa popular; e um certo nacionalismo literário (COSSON, 2007, p.45)

Ser fiel ao referencial, como nas produções jornalísticas, e representativo e encenado, como no discurso literário. Esse foi o principal objetivo do romance-reportagem no Brasil, em um momento em que as formas de expressão estavam sendo limitadas e em que se buscava visibilidade através das mídias alternativas, formas de comunicação contestadoras do poder vigente. Nesse período de transformações políticas e sociais, em que o governo militar comandava o país, no qual as vozes dissonantes do sistema eram caladas, o romance-

reportagem buscou mostrar as verdades dos fatos escondidos nos porões da ditadura. Esses relatos-testemunho buscavam fundir a história documental e a ficção narrativa. Em *Cânone, tradição e traição: o caso do testemunho jornalístico* (2002), artigo em que Livia Reis empreende um estudo a respeito de dois romances baseados em fatos reais - *Catamarca*, livro de Norma Morandini e *Araceli meu amor*, de José Louzeiro – é destacado que esses testemunhos jornalísticos transformaram o realismo social, a partir da construção de uma poética própria:

Ao lado das técnicas tradicionais da reportagem, que incluem o uso de entrevistas, a imersão do repórter nos eventos, a deliberada subjetividade na versão dos fatos, os testemunhos jornalísticos empregam recursos estilísticos próprios da ficção narrativa, como o ponto de vista interno, o diálogo, a saturação do texto, detalhes da vida e dos hábitos da personagem e, principalmente, uma organização e coerência interna, próprias do texto da ficção. (REIS, 2009, p.69-70)

Dessa forma, esses romances atendiam à demanda de um público letrado, que se chocava constantemente com os discursos padronizados pela imprensa em geral. Entretanto, a década de 1970 foi, também, palco para que os jornalistas passassem a se questionar sobre a falta de possibilidades de intervenção que o padrão objetivo de transmissão da informação impunha. Percebeu-se, assim, que a simples objetividade da informação não atendia ao ritmo acelerado de transformações da sociedade.

Embora a fase de grande destaque tenha ocorrido no período do regime militar, o gênero permaneceu com outros fins, já que essas narrativas ainda procuram a ampliação do debate sobre questões contemporâneas da sociedade brasileira. A grande diferença entre os livros-reportagens e os romances-reportagens é que esses se afirmam somente como “baseados” em fatos e personagens reais. Porém, também buscam humanizar os protagonistas e suas histórias, a fim de denunciar e transformar os acontecimentos tais como são apresentados na imprensa cotidiana. Trata-se de uma forma de intervir na sociedade, “por meio da *denúncia social* que a verdade, espelhada nos fatos de sua narrativa, evidencia e consuma.” (COSSON, 2001, P.36).

Ainda de acordo com Cosson, em estudo sobre o romance-reportagem, a imposição da censura arbitrária, após o AI 5, fez com que os comunicadores migrassem para a literatura, procurando um espaço que lhes era negado no jornalismo. Assim, por meio da produção dos romances-reportagens, passaram a burlar a censura e a resistir politicamente, denunciando as verdades omitidas e a história mascarada pela versão oficial do Estado.

Mesmo produzindo obras com linguagem objetiva e obedecendo aos fatos geralmente retirados de manchetes de jornais e aprofundados pelo autor do livro, o romance-reportagem tem muitas semelhanças com o discurso ficcional, já que é recriação e interpretação dos acontecimentos. Segundo Cosson,

compreende-se, portanto, que toda a verdade do romance-reportagem, apesar de estar indubitavelmente amparada em fatos acontecidos, constrói-se, no nível do discurso, pelo princípio da verossimilhança, isto é, ao ser passada da condição de fato à de discurso, a verdade factual é mimetizada e, de veraz, transforma-se antes de tudo em verossímil. (COSSON, 2001, p.42)

Percebe-se, em tal afirmação, que existe uma diferenciação considerável quando se relaciona o romance-reportagem ao livro-reportagem, pois naquele o pacto não é referencial, mas apenas intensifica a verossimilhança.

Cosson, ao citar um estudo de Heloísa Buarque de Holanda e Marcos Augusto Gonçalves, destaca que o romance-reportagem pode ser compreendido em dois sentidos. No primeiro, ele é considerado uma maneira específica de narrar, comparada à literatura de não-ficção americana, que tem como expoente direto o livro de Truman Capote, *A sangue frio* (1966). Neste, os acontecimentos reais são atrelados às técnicas utilizadas pela literatura ficcional, como as digressões, os diálogos, a recorrência da memória, a descrição detalhada dos cenários e das personagens. Tudo isso possibilita a interação do público leitor com o texto, já que os leitores compreendem a realidade a partir da contextualização dos acontecimentos e passam a significá-la de acordo com suas vivências e experiências. Assim, o romance-reportagem, considerado, a princípio, “uma *narrativa de informação* (reportagem), transforma-se também em um *ato de comunicação* (romance), no qual o leitor é solicitado a dialogar com o narrador, ocupando, para tanto, o lugar da sociedade a que ambos pertencem” (COSSON, 2001, p.77).

O outro sentido atribuído ao gênero é o da migração do jornalismo efêmero para a ficção duradoura. Local de reflexão, o discurso ficcional passa a ser necessário aos jornalistas sem espaço nos meios de comunicação para denunciar e revelar o que é, geralmente, omitido por tais meios. O sonho de ser escritor, expressado por Vilas Boas (2008) em entrevista anexa, tem suas raízes nos primórdios da atividade jornalística, na qual a literatura era vista como consagrada, como discurso superior e local privilegiado de enunciação. Antes da profissionalização da atividade, eram os escritores que escreviam aos jornais, mesclando fatos e ficção, aproximando, através desses produtos, o público leitor desse espaço de experimentação. A partir da década de 1930, o jornalismo começa a integrar a indústria

cultural e, assim, moderniza-se, abandonando seu idealismo, passando a negócio e, por isso, sendo regido pela lógica do mercado. Em 1969, com a regulamentação da profissão⁸ e a formação de profissionais nas escolas de jornalismo, os grandes jornais, para se adequarem ao modelo de gerenciamento das empresas capitalistas, começam a racionalizar, a impessoalizar as relações internas e a visar à maior produtividade de seus empregados, passando “de um empreendimento político-literário para a forma de empresa capitalista” (COSSON, 2007, p.101):

Um jornal é um investimento como os outros e deve adequar-se aos objetivos de vender mais e produzir lucro. Para tanto, deve ser objetivo e atender às necessidades de informação de seus leitores. Ao adotar essas premissas, o novo padrão jornalístico respondia, em última instância, às especificidades do jornal como empresa que agora se integrava definitivamente à indústria cultural. (COSSON, 2001, p.101)

Assim, o sentido de missão e de arte, inicialmente intrínseco à figura do jornalista, começava a ser eliminado em favor do novo padrão jornalístico, que colocava fim à sua autonomia como intelectual engajado na realidade social. A improvisação e a criatividade davam lugar ao planejamento, à técnica, à frieza das matérias: “Comunicação que leva, naturalmente, à reflexão e à consciência de que as pás do moinho gigantesco que consomem vidas podem e devem ser detidas” (COSSON, 2001, p.77).

As “pás do moinho gigantesco”, metáfora da imprensa cotidiana concebida como mercado, devem ser contidas pela comunicação propiciada pela narrativa, já que constitui esse espaço de engajamento, de atividade intelectual: “o romance-reportagem estabelece a necessidade de se olhar o outro, de se olhar o alheio, o que está na borda, como próprio e não mais simplesmente como um outro” (COSSON, 2007, p.111).

O jornalista escritor que busca a transformação de seu ofício através, também, da produção de romance-reportagem, passa a dialogar com o leitor, à medida que este se encontra implicado na narrativa e se vê como parte da realidade. Utilizando o discurso presente nesses romances como crítica e denúncia, eles cumprem o papel imprescindível a qualquer comunicação narrativa: transmitir a experiência do Outro, como tentativa de proporcionar aos leitores um conhecimento mais profundo dos acontecimentos e da realidade social.

⁸ Os ministros do Supremo Tribunal Federal, no dia 17 de junho de 2009, decidiram, por 8 votos a 1, que o diploma de jornalista não é mais obrigatório para o exercício da profissão. Dessa forma, assim como nos primórdios da imprensa, qualquer profissional pode trabalhar nos meios de comunicação. A discussão é extensa e não é de interesse deste trabalho debater tal assunto.

Ainda segundo o autor, o gênero é construído, na maioria das vezes, de fatos retirados das manchetes de jornais e, dessa forma, marcados pela verdade factual. É o caso do romance-reportagem de Vilas Boas. No entanto, sua teia de faticidade se apoia mais na verossimilhança e na mimesis do que na verdade e no cruzamento de dados. Com isso, passa-se a desvelar a produção do romance-reportagem. Isso pode ser exemplificado já no prólogo de *Os Estrangeiros do Trem N* :

Tudo o que está escrito aqui é verossímil – realidade pressentida e/ou vivenciada, num processo peculiar de leitura e interpretação. (...) Se encontrar neste livro a sombra distorcida de algum imigrante brasileiro conhecido seu, não terá sido mera coincidência. (VILAS BOAS, 1997, p.9)

Vilas Boas, em um jogo de palavras, expõe, a contrapelo do texto de ficção, no qual há implicações com o clássico pacto “qualquer semelhança com fatos e pessoas reais terá sido mera coincidência”, a especificidade do romance-reportagem. Por meio da denúncia social, atrelada ao relato de suas principais fontes, tal romance se torna porta voz do povo, já que “tanto testemunha o presente, como o fazem as reportagens, como serve de documento para o futuro, exercendo assim uma função social da literatura” (COSSON, 2007, p.40):

Angél não era nenhum mexicano Prêmio Nobel de Literatura, tampouco um rico empresário de Hong Kong à caça de um passaporte francês. Não é astrofísico indiano, nem um famoso arquiteto de Uganda. Nem petroleiro das arábias, nem sultão do Brunei. Se fosse um desses tipos de felizardos, tudo seria diferente, ainda que de “Terceiro Mundo”. (VILAS BOAS, 1997, p.62)

Observa-se uma crítica à situação de subalternidade dos imigrantes pobres e não reconhecidos, já que, de acordo com Paulo Monfort, o narrador da obra, para os bem-sucedidos tanto financeira quanto profissionalmente, qualquer cidadania poderia ser obtida de forma mais simples, ou seja, tudo é apenas uma questão de capital, seja ele material – a fortuna – ou o simbólico – o acesso ao conhecimento e à alta cultura.

Mesmo nessa constante busca por qualidade de vida em outro país, a partir de uma afirmação irônica do pai de Plínio, um das personagens da obra, quando relata sua intenção de viajar para os Estados Unidos para “tentar a vida”, é notória a crítica empreendida pelo narrador a um mundo regido pela lógica neo-liberal:

- Meu filho, em qualquer lugar urubu é preto.
De fato. Assim, Zé Dourado colocou uma rolha no fluxo dos rancores de Plínio. Mesmo que urubu não seja preto em algum lugar deste planeta

poluído, o pai tinha razão.

- O ser humano é a mesma merda em qualquer lugar do mundo, Paulo. Mesmíssima merda.

Sujeito aos mesmos vícios e virtudes, o bicho-homem deixa rastros de barbárie e bravura onde quer que pise. Em outras palavras, os erros e acertos variam conforme a punição e a valorização. (VILAS BOAS, 1997, p.73)

Aqui, a contextualização e as denúncias são utilizadas não mais como um meio de escape à censura do período militar, mas com a proposta de mudar as práticas tradicionais do jornalismo e problematizar um assunto que nos jornais é sempre exposto sem questionamentos e sob a simples forma de estatística: a situação dos imigrantes brasileiros ilegais nos Estados Unidos.

Os estrangeiros do Trem N como investigação etnográfica

Em entrevista⁹ com o autor do romance, algumas questões sobre jornalismo foram abordadas. Segundo Vilas Boas, a motivação para a escrita de *Os estrangeiros do trem N*, no período entre 1993 e 1997, foi o seu desprezo pela atividade habitual-convencional do jornalismo de noticiários. Para ele, o jornalista escritor, ao atuar como um etnógrafo, pode alcançar, através de suas narrativas, um aprofundamento autoral e interpretativo da realidade. A definição de etnógrafo de Geertz se aproxima do que seria a obrigação do jornalista escritor intelectual:

o que um etnógrafo propriamente dito deve fazer, propriamente, é ir a lugares, voltar de lá com informações sobre como as pessoas vivem e tornar essas informações disponíveis à comunidade especializada, de uma forma prática, em vez de ficar vadiando por bibliotecas, refletindo sobre questões literárias. (GEERTZ, 2002, p.11-12)

Tal assertiva é aqui referenciada, mesmo que, no romance-reportagem, o alvo dos fatos coletados pelo jornalista seja, ao contrário, o grande público, os leitores não especializados. Vilas Boas relata, ainda, as características essenciais para que o jornalista possa agir como esse antropólogo que, como destaca James Clifford (1998), acumula conhecimento pessoal sobre o campo estudado. Seu mundo passa a ser uma criação subjetiva da experiência, que "evoca uma presença participativa, um contato sensível com o mundo a ser compreendido, uma relação de afinidade emocional com seu povo, uma concretude de percepção" (CLIFFORD, 1998, p.38).

⁹ A entrevista se encontra no anexo deste estudo.

Embora o procedimento do jornalista-escritor seja mais livre do que o dos antropólogos, já ele não está comprometido da mesma forma com a “verdade”, também mobiliza os conceitos de descrição densa e de observação participante, discutidos por Geertz em *A interpretação das culturas* (1989). Segundo esse autor, a descrição densa das culturas, termo cunhado por Gilbert Ryle, é algo observável empiricamente e repassado aos leitores de forma reflexiva, analisada, contextualizada e detalhada. Ela revela as manifestações observáveis, estabelecendo uma rede de significações. A tarefa principal nesse tipo de descrição é escolher entre as estruturas de significação dos fatos e definir qual a importância de sua base social para o relato a ser divulgado:

Fazer etnografia é como tentar ler (no sentido de “construir uma leitura de”) um manuscrito estranho, desbotado, cheio de elipses, incoerências, emendas suspeitas e comentários tendenciosos, escrito não com os sinais convencionais do som, mas com exemplos transitórios de comportamento modelado. (GEERTZ, 1989, p.20)

Assim, as leituras possibilitadas por discursos baseados em relatos etnográficos podem explicar o motivo pelo qual os textos que narram as experiências dos indivíduos de sociedades são atrativos e interessam ao público leitor. Ao se compreender as particularidades da cultura do Outro, ela se torna acessível às (re)significações possibilitadas pelas interpretações dos leitores. Como fabricação, os discursos etnográficos são, portanto, ficção: “ficção no sentido de que são ‘algo construído’, ‘algo modelado’ – o sentido original de *fictio* – não que sejam falsas, não fatuais ou apenas experimentos do pensamento” (GEERTZ, 1989, p. 26).

Dessa forma, o etnógrafo (re)cria e monta o real em seu relato, sempre ancorado na verossimilhança, entendida como uma realidade passível de ser presenciada e vivida, e na *mimesis*, não como uma imitação do real, mas como situações com significados diversos possibilitados, através dos discursos, por acontecimentos históricos diversos. Embora escritos antropológicos sejam baseados na experiência testemunhal ou nos arquivos, eles são, sempre, reconstruções, já que produzidos por interpretações e modelos.

Por isso, Geertz destaca três características dessa descrição etnográfica: “ela é interpretativa; o que ela interpreta é o fluxo do discurso social e a interpretação envolvida consiste em tentar salvar o ‘dito’ num tal discurso da sua possibilidade de extinguir-se e fixá-lo em formas pesquisáveis” (GEERTZ, 1989, p.31).

O etnógrafo inscreve esse discurso ao armazenar a pequena parte do que o Outro o leva a compreender de sua realidade. O autor do relato é, portanto, um observador participante: a descrição densa, minuciosa e interpretativa do Outro leva o escritor, jornalista e

antropólogo, a se engajar nas experiências de seus informantes e a tratá-los como indivíduos com vivências únicas e passíveis de serem retratadas, não como objetos. O leitor passa a vivenciar o universo descrito ou narrado.

Para Vilas Boas, o jornalista deve gostar de histórias e de lidar com pessoas com situações de vida diversas. Deve, também, apreciar o processo de criação da narrativa, para que essa seja realizada da maneira mais engajada possível. É preciso, igualmente, estar atento ao olhar e às experiências do Outro e "trabalhar para compreender o 'sentido da vida' (do ponto de vista das personagens) de maneira aberta e complexa, e não de maneira materialista, simplista e vulgar" (VILAS BOAS, 2008).

A própria forma narrativa de *Os estrangeiros do Trem N* lembra a estrutura da escrita etnográfica, na qual o narrador imerge em seu relato, como no prólogo de um livro de testemunho

O narrador, como uma testemunha ocular, recria as experiências a partir do relato de suas vivências, o que pode torná-lo interessante aos olhos de seu público leitor, já que se encontra em uma constante busca pela vida desses Outros à margem do discurso jornalístico. Age, assim, como o antropólogo que investiga as tessituras daquelas vidas:

O antropólogo que realiza um trabalho de campo passa por uma experiência única; ninguém mais sabe, de maneira tão pessoal, o que é viver numa cultura inteiramente estranha. (...) Somente o antropólogo não deseja nada do povo com quem convive – nada senão (...) uma compreensão e uma apreciação da textura de sua vida. (READ *apud* GEERTZ, 2002, p. 114)

O jornalista-narrador da obra é um personagem fictício criado por Vilas Boas. A temporalidade e o espaço são bem demarcados, conferindo referencialidade a seu texto:

No inverno de 93, fiquei três dias socado dentro de casa. (...) Estava hibernando no minúsculo apartamento que aluguei na Rua 24, esquina da 26, em Astoria (Queens). Nova York é dividida em cinco grandes bairros – Manhattan, Bronx, Brooklyn, Staten Island e Queens – que se subdividem. Meus vizinhos eram, na sua maioria, italianos, gregos, hispânicos, indianos e brasileiros. Estes últimos, dispersos, para não dizer ocultos. (VILAS BOAS, 1997, p. 13)

A partir dessa citação, pode ser feito um paralelo, por exemplo, com o primeiro capítulo de *We, the Tikopia*, de Raymond Firth. Em “Na Polinésia primitiva”, o antropólogo narra sua chegada à ilha, com descrições detalhadas de sua iminente inserção naquela sociedade, até então desconhecida:

(...) Em cerca de uma hora, estávamos bem perto da costa e podíamos ver canoas vindo do sul, da orla do recife, onde a maré estava baixa. Essas embarcações, com estabilizadores fixados paralelamente ao costado, chegaram mais perto, trazendo em seu interior homens de tronco nu, com tangas de tecido da casca da amoreira, grandes abanadores presos na parte posterior da cinta, argolas de casco de tartaruga ou cilindros de folhas no lóbulo das orelhas e no nariz, barba longa e cabelos compridos, que lhes desciam soltos sobre os ombros. (FIRTH *apud* GEERTZ, 2002, p.23-24)

Em *Os Estrangeiros do Trem N*, Vilas Boas cria esse narrador homodiegético, Paulo Monfort, para contar a realidade dos imigrantes brasileiros ilegais. Ele participa de seu relato, dando a impressão aos leitores de estar “na pele” das personagens, de efetivamente fazer parte da narrativa e estabelece um pacto “etnográfico”. Entretanto, esse pacto não é, como no caso das narrativas etnográficas, o referencial, mas o romanesco. Isso é algo diferente do mostrado nos livros-reportagens: o romance-reportagem representa uma proposta mais ousada no que diz respeito aos princípios da escrita jornalística tradicional (o que pautam, muitas vezes, o discurso do livro-reportagem) e leva ao grau máximo o recurso à ficção, pois o verossímil e o romanesco substituem o referencial.

O livro condensa as histórias às quais Vilas Boas teve acesso em suas mais de 100 entrevistas realizadas em Nova York, no período de setembro de 1993 a outubro de 1994. Todavia, não se trata da representação dessa experiência do autor, mas de uma encenação da situação e da pesquisa etnográfica através do recurso à ficção. Essa, neste caso, mostra-se como a forma primeira para reviver determinadas situações que o leitor deverá ler como um caminho entre o mundo vivido pelo autor e o recriado por ele. A intenção de Vilas Boas não é legitimar seu relato a partir de seus conhecimentos experienciados acerca da situação dos imigrantes, visto que, para isso, o discurso jornalístico poderia ser o mais apropriado.

O autor se serve do discurso ficcional para reinventar sua própria vida. Sua experiência, que deu origem ao livro, pode ter sido completamente diferente do narrado; porém, o leitor não possui, de fato, acesso a tais acontecimentos. Isso se constitui de modo diferente da forma narrativa do livro-reportagem de García Márquez, já que esse se mostra como resultado de uma investigação ocorrida sob a forma com que é evocada.

O narrador pode ser considerado um alter-ego do autor, já que, assim como ele, Paulo Monfort também morou em Nova York no período entre 1993 e 1994, terminou de escrever seu livro em novembro de 1996 (com provável publicação em 1997, da mesma forma que o livro de Vilas Boas) e é um jornalista, colhendo, *in loco*, o material de sua análise. Ao longo do primeiro capítulo, intitulado ‘Rascunhos sobre o gelo’, o narrador – que se apresenta como

jornalista utilizando os relatos de suas fontes para produção do livro - delimita o espaço de tempo ao descrever o inverno rigoroso de Nova York - época que corresponde, aproximadamente, às escritas de Vilas Boas:

Minha última escapulida havia sido na espera do reveillon. Como não tinha entrevista agendada com nenhum brazuca, resolvi aproveitar a trégua do inverno (...) Precisaria de algo como 75 dólares para comprar um bom par de botas, do tipo à prova d'água, antiderrapante. Só que me esqueci de colocar a tal quantia no orçamento geral deste meu, digamos, romance-reportagem. Assim mesmo, sem aspas. Em 11 de dezembro de 1993, Nova York mergulhou em uma medonha frieza e floquinhos brancos. Foi quando comecei a escrever este livro. (VILAS BOAS, 1997, p.13-14)

O autor tece agradecimentos, no início do livro, a dois imigrantes em especial, com os quais ele afirma ter convivido: Wanderlan P. da Silva e João Floriani, que, no romance, teriam sido condensados nas figuras de Angél e Plínio. Como Vilas Boas afirma, esses dois personagens não se referem, apenas, a duas figuras “reais”, mas à mistura dos relatos de outros imigrantes entrevistados pelo jornalista. Ao longo do relato, percebe-se que, assim como o autor, o narrador Monfort também passa grande parte de seus dias com os dois protagonistas, já que eles são suas principais fontes.

Trata-se de uma simulação de uma situação etnográfica, na qual Vilas Boas, ao criar um eu-narrador, poderia considerar que os relatos tidos como objetivos e verdadeiros (o que seria empreendido se narrasse suas experiências nos Estados Unidos em um livro depoimento) não são capazes de transmitir o real. Isso porque a partir da triagem dos arquivos mobilizados para sua composição a subjetividade estaria presente e, dessa forma, o caminho da ficção seria o caminho para resolver o impasse do verdadeiro X encenação.

Monfort narra as situações vividas pelos ilegais nos Estados Unidos, desde suas viagens de ida, na maioria das vezes sem os documentos necessários, até suas peregrinações para conseguirem trabalho e sobreviverem na América do Norte. O historiador José Carlos Sebe Bom Meih, por exemplo, de acordo com os dados coletados na entrevista anexa, considera o romance de Vilas Boas, apesar da escolha da verossimilhança em detrimento da referencialidade, como um autêntico estudo sociológico sobre os "brazucas", que retrata, através das andanças das personagens Angél Benadski e Plínio João, o que significa ser brasileiro ilegal na cidade de Nova York:

O desejo de voltar é sempre uma chaga no peito dos brazucas. Um aperto dos dois lados do coração. Tanto podia significar o fim da solidão quanto o início da exclusão; a abundância e a corda bamba; a cidadania e o

desemprego. Talvez por isso o maior sonho de todos seja montar um negócio próprio, embora apenas uns poucos saibam o que montariam. (VILAS BOAS, 1997, p.296)

Essa simulação da pesquisa etnográfica aproxima o relato dos leitores, que conhecem a situação dos imigrantes pelas manchetes dos jornais (relato frio), pela vivência em terras estrangeiras ou pela experiência de amigos e/ou parentes.

Vilas Boas afirma em prefácio que, além das entrevistas, trabalhou com diários, cartas, livros, recortes de jornais, revistas, Internet, fotografias, debates, programas de TV. Seu narrador, Monfort, por sua vez, também diz basear seu relato em entrevistas com as personagens primários e secundários, diários e cartas, além de recortes de jornais e revistas. A forma narrativa se distancia, dessa maneira, do discurso referencial do jornalismo objetivo tradicional, o que pode ser um dos fatores que a aproximam do leitor.

O narrador, através de uma pista deixada ao final do segundo capítulo do romance (p.36), poderia, em mais um exemplo, ser interpretado como o alter-ego do autor. Ao destacar que suspeitava que sua apuração para a produção do livro estivesse sendo tecida como em um mosaico, em que as histórias começavam a fazer parte de outras, Monfort expõe o mesmo que Vilas Boas destaca em entrevista: que o jornalista precisa transformar o seu ofício, para não cair na banalidade empreendida pela mídia tradicional. Em seu romance, ele utiliza o relato ficcional para examinar o relativismo da verdade, noção duplamente questionada: pelo autor e pelo narrador. Vilas Boas mimetiza o discurso etnográfico, quase destruindo sua autoridade como escritor e jornalista, postura inversa à escrita etnográfica que visa, ao contrário, legitimar o seu relato:

Mas tudo pode ser, como pode não ser. A história nem sempre é histórica. E a verdade nunca é aquilo que parece. A palavra escrita, infelizmente, não pode ressuscitar a realidade, apenas os sentimentos e as lembranças de um tempo passado. Enfim, são os riscos deste meu estranho ofício. (VILAS BOAS, 1997, p.36)

Paulo Monfort é um narrador-personagem, relatando e participando das histórias que constituem o romance. Age da mesma forma que um jornalista escritor que imerge em seu objeto de estudo e produz um livro supostamente "etnográfico", através da observação participante e da experiência ligada à interpretação dos acontecimentos. Essa, segundo Clifford, "pode ser encarada como a construção de um mundo comum de significados, a partir de estilos intuitivos de sentimento, percepção e inferências" (CLIFFORD, 1998, p.36). Ou seja, com o uso de pistas, traços, gestos, detalhes, o jornalista escritor passa a recriar os fatos,

com uma narrativa sempre baseada na realidade, mas muitas vezes construída com dados subjetivos.

Esse narrador empreende supostamente uma observação participante e se insere na cultura pesquisada, conforme destaca Malinowski ao escrever *Os argonautas* - uma complexa narrativa sobre a vida trobriandesa e sobre o trabalho de campo etnográfico. Esse “antropólogo”, como sugerido por tal autor, vivia “acocorando-se junto à fogueira; olhando, ouvindo e perguntando; registrando e interpretando a vida trobriandesa” (*apud* CLIFFORD, 1998, p.26). Assim, são vários os artifícios literários de Malinowski para convencer os leitores que os fatos colocados diante deles foram objetivamente adquiridos e não são criações subjetivas. Em *Os argonautas*, o antropólogo utiliza métodos como construções narrativas envolventes, uso da voz ativa no “presente etnográfico” e dramatizações encenadas da participação do autor em cenas da vida trobriandesa.

Vilas Boas, ao construir um narrador que investiga como um etnógrafo, segue algumas dessas técnicas, para que a sua experiência e a do grupo pesquisado se torne, também, a experiência do público leitor, mostrando o interior e o exterior dos acontecimentos. O engajamento do narrador na vida dos seus personagens exemplifica sua voz ativa no “presente etnográfico”, já que possibilita ao leitor a percepção da inserção do jornalista escritor em seu relato: o narrador passa a impressão de que, efetivamente, está em tal local, vivendo tais situações.

Na abertura de seu texto, no capítulo ‘Rascunhos sob o gelo’, Paulo Monfort se apresenta como um jornalista que tinha a intenção de pesquisar a vida dos imigrantes ilegais na Big Apple. A assinatura no final do relato do primeiro capítulo corrobora essa vivência do narrador nos Estados Unidos, em determinado período:

Eu e os demais brazucas, ao contrário, quase morríamos de frio dentro daquele freezer nova-iorquino. Já no verão afundávamos em uma caldeira tórrida. Enquanto eu começo a me deliciar com esta história (vivida e sentida), 99% deles devem estar ralando o rabo, engraxando sapatos, manobrando carros.

Paulo Monfort, repórter

Novembro de 1996. (VILAS BOAS, 1997, p. 25)

Paulo Monfort se torna uma personagem da narrativa, mergulhando na realidade vivida, absorvendo e escrevendo sobre seu objeto de estudo, demonstrando a distância tênue entre observador e observado, assim como um etnógrafo em suas pesquisas. Essa noção de experiência oculta o que, na verdade, torna-se somente uma interpretação subjetiva, já que

esse mundo concebido e narrado é, sobretudo “uma criação da experiência”: o etnógrafo “acumula conhecimento pessoal sobre o campo (a forma possessiva ‘meu povo’ foi até recentemente bastante usada nos círculos antropológicos), mas a frase na verdade significa ‘minha experiência’” (CLIFFORD *apud* NORONHA, 2003, p.210).

Monfort, ainda na apresentação de sua história como repórter investigativo, coloca-se como testemunha ocular dos acontecimentos, já que analisa, interpreta e recria um grupo de imigrantes ilegais a partir de sua própria experiência de vida em meio a esses brasileiros:

Naquele ponto, minha reportagem já havia desandado. Talvez porque eu tenha me tornado fonte de mim mesmo – um brazuca voluntário e confuso como tantos outros com os quais compartilhei solidão e saudades de casa. Vai ver tomei o avião no Brasil em busca de respostas semelhantes às deles, e por isso acabei vítima dos mesmos males e dos mesmos encantos migratórios. (VILAS BOAS, 1997, p.15)

Percebe-se que o pesquisador, neste ponto, já está diluído em seu relato, tornando ambígua sua relação com o objeto de estudo: passou a ser “completamente engolido pelas idéias e imagens” (VILAS BOAS, 1997, p.15). A declaração de Monfort pode ser lida como a voz do autor, demonstrando a ineficácia de um relato puramente testemunhal, visto que as relações entre entrevistador e fonte se tornam imprecisas. Em análise da obra de Patrick Chamoiseau, Jovita Noronha destaca que o autor, ao estudar a cultura popular antilhana, se coloca como um observador do mundo e encena uma pesquisa etnográfica, utilizando, também, da narrativa ficcional, assim como realizado por Vilas Boas. Com a criação de um narrador, ele

não pratica propriamente uma etnografia de primeira fala, em que o etnógrafo vai dar conta, através de procedimentos canônicos, do mundo que observou. Seu empreendimento configura-se, antes, como uma etnografia que pode ser definida como sendo de segunda fala, na qual o mundo observado, uma vez retidos seus traços essenciais, é posto em suspensão. Seu objeto não é, propriamente, o mundo real, mas um mundo criado sob a inspiração daquele. A utilização do modelo etnográfico torna-se, dessa forma, um recurso de composição. (NORONHA, 2003, p. 217).

Monfort, como um jornalista-escritor-etnógrafo, mostra ao público leitor parte de sua vivência, já que, ao experienciar situações múltiplas nas quais se coloca, também, como um imigrante, passa a ser esse Outro. No prólogo, por exemplo, ele, ao colher seu material de análise, demonstra que, cotidianamente, fazia parte da realidade vivida pelos ilegais nos Estados Unidos: também utilizava o transporte dos imigrantes que viviam nos subúrbios, o

Trem N, já destacado no título, que pode ser considerado como símbolo da subalternidade:

O *Trem N* – linha Astoria - Coney Island – era meu veículo de comunicação com o resto da cidade. Meus vizinhos eram, na sua maioria, italianos, gregos, hispânicos, indianos e brasileiros. Estes últimos, dispersos, para não dizer ocultos. (VILAS BOAS, 1997, p.13)

O jornalista explica, ainda, os motivos pelos quais os brasileiros imigram para os Estados Unidos, com o principal intuito de ficar, no máximo, cinco anos em terra estrangeira, apenas para conseguir mandar remessas de dólares para seus familiares no Brasil, tentando, dessa forma, ser reconhecido em sua terra. Acreditavam que, fora da terra natal, não teriam mais uma “vida emprestada”. Entretanto, as atividades como engraxates, manobristas, faxineiros, lavadores, garçons, taxistas, entregadores, babás, manicures, vendedores, cozinheiros, entre tantos outros, fazem deles, em muitos casos, mais invisíveis do que quando viviam no Brasil, o que pode ser percebido pelas vidas de Angél e Plínio, (re)criadas na obra:

Deserdados pelo desemprego, pela inflação alta e pela falta de oportunidades, agora engrossam a “comunidade” – desunida – de mais de cem mil brasileiros diluídos no caldeirão étnico nova-iorquino, formando um grupo meio secreto, silencioso, invisível. (VILAS BOAS, 1997, p.150)

A história dos imigrantes é uma história de desilusão, que permeia todo o relato de Monfort: sua recorrência direta ao frio, ao gelo, pode ser entendida como uma metáfora a essa vida à margem que muitos dos entrevistados possuíam. Por isso, a possível volta ao Brasil poderia ser uma alternativa menos angustiante do que ser um exilado de sua própria vida: “A vida é assim. Mas confesso que não me sinto bem quando penso nisso. Gostaria que todos aqueles que amam o Brasil de verdade pudessem voltar e se reencontrar” (VILAS BOAS, 1997, p.25).

Para se escapar à condição de subalternidade em seu país de origem, o que parece ser colocado em perspectiva é que ela passa a se agravar, pois à questão da classe social vem se acrescentar esse estatuto de imigrante e ilegal. Questiona-se, dessa forma, os problemas de um país que não cria possibilidade para seus cidadãos, obrigando-os a entrar, de certa forma, na ilegalidade:

Os imigrantes partem de todos os recantos do mundo onde existe fome, desemprego, opressão e violência em busca de países prósperos, pacíficos e que ofereçam alguma oportunidade. (...) A imigração se reduzirá quando os países receptores deixarem de ser atraentes, quando estiverem em crise ou

saturados. Ou quando os países que produzem imigrantes oferecem trabalho e oportunidades de melhoria a seus cidadãos. (VILAS BOAS, 1997, p. 149-150)

A crítica constante à discriminação contra estrangeiros é empreendida ao longo do relato. Dessa forma, Paulo Monfort, jornalista, coloca-se como porta voz da margem. Ao contar os motivos da apreensão de Angél ao desembarcar no aeroporto de NY, critica o sistema de exclusão das classes menos favorecidas:

Até porque estrangeiro é sempre mais estrangeiro quando é pobre e quando não fala a língua de sua “não-pátria”. (...) Se fosse um desses tipos felizardos [ricos], tudo seria diferente, ainda que de “Terceiro Mundo”. (...) Para os bem-sucedidos, financeira e profissionalmente, a cidadania francesa, japonesa ou canadense é simples questão de preço. (VILAS BOAS, 1997, p.60)

Além disso, a xenofobia contra esses imigrantes ilegais, fossem eles de qualquer nacionalidade, também é retratada por Monfort. Ele mostra que, nos momentos em que a mão-de-obra estava escassa, os migrantes eram bem aceitos em qualquer lugar do planeta. Entretanto, com a revolução no mundo do trabalho empreendida pelas novas tecnologias, esse panorama mudou, acabando com vagas de emprego e oportunidade de crescimento:

Venham de onde vierem, imigrantes como Angél e Plínio são sempre malvistas. Por isso países receptores, como os Estados Unidos, tentam coibir a entrada de estrangeiros a qualquer preço. Exceto quando fica caracterizado para os oficiais de imigração, com base em critérios imponderáveis, que o estrangeiro tem fortes razões para voltar ao país de origem. (VILAS BOAS, 1997, p.60)

Assim, ao narrar a experiência de seus personagens, Monfort relata-os como seres duplamente à margem da sociedade: o imigrante, na busca por melhores condições de vida, sai de seu país de origem e continua vivendo como um ser excluído nos Estados Unidos. Na maioria dos casos aos quais se tem acesso, essas pessoas se tornam subempregadas, precisando trabalhar quase 20 horas por dia para alcançar o mínimo necessário para sua sobrevivência:

Os imigrantes brasileiros julgam-se mais educados, mais qualificados que os hispânicos. De fato, mais de três quartos dos brazucas de Nova York têm pelo menos o segundo grau completo. Mas ressentem-se com o fato de terem que exercer as mesmas profissões subalternas que os vizinhos da fronteira. (...) Este ‘rebaixamento social’ produz um choque inevitável na cabeça dos brazucas instruídos, principalmente aqueles que já freqüentaram uma

universidade. (VILAS BOAS, 1997, p.148)

Percebe-se que, aqui, o velho mito da América, *locus* de enriquecimento, é desmontado e exposto sem disfarce algum, como muitas vezes empreendido pela mídia tradicional.

Discursos que se complementam

De acordo com Cosson (2007), o jornalista, no romance-reportagem, (re)constrói - já que todo texto pressupõe seleção e ordenamento dos acontecimentos - as ocorrências a partir do depoimento dos indivíduos que participaram ou que presenciaram os eventos narrados. Por isso, em todo o relato, haverá uma parte de subjetividade:

essa verdade factual, elaborada com base em documentos, dados referenciais, testemunhos, depoimentos, observações e experiência do autor, vai além do verificável. Ela é também uma interpretação do acontecido, uma tradução do vivido que sustenta toda a rede de significação da narrativa. (COSSON, 2007, p.169)

Utilizando ensaio de Philippe Hamon, em que ele analisa algumas obras do realismo, o que possibilita uma tipologia do discurso realista, Cosson destaca algumas estratégias narrativas que são empregadas nos romances-reportagens. Assim, como forma de transmitir o real através do discurso e de sustentar a *mimesis* e a verossimilhança, Cosson divide os métodos realistas citados por Hamon em dois grandes grupos: o primeiro está interessado em dar coerência à narração e compreende os artifícios que compõem o “efeito de real” do texto, para usar uma expressão de Roland Barthes. O segundo está voltado para a autenticação externa da obra, concentrando-se na “história paralela”, que foi definida por Philippe Hamon como a inserção da narrativa em uma história maior em outra que “cria no leitor linhas de caminhos de menos resistência, previsibilidades, um sistema de expectativas, remetendo implícita ou explicitamente (...) para um texto já escrito, que conhece” (HAMON *apud* COSSON, 2001, p.47).

Tais estratégias valem ser ressaltadas no estudo deste romance-reportagem visto que, durante todo o relato, o narrador Monfort objetiva apontar a verdade factual de seu discurso, compreendendo-a como uma marca semântica, localizado nos dois níveis de qualquer narrativa: diegese e discurso. Várias são as pistas que ele expõe ao longo da narrativa, recorrendo frequentemente à sua condição de jornalista etnógrafo como mediador entre a memória de

suas fontes e o relato escrito: “à medida que fui **transcrevendo** e **processando** as entrevistas de Angél” (p.29); “neste ponto, o constrangimento de Angél embargou a voz do **gravador portátil**” (p.31); “no mais, **chequei** rigorosamente muitas de suas histórias e recordações, de **microteipe em microteipe**” (p.32); “por essas e outras informações, todas **confirmadas**” (p.35), “eu próprio **chequei *in loco*** as impressões de Plínio” (p.50). Todas as palavras destacadas em negrito pela autora desse estudo parecem revelar a busca do narrador por essa suposta comprovação dos dados coletados com suas fontes, característica fundamental ao exercício do jornalismo, seja ele tradicional, dos meios de comunicação de massa, ou alternativo¹⁰.

Dessa forma, conforme enfatizado por Cosson, a verdade do romance-reportagem está em sua aparência, ou seja, é um parecer que se configura como um ser. Para ele, na diegese (o mundo narrado ou o da história), o gênero analisado se torna verdadeiro porque reproduz fatos efetivamente ocorridos no mundo concreto. Já no discurso, o narrador expõe a história, ordenando e apresentando os fatos de acordo com a estruturação da coerência interna do texto. Cosson destaca, assim, que a ambiguidade proposta pelo romance-reportagem (realidade mimetizada e verossímil) é a condição de sua existência, já que, “como em um juramento de dedos cruzados, o narrador de um romance-reportagem ‘prometeu’ aos seus leitores contar a verdade, toda a verdade e... algo mais que a verdade” (COSSON, 2001, p.43).

Presentes no primeiro grupo de técnicas realistas, Hamon relaciona a recordação, o *flash-back*, a validação do discurso, as descrições extensas, a reprodução dos discursos do saber, o registro da fala das personagens, dentre outros artifícios. É fundamental destacar que a análise a ser empreendida se refere à narrativa de Monfort e às “investigações” realizadas por ele para a composição de sua obra. Como ele é um narrador-personagem, muitas das exposições poderão ser confundidas com situações reais, assim como as relatadas por Gabriel García Márquez. Entretanto, sabe-se que essas várias histórias vivenciadas por ele e por suas fontes são artifícios utilizados por Vilas Boas para a construção do romance-reportagem.

Por recordação se entende a utilização da memória como fio condutor do discurso das personagens, o que o atrela, dessa forma, ao *flash-back*, procedimento que serve para que, no texto, as lembranças das personagens voltem à tona ao contar suas histórias ao narrador. Vilas Boas utiliza-se da memória e do labirinto das recordações de todas as suas fontes fictícias para

¹⁰ Entretanto, como Monfort é uma criação de Vilas Boas, tais “constatações” podem ser uma ironia realizada pelo autor, a fim de demonstrar que sua obra é uma ficção, mas embasada por análises sociológicas e pautada nas experiências reais, particularidades, também, dos romances reportagens, conforme já destacado. No presente trabalho, porém, estudar-se-á a narrativa como uma investigação etnográfica do narrador Monfort.

dar sequência aos acontecimentos narrados.

Ao contar ao narrador Monfort seu passado no exército brasileiro, cinco anos antes de chegar aos Estados Unidos, Angél recorda-se de sua convocação para servir na base de Miranda, em Mato Grosso do Sul, fronteira com a Bolívia. Também faz uso do *flash-back* ao relatar os momentos em que patrulhava, juntamente com 20 soldados, as margens do rio Paraguai. A narração é mediada pelo narrador-personagem:

Orientado pelo rádio, o barco que transportava os soldados navegou três quilômetros ao sul, com o objetivo de desmontar uma operação de carregamento de cocaína. Ancorou no local indicado cerca de meia hora depois, numa garganta. Somente no topo do barco era possível ver a planície que se estendia além da barranqueira. E era exatamente no topo que ficava a “Mazden-ponto-Cinquenta”.

- Metralhadora sueca, magrão. (...) Uma coisa de louco. Mas eles sabiam de tudo, da operação, de quem tava no barco. Tudo. (...) (VILAS BOAS, 1997, p.30)

Ou ainda quando Angél conta ao narrador como foi seu caminho para a chegada nos Estados Unidos, desde seu desembarque no aeroporto. Através de sua memória permeada pela dor, ele consegue relatar todo o interrogatório dos oficiais da imigração e sua posterior prisão:

Mas Angél, então, emocionado, gaguejando muito – mais do que o normal -, me contou que os oficiais de imigração haviam estendido o interrogatório no Aeroporto JFK. Depois de mantê-lo algemado na cadeira por várias horas, levaram-no para uma sala vazia, pequena. Sem móveis, nem nada. Lá foi mantido incomunicável por dois dias, com as mãos e os pés algemados. (VILAS BOAS, 1997, p.82)

Tais relatos possibilitam uma reconstrução dos acontecimentos que levaram o protagonista a “fugir” para outra realidade e, também, a construção do sujeito Angél empreendida pelo autor. Dessa forma, eles podem ser aproximados do leitor, o que permitiria um reconhecimento e um relevo aa personagem.

A validação do discurso, entendida como a apresentação da origem daquilo que será narrado, buscando garantir, dessa forma, a sua legibilidade, é empreendida durante todo o relato pelo narrador. Isso porque Monfort é jornalista e, para oferecer qualquer informação, faz uso da apuração jornalística, destacando as gravações, anotações, checagem de dados com fontes secundárias, entre outros. Cosson ressalta que, nos romances-reportagens, certos procedimentos para comprovar que o relato é autêntico, como nos prefácios autenticadores dos romances e nos pactos confessionais dos diários, por exemplo, não precisam ser

realizados, já que sua origem é ligada à reportagem¹¹. Percebe-se, no discurso do narrador, uma insistência em apresentar provas para a suposta veracidade de seu discurso. Com isso, essas obras podem se utilizar de vários artifícios para sua comprovação, como verificado em Vilas Boas.

No capítulo “Passaporte falso”, quando se começa a descrever a chegada de Angél aos Estados Unidos, ele destaca qual é sua forma de apuração, confirmando-se como um jornalista investigativo:

O que não me escapava aos olhos, também não escapava do meu caderninho espiral. Anotava tudo. Quando chegava em casa, escrevia, lia, comentava, observava, ouvia, analisava, pensava. Foi exatamente o que fiz com as palavras de Angél Giuliatti Benadski, brasileiro de Lages, Santa Catarina que foi tentar a vida nos Estados Unidos em 1988 (...). (VILAS BOAS, 1997, p.26)

Ainda no mesmo capítulo, Monfort continua a demonstrar que tudo o que é contado por Angél, ele, o narrador, em seu relato, corrobora por meio de checagens e apurações em cartas, ligações, documentos:

No mais, chequei rigorosamente muitas de suas histórias e recordações, e de microteipe em microteipe fui aprendendo novas formas de comprovar minhas suspeitas, muitas vezes sem ter que recorrer a testemunhas de apoio. Angél insistia nos detalhes das lembranças, e sempre os resgatava em entrevistas posteriores. Certas incoerências costumam ficar de molho por um tempo, até que eu possa confrontá-las novamente em outra oportunidade. (VILAS BOAS, 1997, p.32)

Com as descrições minuciosas de situações ou personagens, o realismo das cenas possibilita ao leitor se situar no narrado. No capítulo “Fô-fô-a-dôla”, título que remete à frase *Four for a dollar*, gritada por um chinês, no Trem N, na venda de uma caixa de chicletes, Monfort descreve uma cena que teria sido observada por ele: o chinesinho, que já se encontra no piso da plataforma, é chamado por uma adolescente, de traços andinos, que oferece a ele uma nota de um dólar para comprar o chiclete. São cenas do difícil cotidiano do imigrante nos Estados Unidos:

A garota mostra a nota de um dólar. Ele então se precipita em direção a uma das portas automáticas do vagão, que fecha no exato momento em que ele oferece a caixa de chicletes para a garota. O braço fica preso. A caixa, do

¹¹ Entretanto, essa relação não implica em dizer que uma reportagem dá origem a um romance-reportagem simplesmente com a transposição de um gênero a outro. O que Cosson quis dizer, com essa afirmação, foi que os fatos reportados nas primeiras páginas dos jornais são, geralmente, o mote para a criação do romance-reportagem.

lado de dentro; de fora, o franzino corpinho chinês. Apavorado, na ânsia de livrar-se da porta, ele salva a mão. Mas perde a caixa. (...) Sem o menor tempo de apanhar os chicletes espalhados pelo chão do vagão, o ambulante mandarim, petrificado, observa o trem partir, com seus olhos tristes de camponês. (VILAS BOAS, 1997, p.39)

Em “Salvo pelo coioite”, Monfort descreve a chegada de Angél à pensão de Dona Luzia, depois de fugir da prisão onde foi confinado, após ser detido com passaporte falso no Aeroporto JFK. A descrição do local onde Angél moraria coloca o leitor no interior da cena:

A pensão de Dona Luzia é uma casa grande de dois pavimentos, numa área até bastante *clean* de Queens. Fica a apenas cinco quadras do movimentado centro comercial de Astoria, e cercada de um mosaico étnico em que se misturam lojas indianas vendendo saris, mercearias coreanas, açougues árabes, restaurantes chineses e bodegas hispânicas. Do lado de dentro, a sala de estar é carpetada, com duas poltronas confortáveis, uma mesa de jantar de oito lugares e um móvel de mogno, próprio para acoplar o videocassete ao televisor 24 polegadas. (VILAS BOAS, 1997, p.186-187)

A construção de seus principais personagens também é explorada, como quando Monfort, através de uma crítica social velada às classes mais baixas, apresenta parte da vida de Plínio:

Mas nenhum dos treze filhos (seis homens, sete mulheres) ultrapassaram a condição de gente humilde, sacrificada, sem maiores perspectivas de ascensão social. Plínio também, mas por ser o décimo terceiro, o raspa de tacho, não chegou a conhecer a fome de perto, como os irmãos mais velhos. (VILAS BOAS, 1997, p.70)

Assim, a narrativa passa a funcionar de modo muito mais eficaz do que as notícias no jornal ou até mesmo em trabalhos científicos, pois, mais que noticiar tal realidade, possibilita ao leitor ver os acontecimentos como se fizesse parte daquele recorte no tempo.

A reprodução de outros discursos, que também fazem parte da história principal, permite que o narrador contextualize determinados relatos das personagens ou embase suas críticas ou denúncias. Monfort utiliza, por exemplo, recortes de jornais¹², como no assassinato de passageiros do terceiro vagão do trem da LIRR (*Long Island Rail Road*), no dia 7 de dezembro de 1993, pelo jamaicano Colin Ferguson. O narrador diz que foi à Biblioteca Pública de Nova York e copiou todas as reportagens de jornais e revistas que noticiaram o massacre na estação. Ele coloca, em seu texto, as manchetes e os conteúdos dessas matérias,

¹² As manchetes aqui demonstradas estão presentes nos arquivos do *The New York Times*, já que essa matança foi um acontecimento real, podendo ou não ter relação com as fontes reais de Vilas Boas.

validando, dessa forma, seu relato nessa mediação da ficção:

(The New York Times – 8/12/93)

4 Mortos e 17 Feridos no Trem da LIRR, no rush

Um pistoleiro taciturno abriu fogo contra os passageiros de um trem da companhia Long Island Rail Road (LIRR), lotado, no rush da tarde de ontem, matando cinco e ferindo outros 19, segundo informações da polícia de Mineola. Os tiros foram disparados por volta de 6:00 p.m. quando o trem se aproximava da estação Merillon Avenue, em Garden City. (VILAS BOAS, 1997, p.206)

Monfort também utiliza cartas como fonte de dados e interpretações, é o caso das enviadas a Plínio por seus parentes e amigos de Belo Horizonte: “*Em primeiro lugar, desejo paz, saúde, amor, felicidade e muita garra para você agüentar o tranco que você está paçando sem nós poder ajudar você com nada (...) (Do pai, Zé Dourado: 22/11/89)*” (VILAS BOAS, 1997, p.257).

A partir do registro da fala das personagens, a linguagem da narrativa se torna mais complexa e problemática e, segundo Cosson, ele “age também como processo narrativo que busca a transparência da linguagem” (COSSON, 2001, p.59). Monfort, ao apresentar Plínio com sua própria linguagem, por exemplo, naturaliza o diálogo e o mostra como um personagem denso, como um indivíduo “real”:

Caiu na rede é peixe? Era! Agora mudei. Tinha que mudar. Sexo em Nova York é uma verdadeira roleta-russa, to falando. No Brasil é diferente. (...) Eu já tinha parado com a galinhagem há muito tempo. Te digo com toda sinceridade: nunca traí aquela diaba [Élvia Maria]. Não sei por que ela fez aquilo comigo. (VILAS BOAS, 1997, p.39)

Ainda existem certas qualidades do discurso, estudadas por Hamon, que são responsáveis pela aproximação entre relato e leitor, como a localização espacial, a datação, as entidades e as referências históricas.

Durante todo o relato, Monfort realiza marcações no tempo e no espaço, conferindo coesão cronológica e realismo à narrativa: “Foi preciso algum tempo até que Angél Benadski me contasse tudo sobre sua prisão no Aeroporto John Fitzgerald Kennedy, naquele 13 de fevereiro de 1988, domingo, em que fazia um frio de lascar em Nova York” (VILAS BOAS, 1997, p.81). Ou, ainda, “No segundo dia, pela manhã, Plínio agradeceu Gelson inúmeras vezes (...) Ele teve que caminhar cinco quilômetros a pé para chegar ao T & B. Máxima de oito, mínima de dois graus, segundo o jornal New Jersey Herald, daquele 8 de dezembro de 1988” (VILAS BOAS, 1997, p.194).

As referências históricas procuram autenticar a referencialidade do romance-reportagem, pois possibilitam o leitor a contextualizar as informações repassadas em seu presente. Um dos exemplos da referência a acontecimentos da década em que a história se passa, aparece no discurso de um das personagens, Plínio, que mostra também suas motivações para a viagem aos Estados Unidos, realizando uma crítica à situação pela qual passava o Brasil:

Se desse certo, numa cacetada só eu ficava livre de um montão de coisas que eu não suportava mais nem ouvir falar. 1 – O Sarney; 2 – Aquele gângster governador de Minas; 3 – O Maluf; e o Ronaldo Caiado também, aquele da UDR. Ele ia ser candidato a presidente, Paulo. Já pensou? (VILAS BOAS, 1997, p.49)

Assim, o que se percebe no livro de Vilas Boas é a interseção entre os discursos jornalísticos e literários que lhe confere ambiguidade e faz viajar pelas fronteiras do realismo e da ficção. É dessa forma que o livro, como um romance realista, não se limita a ser apenas uma matéria descritiva sobre os brasileiros nos Estados Unidos, mas um questionamento sobre essa condição, o que motivou sua criação. Tal eficácia se deve, sobretudo, porque ele se distancia do discurso referencial e aposta na verossimilhança, aproximando-se do discurso ficcional. Vilas Boas não se limitou a narrar sua experiência e, dessa forma, criou um narrador fictício, o que pode ser lido como um reconhecimento que, pela via da ficção, possibilitada por essas lacunas e espaços a serem preenchidos pelos leitores, o relato seria um meio alternativo aos meios de comunicação tradicionais. Dessa forma, o público poderá perceber uma naturalidade no relato e uma aproximação de suas experiências e vivências, notando a densidade daquilo que é narrado pelo jornalista escritor.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em nossa precipitação para medir o histórico, o significativo, o revelador, não deixemos de lado o essencial: o realmente intolerável, o realmente inadmissível: o escândalo não é o grisú, é o trabalho nas minas. O “mal-estar social” não é “preocupante” apenas em período de greve, ele é intolerável vinte e quatro horas por dia, trezentos e sessenta e cinco dias por ano.

Os maremotos, as erupções vulcânicas, os prédios que caem, os incêndios das florestas, os túneis que desmoronam. Horrível! Terrível! Monstruoso! Escandaloso! Mas onde está o escândalo? O verdadeiro escândalo? Será que o jornal nos disse algo mais do que: fiquem tranqüilos, vocês estão vendo que a vida existe, com seus altos e baixos, estão vendo que acontecem coisas.

Os jornais quotidianos falam de tudo, menos do quotidiano. Os jornais me entediam, não me ensinam nada; o que contam não me diz respeito, não me questiona e muito menos responde às perguntas que tenho para fazer, que gostaria de fazer.

O que acontece realmente, o que vivemos, o resto, todo o resto, onde está?

George Perec

Em uma sociedade na qual os indivíduos se encontram submetidos ao poder das engrenagens mercantis, observa-se que o valor de troca dos produtos atinge um grau de importância maior do que seu valor de uso e tudo passa a ser padronizado e pronto para o consumo imediato. Nessa indústria cultural, como já sugeria Benjamin, a aura das obras de arte, símbolos do que poderia ser chamado de cultura, perde-se em meio à reprodutibilidade técnica dos objetos. O consumo passa a ser uma afirmação da personalidade dos indivíduos: é nele que os sujeitos são construídos. A técnica proposta pela sociedade industrial de informação, ao invés de libertar o homem, acaba por escravizá-lo, alienando-o.

Fundamentando todo o estudo aqui concretizado no entendimento de que a imprensa tradicional ainda segue os parâmetros empregados pela teoria hipodérmica e sua conceituação de sociedade de massa e indústria cultural, viu-se essa mídia como um meio que — muito mais que buscar a opinião pública e discutir temas que efetivamente interfeririam e/ou transformariam a vida em sociedade — veicula um discurso uniformizador que não levanta questões, mas que, ao contrário, leva à passividade, assim como destacado na epígrafe de Perec (1989). Segundo ele, os jornais não provocam questionamentos, o que, efetivamente, levaria à compreensão daquilo que se pretendeu narrar. Eles mostram, apenas, os acontecimentos em sua forma aparente, sem profundidade, deixando veladas as múltiplas experiências e vivências dos indivíduos.

Segundo os pensadores frankfurtianos, a reprodutibilidade e a homogeneização retiraram o valor real tanto da cultura popular quanto da erudita. Ao reforçar as normas sociais, esse sistema condiciona, de forma total, o tipo e a função do processo de consumo e a sua qualidade, bem como restringe a autonomia do consumidor. Com isso, os produtos veiculados por essa indústria cultural são concebidos de tal forma que a sua adequada apreensão exige, não só o instinto em prontidão, mas dotes de observação e competência específica. Todos eles são construídos propositalmente para um consumo não comprometedor, aquele em que o sujeito não critica e analisa o que consome; cada um desses produtos reflete o modelo do mecanismo econômico que domina o tempo do trabalho e o tempo do lazer.

Tais questões, como se sabe, foram levantadas no princípio do século XX, quando os intelectuais começaram a perceber o poder de influência e de manipulação da grande imprensa. Porém, estudando os meios de comunicação de massa tradicionais, hoje, poder-se-ia afirmar que não parece haver interesse na formação de cidadãos críticos e analistas da realidade.

Alguns meios ainda se pautam nesses princípios que visam, apenas, à veiculação de conteúdos “frios” e objetivos ao público leitor. Tal visão poderia ser taxada de pessimista, mas, de acordo com o que nos pautamos para a realização deste trabalho, a mídia tradicional, imersa em um meio controlado pelo poder do capital, banaliza e, simplesmente, “lança” matérias aos indivíduos, que passam a consumi-las sem possibilidade e/ou vontade de contestação e argumentação. Entretanto, considera-se que algumas propostas poderiam modificar tal forma de comunicar, passando da simples informação a uma alternativa que tenha como objetivo despertar o questionamento crítico e contribuir para a transformação.

Assim, para os jornalistas que pretendem modificar sua posição de máquina de noticiar/informar, inseridos no sistema de poder dos grandes meios de comunicação, o jornalismo literário poderia ser de grande contribuição para a criação de um espírito de renovação, sob uma perspectiva que leva em consideração o humano. Entender esse elemento “humano”, tão evocado pelos estudiosos das relações entre jornalismo e literatura, é conseguir transmitir em suas matérias e reportagens a profundidade e a densidade dos protagonistas, mostrando-os como indivíduos reais, com vivências únicas. Esse projeto levaria o repórter a mergulhar no universo temático das experiências de suas fontes, contando histórias que possibilitariam aos leitores descobrirem os sentidos de suas vidas e das realidades próximas, mostrando plena e intensamente a experiência. Isso propicia uma voz autoral e estilo próprio a esse narrador, fugindo das fórmulas objetivas e frias do jornalismo convencional.

Dessa forma, o jornalista teria mais afinidades com aquele dos primórdios da imprensa, cujas técnicas eram mais próximas da literária: os gêneros encontrados eram os mais opinativos e críticos e, por isso mesmo, com possibilidades de uma escrita mais livre e analítica. O modelo, que pode ser considerado como jornalismo político-literário foi sendo, aos poucos, substituído pelo jornalismo empresarial de modelo norte-americano. Assim, o jornalismo “de missão” perdeu seu espaço central na imprensa, se tornando jornalismo de mercado, privilegiando apenas a informação, em sua forma objetiva e imparcial.

A linguagem passou a ser sistematizada, impondo um estilo direto nas narrativas dos jornais, ocultando o sujeito do discurso, já que a subjetividade não mais poderia se manifestar. Isso visava atender à demanda do consumo imediato das matérias. Dessa forma, a referencialidade transformou os textos, já que sua pretensão se limitava a ser um espelho da realidade, tornando os relatos estáticos e pouco analíticos. Essa forma de exposição dos acontecimentos tende a privilegiar apenas seu sentido aparente, a simples informação. A pirâmide invertida e o *lead* substituíram o nariz de cera, longo e rebuscado texto introdutório, geralmente com afirmações de cunho opinativo, que precediam as matérias, para ambientar os leitores.

Com a dinâmica nas relações, os indivíduos começaram a não ter mais tempo a perder com a leitura de grandes extensões de texto, informações contextualizadas e críticas, que implicariam em uma análise mais aprofundada e uma leitura mais atenta. O ritmo acelerado da vida moderna parece ter exigido que os veículos de comunicação se adaptassem, tornando os textos superficiais.

Como se sustentou ao longo de nosso estudo, o jornalista, através das narrativas da vida real, parece ir à contra-corrente do jornalismo de mercado. Ao assumir o papel do intelectual, levaria os leitores, através de textos que combinariam teoria e experiência, à crítica e questionamento.

Ao narrar as experiências, esse jornalista-escritor, por sua mobilidade discursiva, parece transcender o mundo das aparências do jornalismo contemporâneo, já que seu texto se constrói a contrapelo da concepção de neutralidade e da falsa retórica da objetividade que apaga as marcas do sujeito e da enunciação

Ao se assumir dessa forma, ele passaria a captar as histórias de vida dos indivíduos, analisando-as e procurando traduzi-las ao público, sem nunca, porém, encerrar o espaço para sua discussão. As lacunas possibilitadas pelos textos em que o discurso ficcional está presente podem, assim, provocar múltiplas interpretações dos diferentes sujeitos, auxiliando-os no processo de significar seu contexto, ao questionar, refletir e analisar, dando sentido às suas

vivências. Dessa forma, sugere-se a via que mobiliza a ficção como parte da discursividade midiática, na qual a dinâmica dos acontecimentos da vida possa ser materializada.

Essa conjunção, que encontra sua mais pura realização nas narrativas da vida real, aqui exemplificadas pelo livro-reportagem e pelo romance-reportagem, seria uma forma de conservar os acontecimentos em meio ao fluxo contínuo e veloz de informação, alcançando a excelência de uma comunicação engajada e crítica, que foge aos padrões do jornalismo atual, concebido como mercantil. Ao assumir o papel crítico de um escritor intelectual, o jornalista passaria a representar seu papel primordial na coletividade, fazendo de seu ofício uma arte social por excelência.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ACSELRAD, Márcio. Universo midiático: o império da plena luz e o papel do jornalista. *Revista FAMECOS*, Porto Alegre, n.23, abril 2004. Disponível em <<http://www.revistas.univerciencia.org/index.php/famecos/article/view/373/303>>. Acesso em 11 fev. 2009.

BALZAC, Honoré de. *Ilusões Perdidas*. São Paulo: Abril Cultural, 1981.

BAUDRILLARD, Jean. *Telemorfose*. Rio de Janeiro: Maud, 2004.

BAUMAN, Zygmunt. *Amor líquido: sobre a fragilidade dos laços humanos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

_____. *Vida para consumo: a transformação das pessoas em mercadoria*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas v.3 – Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1989.

CALVINO, Ítalo. *As cidades invisíveis*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CÂNDIDO, Antonio et al. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1981.

CHRISTOFOLETTI, Rogério. Nos intestinos da mídia: a prática dos observadores na internet. *Comunicação & Estratégia – Revista Digital*, Santa Catarina, v.2, n.2, jul.2005. Disponível em: <http://www.comunicacaoempresarial.com.br/rev_artigos2RogerioChristofoletti.htm>. Acesso em: 01 dez. 2008.

CLIFFORD, James. *A experiência etnográfica: antropologia e literatura no século XX*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1998.

COOK, Terry. Arquivos pessoais e arquivos institucionais: para um entendimento arquivístico comum da formação da memória de um mundo pós-moderneo. In *Estudos Históricos – Arquivos Pessoais*, Rio de Janeiro, v.11, n.21, 1998, p.129-149.

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

_____. *Fronteiras Contaminadas: literatura como jornalismo e jornalismo como literatura no Brasil dos anos 1970*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2007.

DANZIGER, Leila. O jornal e o esquecimento. In *Revista Ipotese*, Juiz de Fora, v. 11, n.2. 2007, p. 167-177.

DERRIDA, Jacques. *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

ECO, Umberto. *Seis passeios no bosque da ficção*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

_____. *Obra aberta*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1971.

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

FOLHA de São Paulo. *Manual de Redação*. São Paulo: Publifolha, 2005.

FOUCAULT, Michel. *Em defesa da sociedade: Curso no Collège de France (1975-1976)*. Trad. Maria Ermantina Galvão. São Paulo: Martins Fontes, 2005. p. 3-26.

GARCÍA MARQUEZ, Gabriel. *Crônica de uma morte anunciada*. Rio de Janeiro: Record, 1981

_____. *Notícia de um seqüestro*. Rio de Janeiro: Record, 1996.

_____. *Viver para contar*. Rio de Janeiro: Record, 2003.

GEERTZ, Clifford. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: LTC, 1989.

_____. *Obras e vidas: o antropólogo como autor*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2002.

GENTIL, Hélio Salles. Paul Ricoeur – A presença do outro. *In Mente, Cérebro & Filosofia – O século XX*, São Paulo, n.11, p. 7-15.

_____. O que é interpretar. *In Mente, Cérebro & Filosofia – O século XX*, São Paulo, n.11, p. 16-25.

HUYSSSEN, Andreas. *Seduzidos pela memória: arquitetura, monumentos, mídia*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

KOVACH, Bill; ROSENSTIEL, Tom. *Os elementos do jornalismo: o que os jornalistas devem saber e o público exigir*. São Paulo: Geração Editorial, 2003.

LEENHARDT, Jacques; PESAVENTO, Sandra Jatahy (org.). *Discurso Histórico e Narrativa Literária*. Campinas: UNICAMP, 1998.

LE GOFF, Jacques. Memória. *In História e Memória*. 5.ed. Campinas, SP: Unicamp, 2003. p. 419-476.

LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet*. Belo Horizonte: UFMG, 2008.

LIMA, Edvaldo Pereira. *Páginas Ampliadas: o livro-reportagem como extensão do jornalismo e da literatura*. Barueri: Manole, 2004.

MARQUES, Reinaldo. O arquivamento do escritor. *In SOUZA, Eneida M. de, MIRANDA, Wander M. (Org.). Arquivos literários*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003. p.141-156.

MIRANDA, Wander Melo, SOUZA, Eneida Maria de. *Arquivos literários*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. Genealogia da moral: uma discussão. In: SANTANA, Leila Navarro de. Memória: Construção Sangrenta. *Revista Eletrônica em Ciências Humanas - Conhecimento e Sociedade*, Rio de Janeiro, UNIRIO, n.6, 2005. Disponível em: <<http://www.unirio.br/morpheusonline/Leila%20Navarro.htm>>. Acesso em 10 jan. 2008

NORONHA, Jovita Maria Gerheim. *Uma vida em ato*: a autobiografia intelectual de Patrick Chamoiseau. 296f. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) – Centro de Estudos Gerais da Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2003.

ORWELL, George. *1984*. 7.ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1973.

_____. *Na pior em Paris e Londres*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

PEREC, George.
L'infra-ordinaire. Paris: Seuil, 1989

PEREIRA, Fábio Henrique. *De Gramsci a Ianni*: condições histórico-estruturais para a emergência do “intelectual jornalista”. Nov. 2004. Disponível em: <www.bocc.ubi.pt/pag/pereira-fabio-de-gramsci-a-ianni.pdf>. Acesso em 11 fev. 2009.

_____. *Da responsabilidade social ao jornalismo de mercado*: o jornalismo como profissão. Disponível em: <www.bocc.ubi.pt/pag/pereira-fabio-da-responsabilidade.pdf>. Acesso em 11 fev. 2009.

POLISTCHUK, Ilana; TRINTA, Aluizio Ramos. *Teorias da comunicação*: o pensamento e a prática da Comunicação Social. Rio de Janeiro: Elsevier, 2003.

RAMONET, Ignácio. O quinto poder. *Le monde diplomatique*. Out. 2003. Disponível em <<http://diplo.uol.com.br/2003-10,a764>>. Acesso em 01 dez. 2008.

_____. *A tirania da comunicação*. Petrópolis: Vozes, 2007.

REIS, Livia. *Conversas ao sul*: Ensaio sobre literatura e cultura latino-americana. Niterói: EdUFF, 2009.

REUTER, Yves. *A análise da narrativa*: o texto, a ficção e a narração. Rio de Janeiro: DIFEL 2002.

RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa* (tomo I). Campinas: Papyrus, 1994.

ROCHA, João Cezar de Castro (org.). *Teoria da Ficção*: Indagações à obra de Wolfgang Iser. Rio de Janeiro: UERJ, 1999.

SAID, Edward. *Representações do Intelectual*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

_____. *Cultura e Resistência: entrevistas do intelectual palestino à David Barsanian*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2006.

SARLO, Beatriz. *Paisagens imaginárias: Intelectuais, arte e meios de comunicação*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2005.

SARTRE, Jean-Paul. *Que é literatura?* 3 ed. São Paulo: Ática, 2004.

VILAS BOAS, Sérgio. *Os estrangeiros do Trem N*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

_____. *Jornalistas literários: narrativas da vida real por novos autores brasileiros*. São Paulo: Summus, 2007.

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

ZILBERMANN, Regina et al. *As pedras e o arco: fontes primárias, teoria e história da literatura*. Belo Horizonte: UFMG, 2004.

ANEXO

DW – Se você foi o narrador do livro, por que a utilização de Paulo Monfort?

SVB - Porque *Os estrangeiros do Trem N* é um romance, não um livro-reportagem. Sendo um romance, eu posso criar narradores, cenários, alter-egos, enfim, posso fazer da narrativa o que bem entendo. Se fosse um livro-reportagem, eu certamente não poderia fazer (e jamais faria) isso.

DW – Os protagonistas, Angél e Plínio, existiram? Ou suas histórias são condensação das várias entrevistas realizadas com os imigrantes?

SVB – Angél e Plínio são personagens baseados (baseados, veja bem) em dois personagens reais: João Floriani e Wanderlan Silva, aos quais teço agradecimentos no início do livro. Conheci bem (e convivi muito) com os dois. Mas, as personagens do livro – Plínio e Angél – possuem também elementos de outras personagens entrevistados.

Obs.: Tudo o que se declara sendo “baseado em fatos reais” não pode ser tomado/creditado como real. Se é baseado em fatos reais (caso do meu livro), não pode ser tomado como real, porque a expressão significa que o autor se deu liberdades; e todo autor tem esse direito, desde que não venda gato por lebre, desde que não diga que sua obra é plenamente fiel ao real quando, na verdade, é ficção.

Jose Carlos Sebe Bom Meih, professor e pesquisados da USP, especialista em História Oral e autor do livro *Brasil fora de si* (2004, também sobre brazucas), considera *Os estrangeiros do Trem N* um dos melhores trabalhos narrativos sobre “o que é ser imigrante brasileiro ilegal em Nova York”. Veja o que ele escreveu:

Sem dúvida o melhor trabalho narrativo, sob todos os pontos de vista, é do Sérgio Vilas Boas, que, baseado em mais de 100 entrevistas com tipos de “comunidade”, escreveu *Os estrangeiros do trem N*. A riqueza de detalhes, indicações de locais e características dos brasileiros nova-iorquinos chega a trair a idéia de que se trata de mera ficção. A sensibilidade e a força narrativa, aliadas a uma técnica literária invejável, consagram a história de Plínio João e Angél Benadski, que em suas andanças procedem a um inventário do que é ser brasileiro em Nova York. (...)

DW – Utilizou cartas e diários dos entrevistados?

SVB – Sim, para este livro, alguns personagens me cederam cartas e diários, que me foram extremamente úteis, pois diários e cartas contêm uma intimidade valiosa.

DW – A motivação para escrever esse romance-reportagem foi sua atuação como um jornalista – intelectual, preocupado com seu papel de crítico?

SVB - A motivação, na época (período 1993-1997), era meu desprezo pela atividade habitual-convencional do jornalismo de noticiários. Até a publicação de *Os estrangeiros*, meu “sonho” era ser ficcionista. Para mim, a literatura (de ficção) era então o caminho mais adequado para aprofundar a realidade.

Até hoje acho que o aprofundamento autoral e interpretativo da realidade é obrigação de um intelectual, seja pela via da narrativa (de ficção ou de não-ficção), seja pela via do ensaísmo, seja por um meio-termo entre essas duas coisas, que foi o que tentei em *Os estrangeiros do trem N*.

DW – Em que medida os romances-reportagem como narrativa da vida podem ser uma alternativa ao jornalismo *hard news*, banalizado e sem contextualização, praticado em nosso país?

SVB – Não sei se livros são uma alternativa ao *hard news*. O romance-reportagem ascendeu no Brasil, nos anos 1970, não por banalização ou falta de contextualização da mídia noticiosa. Eles ascenderam por causa da censura do governo militar. “Narrativas de vida” são, sim, uma alternativa concreta, evidente e testada para aumentar o índice de leitura dos jornais diários (e mesmo das revistas semanais de informação geral).

DW – Quais as características essenciais ao jornalista que pretende atuar como etnógrafo, vivendo, vivenciando, ouvindo e relatando, como na definição de Geertz?

SVB - * Gostar mais de histórias (reais ou ficcionais) que de notícias frias;

* Gostar de lidar com gente (de topo tipo, classe, raça, etnia, grau de instrução etc.);

* Não ser muito suscetível ao que a mídia apregoa, pois uma coisa é o mundo, outra coisa é o mundo segundo a mídia;

* Maleabilidade para transitar em universos às vezes completamente diferentes daqueles a que você tem acesso diariamente;

* Imaginar-se na condição do Outro, criando empatias. Sem um pacto profundo de “colaboração” e confiança das pessoas envolvidas não é possível realizar boa narrativa de não-ficção;

* Ter foco, clareza de propósito, a fim de ampliar o assunto a partir de um ponto bem específico, bem escolhido. Ou seja, agir exatamente em sentido contrário ao da mídia

convencional, que opera com volumes de dados desconexos (quantidade, em vez de qualidade, quero dizer);

* Trabalhar para compreender “o sentido da vida” (do ponto de vista das personagens) de maneira aberta e complexa, e não de maneira materialista, simplista e vulgar.

DW – Nas definições que lemos sobre jornalismo literário, diz-se que, para trabalhar nessa perspectiva, o jornalista precisa utilizar em suas matérias técnicas da literatura.

Quais seriam essas técnicas?

SVB - * Descrições minuciosas de feições, lugares, objetos, temperamentos, atmosferas, estilos/status de vida;

* Diálogos (em discurso direto);

* Construção cena a cena: à maneira cinematográfica;

* Narradores múltiplos, se for o caso (ou seja, o autor-narrador não é o único que pode contar a história real sobre pessoas reais em lugares reais);

* Monólogos interiores (captar os momentos em que a personagem “pensa em voz alta” diante do autor, ressignificando um episódio importante);

* Fluxos de consciência (permitir que a personagem se expresse de maneira como ele realmente fala/pensa, seguindo à risca seus devaneios, suas evasivas, seus desvios de rota etc.);

* Digressões (do autor, em primeira pessoa) com o objetivo de ajudar a compreender o tema;

* Uso de metáforas e linguagem simbólica;

* Metalinguagem: incluir na narrativa, desde que cabível, pitadas de como se deu o processo de realização do projeto, a fim de aumentar a transparência sobre a maneira como a coisa foi feita.

DW – Você esteve em NY para colher as entrevistas nas quais seu livro é baseado?

SVB - Sim, todas as entrevistas foram colhidas em Nova York, entre outubro de 1993 e novembro de 1994.

DW - Você o considera como uma narrativa da vida real?

SVB - Pergunta superinteressante e importante. Tanto, que é difícil respondê-la. O modo como conceituamos "narrativas da vida real" na ABJL e no Textovivo é restritivo às narrativas de não-ficção. Isso quer dizer que as pessoas, os lugares e as situações são reais, nunca fictícios. Nossos alunos são majoritariamente jornalistas iniciantes e/ou veteranos, com

uma cabeça muito fechada e conservadora sobre jornalismo. Então, precisamos ir com calma com eles/elas, porque em geral têm um modo binário de pensar, fruto da péssima formação oferecida pela maioria dos cursos de graduação em jornalismo Brasil afora.

Por outro lado, podemos facilmente afirmar (sem presunção) que meu livro, embora seja, *strictu senso*, um romance (ou seja, uma obra ficcional baseada - apenas baseada - em fatos reais), contém muito mais "vida real" do que muitas reportagens, teses e ensaios acadêmicos que li a respeito de imigrantes brasileiros ilegais nos Estados Unidos.

Sobre a sua hipótese, estou seguro de que "narrativas da vida real" (no sentido de narrativa de não-ficção) é certamente uma alternativa à ridícula "ciência sobre o real" que o jornalismo convencional de noticiários tenta nos impor. Mas, nunca pensei o mesmo sobre "ficções realistas", caso do meu livro, como sendo também uma alternativa à bobajada que tentam nos fazer engolir todo dia.