

ANÁLISE DE TRÊS ROMANCES DO JORNALISMO-LITERÁRIO

Cyntia Belgini ANDRETTA¹

RESUMO: O jornalismo-literário foi inaugurado e explorado muito mais por profissionais do jornalismo. Tendo em vista a necessidade de um estudo literário, portanto, desse fenômeno, debruçamos-nos sobre essa tarefa com um mestrado que analisa, literariamente, três romances-reportagem: *Hiroshima*, de Hersey; *A sangue frio*, de Capote; e *Olga*, de Morais.

ABSTRACT: Journalism and literature possess a point of sufficiently evident convergence in the chain intitled of journalism-literary which was inaugurated and explored much more by professionals of the journalism. In view of the necessity of a literary study, therefore, of this phenomenon, in we lean over them on this task with a academic work of that it analyzes, literary, three romance-news article: *Hiroshima*, of John Hersey; *The cold blood*, of Truman Capote; and *Olga*, of Fernando Morais.

1. HISTÓRIA E FORTUNA CRÍTICA

Durante as Guerras Mundiais ocorridas no século passado e o nascimento das agências de notícias durante esse período, as matérias jornalísticas receberam uma formatação específica e até necessária chamada de *lead* ou pirâmide invertida, utilizada até hoje nos noticiários das chamadas “notícias quentes” ou *hard news*. As informações mais preciosas estavam logo no início da matéria, respondendo às famosas perguntas: quem? quando? como? onde? qual? quantos? e por quê?

Esse modelo surgiu porque as informações dos correspondentes de guerra eram passadas por telex e o inimigo poderia a qualquer momento interceptar as informações dos meios de comunicação. Por isso era necessário garantir que as principais informações fossem rapidamente transmitidas à redação. Além disso, as agências de notícias, com o afã pelo “furo jornalístico”, passavam velozmente as informações para as redações, quando só haviam tido tempo de apurar as informações principais, e depois viria o restante do contexto da notícia.

Paralelamente a esse universo, outros jornalistas estavam mais interessados nas reportagens especiais, afinal, elas lhes dariam maior *status*. Alguns veículos investiam mesmo nesse formato alternativo de matéria que buscava o contexto não encontrado no noticiário do dia-a-dia. Exemplos desses veículos são: as revistas *The New Yorker*, *Realidade*, os jornais *The New York Times*, *Observer*, *Jornal da Tarde*, o programa de rádio *Repórter Esso*, entre outros.

Sem dúvida, tratava-se de um investimento pelo qual os empresários de tais veículos queriam ver um retorno, porque pesquisa, apuração dos fatos, checagem das informações eram integralmente pagas desde que houvesse um bom texto, um texto

¹ Mestranda em Teoria e História Literária no Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas. Bolsista FAPESP. E-mail: cyntiaba@yahoo.com.br

envolvente o suficiente para atrair mais e novos leitores ou ouvintes. Assim, a literatura passa a assumir um papel fundamental para essas reportagens especiais, que logo pediam um novo espaço, aquele que é próprio da arte literária: o livro.

Para produzir o efeito catártico requerido por tais matérias, era preciso, primeiro, livrar-se do *lead*, assumir, portanto, o papel de escritor de narrativas reais. Tais narrativas tinham até uma linguagem polissêmica e esteticamente trabalhada, não aos moldes parnasianos, mas como os romancistas do realismo. Tais fatores justificaram a rubrica “literário” no movimento que surgia e se intitulava jornalismo-literário. Segundo Wolfe (2005), esses jornalistas-literários queriam mesmo ser “como os grandes romancistas” (2005: 19) e tinham em Balzac, Hemingway, Dickens, Gólgol e Dostoievski, no exterior, e Euclides da Cunha, Machado de Assis e João do Rio, no Brasil, grandes exemplos de literatos, sendo que alguns deles já haviam, inclusive, exercido a função de jornalista ou feito entrevistas reais para escrever obras de ficção.

O grande marco desse movimento foi a publicação de *Hiroshima*, de John Hersey, em 1945. Apesar de alguns outros expoentes já terem feito narrativas do real literariamente, como John Reed, entre outros, a publicação de *Hiroshima* alcançou o grande público ao tomar uma edição inteira da revista *The New Yorker* e esgotar rapidamente os 300 mil exemplares. Hersey, um jornalista norte-americano, foi enviado para a cidade de Hiroshima logo após a explosão da bomba atômica, para fazer uma reportagem especial. Ele escolheu seis personagens que sobreviveram à bomba e contou como foi a explosão com o foco narrativo de cada um desses personagens. Portanto, fez seis histórias diferentes, cujo eixo comum é que todos eram sobreviventes do “*little boy*”. Quarenta anos mais tarde, Hersey voltou à cidade de Hiroshima e fez um livro-reportagem, ainda não propriamente um *romance*, com o que teria acontecido com os seis personagens antes entrevistados.

Em 1965, Truman Capote, outro jornalista norte-americano, lança um *romance* de não-ficção, como ele próprio nomeia, fruto de uma pesquisa sobre o assassinato de uma família no interior do Kansas (Estados Unidos), cuja *hard news* havia sido lida por Capote em 17 de novembro de 1959, por ocasião da simples notícia do assassinato, sem ainda haver pistas dos assassinos. Esse romance torna-se, então, o novo marco do jornalismo-literário, tendo sido um dos primeiros da geração do Novo Jornalismo².

Truman Capote batizou seu livro de “romance sem ficção”. Para ele, jornalismo era apenas fotografia literária. Ele ambicionava algo mais. Um gênero só para ele. Não achava que *Hiroshima*, de John Hersey, pudesse ser comparado com *A sangue frio*. Para ele, o livro de Hersey era, claro, criativo, no sentido de que não coletara gente falando para um gravador, sofrendo depois um processo editorial. (LESSA, 2003: 11).

Recentemente um novo marco pode ser observado no advento do gênero biografia, que apesar de estar no escopo da literatura, por excelência, é cada vez mais utilizado pelos jornalistas como uma nova forma de conquistar leitores. Assim, e também para

² Novo Jornalismo é um grupo que fazia jornalismo-literário. Inicialmente foi assim chamado de modo pejorativo, indicando um “novo” modo de fazer jornalismo, que misturava ficção e poderia destruir a credibilidade jornalística. Algum tempo depois, Tom Wolfe, um dos expoentes desse grupo, assume e divulga o nome como se realmente fosse algo novo do que era produzido na década de 1960, em contrapartida ao formato imposto pelo *lead*.

tomarmos um representante nacional da corrente do jornalismo-literário, selecionamos o romance biográfico *Olga*, de Fernando Morais, para análise literária.

Para realizar o estudo literário partimos de pressupostos teóricos, como literariedade, ficção e estilo. Inicialmente analisamos o primeiro pressuposto, formulado por estruturalistas (como Jakobson) e os formalistas russos (como Todorov), retomando: o conceito de “literariedade” (*literaturnost*). Pascale Casanova (2002) recupera tais autores para pôr novamente em evidência aquilo que é o objeto de análise da literatura e que parece estar presente nos textos do jornalismo-literário:

A língua é um dos principais componentes do capital literário. Sabe-se que a sociologia política da linguagem só estuda o uso (e o “valor” relativo) das línguas no espaço político-econômico, ignorando aquilo que, no espaço propriamente literário, define seu capital lingüístico-literário, o que proponho denominar “literariedade”. (CASANOVA, 2002: 33).

Também o crítico Jonathan Culler (1995) diz, em artigo sobre a “literariedade”, que:

O que distingue *A Morte em Veneza* do relato que um amigo nos faz da morte do tio é sobretudo o fato de termos bons motivos para supor que a primeira narrativa será rica, complexa, digna de ser lida ou escutada, que terá uma unidade e todos os atributos da literariedade [...]. (CULLER, 1995: 58).

A literariedade como atributo da linguagem literária é a que se buscou mapear nos romances propostos pelo jornalismo-literário. Desse modo, é possível inserir tais romances e os demais dessa corrente no rol da literatura (sem a ambição de torná-los cânones). Outros atributos, porém, devem ser levados em conta: a ficção, por exemplo. Apesar de críticos mais modernos assumirem que nem todas as obras literárias possuem esse atributo, é uma característica da literatura e não poderia ser do jornalismo. Esse ponto foi, inclusive, o que mais rendeu críticas aos jornalistas-literários, acusados de “inventarem” trechos de uma narrativa que se pretendia exclusivamente fiel à realidade.

Por esse motivo, são importantes as contribuições de Wolfgang Iser (1996) sobre o tema. Esse autor torna-se central na discussão, na medida em que, para ele, as instituições reais também são ficções e visões de mundo. Para melhor compreender, a citação a seguir explica que seria fácil somente estabelecer a dicotomia entre, de um lado, textos literários = textos ficcionais e, de outro lado, os textos não-ficcionais, mas os “romances de não-ficção” funcionam da mesma forma que os primeiros:

A oposição entre realidade e ficção faz parte do repertório elementar do nosso “saber tácito” [...]. É entretanto discutível se esta distinção, por certo prática, entre textos ficcionais e não-ficcionais, pode ser estabelecida a partir da oposição usual. Os textos “ficcionalizados” serão de fato tão ficcionais e os que assim não se dizem serão de fato isentos de ficção? (ISER, 1996: 13).

[...] Contudo, mesmo designações de curto prazo, características de certas situações, como a de “*romance não-ficcional*”, funcionam do mesmo modo, porquanto a convenção é aí afirmada justamente por seu desmentido. [...] Pois as ficções não só existem como textos ficcionais; desempenham elas um papel importante tanto nas atividades do conhecimento, da ação e do comportamento, quanto no estabelecimento de instituições, de sociedades e de visões de mundo. (idem: 23-24).

Apesar da longa citação de Iser, suas idéias sobre ficção e, por consequência, sobre não-ficção trazem um novo modo de pensar a sociedade e os textos literários, uma vez que a ficção e a imaginação assumem um papel importante na sociedade. Iser fala dos “atos de fingir” que já estão estabelecidos como “regras” sociais, que já fazem parte do mundo real. Além disso, nossos pensamentos, nossas palavras, nossa forma de organização social também estariam atrelados a essa ficcionalidade.

A construção do estilo é outro elemento que foi levado em consideração para os estudos dos textos selecionados do jornalismo-literário. Segundo Bakhtin, o estilo individualiza um determinado gênero ou enunciado. Alguns gêneros, inclusive, oferecem a possibilidade de o escritor utilizar seu próprio modo de escrever e uma linguagem mais polissêmica, que quebra a ordem e as regras da linguagem do cotidiano.

Passemos, adiante, a algumas análises dos três romances.

2. HIROSHIMA, DE JOHN HERSEY

A linguagem, o modo de narrar, a interposição das histórias dos seis personagens contando o como (escaparam), onde (estavam) e por que (acham que se salvaram) contados em pormenores, construindo o enredo de todos eles em um único episódio: a destruição que a bomba causou na cidade de Hiroshima parece uma brincadeira do autor com o *lead* que despontava em sua época, principalmente por conta das notícias de guerra, que ele também cobriu – e o fez de forma diferente, literária.

Diferentemente da linguagem técnica do jornalismo ou do cotidiano, o autor de *Hiroshima* usa muitos adjetivos, principalmente para descrever as cenas, para que o leitor realmente “veja” o que ele está tentando representar por meio das palavras.

Além de a descrição ser rica em detalhes físicos e psicológicos, o uso de determinadas figuras de linguagem conferem estilo à obra e lhe dão o ritmo. A gradação de acontecimentos e a figura de linguagem que consiste em repetição de conjunções coordenadas (“e no entanto”), o polissíndeto, aceleram a narrativa, fazendo com que a descrição não se torne cansativa para o leitor.

As analogias (comparações) também ajudam a entender as imagens que o autor criou para melhor representar a situação, como mostra a descrição do momento da bomba por depoimentos que Hersey recolheu: “Então um imenso clarão cortou o céu [...]. Parecia um naco de sol” (HERSEY, 2002: 11); ou então o exemplo: “Aos 38 anos o padre Kleisorge parecia um menino que estava crescendo depressa demais” (idem: 17). No trabalho, percebemos também que a escolha das palavras não se dá de forma aleatória, mas são pensadas para conferir multissignificados.

Essa idéia de exprimir algo além do sentido imediato e cotidiano das palavras também se faz presente na seguinte frase: “Uma das meninas se pôs a cantar *Kimi go yo*, o hino nacional, e as outras a imitaram, e morreram”. Novamente, o polissíndeto, a repetição do “e”, imprime um ritmo de continuidade da ação que parece ser interrompido somente com a palavra “morreram”, mas, ainda assim, a continuidade causada pela figura de construção permanece.

Ademais, os aspectos mais formais da obra, as emoções que o texto sugere, também são notados na literariedade de um texto como esse, um romance-reportagem (idem: 51):

Todos estavam nus e tinham a costas e o peito pegajosos, frios, úmidos. O reverendo se lembrou das grandes queimaduras que tinha visto durante o dia: amarelas a princípio, depois vermelhas e intumescidas, com a pele solta, e, à noite, supuradas e fétidas. Com a montante da maré a haste de bambu se tornara curta demais, e ele teve de usá-la como remo na maior parte da travessia. Chegando ao lado oposto, carregou os corpos viscosos ribanceira acima. E repetia para si mesmo, sem cessar: “São seres humanos”. Precisou fazer três viagens para transportá-los até a barranca. Então resolveu descansar no parque.

3. A SANGUE FRIO, DE TRUMAN CAPOTE

A obra de Capote, *A sangue frio*, inicia um novo processo no jornalismo-literário, pois se desvincula da reportagem. Como um escritor com personagens e relatos reais, Capote quis um romance, não um texto jornalístico. A atitude dele em relação à própria profissão confirma o que Wolfe dizia: os próprios jornalistas queriam aproximar-se da literatura, que, como arte, estava muito além da técnica do *lead* e até mesmo das grandes reportagens. Nesse momento, Capote explicita que literatura é muito mais do que “coletar gente falando para um gravador e sofrendo um processo editorial” e parece querer que o próprio jornalismo-literário se distancie do jornalismo “tradicional”, colocando-o mais ao lado da literatura, cujo prestígio é maior.

Apesar de ser um fato jornalístico, um *fait divers*, e de ter sido escrito com algumas técnicas do jornalismo – por exemplo a investigação e as entrevistas –, o livro realmente se assemelha a um romance; acrescentaria: a um romance policial. Uma família inteira no interior do Kansas é terrivelmente assassinada. Nenhum suspeito, nenhum motivo aparente. Em determinado momento da obra, o autor insere os assassinos, conta seus perfis psicológicos e, no clímax do livro, como e por que aconteceu o assassinato. A busca dos detetives, as pistas e o leitor sabendo de todos os detalhes são acompanhados pela linguagem, que se mostra densa nos momentos de descoberta dos personagens, com períodos curtos e outros recursos estilísticos. Por fim, a narrativa termina com o enforcamento dos dois assassinos e a participação do próprio narrador/autor da história.

O trabalho com a linguagem parece também ser evidente em toda a obra, assim como acontece com a obra de Hersey. Além das descrições, a linguagem agradável provém de um domínio bastante grande com a língua, e de um nível de dialogismo, segundo o conceito bakhtiniano [apud Proença Filho (2005)], e de intertextualidade, de acordo com Kristeva (idem), mais acentuado.

Favorecido pela maleabilidade do gênero, Capote também insere alguns trechos dos sonhos dos personagens, como acontece com um devaneio do detetive, que vamos saber tratar-se de uma alucinação somente no final do trecho narrado. Nesse momento, há uma mistura de drama policial (a marca “Essa não” pode ser encontrada até em filmes do gênero), de desespero por encontrar as vítimas, típicas de histórias detetivescas, e de psicanálise (o possível encontro do túmulo do pai).

Assim como Hersey, Capote possuía uma retórica bastante diferente do jornalismo da imprensa “quente”, que pedia informações rápidas e na hora. Eles exploravam as características psicológicas de seus personagens, bem como utilizavam a linguagem literária para atingir as emoções dos leitores. De novo, não se trata somente da escolha dos temas e da descrição detalhada das cenas, personagens e ações, mas da utilização de

figuras de linguagem, como a metáfora presente no início da narrativa: “O sotaque local traz as farpas da pronúncia cortante da pradaria” (idem: 21); ou “ainda existe fogo em seu interior, mas esse fogo só se mantém aceso alimentado pela lenha do desprezo e do ódio” (idem: 71).

Outras formas literárias de contar uma história também abundam no texto: a ironia – “‘Deve ser a noite mais longa de sua vida’. E Hickock riu e disse: ‘Não. Vai ser a mais curta’” (idem: 416); a antítese – “De longe e de perto...” (idem: 117); a sinestesia – “Era tomado por ataques de desamparo, por momentos em que ‘se lembrava das coisas’ – de um clarão azulado explodindo num quarto escuro” (idem: 147); as personificações – “olhos cinzentos e melancólicos” (idem: 69) ou “olhos sensíveis. Sensíveis, e algo mais: ‘malvados’” (idem: 208); a metonímia e o diminutivo – “a queridinha da cidade, Nancy” (idem: 25); a repetição – “pentear e pentear seus cabelos encharcados” (idem: 315).

4. OLGA, DE FERNANDO MORAIS

Essa obra é representativa no caráter nacional e representa um terceiro marco do jornalismo-literário: a biografia. A história, assim como as de Hersey e Capote, também aparece com narrativas intercaladas e com alguns elementos literários, embora de uma forma mais contida do que nas demais. O autor parece ter-se preocupado com a crítica em relação aos elementos verídicos e às versões do fato. Assim, deixa os elementos mais ricamente da linguagem conotativa para as cartas que os personagens Olga Benario e Luís Carlos Prestes trocavam.

Esse livro também se diferencia das obras anteriores porque se trata de uma *biografia* (a primeira do autor), ou seja, é contada a história de uma personagem, no caso Olga Benario Prestes. A metáfora e outros mecanismos, como o tópico frasal, resumo antes da narrativa – “Tudo aconteceu em menos de um minuto” (MORAIS, 1994: 17), frase seguida de uma narrativa do que aconteceu nesse tempo –, são bastante utilizados, mas não atingem grandes diferenciações textuais. As metáforas, por exemplo, ainda se inserem em modos já tradicionais, e não se inventam metáforas novas. Exemplo disso é o trecho “Olga era dona de seu nariz” (idem: 35), que é, no fundo, uma forma de expressão cristalizada na linguagem comum (uma metáfora que perdeu seu valor literário), mas que também é interessante para compor o estilo do texto, comparativamente à ausência quase total de inscrições desse tipo na linguagem jornalística.

Se as figuras de linguagem aparecem mais “contidas” nessa obra, as descrições são ricas em detalhes: “soldado soviético de traços orientais, que ostentava um capacete branco com a estrela vermelha” (idem: 21). A descrição da filha do casal por meio de cartas torna o texto carregado de emoções, entre outros momentos, como a separação de Olga e Prestes: “Quando a porta gradeada do elevador se fechou, os dois se olharam pela última vez” (idem: 132).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

CASANOVA, Pascale (2002). *A república mundial das letras*. São Paulo: Estação Liberdade.
CAPOTE, Truman (2003). *A sangue frio*. São Paulo: Companhia das Letras.

- CULLER, Jonathan (1995). "A literariedade", in: M. ANGENOT (org.), *Teoria literária: problemas e perspectivas*. Lisboa: Dom Quixote.
- HERSEY, John (2002). *Hiroshima*. São Paulo: Companhia das Letras.
- ISER, Wolfgang (1999). "O fictício e o imaginário", in: João César de C. ROCHA (org.), *Teoria da ficção. Indagações à obra de Wolfgang Iser*. Rio de Janeiro: Editora da UERJ.
- JAKOBSON, Roman (1971). *Linguística e comunicação*. São Paulo: Cultrix.
- LESSA, Ivan (2003). "Apresentação", in: T. CAPOTE, *A sangue frio*. São Paulo: Companhia das Letras.
- MORAIS, Fernando (1994). *Olga*. São Paulo: Companhia das Letras.
- PROENÇA FILHO, Domicio (2005). *A linguagem literária*. São Paulo: Ática.
- WOLFE, Tom (2005). *Radical chique e o Novo Jornalismo*. São Paulo: Companhia das Letras.