


unesp  UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA  
“JÚLIO DE MESQUITA FILHO”  
Faculdade de Ciências e Letras  
Campus de Araraquara - SP

ANTONIO HERIBERTO CATALÃO JÚNIOR

**JORNALISMO *BEST-SELLER*:**  
O LIVRO-REPORTAGEM NO BRASIL  
CONTEMPORÂNEO

ARARAQUARA – S.P.

2010

ANTONIO HERIBERTO CATALÃO JÚNIOR

**JORNALISMO *BEST-SELLER*:**  
O LIVRO-REPORTAGEM NO BRASIL  
CONTEMPORÂNEO

Tese de Doutorado, apresentada ao Programa de Linguística e Língua Portuguesa da Faculdade de Ciências e Letras – Unesp/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Doutor em Linguística e Língua Portuguesa.

**Linha de pesquisa:** Estrutura Organização e Funcionamento Discursivo e Textual

**Orientador:** Prof. Dr. Arnaldo Cortina

ARARAQUARA – S.P.  
2010

ANTONIO HERIBERTO CATALÃO JÚNIOR

**JORNALISMO *BEST-SELLER*:**  
O LIVRO-REPORTAGEM NO BRASIL  
CONTEMPORÂNEO

Tese de Doutorado, apresentada ao Programa de Linguística e Língua Portuguesa da Faculdade de Ciências e Letras – Unesp/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Doutor em Linguística e Língua Portuguesa.

**Linha de pesquisa:** Estrutura, Organização e Funcionamento Discursivo e Textual.

**Orientadora:** Prof. Dr. Arnaldo Cortina

Data da defesa: 07/10/2010

**MEMBROS COMPONENTES DA BANCA EXAMINADORA:**

Prof. Dr. Arnaldo Cortina (UNESP/FCLAr)  
Presidente da banca e Orientador

Prof. Dr. Jean Cristtus Portela (UNESP/FAAC)  
Membro Titular

Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Marina Celia Mendonça (UNESP/FCLAr)  
Membro Titular

Prof. Dr. Valdemir Miotello (UFSCar)  
Membro Titular

Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Maria Inês Batista Campos (USP)  
Membro Titular

**Local:** Universidade Estadual Paulista  
Faculdade de Ciências e Letras  
UNESP – Campus de Araraquara

Catalão Jr., Antonio Heriberto

Jornalismo *Best-seller*: o livro-reportagem no Brasil contemporâneo /  
Antonio Heriberto Catalão Júnior – 2010

252 f. ; 30 cm

Tese (Doutorado em Linguística e Língua Portuguesa) –  
Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Ciências e Letras, Campus  
de Araraquara

Orientador: Arnaldo Cortina

1. Livro-reportagem. 2. Dialogismo. 3. Gêneros do Discurso. 4. Leitura  
5. Jornalismo. 6. Reportagem. I. Título.

## AGRADECIMENTOS

Ao orientador deste trabalho, Arnaldo Cortina, pela generosidade com que me acolheu neste Programa, pela dedicação com que orientou cada passo de meu percurso e pelo apoio em todos os momentos, inclusive nos mais difíceis;

A todos os professores do Dinter Unesp/Ufma/Ifma e, de maneira especial, à Coordenação deste projeto interinstitucional, na pessoa de Maria do Rosário de Fátima Valencise Gregolin;

A todos os meus colegas de turma, especialmente a Marcos Fábio, Kláutenis, Conceição e Linda, cujos apoios foram imprescindíveis para que eu prosseguisse esta caminhada;

A Antônio Jeferson de Deus Moreno, da Ufma de Imperatriz, pelos inúmeros esforços e gestos que tornaram possível a realização deste sonho;

Aos professores Renata Marchezan e Jean Cristus Portela, pelas orientações que me deram no Exame de Qualificação;

Aos meus familiares, pela força e pela torcida, e de maneira especial à minha mãe, Sidnéa, pelo apoio incondicional em todos os momentos;

Aos meus alunos de Parintins, pela compreensão, pelo apoio e pela amizade constantes;

Aos colegas do Instituto de Ciências Sociais, Educação e Zootecnia da UFAM, em Parintins, que me ajudaram a alcançar o melhor resultado nesse doutorado;

Aos meus amigos Geraldo Magela Daniel Júnior e Rubens César Baquião, sempre disponíveis, atentos, pacientes e generosos;

À coordenação operacional do Dinter, na pessoa de Márcia Manir;

Ao pessoal da secretaria da UNESP/Araraquara, principalmente à Rita e ao Domingos, pela atenção;

Às instituições parceiras deste Dinter: Universidade Estadual Paulista (UNESP), Universidade Federal do Maranhão (UFMA) e Instituto Federal de Educação Tecnológica do Maranhão (IFMA), pela generosidade com que permitiram meu ingresso e minha permanência no Programa;

A Aparecida Luzia Alzira Zuin, a Cidinha, por *tudo*.

A atitude humana é um texto em potencial e pode ser compreendida (como atitude humana e não ação física) unicamente no contexto dialógico da própria época (como réplica, como posição semântica, como sistema de motivos).

*Mikhail Bakhtin, Estética da criação verbal (2003, p. 312)*

## RESUMO

**Título:** Jornalismo *best-seller*: o livro-reportagem no Brasil contemporâneo

Este trabalho é dedicado a caracterizar o livro-reportagem publicado e consumido contemporaneamente no Brasil, mediante um referencial teórico-metodológico estabelecido a partir da obra de Mikhail Bakhtin e de seus colaboradores, o grupo denominado Círculo de Bakhtin. Sob tal ponto de vista, o livro-reportagem é definido como um gênero do discurso - um tipo relativamente estável de enunciado, elaborado em um campo específico da comunicação discursiva, o jornalístico; seus enunciados típicos são produzidos mediante trabalhos de reportagem e materializados e difundidos em livro; seu autor típico é um jornalista, cuja enunciação tem como destinatário um público leitor potencialmente numeroso, difuso, heterogêneo e não-especializado. O *corpus* de pesquisa é constituído pelos dezoito enunciados do gênero cujos títulos aparecem com maior frequência em listas de livros mais vendidos no Brasil durante o período de 1966 a 2004; esses trabalhos ocupam as dez primeiras posições dentre os livros-reportagem mais vendidos no referido período e seus títulos figuraram em tais listas por, no mínimo, dez meses. O exame do *corpus* revela um gênero cujas características típicas, embora não universais, são: autoria individual, narração, familiaridade, didatismo, voz narrativa onisciente em terceira pessoa, excepcionalidade, personificação e contemporaneidade. A análise revela também que o livro-reportagem é um gênero emergente na cultura brasileira contemporânea: sua circulação aumenta a cada década e corresponde a uma presença relevante, embora minoritária, dentre os gêneros mais consumidos no mercado editorial brasileiro. Por meio dele, o jornalista ocupa uma posição autoral singular na cadeia da comunicação discursiva, travando diálogo com um leitor cujas características parecem também diferenciadas em relação ao leitor brasileiro contemporâneo.

**Palavras-chave:** Livro-reportagem. Gêneros do Discurso. Dialogismo. Leitura. Jornalismo. Reportagem.



## ABSTRACT

**Title:** Best-seller journalism: the report-book in the contemporary Brazil

This research is dedicated to characterize the report-book contemporarily published and consumed in Brazil, through a methodological and theoretical referential established from Mikhail Bakhtin work and his collaborators, the group named Circle of Bakhtin. From his point of view, the report-book is defined as a discursive gender – a type relatively stable of enunciated, elaborated in a specific field of the discursive communication, the journalistic; their typical texts are produced according to report works and materialized and difused in books; its typical author is a journalist, which enunciation has as addressee readers potentially numerous, difused, heterogeneous an not specialized. The corpus of research is constituted by eighteen texts which titles appear more frequently on the best seller lists in Brazil during the period of 1966 to 2004; these researchs occupy the top ten positions within the best seller report-books at that period and their titles figures on that lists at least ten months. The exam of the corpus reveals a gender which typical characteristics, however not universals, are: individual authorship, narration, familiarity, didacticism, omniscient narrative voice in third person, exceptionality, personification and contemporary approach. The analysis also reveals the report-books is an emergent gender in the contemporary brazilian culture: its circulation increase each decade and corresponds a relevant presence, even through minority within the most consumed gender in the brazilian editorial market. Through it, the journalist occupy a singular authorial position in the discursive communication network, getting a dialogue with a reader whose characteristics appears also differing in relation to the contemporary brazilian reader.

**Keywords:** Report-book. Discursive Genders. Dialogicism. Reading. Journalism. Report.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	11
<b>CAPÍTULO 1 – O livro-reportagem como gênero do discurso</b> .....	16
1.1. O livro-reportagem como veículo .....	17
1.2. Livro-reportagem e “jornalismo literário” .....	22
1.3. Os gêneros do discurso .....	38
1.4. Gênero, campo e contexto .....	50
1.5. O Jornalismo com campo da comunicação discursiva .....	56
1.6. A emergência do livro-reportagem no campo jornalístico .....	66
<b>CAPÍTULO 2 – O livro-reportagem no Brasil</b> .....	87
2.1. O jornalismo com campo da comunicação discursiva no Brasil .....	88
2.2. A emergência do livro-reportagem no Brasil .....	100
2.3. Os livros-reportagem mais vendidos no Brasil de 1966 a 2004 .....	106
2.4. Características do livro-reportagem no Brasil contemporâneo .....	124
<b>CAPÍTULO 3 – Produção e leitura de livros-reportagem no Brasil</b> .....	157
3.1. A voz da pessoa que reporta .....	158
3.1.1. Como um romance? .....	162
3.1.2. O repórter e a História .....	177
3.1.3. Um outro produto à venda .....	187
3.2. A leitura de livros-reportagem no Brasil .....	201
3.2.1. Um leitor “internacional-popular”? .....	204
3.2.2. “Histórias” do presente .....	213
3.2.3. Um outro leitor contemporâneo .....	224
<b>CONCLUSÃO</b> .....	229
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	242
<b>REFERÊNCIAS DO CORPUS</b> .....	252

O livro-reportagem é um objeto ainda muito pouco abordado pelos pesquisadores que se dedicam à cultura brasileira contemporânea, seja sob uma perspectiva situada no campo da linguagem ou em outras áreas, como a comunicação, a sociologia da cultura ou os estudos culturais.

No campo dos estudos literários, há trabalhos como os de Silverman (2000), Hollanda & Gonçalves (1980), Sússekind (1984) e Cosson (1989; 2000; 2007), que se referem (em maior ou menor extensão, conforme o caso) ao “romance-reportagem” e, apesar das posições distintas que assumem, definem-no como um gênero típico da literatura produzida no Brasil durante a década de 1970 – embora, conforme Cosson (2007), a designação possa também ser aplicada a alguns trabalhos publicados nas décadas seguintes.

Trata-se, no entanto, de uma denominação que abrange romances alegadamente jornalísticos, “baseados em acontecimentos reais” – como *Lúcio Flávio, o passageiro da agonia* (LOUZEIRO, 1985) e *Por que Cláudia Lessin vai morrer* (MEINEL, 1978) –, mas que não poderia ser estendida a enunciados como *A ditadura escancarada* (GASPARI, 2002) ou *Rota 66* (BARCELLOS, 2008), dentre muitos outros que, produzidos mediante trabalhos de reportagem, não se apresentam como romances.

Já no âmbito dos estudos comunicacionais, destaca-se o trabalho de Edvaldo Pereira Lima, que define o livro-reportagem como “veículo de comunicação impressa não periódico que apresenta reportagens em grau de amplitude superior ao tratamento costumeiro nos meios de comunicação jornalística periódicos” (LIMA, 2009, p. 26).

Ao defini-lo como veículo de comunicação jornalística, como mídia por meio da qual são veiculadas reportagens (e ao qualificar a reportagem, por sua vez, como “ampliação da notícia”), o pesquisador caracteriza o livro-reportagem como um “subsistema híbrido”, composto por elementos do “sistema editorial” e do “sistema jornalístico”, e lhe atribui uma função complementar em relação ao jornalismo.

Sob tal perspectiva, caberia ao autor de livros-reportagem “a horizontalização do relato – no sentido da abordagem extensiva em termos de detalhes” – e ainda “sua verticalização – no sentido de aprofundamento da questão em foco, em busca de suas raízes, suas implicações, seus desdobramentos possíveis” (Idem), devidamente orientado por uma “visão sistêmica” e “holística” do mundo, visando a uma “quebra de paradigmas” e à emergência de uma “nova consciência”.

Lima também defende a tese de que a produção do livro-reportagem deve ser orientada pelos “princípios do jornalismo literário”, que teria esse nome “[...] porque importou técnicas narrativas da literatura de ficção, adaptando-as para histórias da vida real” (Idem, p. 352).

Dentre outros aspectos que serão discutidos de maneira mais extensa no primeiro capítulo desta tese, tal abordagem dificulta, por seu caráter prescritivo, enfrentar o problema de pesquisa para cuja resposta proponho contribuir: a caracterização do livro-reportagem e sua presença na cultura brasileira contemporânea.

Como alternativa, dediquei-me à tese de que ele seja não um “veículo”, mas um gênero do discurso, um tipo relativamente estável de enunciado – cujo suporte e meio de difusão é o livro –, elaborado em um campo específico da comunicação discursiva (BAKHTIN, 2003, p. 262).

Além de proporcionar o cumprimento de meu objetivo geral de pesquisa – caracterizar o livro-reportagem e sua presença na cultura brasileira contemporânea, conforme permite ver o problema apresentado acima –, tal posição me permitiu verificar e discutir algumas hipóteses que, ao serem comprovadas, forneceram os elementos que constituem o corpo desta tese.

Assim, o primeiro capítulo deste trabalho é dedicado a estabelecer a posição fundamental que o orienta: o livro-reportagem é um gênero do discurso, cujos enunciados típicos são produzidos mediante trabalhos de reportagem e materializados e difundidos em livro.

Início apresentando sua conceituação como veículo de comunicação jornalística, tal como ela é proposta por Lima (2009), e discuto os principais aspectos, contribuições e problemas de tal perspectiva. A seguir, abordo a “simbiose com o jornalismo literário”, também defendida por Lima, e aponto as principais fragilidades observadas nessa posição, a começar pela inconsistência da própria noção de “jornalismo literário”.

Travado esse diálogo preliminar, discuto a noção de “gêneros do discurso” e a perspectiva teórica por mim assumida, baseando-me nas ideias defendidas pelo estudioso russo Mikhail Bakhtin e por seus colaboradores – o “Círculo de Bakhtin”.

Chamo a atenção para a diferença entre este ponto de vista, que relaciona um gênero do discurso às relações dialógicas estabelecidas em um determinado campo da comunicação discursiva, e uma outra concepção, mais antiga e disseminada na cultura ocidental – de viés classificatório, formalista e prescritivo –, baseada na ideia de “gênero textual” como um conjunto de propriedades formais, fixas e de caráter normativo.

Após assumir a posição defendida por Bakhtin e seu Círculo, discorro sobre as relações entre as noções de “gênero”, “campo” e “contexto”, visando a estabelecer o método por meio do qual abordarei um gênero do discurso e suas relações com o campo da comunicação discursiva em que ele é elaborado, considerando-se os elementos extralinguísticos nele presentes.

Observo que, conforme a perspectiva por mim assumida, o termo *contexto* se refere às relações dialógicas em cujo âmbito se produzem os enunciados, passíveis de ser abordadas mediante a análise das relações de sentido estabelecidas entre os (e nos) textos em que elas se materializam. Neste sentido, trata-se de um *contexto dialógico*, de natureza semiótica, passível de ser identificado abordando-se um conjunto de textos e discursos a ele relacionados.

A partir desta posição, proponho caracterizar o campo jornalístico da comunicação discursiva mediante a pesquisa em dois tipos de enunciados: 1. aqueles que são produzidos no âmbito desse campo, como é o caso de livros-reportagem, relatos e memórias de jornalistas que a ele se referem; 2. aqueles produzidos por estudiosos, professores e pesquisadores de jornalismo – que o miram com propósitos diversos, como descrevê-lo, qualificá-lo, normatizá-lo, dentre outros objetivos possíveis.

É com base em tais enunciados que, a seguir, caracterizo o campo jornalístico da comunicação discursiva e suas relações com a cultura contemporânea dita de massa, identificando-lhe os principais elementos e dinâmicas dialógicas para finalmente, encerrando o capítulo, discutir a emergência do livro-reportagem neste contexto e propor-lhe uma caracterização geral como gênero do discurso.

No segundo capítulo, dedico-me a compreender a emergência do livro-reportagem no Brasil e a caracterizar o gênero conforme ele se faz presente na cultura brasileira contemporânea.

Discuto inicialmente o desenvolvimento do jornalismo como campo da comunicação discursiva no país, tendo em vista as peculiaridades que, como se verá, constituem-no como contexto dialógico específico, que não pode ser pensado como a simples reprodução de um modelo supostamente global.

Adiante, abordo as primeiras publicações de livros-reportagem no Brasil, dedicando atenção especial a iniciativas ocorridas em meados da década de 1970, quando aparecem alguns trabalhos e coleções que podem ser considerados o marco inicial da presença do gênero no mercado editorial brasileiro.

A seguir, discuto a constituição de um *corpus* de análise e apresento os dezoito livros-reportagem mais vendidos no Brasil durante o período de 1966 a 2004 – conforme base de dados fornecida por Cortina (2006) –, que serão considerados representativos do gênero e examinados como tais.

Ao encerrar o capítulo, apresento e discuto as recorrências observadas no *corpus*, que me permitem caracterizar o livro-reportagem publicado e consumido contemporaneamente no Brasil como um gênero em que predominam a autoria individual, a narração, a familiaridade, o didatismo, a voz narrativa onisciente em terceira pessoa, a excepcionalidade, a personificação e a contemporaneidade.

O terceiro capítulo trata dos sujeitos e das vozes sociais cujo diálogo determina a emergência e a presença do livro-reportagem na cultura brasileira contemporânea.

Na primeira parte, falo da maneira como, à medida que produz enunciados típicos do gênero, o repórter ocupa uma *posição de autor* específica, ao mesmo tempo em que elabora e assume uma voz autoral singular, que não pode ser confundida com as de quem se exprime por meio de outros tipos de enunciado.

Discuto as particularidades que o diferenciam do romancista e do historiador contemporâneos, situando suas atividades no campo jornalístico da comunicação discursiva, e discorro também sobre a posição peculiar que ele ocupa em seu próprio campo – a partir da qual sua voz pode assumir uma impositação pessoal cuja ressonância vai além dos limites impostos pelo jornalismo empresarial predominante na cultura dita de massa.

Na segunda parte, dedico-me ao leitor de livros-reportagem no Brasil contemporâneo. Verifico a hipotética relação entre as escolhas de consumo típicas do leitor brasileiro de livros-reportagem e o processo de mundialização da cultura e de gêneros da indústria cultural e, mais adiante, abordo as preferências temáticas desse

leitor para, encerrando o capítulo, comparar seu perfil ao do leitorado brasileiro contemporâneo, já caracterizado de maneira mais ampla por Cortina (2006).

Na conclusão deste trabalho, esforço-me para consolidar uma caracterização ampla da emergência e da presença do gênero *livro-reportagem* na cultura brasileira contemporânea, apresentando uma síntese articulada das constatações a que cheguei, no decorrer dos capítulos anteriores, acerca do diferentes aspectos abordados em meu percurso de pesquisa.

## 1. O livro-reportagem como gênero do discurso

---

O objeto, por assim dizer, já está ressaltado, contestado, elucidado e avaliado de diferentes modos; nele se cruzam, convergem e divergem diferentes pontos de vista, visões de mundo, correntes. O falante não é um Adão bíblico, só relacionado com objetos virgens ainda não nomeados, aos quais dá nome pela primeira vez.

(Mikhail Bakhtin. *Os gêneros do discurso*)

Se não é um Adão bíblico, o pesquisador nunca inventa totalmente, a partir “do nada”, os elementos de sua pesquisa. Tanto quanto seu objeto, também seu arcabouço conceitual, seus procedimentos metodológicos, tudo aquilo, enfim, que corresponde à perspectiva epistemológica assumida por ele (que determina não apenas o olhar que será dirigido ao objeto, mas a própria existência desse objeto como aquilo que é visado) constitui-se sempre como resposta a enunciados anteriores, dos quais a origem absoluta nunca está em si – mesmo quando essa perspectiva é “criação sua”.

Por outro lado, ao pesquisador é imposto esclarecer, desde logo e “objetivamente”, sua perspectiva teórico-metodológica e o “objeto” de sua investigação. Em outras palavras, exige-se dele que, ao começar a dizer algo, diga antecipadamente o que busca e também a posição a partir da qual iniciará essa busca. Assim,

O discurso da pesquisa é apanhado em sua própria contradição. Para poder dizer o que busca, ser-lhe-ia preciso já o ter encontrado. Se fosse esse o caso, porém, só lhe restaria calar-se, exceto se se tornasse outro, didático, por exemplo, ou, por que não, promocional. Inversamente, se ele fala, e até, se não pára de falar, é porque seu próprio fim, em parte, continua a escapar-lhe. E, claro, ao buscá-lo, ele está se buscando. É, portanto, duas vezes uma *ausência* (relativa), a do objeto, sempre a construir ou a reconstruir, e aquela que ele experimenta em relação a si mesmo, que o fundamenta e o motiva (LADOWSKI, 2002, p. IX).

Portanto, não esclareço muita coisa dizendo que meu objeto é o *livro-reportagem* e que minha perspectiva é *linguística*, *discursiva* ou *dialógica*. Porque, se nomeio esse objeto, resta-me ainda lhe atribuir algum sentido para além do nome – oferecer uma resposta que o revele e que, se já existisse, tornaria absurda a própria



pesquisa; e se aponto a perspectiva que assumirei em relação a ele, não me deixa de ser necessário dizer em que termos a assumo e construí-la na especificidade de minha relação com esse objeto particular.

É necessário, no entanto, começar, e para começar, estabelecer minha posição na cadeia do discurso: identificar os enunciados e vozes em relação aos quais meu ponto de vista é estabelecido e, à medida que o fizer, assumir minha perspectiva em relação a eles e a este *livro-reportagem* que, como todo objeto, se já nominado, nunca poderá ser definitiva e absolutamente revelado.

### 1.1. O livro-reportagem como veículo

Em 1990, o professor Edvaldo Pereira Lima defendeu, na Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, a primeira Tese de Doutorado no Brasil dedicada ao livro-reportagem, trabalho que deu origem ao livro “Páginas ampliadas: o livro-reportagem como extensão do jornalismo e da literatura”, publicado pela primeira vez em 1993, pela Editora da Unicamp, e cuja versão mais recente é uma quarta edição revista e ampliada que a Editora Manole publicou em 2009. É do pioneirismo desse livro que resulta a primeira proposta de delimitação conceitual para o livro-reportagem na literatura acadêmica brasileira – “um conceito em progresso”, conforme afirma o autor (LIMA, 2009, p. 26).

Entendendo a reportagem como a ampliação da notícia, a horizontalização do relato – no sentido da abordagem extensiva em termos de detalhes – e também sua verticalização – no sentido de aprofundamento da questão em foco, em busca de suas raízes, suas implicações, seus desdobramentos possíveis –, o **livro-reportagem é o veículo de comunicação impressa não-periódico que apresenta reportagens em grau de amplitude superior ao tratamento costumeiro nos meios de comunicação jornalística periódicos**. Esse “grau de amplitude superior” pode ser entendido no sentido de maior ênfase de tratamento ao tema focalizado – quando comparado ao jornal, à revista ou aos meios eletrônicos –, quer no aspecto extensivo, da horizontalização do relato, quer no aspecto intensivo, de aprofundamento, seja quanto à combinação desses dois fatores (destaque meu).

O pesquisador vale-se, como se vê, de uma definição da reportagem como “ampliação da notícia” para conceituar inicialmente seu objeto como mídia jornalística que veicula reportagens em grau de amplitude superior a outras – nomeadamente, o jornal, a revista, os meios de comunicação eletrônicos –, e avança no mesmo sentido ao transcrever a definição que Rabaça e Barbosa apresentam em seu “Dicionário de

comunicação” (1978, p. 28) para o verbete “livro”, como publicação não-periódica, materialmente caracterizada pela reunião de folhas de papel impresso ou manuscritas, organizadas em cadernos, soltas ou presas por processo de encadernação e técnicas similares, com número mínimo de 48 páginas, conforme normas da Unesco (a materialidade restritamente caracterizada como reunião de folhas de papel deve-se, evidentemente, à inexistência do livro eletrônico à época de elaboração do referido dicionário).

Lima prossegue distinguindo o livro-reportagem das demais publicações classificadas como “livro” por três condições apontadas como essenciais, relacionadas às categorias “conteúdo”, “tratamento” e “função”.

Quanto ao *conteúdo*, “o objeto de abordagem de que trata o livro-reportagem corresponde ao real, ao factual” (LIMA, 2009, p. 27), entendendo-se “o real” como “a ocorrência social definida” ou “uma situação mais ou menos perene, uma questão, ou uma idéia vigente, refletindo um estado de coisas, mas que não corresponde necessariamente a um acontecimento central” (p. 27).

Quanto à segunda distinção, que diz respeito ao *tratamento*, “compreendendo a linguagem, a montagem e a edição do texto, o livro-reportagem apresenta-se como eminentemente jornalístico” (p. 27). O autor assume a conceituação de “linguagem jornalística” proposta por Lage (1985), que a define pela mobilização de outros “sistemas simbólicos” além do linguístico (o projeto gráfico e os “sistemas analógicos” – fotografias, cartuns, charges, ilustrações –, no caso do jornalismo impresso) e pela orientação para um equilíbrio entre a comunicação eficiente e a aceitação social, adotando-se palavras e expressões em que se combinem o “registro coloquial” e a aceitabilidade no “registro formal” e visando-se continuamente às qualidades “desejáveis” de exatidão, precisão, clareza e concisão. Lima afirma que o livro-reportagem obedece, em linhas gerais, a essas especificidades da linguagem jornalística, “mas naturalmente oferece maior maleabilidade de tratamento” (LIMA, 2009, p. 28).

Já em relação a sua terceira especificidade, o autor defende que, quanto à *função*, “o livro-reportagem pode servir a distintas finalidades típicas ao jornalismo, que se desdobram desde o objetivo fundamental de informar, orientar, explicar” (p. 28), podendo ora corresponder aos propósitos do “jornalismo informativo arredondado”, ora do “jornalismo opinativo”, do “jornalismo interpretativo”, do “jornalismo investigativo” ou do “jornalismo diversional”.

Lima diferencia também o livro-reportagem dos periódicos jornalísticos em geral, baseando-se na caracterização teórica proposta pelo estudioso alemão Otto Groth para definir o jornalismo – “periodicidade”, “atualidade”, “universalidade” e “difusão coletiva”:

[...] Apesar de se caracterizar pela *universalidade* – a temática é tão variada quanto nos jornais e nas revistas – e pela *difusão coletiva* – pois também circula publicamente para uma audiência heterogênea, dispersa geograficamente –, o livro-reportagem não apresenta *periodicidade*, tem quase sempre caráter monográfico, bem como seu conceito de *atualidade* deve ser compreendido sob uma ótica de maior elasticidade do que o que se aplica às publicações periódicas (LIMA, 2009, p. 30).

Explorando as relações possíveis entre seu objeto e o jornalismo cotidiano (periodista), o autor identifica dois tipos particulares de livros-reportagem: o primeiro tipo é aquele que se origina de uma grande reportagem ou de uma série de reportagens veiculadas, em um primeiro momento, na imprensa cotidiana (em jornal ou revista); o segundo é o trabalho originado, desde o começo, de uma concepção e de um projeto orientado para a publicação em livro (Idem, p. 35).

São propostas ainda outras duas categorias tipológicas, baseadas no vínculo do livro-reportagem com a atualidade: nesse caso tem-se, por um lado, “o livro-reportagem que aproveita um fato de repercussão atual” (Idem, ibidem) e, por outro, o livro-reportagem “que não se limita ao rigorosamente atual, trabalhando temas um pouco mais distantes no tempo, de modo que possa, a partir daí, trazer explicações para as origens, no passado, das realidades contemporâneas” (Idem, p. 36); na mesma categoria enquadra-se também o livro-reportagem “que aborda temas não atrelados a um fato nuclear específico, no sentido restrito do termo, e que mais se relacionam à explicação de uma situação mais ou menos perene” (Idem, ibidem).

A conceituação do livro-reportagem como veículo de comunicação – em outras palavras, como mídia jornalística específica – revela certos aspectos claramente produtivos. O primeiro deles é o fato de, por meio dela, o autor avançar uma proposta de classificação bastante abrangente, baseada em dois critérios: um é “o objetivo particular, específico, com que o livro desempenha narrativamente sua função de informar e orientar com profundidade”; outro, “a natureza do tema de que trata a obra”.

Não discutirei tais critérios de classificação, nem os diferentes grupos apresentados pelo autor, pois essa discussão não seria produtiva para o diálogo estabelecido aqui (na medida em que os critérios para a delimitação conceitual do livro-

reportagem serão discutidos, de maneira mais ampla, mais à frente), mas vale a pena mencionar a variedade de tipos apontados, pela abrangência e pela diversidade que revela. São eles: livro-reportagem-perfil; livro-reportagem-depoimento; livro-reportagem-retrato; livro-reportagem-ciência; livro-reportagem-ambiente; livro-reportagem-história; livro-reportagem-nova consciência; livro-reportagem-instantâneo; livro-reportagem-atualidade; livro-reportagem-antologia; livro-reportagem-denúncia; livro-reportagem-ensaio; livro-reportagem-viagem. A mesma diversidade pode ser notada na extensa bibliografia apresentada pelo autor, em que são enumerados nada menos que 115 títulos de livros-reportagem nacionais e estrangeiros.

Além disso, a conceituação como “veículo” torna possível que Lima explore mais amplamente as possibilidades de significação e comunicação que o livro oferece, como mídia específica e diferenciada em relação às outras. Isso é feito, em certa medida, por meio da articulação entre a ideia do livro como mídia e a consideração do “gênero jornalístico” veiculado por essa mídia. Assim, o livro-reportagem seria também um gênero dotado de características “primárias” e “secundárias”, das quais derivaria sua especificidade:

[...] Chamo de característica primária, por exemplo, a busca de aprofundamento na cobertura da realidade. Denomino característica secundária a direção que esse aprofundamento toma, avançando no rumo horizontal ou no sentido vertical (LIMA, 2009, p. 62).

Após avançar a ideia exposta acima, Lima pergunta: “como localizar essa otimização de procedimentos que dá ao livro-reportagem sua individualidade jornalística como gênero?”. Sua resposta é apresentada a seguir:

Um dos caminhos viáveis reside no acompanhamento das etapas de elaboração da reportagem – pauta, redação, captação e edição –, evidenciando as limitações da imprensa regular. Pois são exatamente essas limitações, ou as inadequações do jornalismo periódico, os fatores que abrem espaço para o livro, do qual a primeira marca característica, muitas vezes, é a liberdade do autor, permitindo ao jornalista fugir aos ditames convencionais que restringem sua tarefa de construtor de mensagens na imprensa cotidiana (LIMA, 2009, p. 63).

A esse assunto é dedicado o segundo capítulo do livro, “Os procedimentos de extensão” (p. 61-171), que se divide em três seções – “A extensão pela pauta” (p. 61-87), “A complementação pela captação” (p. 87-134) e “A fruição pelo texto” (p. 134-171) –, cujos títulos indicam a correspondência de cada uma delas com os

diferentes grupos de atividades em que se divide o trabalho de reportagem – a elaboração de pauta, a captação e a redação e edição, respectivamente.

O cuidado minucioso que o pesquisador dedica à análise dessas atividades, bem como às possibilidades que o livro-reportagem – ou, em outras palavras, a realização de uma reportagem visando à publicação em livro – oferece ao jornalista, seja quanto à variedade de opções procedimentais e técnicas, seja quanto às possibilidades de extensão e de profundidade do trabalho, faz desse capítulo um dos pontos altos do trabalho, oferecendo-se ao leitor um vasto e profundo panorama da prática de reportagem, de suas etapas, procedimentos e características.

No entanto, ao definir o livro-reportagem como mídia, como veículo particular para a difusão de reportagens, Lima se vê obrigado a definir “reportagem” e, ao fazê-lo, recorre a uma conceituação baseada em uma morfologia textual prescritiva, que se mostra insustentável na medida em que, por um lado, não é capaz de abranger o conjunto de reportagens observáveis e, por outro, não se baseia em critérios consistentes: é o que acontece quando se conceitua o gênero como “notícia ampliada” e, na esteira de Sodré & Ferrari (1986), como “narrativa”.

Essa opção conceitual produz outro resultado indesejável: a desarticulação entre, por um lado, “reportagem” como prática jornalística, como *atividade*, e, por outro lado, “reportagem” como *produto* dessa atividade, como um tipo de enunciado produzido por meio dela. De um lado reina a liberdade, as grandes e variadas possibilidades de “aprofundamento” e “extensão”; de outro, a fórmula.

A definição da reportagem como “narrativa” e como “notícia ampliada” levará ainda a outro problema: a visão reducionista do jornalismo e da literatura, intrínseca a uma concepção de “jornalismo literário” que induz à constituição de um “cânone” tendente a reificar certa morfologia textual e cristalizar de forma prescritiva determinadas técnicas redacionais e procedimentos enunciativos. O assunto será mais desenvolvido adiante, na próxima seção deste capítulo, em que me dedicarei a discuti-lo mais demoradamente.

Finalmente, ao abordar o livro-reportagem como um veículo jornalístico dentre outros – como o jornal, a revista e os meios eletrônicos –, o pesquisador propõe-lhe uma caracterização funcional, alegadamente “sistêmica”, que o define como um “subsistema” integrado ao “sistema jornalismo”, no âmbito do qual ele teria uma função complementar em relação àquelas supostamente cumpridas por outras mídias. Ignora-se assim uma multiplicidade de elementos e particularidades que, em vez de configurar

uma simples relação de complementaridade funcional com as práticas jornalísticas predominantes em outros meios, apresentam algumas características opostas àquelas que neles predominam.

Por tais motivos, não me parece que tal conceituação seja a mais adequada. Ao abordar o livro-reportagem como veículo, Lima confunde o que é um gênero do discurso – conforme será defendido nesta tese – com seu suporte, com a mídia em que ele se materializa. Mais adiante proporei a tese alternativa de que o livro-reportagem é um gênero do discurso, cujos enunciados típicos são produzidos mediante trabalhos de reportagem e materializados em livro, que é seu meio distintivo. Antes, porém, devo examinar outra questão problemática: as alegadas relações entre livro-reportagem e “jornalismo literário”.

## **1.2. Livro-reportagem e “jornalismo literário”**

Lima dedica o quinto capítulo de seu livro, intitulado “Simbiose com o jornalismo literário e o futuro” (LIMA, 2009, p. 351-448), à tese de que a produção de livros-reportagem deve ser orientada pelos princípios do “jornalismo literário”, “modalidade que tem esse nome porque ao longo de seu desenvolvimento importou técnicas narrativas da literatura de ficção, adaptando-as para histórias da vida real” (Idem, p. 352).

A incorporação de “técnicas narrativas da literatura de ficção” dá origem a textos que podem ser classificados em tipos diversos, caracterizados sempre, no entanto, por uma “diferenciação” em relação ao jornalismo “tradicional”:

[...] Sua tipologia narrativa abrange a reportagem, textos biográficos e o ensaio, elaborados de um modo diferenciado em relação ao modelo predominante de jornalismo. A esse modelo, [...], chamo de jornalismo convencional ou tradicional (Idem, p. 352).

Define-se a partir daí uma distinção entre, de um lado, o “jornalismo literário” e, de outro, o “jornalismo convencional”, ou “tradicional”, reservando-se ao primeiro a condição de “modalidade” privilegiada para dar maior permanência e prestígio ao livro-reportagem.

Assim como o livro-reportagem estende as funções do jornalismo e da literatura, tese central desta obra, o jornalismo literário cresce, supera o caráter perecível do texto jornalístico tradicional, transcende o tempo, chega a um público diferenciado e conquista um status cultural

de maior prestígio quando se apresenta em forma de livro (Idem, ibidem).

Pouco adiante o autor propõe abordar os “princípios que regem o jornalismo literário” (Idem, p. 355). Seriam eles: 1. Exatidão e precisão; 2. Humanização; 3. Compreensão; 4. Universalização temática; 5. Estilo próprio e voz autoral; 6. Imersão; 7. Simbolismo; 8. Criatividade; 9. Responsabilidade ética.

Essa longa e cuidadosa relação de princípios não garantiria, no entanto, a qualidade eterna do jornalismo literário. Na seção que encerra o capítulo e o livro, Lima observa que a “literatura criativa de não-ficção” é orientada para a compreensão da realidade, mas tal compreensão é dependente dos instrumentos que temos para enxergar o mundo, e esses instrumentos mudam. Assim, cabe ao “jornalismo literário” mudar também, “dinamicamente”, suas “lentes de percepção”, sob pena de se cristalizar e perder a capacidade de “ver com clareza e expressar com beleza” (Idem, p. 436).

Seria necessário, pois, aliar a “tecnologia narrativa” do jornalismo literário a uma “atualização de paradigmas”:

Na minha visão, a tradição do jornalismo literário traz suficiente e sólida bagagem, no tocante à tecnologia narrativa, para a continuidade de seu trabalho como canal de expressão do real, neste século. Quanto aos paradigmas que alicerçam sua visão da realidade, porém, creio que há necessidade de uma atualização, para acompanhar as extraordinárias novas perspectivas de compreensão que campos avançados das ciências estão produzindo. Ao mesmo tempo, há uma necessidade urgente da espécie humana ampliar sua consciência – seu entendimento de si mesma e de tudo que envolve a vida –, abandonando o patamar vigente de pensamento simples, linear, arraigado à base de nossa cultura, para alçar vôo em direção ao nível orgânico, muito mais coerente e essencial do pensamento complexo (Idem, p. 436).

Trocando em miúdos, o que Lima propõe é uma combinação entre o “jornalismo literário” e a “abordagem sistêmica” da realidade, que daria origem ao que chama de “Jornalismo Literário Avançado”, baseado na integração de contribuições originárias de campos diferentes do conhecimento, “[...] alavancando um novo conjunto de paradigmas para a compreensão do real” (Idem, p. 439) - articulação que se fundamentaria nos seguintes alicerces: 1. Transdisciplinaridade; 2. Teoria dos campos morfogenéticos; 3. Psicologia humanista; 4. Jornada do Herói.

Ao chegar ao final do trabalho, Lima manifesta sua fé no “Jornalismo Literário Avançado” e assume novamente sua posição acerca do “potencial transformativo” que as “narrativas do real” devem desempenhar.

Creio ser necessário, inicialmente, observar em que direção avançaria uma prática jornalística, “literária” ou não, vinculada a postulados como os da “teoria dos campos morfogenéticos” ou da “psicologia humanista”, tal como Lima os apresenta: trata-se de um caminho rumo a “narrativas de transformação” que se dedicariam à “ampliação de consciência do leitor”, não sobre as “misérias da sociedade” ou o “lado sombrio das pessoas”, mas acerca de uma mi(s)tificante “ordem hierárquica” que espiritualiza problemas, relações, dinâmicas e estruturas sociais por meio de uma curiosa tentativa de cientificização que, apesar de “transdisciplinar”, restringe-se a um biologismo estreito e naturalizante das relações humanas e sociais. Avança-se assim no sentido da produção de conformidade social (para não dizer “do conformismo”), da adaptação à ordem de um sistema jamais questionado como tal.

Vai também nessa direção a “Jornada do Herói”: como se não bastasse a reificação de um tipo específico de construção composicional, alçado à condição de modelo, e o correspondente engessamento das narrativas a uma fórmula, é preciso questionar ainda o processo de heroificação individual que, no caso de reportagens, equivale à mitificação de pessoas (as personagens das narrativas) e de suas histórias, bem como à reiterada afirmação do individualismo como valor social.

É necessário também considerar a proposta de que a produção de livros-reportagem seja orientada pelos princípios do jornalismo literário, que é definido em oposição ao que Lima chama de “jornalismo convencional” ou “tradicional” e vinculado a uma relação de princípios que, segundo ele, deveriam ser observados na prática do “jornalista literário”.

A leitura dessa longa e cuidadosa lista induz a indagações: princípios como *responsabilidade ética, imersão, criatividade, voz autoral, compreensão, exatidão e precisão* – bem como os demais – não seriam aplicáveis a toda e qualquer atividade jornalística, “literária” ou não, na medida em que seria desejável que fossem seguidos sempre, por qualquer jornalista?

Por que, admitindo-se o valor de tais princípios para a prática jornalística, seriam eles relevantes apenas para o jornalismo literário, não para o “convencional”?

Em que medida estaria nessa lista a diferença entre um tipo de jornalismo e outro – ou, em outras palavras, em que medida é possível diferenciar as duas práticas a partir da observância ou inobservância de tais princípios?

E, caso haja mesmo essa diferença e se admita a relevância desses princípios para toda prática jornalística, não equivaleria o jornalismo “literário”,



simplesmente, à maneira mais desejável de fazer jornalismo, seja como prática periodista, “cotidiana”, seja no caso da produção de livros-reportagem?

Finalmente, mesmo que todas essas perguntas fossem respondidas satisfatoriamente, restaria uma: em que, precisamente, residiria a “literariedade” desse tipo de jornalismo?

Lima não confunde sua relação de princípios com tal “literariedade”. Ao contrário, antes de apresentá-la, diz que “os procedimentos e técnicas – tanto de captação quanto de escrita e edição”, seja do livro-reportagem ou do jornalismo literário, “estão discutidos nos capítulos dois e três” de seu livro (LIMA, 2009, p. 355).

Já mencionei aqui o grandioso trabalho realizado por ele no segundo capítulo de sua obra, ao se dedicar minuciosamente aos procedimentos e técnicas de planejamento (pauta), captação, escrita e edição que constituem o que Bulhões (2007) chama de “oficina jornalística”.

No capítulo três, um esforço igualmente meticuloso é dedicado às relações entre jornalismo e literatura – e, claro, ao jornalismo literário. O título escolhido (“A demanda dos níveis de excelência”) indica a tese defendida pelo autor. Para ele, o “jornalismo literário” oferece possibilidades de se atingir “níveis de excelência” superiores àqueles alcançados pelo “jornalismo convencional”, e o livro-reportagem é o veículo onde tais possibilidades podem se realizar mais amplamente.

É nesse capítulo que são apresentadas, em lista, as “técnicas narrativas da literatura de ficção” – relação que retoma uma anterior, proposta por Wolfe (2005) e também apresentada por Lima –, que, ao serem adaptadas “para histórias da vida real”, caracterizariam o jornalismo literário:

1. o *sumário* ou *exposição*, que consiste numa síntese de uma ação secundária. Desse modo, passa-se rapidamente por ela e ao mesmo tempo traz-se contexto à ação principal;

2. a *cena presentificada da ação*, que consiste no relato detalhado do acontecimento à medida que se desenvolve, desdobrando-o, como numa projeção cinematográfica, para o leitor. Presentificar significa apresentar a vida em desenvolvimento para o leitor, não necessariamente empregando o tempo verbal no presente. Mas este tempo é o favorito dos jornalistas literários americanos, porque concede um certo toque poético à narrativa;

3. *ponto de vista* – isto é, a perspectiva sob a qual o leitor verá o acontecimento – pode ser o do repórter, o do protagonista dos acontecimentos ou de uma terceira pessoa. A narrativa pode também se dar em primeira pessoa.

4. a *metáfora* e as *figuras de retórica* são aceitas quando se necessita explicar um tópico complexo;

5. as *citações diretas* são usadas moderadamente;
6. as *fontes* são *identificadas claramente*, a *verificação* dos dados tem de ser criteriosa e a *documentação* deve ser sólida (Idem, p. 208).

Tal entendimento acerca de uma eventual “literariedade” no jornalismo deve ser questionado, não por incluir ou excluir esta ou aquela técnica redacional específica, mas pela decisão em si de fundamentar uma pretensão “literária” em um conjunto particular de técnicas narrativas, das quais decorreriam formas textuais padronizadas e, por isso – na medida em que essa morfologia textual manifestaria os padrões redacionais de que ela resulta –, passíveis de permitir a identificação de determinadas obras como espécimes de um “jornalismo literário”, independentemente de seus eventuais atributos estéticos, éticos e/ou cognitivos.

Repete-se nesse caso, embora talvez de maneira menos restritiva, um problema já observado em relação à “Jornada do Herói”: a canonização arbitrária de procedimentos redacionais e de uma construção composicional particulares. Mais que isso, assiste-se aqui à naturalização e à universalização de um olhar específico sobre o mundo, de uma forma particular de significar a realidade – ela também, como decorrência disso, naturalizada, coisificada. Assim, reduz-se o “literário” a um conjunto de técnicas redacionais, a uma morfologia textual e a um olhar sobre o mundo arbitrariamente padronizados.

Também é preciso discutir o caráter utilitário que assumem as relações entre jornalismo e literatura sob a perspectiva do “jornalismo literário” defendido por Lima. Após informar que os norte-americanos usam esse termo para se referirem à “narrativa jornalística que emprega recursos literários”, denominada *periodismo informativo de creación* pelos espanhóis, o autor explica: “Esse emprego é necessário porque, para alcançar poder de mobilização do leitor e de retenção da leitura por sua parte, a narrativa de profundidade deve possuir qualidade literária” (LIMA, 2009, p. 183).

Difícil aceitar a ideia de que a “qualidade literária” – entendendo-se “qualidade” como valor (“qualidade literária” = “valor literário”) – de um texto decorra do emprego de recursos-padrão etiquetados como “literários”. Difícil ainda crer em um “poder de mobilização do leitor e de retenção da leitura” que decorra do eventual valor literário do enunciado, a não ser que se associe direta e restritamente a noção de “qualidade literária” à eventual “eficácia comunicativa” de um determinado padrão textual.

Assim, teríamos uma noção de “qualidade” que é típica das linhas de produção industrial contemporâneas, baseada na ideia de conformidade uniforme dos produtos em relação às prescrições técnicas de uma fórmula que, no caso, dariam maior eficácia comunicativa (ou, como diz o pesquisador, “poder de mobilização do leitor e de retenção da leitura”) aos livros-reportagem produzidos. Tal eficácia constitui, aliás, uma hipótese formulada por Wolfe (2005) – que defende a adoção das técnicas narrativas “realistas” que tornaria famosos os “novos jornalistas” estadunidenses na década de 1960.

Observe-se, no entanto, que ainda não foi divulgada nenhuma pesquisa empírica dedicada à verificação dessa hipótese, ao menos no caso de livros-reportagem: não há notícia, por exemplo, de análises de livros-reportagem mais vendidos em um momento e um lugar específicos, visando à verificação da eventual recorrência dessas técnicas “realistas” em *best-sellers* escritos por jornalistas – o que poderia indicar a validade da tese de Wolfe, na medida em que apontaria uma eventual preferência do leitorado por textos elaborados mediante tais técnicas, ou, no caso de não se verificar essa preferência, negá-la. O problema será enfrentado mais adiante, em capítulo posterior a este, onde apresentarei uma análise dessa natureza.

Por ora, tendo em vista o debate sobre a conceituação de “jornalismo literário” assumida por Lima, interessa mais o retorno à discussão acerca da “qualidade literária” que aquele autor atribui às técnicas ditas realistas, cuja adoção ele propõe. Como já foi dito, não parece aceitável equiparar “qualidade literária” ao simples emprego recorrente de um conjunto particular de técnicas narrativas, caso entendamos “qualidade literária” como sinônimo de “valor literário”, e Lima não apresenta qualquer argumento que sustente essa ideia.

Pode-se ainda entender “qualidade literária” como conformidade a um padrão, atribuindo-se ao termo “qualidade” o sentido de “caráter”, “caracterização”: assim, como visto, haveria determinadas características, ou “qualidades”, que determinariam o caráter literário de um texto. Repete-se aqui, porém, o problema: por que “essas” qualidades, “essas” características, e não outras, seriam tidas como indicadores de literariedade? Lima também não apresenta, quanto a este ponto, argumentos que sustentem sua posição.

Nos dois casos, revela-se a arbitrariedade, a gratuidade da noção.

Finalmente, como foi dito, uma terceira possibilidade é associar “qualidade” a eficácia comunicativa (o tal “poder de mobilização do leitor e de retenção

da leitura”), caso em que se manifesta uma visão instrumental, utilitária, das relações entre jornalismo e literatura, bem como do próprio valor da experiência literária: nesse caso, a eventual “literariedade” de uma reportagem reduzir-se-ia ao seu “envolvimento emocional”, a seu caráter supostamente “absorvente” ou “fascinante”.

Assim, o valor da literatura, da experiência literária e, num sentido mais amplo, da própria experiência estética restringir-se-ia a sua suposta utilidade para maximizar a eficácia comunicativa da reportagem; uma visão reducionista, portanto, não apenas da literatura e da experiência literária, mas também do próprio jornalismo, na medida em que suas possibilidades estéticas são limitadas à função manipulatória de “conquistar e manter a atenção e o *envolvimento* do leitor”.

Em contraposição a essa perspectiva, transcrevo abaixo o relato que um conhecido jornalista faz de sua labuta cotidiana, visando a ressaltar a preocupação estética e o perfeccionismo que o movem:

No fim do verão de 1999, [...], comecei a escrever – em letra de forma – uma palavra após a outra num bloco amarelo até terminar o que esperava ser uma frase legível e um diminuto salto adiante no sentido da conclusão de meu livro. Fazia cerca de quatro anos que eu estava envolvido com esse livro. Mesmo levando em conta o processo sistematicamente vagaroso e árduo pelo qual sempre produzi prosa, um método paleolítico que, como lamentavelmente descobri, é para mim o modo mais natural de escrever, eu não conseguia me satisfazer com o número insignificante de páginas que havia terminado entre 1995 e 1999. Durante esse período, para ser preciso, eu tinha acumulado 54,5 páginas datilografadas. Todas as palavras no início tinham sido escritas em letras de forma, como eu expliquei, e várias delas tinham sido apagadas e substituídas muitas vezes por outras palavras, até eu julgar que tinha acabado uma oração ou que ela tinha acabado comigo. Sempre me detenho numa frase até concluir que me falta disposição ou capacidade para melhorá-la, e, ato contínuo, passo para a seguinte, e depois para a outra. Por fim – isso pode levar dias, uma semana inteira – eu obtenho um número de orações manuscritas em letra de forma que me permite formar um parágrafo, e então um número suficiente de parágrafos para encher três ou quatro páginas do bloco amarelo. É nesse ponto que geralmente ponho de lado o lápis e passo para o teclado de minha Olivetti, para a IBM ou para o Macintosh Ilci e começo a transcrever o que compus à mão.

Se uso espaço duplo e diminuo as margens o máximo possível, consigo encaixar cerca de quinhentas palavras em cada folha branca de papel Racerase de 28 por 22 centímetros. A seguir, retiro a folha da máquina de escrever ou da impressora e leio-a cuidadosamente. Se encontro erros de digitação ou uma frase ou palavra que desejo alterar, refaço a página; ao fazê-lo, é comum que me ocorram novas ideias que julgo que devem ser expostas nessa página. E foi por isso, mas não só por isso, que demorei tanto a reunir 54,5 páginas datilografadas (TALESE, 2009, p. 58-59).

Esse cuidado e essa preocupação com detalhes não se restringem à redação do texto, como Talese revela no período seguinte:

Há também a questão da pesquisa. Pelo menos metade do tempo que dediquei àquele livro, bem como a meus livros anteriores, foi utilizada para procurar e reunir informações, que obtive em bibliotecas, arquivos privados e públicos e com várias pessoas que procurei e entrevistei. Creio que o contato face a face é necessário porque desejo não somente um diálogo, como também uma sensação visual dos traços pessoais e maneirismos dos entrevistados, além da possibilidade de descrever a atmosfera do local em que se deu o encontro. Apesar de importantes, as ideias e informações obtidas dessa maneira muitas vezes custam-me quantias consideráveis em transporte e diárias de hotel, assim como em jantares e vinho para as fontes – e com frequência o que é dito e visto nessas entrevistas não contribui com absolutamente nada para o avanço do livro. Se meus esforços de pesquisa fossem remunerados à razão de uma quantia por hora, eu receberia centavos, não dólares. Isso não é uma queixa, pois se ganhar uma elevada quantia por hora fosse o mais importante, eu teria aspirado, há muito tempo, a me tornar um advogado de Beverly Hills especializado em divórcios ou um analista freudiano com consultório na Quinta Avenida. Todavia, é importante reconhecer que durante os quarenta anos de minha carreira como escritor-pesquisador eu investi pesadamente na perda de tempo.

Já gastei semanas negociando entrevistas com pessoas recalcitrantes que, quando finalmente resolveram falar comigo, nada revelaram de interessante. Já viajei centenas e milhares de quilômetros seguindo pistas que por fim não me levaram a parte alguma. Das informações que recolho de pessoas, 80% terminam na cesta de lixo. Ainda assim, eu não teria conseguido descobrir os 20% úteis sem abrir caminho através dos outros 80%, que acabaram virando lixo. No entanto, à medida que eu envelhecia – e isso me deixou constantemente preocupado durante o verão de 1999 – temi que tivesse me tornado tão meticuloso, cauteloso e exigente em minha maneira de trabalhar que não viveria o suficiente para ver o fim do livro (TALESE, 2009, p. 59-60).

Como reduzir toda essa preocupação e esse cuidado com um propósito meramente “comunicativo”? Como ignorar, em um caso como esse, uma preocupação estética que vai muito além da eficácia em transmitir uma informação factual? Como negar, ainda, o quanto, no caso de Talese (2009), a própria “factualidade” é posta a serviço de objetivos estéticos?

O romancista Norman Mailer, que se notabilizou também por uma série de reportagens publicadas em revistas e livros a partir da década de 1960, fala dessa espécie de esteticização do factual no prefácio a um livro em que são reunidos alguns textos seus, dedicados a coberturas de convenções partidárias realizadas nos Estados Unidos entre 1960 e 1968. Primeiro, Mailer recusa-se a se identificar como jornalista.

Diz que nunca exerceu a profissão e que não gosta dela, “um modo promíscuo de ganhar a vida”, e prossegue no ataque: um repórter não tem respeito algum pela nuance, já que o sentido de uma situação, difícil de capturar num texto feito às pressas, não é o que ele explora; trata-se de alguém “adestrado a buscar fatos, ainda que invariavelmente os compreenda mal”, e “sutilmente incentivado, quando trabalha numa matéria, a depender de tudo, menos de sua escrita” (MAILER, 2006, p. 11-12).

Adiante, ao falar sobre a maneira como abordou seu tema, Mailer aponta uma diferença entre jornalismo e ficção que não se apoia no caráter supostamente factual do texto:

[...] Eu possuía ainda a **grande vantagem de dispor de semanas para refletir** sobre o que tinha visto e **um número quase igual de dias para escrever**. Tinha também uma herança literária a me lembrar que **o mundo não é algo a ser reconstituído por blocos de palavras pré-fabricadas**. Afinal, eu era um romancista. O que se esperava de mim era que **visse o mundo com meus próprios olhos e minhas próprias palavras**. Que o visse pelo viés ou ponto de vista do meu caráter. O que, se eu conseguisse constituir em algum tipo de integridade, poderia ser chamado de **estilo**. Eu me vi então engajado na **guerra não declarada entre os modos de percepção chamados jornalismo e ficção**. Para ser exato, eu estava do lado da ficção. Julgava que **a ficção podia nos levar mais perto da verdade que o jornalismo, o que não quer dizer que se deva inventar os fatos** quando se escreve um relato sobre gente de verdade. Eu me empenharia em **apurar os fatos tão escrupulosamente quanto um repórter**. (No mínimo!) A **diferença** estaria **em outro lugar**. O jornalismo supõe que a verdade sobre um evento pode ser encontrada mediante o uso de princípios que remontam a Descartes. [...] Com efeito, a verdadeira premissa do jornalismo é a de que o melhor instrumento para avaliar a história é um gravador sem rosto e sem intelecto. Ao passo que o escritor de ficção está mais próximo do mundo em movimento de Einstein.

[...]

Estes textos sobre convenções, escritos às pressas, pelos padrões da maioria dos romancistas, mas com grande vagar, se pensarmos nos prazos dos jornalistas, são textos que se alinham no lado da ficção, circunstância, repito, que não deve levar o leitor a supor que meus fatos sejam ficção – não, **muitos escritores bons ou excelentes dedicam-se aos detalhes dos seus fatos de uma maneira que envergonharia a média dos jornalistas** (com seus hábitos desleixados), não, **meus fatos são o melhor que consegui obter, mas minha prosa vive no mundo relativo da ficção, onde eu, o autor, estou presente** nesse levantamento daquilo que vi da história que se desenrolava (MAILER, p. 15-17, destaques meus).

Basta confrontar esses fragmentos e aqueles de Talese, transcritos um pouco acima, para constatar o quanto as afirmações de Mailer parecem corresponder

mais a uma postura *blasé* que a uma observação pertinente sobre toda e qualquer atividade jornalística.

Quem avançar na leitura de seu livro perceberá, no entanto, que nele o escritor identifica-se como “repórter” e se refere a “outros jornalistas” além de si (MAILER, 2006, p. 158), o que dá subsídio para uma outra interpretação: ele ataca um tipo específico de jornalismo, pautado por um certo padrão de objetividade, exatidão, precisão, clareza e concisão *factuais* que a maioria dos veículos de imprensa, nos Estados Unidos e em vários outros países – inclusive no Brasil, por influência norte-americana e por injunções relacionadas a processos empresariais de produção da notícia (SILVA, 1991) –, rotineiramente reduzem à insípida fórmula “*lead* mais documentação”.

Em Talese, nota-se a mesma preocupação estética e o mesmo entendimento sobre a possibilidade de “ficcionalizar” o “factual” sem, no entanto, inventar ou adulterar acontecimentos, seja pelo cuidado na realização da pesquisa, já mencionado, seja pelo capricho e pelo tempo dedicados à escrita, bem como pelo sentido mais amplo e pela visão pessoal de mundo a que podem ser relacionados tais fatos.

[...] Eu era um **jornalista esportivo, e não um ficcionista**. No entanto, se conseguisse me aproximar o suficiente de alguns daqueles atletas que eu estava agora conhecendo em Nova York e os convencessem a confiar em mim e me fazer confidências, como tinham feito muitos dos jogadores que eu havia conhecido no secundário e na universidade, quando costumava ter pena deles e animá-los após cada derrota – eu era a Miss Lonelyhearts dos vestiários –, talvez pudesse escrever **reportagens pessoais factualmente corretas, mas muito reveladoras**, sobre atletas de primeira linha e usando seus nomes reais, e depois conseguir que essas histórias fossem publicadas no convencionalíssimo *New York Times* [...]. Além disso, **sem falsear os fatos, minha postura jornalística seria ficcional**, com muitos detalhes pessoais, ambientação, diálogos e uma completa identificação com os personagens escolhidos e com seus conflitos (TALESE, 2009, p. 15-16, destaques meus).

Esta discussão conduz a outro aspecto problemático na noção de “jornalismo literário”: a ideia de soma entre “técnicas ficcionais” e “conteúdos reais” (as “histórias da vida real”) que a orienta.

Por um lado, estabelece-se uma relação unilateral de influência entre jornalismo e literatura, em que apenas o primeiro importaria determinadas técnicas da segunda – o que contradiz uma complexa e rica história de proximidade, convergências,

intersecções e influências recíprocas entre os dois campos, inclusive no Brasil (SODRÉ, 1999; COSTA, 2005; PENA, 2006; BULHÕES, 2007; COSSON, 2007).

Por outro lado, ignora-se o que há de “real” na literatura de ficção, bem como a presença de “ficcionalidade” não apenas na expressão, mas em conteúdos jornalísticos.

Além disso, é estabelecida uma espécie de hierarquia qualitativa entre jornalismo e literatura, já que, como vimos, ao se tornar “literário”, o jornalismo se tornaria “superior” por incorporar um valor estético que não possui, valor esse que seria de natureza “literária”.

Talvez esses problemas possam ser abordados a partir de sua raiz comum: a polêmica em torno do *new journalism* norte-americano, desde a década de 1960, e a posterior emergência do termo *literary journalism* nos ambientes universitário e editorial dos Estados Unidos, nos anos 80.

Durante a década de 1960, um conjunto heterogêneo de jornalistas e de romancistas como Gay Talese, Truman Capote, Tom Wolfe, Norman Mailer, Hunter Thompson, George Plimpton, dentre vários outros, ganhou notoriedade ao publicar em revistas, suplementos dominicais de jornais e também na forma de livro, nos Estados Unidos, reportagens que divergiam do padrão então vigente na imprensa norte-americana.

Em oposição a valores estabelecidos naquele contexto, como objetividade, neutralidade, impessoalidade, sobriedade e concisão, esses autores valorizaram traços como subjetividade, imersão – não raro, inclusive, com alguma participação do repórter nos acontecimentos relatados –, autoria, estilo, esteticização, e retomou-se a expressão *new journalism* (já utilizada antes, em outros momentos de renovação do jornalismo norte-americano) como uma espécie de guarda-chuva conceitual que supostamente abarcaria todos esses trabalhos com traços “anti-convencionais” em comum.

Conforme, no entanto, exposição de Cosson (2007, 135-136), tal compreensão do *new journalism* como amplo movimento de renovação do jornalismo tradicional foi logo abandonada em razão de seu excesso de diversidade. Sob essa denominação, misturavam-se autores, obras, grupos sociais e propostas profissionais, culturais e políticas de origens e características muito variadas cujo traço comum se resumia ao “ar revolucionário dos anos 1960”. Encerrando-se a década – e ante à continuidade da produção e da trajetória dos “novos jornalistas” –, o guarda-chuva



conceitual começou a ser fechado e a denominação *new journalism* passou a ser empregada mais restritamente, visando apenas ao núcleo “literário” do movimento.

Por essa razão, a expressão *new journalism* deixa de ser usada como denominação genérica para um amplo e heterogêneo movimento de renovação do jornalismo norte-americano e passa a se referir mais especificamente ao que seria um “novo gênero” – o que não deixa de suscitar controvérsias, especialmente após a publicação, em 1973, do famoso e polêmico texto em que Tom Wolfe defende o “novo estilo”, contrapondo seu “realismo social” à “imprensa bege” (o jornalismo “convencional”, “tradicional”, acusado de ultrapassado, pouco imaginativo, limitado, insípido) e, simultaneamente, a uma estética literária “neofabulista”, “mítica”, desvinculada da realidade social, que, segundo ele, era dominante entre os romancistas da época – jocosamente qualificados como “príncipes da alienação” (WOLFE, 2005).

Assim, a emergência dos “novos jornalistas” abalaria o *status quo* do jornalismo e da literatura, pois eles não apenas propunham maneiras mais elaboradas, ativas, reveladoras e envolventes de reportar a realidade, como também produziam trabalhos cujo valor punha em xeque um sistema de prestígio literário que discriminaria o jornalista em benefício de ficcionistas, poetas e “homens de letras”.

Não obstante as fortes oposições encontradas, principalmente pela sua versão da história e caracterização do gênero, as ideias de Tom Wolfe tiveram forte influência sobre vários críticos. De certa maneira, elas ajudaram a convencer de que se tratava de um gênero a ser definido e incorporado ao discurso jornalístico e/ou ao discurso literário. Mas também levaram, pelo menos num primeiro momento, a concentrar a polêmica sobre o jornalista como autor, ou, nos termos dos críticos jornalistas, a marca de personalidade/impessoalidade de uma reportagem (COSSON, 2007, p. 138).

A presença do autor é, segundo Cosson, o verdadeiro traço de novidade que os defensores do *new journalism* apontam para o “gênero”, consistindo ela no melhor caminho para quem desejasse elevar o jornalismo à condição de arte. Ela seria também, conforme o mesmo pesquisador, uma resposta às demandas da época e um antídoto contra o padrão de objetividade vigente na imprensa convencional, controlada por interesses corporativos, e que serviria mais para ocultar do que para revelar a verdade dos fatos – posição, no entanto, contestada por opositores para quem a personalização não passaria de um sinal de decadência do jornalismo, que deveria se ocupar do mundo e não do ego dos repórteres. Além disso, o jornalismo pessoal não seria exatamente uma novidade, mas parte de uma tradição já reconhecida na imprensa

anglo-saxônica, e seu reavivamento seria uma resposta às transformações sociais do momento, com a emergência de novos hábitos de leitura.

Outra questão importante refere-se à percepção do *new journalism* como produto ou reflexo do panorama social, cultural, comportamental e político da década de 1960, que situa sua “novidade” como “um dos muitos produtos culturais de uma época de transformações sociais variadas, principalmente na tentativa de tomar de assalto o coração fortificado dos discursos jornalístico e literário”, diz ainda Cosson (2007, p. 139), para quem a repercussão das pretensões desses escritores-jornalistas, a audiência que elas receberam por parte de público e crítica, “talvez só fosse possível numa época em que o desafio às normas vigentes era quase uma regra de bom comportamento”.

Apesar da insistência de “novos jornalistas” em recusar precursores e se apresentarem como inventores de um novo gênero, a crítica identificou diversos exemplos de jornalismo pessoal no passado, além de mostrar que a mistura de ficção e fato está longe de ser algo inédito na literatura ou no jornalismo (Idem, p. 139).

Portanto, a polêmica em torno do *new journalism* ocasiona o esforço crítico para estabelecer uma tradição à qual relacioná-lo. Em um primeiro momento, isso equivale a um forma de desqualificar suas pretensões de novidade; mais tarde, arrefecido o calor da polêmica, o vínculo com uma tradição acaba legitimando sua integração ao jornalismo americano.

[...] A passagem do *new journalism* para o *literary journalism*, que é mesmo o estabelecimento de uma tradição para o gênero, encontra em Norman Sims um de seus mais ativos defensores. Organizando coletâneas de textos ou ensaios sobre o assunto, Sims (1984; 1990; 1995) estabelece um cânone que começa em Defoe e vai até o presente, reunindo velhos, novos e recentes praticantes do gênero debaixo dessa nova e única denominação. Simultaneamente, em introduções e ensaios, providencia também caracterizações do gênero. Para ele, o *literary journalism* difere do jornalismo tradicional porque exige uma imersão total do jornalista no assunto, inclusive envolvimento pessoal e interpretação individual dos fatos. Também se distingue da literatura porque, apesar da humanização das personagens ser semelhante à dos romances, não há criação, pois a exatidão é seu princípio fundamental (COSSON, 2007, p. 141).

A proposta de Sims é corroborada, segundo informa Cosson, por outros estudiosos do jornalismo norte-americano, como Thomas B. Connery (1992), que manifesta concordância, em linhas gerais, tanto com a caracterização quanto com a constituição de uma tradição para o gênero, questionando apenas a ênfase dada por Sims à imersão nos eventos, ao envolvimento pessoal e à interpretação individual dos fatos

pelo repórter – o que, para ele, não seria um elemento necessário à identificação de um determinado texto com o *literary journalism*.

Talvez não seja irrelevante ressaltar o tipo de trabalho que põe o termo em circulação nos Estados Unidos: tanto no caso de Sims (1984; 1990; 1995) quanto no livro de Connery (1992), trata-se de compilações, coletâneas de reportagens “representativas do gênero”, editadas por eles e dirigidas a um público não-especializado.

No âmbito acadêmico, multiplicam-se os cuidados e abstenções: nos Estados Unidos, Frus (1994) prefere usar a denominação “*narrative journalism*”; outros, como Zavarzadeh (1976), Hollowell (1977), Weber (1980), Hellmann (1981) e Lounsberry (1990), assumiram a especificidade conceitual oferecida pela expressão “*nonfiction novel*”, antes mesmo que “*literary journalism*” compusesse títulos de coletâneas; e há mesmo quem, como Boynton (2005), já mais recentemente, prefira referir-se a um “*new new journalism*” que a um “*literary journalism*”.

No Brasil, além do trabalho de Lima (2009) – que assume a tradução “jornalismo literário” e repete a caracterização proposta pelos norte-americanos –, há o livro de Pena (2006), do qual a expressão aportuguesada serve de título – um trabalho de perfil didático, em que o autor não se restringe à delimitação conceitual proposta pelos norte-americanos, dedicando-se mais a explorar as relações entre jornalismo e literatura num contexto mais amplo e abordando gêneros variados. O termo é também mencionado e mesmo utilizado, de passagem e sem maior problematização, também por Costa (2005), que no entanto não se atém a ele e prefere dedicar uma seção de seu livro à “*narrative writing*”.

Já Bulhões (2007), em trabalho dedicado às convergências entre jornalismo e literatura, focalizando especialmente o caso brasileiro, evita falar em “jornalismo literário”, e Cosson (1989; 2001; 2007), que dedica três trabalhos ao “romance-reportagem” – um gênero particular em que tais convergências se manifestam –, apresenta uma discussão mais detida sobre o esforço conceitual em torno das denominações *new journalism*, *literary journalism* e *nonfiction novel*, optando por essa última, após apontar as fragilidades das duas primeiras.

Parece, portanto, que a bandeira do *literary journalism* é hasteada com mais vigor pelo mercado editorial do que pela comunidade acadêmica – o que ocorre também no Brasil, onde se pode apontar, além de sua inconsistência teórica, o agravante

de que a “importação” pura e simples do rótulo, sem problematizá-lo, implica assumir de maneira acrítica uma “história” do jornalismo e da literatura nitidamente anglocêntrica.

Quanto à mencionada inconsistência da conceituação, creio já ter apontado e discutido a maioria de seus principais aspectos: uma concepção reducionista de “literariedade”; reducionismo estético; reducionismo em relação ao jornalismo; estabelecimento de uma falsa dicotomia entre “jornalismo literário” e “jornalismo convencional”, cuja caracterização em um momento e lugar histórico específico é naturalizada acriticamente.

Contudo, o principal problema é mesmo a velha caracterização do gênero como uma soma de conteúdo jornalístico com forma ou linguagem literária. Baseada em Tom Wolfe, tal concepção, que continuará a ser alvo de considerações nas análises literárias do gênero, é problemática para o discurso jornalístico pela fragilidade de seus pontos de sustentação. Em primeiro lugar, porque fundo e forma se *contaminam*, e discernir o que pertence a qual discurso é uma tarefa sempre passível de questionamento, para não dizer impossível. Mesmo aceitando tal adição como uma operação simples, não se pode esquecer que a forma literária associada ao *literary journalism* é o romance. Este gênero é reconhecidamente proteiforme, e a mistura de discursos em seu interior é praticamente a regra de sua constituição. [...]. Se o romance é voraz e fundo e forma se *contaminam*, restam como próprios do jornalismo dois elementos: a pessoa do escritor, que é na maioria das vezes jornalista de profissão, e a factualidade da narrativa. Considerando que a figura do escritor-jornalista é comum em qualquer história literária ocidental e a factualidade é um traço não distintivo em relação à ficção, será que ainda é possível dizer que a soma de literatura com jornalismo constitui um gênero ou uma prática jornalística? (COSSON, 2007, p. 142-143, destaque do autor).

Além de sua inconsistência intrínseca, o termo revela-se ainda mais inadequado para se aplicar ao livro-reportagem produzido no Brasil, tendo em vista a já mencionada leitura marcadamente anglocêntrica do jornalismo, da literatura e das relações entre ambos que ele implica.

De fato, como chamar de “convencional” – ou, pior ainda, de “tradicional” – um modelo de jornalismo cujos primeiros passos mais significativos no país foram dados em meados do século XX, e cuja suposta hegemonia na “grande” imprensa<sup>1</sup> data, no máximo, de quarenta anos?

---

<sup>1</sup> Apesar de apontada com segurança por alguns autores – como se verá no capítulo seguinte –, a predominância de qualquer modelo de jornalismo no Brasil é uma hipótese que deve ser tratada com cuidado, tendo em vista a inexistência de pesquisas mais abrangentes que tomem por objeto não apenas alguns poucos órgãos das maiores capitais brasileiras, mas incluam também uma amostra representativa, ainda que restrita, do grande número de jornais estabelecidos no interior do Brasil.

O próprio Lima (2009) demonstra, como resultado do grande esforço de pesquisa que realizou, a constância e fecundidade das relações entre jornalismo e literatura no Brasil, do século XIX até hoje. É do início do século XX (1904), aliás, uma enquete realizada pelo repórter João do Rio (pseudônimo adotado por Paulo Barreto) junto a jornalistas-escritores brasileiros como Olavo Bilac, Clóvis Beviláqua, Medeiros e Albuquerque, dentre vários outros, cujas repostas deram origem ao livro “O momento literário”, publicado três anos mais tarde. Já naquele tempo o repórter perguntava: “o jornalismo, especialmente no Brasil, é um fator bom ou mau para a arte literária?” (COSTA, 2005, p. 11).

E ainda no final da década de 1950 e início da próxima, antes mesmo que o *new journalism* se tornasse objeto de reflexões acadêmicas nos Estados Unidos, Alceu Amoroso Lima (1969<sup>2</sup>) e Antonio Olinto (1960) já se referiam ao jornalismo como gênero literário. Mais recentemente, Costa propõe uma periodização pormenorizada dessas relações, que abrange o período de 1808, quando se iniciou a impressão de jornais e livros no Brasil, até 2004:

Esta pequena história comparada da literatura e da imprensa brasileiras divide-se em cinco períodos [...]. Em resumo, primeiro dá conta dos primórdios da imprensa, especialmente o período que vai de 1808 a 1830, quando o Brasil publica seus primeiros jornais e livros. Uma segunda etapa, que vai de 1840 a 1910, narra a transição entre o reinado do publicista e a república dos homens de letras. Seus principais personagens são: José de Alencar, Machado de Assis, Olavo Bilac, Coelho Neto, Lima Barreto e João do Rio. O terceiro período discute a era da modernização, entre 1920 e 1950, com destaque para nomes como Graciliano Ramos, Monteiro Lobato, Oswald de Andrade, Nelson Rodrigues, Carlos Drummond de Andrade, Jorge Amado e Erico Veríssimo. O quarto sustenta que de 1960 e 1980 houve um *boom*, com o crescimento considerável da ficção feita por jornalistas no Brasil. Aí a lista é enorme, e inclui quase todos os ficcionistas e boa parte dos poetas do período: Antonio Callado, Antônio Torres, Caio Fernando Abreu, Carlos Heitor Cony, Carlinhos Oliveira, Ferreira Gullar, Ivan Angelo, João Antonio, José Louzeiro, Otto Lara Resende, Paulo Francis, para ficar só entre os principais.

O quinto e último período vai de 1980 a março de 2004 e mostra o descarte da experiência tradicionalmente fornecida pela imprensa. Os escritores que trabalham em jornal progressivamente se afastam das editoriais de *hard news*, como Política e Polícia, e passam a preferir as editoriais de Cultura, dialogando diretamente com o mundo intelectual e o meio editorial (COSTA, 2005, p. 12-13).

Além dos trabalhos mencionados acima, existem vários outros estudos acadêmicos em que se revelam as relações entre jornalismo e literatura no Brasil, como

---

<sup>2</sup> A primeira edição da obra foi publicada em 1958.

são os casos de Angelo (1994), Bianchin (1994), Bulhões (2007), Candido (1987; 1994), Hohlfeldt (1994), Hollanda (1981), Hollanda & Gonçalves (1980), Khéde (1987), Kucinski (1991), Mello (1986), Pellegrini Jr. (1988), Pólvora (1970), Rangel (1981), Reimão (1993), Santiago (1978; 1982; 1989), Silva (1987), Silverman (1995), Sússekind (1984; 1985), além de vários artigos, entrevistas e reportagens publicados na imprensa.

Não se trata, pois, de negar as estreitas relações estabelecidas entre jornalismo e literatura no Brasil, já identificadas e problematizadas por um grande número de pesquisadores, mas de apontar a inépcia da noção de “jornalismo literário” para conceituá-las e descrevê-las. Trata-se de um rótulo que apresenta uma resposta inadequada, por sua inconsistência teórica, para um falso problema – o ilusório traço de “novidade” em uma prática jornalística que apenas dá continuidade a um estreito relacionamento entre duas áreas de atividade discursiva que, ao longo do “breve século XX”, passaram por um processo de especialização e delimitação de fronteiras cuja naturalização é visivelmente precária, como espero ter demonstrado.

### 1.3. Os gêneros do discurso

Pode-se compreender a noção de *gênero* sob duas perspectivas distintas, a primeira das quais manifesta um viés classificatório, formalista e normativo. Essa é, segundo Fiorin (2006), uma perspectiva presente hoje no ensino de Português no Brasil:

Depois que os Parâmetros Curriculares Nacionais estabeleceram que o ensino de Português fosse feito com base nos gêneros, apareceram muitos livros didáticos que vêem o gênero como um conjunto de propriedades formais a que o texto deve obedecer. O gênero é, assim, um **produto**, e seu ensino torna-se, então, normativo. Sob a aparência de uma revolução no ensino de Português está-se dentro da mesma perspectiva normativa com que se ensinava gramática (FIORIN, 2006, p. 60, destaque meu).

O professor ensina que tal concepção há muito está presente na cultura ocidental, que opera com a noção de gênero desde a Grécia. Sob tal perspectiva, os gêneros correspondem a uma tipologia que agrupa textos com propriedades e características comuns, e, na medida em que são vistos como um rol de propriedades formais, fixas e imutáveis, adquirem caráter normativo. Assim foi, por exemplo, com as poéticas do classicismo, que diziam “como deveria ser composta uma tragédia, uma epopéia. A história literária oscila entre períodos em que os gêneros são rigidamente

codificados e aqueles em que as formas são mais livres, em que se abandonam as formas fixas” (FIORIN, 2006, p. 60-61).

As bases a partir das quais essa tradição se desenvolveu são expostas, em linhas gerais, por Machado (2007, p. 151-152), segundo quem, na teoria clássica dos gêneros, a definição das formas poéticas era de caráter classificatório. Nesse sentido, a autora menciona a obra de Aristóteles, em cuja *Poética* os gêneros são classificados “como obras da voz”, tomando-se como critério o modo de representação mimética. Assim, a poesia de primeira voz corresponde à representação da lírica; a de segunda voz, à da épica, e a de terceira, à do drama – uma classificação “paradigmática e hierárquica, facilitada pela observação das formas no interior de um único meio: a voz” (Idem, p. 152).

A mesma autora lembra que, antes do Estagirita, Platão já propusera uma classificação binária, baseada em juízos de valor que opunham gêneros sérios – a tragédia e a epopeia – e burlescos – a comédia e a sátira. Em *A República*, o filósofo estabelece a seguinte classificação triádica, fundamentada nas relações entre realidade e representação: a tragédia e a comédia pertencem ao gênero mimético ou dramático; o ditirambo, o nomo e a poesia lírica, ao expositivo; e a epopéia, ao misto. Mais tarde, a *Poética* aristotélica utilizaria essa classificação fundada na mimese como base, apresentado a tragédia como paradigmática do que o autor chama de poesia. “Essas são as linhas gerais da base teórica consolidada e que até hoje orienta a análise de tudo o que se entende como gênero” (Idem, p. 152).

No âmbito jornalístico, a temática dos gêneros tem origem no século XVIII, quando o inglês Samuel Buckeley estabelece em seu jornal, *Daily Courant*, uma distinção entre textos informativos (*news*) e opinativos (*coments*) (MELO, 2003). E apesar de sua institucionalização relativamente recente e frequentemente questionada (BULHÕES, 2007, p. 38), tem prevalecido também nesse campo uma abordagem classificatória, formalista e prescritiva, orientada para a normatização, para a padronização textual, para a consideração do gênero como produto. Neste caso, é preciso observar que, além de se apoiar em uma tradição classificatória profundamente arraigada no Ocidente, como já visto, tal orientação vai ao encontro dos interesses comerciais das empresas jornalísticas:

A conhecida delimitação que separa o jornalismo informativo, que enfeixaria os gêneros *notícia*, *nota*, *entrevista*, *reportagem* etc., do opinativo, que abarcaria *comentário*, *artigo*, *coluna*, *editorial*, *resenha*

etc., pode ser sempre denunciada como ingênua ou “mal intencionada”. Pode-se, é claro, rejeitá-la sumariamente. De qualquer modo, é válido perceber que **tal concepção delimitativa se dá em atendimento a necessidades e práticas mercadológicas.**

[...]

A natureza essencialmente pragmática e utilitarista do jornalismo aponta para uma realização formal que atende a necessidades muito prementes de eficácia comunicativa, identificadas com demandas por informação ou opinião provenientes do interesse do grande público. Daí a **tendência à fossilização formal dos gêneros, à padronização de seus traços, ao aspecto viciado e repetitivo de sua fisionomia textual.** É claro que isso não se traduziu em uma plena unificação internacional de formatos e gêneros. Até porque as necessidades de adesão comunicacional significaram o atendimento a certas nuances regionais e nacionais relevantes. Mas, como se dizia, a trajetória dos gêneros do jornalismo parece ter conduzido a uma inevitável **pasteurização formal** (BULHÕES, 2007, p. 38-39, destaques meus).

Um papel importante em tal processo de pasteurização tem sido desempenhado pelos chamados “manuais de redação e estilo”, que constituem não apenas esforços de homogeneização dos produtos jornalísticos visando a objetivos mercadológicos, mas também instrumentos do poder político e econômico nas (e das) organizações: por meio deles, as empresas de jornalismo impõem a seus profissionais, além de morfologias textuais rigidamente padronizadas, todo um conjunto de valores e concepções acerca da prática jornalística e também da realidade social mais ampla e da relação que o jornalista estabelece com essa realidade – são, pois, instrumentos a favor do autoritarismo discursivo (e político) nas redações (CONCEIÇÃO, 2005).

A mesma perspectiva formalista, predominantemente orientada para a identificação, classificação e reprodução (por meio do ensino) de padrões textuais (justificada ou não por uma preocupação com a eficácia comunicacional e com alegadas demandas do mercado de trabalho), pode ser observada em abordagens acadêmicas e trabalhos didáticos produzidos no Brasil para estudantes de jornalismo. Esse é o caso, em parte, do livro de Lima<sup>3</sup> (2009) e também daquele de onde o autor retira sua noção de “reportagem” como “notícia ampliada” (SODRÉ; FERRARI, 1986), mas há outros autores que assumem essa postura, como Coimbra (1985), Souza (2004) e Barbosa Filho (2003). Pode-se notar, assim, uma correspondência entre a postura de autores didáticos dedicados ao jornalismo e a daqueles mencionados por Fiorin, no trecho transcrito acima, orientados para o ensino de Português.

---

<sup>3</sup> Por um lado, o autor adota essa postura ao reproduzir o conceito de “reportagem” proposto por Sodré & Ferrari (1986); por outro, vai além dela ao se debruçar sobre o processo de produção da reportagem.



Pode-se ainda indagar se a mesma postura não seria observada no ensino universitário, onde já se faz presente, em currículos de cursos de graduação, uma disciplina dedicada aos gêneros do discurso no jornalismo. Sem ter a pretensão de apresentar aqui uma resposta conclusiva para um problema que só poderia ser resolvido por meio de ampla pesquisa, limito-me a mencionar um caso que, se não pode ser generalizado arbitrariamente, também não pode ser desconsiderado *a priori* como idiossincrático; pode-se mesmo afirmar que ele autoriza uma dúvida, um questionamento, e fornece uma hipótese para cujo esclarecimento poderia ser delineado um percurso de pesquisa específico. Trata-se do “Projeto Político Pedagógico do Curso de Comunicação Social, Habilitação Jornalismo”, do “Campus II de Imperatriz-MA”, da Universidade Federal do Maranhão (UFMA). O documento foi datado em novembro de 2005 e sua Matriz Curricular inclui a disciplina “Gêneros Discursivos no Jornalismo” (p. 28), cuja ementa é a seguinte:

Gêneros discursivos e identidade textual. Gêneros no jornalismo. Classificação dos gêneros jornalísticos. Gêneros jornalísticos em suportes impressos, eletrônicos e digitais. Formatos jornalísticos e redação de gêneros jornalísticos para as diferentes mídias (UFMA, 2005, p. 43).

Apesar de seu caráter sucinto e de sua generalidade, pode-se notar a preocupação fundamental que orientou a elaboração da ementa – e, por extensão, a concepção da disciplina: identificar, classificar e ensinar a reproduzir, em diferentes “suportes” e “mídias”, os “formatos” textuais correspondentes aos distintos “gêneros jornalísticos”.

A essa maneira “clássica” de abordar os gêneros, entendendo-os como produtos textuais padronizados a serem reproduzidos, opõe-se a perspectiva proposta por Mikhail Bakhtin. É dele a noção de “gêneros *do discurso*”, que corresponde ao título de um ensaio em que, já no primeiro parágrafo, são apresentados alguns elementos fundamentais de seu pensamento:

Todos os diversos campos da atividade humana estão ligados ao uso da linguagem. Compreende-se perfeitamente que o caráter e as formas desse uso sejam tão multiformes quanto os campos da atividade humana, o que, é claro, não contradiz a unidade nacional de uma língua. O emprego da língua efetua-se em forma de enunciados (orais e escritos) concretos e únicos, proferidos pelos integrantes desse ou daquele campo da atividade humana. Esses enunciados refletem as condições específicas e as finalidades de cada referido campo não só por seu conteúdo (temático) e pelo estilo da linguagem, ou seja, pela

seleção dos recursos lexicais, fraseológicos e gramaticais da língua mas, acima de tudo, por sua construção composicional. Todos esses três elementos – o conteúdo temático, o estilo, a construção composicional – estão indissolivelmente ligados no todo do enunciado e são igualmente determinados pela especificidade de um determinado campo da comunicação. Evidentemente, cada enunciado particular é individual, mas cada campo de utilização da língua elabora seus *tipos relativamente estáveis* de enunciados, os quais denominamos *gêneros do discurso* (BAKHTIN, 2003, p. 261-262, destaques do autor).

Não se discute que seja perfeitamente possível, a partir desse pequeno trecho, estabelecer todo um programa de classificação textual baseado em critérios supostamente “bakhtinianos”. É o próprio Bakhtin quem aparentemente os aponta, na medida em que fala nos gêneros do discurso como tipos relativamente estáveis de enunciados, compostos pelos seguintes elementos: 1. conteúdo temático; 2. estilo; 3. construção composicional.

Tais elementos, como diz o estudioso russo, “estão indissolivelmente ligados no todo do enunciado e são igualmente determinados pela especificidade de um determinado campo da comunicação”, também mencionado como “campo de utilização da língua” e “campo da atividade humana” – o que pode ser, inclusive, apresentado como justificativa para a *necessidade* ou *naturalidade* da normatização e reprodução desses tipos (nesse caso, identificados como padrões a serem imitados, seja pela “natureza pragmática do jornalismo” e sua necessidade de eficácia comunicacional ou, como já observado, para atender as demandas do “grande público” ou do mercado de trabalho – isto é, das empresas de comunicação). Assim procedendo, mantém-se a tradição.

Mas um olhar mais cuidadoso ao restante do ensaio revelará uma perspectiva bem diferente, que talvez possa interessar a quem não vê o ensino universitário e a pesquisa acadêmica como instâncias reprodutoras de práticas e modelos profissionais e mercadológicos instituídos, mas como atividades indagadoras, reflexivas e questionadoras sobre a realidade.

Observe-se primeiro a nota de rodapé que Paulo Bezerra, o tradutor, inclui na primeira página do texto para explicar e discutir a adoção do termo “enunciado” na versão em português:

Bakhtin emprega o termo *viskázivanie*, derivado do infinitivo *viskázivat*, que significa o ato de enunciar, de exprimir, transmitir pensamentos, sentimentos, etc. em palavras. O próprio autor situa *viskázivanie* no campo da parole saussuriana. Em *Marxismo e filosofia da linguagem* [...], o mesmo termo aparece traduzido como

“enunciação” e “enunciado”. Mas **Bakhtin não faz distinção entre enunciado e enunciação**, ou melhor, **emprega o termo *viskázivanie* quer para o ato de produção do discurso oral, quer para o discurso escrito, o discurso da cultura, um romance já publicado e absorvido por uma cultura**, etc. Por essa razão, resolvemos não desdobrar o termo (já que o próprio autor não o fez!) e traduzir *viskázivanie* por enunciado (BEZERRA, in BAKHTIN, 2003, p. 261, itálicos do tradutor, negritos meus).

Por que o estudioso não teria se preocupado em adotar expressões específicas para se referir distintivamente ao *ato enunciativo*, por um lado, e a seu *produto*, o *enunciado*, por outro? Falta de repertório lexical disponível? Despreocupação com a precisão terminológica? Ou identificação deliberada entre um e outro?

Mais adiante, Bakhtin dedica o segundo capítulo de seu ensaio ao enunciado (ou mais precisamente, repita-se, ao termo *viskázivanie*, que tanto pode ser “enunciado” quanto “enunciação”) como “unidade da comunicação discursiva” e à “diferença entre essa unidade e as unidades da língua (palavras e orações)” (BAKHTIN, 2003, p. 270). O autor critica o fato de que a linguística “do século XIX, [...], sem negar a função comunicativa da linguagem, procurou colocá-la em segundo plano, como algo secundário”. Menciona a perspectiva de Humboldt, que privilegia a função da língua na formação do pensamento; a seguir, fala do ponto de vista que coloca em primeiro plano sua função expressiva, sendo ela deduzida, portanto, da necessidade de auto-expressão e auto-objetivação do homem:

[...] A essência da linguagem, nessa ou naquela forma, por esse ou aquele caminho, se reduz à criação espiritual do indivíduo. Propunham-se e ainda se propõem variações um tanto diferentes das funções da linguagem, mas permanece característico, senão o pleno desconhecimento, ao menos a subestimação da função comunicativa da linguagem; a linguagem é considerada do ponto de vista do falante, como que de *um* falante sem a relação *necessária* com *outros* participantes da comunicação discursiva (Idem, ibidem).

Conforme tal posição, a subestimação da função comunicativa da linguagem leva a linguística a “ficções” como “ouvinte”, “entendedor”, “falante”, “fluxo da fala”, etc, criando-se “uma noção absolutamente deturpada do processo complexo e amplamente ativo da comunicação discursiva” (Idem, p. 271).

O esquematismo das representações que os “cursos de linguística geral” fazem da comunicação sugere a existência de processos ativos de produção discursiva no falante e processos passivos de compreensão e recepção por parte do ouvinte. Ponderando que não se pode afirmar que tais esquemas sejam falsos, o autor observa, no

entanto, que, “quando passam ao objetivo real da comunicação discursiva, eles se transformam em ficção científica” (Idem, ibidem). Para Bakhtin, ao perceber e compreender o significado de um discurso, o ouvinte ocupa em relação a ele uma ativa posição responsiva.

[...] Toda compreensão da fala viva, do enunciado vivo, é de natureza ativamente responsiva (embora o grau desse ativismo seja bastante diverso); toda compreensão é prehe de resposta, e nessa ou naquela forma a gera obrigatoriamente: o ouvinte se torna falante (BAKHTIN, 2003, p. 271).

Assim, ao engajar-se no processo de comunicação discursiva por meio de uma compreensão ativa, responsiva, por meio da qual se torna falante, o ouvinte engaja-se em um diálogo. Todo processo de comunicação discursiva implica, portanto, diálogo entre os sujeitos que dele participem, e o enunciado consiste na unidade por meio da qual esse diálogo se desenvolve.

Como tal, o enunciado possui certas características que o diferenciam das “unidades da língua”: 1. é delimitado de ambos os lados (começo e fim) pela alternância dos sujeitos do discurso; 2. tem contato imediato com a realidade (com a situação extraverbal) e relação imediata com enunciados alheios; 3. dispõe de plenitude semântica e da capacidade de determinar imediatamente a posição responsiva do outro falante, ou seja, de suscitar resposta.

Já a oração e a palavra, qualificadas como unidades da língua, carecem de todas essas propriedades, têm natureza gramatical, fronteiras gramaticais. Assim, os participantes de um diálogo, em uma situação qualquer de comunicação discursiva, não trocam orações ou palavras como *unidades da língua*:

[...] **intercambiam-se enunciados** que são construídos com o auxílio das unidades da língua: palavras, combinações de palavras, orações; ademais, o enunciado pode ser construído a partir de uma oração, de uma palavra, por assim dizer, de uma unidade do discurso [...], mas isso não leva uma unidade da língua a transformar-se em unidade da comunicação discursiva (BAKHTIN, 2003, p. 278, destaque meu).

Parece ficar bem ressaltado, assim, o aspecto dinâmico do termo *viskázivanie*, que faz lembrar o efeito produzido pelo emprego da palavra *fala* em Português (que tanto pode significar o “ato de fala” quanto seu produto, “a fala”

produzida por esse ato<sup>4</sup>). É o caráter dinâmico e interpessoal da atividade enunciativa, sempre inscrita em situações específicas de comunicação discursiva, sempre constitutiva de (e constituída por) relações dialógicas entre sujeitos, que diferencia o enunciado das unidades da língua, como explica Bakhtin em *O problema do texto na linguística, na filologia e em outras ciências humanas*:

Entre as unidades da língua, independentemente de como as interpretemos e do nível da estrutura linguística em que as tomemos, não pode haver relações dialógicas (fonemas, morfemas, lexemas, orações, etc.). O enunciado (enquanto plenitude do discurso) não pode ser reconhecido como unidade do nível último e superior ou andar da estrutura da língua (sobre a sintaxe), uma vez que ele faz parte de um mundo de relações inteiramente diversas (dialógicas), não confrontáveis com relações linguísticas de outros níveis. [...] O enunciado pleno já não é uma unidade da língua (nem uma unidade do “fluxo da língua” ou “cadeia da fala”) mas uma unidade da comunicação discursiva, que não tem significado mas *sentido*. (Isto é, um sentido pleno, relacionado com o valor – com a verdade, a beleza, etc. – e que requer uma compreensão *responsiva* que inclui em si o juízo de valor). A compreensão responsiva do conjunto discursivo é sempre de índole dialógica (BAKHTIN, 2003, p. 332, destaques do autor).

Assim, a noção de enunciado adotada por Bakhtin, em sua relação estreita com a atividade de enunciação da qual se origina, enfatiza o *processo* de comunicação discursiva, a interação social por meio da linguagem – em uma palavra, o *diálogo*.

O diálogo, no sentido estrito do termo, não constitui, é claro, senão uma das formas, é verdade que das mais importantes, da interação verbal. Mas pode-se compreender a palavra “diálogo” num sentido amplo, isto é, não apenas como a comunicação em voz alta, de pessoas colocadas face a face, mas toda comunicação verbal, de qualquer tipo que seja. (BAKHTIN; [VOLOSHINOV]; 2006, p. 127).

Relações de comunicação discursiva correspondem, assim, a *relações dialógicas* entendidas em sentido amplo, e tais relações determinam sempre as características do enunciado, dão-lhe forma e sentido. Bakhtin pontua que as relações dialógicas são profundamente originais e não podem ser reduzidas a relações lógicas, ou linguísticas, ou psicológicas, ou mecânicas, nem a outra relação “natural” qualquer. Elas correspondem a um novo tipo de relações semânticas, “cujos membros só podem ser *enunciados integrais* (ou vistos como integrais ou potencialmente integrais), atrás dos

---

<sup>4</sup> Refiro-me apenas às potencialidades semânticas relacionadas ao lexema *fala* em Português. Não pretendo fazer qualquer sugestão terminológica ou estabelecer correspondência conceitual direta entre *viskázivanie* e *fala*, nem entre qualquer uma dessas expressões e a *parole* saussuriana – isto é, a noção de “ato individual” livre e criativo de utilização do “tesouro da língua”.

quais estão (e nos quais *exprimem* a si mesmos) sujeitos do discurso reais ou potenciais, autores de tais enunciados” (BAKHTIN, 2003, p. 330-331).

Esclareça-se que, como observa Faraco (2003, p. 66), *diálogo e relações dialógicas* não são termos necessariamente vinculados às ideias de “solução de conflitos”, “entendimento”, “geração de consenso”. Bakhtin e seus colaboradores (o “Círculo de Bakhtin”) não são “teóricos do consenso ou apologetas do entendimento”, conforme lembra o pesquisador brasileiro. “Ao contrário, tentam dar conta da dinâmica das relações dialógicas num contexto social dado e observam que essas relações não apontam apenas na direção das consonâncias, mas também das multissonâncias e dissonâncias” (FARACO, 2003, p. 66).

Assim, não se pode confundir diálogo com consenso, harmonização, conciliação ou concordância, restringindo o termo a apenas um sentido possível, na medida em que as relações dialógicas podem ser marcadas pela polêmica, pelo confronto, pelo debate entre vozes antagônicas. Mas também é necessário evitar a postura oposta.

É o próprio Bakhtin (2003, p. 327) quem alerta contra a “concepção estreita” que apenas associa o termo à discussão, à polêmica, à paródia – “formas externas mais evidentes porém grosseiras de dialogismo”, e destaca uma série de relações específicas que não podem ser restritas a tal entendimento, nem a relações meramente lógicas ou meramente objetais. Fala da “confiança na palavra do outro”, na “aceitação reverente (a palavra autoritária)”, no aprendizado, nas buscas e na “obrigação do sentido abissal”, na “concordância” e em “suas eternas fronteiras e matizes”; menciona ainda sobreposições do sentido sobre o sentido, “da voz sobre a voz, intensificação pela fusão (mas não identificação), combinação de muitas vozes (um corredor de vozes), a compreensão que completa”, e mesmo “a saída para além dos limites do compreensível” (Idem, *ibidem*). E observa que em todos esses casos encontram-se posições *integrais*, pessoas integrais e suas respectivas *vozes*.

Talvez agora fique mais fácil compreender a perspectiva singular adotada pelo pensador russo em relação aos gêneros *do discurso*. Como *tipos relativamente estáveis de enunciados*, eles não interessam ao pesquisador como padrões textuais a serem discretizados, classificados, naturalizados, normatizados e reproduzidos como se fossem coisas, embora o estudioso não ignore o caráter mais ou menos normativo que os gêneros assumem, conforme a especificidade de cada caso – vale dizer: conforme o campo de utilização da língua e as relações dialógicas de que eles derivam –, o que,

aliás, não deixa de ser revelador das condições de comunicação discursiva que lhes dão origem.

Para Bakhtin, o valor dos gêneros vai muito além disso: por meio deles, pode-se compreender melhor os campos sociais de comunicação discursiva, as relações dialógicas e as *vozes* de cujo concerto derivam as características *relativamente estáveis* que tornam possível tipificá-los em diferentes lugares e momentos históricos – e, em contrapartida, é só mediante essa perspectiva ampla que se pode compreender efetivamente um gênero do discurso. Afinal, é por meio dos gêneros que organizamos nossos discursos, nossa participação dialógica na vida social e também nossa inserção no mundo da linguagem:

**Falamos apenas através de determinados gêneros do discurso**, isto é, todos os nossos enunciados possuem *formas* relativamente estáveis e típicas de *construção do todo*. [...] Até mesmo no bate-papo mais descontraído e livre nós moldamos o nosso discurso por determinadas formas de gênero [...]. A língua materna – sua composição vocabular e sua estrutura gramatical – não chega ao nosso conhecimento a partir de dicionários e gramáticas mas de enunciações concretas que nós mesmos ouvimos e nós mesmos reproduzimos na comunicação discursiva viva com as pessoas que nos rodeiam. Nós **assimilamos as formas da língua somente nas formas das enunciações e justamente com essas formas**. [...] **Aprender a falar significa aprender a construir enunciados** (porque falamos por enunciados e não por orações isoladas e, evidentemente, não por palavras isoladas). [...] Se os gêneros do discurso não existissem e nós não os dominássemos, se tivéssemos de criá-los pela primeira vez no processo do discurso, de construir livremente e pela primeira vez cada enunciado, a comunicação discursiva seria quase impossível (BAKHTIN, 2003, p. 282-283, destaques meus).

Portanto, entre *langue* e *parole*, entre o sistema linguístico e a fala individual, há os gêneros do discurso como formas relacionais socialmente instituídas e relativamente institucionalizadas, estabilizadas. É por meio deles que tomamos contato com a língua, que a assimilamos e a utilizamos para nos expressar e nos inserir nos diálogos da vida social, na comunicação com o *outro*.

Assim, muito mais que apenas formas textuais, os gêneros revelam dinâmicas comunicacionais, condicionam expectativas, leituras, hipóteses, interpretações, e, ao fazê-lo, articulam expressão verbal e elementos extralinguísticos, não-verbais, na medida em que relacionam lugares, tempos, estilos (não só lingüísticos), estratégias, artefatos, posições e papéis sociais, dentre outros elementos.

É neste sentido que “os enunciados e seus tipos, isto é, os gêneros discursivos, são correias de transmissão entre a história da sociedade e a história da linguagem” (Idem, p. 268). Impossível, pois, compreender os gêneros do discurso – bem como os próprios enunciados cujas tipicidades os caracterizam como formas de gêneros – apenas como fenômenos linguísticos, verbais.

O enunciado em sua plenitude é enformado como tal pelos elementos extralinguísticos (dialógicos), está ligado a outros enunciados. Esses elementos extralinguísticos (dialógicos) penetram o enunciado também por dentro (BAKHTIN, 2003, p. 313).

Pode-se, pois, parafrasear o estudioso russo e dizer que todo livro-reportagem é um elo na cadeia da comunicação discursiva – um enunciado vinculado a outros, àqueles aos quais responde e àqueles que lhe responderão. Assim, todo livro-reportagem veicula uma voz autoral (que, ao menos em tese, pode ser de um indivíduo, de um grupo de pessoas ou mesmo de uma instituição – uma editora ou órgão de imprensa, por exemplo) que, por meio dele, responde a outros enunciados antecedentes, assume uma posição definida no inacabável diálogo da cultura, e, ao fazê-lo, dispõe-se para a ativa compreensão responsiva de seus destinatários.

Nele se observam, portanto, três características comuns a todo enunciado: 1. por meio dele, dá-se a *alternância dos sujeitos do discurso*, cujas vozes manifesta, retoma, reitera, incorpora, destaca, relativiza, nega, subverte, omite; 2. possui uma *conclusibilidade*, uma *inteireza* que o delimita como resposta particular a outros enunciados e permite a outros sujeitos lhe responder; 3. constitui-se sempre *em relação* com seu autor e com outros participantes da comunicação discursiva.

A essas características – especialmente (mas não apenas) à segunda, que determinam –, relacionam-se três outros “elementos (ou fatores) intimamente ligados no todo orgânico do enunciado”, assim definidos por Bakhtin (2003, p. 280-281): “1) exauribilidade do objeto e do sentido; 2) projeto de discurso ou vontade de discurso do falante; 3) formas típicas composicionais e de gênero do acabamento”.

Isso equivale a dizer que, como todo enunciado, um livro-reportagem tem sempre um objeto, sobre o qual seu autor fala e a cujo respeito ele diz “tudo” que pretende e pode falar numa dada situação dialógica. A “exauribilidade” do objeto e do sentido equivale, portanto, a seu “esgotamento” – sempre relativo, situacional.

[...] O objeto é objetivamente inexaurível, mas ao se tornar *tema* do enunciado (por exemplo, de um trabalho científico) ele ganha uma



relativa conclusibilidade em determinadas condições, em certa situação do problema, em um dado material, em determinados objetivos colocados pelo autor, isto é, no âmbito de uma ideia *definida do autor* (BAKHTIN, 2003, p. 281, destaques do autor).

A exauribilidade do objeto relaciona-se diretamente, como se vê, ao segundo elemento do enunciado, que Bakhtin chama de “projeto de discurso” ou “vontade de discurso” do autor, ou ainda “intenção discursiva”, “vontade discursiva”, “vontade verbalizada” ou “ideia verbalizada”. Essa intencionalidade é o que determina o enunciado em sua completude, em sua inteireza, e que lhe define também os limites.

[...] Essa ideia determina tanto a própria escolha do objeto (em certas condições de comunicação discursiva, na relação necessária com os enunciados antecedentes) quanto os seus limites e a sua exauribilidade semântico-objetual. Ela determina, evidentemente, também a escolha da forma do gênero na qual será construído o enunciado [...]. Essa ideia – momento subjetivo do enunciado – se combina em uma unidade indissolúvel com o seu aspecto semântico-objetivo, restringindo este último, vinculando-o a uma situação concreta (singular) de comunicação discursiva, com todas as suas circunstâncias individuais, com as suas intervenções – enunciados antecedentes. Por isso os participantes imediatos da comunicação, que se orientam na situação e nos enunciados antecedentes, abrangem fácil e rapidamente a intenção discursiva, a vontade discursiva do falante, e desde o início do discurso percebem o *todo* em desdobramento (BAKHTIN, 2003, p. 281-282, destaque do autor).

Finalmente, é o terceiro elemento – as formas típicas composicionais e de gênero do acabamento –, intimamente vinculado aos anteriores na totalidade orgânica do enunciado, que o estudioso russo considera o mais importante dentre eles.

[...] A vontade discursiva do falante se realiza na *escolha de um certo gênero de discurso*. Essa escolha é determinada pela especificidade de um dado campo da comunicação discursiva, por considerações semântico-objetuais (temáticas), pela situação concreta de comunicação discursiva, pela composição pessoal dos seus participantes, etc. A intenção discursiva do falante, com toda a sua individualidade e subjetividade, é em seguida adaptada e aplicada ao gênero escolhido, constitui-se e desenvolve-se em uma determinada forma de gênero (BAKHTIN, 2003, p. 282, destaque do autor).

Assim, todo livro-reportagem é resultado de um projeto discursivo, de uma escolha que o constitui como tal e não como tese, poema, conto, relatório, etc. Tal escolha é determinada, conforme o fragmento transcrito acima, pela intenção discursiva de seu autor, considerando a situação concreta de comunicação em que se insere, sua condição pessoal e a de seus destinatários, o conteúdo semântico-objetual que constituirá

seu tema (que corresponde sempre, lembremo-nos, a uma *resposta pessoal* a outros enunciados), dentre outros fatores.

E ao escolher *esta* forma de gênero particular em vez de qualquer outra, o autor assume uma posição específica na trama dialógica da cultura, determina o lugar a partir de onde formulará e dirigirá sua intervenção – inscreve-se, enfim, no campo histórico, social e, portanto, impessoal da linguagem.

A expressão *de gênero* da palavra – e a expressão de gênero da entonação – é impessoal como *impessoais são os próprios gêneros do discurso* (porque estes são *uma forma típica das enunciações individuais e não as próprias enunciações*) (BAKHTIN, 2003, p. 293, destaques meus).

Impessoais, os gêneros não correspondem, no entanto, a formas típicas estabelecidas aleatoriamente, por enunciações absolutamente livres que se repetem ao acaso, ou normativizadas exclusivamente “por si mesmas” – vale dizer: pelas eventuais propriedades linguístico-textuais que se lhes supõem intrínsecas, apriorísticas em relação aos enunciados em que podem ser observadas como típicas.

[...] Os gêneros correspondem a **situações típicas da comunicação discursiva**, a temas típicos, por conseguinte, a **alguns contatos típicos dos significados** das palavras com a **realidade concreta em circunstâncias típicas** (BAKHTIN, 2003, p. 293, itálico do autor, negritos meus).

Tais circunstâncias enunciativas reais e concretas, das quais decorre a tipicidade de certos enunciados, são igualmente típicas por corresponderem a dinâmicas relacionais instituídas pelos grupos humanos, e a elas é que se deve a normatividade (mais ou menos restritiva, conforme o caso) do gênero.

Eis porque a compreensão de um gênero exige, mais que a identificação e gramaticalização de suas formas linguístico-textuais, a compreensão das situações e circunstâncias de comunicação discursiva no âmbito de cuja recorrência e relativa normatividade elas emergem, institucionalizam-se, sedimentam-se, fazendo-se presentes em um ambiente cultural específico.

#### **1.4. Gênero, campo e contexto**

Podemos retomar neste ponto a proposição de Bakhtin (2003, p. 262): “Evidentemente, cada enunciado particular é individual, mas campo de utilização da

língua elabora seus *tipos relativamente estáveis* de enunciados, os quais denominamos *gêneros do discurso*” (destaques do autor).

Nela se delineiam dois aspectos fundamentais de um gênero do discurso: (1) os tipos relativamente estáveis de enunciados – destacados pelo autor, no trecho citado, para indicar o que denomina *gêneros do discurso* –, mas também (2) o campo de utilização da língua em que são elaborados esses enunciados e suas formas típicas.

É por meio da caracterização desses dois aspectos gerais, bem como de seus diferentes elementos e das relações que se estabelecem entre eles (e mediante as quais, reversamente, eles se estabelecem), que é possível compreender a emergência e a presença de um gênero em determinado ambiente cultural.

Bakhtin utiliza diferentes termos para designar o domínio de relações dialógicas em cujo âmbito se elabora um gênero do discurso: no mesmo texto, ora fala em “campo da atividade humana” (Idem, p. 261), ora em “campo da utilização da língua” (Idem, 262), “campos da atividade humana e da comunicação” (Idem, p. 264), “esferas da atividade humana e da comunicação” (Idem, p. 266), “campo da comunicação discursiva” (Idem p. 265), dentre outras ocorrências (Idem, p. 261-306).

Sob as diversas denominações, repete-se um conceito que, conforme Grillo (2006, p. 133), é reiterado em todo o conjunto da obra de Bakhtin e de seu Círculo, “iluminando, por um lado, a teorização dos aspectos sociais nas obras literárias e, por outro, a natureza ao mesmo tempo onipresente e diversa da linguagem verbal” – e se, por um lado, ao mesmo tempo em que utiliza esse conceito sob diferentes nomes, Bakhtin não lhe propõe uma definição explícita (não adotando, portanto, uma terminologia conceitual específica para ele), por outro, não faltam indicações do que o autor pretende designar mediante as várias denominações que emprega: trata-se sempre do domínio social em cujo âmbito são estabelecidas as relações interpessoais que dão origem aos gêneros do discurso, como já dito.

A obra do Círculo caracteriza-se, de um lado, por admitir as **especificidades coercivas de cada campo/esfera** e, de outro, por **assentar a sua natureza comum sobre a constituição semiótica, em especial no signo linguístico**. A onipresença social da palavra, ou seja, a sua influência em todos os campos ideológicos (ciência, religião, literatura, etc.), confere-lhe o estatuto privilegiado para o estudo da organização dos diversos campos (GRILLO, 2006, p. 144, destaques meus).

É à constituição dialógica de um campo específico da comunicação discursiva, o jornalístico, às relações intersubjetivas estabelecidas repetidamente neste

campo e às formas típicas elaboradas no âmbito dessas relações, constitutivas do livro-reportagem como gênero do discurso, que dedico meu trabalho, como já disse antes, e aqui se apresenta um problema metodológico: como abordar os elementos extralinguísticos (dialógicos) a que o autor se refere?

A compreensão de um gênero do discurso remete sempre a atividades languageiras e situações de comunicação discursiva concretas e reiteradas, já que uma forma típica de gênero corresponde a uma dinâmica típica de diálogo. Mas como abordar tais situações de “contato do significado linguístico com a realidade concreta”, de “contato da língua com a realidade” (Idem, p. 192)? Como compreender a multiplicidade de relações dialógicas de que se originam os enunciados?

Não são poucas as passagens em que Bakhtin se refere aos elementos extralinguísticos como “contexto” (isso ocorre, por exemplo, em BAKHTIN, 2003: p. 293; p. 306; p. 311; p. 368; p. 382; p. 383; p. 406; p. 407; p. 409). Seria um equívoco, no entanto, entender a utilização desse termo como sinalização para que se compreenda enunciados, relações dialógicas e situações de comunicação discursiva por meio de uma “coisificação” da realidade, assim referida pelo autor:

O esclarecimento do texto não por outros textos (contextos) mas pela realidade das coisas. Isso costuma ocorrer nas explicações biográfica, sociológica vulgar e causal (dentro do espírito das ciências naturais), bem como em uma história despersonalizada (a “história sem nomes”). A interpretação autêntica em literatura e nos estudos literários é sempre histórica e personalizada. O lugar e as fronteiras dos chamados *realis*. *Coisas prenhes de palavras* (BAKHTIN, 2003, p. 402, destaques do autor).

A indicação é clara: ao mesmo tempo em que se opõe ao esclarecimento do texto “pela realidade das coisas”, o autor identifica “contextos” a “outros textos”, fala em interpretação autêntica, histórica e personalizada, refere-se a *coisas prenhes de palavras*. E adiante, avança na delimitação do “contexto” mediante a oposição entre dois processos distintos:

O processo de coisificação e o processo de personalização. Todavia, a personalização não é, de maneira nenhuma, uma subjetivação. O limite aqui não é o *eu*, porém o *eu* em relação de reciprocidade com outros indivíduos, isto é, *eu e o outro*, *eu e tu*.

Haverá correspondência com o “contexto” nas ciências naturais? O contexto é sempre personalista (o diálogo sem fim, onde não há a primeira nem a última palavra); nas ciências naturais o sistema é objetificado (sem sujeito) (BAKHTIN, 2003, p. 407, destaques do autor).

E em outro ponto no mesmo texto, o autor define:

[...] **O objeto real é o homem social** (inserido na sociedade), **que fala e exprime a si mesmo por outros meios**. Pode-se encontrar para ele e para a sua vida (o seu trabalho, a sua luta, etc.) algum outro enfoque além daquele que passa pelos textos de signos criados ou a serem criados por ele? Pode-se observá-lo e estudá-lo como fenômeno da natureza, como coisa? A ação física do homem deve ser interpretada como atitude mas **não se pode interpretar a atitude fora da sua eventual (criada por nós) expressão semiótica** (motivos, objetivos, estímulos, graus de assimilação, etc.). É como se obrigássemos o homem a falar (nós construímos os seus importantes depoimentos, explicações, confissões, desenvolvemos integralmente o seu discurso interior eventual ou efetivo, etc.). **Por toda parte há o texto real ou eventual e a sua compreensão. A investigação se torna interrogação e conversa**, isto é, **diálogo**. Nós não perguntamos à natureza e ela não nos responde. Colocamos as perguntas para nós mesmos e de certo modo organizamos a observação ou a experiência para obtermos a resposta. **Quando estudamos o homem, procuramos e encontramos signos** em toda parte e **nos empenhamos em interpretar o seu significado**.

Estamos interessados primordialmente nas **formas concretas dos textos** e nas **condições concretas da vida dos textos**, na sua **inter-relação e interação** (BAKHTIN, 2003, p. 319, destaques meus).

Creio que os trechos acima não deixam dúvida quanto à posição de Bakhtin: o “contexto” corresponde a “textos de signos criados ou a serem criados” pelo homem, falas, expressões semióticas em geral, bem como as “condições concretas da vida” desses textos, em suas relações, inter-relações, *diálogos*.

Ao pesquisador da comunicação discursiva, cabe a interrogação, a conversa, a interpretação – em outras palavras, e em correspondência com seu objeto (o homem que ele mesmo é – embora *outro*), a expressão semiótica personalizada (e nunca conclusiva), o engajamento no diálogo (nunca acabado).

Assim, proponho a caracterização do campo jornalístico a partir da noção bakhtiniana de *contexto*, entendido – conforme a exposição feita pouco acima – como um conjunto de “textos de signos criados ou a serem criados” pelo homem (BAKHTIN, 2003, p. 319), suas falas e expressões semióticas, no âmbito de cuja cadeia dialógica se manifestam elementos, dinâmicas, características típicas.

Sob tal ponto de vista, um campo dialógico – como também o contexto mais amplo em que ele se insere –, ao mesmo tempo em que impõe suas especificidades aos enunciados produzidos em seu âmbito, é também constituído pelos enunciados que,

*em diálogo*, determinam-lhe os elementos, limites, dinâmicas, posições, papéis, procedimentos de textualização, suportes e meios físicos de expressão.

Ressalte-se mais uma vez que, tal como entendido aqui, o termo *contexto* se refere às relações de comunicação em cujo âmbito se produzem os enunciados, passíveis de ser abordadas a partir de uma perspectiva dialógica, mediante a análise das relações de sentido estabelecidas entre os (e nos) textos em que elas se materializam. Neste sentido, trata-se de um *contexto dialógico*, de natureza semiótica, passível de ser identificado abordando-se um conjunto de textos e discursos a ele relacionados.

Além das relações entre textos específicos, identificados, pessoais e singulares em sua condição de enunciados, deve-se considerar também aquelas estabelecidas entre textos e discursos, entendidos como posições sociais constitutivas de todo enunciado.

Um enunciado é sempre heterogêneo, pois ele revela duas posições, a sua e aquela em oposição à qual ela se constrói. Ele exhibe seu direito e seu avesso. Por exemplo, quando se afirma “Negros e brancos têm a mesma capacidade intelectual”, esse enunciado só faz sentido porque ele se constitui em contraposição a um enunciado racista, que preconiza a superioridade intelectual dos brancos em relação a outras etnias. Essa declaração deixa ver seu direito, a afirmação da igualdade intelectual de brancos e negros, e seu avesso, a superioridade intelectual dos brancos. Numa sociedade em que não houvesse racismo, não faria sentido, por ser absolutamente desnecessária, a asseveração de igualdade acima mencionada (FIORIN, 2006, p. 24).

Como se vê, um enunciado se constitui como resposta não apenas a enunciados específicos, que, como tais, são marcados pela singularidade, pela irrepetibilidade e pela pessoalidade (isto é, pelo fato de serem o resultado de uma intencionalidade pessoal específica, de um projeto de discurso particular, e da realização desse projeto em circunstâncias conjunturais, espaciais e temporais únicas), mas também a posições sociais tornadas, por sua generalidade, anônimas, na medida em que se repetem em uma multiplicidade de enunciados produzidos por uma pluralidade de vozes.

Evidentemente, é sempre mediante enunciados específicos que se toma contato com tais posições, mas o contato repetido com vários enunciados, produzidos por uma pluralidade de vozes, e sua internalização continuada acabam por despersonalizar o outro como origem das palavras e posições das quais eu, como enunciador, me aproprio – processo que é mencionado por Bakhtin em *Metodologia das Ciências Humanas* (BAKHTIN, 2003, p. 393-410).

É no âmbito deste contexto discursivo amplo que podem ser identificados os diferentes campos da comunicação ideológica, cuja natureza dialógica os inscreve no grande tempo da cultura e lhes dá fronteiras que nunca serão absolutas, precisas, rígidas. Neste sentido, não é demais lembrar: “Não existe a primeira nem a última palavra, e *não há limites para o contexto dialógico* (este se estende ao passado sem limites e ao futuro sem limites)” (Idem, p. 410, destaque meu).

Em *Os estudos literários hoje* (Idem, p. 359-366), Bakhtin chama a atenção para o diálogo entre um campo específico da criação ideológica e o horizonte mais amplo da cultura, manifestando-se contra o estabelecimento rígido de fronteiras, associado a uma “especificação estreita”, “estranha às melhores tradições da nossa ciência” (Idem, p. 361):

[...] Em função do envolvimento com especificações, ignoravam-se as questões da relação mútua e da interdependência entre os diversos campos da cultura; esquecia-se frequentemente que as fronteiras desses campos não são absolutas, que variam em diferentes épocas; não se levava em conta que a vida mais intensa e produtiva da cultura transcorre precisamente nas fronteiras de campos particulares dela e não onde e quando essas fronteiras se fecham em sua especificidade (Ibidem).

Como parte do esforço para caracterizar um gênero do discurso, a identificação de um campo da comunicação discursiva deve justamente, ao contrário da “especificação estreita” que o estudioso russo aponta acima, permitir a compreensão mais ampla desse gênero, considerando-o no contexto das relações dialógicas de que ele se origina e em razão das quais se conforma.

Tendo em vista essa preocupação específica, não é meu objetivo oferecer uma descrição pretensamente exata, precisa e exaustiva do campo jornalístico da comunicação discursiva, mas compreendê-lo como “parte inseparável da cultura” (Idem, p. 360), que “não pode ser entendida fora do contexto de uma época” (Idem, ibidem) – e identificar nele, mediante a abordagem de um conjunto de textos que o tomam como objeto, as dinâmicas relacionais em cujo âmbito ocorrem a emergência e a presença do gênero livro-reportagem.

Assim, proponho caracterizar o campo jornalístico de comunicação discursiva mediante a pesquisa em dois tipos de enunciados: 1. aqueles que são produzidos no âmbito desse campo, como é o caso de livros-reportagem, relatos e memórias de jornalistas que a ele se referem; 2. aqueles produzidos por estudiosos,

professores e pesquisadores de jornalismo que o visam com propósitos diversos, a descrevê-lo, qualificá-lo, normatizá-lo, dentre outros objetivos possíveis.

Ideológicos – como quaisquer outros –, esses enunciados refletem e refratam o campo dialógico a que se referem. Além de lançar luz sobre alguns de seus aspectos, influenciam sua constituição, porque lhe dão materialidade discursiva, é certo, mas ainda por refletirem, refratarem e condicionarem (com maior ou menor intensidade, conforme o caso) a maneira como ele é percebido, descrito, definido e assumido por aqueles que atuam e se relacionam em seu âmbito. Postos em diálogo, tais enunciados podem subsidiar uma compreensão mais ampla da maneira como os elementos, processos, coerções e dinâmicas relacionais do campo jornalístico são identificados e caracterizados na inacabável cadeia da comunicação discursiva.

### **1.5. O jornalismo como campo da comunicação discursiva**

O jornal foi o primeiro meio de comunicação de massa a se desenvolver como tal, no decorrer do século XIX, especialmente a partir da Inglaterra e dos Estados Unidos. Foram aqueles países que, ainda nas primeiras décadas do referido século, assistiram primeiro à emergência da chamada *penny press*.

Como decorrência dos ganhos de escala proporcionados pelo desenvolvimento do capitalismo industrial e das tecnologias de produção gráfica, os jornais começam a ser vendidos a preços mais baixos e se tornam economicamente acessíveis a um grande número de pessoas que antes não podiam comprá-los; a circulação aumenta e a base de leitores-consumidores é multiplicada. Delineia-se a partir daí um novo conceito de audiência, que passa a abranger um público mais generalizado – em vez de apenas uma elite educada – e de características políticas, econômicas e culturais menos homogêneas.

Foi por meio dessa “imprensa de um centavo”, orientada para a interlocução com um público massivo e heterogêneo, que um “novo jornalismo” começou a se configurar, distanciando-se do modelo opinativo e de caráter publicista hegemônico até então (TRAQUINA, 2005, p. 50).

Conforme O'Boyle (Apud TRAQUINA, 2005, p. 35), a emergência desse “novo jornalismo” em tais países tornou-se possível pela conjugação dos seguintes fatores:



1. o estágio de desenvolvimento econômico proporcionado pelo capitalismo industrial;

2. avanços tecnológicos, especialmente nos campos da tipografia (já em 1814, havia máquinas capazes de produzir 1100 páginas/horas, e em 1871 a produtividade saltaria para 95000 páginas/hora, com o desenvolvimento das rotativas) e da transmissão de informações (com o desenvolvimento do telégrafo);

3. fatores sociais, dentre os quais se destacam a urbanização da sociedade (a migração crescente do campo para as cidades, que deu origem a grandes centros urbanos como Londres, Nova Iorque e, na Europa continental, Paris) e as iniciativas de escolarização em massa, que aumentam o número de cidadãos alfabetizados (capazes, portanto, de consumir e de ler os jornais);

4. liberdade política e proteção legal suficiente à liberdade de expressão e de informação (na Inglaterra, desde 1695 a censura tinha sido abolida; nos Estados Unidos, a liberdade de expressão foi assegurada pela constituição no final do século XVIII).

A partir de uma perspectiva marxista, também o brasileiro Nelson Werneck Sodré (1999) chama a atenção para o estreito vínculo entre a imprensa e o contexto histórico em que ela se desenvolve. Já na primeira linha da introdução a seu trabalho, adianta: “Por muitas razões fáceis de demonstrar, a história da imprensa é a própria história do desenvolvimento da sociedade capitalista” (SODRÉ, 1999, p. 1).

É tal desenvolvimento que permite a emergência de uma imprensa independente de subsídios políticos em sentido estrito, cuja base de financiamento não é mais o governo ou o patronato partidário, mas as vendas a um público leitor massivo e as receitas publicitárias, obtidas por meio da comercialização de anúncios. Essa é a situação que permite ao jornal londrino *The Times*, por exemplo, recusar subsídios políticos a partir de 1803 (Cf. O'BOYLE, apud TRAQUINA, 2005, p. 63).

É visando à comercialização da notícia, portanto, que se dá a ampliação na base de leitores da imprensa, e é como empresa comercial que as instituições jornalísticas passam a atuar. Conforme Traquina (2005, p. 34), houve pessoas que fizeram negócio com a venda de jornais já durante a Revolução Francesa, mas a imprensa era então vista sobretudo como arma na luta política, estreitamente vinculada a ela e dependente de seu financiamento. É a partir da *penny press* que se generaliza a concepção do jornalismo como negócio potencialmente lucrativo, orientado para a venda de um novo produto – notícias, informações baseadas em “fatos”, não em “opiniões”.

E, como já foi dito, a receita obtida com a venda de informações a um público cada vez mais amplo e heterogêneo de leitores é complementada pelos recursos obtidos mediante a comercialização de espaço publicitário, que viria a ter uma importância cada vez maior para o financiamento das empresas jornalísticas, originando-se nessa época, portanto, o modelo de funcionamento ainda hoje predominante no campo da comunicação de massa.

É tal modelo que faz emergir um tipo particular de empresa de comunicação: as agências de publicidade, intermediárias nas relações comerciais entre jornais e anunciantes, que se tornam cada vez mais importantes para a sustentação econômica do jornalismo e, mais tarde, da comunicação de massa em geral.

Segundo William Solomon (Apud TRAQUINA, 2005, p. 37), no período entre 1867 e 1900, o volume total dos investimentos publicitários nos Estados Unidos subiu de 50 milhões de dólares para 542 milhões, e conforme afirma Jean K. Chalaby (Idem, ibidem), já em 1870, na Inglaterra, o jornal *The Times* obtinha em publicidade o dobro da receita conseguida mediante vendas.

Também Sodré (1999, p. 04) observa, sobre a ascensão dos anúncios publicitários e o crescente poder das agências, que já em 1803 o jornal *Evening Post* afirmava que “de fato é o anunciante quem paga o jornal ao subscritor”, apesar de naquela época, segundo esse autor, o anúncio ainda desempenhar um papel secundário e enfrentar grande resistência dos profissionais de imprensa ao seu avanço sobre o espaço gráfico.

A imprensa francesa foi pioneira no sentido de dar ao anúncio a apresentação gráfica destacada e, nos fins do século XIX, essa era a norma da imprensa por toda a parte em que alcançara desenvolvimento. [...] O extraordinário volume da publicidade comercial que afluía à imprensa tornou impossível o entendimento entre os produtores e os comerciantes que operavam com as mercadorias anunciadas e os periódicos que as anunciavam. Surgiu o intermediário especializado, escritório ou agência, assumindo, em nossos dias, proporções de empresas gigantescas, encarregadas de organizar a publicidade para numerosos produtores e de distribuí-las à imprensa. Essa divisão de trabalho concentrou nas agências enorme poderio, ascendência natural sobre a imprensa: delas passou a depender a prosperidade dos jornais. Como as agências de notícias, especializadas em colher e distribuir informações, as agências de publicidade, especializadas em colher e distribuir anúncios, cedo se entrosaram na estrutura da economia de monopólio, gerada pelo desenvolvimento capitalista nos fins do século XIX. Essas organizações fizeram da imprensa simples instrumento de suas finalidades: o desenvolvimento da imprensa, em função do

desenvolvimento do capitalismo, as gerara; depois de servir à imprensa, serviram-se dela (SODRÉ, 1999, p. 04-05).

Conforme o mesmo autor (SODRÉ, 1999, p. 3-4), a passagem do antigo jornalismo “pessoal”, de caráter opinativo, publicístico e doutrinário, ao jornalismo empresarial característico da comunicação de massa, corresponde a uma série de transformações que se alastram em “toda a área capitalista do mundo”.

Nos Estados Unidos, ainda na primeira metade do século XIX, Benjamin Day adota um método já amplamente na Inglaterra e desvencilha o jornal *Sun* da subordinação passiva e doutrinária a grupos político-partidários, passando a destacar notícias relacionadas a processos judiciais e crimes, realçando choques entre interesses individuais e paixões humanas, implantando, enfim, uma linha editorial que valorizava os “fatos” e que fez do *Sun*, em poucos meses, o jornal mais difundido nos Estados Unidos – e, em quatro anos, alcançar a tiragem de trinta mil exemplares cujas páginas dobraram de tamanho, acomodando anúncios em quantidade sempre crescente. O mesmo caminho seria seguido pelo *Morning Herald*, em que James Gordon Bennet começou a vender exemplares baratos a um público leitor massivo (Idem, ibidem).

Prolifera o novo modelo. Declina o jornalismo de caráter pessoal, representado nos Estados Unidos pelo *Tribune*, de Horace Greeley, que recusava o noticiário de crimes e de escândalos em benefício do fervor editorial e do predomínio da opinião sobre a informação. Durante a Guerra de Secessão, fica evidente o poder da notícia e do relato de acontecimentos para obter o interesse do público, e multiplicam-se os correspondentes, a exemplo do que fizera o londrino *Times*, quando cobriu a Guerra da Crimeia (Idem, ibidem).

Além das empresas dedicadas a vender informação ao público massivo das grandes cidades industriais, bem como espaço publicitário a empresas anunciantes, o século XIX também assiste ao desenvolvimento de um outro tipo de negócio jornalístico: as agências de notícias, dedicadas à coleta de informações em diversos lugares do mundo para vendê-las a jornais interessados em publicá-las.

O preço de serviços telegráficos e o alto custo de manter correspondentes em um grande número de lugares tornavam mais difícil, para cada jornal isoladamente, conciliar os interesses de vender seus exemplares a um preço baixo e de, ao mesmo tempo, informar o público sobre acontecimentos ocorridos em regiões, países e cidades cada vez mais distantes, o que ocasionou a demanda pelo serviço de organizações especializadas em colher, preparar e distribuir tais informações para fornecê-las aos

jornais interessados em publicá-las. Já em meados do século XIX, as agências noticiosas associam-se aos monopólios industriais em ascensão e tem início um processo de concentração econômica do setor (Idem, p. 04).

Segundo Traquina (2005, p. 39), “as agências de notícias seguiram a expansão colonialista, processo exemplificado pela agência *Reuters*, criada por Julius Reuter em Londres em 1851”. Conforme informação de Terhi Rantanen (Apud TRAQUINA, ibidem), em 1865 *Reuters* abriu escritório em Alexandria; em 1866, em Bombaim; em 1875, em Melbourne e Sidney e, em 1876, na Cidade do Cabo. “Em 1859, três agências, *Havas* (França), *Reuters* (Reino Unido) e *Wolf* (Alemanha), assinaram o primeiro acordo entre agências pela divisão do mundo em regime de ‘exploração exclusiva’” (TRAQUINA, ibidem). Como se vê, o negócio já então apresentava um alto nível de organização e concentração internacional, a ponto de apenas três empresas pretenderem dividir entre si o monopólio sobre a exploração econômica de todo o planeta.

As agências foram as primeiras organizações jornalísticas a atuar permanentemente em escala internacional, no que foram especialmente beneficiadas pelo desenvolvimento do telégrafo, que aumentou a celeridade na transmissão das informações, obtidas por escritórios situados em longínquas partes do mundo. Por meio de suas atividades é que as notícias assumem a condição de mercadorias produzidas em âmbito mundial, para serem compradas e revendidas numa escala massiva.

Além disso, as agências noticiosas contribuem também para a internacionalização do novo modelo de produção jornalística, orientado para a obtenção e transmissão impessoal da informação.

Um dos mais ardentes defensores deste novo jornalismo foram as agências de notícias, que aparecem nos anos 1830-1860, com a *Agência Havas* em França em 1836, a *Associated Press* nos Estados Unidos em 1844, e a *Reuters* na Inglaterra em 1851. Em 1856, o correspondente em Washington da agência noticiosa *Associated Press* pronunciou o que ia ser a bíblia dessa nova tradição jornalística: “O meu trabalho é comunicar fatos: as minhas instruções não permitem qualquer tipo de comentários sobre os fatos, sejam eles quais forem” (TRAQUINA, Idem, p. 51).

Finalmente, é necessário mencionar ainda um outro tipo de organização responsável por selecionar e transmitir informações à imprensa, para que esta as difunda junto ao público: as empresas de Relações Públicas e, mais especificamente, as assessorias de imprensa, que se desenvolvem a partir da primeira metade do século XX,

nos Estados Unidos, e assumem a função de intermediar as relações dialógicas entre os órgãos de imprensa e as fontes de informação (indivíduos, organizações e grupos sociais com interesses econômicos, políticos, empresariais, profissionais, corporativos, dentre outros), defendendo os interesses e pontos de vista destas junto àqueles.

No decorrer desse processo de “profissionalização das fontes” (CONCEIÇÃO, 2005), as assessorias passam a produzir uma parcela cada vez maior das informações veiculadas ao público. Trata-se de um relacionamento que atende, por um lado, a interesses das empresas jornalísticas, que assim obtêm gratuitamente um grande número das informações que vende (variável, claro, conforme o órgão de imprensa e seu respectivo produto jornalístico), e, por outro, aos objetivos de comunicação das fontes que, por meio de seus agentes, conseguem influenciar a difusão pública e massiva das informações que afetem seus interesses.

Além de fornecer “fatos” em quantidade crescente, com periodicidade regular e níveis de atualidade cada vez maiores, os jornais passam a oferecer a seus leitores um outro tipo de mercadoria: entretenimento. Nesse sentido, o caso do folhetim é exemplar:

Como nos Estados Unidos, emergiu o “novo jornalismo” na França, sob a forma da *penny press*, com a publicação do jornal *Presse* por Émile de Girardin em 1836. Com este jornal, Girardin pretendia fundar um grande projeto na área jornalística, que ele esperava viesse a inaugurar um novo tipo de jornalismo. O jornal custava 40 francos, exatamente metade do preço normal da época. Girardin calculava que os dividendos perdidos através do baixo preço seriam compensados por um corpo alargado de assinantes [...], e por uma expansão em publicidade. *Presse* abandonou os tradicionais artigos políticos longos e substituiu-os pelas notícias de rua, moda e furos jornalísticos. No entanto, a grande novidade foi a introdução dos folhetins, uma inovação recebida com tremendo entusiasmo pelo novo público leitor, que ansiava por diversão e não estava muito interessado em política (Idem, p. 65).

O entretenimento não se restringiu, no entanto, ao texto ficcional do folhetim. Também a informação sobre “fatos” foi impregnada pela preocupação em divertir, em satisfazer a curiosidade do público e conquistar sua atenção por meio da leveza, do insólito, do inusitado e, não raramente, do “sensacional”. Assim, ampliava-se cada vez mais o leitorado – e os ganhos.

Tudo conduzia, finalmente, ao rebaixamento do preço pago pelo leitor, em difusão cada vez mais numerosa, em influência cada vez mais larga, tudo em benefício dos anunciantes. Nos fins do século, nos

Estados Unidos, Pulitzer podia oferecer o *World* a dois cents, reduzidos à metade na edição vespertina, com extensas ilustrações, numerosas faixas de historietas, grandes títulos, notícias sensacionalistas, enquanto Hearst, partindo da aquisição do decadente *Morning Journal*, construía o seu império na imprensa, proporcionando ao público inclusive uma guerra, a de Cuba. É fácil avaliar a terrível força da engrenagem que se compõe de agências de notícias, agências de publicidade e cadeias de jornais e revistas, sua influência política, sua capacidade de modificar a opinião, de criar e manter mitos ou de destruir esperanças e combater aspirações (SODRÉ, 1999, p. 05-06).

A emergência do jornalismo comercial põe em cena, assim, um novo tipo de organização jornalística, que se tornaria predominante na cultura dita de massa: empresas de comunicação cuja existência é justificada não mais pelas necessidades de *expressão* de seus donos e/ou patrocinadores políticos, mas sim por interesses de informação e de entretenimento do público leitor, ocasionado-se a crescente predominância de gêneros ditos informativos, especialmente a notícia, nas páginas dos jornais, em detrimento de textos opinativos cujo espaço diminui progressivamente (apesar de, evidentemente, nunca terem deixado de existir).

Conforme Traquina (2005, p. 51-52), valoriza-se o “fato” em decorrência do contexto intelectual e social do século XIX, quando “o positivismo é reinante” – época em que se ambiciona, “tanto na ciência como na filosofia como ainda, mais tarde, na sociologia e outras disciplinas”, alcançar “a perfeição de um novo invento, invento esse que parecia ser o espelho há muito desejado” e cujas imagens reprodutíveis possuíam incontestável autoridade sobre o real: “a máquina fotográfica”. Na “era do positivismo”, emerge o “novo jornalismo” para celebrar o “culto dos fatos”.

A valorização dos “fatos” e da “reprodução do real” parece caracterizar não só o público, mas igualmente os críticos oitocentistas que, segundo Wolfe (2005, p. 65-66),

[...] rotineiramente conferiam a fidelidade literal dos romances, como se estivesse subentendido que essa fidelidade era uma das promessas anunciadas pelo produto e que era melhor o romancista fornecê-las. Era muito parecido com o que os espectadores de cinema costumavam fazer (e talvez ainda façam) fiscalizando os possíveis anacronismos e escrevendo aos estúdios cartas que diziam: “Se esse filme pretende ser sobre gângsteres dos anos 30, como é que, na cena em que atiram na cabeça de um homem com um rifle de caça em frente ao Nightfish Aquarium, existe um Plymouth 1941 estacionado na rua, o que se pode verificar pela forma de borboleta do radiador e...”. Os romancistas aceitavam rotineiramente a desagradável tarefa de fazer reportagem, bater pernas, “cavar” para conseguir *reproduzir direitinho*.

Isso fazia parte do processo de escrever romances. Dickens viaja para três cidades de Yorkshire usando nome falso, fingindo estar à procura de escola para o filho de um amigo viúvo, a fim de penetrar nos famosos internatos de Yorkshire e recolher material para *Nicholas Nickleby* (destaques do autor).

E como parte de um mesmo “espírito de época”, o culto aos fatos parece ter caminhado lado a lado com a obsessão da imprensa quanto ao tempo e à comunicação imediata dos acontecimentos, intensificada pela tecnologia. Conforme Traquina (2005, p. 53), o jornalismo foi tão afetado pelo desenvolvimento tecnológico no século XX quanto no anterior – com a crescente pressão das “horas de fechamento” acentuando progressivamente o imediatismo do campo, cujos cúmulos contemporâneos podem ser identificados na “transmissão ao vivo” e, mais recentemente, na ideia de “tempo real” – noções que enfatizam a pretensão de simultaneidade entre a ocorrência do acontecimento e sua comunicação ao público.

O tempo influencia de outra maneira igualmente fundamental a relação entre empresa jornalística e público: trata-se de um relacionamento marcado pela recursividade, pela retomada regular após intervalos temporais pré-estabelecidos, conforme a periodicidade que o jornal propõe circular. Além disso, quanto mais estreita for a periodicidade, mais vezes a empresa vende suas mercadorias – e, em tese, maior a receita.

Por outro lado, a venda periódica de notícias exige produção contínua; não é mais possível esperar que elas “cheguem” à redação. Ao jornal, impõe-se a obtenção regular de informações que lhe permitam encher as próprias páginas com notícias que possam interessar ao leitor. A empresa organiza-se, cresce, emprega mais pessoas para trabalhar na produção de notícias. Assim é que emerge “uma nova figura no jornalismo – o repórter”, cujas atividades passa a constituir “uma ocupação integral no jornalismo” (Idem, p. 56).

É nessas condições, portanto, que a ocupação de jornalista se torna uma profissão diferenciada, uma atividade exercida não mais por “pessoas educadas com pretensões de liderança social, um grupo que compreendia o professor, o artista, o político” (O'BOYLE, apud TRAQUINA, idem, p. 62), nem por homens de letras que tinham no jornalismo uma forma de complementar a renda, divulgar sua produção literária e/ou conseguir posições políticas e econômicas mais proveitosas, mas sim por indivíduos dedicados em tempo integral ao trabalho nas redações – e fora delas, na contínua busca de acontecimentos dignos de ser noticiados.

Com a expansão da imprensa, as empresas jornalísticas eram empresas cada vez maiores, mais complexas, mais burocráticas, com uma crescente divisão do trabalho. A estrutura da indústria tomou forma a partir de uma divisão do trabalho entre departamentos e a emergência de numerosas posições jornalísticas (TRAQUINA, idem, p. 57).

Assim, conforme observa Michael Schudson (Apud TRAQUINA, idem), “as funções de gestão, editoriais e de reportagem foram diferenciadas à medida que os repórteres eram empregados para não fazer mais nada a não ser recolher e escolher notícias”, para que “o jornal” (a empresa) as transmita a seu público leitor.

É nesse contexto que se configura também a “reportagem” como atividade profissional típica, caracterizada pela coleta e elaboração (redação e edição) planejada de informações, a serem transmitidas a um público leitor massivo, difuso e heterogêneo. E em meio a esse processo desenvolvem-se também, finalmente, novas técnicas de trabalho e novos gêneros do discurso.

Conforme Traquina (2005), uma série de novas técnicas, incorporadas ao trabalho de reportagem a ponto de hoje serem consideradas banais, como a entrevista, a descrição de pessoas e de cenários, a utilização de testemunhas oculares e o recurso a fontes múltiplas, desenvolveram-se também no decorrer desse período de emergência e afirmação do “novo jornalismo”.

[...] Não só as peças noticiosas incluíam cada vez mais fontes múltiplas, apresentando uma diversidade de pontos de vista no mesmo artigo, como também os jornalistas demonstraram ainda mais agressividade na obtenção de elementos informativos: a prática dos jornalistas do Norte [dos Estados Unidos] durante a Guerra Civil norte-americana, de viajar disfarçados no Sul para evitar serem detectados, forneceu um modelo para o “jornalismo de disfarce” que se desenvolveu nos anos de 1880. (O primeiro artigo deste tipo foi publicado no jornal de Joseph Pulitzer, *New York World*, com o título “Inside the Madhouse”, e era uma reportagem sobre um hospício). Outro importante desenvolvimento, demonstrativo do crescente poder da imprensa, seria o surgimento do jornalismo de investigação, com os chamados jornalistas *muckrakers* no fim do século XIX e início do século XX (TRAQUINA, 2005, p. 59).

Dentre os gêneros cujos contornos começam a se delinear e/ou se afirmar na mesma época, pode-se destacar as *news stories* (reportagens narrativas mais extensas que os textos noticiosos de praxe), a entrevista e uma técnica de “empacotamento” da informação que, a partir do início do século XX, seria institucionalizada como típica do campo jornalístico: “As notícias tornaram-se crescentemente estandardizadas ao



tomarem a forma a que chamamos hoje 'pirâmide invertida', enfatizando o parágrafo de abertura, o *lead*' (TRAQUINA, 2005, p. 59).

Delineiam-se assim os contornos de uma conformação geral que se repete em outros campos da comunicação de massa que emergiram no Ocidente, bem como nas próprias atividades jornalísticas desenvolvidas a partir de outras mídias, como a revista, o rádio, a televisão e, mais recentemente, a internet: o modelo empresarial cuja forma de financiamento se tornou predominante no decorrer do século XX.

Conforme tal configuração, as relações dialógicas estabelecidas nesses campos envolvem, tipicamente, a empresa – que, em última análise, “fornece” periodicamente textos, de caráter informativo e/ou lúdico, a um público potencial massivo, difuso e heterogêneo – e, num outro pólo, aqueles membros desse público que, de alguma forma, interagem com tais textos e lhes dirigem algum tipo de resposta.

Mas, além do público e das empresas de comunicação que lhe difundem seus textos, as relações dialógicas estabelecidas no campo jornalístico são influenciadas ainda por outros importantes agentes, já mencionados aqui: os anunciantes – cujos intermediários junto à mídia são as agências de publicidade –, responsáveis pela sustentação econômica de tais relações, e também as assessorias de imprensa e as agências de notícias, que fornecem às empresas difusoras (em proporções variadas, conforme a empresa e o produto) as informações que serão transmitidas ao público.

Conforme já foi dito acima, aos anunciantes cabe a influência de quem decide financiar esse ou aquele órgão ou produto – e em cujas decisões intervêm, certamente, não apenas a consideração do “público-alvo” atingido pelo veículo de comunicação, mas também a conformidade entre os enunciados produzidos e seus interesses econômicos, políticos, etc.

Já as assessorias de imprensa e agências de notícias detêm o poder de, em grande parte, selecionar quais acontecimentos, dentre todos aqueles ocorridos no mundo inteiro em determinado intervalo temporal, são dignos de ser divulgados, além de influenciar a perspectiva sob a qual eles devem ser noticiados.

O jornalista, por sua vez, participa desse diálogo na estrita proporção de seu vínculo com esta ou aquela empresa de comunicação, e seu engajamento relacional será sempre condicionado por ela, conforme tal vínculo seja perene ou temporário (caso do jornalista *freelancer*), e de acordo com a função específica por ele desempenhada no processo de produção organizacional (por exemplo, como repórter, pauteiro, editor, colunista, editorialista, diretor de redação, redator, revisor, etc.).

Finalmente, os gêneros elaborados nesse campo caracterizam-se, de maneira geral, pela estandardização, tendo em vista certa padronização das relações entre empresa e público, certa homogeneidade do produto jornalístico e, a zelar por ela, um esforço organizacional de normatização cuja materialização mais visível pode ser observada no onipresente “manual de redação e estilo” (CONCEIÇÃO, 2005).

Ressalte-se que esta caracterização diz respeito a um modelo de atividade jornalística difundido e tornado hegemônico no mundo capitalista contemporâneo, no contexto da comunicação de massa – cuja primeira mídia a se configurar como tal, conforme já dito no início desta seção, foi o jornal impresso.

Trata-se aqui, portanto, de um campo da comunicação discursiva cujo desenvolvimento, relativamente recente, deu-se em escala internacional e ocasionou o delineamento das características gerais apresentadas acima, tornadas típicas por sua recorrência relativamente generalizada em nível mundial, à medida que os meios de comunicação de massa e a indústria cultural se fizeram presentes nos diferentes países.

Isso não significa, no entanto, que tal campo se configure de maneira definitiva e imutável, nem que tal configuração seja idêntica e homogênea em toda parte, ou que seu desenvolvimento (e o desenvolvimento dos meios de comunicação de massa, de maneira geral) tenha ocorrido ou esteja ocorrendo linearmente ou de maneira padronizada no mundo inteiro. Há especificidades nacionais, regionais e mesmo locais que, conforme o objeto particular de análise, não podem ser ignoradas – como ficará evidente no próximo capítulo, em que discutirei a configuração do campo jornalístico brasileiro.

A caracterização geral que propus aqui é necessária, no entanto, na medida em que explicita elementos e dinâmicas relacionais observáveis também no Brasil e cujo desenvolvimento entre nós, certamente particular, relaciona-se diretamente ao do jornalismo como campo da comunicação de massa no mundo.

## **1.6. A emergência do livro-reportagem no campo jornalístico**

A caracterização do livro-reportagem como gênero do discurso constitui uma questão ainda em aberto, não apenas por se tratar de um problema teórico ainda não enfrentado, mas também pelas novas possibilidades de compreensão que podem ser proporcionadas por um olhar mais atento às relações de comunicação discursiva que determinam seu planejamento, produção, configuração, circulação, consumo, enfim, sua

emergência e sua presença no âmbito da comunicação cultural no mundo e, mais especificamente, no Brasil contemporâneo.

A configuração do campo jornalístico de comunicação discursiva, delineada acima, permite considerá-lo como um contexto dialógico complexo, em cujo âmbito se elaboram enunciados igualmente complexos, ou secundários, conforme classificação estabelecida por Bakhtin (2003, p. 263-264):

[...] Aqui é de especial importância atentar para a diferença essencial entre os gêneros discursivos primários (simples) e secundários (complexos) – não se trata de uma diferença funcional. Os gêneros discursivos secundários (complexos – romances, dramas, pesquisas científicas de toda espécie, os grandes gêneros publicísticos, etc.) surgem nas condições de um convívio cultural mais complexo e relativamente muito desenvolvido e organizado (predominantemente o escrito) – artístico, científico, sociopolítico, etc. No processo de sua formação eles incorporam e reelaboram diversos gêneros primários (simples), que se formaram nas condições da comunicação discursiva imediata. Esse gêneros primários, que integram os complexos, aí se transformam e adquirem um caráter especial: perdem o vínculo imediato com a realidade concreta e os enunciados reais alheios: por exemplo, a réplica do diálogo cotidiano ou da carta no romance, ao manterem a sua forma e o significado cotidiano apenas no plano do conteúdo romanesco, integram a realidade concreta apenas através do conjunto do romance, ou seja, como acontecimento artístico-literário e não da vida cotidiana. No seu conjunto o romance é um enunciado, como a réplica do diálogo cotidiano ou uma carta privada (ele tem a mesma natureza dessas duas), mas à diferença delas é um enunciado secundário (complexo).

Assim, decorre de sua condição de gênero secundário que o livro-reportagem incorpore e reelabore gêneros primários já incorporados por outros gêneros igualmente complexos – caso do romance, do ensaio e, no âmbito mesmo do campo jornalístico, da notícia e da reportagem, dentre outros.

Não deve, portanto, causar estranheza o fato de, em seu processo de elaboração, ele assumir características composicionais e estilísticas presentes em outros gêneros, inclusive em alguns produzidos em outros campos da comunicação discursiva (como o romance ou o conto), especialmente se consideradas as evidentes permeabilidades existentes entre diferentes campos, como é o caso das relações entre jornalismo e literatura, em que se nota com frequência a atuação concomitante do mesmo indivíduo – aqui como literato, ali como jornalista. Assim, não será a presença de elementos comuns em dois ou mais desses gêneros que assinalará uma “filiação” direta de um a outro, mesmo sendo um deles “mais antigo”.

É certo que a identificação de recorrências temáticas, composicionais e estilísticas entre obras de diferentes gêneros – inclusive, elaboradas em contextos espaciais e temporais distintos – pode ajudar a compreender melhor a maneira como tais gêneros dialogam entre si e se encadeiam à dinâmica semiótica de uma cultura. Mas tal esforço só pode ser empreendido mediante a abordagem de um conjunto de obras que sejam tomadas como representativas de um determinado gênero, se não quisermos defini-lo simplesmente a partir de uma morfologia textual pré-estabelecida. Trata-se, portanto, de um trabalho a ser realizado depois da identificação e caracterização básica deste ou daquele gênero, não antes disso.

Por outro lado, é oportuno lembrar que, se a elaboração de um gênero ocorre sempre em um campo específico da comunicação discursiva, tal elaboração consiste sempre num conjunto de práticas semióticas recorrentes, e é mediante a repetição dessas práticas que se delinea um determinado tipo relativamente estável de enunciados.

Assim, o processo de emergência e de configuração de um gênero só pode ser adequadamente apreendido se compreendermos não apenas a evolução do campo da comunicação discursiva em que tal processo ocorre, mas também das práticas semióticas mediante as quais seus enunciados são produzidos.

No caso estudado aqui, tais práticas equivalem ao trabalho de *reportagem*, entendido como o esforço planejado de captação e elaboração de informações, por parte de um ou mais jornalistas, para transmissão a um público massivo (difuso, heterogêneo e não-especializado).

Desnecessário lembrar que o esforço de captar, selecionar e organizar informações em um texto, em cumprimento a um determinado planejamento prévio, não é atividade exclusiva do jornalista. É isso também o que faz, por exemplo, o cientista que desenvolve pesquisa sobre um objeto empírico qualquer – ou, como observou Tom Wolfe em fragmento já citado neste capítulo (WOLFE, 2005, p. 65-66), escritores de ficção, pelo menos desde o século XIX.

O que diferencia o trabalho de reportagem, sob o ponto de vista dialógico, é o fato de ele ser realizado por um tipo específico de profissional, que atua num campo igualmente particular da comunicação discursiva e, ao cumprir suas tarefas, insere-se em uma dinâmica dialógica típica desse campo.

Em seções anteriores deste mesmo capítulo, já mencionei a maneira como o desenvolvimento do campo jornalístico, no Brasil e no mundo, é caracterizado por

diferentes autores. Parece não haver discórdia quanto à tendência geral desse desenvolvimento – a configuração de um *jornalismo de empresa*, em que as relações estabelecidas com o público são condicionadas pelos interesses das organizações midiáticas (ou, mais precisamente, de seus donos e de seus financiadores) –, nem quanto à maneira como, no decorrer desse processo, em meio à crescentemente complexa divisão do trabalho nas empresas, emerge a profissão de jornalista e, mais especificamente, a função do repórter, como profissional dedicado exclusivamente, em tempo integral, à obtenção e elaboração das informações que serão transmitidas ao leitor.

O jornalista não é, em tal contexto, um erudito ou tribuno que propõe suas posições políticas ou filosóficas ao debate público, nem um cientista que submete uma hipótese teórica à observação empírica para depois relatá-la a seus pares, muito menos um esteta que vê o jornal como veículo para transmitir ao público suas criações artísticas.

Ele é um profissional que, a serviço de uma organização industrial, dedica seus esforços integralmente a uma especialidade um tanto genérica: obter informações sobre “fatos”, sobre “acontecimentos atuais”, e organizá-las na forma de uma mercadoria específica: a notícia.

Um rápido painel desse processo histórico é apresentado por Bulhões (2007, p. 23), conforme quem,

[...] no transpasse da segunda metade do século XIX para o alvorecer do XX, em virtude de o jornalismo ir se configurando cada vez mais como atividade lucrativa e aparelho industrial de produção diária de notícias, não se pode mais ficar à espera dos acontecimentos. Uma vez que os fatos é que passam a interessar, muito mais que as opiniões, o jornalismo vai se imbuindo cada vez mais da atitude de verificação dos acontecimentos em estado bruto, *in loco*. É preciso ir à cata deles, testemunhá-los, para produzir notícias que excitem e saciem o apetite das massas urbanas. O agente profissional dessa atitude desacomodada, vibrante, impregnada da convicção de que é preciso colar-se à pele do real, é o repórter. Ele passará a ser o grande responsável pelo conceito moderno de jornalismo. E o produto de sua escrita, a reportagem, será a coqueluche do jornal, vista como a essência do próprio ofício.

Em meio a esse processo de profissionalização do repórter, de progressiva sofisticação técnica e de concorrência entre os diferentes veículos, emergem novas especializações funcionais – como é o caso do repórter correspondente – e também novos gêneros do discurso jornalístico, como a reportagem, cuja “irrupção” estaria diretamente relacionada, conforme Bulhões (2007, p. 45), à presença do repórter “no

palco dos acontecimentos, trazendo a voz de quem convive estreitamente com os fatos” – elemento que, para o mesmo autor, constitui-se “um traço essencial do gênero”.

[...] Um marco dessa conquista teria sido a Guerra de Secessão, ou a Guerra Civil dos Estados Unidos (1861-1865), que mobilizou correspondentes no palco da batalha, realizando entrevistas, descrevendo testemunhas e o próprio cenário desolador da guerra. No Brasil, a presença de Euclides da Cunha, em 1897, ao cenário da Guerra de Canudos como correspondente de *O Estado de S. Paulo* pode ser evocado como um bom exemplo dessa atitude (BULHÕES, 2007, p. 45).

A essa presença do repórter “no palco dos acontecimentos”, que vê como essencial ao gênero, o mesmo autor relaciona outros elementos que, conforme sua compreensão, caracterizam a reportagem:

É bom enfatizar que tal atributo essencial de portar a voz de uma “testemunha ocular” dos fatos permitirá a concessão ao desempenho de uma atitude individualizada, centrada na figura do *eu* que reporta, o que insinua a presença de marcas de personalidade na forma expressiva. É o que permite circunscrever a reportagem na viabilidade da realização de um estilo, ou seja, de uma forma verbal que comporta a marca da individualidade. Daí dizer-se que a reportagem é o ambiente mais inventivo da textualidade informativa. Na dilatação do evento noticioso, a reportagem pode estender-se como uma realização descritiva, na composição astuciosa de um personagem ou na coloração de um cenário. Ou desdobrar-se plenamente na narratividade, em que estão implicados personagens em processo de mudança de estado. É desse modo que ela ensaia alguma proximidade com realizações da prosa de ficção ou transporta marcas da própria literariedade (BULHÕES, 2007, p. 45).

Além da ênfase na “presença do repórter” como atributo essencial à reportagem, outro posicionamento do autor, explícito no trecho citado acima, chama a atenção deste leitor – a reportagem como narrativa e, como se nota em outro fragmento, como “forma desenvolvida da notícia”:

Quanto às realizações narrativas dos gêneros jornalísticos, o ponto primordial a ser destacado aqui diz respeito à reportagem, a qual, em linhas gerais, pode ser definida como a forma desenvolvida da notícia. Ultrapassando o simples anunciar do acontecimento, a reportagem dedica-se a detalhar os fatos, situando-os no entorno de suas motivações e implicações. Possui variantes de formato, ora mais descritivos, narrativos, expositivos, dissertativos; e constrói-se com a apuração laboriosa das informações, por meio de entrevistas e da consulta a diferentes versões (BULHÕES, 2007, p. 44-45).

Não há dúvida de que, na medida em que se relaciona sempre a um contexto situacional, existencial e histórico inevitavelmente marcado pela temporalidade, pode-se atribuir a qualquer reportagem – como, aliás, a *qualquer enunciado* – uma narratividade intrínseca, que decorre justamente da temporalidade inerente ao contexto situacional, existencial e histórico em que se inscreve seu tema – e em que ela, como qualquer outro enunciado, é elaborada.

Neste sentido, pode-se mesmo pensar nos gêneros como molduras narrativas em que se enquadram as atividades enunciativas dos diferentes sujeitos envolvidos em determinadas dinâmicas dialógicas: por meio deles, configuram-se os projetos discursivos, os papéis dialógicos, os fazeres e as competências cuja recorrência relaciona-se diretamente às tipicidades relativas observáveis nos enunciados.

No entanto, caso a noção de “narrativa” seja empregada em uma acepção mais restrita – como a apresentação de acontecimentos que se sucedem ordenadamente no tempo, ou, em termos mais simples, como relato de uma história –, não é possível dizer que toda reportagem é uma narrativa ou uma “forma desenvolvida da notícia” – ou, como propõem Bulhões e também Lima (2009), uma “notícia ampliada”, já que há aquelas cujos “formatos” são, como admite o próprio autor, “ora mais descritivos, narrativos, expositivos, dissertativos”.

A ideia de “ampliação da notícia” é problemática mesmo à luz da apresentação que o próprio Lima faz da reportagem como “jornalismo interpretativo”, em contraposição à notícia como “jornalismo informativo” (LIMA, 2009, p. 18). Mais adiante, o autor cita um fragmento de Lage (1979) em que aparece a ideia de reportagem como expansão da notícia – mas em um contexto que não autoriza a caracterizá-la simplesmente como tal. Vejamos:

**Como estilo de texto** (não como departamento das redações) a **reportagem é difícil de definir. Compreende desde a simples complementação de uma notícia – uma expansão** que situa o fato em suas relações mais óbvias com outros fatos antecedentes, consequentes ou correlatos – **até o ensaio** capaz de revelar, a partir da prática histórica, conteúdos de interesse permanente, como acontece com o relato da campanha de Canudos por Euclides da Cunha (LAGE, *Apud* Lima, 2009, p. 22, destaques meus).

Como se vê, Lage não define “reportagem” apenas como expansão da notícia – diz que ela pode se apresentar como uma complementação dela, é verdade, mas também sob outras formas que podem até chegar a aproximá-la do ensaio. A ideia de “extensão” também se encontra, ao lado de “narrativa”, em trecho de Sodré e Ferrari

(1986), segundo quem o jornal diário, ao noticiar um fato qualquer, já apresenta aí, “em germe”, uma narrativa.

O desdobramento das clássicas perguntas a que a notícia pretende responder (quem, o quê, como, onde, quando, por quê) constituirá de pleno direito uma narrativa, não mais regida pelo imaginário, como na literatura de ficção, mas pela realidade factual do dia-a-dia, pelos pontos rítmicos do cotidiano que, discursivamente trabalhados, tornam-se **reportagem. Esta é uma extensão da notícia e, por excelência, a forma narrativa do veículo impresso** (SODRÉ & FERRARI, *Apud* LIMA, 2009, p. 23, destaque meu).

Sodré e Ferrari adotam uma classificação estrangeira que divide as narrativas jornalísticas (*news stories*) em três tipos: 1. *fact-story* – em que fatos são narrados em ordem de importância –, que traduzem como “reportagem de fatos”; 2. *action-story* – que apresenta um relato “de uma maneira movimentada”, “sempre pelo fato mais atraente” –, traduzida como “reportagem de ação”; 3. *quote-story* – em que “o relato” é complementado e esclarecido por “citações” e fundamentado em “dados” –, que os autores apresentam como “reportagem documental” (SODRÉ & FERRARI, *Apud* LIMA, 2009, p. 25). Traduzem, portanto, de maneira aparentemente direta, *news story* como “reportagem” e, ao fazê-lo, reduzem o sentido desse segundo termo a “narrativa”, sem uma exposição mais ampla dos critérios adotados para isso – além, claro, do fato de traduzirem essa tipologia das *stories* jornalísticas.

Em outro trecho – também transcrito por Lima –, os mesmos autores apresentam um raciocínio que, se usado para afirmar a ideia de que a reportagem é sempre uma narrativa, não pode deixar de ser questionado:

Conforme o assunto ou o objeto em torno do qual gira a reportagem, algumas dessas características poderão aparecer com maior destaque. Mas **será sempre necessário que a narrativa (ainda que de forma variada) esteja presente numa reportagem.** Ou não será reportagem (SODRÉ & FERRARI, *Apud* LIMA, 2009, p. 24, destaque meu).

Mas pergunta-se: é possível imaginar uma reportagem sem, digamos, alguma forma de descrição? Isso faz, então, da reportagem um texto sempre e necessariamente descritivo? Será também possível imaginar uma reportagem sem alguma forma de exposição, mínima que seja? Isso faz, por sua vez, da reportagem um texto expositivo? Não é sustentável a ideia segundo a qual, por estar a narrativa, “ainda que de forma variada”, “sempre presente” em uma reportagem, esta será sempre um texto narrativo.



Essa é uma postura que nega, inclusive, um tipo de livro-reportagem apresentado pelo próprio Lima, relacionado à reportagem, repitamos, que aborda temas não atrelados a um fato nuclear específico e que mais se relacionam à explicação de uma situação mais ou menos perene. Nesse caso não teríamos um texto predominantemente expositivo?

Sodré e Ferrari afirmam também que a notícia é “em germe” uma narrativa, e que “o desdobramento das clássicas perguntas a que a notícia pretende responder (quem, o quê, como, onde, quando, por quê) constituirá de pleno direito uma narrativa”. Em outro fragmento, que Lima transcreve mais adiante, os mesmos autores definem a narração como “a ordenação de fatos, de natureza diversa, externos ao redator (mesmo quando o narrador é parte dos fatos, isto é, participa da ação que está sendo narrada)”, e afirmam que no texto comunicativo, “os acontecimentos (desde a mais simples notícia até a grande reportagem), situados no nível de uma sequência temporal, constituem uma narrativa” (SODRÉ & FERRARI, apud LIMA, 2009, p. 147).

Quanto ao caráter narrativo da notícia (entendendo-se “narrativa” e “notícia” como definidos acima), não parece haver o que discutir. Nesse sentido, vale a pena ler também o que afirma Lage (2008, p. 175): “A técnica da notícia jornalística é um dos raros exemplos de texto desenvolvido fora da tradição da literatura, com base na maneira espontânea com que as pessoas contam umas às outras suas experiências”. Narrativa, portanto.

Já a reportagem, ao mesmo tempo em que pode ser dedicada a “contar uma história” e se caracterizar, da mesma forma que a notícia, como discurso narrativo (definido, conforme os termos da citação acima, como apresentação de uma série de acontecimentos ordenados em uma sequência temporal), também pode, diversamente, constituir-se como discurso explicativo sobre algum aspecto da realidade – mesmo que, em sua malha textual-discursiva, conte alguma(s) história(s) para ilustrar sua exposição; nesse caso, temos um discurso predominantemente expositivo ou descritivo, da mesma forma como, em um discurso narrativo, a descrição de um ambiente ou personagem não o descaracteriza como tal.

Defenderei esta posição por meio de um caso concreto: trata-se de uma reportagem publicada na edição nº 445 da revista Planeta, de outubro de 2009 (p. 54-59), assinada por Tereza Kawall e intitulada “Eu amo meu cachorro. E você?”.

O “corpo do texto” é antecedido por duas páginas ilustradas em que, além do título, aparecem as figuras de um menino não identificado, abraçado “amorosamente”

a um cachorro não identificado, destacando-se sobre um céu azul em um lugar, talvez um campo, igualmente não identificado, além de um subtítulo em que se lê: “Qual a razão e o sentido do estabelecimento de relações tão estreitas entre nós e os animais? Por que ela [sic] ocupa hoje tanto espaço em nossas vidas, casas e famílias?”. Nas páginas seguintes, o “corpo do texto”, iniciado com o seguinte parágrafo:

Um dos fenômenos mais expressivos do presente é o aumento do interesse pela vida animal. Quem não se encanta com os bailados aquáticos dos golfinhos e das baleias, com a profusão de cores dos peixes e os extraordinários cenários do fundo do mar? Vários canais de tevê por assinatura, muitas revistas e seções exclusivas nos jornais se especializaram em documentários sobre a vida animal selvagem e doméstica. Aquários gigantescos, sequências de caça na África e em outros continentes fascinam públicos de todas as idades. Quem ainda não se deliciou ao observar as estratégias de sobrevivência dos bichos, o instinto de proteção e o carinho que existe entre eles? (KAWALL, 2009, p. 56).

Nas quatro páginas em que a reportagem se desdobra, não são contadas histórias. Apresentam-se vários raciocínios, informações e argumentos que se dedicam ao tema das relações entre humanos e animais.

Além do texto principal, que se espalha continuamente ao longo das páginas, há duas caixas de texto menores, intituladas “Presença terapêutica” (p. 56) e “Uma indústria florescente” (59), além da repetição de dois fragmentos em destaque (na prática jornalística, atribui-se a fragmentos desse tipo a denominação “olhos”), com os seguintes dizeres: 1. “Quem ainda não se deliciou ao observar as estratégias de sobrevivência dos bichos, o instinto de proteção e o carinho que existe entre eles?” (p. 56); 2. “Quando pessoas brincam e trocam olhares com seus cães, os níveis de oxitocina – hormônio que estimula a sensação de afeto entre a mãe e o bebê – são sempre maiores do que antes” (p. 58).

Há também fotografias: cachorros anônimos correndo num parque não identificado (p. 56); crianças anônimas, de costas para a câmera, olhando para um aquário não identificado em que se vê um quelônio também anônimo (p. 57); uma velhinha anônima com um gatinho no colo (p. 57); outro cachorro anônimo (p. 58) e mais uma criança, desta vez uma menina, dando cenoura a um coelhinho em seu colo (p. 58); um compartimento de bagagens de uma aeronave, cheio de pequenas jaulas ocupadas por cãezinhos (p. 59). E na página 59, o encerramento do texto:

Há uma lógica irrefutável nisso tudo. Ao lado de nossos companheiros caninos ou felinos, podemos mostrar sem pudor nossa

fraqueza, nosso desamparo, nossa dor. Podemos demonstrar, da mesma forma, nossa força e coragem. Podemos ter certeza de que somos importantes na vida de alguém ou, simplesmente falando, de que somos amados (KAWALL, 2009, p. 59).

Em outro texto bem diferente, um dos mais notórios repórteres da história do Brasil, Samuel Wainer, conta, em seu livro de memórias (WAINER, 1988), sobre uma reportagem que o banqueiro e então deputado Drautl Ernâni lhe incumbiu de fazer, e o teor do pedido não deixa dúvida quanto ao fato de não se tratar, naquele caso, de “contar uma história”; no mesmo trecho, Wainer explica também, rapidamente, sua maneira de trabalhar como repórter:

[...] ele queria que eu fizesse uma série de reportagens mostrando a importância das refinarias de petróleo, algumas das quais controladas por empresários ligados ao Banco do Distrito Federal. Drautl Ernâni era uma das fontes de sustentação financeira de Assis Chateaubriand e conseguiu espaço nos Diários Associados para a publicação das reportagens. [...].

Fui contratado como *freelancer*. Recebi uma razoável ajuda de custo e comecei a viajar, para ver como agiam nesse campo em vários países. Estive no Uruguai, na Argentina, na Venezuela. Estudei a fundo a questão do petróleo. Esse, por sinal, era meu estilo: encarregado de escrever sobre um determinado assunto, eu me dedicava inteiramente à tarefa de estudá-lo em profundidade, fazia uma espécie de curso completo sobre a matéria. No Brasil, apurei em detalhes a movimentação de várias correntes existentes nas Forças Armadas, que estavam divididas quanto ao problema da exploração das jazidas. Reunidas as informações, publiquei a série de reportagens (WAINER, 1988, p. 100).

Pelos dois exemplos – bastante distintos – fornecidos acima, creio ter demonstrado com suficiente clareza o quanto é equivocado conceituar o gênero reportagem como “notícia ampliada” e como “narrativa”, mesmo que, como será discutido no próximo capítulo, tal caracterização possa ser relacionada à emergência do gênero no jornalismo anglo-saxônico – em cujo âmbito se desenvolveu, inclusive, um termo específico para designar reportagens de caráter mais expositivo e descritivo que narrativo: *feature*.

Em Bulhões, tal concepção parece relacionar-se a um elemento que o pesquisador considera “essencial” ao gênero, conforme já mencionado: a presença do repórter “no palco dos acontecimentos, trazendo a voz de quem convive estreitamente com os fatos”, ou, em outras palavras do mesmo autor, a necessidade de que o repórter seja “uma 'testemunha ocular' dos fatos”, o que caracterizará seu relato como “uma atitude individualizada, centrada na figura do *eu* que reporta”.

Quanto a essa exigência, porém, é preciso observar seu caráter excessivamente restritivo, a ponto de excluir quase todo enunciado jornalístico da definição de reportagem – na medida em que apenas muito raramente o repórter está presente no acontecimento que relata. Utilizando-se tal noção, textos como *All the president's men*, de Bob Woodward e Carl Bernstein, *Hiroshima*, de John Hersey, *A sangue frio*, de Truman Capote, *O reino e o poder*, de Gay Talese, ou *Notícias do Planalto*, de Mário Sérgio Conti, *Notícia de um sequestro*, de Gabriel Garcia Márquez, ou ainda a série de livros publicados por Elio Gaspari sobre a ditadura militar brasileira, dentre muitos outros, não seriam considerados reportagens, já que, evidentemente, nenhum dos autores estava presente aos acontecimentos relatados.

Outro aspecto a ser questionado é a visão que, por meio de tal concepção, Bulhões manifesta sobre o trabalho de reportagem. Se, no início de seu desenvolvimento, ele pode ser associado mais especificamente à obtenção e ao relato de acontecimentos, de fatos a serem reportados ao leitor, há tempos não é mais possível reduzi-lo a tais atividades. Conforme Lima (2009, p. 18-19),

Paulo Roberto Leandro e Cremilda Medina, que na década de 1970 trabalharam na Escola de Comunicação e Artes da USP uma louvável proposta que visava reconstituir a história da reportagem, afirmam que no final da década de 1910 a imprensa norte-americana enfrenta um dilema. Já existe o telégrafo, as agências noticiosas estão a pleno vapor, o volume de informações com que o leitor norte-americano é brindado pelos jornais é considerável, mas mesmo assim é surpreendido pela eclosão da Primeira Guerra Mundial. Descobre-se então que a imprensa estava muito presa aos fatos, ao relato das ocorrências, mas era incapaz de costurar uma ligação entre eles, de modo a revelar ao leitor o sentido e o rumo dos acontecimentos.

A prática de reportagem ganha complexidade, portanto, não apenas pela utilização intensiva de novas técnicas, mas também pela sofisticação de propósitos e de perspectiva.

Um novo tipo de produto vem a público: as revistas semanais de informação, nascidas em um contexto no qual, segundo Lima (2009, p. 19), o público passa a esperar um tratamento que dê à informação mais qualidade. Surge a revista *Time*, “[...]voltada para o relato dos bastidores, para a busca de conexões entre os acontecimentos, de modo a oferecer uma compreensão aprofundada da realidade contemporânea” (Idem, *ibidem*), e cujo modelo bem-sucedido seria imitado, ainda que parcialmente, por outras publicações em vários países até hoje – dentre as quais são

citadas “*Der Spiegel* na Alemanha, *Cambio 16* na Espanha, *L’Express* na França, *L’Europeo* na Itália, *Veja* no Brasil” (Idem, *ibidem*).

O novo modelo de publicação é caracterizado pela prática do jornalismo interpretativo – orientado para o sentido dos acontecimentos, para suas relações com o contexto histórico e social em que ocorrem, e também para o exame de situações e de aspectos políticos, comportamentais, culturais – sociais, enfim –, cuja abordagem não é necessariamente subordinada à narração de um fato nuclear.

O trabalho de reportagem se torna, portanto, muito mais complexo. Impossível, neste novo contexto, definir a reportagem de maneira tão restrita, como fruto do trabalho de um repórter identificado, talvez romanticamente, como “testemunha ocular” dos acontecimentos, ou reduzi-la simplesmente à recolha, registro e transmissão de *ocorrências*.

Cada vez mais difícil, também, associar o trabalho de reportagem, bem como a própria reportagem como produto textual típico – isto é, como gênero do discurso –, estritamente à performance individual de um repórter e, portanto, a um eventual caráter “autoral”.

O caso das “grandes coberturas”, realizadas pelas revistas semanais de informação e também pelos grandes jornais contemporâneos (para mencionarmos apenas veículos do jornalismo impresso), talvez seja o melhor exemplo de reportagens que envolvem um grande número de profissionais, empenhados em explorar e apresentar um acontecimento ou situação sob múltiplos aspectos.

O desenvolvimento desse tipo de trabalho no Brasil é assim relatado por Cláudio Abramo (1988, p. 165):

As grandes coberturas jornalísticas foram inauguradas no Brasil como exercício de eficácia jornalística. Eu fui muito responsável por isso, na década de 1950, no *Estado*, ao destacar dez ou quinze repórteres para cobrir um fato. A origem das coberturas maciças tem raízes na necessidade, não só dos jornais como de alguns jornalistas, entre os quais me incluo, de causar um certo impacto na opinião pública e também no meio profissional, mostrando grande eficácia e grande capacidade de planejamento. Essas coberturas não eram uma necessidade histórica, do ponto de vista de acuidade da informação. Elas foram uma necessidade histórica do ponto de vista da demonstração de força, tanto dos jornais quanto dos responsáveis por sua organização.

Para o autor, ao exprimir “uma visão multifacetada do fato”, esse tipo de reportagem apresenta um aspecto problemático:

[...] São múltiplas visões de um acontecimento, mas falta talvez uma visão global, de uma pessoa só. Quando se vê algo por meio de vinte olhos diferentes, não há um olho que veja o conjunto. Nessas grandes coberturas, ninguém está preocupado em dar o quadro global (ABRAMO, 1988, p. 165).

Como exemplo “dramático” de grande cobertura que apresenta esse tipo de problema, Abramo cita, dentre outras, a “grande reportagem” que a mitificada revista *Realidade* publicou sobre a Amazônia, no início da década de 1970:

[...] Mandaram não sei quantos repórteres para lá e o que acabou acontecendo? O repórter, por mais ampla que seja sua missão, está preso a sua condição humana. Não pode cobrir uma área de cinquenta mil quilômetros quadrados. Ele cobre aquilo que acontece perto dele, e por mais que se desloque não pode cobrir, com a mesma eficácia, coisas que acontecem a dezenas, centenas ou milhares de quilômetros de distância. Com isso, a *Realidade* sobre a Amazônia (que é citada como exemplo de grande cobertura), se bem examinada, ao lado de alguma parte documental interessante mostra que os repórteres acabaram entrevistando um pescador, um remador, uma índia perdida no meio do mato; caíram naquilo que uma única pessoa poderia ter feito. Isso é típico, porque todos os repórteres acabaram entrevistando ou conversando com o sujeito que estava perto, o que é normal (ABRAMO, 1988, p. 165-166).

Para Abramo (Idem, p. 166), não adianta “mandar trinta repórteres” para uma cobertura, “porque eles vão dar o mesmo relato e não há relatos globais”. Daí a valorização cada vez maior do analista, capaz de articular os fatos, “tudo o que lê e sabe”, dar “vinte telefonemas” e fazer um relato mais objetivo e com mais informação que um repórter em campo.

Finalmente, mais adiante o autor sintetiza sua avaliação, afirmando que o hábito da cobertura maciça acabou por aniquilar o da reportagem individual, produzida por uma pessoa “que vai ver o fato”, e que a qualidade da reportagem se perde muito no seu fracionamento em vários textos – “não acredito que a multiplicação dos textos melhore o nível da reportagem”, diz Abramo (Idem, ibidem). Para ele, é “muito melhor escolher grandes repórteres para fazer matérias depressa e bem-feitas, sem muita mão-de-obra, sem muita elaboração posterior, do que apresentar uma massa de informações fragmentárias” (Idem, ibidem).

Não é sempre e necessariamente como uma multiplicidade fragmentária de textos, porém, que se apresenta o produto de uma grande cobertura. Em revistas semanais de informação, por exemplo, é possível observar a articulação dos esforços de vários repórteres, além de redatores e editores, em uma reportagem coesa, que não se

divide em diferentes abordagens individuais desarticuladas entre si. É o que parece ter acontecido em *Veja* – pelo menos durante seus anos iniciais, em que, segundo Conti (1999, p. 74-75, destaques meus), desenvolveu-se um modelo particular de revista semanal de informação:

Da química entre Mino Carta e Raimundo Pereira nasceu um modo de fazer revista semanal de notícias. [...]. Desenvolveu-se entre setembro e dezembro de 1969 a concepção de que **o jornalista de *Veja* trabalhava em equipe, sob um chefe que era repórter como ele**. Uma equipe que tratava de descobrir notícias que os jornais não tinham, e apresentava os fatos melhor que eles, pois averiguaria o que se passou nos bastidores, daria o sentido dos acontecimentos. Uma concepção diferente da de *Time* e *Newsweek*. As semanais americanas privilegiavam mais o redator que o repórter. *Veja* não seria, como elas, uma revista de gabinete e de interpretação. A capacidade de Mino Carta em detectar jornalistas de talento, e em incentivá-los, foi fundamental para a cobertura. [...]. Raimundo Pereira inventou-se como editor, e inventou **o editor de *Veja*: o jornalista que apura e fecha as matérias**.

No mesmo trabalho, Conti apresenta o típico processo de produção das reportagens publicadas pela revista, já sob a direção de José Roberto Guzzo, que sucedeu Mino Carta no comando da redação:

O ciclo poderia começar com um repórter querendo fazer uma matéria. Ele tinha de convencer o seu editor de que a ideia, a pauta, era boa. Se conseguisse, o editor a encaminhava ao editor executivo, que a conduzia ao seu chefe, e assim sucessivamente. No caminho, a pauta ia sendo burilada e completada. Na apuração, eram feitas quantas fotografias e entrevistas fossem necessárias, onde fosse preciso, inclusive na Europa e nos Estados Unidos, pelos correspondentes. Depois de percorrer pilhas de fotos, para escolher as melhores, e de fazer tabelas, mapas ou gráficos com a editoria de Arte, o repórter diagramava a matéria, que era repaginada pelo editor e depois pelo editor executivo. O encarregado escrevia o texto, seu editor pedia complementos e determinava que fosse reescrito. A cada degrau na hierarquia a reportagem era reescrita novamente. Autorizada a publicação, era a hora da checagem. Os checadores conferiam as datas, grafias de nomes e comparavam o texto final com os relatórios originais, buscando incongruências e erros. Esse ir-e-vir levava dias, às vezes semanas e, no gargalo final, era extenuante e neurótico. À meia-noite, acontecia de se reescrever uma matéria de oito páginas, com um novo enfoque e mais entrevistados, que às vezes precisavam ser retirados da cama. Às três horas da madrugada, o chefe poderia decidir que a reportagem fosse reduzida para duas páginas. O repórter que teve a ideia original saía da redação às nove horas da manhã, com o sol alto, e chegava em casa massacrado. Apenas uma das oito pessoas que entrevistara durante horas fora citada. Do seu texto original não sobraram nem as vírgulas. Tivera de refazer uma legenda cinco vezes. Como de praxe em *Veja*, a reportagem não era assinada. Nem a

família, nem os amigos saberiam que algumas semanas da vida do repórter estavam impressas naquela matéria que se lia em dez minutos (CONTI, 1999, p. 63).

Após a consideração desses enunciados, parece ter ficado explícito que, se quisermos definir satisfatoriamente o trabalho de reportagem – não nos baseando exclusivamente nas ações que podem tê-lo constituído há tempos, no início de seu desenvolvimento, nem orientando-nos por aquilo que, sob este ou aquele ponto de vista, ele *deveria* ser, mas visando a compreendê-lo a partir dos elementos que lhe são apontados, dialogicamente, como característicos –, devemos reconhecer nele apenas algumas características gerais básicas:

1. trata-se de uma performance semiótica realizada por jornalistas (profissionais com ou sem formação universitária específica, sindicalizados ou não, que se definem, contudo, por terem o jornalismo como ocupação habitual e remunerada);

2. essa performance é constituída por um conjunto de tarefas, que podem ser agrupadas em três fases distintas:

a. *planejamento* da reportagem, que é o momento em que se definem o assunto sobre o qual serão coletadas informações, bem como a maneira como tais informações serão obtidas, as fontes que podem fornecê-las e o ponto de vista a partir do qual elas serão reunidas e, posteriormente, elaboradas; a *pauta* é o gênero do discurso conforme o qual, tipicamente, são produzidos os enunciados em que o planejamento se consolida, e sua elaboração tem como finalidade orientar as atividades de coleta e elaboração de informações que serão realizadas pelo(s) repórter(es);

b. *coleta*, que corresponde ao processo de obtenção – junto a um determinado número de fontes (testemunhais, documentais, bibliográficas) e/ou mediante a observação de determinados eventos – das informações a serem elaboradas e transmitidas ao público;

c. *elaboração* das informações coletadas, tendo em vista sua transmissão eficaz ao público; no caso do jornalismo impresso, esta fase abrange as atividades de redação, edição e revisão de textos verbais, mas também se relaciona, em um sentido mais amplo, à produção de textos verbo-visuais que incluem também fotografias, gráficos, charges, além da diagramação e da paginação, conforme um projeto gráfico-editorial pré-estabelecido;



3. as informações coletadas e elaboradas pelo jornalista são destinadas a um público massivo – numeroso, difuso e heterogêneo –, tipicamente não-especializado;

4. as atividades de reportagem, por um lado, e, por outro, as respostas que o público dirige aos enunciados produzidos por meio delas, constituem dinâmicas dialógicas típicas, particulares do jornalismo como campo da comunicação discursiva, e das configurações específicas assumidas por esse campo e por tais dinâmicas derivam, em cada caso, diferentes tipos relativamente estáveis de enunciados – gêneros discursivos particulares, como a notícia, a reportagem, a nota e o livro-reportagem.

Assim, é como um tipo específico de produto das atividades de reportagem que se define o gênero do discurso visado neste trabalho. As especificidades que o singularizam em relação a outros gêneros, sob o ponto de vista das recorrências caracterizadoras do conteúdo temático, da construção composicional e do estilo de seus enunciados típicos, são estreitamente vinculadas às práticas semióticas por meio de cuja reiteração ele emerge como gênero em um dado contexto dialógico – sendo, portanto, condicionadas por elas.

Iniciativas como as do norte-americano John Reed – *México Rebelde*, *Guerra nos Bálcãs* e *Os dez dias que abalaram o mundo* –, bem como as do brasileiro Paulo Barreto (João do Rio) – *As religiões do Rio*, *A alma encantadora das ruas*, *O momento literário*, *Vida vertiginosa*, *Cinematógrafo*, dentre outras –, permitem situar nas primeiras décadas do século XX os primeiros trabalhos que podem ser qualificados, conforme os parâmetros identificados acima, como livros-reportagem.

E antes deles, o campo literário fornece exemplos de ficcionistas que realizaram trabalhos semelhantes para subsidiar suas obras, como o já citado Dickens, e também de outros escritores que, se aproximando mais da atividade jornalística, produziram textos literários “sem ficção”, como os casos mencionados por Wolfe (2005, p. 74):

Para começar, Boswell. Uma coisa de que gosto em Boswell é a maneira como ele de fato tenta jogar Johnson em situações que sirvam para reportagem, onde possa conseguir o diálogo, observar os costumes; como a ocasião em que convenceu Johnson a ir jantar na casa de seu inimigo literário John Wilkes... [...] *London labour and the london poor* [Trabalho em Londres e os pobres de Londres], de Henry Mayhew, notável sobretudo pelo fato de Mayhew ter procurado encontrar pessoas das classes mais baixas do East End de Londres e pela habilidade com que captou sua linguagem... [...] O curioso livro de Tchekhov *Uma viagem a Sacalina*; o grande dramaturgo e contista

vai, no auge de sua fama, a uma colônia penal na costa do Pacífico da Rússia, a fim de expor as condições de vida lá...

Também podem ser mencionados alguns trabalhos mais recentes, como os de Ernest Hemingway sobre as touradas na Espanha, *Morte ao cair da tarde* e *O verão perigoso*, ambos publicados no Brasil por Enio Silveira, além de *Rumo à Estação Finlândia*, publicado em 1940 pelo jornalista e crítico cultural Edmund Wilson e que se tornou *best-seller* no Brasil quando publicado pela Companhia das Letras, além de *Na pior em Paris e Londres: a vida de miséria e vagabundagem de um jovem escritor no fim dos anos 1920*, de George Orwell, que a mesma editora brasileira publicou em 2006.

Já no final de 1946, o jornalista sino-americano John Hersey publica em livro a reportagem *Hiroshima*, que meses antes já tinha ocupado uma edição inteira da revista *New Yorker*, com centenas de milhares de exemplares vendidos, e na década seguinte Lillian Ross publica *Filme: um retrato de Hollywood*. Mas foi associado ao “novo jornalismo” estadunidense dos anos 60<sup>5</sup> que o gênero emergiu com mais vigor no contexto da cultura dita de massa, podendo-se observar a ocorrência de um *boom* editorial no período, ao menos no mercado norte-americano. Para se ter uma idéia da multiplicidade de trabalhos publicados naquele contexto, conforme Wolfe (2005, p. 64),

[...] basta mencionar o livro de Talese sobre o *The New York Times* (*O reino e o poder*), os livros de Mailer sobre as convenções políticas e a viagem à Lua, o livro de Joe McGinniss sobre a campanha de Nixon em 1968 (*The selling of the president* [...]), o livro de Adam Smith sobre Wall Street (*The Money game* [...]), o escrito de Sack, Breslin e Michael Herr (*Khesanh*) sobre a Guerra do Vietnã, o livro de Gail Sheehy sobre os Black Panthers (*Panthermania*), um livro sobre os confrontos negros/brancos chamado *Radical Chique & o terror dos RPs*, o de Garry Wills sobre a Conferência da Liderança Cristã no Sul... [...].

Em outro trecho do mesmo texto, Wolfe (2005, p. 46) cita mais exemplos: *M*, de John Sack, *Paper Lion*, de George Plimpton, *Hell's Angels: medo e delírio sobre duas rodas*, de Hunter Thompson, além de, em outros fragmentos, mencionar ainda mais obras, como outro livro seu, *O teste do ácido do refresco elétrico*, e *A sangue frio*, de Truman Capote. Em tal contexto, a emergência do gênero é associada ao prestígio de um

---

<sup>5</sup> Note-se que o termo “novo jornalismo” é utilizado, neste trabalho e também na bibliografia em que ele se fundamenta, para se referir a dois momentos distintos: o primeiro deles é o início do século XIX, quando emerge a *penny press* e o jornalismo anglo-saxônico dito de massa, como consta na terceira e na quarta seções deste capítulo; o segundo corresponde à prática e, alegadamente, ao estilo de alguns jornalistas norte-americanos, como Tom Wolfe, Gay Talese, Jimmy Breslin, dentre vários outros, durante a década de 1960.

grupo específico de jornalistas e também de ficcionistas feitos repórteres (como Capote e Mailer), com pretensões de “literariedade” e originalidade seja quanto às pautas (os assuntos reportados e a “angulação” que lhes é dada), quanto à captação – como no caso da “reportagem de imersão” defendida por Wolfe (2005) e Talese (2004) –, ou quanto à escrita.

Assim, nos Estados Unidos o livro-reportagem assume a configuração de um gênero autoral, marcado pela autonomia, pela subjetividade e pela criatividade do repórter, em contraposição a um “jornalismo convencional” supostamente estandardizado, impessoal, superficial e insípido.

O gênero também se desenvolve na Europa, onde se observa, a partir de 1968, o *boom* editorial de uma *história imediata* que, conforme Lima (2009, p. 240),

[...] nasce quando o calor dos acontecimentos ainda não se evaporou, nem as cinzas dos escombros foram de todo recolhidas. É o livro-flash, que vai se consagrar na Feira (do livro) de Frankfurt, em setembro: ali estão títulos sobre os acontecimentos da antiga Tchéco-Eslováquia no mês anterior – a invasão soviética, a queda de Dubcek – , sobre a agitação estudantil alemã de apenas três semanas atrás.

Para tal autor, o fenômeno se deve ao fato de que os europeus teriam descoberto nesse momento as possibilidades oferecidas pela utilização do gravador no trabalho de reportagem:

[...] Percebem o que Oscar Lewis [...] fizera em seu estudo *Os filhos de Sánchez*, construído com o apoio incomensurável do gravador. Alertam-se para o que os americanos estão fazendo com o *new journalism* a partir do sucesso de Truman Capote com *A sangue frio*. E seguem algo dessa trilha. Alain Prevost traça o perfil de um camponês francês, sustentado em 72 horas de entrevista gravada; Martin Walser grava o depoimento de uma criminosa na prisão de Lubeck e completa o retrato biográfico com entrevistas gravadas com outras pessoas que a conhecem (Idem, *ibidem*).

Desenvolvendo-se em uma dinâmica dialógica específica e a partir de práticas de reportagem condicionadas por essa dinâmica, o tipo de livro-reportagem que emerge no mercado editorial europeu apresenta, ainda conforme Lima (2009, p. 241), algumas características distintas daquelas observadas nos Estados Unidos:

Surge o interesse comercial de produção instantânea de livros que apelam menos para a reflexão, mais para a descoberta e a curiosidade do homem pelo que ocorre no seu mundo. Um produto da indústria cultural.

Em vez de escrita convencional, o estilo falado. Em lugar da autoria individual, o trabalho de equipe. Para apoiar o texto, muita ilustração, dossiê, relatórios, testemunhos. Não importa que não se conheça ainda o final do caso, importa acompanhá-lo enquanto acontece, conquistando um público que normalmente não compraria um livro.

Produção industrial. Jean Laconture dirige uma coleção, “Histoire imédiate”, na Seuil, tem recursos para trabalhar. Orçamento de 6 a 20 mil dólares por título, equipe de revisores, biblioteconomistas, tradutores, diagramadores. Sabe que a tiragem nunca é inferior a 15 mil exemplares, mas que a produção tem de ser rápida, a concorrência aumenta. Uma equipe reúne dois jornalistas principais, mais nove repórteres de apoio para em três semanas produzir e lançar sua versão dos incidentes tchecos. Raymond Aron leva apenas uma semana para produzir *La révolution intreprisable*, Philippe Labre não passa de um mês para escrever e lançar *Ce n'est qu'un début*.

Configura-se nos dois continentes, portanto, um gênero homogêneo quanto às características gerais que o definem – ou seja, quanto ao fato de seus enunciados, materializados e difundidos por meio do objeto livro, serem o produto de um tipo específico de atividade: a reportagem, definida como trabalho jornalístico constituído por uma série de ações planejadas de coleta e elaboração de informações, a serem vendidas a um público massivo e não-especializado.

Em cada continente, porém, o gênero parece assumir configurações próprias. Na América (mais especificamente, nos Estados Unidos), o livro-reportagem emerge no mercado editorial por meio de trabalhos individuais, marcados por um caráter autoral, pela subjetividade do repórter, por um trabalho de coleta baseado na máxima aproximação física em relação ao assunto abordado (a “reportagem de imersão” já mencionada) e por uma ênfase no esforço de elaboração textual.

Já na Europa, tal emergência parece ocorrer mediante trabalhos coletivos, realizados por equipes cujas composição e dinâmica se assemelham àquelas das redações de jornais e revistas (um grupo de repórteres sob o comando de redatores/editores, diagramadores, arquivistas, etc.), de produção rápida, orientados para demandas imediatas e pontuais de informação acerca de acontecimentos muito recentes ou ainda em evolução.

Observe-se que a comparação esboçada no parágrafo acima não tem qualquer pretensão de definir as características *atuais* do livro-reportagem nos Estados Unidos e na Europa, quarenta anos depois de sua emergência naqueles mercados editoriais. Por mais importante que seja, essa empreitada exige um esforço de pesquisa que se estenderia para muito além dos limites e dos objetivos desta tese.

Ressaltam-se aqui, no entanto, as diferentes maneiras por meio das quais o gênero se desenvolve, a partir da década de 1960, em duas diferentes regiões do mundo – mantendo, apesar das especificidades de cada caso, as características gerais que permitem defini-lo como tal.

Fica portanto explícito, por um lado, que os *sentidos* atribuídos ao gênero, mediante os enunciados que o representam e o definem, alteram-se conforme variem as dinâmicas em cujo âmbito eles são elaborados; e que, por outro lado, se é possível referir-se a uma presença desse gênero em diferentes lugares do mundo, isso ocorre porque se repetem nesses lugares, em maior ou menor medida, alguns elementos presentes nos contextos, dinâmicas e práticas dialógicas de que ele se origina.

Existe outro motivo para considerar, ainda que brevemente (como foi feito), o desenvolvimento do livro-reportagem em outros países: tal como aconteceu com as práticas, os gêneros e o próprio campo jornalístico de maneira geral (incluindo-se o processo de profissionalização do jornalista), sua emergência na cultura brasileira contemporânea não acontece de maneira desvinculada daqueles processos – apesar das especificidades que apresenta, como veremos no próximo capítulo.

Antes, porém, de abordar o desenvolvimento do livro-reportagem no Brasil, creio ser útil consolidar uma caracterização geral do gênero, tal como a apresentação de seu desenvolvimento na cultura de massa do mundo contemporâneo, empreendida até aqui, permite fazê-lo.

Como já observei, trata-se de um gênero elaborado no âmbito do campo jornalístico (cuja configuração geral já foi aqui identificada), e seus enunciados típicos são produtos de reportagens realizadas por jornalistas que, no exercício de sua profissão, captam, selecionam e elaboram informações, de maneira planejada e não-especializada, para vendê-las a um público massivo (numeroso, heterogêneo, difuso e não-especializado).

A diferenciá-lo de outros gêneros que também possuem tais características gerais, como a notícia, a nota e a reportagem publicada em jornais e revistas, pode-se observar, em primeiro lugar, o suporte por meio do qual seus enunciados são difundidos: ao se materializar em livros, o trabalho do jornalista pode se inserir em uma dinâmica relacional que não é a predominante no campo de comunicação discursiva do qual se origina (o que não será objeto de consideração aqui, mas adiante).

Assim, conforme essa definição preliminar, falar de livros-reportagem corresponde a referir-se a enunciados que resultam de trabalhos de reportagem (tal como

tais trabalhos foram definidos acima) e são publicados em livros para venda a um público massivo.

Essa noção, assumidamente ampla, permitirá, por um lado, identificar um conjunto de enunciados que representem o gênero, não a partir de características formais predeterminadas, mas das atividades e relações dialógicas de que eles se originam; por outro lado, ela tornará possível a caracterização do gênero em um contexto dialógico particular, mediante a análise dos enunciados que são produzidos em tal contexto.

## 2. O livro-reportagem no Brasil

---

Silencioso: quer fechado ou aberto,  
inclusive o que grita dentro; anônimo;  
só expõe o lombo, posto na estante,  
que apaga em pardo todos os lombos;  
modesto: só se abre se alguém o abre,  
e tanto o oposto do quadro na parede,  
aberto a vida toda, quanto da música,  
viva apenas enquanto voam suas redes.  
Mas apesar disso e apesar de paciente  
(deixa-se ler onde queiram), severo:  
exige que lhe extraiam, o interroguem;  
e jamais exala: fechado, mesmo aberto.  
(João Cabral de Melo Neto, *Para a Feira do Livro*)

Este capítulo é dedicado à caracterização do gênero livro-reportagem, tal como ele emerge e se faz presente na cultura brasileira contemporânea – conforme a perspectiva já delineada e assumida no primeiro.

Discurso inicialmente sobre o desenvolvimento do jornalismo como campo da comunicação discursiva no Brasil, tendo em vista as peculiaridades que, como se verá, constituem-no como contexto dialógico específico, que não pode ser pensado como a simples reprodução de um modelo supostamente global.

A seguir, falo das primeiras publicações de livros-reportagem no país, dedicando atenção especial a iniciativas ocorridas em meados da década de 1970, quando foram publicados alguns trabalhos e coleções que podem ser considerados o marco inicial da presença do gênero no mercado editorial brasileiro.

Mais adiante, apresento os dezoito livros-reportagem mais vendidos no Brasil durante o período de 1966 a 2004 – conforme base de dados fornecida por Cortina (2006) –, que serão considerados representativos do gênero e constituirão o *corpus* de uma análise em que, encerrando o capítulo, proponho caracterizar o típico livro-reportagem publicado e consumido no Brasil.

## 2.1. O jornalismo como campo da comunicação discursiva no Brasil

Já mencionei a informação de que em 1803 o jornal londrino *The Times* passou a recusar subsídios políticos para financiar suas atividades. Havia já na Inglaterra, portanto, as condições necessárias para um jornalismo empresarial cuja base de financiamento consistisse na comercialização de notícias e publicidade, conforme o modelo que se tornaria típico do “novo jornalismo” então emergente. Em contraponto, na mesma época não havia um jornal sequer em circulação no Brasil.

Produzir impressos de qualquer natureza era proibido na Colônia desde o início da exploração portuguesa. Conforme Sodré (1999), a Corte sempre liquidou rapidamente as raras iniciativas de estabelecer tipografias no Brasil, mesmo sendo elas apoiadas por administradores locais. Foi apenas em 1808, quando a Família Real chegou ao Rio de Janeiro, que aportou com ela o equipamento de onde saíam as primeiras publicações autorizadas por aqui.

Foi nessa tipografia que se passou a produzir, a partir de 1808, a *Gazeta do Rio de Janeiro*, primeiro periódico impresso no Brasil. “Jornal oficial, feito na imprensa oficial, nada nele constituía atrativo para o público, nem essa era a preocupação dos que o faziam, como a dos que o haviam criado” (SODRÉ, 1999, p. 20). Por meio desse jornal, conforme Armitage (Apud SODRÉ, 1999, p. 20), veiculavam-se apenas notícias a respeito da saúde de príncipes europeus, dias natalícios, odes e panegíricos da Família Real, além da publicação de alguns documentos oficiais.

Em contraposição à oficialista *Gazeta*, porém, já havia um outro jornal circulando no Brasil, embora produzido em Londres: o *Correio Brasiliense*, do português Hipólito da Costa. Conforme Sodré (1999, p. 22), seu primeiro número apareceu em 1º de junho de 1808 e, aceitando-o como integrado à imprensa brasileira, esta data corresponderia ao marco inicial do jornalismo na então colônia.

Aos dois primeiros jornais brasileiros são atribuídas diferenças dignas de menção: a *Gazeta* é qualificada como um embrião de jornal, com sua periodicidade curta, predomínio do texto informativo sobre o doutrinário, formato gráfico característico dos periódicos da época, poucas folhas e preço baixo; já o *Correio* era uma brochura volumosa, com mais de cem páginas (geralmente 140), capa azul escuro, periodicidade mensal, preço muito mais alto que a concorrente e caráter muito mais doutrinário que informativo.



[...] Pretendia, declaradamente, pesar na opinião pública, ou o que dela existia no tempo, ao passo que a *Gazeta* não tinha em alta conta essa finalidade. Como todos os órgãos de governo do tipo do joanino, na época do absolutismo, não se preocupava com isso mesmo porque na época não tinha que disputar a outros órgãos, de orientação antagônica, que não existiam, a preferência da leitura. O jornal de Hipólito, ao contrário, destinava-se a conquistar opiniões, essa era a sua finalidade específica (SODRÉ, 1999, p. 22).

E se a *Gazeta*, como órgão da Corte, era por esta mantida (ainda que mal), é pouco provável que o *Correio* fosse financiado pela venda de exemplares ou assinaturas, como se constata pelas palavras do próprio Hipólito, citadas por Sodré (1999, p. 23):

Agora é essencial ao nosso argumento o declarar aqui de todo o incansável trabalho de redação, edição, correspondência, etc., etc., deste periódico tem recaído sobre um só indivíduo que, aliás, carregado de outras muitas e mui diversas ocupações, que se lhe fazem necessárias, já para buscar os meios de subsistência, que não pode ter nos escassos lucros da produção literária deste jornal, já para manter a sua situação no círculo público em que as circunstâncias o obrigam a viver.

Sodré (1999, p. 23) vê na declaração acima duas confissões: 1. o proprietário redigia o jornal praticamente sozinho; 2. Hipólito não vivia disso, mas de outras atividades que, segundo o mesmo autor, seria fácil deduzir e até provar que estivessem relacionadas com a orientação e eram atividades comerciais – em outras palavras, para o pesquisador brasileiro, não era da comercialização do jornal ao público leitor que o redator obtinha sua renda, mas de subsídios que recebia em razão das posições assumidas no periódico.

Como se percebe, o campo jornalístico brasileiro não apenas emerge tardiamente em relação a outros países, como também parece repetir características declinantes em sociedades com maior desenvolvimento industrial, econômico e político: de um lado, na *Gazeta*, vê-se o oficialismo governista; de outro, no *Correio*, a opinião remunerada, o publicismo doutrinário; ambos subsidiados pelos interesses políticos a serviço dos quais existiam. E é de caráter indiscutivelmente publicista, opinativo, orientado para o debate político, a imprensa que se desenvolve no Brasil durante os anos subsequentes, seja no período que antecede a Independência, seja nos tempos que a sucedem.

É tal caráter opinativo que Antonio Candido (1981) observa no jornalismo praticado no Brasil durante essa época, como se pode comprovar pelos três

gêneros que o estudioso associa a três importantes jornalistas do período: o *ensaio*, produzido por Hipólito da Costa; o *panfleto*, associado a Frei Caneca; e o *artigo*, praticado por Evaristo da Veiga. Também Alfredo Bosi (1994), ao abordar o jornalismo brasileiro na primeira metade do século XIX, chama a atenção para os trabalhos de Hipólito da Costa e Evaristo da Veiga, identificando o primeiro ao ensaísmo ilustrado e o segundo à crônica política.

Em 1837, chega ao país uma novidade, o folhetim, que o francês Girardin começara a publicar em seu *La Presse* apenas um ano antes. Sua introdução dará impulso a outro elemento característico do jornalismo brasileiro oitocentista e que permanecerá associado a ele no decorrer do século seguinte: a presença da literatura de ficção nas páginas de jornais e revistas, e dos “homens de letras” na redação.

Conforme Costa (2005, p. 231-232), a tradução de *O capitão Paulo*, de Alexandre Dumas, veiculada no *Jornal do Comércio*, corresponde à primeira publicação de trabalho do gênero no Brasil. Logo aparecem os primeiros escritores nacionais a se tornarem autores de folhetins, como João Manuel Pereira da Silva, um dos fundadores da Academia Brasileira de Letras, que em 1838 publicou *O aniversário de Dom Miguel em 1828*.

Vários outros escritores viriam a produzir folhetins – e também contos e crônicas – para os jornais e revistas brasileiros, além de exercerem outras funções no jornalismo. Dentre muitos exemplos, encontram-se os de Antonio Gonçalves Teixeira e Sousa, Joaquim Manuel de Macedo, José de Alencar, Machado de Assis, Bernardo Guimarães, Manuel Antônio de Almeida, Olavo Bilac, e, avançando no século seguinte, Lima Barreto, Oswald de Andrade, Graciliano Ramos, Carlos Drummond de Andrade, Nelson Rodrigues, etc.

Coube, portanto, ao folhetim iniciar a formação do leitorado para os jornais e para a literatura de ficção no Brasil, além de atrair para a imprensa quase todos os grandes escritores do final do século XIX e início do seguinte – que, como José de Alencar e Machado de Assis, publicariam seus romances primeiro nos jornais (COSTA, 2005, p. 233).

Delineia-se assim um modelo de empresa jornalística cujo objetivo principal não é o lucro mediante a produção e comercialização de notícias e de entretenimento para um público de massa – inexistente, aliás, como tal. Os propósitos que orientam a produção de jornais e revistas nesse contexto são outros: por um lado, dar expressão e visibilidade às posições políticas de seus donos ou mantenedores,

proporcionar-lhes uma tribuna por meio da qual possam influir na opinião pública – ou o que mais próximo dela houver –; por outro, proporcionar renda mediante subsídios obtidos com a militância remunerada em favor de determinadas causas e posições políticas.

Ao mesmo tempo, para o jornalista escritor, o jornal representava uma espécie de vitrina para expor sua produção literária a um público ainda muito restrito, além de lhe propiciar uma renda que não conseguiria com a literatura e, quem sabe, facilitar “os contatos que abririam as portas do serviço público, este sim uma garantia de estabilidade e de aposentadoria para praticamente todos os homens de letras do período” (COSTA, 2005, p. 54) – ou da política, onde homens como José de Alencar puderam abrir caminho.

Mas já no início do século XX, o processo de profissionalização do jornalismo ainda estava em um estágio muito incipiente. A profissão estava longe de ser bem-remunerada, e mesmo escritores famosos viam-se obrigados à condição de polígrafos, trabalhando em várias publicações ao mesmo tempo como forma de conseguir uma renda maior (COSTA, 2005, p. 55).

A partir da década de 1910, alguns jornais brasileiros começam a incorporar as novas tecnologias de impressão, tornando-se possíveis as grandes tiragens características do jornalismo industrial. Difícil crer, no entanto, na existência de um jornalismo empresarial e capitalista como aquele que já existia na Inglaterra e nos Estados Unidos desde o século anterior.

No Brasil, mesmo que em algumas poucas oficinas houvesse máquinas capazes de produzir milhares de páginas por hora, faltavam público leitor e anunciantes em número suficiente para que o jornal se configurasse efetivamente como meio de comunicação de massa e se mantivesse como tal. Sodré (1999, p. IX-X) chega ao extremo de afirmar:

É preciso, desde logo, compreender e aceitar que a imprensa não é meio de massa, em nosso país. Como, aqui, por imprensa entende-se jornal e revista, é fácil constatar que esses meios não são de uso habitual em parcela numerosa, majoritária mesmo, do nosso povo. Poderíamos, pois, afirmar, a propósito de mudanças na imprensa brasileira, [...], que a mais séria e profunda entre elas residiu na amplitude e alcance dos meios de massa no Brasil. Amplitude e alcance que a imprensa não acompanhou.

Mas há elementos que permitem afirmar a existência de um processo, longo e demorado, de constituição de uma imprensa brasileira de massa (em sentido

amplo, ou seja, do jornalismo praticado em jornais e revistas, mas também no rádio, na televisão e, mais recentemente, na internet), ao menos parcialmente. Trata-se de um percurso que, timidamente iniciado nas redações e oficinas de jornais e revistas, começaria a ganhar fôlego a partir da década de 1930, com a popularização do rádio e a formação do primeiro grande conglomerado midiático do país, o *Diários Associados*, e se consolidaria na segunda metade do século XX, tendo como culminância o advento da televisão comercial, a ponto de haver quem chegue a falar em uma “moderna tradição brasileira” cujo elemento-chave é a cultura de massa (ORTIZ, 1988).

No caso específico do jornalismo impresso, é importante lembrar as inovações técnicas das primeiras décadas do século XX, certamente, mas também a modernização estilística – e *modernização* é uma palavra especialmente aplicável a esse processo em que, com a intervenção de redatores e revisores como Carlos Drummond de Andrade, Graciliano Ramos, Oswald de Andrade, e, portanto, sob a influência de uma estética modernista, o texto jornalístico se tornou mais ágil, direto, claro e preciso (COSTA, 2005) –, bem como a importação de novos gêneros, como a reportagem e a entrevista, e, mais tarde, de padrões e procedimentos técnicos como o *lead* (e a técnica da “pirâmide invertida”) e os primeiros manuais de redação (CONCEIÇÃO, 2005).

Conforme Sodré (1999, p. 394), quanto a tais aspectos – relativos à apresentação da notícia –, “o jornal avançou muito entre nós, particularmente desde o início da segunda metade do século XX”. Foi aquele o momento em que órgãos como *Diário Carioca*, *Jornal do Brasil* e *O Estado de S. Paulo* fizeram suas grandes reformas gráficas e editoriais, e em que obteve sucesso, pela primeira vez na história da imprensa brasileira, uma iniciativa de jornalismo efetivamente popular, dirigido a um público de massa, ainda que não à “parcela majoritária do nosso povo”, como queria Sodré.

Trata-se de *Última Hora*, jornal pró-Getúlio que Samuel Wainer lançaria em 1951, dirigido à classe trabalhadora das maiores cidades do país, e que teria sua antítese udenista em *Notícias Populares*, fundado por Herbert Levy no início da década seguinte.

As duas publicações tinham a mesma estratégia: sucesso comercial – e empresarial, econômico – junto às massas trabalhadoras, baseado em um jornalismo informativo moderno, ágil e acessível, como forma de sustentar projetos político-ideológicos particulares – *Última Hora*, à centro-esquerda; *Notícias Populares*, à direita (GOLDENSTEIN, 1987).

Conforme o jornalista Mário Sérgio Conti (1999, p. 48), *Última Hora* correspondeu a uma “tentativa de Samuel Wainer de fazer um vespertino popular que não se baseasse no sensacionalismo policial”, e deve-se reconhecer que, quanto a isso, cumpriu seu propósito – diferentemente de seu rival, que nunca deixou de ter no sensacionalismo policial sua característica mais evidente.

A *Última Hora* tinha uma certa vocação ecumênica. Estava vinculada à intelectualidade do Rio de Janeiro – escreviam no jornal nomes já respeitados na literatura – e à alta sociedade, que lia com avidez nossos colonistas. Mas também estreitava seus laços com o povo, recorrendo a fórmulas cujo pioneirismo desconcertava os concorrentes. Àquela época, por exemplo, a palavra “promoção” era desconhecida na imprensa brasileira, embora fosse a explicação para o sucesso de várias publicações americanas. Por sugestão de Adolfo Eizen, um dos responsáveis pela introdução das histórias em quadrinhos no Brasil, lancei uma promoção chamada “Prêmio para toda a família”. Os leitores recortavam um cupom impresso numa página, preenchiam-no e o enviavam à redação, concorrendo a cinco prêmios – bicicletas, bolas de futebol, brinquedos. Foi um êxito fantástico, e havia dias em que filas imensas se estendiam à frente das bancas de jornais (WAINER, 1988, p. 150-152).

Foi também na década de 1950 que a revista *O Cruzeiro*, do grupo Diários Associados, viu-se no auge do sucesso comercial, e também foi esse o tempo do aparecimento de *Manchete*, “revista semanal ilustrada do imigrante russo Adolpho Bloch que aos poucos abalou *O Cruzeiro*”, e de “*Visão*, quinzenal lançada por um grupo americano que seguia o modelo de *Time*” (CONTI, 1999, p. 48).

Foi esse ainda, finalmente, o momento em que se estabeleceu no país a Editora Abril, que se tornaria a maior produtora de revistas do Brasil, especialmente a partir da década de 1960, quando lançou títulos como *Quatro Rodas*, *Realidade* e *Veja*, dentre outros.

Como base de sustentação financeira para essas iniciativas, havia já um público leitor numeroso, residente em algumas poucas grandes cidades, como São Paulo e Rio de Janeiro, que, em processo de acelerado crescimento, consistiam nos principais centros urbanos do país. Existia já, também, um mercado publicitário em processo de organização, inclusive com escritórios de agências multinacionais no Rio de Janeiro e em São Paulo.

Assim, é a partir da metade do século XX, quando acontece a efetiva industrialização do Brasil, que se delineiam mais nitidamente as características de um campo jornalístico de massa no país – um jornalismo que realmente pode ser

considerado “industrial”, na medida em que é praticado por empresas que, sob a lógica do capitalismo industrial, têm por objetivo a produção e venda, em larga escala, de informação e entretenimento a um público massivo e heterogêneo, bem como a comercialização de espaços publicitários.

Ressalte-se mais uma vez, no entanto, que a emergência desse “novo jornalismo” tardio não significou, necessariamente, o desaparecimento do modelo publicista, opinativo, cuja base de financiamento está em subsídios políticos e governamentais.

Embora faltem pesquisas dedicadas a identificar, de maneira sistemática e abrangente, as características predominantes no jornalismo praticado no interior do país – que poderiam revelar, inclusive, particularidades importantes relacionadas à configuração dos diferentes gêneros discursivos –, é legítimo supor a permanência dos vínculos da imprensa local e regional com políticos e governos, bem como as relações de dependência econômica daquela em relação a estes, seja pela insuficiência dos mercados consumidor e publicitário – agravada, inclusive, pela concorrência dos meios de penetração nacional –, seja pela concentração da propriedade de tais veículos em mãos de caciques políticos e de seus apadrinhados.

Apesar de não ser possível afirmar aqui, de maneira peremptória, tal dependência – em razão, como já disse, da carência de pesquisas suficientemente abrangentes, especialmente em relação ao jornalismo impresso –, também não é possível, pelo mesmo motivo, pensar o campo jornalístico brasileiro como homogêneo, configurando-se em toda parte conforme o figurino da comunicação de massa, especialmente se considerarmos o quão tardio e lento foi o processo de industrialização nos principais centros urbanos do país.

Também não é possível afirmar peremptoriamente que, mesmo na chamada “grande imprensa”, empresas e veículos de comunicação com penetração nacional tenham absoluta independência financeira em relação a governos, grupos de interesses e líderes políticos, e que não tenham em subsídios originários desses grupos uma importante fonte de receita – embora nenhuma empresa de comunicação, grande ou pequena, admita isso. Conforme diferentes fontes, essa característica não deixou de acompanhar a imprensa brasileira, simplesmente, com o advento da indústria cultural. Segundo Wainer (1988, p. 224), na década de 1950 a imprensa brasileira tinha como anunciantes principais os pequenos comerciantes, já que não havia grupos financeiros de porte e a indústria ainda não alcançara sua maioria no país.

Como os recursos obtidos com as vendas em bancas e assinaturas eram insuficientes, os meios de comunicação precisavam valer-se de outras fontes de renda, utilizando como moeda de troca seu peso junto à opinião pública. Graças a esse trunfo, os barões da imprensa sempre mantiveram relações especiais com o governo, que tanto lhes prestava favores diretos como beneficiava seus amigos – amigos que sabiam retribuir a ajuda recebida.

[...] Poucos ministros ousavam rechaçar reivindicações formuladas por homens como Assis Chateaubriand ou Paulo Bittencourt e destinadas a favorecer terceiros. Na Primeira República, muitos donos de jornais prosperaram como agentes dos interesses dos exportadores de café. Nos anos 50, os barões do café foram substituídos pelos grandes empreiteiros. Especialmente nos anos JK, quando começou a era das obras portentosas, os empresários do ramo compreenderam que valia a pena contar com jornais amigos; com a cumplicidade da imprensa, seria sempre mais fácil conseguir obras sem o ritual das concorrências públicas. Seria mais fácil, também, receber do governo – um mau pagador crônico – o dinheiro a que tinham direito pelas obras executadas. Feitas tais constatações, logo se forjaram sociedades semiclandestinas bastante rentáveis.

Wainer ditou suas memórias no final da década de 1970 e início de 1980. E conforme seu depoimento, a influência dos empreiteiros não terminou junto com os “anos JK”, mas ainda era fortíssima naquela época, quando o antigo dono de jornal atuava como repórter da *Folha de S. Paulo*:

[...] Eles seguem interferindo na nomeação de ministros que agirão nas áreas incluídas em seu universo de interesses, financiando partidos e candidatos, elegendo deputados e senadores, influenciando a linha editorial de jornais e revistas. Negócios desse tipo não costumam deixar rastros, mas é fácil deduzir que nestes últimos anos foram captados dessa forma alguns bilhões, repartidos entre empreiteiros e seus sócios na imprensa (WAINER, 1988, p. 225).

Pertencente a uma geração posterior à de Samuel Wainer, o também experiente jornalista Mario Sérgio Conti (1999), que foi diretor de redação da revista *Veja* durante o período de 1991 a 1997, relata vários casos de subsídios e “presentes” (além de tentativas explícitas de suborno) a jornalistas e empresários de comunicação, seja por governantes, políticos, empreiteiros ou empresários e representantes de grupos econômicos atuantes em vários outros setores.

É preciso considerar ainda uma outra maneira por meio da qual as organizações, os indivíduos e os grupos de interesses influenciam a imprensa no Brasil: trata-se das assessorias de imprensa, já mencionadas neste trabalho, na seção imediatamente anterior a esta. Tal influência é demonstrada claramente, por exemplo, em *Notícias do Planalto* (CONTI, 1999), em que o autor narra, dentre outras histórias,

como Fernando Collor de Mello conseguiu, mediante os esforços de sua assessoria de imprensa, emergir no cenário político nacional, ganhando notoriedade na mídia para mais tarde se eleger Presidente da República.

Abordando a questão sob uma perspectiva marxista, Nelson Werneck Sodré (1999, p. 448) afirma que, no caso da imprensa brasileira, submetem-se os jornais e revistas a vários condicionamentos, como aqueles provenientes do poder público, dos proprietários das empresas, das relações desses proprietários com outros homens de negócios e políticos, das agências de notícias e de publicidade, dentre outros.

A julgar por todos esses enunciados, pode-se afirmar que a existência de um grande número de empresas jornalísticas brasileiras ainda hoje seja devida, não a uma atuação empresarial conforme o modelo do velho “novo jornalismo” anglo-saxônico, desenvolvido a partir do século XIX, orientado para o lucro comercial, ou, ao menos, não apenas a isso, mas também à permanência do sempre negado jornalismo subsidiado e, muitas vezes, cronicamente deficitário. Referindo-se aos *Diários Associados* de Chateaubriand, Wainer (1988, p. 104) expõe claramente a dinâmica desse tipo de empreendimento:

Todos os jornais da Cadeia Associada eram deficitários, e nada pode degradar mais a imprensa que uma publicação com buracos no caixa. Um jornal deficitário geralmente sobrevive à custa de golpes financeiros, de favores oficiais. Por trás de cada jornal de Chateaubriand havia um banqueiro. Por trás de cada campanha movida pelos Associados havia interesses econômicos. Ele tinha uma enorme capacidade para levantar recursos, conseguia créditos infinitos. Chateaubriand me disse, certa vez, que nada sustenta uma empresa com mais eficiência que uma boa dívida. Ele vivia de tal forma endividado que o capital privado não podia cogitar da aquisição dos Associados. O governo, banqueiros e empresários do círculo de relações de Chateaubriand não tinham alternativa além de ajudá-lo a sobreviver.

Assim, talvez seja mais adequado considerar o desenvolvimento de um jornalismo industrial no Brasil, inegável sob o ponto de vista técnico e também quanto à escala de produção e ao alcance de público, mas não definindo esse caráter industrial exclusivamente em função das relações comerciais entre empresas de comunicação, público e anunciantes, conforme o modelo de origem anglo-saxônica. Afinal, como se vê, se há elementos característicos desse tipo de relação no campo jornalístico brasileiro, não parece aceitável defender sua exclusividade.



Neste sentido, parece razoável a contraposição que Sodré (1999, p. 06) estabelece entre “jornalismo industrial” e “jornalismo artesanal”, ao propor uma periodização histórica para o jornalismo brasileiro:

No caso da história da imprensa brasileira, verifica-se, pela visão de conjunto, que a única repartição acorde com a realidade seria em imprensa artesanal e imprensa industrial. [...] Aceitar a divisão mais aconselhável seria apresentar um conjunto desequilibrado: o longo período artesanal e o curto período industrial, contrastando.

Conforme tal divisão, foi durante o longo e demorado desenvolvimento do jornalismo industrial brasileiro que floresceu também no país a profissão de jornalista como trabalhador dedicado em tempo integral à obtenção e elaboração de informações, a serviço da empresa que as transmitirá ao leitor.

Este processo é observado também por Bahia (1960), para quem teria ocorrido uma fase de consolidação do jornalismo brasileiro entre o final do século XIX e o início da década de 1930, para, no período subsequente desenvolver-se como atividade inserida na dinâmica do capitalismo industrial.

Para Silva (1991, p. 63-64), no entanto, a qualificação do jornalismo brasileiro como “indústria capitalista” esbarra em alguns aspectos incontornáveis: a importação de máquinas, a adoção de técnicas, a compra de serviços de agências, a incorporação de valores do jornalismo americano seriam indicadores importantes da intenção de fazer do jornalismo um negócio, mas a falta de condições econômicas que assegurassem a viabilidade dessas iniciativas teria impedido que elas fossem algo mais que uma frágil “aventura industrial”, pelo menos até a segunda metade do século XX.

Conforme o mesmo autor, é inegável a influência do modelo estadunidense de jornalismo sobre a imprensa brasileira, mas isso não significa uma simples reprodução tropical daquele modelo. Há influência, como consequência inevitável da evolução do capitalismo brasileiro e de sua integração ao capitalismo internacional, mas ela não é absoluta, nem poderia ser, já que entre os dois países há diferenças econômicas, políticas, históricas e culturais que tornam impossível reproduzir fielmente em uma delas as noções e qualidades geradas na outra. “O jornalismo brasileiro não é o americano no Brasil. É o brasileiro” (SILVA, 1991, p. 33).

O reconhecimento da especificidade nacional não impede, no entanto, que Silva identifique uma influência suficiente para caracterizar a hegemonia desse modelo no jornalismo brasileiro. Para ele, no Brasil é possível encontrar casos de assimilação

acrítica de valores ou conceitos jornalísticos originários dos EUA, mas também se vê a contestação pura e simples desses mesmos valores e conceitos, ou sua absorção reformulada, ou ainda sua adaptação pragmática a necessidades novas e particulares, seja em diferentes regiões e instituições (inclusive em faculdades e sindicatos de jornalistas). Em todos esses lugares, no entanto, será o modelo americano que corresponderá ao ponto de referência, ao centro das discussões – ou da ausência delas, frisa o autor.

Dentre os diferentes aspectos de tal hegemonia, interessa a esta discussão a prevalência de um jornalismo sob o controle organizacional, em que as principais decisões no processo de planejamento e elaboração do produto jornalístico são concentradas no topo de uma hierarquia na qual prevalecem as diretrizes estabelecidas pelos profissionais que ocupam posições executivas – o editor-chefe, o secretário e o diretor de redação –, em detrimento de uma prática mais antiga, de caráter pessoal, publicista e não raramente doutrinário.

É verdade que, ainda sob o novo modelo, é frequente a capatazia do proprietário sobre seus “executivos da notícia” – nos três maiores jornais do Brasil (*Folha de S. Paulo*, *O Estado de S. Paulo* e *O Globo*), por exemplo, o controle sobre a redação é monopolizado por membros das famílias proprietárias –, mas é isso que também acontece em algumas das mais influentes publicações norte-americanas, como *The New York Times* e *The Washington Post*, sem que tal controle desqualifique o caráter organizacional do jornalismo praticado em tais empresas familiares.

Assim, não há discussão quanto ao reconhecimento de que, tal como aconteceu nos países em que o jornalismo de massa desenvolveu-se mais cedo, a diferenciação profissional do jornalista (em relação ao militante político, ao professor e ao literato, especialmente) aconteceu, também aqui, na justa proporção de sua inserção subordinada em uma dinâmica relacional que, se, em um pólo, incluía um público leitor cada vez mais amplo, no outro, concentrava progressivamente na empresa o controle sobre o processo global de planejamento, coleta e elaboração (redação e edição) das informações – em outras palavras, é a empresa que detém cada vez mais, neste pólo, o controle sobre o discurso jornalístico.

Tal processo pode ser observado por meio da generalização de dois elementos que, crescentemente presentes no processo de produção jornalística, refletem a perda de controle do jornalista sobre o produto que elabora – vale dizer: sobre os

enunciados de cuja produção participa –, no decorrer mesmo da dinâmica dialógica estabelecida entre ele e a empresa.

O primeiro desses elementos consiste na especialização funcional estabelecida no interior das redações, que faz com que o profissional participe de etapas específicas do processo enunciativo, seja na condição de pauteiro, repórter, chefe de reportagem, redator, subeditor, editor, dentre outras funções em que, sempre, sua intervenção acontece apenas em um momento pontual e particular das atividades de elaboração dos enunciados.

O segundo elemento é, conforme já mencionei no capítulo precedente, o manual de redação e estilo, que, sob a justificativa de assegurar padrões de qualidade e de homogeneidade dos produtos, impõe ao jornalista certas coerções relacionadas não apenas ao estilo lingüístico-textual, mas também a procedimentos redacionais e jornalísticos, além de posições ideológicas e discursivas também homogêneas, definidas pela empresa (CONCEIÇÃO, 2005; SILVA, 1991, 1988).

Nesse ponto já é possível afirmar, com base nos diferentes enunciados apresentados até aqui, a configuração de um campo jornalístico organizado, também no Brasil, em torno das relações estabelecidas entre os veículos (vale dizer, as organizações jornalísticas: o jornal, a revista, a emissora de rádio e/ou televisão) e o público – relações típicas de um jornalismo empresarial<sup>6</sup>.

A condicionar tais relações, vê-se a intervenção dialógica de outros agentes que, por meio de atividades discursivas específicas, influenciam em maior ou menor proporção, conforme o caso, a produção dos enunciados que a imprensa veicula para o público.

Delineiam-se assim, portanto, as características gerais do contexto dialógico em cujo âmbito são elaborados os gêneros do discurso jornalístico no Brasil. É a partir desse campo que emerge na cultura brasileira o livro-reportagem como gênero do discurso, e é em relação a ele (e aos demais gêneros produzidos em seu âmbito) que se definem as particularidades desse tipo específico de enunciado jornalístico.

---

<sup>6</sup> Além dos textos já mencionados, o modelo de jornalismo empresarial, em que as atividades jornalísticas estão sob controle de organizações comerciais que têm na informação uma mercadoria, é identificado em vários outros trabalhos, como os de Wolf (2001), Medina (1988; 2003; 2004), Moraes (2003), Abramo (1988), Bahia (1990), Belo (2006), Dines (1986), Silva (1988; 1991), Talese (2000), Wolfe (2005), Thompson (1998), Capparelli & Lima (2004), dentre outros.

## 2.2. A emergência do livro-reportagem no Brasil

Já no início do século XX, o Brasil testemunhou a publicação de uma obra que, reconhecida por muitos como um clássico da literatura nacional, é fruto de um trabalho que pode ser considerado jornalístico – e, mais especificamente, um esforço de reportagem.

Ao escrever *Os Sertões*, Euclides da Cunha retornou a um tema que havia sido objeto de uma série de reportagens que fizera como correspondente, quando atuou como enviado especial de *O Estado de S. Paulo* ao interior da Bahia para cobrir a guerra de Canudos.

Após retornar do massacre, o jornalista-escritor dedicou-se a complementar seu esforço de coleta, sistematização e elaboração de informações, do que resultou um portentoso trabalho não-ficcional. Nele, Euclides emoldura o acontecimento reportado em um amplo contexto geográfico, histórico, antropológico e social, oferecendo ao leitor não apenas um relato sobre o conflito que presenciou, mas um vasto painel (ainda que, hoje, questionável sob um ponto de vista científico) sobre as características e as condições de vida dos brasileiros que habitavam o sertão nordestino.

Foi também no começo do século passado que o jornalista Paulo Barreto (João do Rio) publicou seus livros elaborados a partir de trabalhos de reportagem. Conforme Costa (2005, p. 42-43), o jornalista já utilizava o método de apuração de um repórter moderno, que incluía o questionamento das fontes, a circulação pelos bairros da cidade à caça de informações diferenciadas e o uso de descrições *in loco*.

Inquieto, curioso e bem-sucedido junto ao público por seus livros e séries de reportagens, João do Rio teria dominado como poucos a arte de transitar entre os meios jornalístico e literário, bem como entre o mundo sofisticado da *belle époque* carioca e o do pobre trabalhador.

Eleito para a Academia Brasileira de Letras após duas candidaturas frustradas, o jornalista-escritor se notabilizou por livros em que apresentava reportagens investigativas produzidas a partir de textos já publicados na imprensa, como *As religiões do Rio* e *A alma encantadora das ruas*, e n'*A correspondência de uma estação de cura* incorporou a técnica jornalística a um texto ficcional – o que, ainda segundo Costa (Idem), consistiu numa inovação para a literatura brasileira da época.

Arrisca-se a um anacronismo, no entanto, quem se dispuser a considerar esses trabalhos como representativos de um gênero que, tal como foi definido o livro-

reportagem no capítulo anterior desta tese, só emergiria na comunicação cultural brasileira mais de meio século depois deles.

A inexistência de um público leitor massivo, a raridade de trabalhos como os de Euclides e Barreto, a hegemonia de um modelo jornalístico ainda “artesanal” (cf. SODRÉ, 1999) e o estágio incipiente em que ainda se encontravam o mercado editorial brasileiro e o processo de profissionalização do jornalista exigem cautela de quem se disponha a considerar as obras desses dois predecessores como “livros-reportagem” – termo que sequer era corrente na época.

Foi apenas em meados da década de 1970 que o gênero começou a ter presença significativa no mercado editorial brasileiro. Em 1975, a editora Civilização Brasileira lançou a coleção de “romances-reportagem” cujo primeiro título foi *O caso Lou*, de Carlos Heitor Cony, sucedido no ano seguinte por *Lúcio Flávio, o passageiro da agonia*, de José Louzeiro (COSSON, 2007, p. 37).

Antes disso, em 1973, Fernando Mangarielo fundou a editora Alfa-Ômega, inicialmente dedicada à publicação de trabalhos acadêmicos identificados com o pensamento “progressista” contrário à Ditadura Militar então vigente. Mas, conforme relata Lima (2009, p. 242), “quando essa fonte foi se esgotando, a editora percebeu que teria um outro caminho a seguir, via livro-reportagem”.

Em depoimento àquele autor, Mangarielo explica o modo como se lhe apresentou essa opção editorial:

Nas visitas que eu fazia ao jornalista Vladimir Herzog, na redação da revista *Visão*, eu via no quadro os telex da Polícia Federal proibindo a divulgação de certos temas ou o uso de determinadas expressões. Aquilo foi me chamando a atenção, fui percebendo que vários temas seriam bons para o livro. Temos que reconhecer que os editores sofreram grande censura, mas a autocensura foi maior. Então, dentro daquele clima que vivíamos, como participantes da Frente Ampla, resolvi ousar. Ousar empresar as denúncias dos jornalistas, que surgiam como verdadeiras pitonisas, porque eles é que sabiam de tudo, mas eram impedidos de divulgar este ou aquele tema (MANGARIELO, Apud LIMA, 2009, p. 242).

A editora publicou *A Ilha*, de Fernando Morais – primeira grande reportagem publicada no Brasil a respeito do regime socialista vigente em Cuba –, em formato de bolso. “O título daria origem a uma coleção, ‘Repórter Brasileiro’, cuja tônica é a reportagem, de cada livro, sobre um país socialista específico” (LIMA, 2009, p. 242).

Mais tarde viria “História Imediata”, que o editor informa ter idealizado após ver o nome em um livro-reportagem francês (LIMA, 2009, p. 243). Apesar de adotar o mesmo título, a coleção brasileira não seria, no entanto, mera réplica daquela iniciada na Europa no final da década anterior.

Na França, tratava-se de responder rapidamente às ocorrências numa sociedade democrática de livre expressão jornalística, enquanto no Brasil tratava-se de colocar a público a história em surdina que se desenrolava fora das páginas dos grandes jornais; exceto pelo caso da menina Araceli Cabrera Sanchez, cujo assassinato e escândalo subsequente vinham sendo divulgados pela *Folha de S. Paulo* em matérias do mesmo Carlos Alberto Luppi que assinaria o livro da Alfa-Ômega, os outros temas da coleção teriam esse caráter descompressor de temas tabu nas redações. Por isso, a fórmula brasileira não exigiria a instantaneidade, mas sim o ineditismo (LIMA, 2009, p. 243).

A “História Imediata” brasileira foi constituída por cinco títulos, publicados a partir de agosto de 1978: *A guerrilha do Araguaia*, *A greve na voz dos trabalhadores*, *Araceli – corrupção em sociedade*, *D. Paulo Evaristo Arns – o cardeal do povo* e *A volta da UNE*.

A julgar pelos relatos acima, o livro-reportagem nacional revela, ao menos durante o período em que as editoras brasileiras começam a publicar tais obras de maneira mais regular e sistemática, singularidades evidentes em relação às configurações que o gênero assume nos Estados Unidos e na Europa.

Aqui, não se tratava de captar e descrever a “efervescência social, cultural e comportamental” da década de 1960, nem de oferecer relatos-relâmpagos sobre acontecimentos recentíssimos cuja notoriedade se desejava explorar, muito menos de se contrapor a um “jornalismo convencional” que entre nós está longe de ser “tradicional”.

No Brasil dos anos 70, a proliferação de livros-reportagem parece responder à situação de censura à imprensa – bem como de autocensura desta, conforme o depoimento de Mangarielo transcrito acima – e de uma demanda sufocada do público leitor por narrativas, informações, análises e descrições – políticas, especialmente – cuja circulação era reprimida pelo governo ditatorial da época.

Neste sentido, é importante notar que a cultura brasileira daquele período é também caracterizada pelo florescimento de uma produção cultural “alternativa” (COSSON, 2007) em cujo contexto pode ser observada a emergência da imprensa “nânica”, ou “alternativa”, e também de uma “literatura de protesto” (SILVERMAN,

2000) em que o “romance-reportagem” teria presença destacada (COSSON, 2007; SÜSSEKIND, 1984; HOLLANDA & GONÇALVES, 1980).

Assim, proliferam trabalhos em que a temática dominante é de caráter político, como nos casos de *A Ilha* e dos demais títulos das coleções “Repórter Brasileiro” e “História Imediata”, mencionadas acima, ou de reportagens policiais – mais ou menos ficcionalizadas, conforme o caso – como os “romances-reportagem” *O caso Lou e Lúcio Flávio – o passageiro da agonia* (COSSON, 2007), dentre outros.

Contrariamente, porém, ao que aconteceu com a “literatura de protesto”, com a “imprensa nanica” e com o “romance-reportagem” – dentre outras manifestações da produção cultural naquele período –, a emergência do livro-reportagem na cultura brasileira contemporânea não pode ser compreendida como apenas um “fenômeno de época”, já que a presença e circulação de obras do gênero é cada vez maior no mercado editorial do país.

Esta é uma tese que será demonstrada mais adiante, por meio de uma abordagem da leitura de livros-reportagem no Brasil durante o período de 1966 a 2004. Por ora, apresentarei a constituição do *corpus* de pesquisa que me permitirá realizar tal análise, bem como a caracterização do gênero na cultura brasileira contemporânea.

A base de dados a partir da qual se constitui o *corpus* deste trabalho foi produzida por Cortina (2006), com o objetivo de subsidiar um estudo sobre o leitor brasileiro contemporâneo. Sua proposta é abordar a leitura (e o leitor) a partir de listas de livros mais vendidos publicadas em periódicos, procedimento adotado pela primeira vez durante sua pesquisa de pós-doutorado.

Conforme o pesquisador, ao iniciar o levantamento de *corpus* para sua pesquisa de livre-docência sobre o leitor brasileiro contemporâneo, ele teve acesso a dois periódicos nacionais em que se encontravam listas de livros mais vendidos no Brasil: a revista *Veja* e o jornal *Leia Livros*, que, a partir de agosto de 1984, teve seu nome reduzido para *Leia* e, em fevereiro de 1989, assumiu o formato de revista até seu último número, publicado em setembro de 1991. No entanto, pelos motivos expostos no fragmento transcrito a seguir, optou por compilar os dados oferecidos por *Leia Livros* e descartar os reunidos por *Veja*.

[...] Embora a relação dos livros mais vendidos apresentada pelo *Leia Livros* iniciasse em maio de 1978 e a da *Veja*, em setembro de 1968, optei pelos dados do *Leia Livros* porque verifiquei, por meio de um exame dos diferentes exemplares do jornal, que eles refletiam um trabalho de pesquisa realizado em diferentes livrarias do país inteiro. A

cada lista publicada apareciam as livrarias que haviam fornecido os dados para o levantamento.

Já as listas da *Veja*, [...], eram mais inconstantes e variava muito o número de livros elencados, [...], sem indicação da fonte de informação para sua obtenção. [...]. Esse quadro me levava à conclusão de que a *Veja* dava pouca importância à relação dos livros mais vendidos [...]. Optei então por fazer um registro completo das listas dos livros mais vendidos publicadas pelo *Leia Livros* e mais tarde procurar outra fonte que me permitisse o registro dos livros mais vendidos desde 1960 até 2000 (CORTINA, 2006, p. 08-09).

O autor conta que não conseguiu, no entanto, encontrar um veículo impresso que apresentasse listas de livros mais vendidos no Brasil desde 1960, como era sua intenção. Conforme descobriu em consulta ao acervo da Biblioteca Nacional, a publicação mais antiga de tais listas era feita pelo *Jornal do Brasil*, desde agosto de 1966, em um caderno intitulado “Suplemento do Livro”, mais tarde sucedido por outros cadernos que continuaram publicando, embora não de maneira contínua, listas de mais vendidos até o ano 2004, quando encerra sua coleta de dados. Assim, o pesquisador constituiu uma planilha eletrônica utilizando-se de listas publicadas em *Leia* e *Jornal do Brasil*, desde 1966 até 2004, reunidas e organizadas da seguinte maneira:

Para efeito de registro dos livros mais vendidos para esta pesquisa, como todo o levantamento inicial com o jornal *Leia* e com os primeiros suplementos do *JB* eram sempre mensais, continuei a registrar apenas uma lista para cada mês. Para tanto estabeleci como norma considerar sempre a primeira lista do mês, que correspondia à edição do “Caderno B” e, posteriormente, do “Idéias” que saía no primeiro sábado de cada mês. Seria completamente inviável fazer uma planilha de registro dos livros mais lidos nas quatro semanas (às vezes, cinco), para calcular os mais vendidos do mês, desde abril de 1992 até dezembro de 2004<sup>7</sup>. Como as alterações entre as listas semanais não são muito grandes, a escolha aleatória de uma semana para representar o mês foi uma decisão própria dos levantamentos de dados estatísticos.

O programa Excel foi utilizado para registro dos diferentes livros classificatoriamente organizados em cada lista mensal e, com as ferramentas desse mesmo programa inserido no *Microsoft Office Windows*, cheguei aos diferentes gráficos [...] que indicam os livros mais vendidos durante os 38 anos de pesquisa (de 1966 a 2004) e os mais vendidos por década. O critério utilizado para a classificação dos livros mais vendidos foi o número de vezes que eles aparecem nas listas dos dez mais, independentemente da posição que nelas ocupavam. [...].

Como possuía registros de livros mais vendidos em dois diferentes veículos impressos, o jornal *Leia* e o *Jornal do Brasil*, optei por uma forma de agrupamento desses dois veículos. Para tanto, mantive integralmente o registro do jornal *Leia* (de maio/1978 a out./1991) e acrescentei a ele o levantamento do período anterior e o do posterior

---

<sup>7</sup> Período em que o *Jornal do Brasil* publicou as listas de livros mais vendidos no Brasil a cada semana.



(não coincidente com o do jornal *Leia*) do *Jornal do Brasil* (de set./1966 a fev./1976 e de nov./1991 a dez./2004). A partir desse agrupamento de dados estabeleci ainda cinco diferentes gráficos com o levantamento dos livros mais lidos pelo leitor brasileiro durante as décadas de 1960, 1970, 1980, 1990 e 2000 (CORTINA, 2006, p. 22).

Além dos gráficos mencionados acima, Cortina produziu uma relação com os 2187 títulos de livros que aparecem nas listas selecionadas, organizando-os em ordem decrescente de ocorrências.

Foi a partir dessa relação que constituí o *corpus* de pesquisa deste trabalho, mediante a seleção dos dezoito livros-reportagem que nela primeiro aparecem, conforme a quantidade de ocorrências nas listas de mais vendidos; a seleção de dezoito trabalhos é devida à opção por analisar os títulos com os dez maiores números de entradas nas referidas listas; essas obras serão consideradas os livros-reportagem mais vendidos no Brasil de 1966 a 2004 e, nessa condição, representativos da emergência e presença do gênero na cultura brasileira contemporânea.

Tal método de constituição do *corpus* contempla o já observado caráter comercial (típico da cultura dita de massa) das relações de comunicação discursiva em cujo âmbito se dão a produção, a circulação e o consumo do livro-reportagem. Conforme a definição que propus no primeiro capítulo desta tese, o livro-reportagem corresponde a um tipo de enunciado que resulta de trabalhos de reportagem (tal como tais trabalhos foram também definidos naquele capítulo), publicados na forma de livros para venda a um público massivo.

Assim, se a hipótese de emergência do livro-reportagem na cultura brasileira contemporânea deve ser verificada a partir de dados que indiquem a circulação de enunciados típicos do gênero nos circuitos de produção, comercialização e consumo da cultura “de massa”, tal hipótese é confirmada pela presença de enunciados do gênero nas listas de livros mais vendidos no país. E se, além disso, nesse contexto, a emergência e a presença do gênero se dá pelo consumo, pela venda de livros, é natural que sua aferição se dê pela identificação das obras mais vendidas, aquelas mediante as quais tal gênero se faz de fato presente na cadeia de comunicação discursiva em cujo âmbito ele é produzido.

O procedimento adotado é também coerente com a perspectiva dialógica proposta neste trabalho, na medida em que permite selecionar, como representativos de um gênero do discurso, aqueles enunciados por meio dos quais, dadas as características das relações de comunicação discursiva em que são elaborados, estabeleceu-se de

maneira mais abrangente (em termos quantitativos) o diálogo entre o jornalista (o autor) e o público leitor, cujo ato de compra equivale a uma resposta positiva (ainda que parcial) à proposta de consumo e leitura que lhe é feita.

Ressalto que não visou à instituição de um cânone de qualquer tipo, nem apresento um juízo de valor sobre as eventuais qualidades dos enunciados que serão considerados representativos do gênero. Pretendo apenas constituir um *corpus* que me permita a caracterização geral do livro-reportagem no Brasil e contribuir, ainda que modestamente, para a compreensão das relações dialógicas em cujo âmbito ele é elaborado e se faz presente.

### **2.3. Os livros-reportagem mais vendidos no Brasil de 1966 a 2004**

Ao iniciar a identificação dos livros-reportagem mais vendidos no Brasil durante o período abrangido pela base de dados que utilizei (de agosto de 1966 a dezembro de 2004), vi-me obrigado a definir quais livros seriam considerados como pertencentes ao gênero.

Para resolver a questão, orientei-me pela definição que propus no primeiro capítulo e que mencionei acima: considere livros-reportagem apenas os trabalhos produzidos por jornalistas e que tenham sido elaborados mediante trabalhos de reportagem, tal como essa atividade foi também definida no primeiro capítulo desta tese.

Assim, meu *corpus* não inclui trabalhos que tenham sido produzidos por especialistas em outros campos do conhecimento, como a História ou as Ciências Sociais, nem que sejam dirigidos a grupos de leitores especializados.

Também não foram incluídos em minha relação alguns enunciados que, apesar de produzidos por jornalistas – como *O que é isso, companheiro?* e *O crepúsculo do macho*, de Fernando Gabeira –, não foram elaborados mediante trabalhos de reportagem, mas a partir de reflexões e/ou memórias, mescladas ou não com imaginação ficcional; considere que, em casos assim, o jornalista não escreve na condição de repórter, mas como alguém que relembra determinados acontecimentos de que participou e reflete sobre eles, o que dá à obra um caráter memorialístico e/ou ficcional, conforme o caso, não jornalístico.

Quanto à delicada distinção entre ficção e não-ficção, utilizei o seguinte critério para a seleção do *corpus*: considere ficcionais os trabalhos em que o autor assumidamente utiliza, de maneira mais ou menos livre, materiais (personagens,

histórias, cenas) inventados por ele, ainda que tais materiais sejam mesclados a (ou supostamente desenvolvidos a partir de) outros que tenham sido obtidos mediante um trabalho de reportagem.

Em contraposição a esses casos, considere não-ficcionais aqueles enunciados cujo material tenha sido obtido (ao menos alegadamente) por meio da investigação jornalística e, ao incorporá-lo ao enunciado, o enunciador tenha (alegadamente, repito) obedecido a suas coerções, abstendo-se de alterar deliberada e livremente suas características e elementos, ou de acrescentar-lhe elementos inventados – caso da invenção ou fusão de sequências do enredo, personagens, cenas ou circunstâncias. Trata-se, pois, de trabalhos cujo caráter não-ficcional é postulado por seus enunciadores.

Ainda que se considere tal distinção apenas em seu aspecto retórico, ela é fundamental para distinguir trabalhos que se pretendam jornalísticos daqueles que não tenham tal pretensão – a natureza “não-ficcional” é um elemento importante para qualquer narrativa à qual se atribua um caráter jornalístico, tendo em vista o caráter da relação contratual estabelecida entre autor e leitor.

Também excluí do grupo de livros-reportagem aqueles trabalhos que, apesar de elaborados por jornalistas, propõem transmitir um *saber-fazer*, uma competência performativa a seus leitores, como é o caso de manuais (de etiqueta, moda, culinária, entre outros) ou guias. Quanto a esses casos, entendo que eles constituem gêneros do discurso jornalístico distintos do estudado, razão pela qual mereceriam abordagem à parte, fora, no entanto, do campo de pertinência desta pesquisa.

Abstive-me de estabelecer critérios relativos ao assunto, à estrutura composicional e ao estilo das obras, visando a, com isso, ser o menos restritivo possível quanto a esses aspectos e ampliar ao máximo as possibilidades de livre identificação das recorrências que permitam qualificar o gênero a partir dos enunciados que o constituem, não o contrário.

Trata-se de uma opção que recusa qualquer pretensão prescritiva quanto às propriedades formais de natureza lingüística e textual, em benefício de uma caracterização mais ampla e efetiva do livro-reportagem, tal como ele emerge e se faz presente em um contexto específico de comunicação discursiva – a cultura de massa no Brasil contemporâneo.

A seguir, apresento os dezoito livros-reportagem que ocupam as dez primeiras posições na relação de livros mais vendidos no Brasil durante o período de 1966 a 2004, em ordem decrescente.

Neste primeiro momento, procederei apenas a uma breve apresentação de cada livro, limitando-me a identificar o objeto<sup>8</sup> ao qual ele é dedicado e a descrevê-lo rapidamente. À direita de cada título, indico o nome do autor e a seguir, entre parêntesis, o ano de publicação do exemplar utilizado na elaboração deste trabalho, tal como consta nas referências bibliográficas ao final da tese; mais à direita, indico sua posição na relação de livros-reportagem mais vendidos no período considerado.

1. *Olga*, de Fernando MORAIS (1989) – 1ª posição nas listas livros de mais vendidos.

O maior *best-seller* jornalístico do Brasil de 1966 a 2004 – que esteve durante 29 meses nas listas de livros mais vendidos – é a biografia de Olga Benario Prestes, militante comunista de origem judaico-alemã e mulher do líder comunista brasileiro Luís Carlos Prestes, deportada grávida para a Alemanha nazista pela ditadura de Getúlio Vargas, em 1936, e assassinada pela SS em uma câmara de gás, em Bernburg, no início de 1942.

Após um esforço de reportagem que incluiu entrevistas a dezenas de pessoas e pesquisas em arquivos no Brasil, Alemanha, Estados Unidos, Itália e Argentina, Fernando Moraes publicou, em 1985, este relato que se estende do início da militância da personagem, em 1923, na Juventude Comunista alemã até o final da Segunda Guerra Mundial, quando se inicia o processo de abertura política no Brasil – três anos após sua morte.

O texto inicia com uma apresentação em que o jornalista faz um relato sobre o trabalho mencionado acima, e sucedem-na os dois primeiros capítulos em contraponto, nos quais são narradas duas aventuras que levariam Benario e Prestes a Moscou, onde se conheceriam em 1934.

---

<sup>8</sup> A utilização do termo “objeto” é aqui adotada como alternativa a “tema”, que, na terminologia de Mikhail Bakhtin, refere-se a muitos outros elementos além daqueles que pretendo identificar neste momento. Assim, ao propor identificar o objeto de cada livro incluído em meu *corpus* de pesquisa, manifesto a intenção de, por ora, indicar apenas a alegada realidade, o assunto, o(s) acontecimento(s), a personagem e/ou a situação a que é dedicado este ou aquele enunciado.

O primeiro capítulo conta a ação armada em que Olga e outros militantes, em abril de 1928, resgatam seu antigo companheiro, Oto Braun, de um julgamento na prisão de Moabit, em Berlim, e sua posterior fuga para a União Soviética.

No segundo, Morais localiza o “Cavaleiro da Esperança”, também em abril de 1928, em uma balsa na qual chegava ao porto de Buenos Aires, junto com os últimos remanescentes do movimento que entraria para história brasileira com seu nome – a “Coluna Prestes”. Três anos depois, após aproximar-se do Partido Comunista e se vincular à III Internacional Socialista, o brasileiro “embarca no navio *Eubée*, que larga do porto de Montevideú, no dia 1º de outubro de 1931, com destino a Moscou” (p. 27).

Os capítulos seguintes narram, mediante uma profusão de cenas e relatos apresentados em ordem cronológica linear, a aventura vivida pelo casal: a militância em Moscou, a missão que os trouxe ao Brasil – e que os aproximou –, a união, a organização e o fracasso da Intentona Comunista, a prisão de ambos, a gravidez de Olga e, adiante, sua deportação para a Alemanha, o nascimento da filha, o confinamento em um campo de concentração e a execução na câmara de gás.

O capítulo final é dedicado à narração de episódios ocorridos em 1945, após o término da Segunda Guerra Mundial, quando Prestes e outros presos políticos são beneficiados por uma lei de anistia e libertados pelo governo de Vargas. Após um comício no Estádio do Pacaembu, em São Paulo, o líder comunista recebe a notícia de que a mulher fora morta três anos antes. Encerrando o texto, Moraes transcreve uma carta de despedida que Olga escreveu para Prestes e para a filha, pouco antes de ser executada.

2. *A viagem do descobrimento: a verdadeira história da expedição de Cabral*, de Eduardo BUENO (2006) – 2ª posição nas listas de livros mais vendidos.

Primeiro – e mais vendido – livro da coleção “Terra Brasilis”, escrita pelo jornalista Eduardo Bueno e publicada pela editora Objetiva a partir da década de 1990, *A viagem do descobrimento* esteve nas listas de *best-sellers* do Brasil durante 24 meses.

Como anuncia o título, trata-se de um trabalho que pretende narrar, por meio de um enunciado cheio de ilustrações e caixas de texto explicativas nas laterais das páginas, a “verdadeira” história da expedição marítima comandada por Pedro Álvares Cabral, que aportaria na costa brasileira em 1500.

“Um morro ao final da Páscoa” é o texto de introdução, em que Bueno apresenta um relato sobre o achamento do Monte Pascoal em 22 de abril, esboça

rapidamente as circunstâncias em que a expedição portuguesa partiu de Lisboa – 44 dias antes – e traça um breve perfil de Dom Manuel, o “Venturoso”, que reinava em Portugal na época e é retratado como o responsável pela decisão de “reiniciar as viagens oceânicas, que haviam sido suspensas entre 1488 e 1497” (p. 18), e em cujo reinado “Portugal haveria de concretizar sonhos [de grandeza, de conquista e de riqueza] tão longamente acalentados” (p. 17).

O primeiro capítulo fala sobre a organização da expedição cabralina, uma poderosa armada constituída por duas divisões; apresenta seus principais capitães – com destaque para Cabral, a cuja árvore genealógica é dedicada um seção – e sua tripulação; narra sua partida, em 9 de março de 1500; no final, discorre sobre as circunstâncias da viagem de 44 dias até “Vera Cruz”.

Nos capítulos subseqüentes, Bueno delinea um painel sobre as grandes navegações portuguesas – em cujo contexto a viagem do descobrimento é inserida, como parte de um processo mediante o qual aquele país “conquista o mundo” –, e narra o encontro entre navegantes e habitantes da terra, além de relatar a semana em que os portugueses tomaram posse do território e as primeiras repercussões do achamento e dos resultados da expedição na Corte.

O livro encerra-se com um epílogo em que o jornalista discute as teses históricas que debatem o caráter casual ou intencional do descobrimento, além de possíveis precursores do feito realizado por Cabral.

3. *A terceira onda*, de Alvin TOFFLER (ANO) – 3ª posição nas listas de livros mais vendidos.

*A terceira onda* permaneceu durante 17 meses nas listas de livros mais vendidos no Brasil. Anuncia o colapso da civilização industrial e a passagem a uma “nova fase” da história.

O autor descreve seu trabalho como “um livro de síntese em grande escala” que pretende descrever a “velha civilização” e apresentar “uma imagem cuidadosa e ampla da nova civilização que ganha vida em nosso meio” (p. 16).

A “onda” é utilizada como metáfora para um conjunto de mudanças, forças, processos e tendências que, segundo Toffler, sobrepõem-se, colidem, causam conflitos e tensões pessoais e sociais ao homem no final do século XX. É assim que a “terceira onda” estaria a caminho de suceder a segunda – a “fase industrial” –, que por sua vez representou a superação da primeira – a “fase agrícola”.

Em um texto de 28 capítulos o jornalista mostra como, para ele, esse processo ocorre nos âmbitos de uma “tecnosfera”, uma “sociosfera”, uma “infosfera” e uma “poderesfera”, que apresenta como relacionadas entre si e também com a “biosfera” e a “psicosfera”.

4. *1968: o ano que não terminou*, de Zuenir VENTURA (1988) – 4ª posição nas listas de livros mais vendidos.

O livro é dedicado ao contexto cultural, comportamental e político brasileiro no decorrer de 1968, bem como a alguns dos principais acontecimentos ocorridos naquele ano.

Conforme explica Zuenir Ventura, seu propósito é apresentar “*uma* das possíveis histórias de um período rico demais para ser apreendido por uma só visão” (p. 17, destaque do autor). Trata-se também da história de uma geração cuja “aventura” não seria “um folhetim de capa-e-espada, mas um romance sem ficção” – que freqüentou as listas de livros mais vendidos no Brasil durante 16 meses.

Já em “O rito de passagem”, primeiro capítulo do livro, nota-se a estratégia de utilizar uma situação, personagem, anedota ou (como no caso) um acontecimento como ponto de partida para abordar um tema: *1968*, ano e livro, começa em uma festa de *réveillon* marcada pelo entusiasmo, pela vitalidade, pela confiança e pela exaltação das boas intenções, mas também por contradições, incoerências, excessos, intolerâncias.

Esse procedimento se repete nos capítulos seguintes, especialmente pela narração em que se alternam cenas específicas, apresentadas a partir da perspectiva de personagens que delas participaram, ou, mais frequentemente, relatos de acontecimentos ou situações a partir da perspectiva do narrador, devidamente explicitada.

O livro termina com o relato das circunstâncias relacionadas ao dia 13 de dezembro, quando a Ditadura Militar impõe ao país o Ato Institucional nº 5: “Assim, debaixo de uma vil tristeza, o ano chegava ao fim – o ano, o capítulo e o livro. Os dois últimos por falta de autor – também ele, como todo mundo, levado pelo *arrastão*” (p. 281, destaque do autor).

5. *As vidas de Chico Xavier*, de Marcel SOUTO MAIOR (2003) – 5ª posição nas listas de livros mais vendidos.

Nesta reportagem biográfica – que permaneceu durante 15 meses nas listas de livros mais vendidos no Brasil –, Marcel Souto Maior narra a história de Chico Xavier, o mais famoso líder espírita e médium brasileiro.

O texto inicia pelo relato das circunstâncias em que se deram a morte e o funeral da personagem, “desencarnado” em 30 de junho de 2002, aos 92 anos de idade e com 412 livros espíritas publicados, dos quais foram vendidos aproximadamente 25 milhões de exemplares.

Ainda no primeiro capítulo, Souto Maior fala sobre as etapas iniciais de realização da reportagem, narrando seus primeiros contatos com a personagem e com seu universo.

A partir do segundo capítulo, desenvolve-se uma narrativa em que a vida do biografado é contada em ordem cronológica, de maneira linear, da infância “assombrada” na pequena cidade mineira de São Leopoldo até o final de sua trajetória, na também mineira Uberaba.

O livro termina com um epílogo em que são apresentadas as circunstâncias em que se encontravam a cidade onde Chico faleceu e o Grupo Espírita da Prece – fundado por ele e funcionando em sua casa –, em fevereiro de 2003 – quase onze anos após sua morte.

6. *Náufragos, traficantes e degredados: as primeiras expedições ao Brasil, 1500-1531*, de Eduardo BUENO (2006-a) – 5ª posição nas listas de livros mais vendidos.

Este é o segundo trabalho escrito por Eduardo Bueno para a coleção “Terra Brasilis”, e também o segundo mais bem-sucedido no mercado editorial. Esteve durante 15 meses nas listas de livros mais vendidos no país.

Seu assunto é, conforme o autor, um grupo de personagens-chave para o início da colonização portuguesa do Brasil: os poucos homens brancos encontrados no litoral pelas primeiras expedições que aportaram aqui.

Eram homens brancos que viviam entre os nativos: alguns tinham sobrevivido ao naufrágio de seus navios, outros haviam desertado. Muitos haviam cometido algum crime em Portugal e foram condenados ao degredo ao Brasil, outros tiveram a audácia de discordar de seus capitães e acabaram desterrados. Vários estavam casados com as filhas dos principais chefes indígenas, exerciam papel preponderante na tribo, conheciam suas trilhas, usos e costumes, e intermediavam as negociações entre várias nações indígenas e os



representantes de potências europeias. Sua presença em pontos estratégicos do litoral seria decisiva para os rumos do futuro país (p. 07).

Alguns desses homens são bastante famosos, como Caramuru e João Ramalho, mas há outras personagens bem mais misteriosas, como o “Bacharel de Cananeia”, apresentado como o primeiro grande traficante de escravos do Brasil, e Aleixo Garcia, que liderou dois mil índios em marcha de ataque às fronteiras do Império Inca, mais de dois mil quilômetros distante de Santa Catarina, de onde partiu.

Conforme Bueno, são esses “náufragos, traficantes e degredados” os protagonistas das três “décadas perdidas” – os trinta primeiros anos da colonização, período em que, a despeito da pouca presença portuguesa e das várias investidas de outras nações européias, tais homens contribuíram decisivamente para garantir o domínio lusitano sobre o território brasileiro, além de o fazerem avançar para muito além dos limites firmados em Tordesilhas.

7. *Chatô, o rei do Brasil*, de Fernando MORAIS (1994) – 6ª posição nas listas de livros mais vendidos.

A biografia do jornalista, político e empresário Assis Chateaubriand, escrita por Fernando Morais, começa por um momento-chave na história da personagem: o estado de coma em que ele permaneceu após um ataque de trombose que, aos 67 anos, o deixaria tetraplégico até a morte, oito anos mais tarde. Já no primeiro parágrafo, o leitor é apresentado a um “Chatô” em pleno delírio.

A partir do capítulo subsequente, toda a narrativa é cronologicamente linear. Sua progressão acontece predominantemente por meio do relato histórico em terceira pessoa, ora mais extenso, ora como recurso para a passagem de uma cena a outra e também para manifestar a perspectiva e o posicionamento do autor ou de algum dos participantes da situação ou evento narrado.

Assim, o leitor é apresentado a uma sucessão de acontecimentos inusitados que fizeram de Chateaubriand uma personagem quase fantástica – além de frequentemente folclórica –, como a gagueira persistente na infância e o analfabetismo até a pré-adolescência; a enérgica intervenção na polêmica entre dois dos mais importantes críticos culturais do país na época – Sílvio Romero e José Veríssimo –, quando ainda era apenas um terceiranista de Direito; as circunstâncias inusitadas de sua aprovação como professor da Faculdade de Direito em Recife – cargo que nunca

chegaria a exercer; a construção do maior império de comunicação do Brasil; a criação do Museu de Arte de São Paulo (MASP) e da primeira emissora de televisão no país, além de uma “Ordem do Jagunço” da qual sagraria Cavaleiro, pessoalmente, ninguém menos que Winston Churchill – dentre muitas outras histórias mirabolantes sobre sua vida privada e sua inequívoca influência sobre a vida política, empresarial e jornalística do Brasil durante mais de um quarto de século.

*Chatô* esteve nas listas de livros mais vendidos no Brasil durante 14 meses.

8. *A ditadura envergonhada*, de Elio GASPARI (2002) – 7ª posição nas listas de livros mais vendidos.

*A ditadura envergonhada* é o primeiro de uma série de cinco livros que Elio Gaspari escreveu sobre os primeiros 15 anos do regime autoritário que se impôs ao Brasil a partir de 1964. Esteve durante 13 meses nas listas de livros mais vendidos no Brasil.

O livro é organizado em três partes: “A queda”, “A violência” e “A construção”.

A primeira parte é dedicada aos últimos dias do governo de João Goulart e ao processo político-militar do qual resultaria o golpe que o apeou do poder e instituiu a ditadura. Encerra-se com o relato da “eleição” de Castello Branco para exercer a Presidência da República no lugar do titular deposto.

A segunda parte do livro, “A violência”, relata o insidioso processo por meio do qual a violência política foi institucionalizada pelo regime – no início, como casos supostamente isolados de “excessos” resultantes do “fragor da hora” de uma “luta revolucionária”; mais tarde, como a escalada impune de um terrorismo de estado cujo combustível eram as disputas de poder, a insubordinação e a anarquia militar que, segundo Gaspari, caracterizaram o período.

“A construção” é o título irônico da terceira e última parte do livro, que trata justamente da desconstrução violenta e arbitrária das instituições, das liberdades democráticas e dos direitos civis no Brasil. “Constrói-se” assim a institucionalização da ditadura, por meio de uma série de intervenções cujo ponto culminante é o Ato Institucional nº 05, imposto ao país em 13 de dezembro de 1968.

As últimas páginas do livro são dedicadas à narração de uma “aula de tortura” ministrada pelo tenente Ailton Joaquim, na tarde de 8 de outubro de 1969, nas

dependências da 1ª Companhia do Batalhão de Polícia do Exército da Vila Militar, no Rio de Janeiro.

9. *A ditadura escancarada*, de Elio GASPARI (2002-a) – 8ª posição nas listas de livros mais vendidos.

Segundo livro de Elio Gaspari sobre o regime ditatorial militar no Brasil, *A ditadura escancarada* refere-se ao período que vai de 1969, logo após a edição do AI-5, “[...] ao extermínio da guerrilha do Partido Comunista do Brasil, nas margens do Araguaia, em 1974” (p 13). O trabalho esteve nas listas de livros mais vendidos no Brasil durante 12 meses.

Como acontece no volume anterior, no início do texto há uma “Explicação” que, nesse caso, configura-se como rápida introdução ao período que será apresentado a seguir – a época dos “Anos de Chumbo” e, simultaneamente, do “Milagre Brasileiro”.

Nas páginas que vão adiante, estão os dois. Se nelas há mais do chumbo que do milagre, isso se deve à convicção do autor de que a tortura e a coerção política dominaram o período. A tortura envenenou a conduta dos encarregados da segurança pública, desvirtuou a atividade dos militares da época, e impôs constrangimentos, limites e fantasias aos próprios governos ditatoriais (p. 13).

O texto é dividido em quatro partes: “O choque”, “A derrota”, “A vitória” e “A gangrena”.

Durante a primeira parte, que inicia justamente pelo capítulo “A praga” – dedicado à tortura –, o autor aborda o processo de radicalização política, de violência crescente na repressão a dissidentes do regime, de opção de grupos opositores de esquerda pela luta armada e de institucionalização da violência física como política de Estado no país, durante o período que se estende do final da presidência de Costa e Silva (o período posterior ao AI-5) até o triunvirato militar que, na invalidez do ditador, assumiu a condução do regime. Encerra-se com a escolha do general Emílio Garrastazú Medici para suceder de Costa e Silva na Presidência.

“A derrota” fala do início do governo Medici, quando organizações de esquerda decidem-se pela luta armada mas, nem bem realizam suas primeiras ações, são duramente reprimidas. Esse é o momento em que, segundo Gaspari, multiplicam-se os

“porões” onde se misturam Forças Armadas e “meganhas” para prender, torturar e por vezes assassinar opositores ao regime.

Já em “A vitória”, são apresentados os custos incontornáveis que a ditadura impôs ao Brasil em sua marcha vencedora. Os títulos dos capítulos que compõem essa parte dispensam comentários adicionais: “Uma elite aniquilada”, “A soberba de Lúcifer”, “O Brasil difamado”, “Para trás, Brasil”, “Nada a fazer” e “A marcha de *Cirilo*” (codinome do guerrilheiro Carlos Lamarca, cuja perseguição e execução no interior da Bahia encerra a terceira parte do livro).

Perdas e danos continuam a ser apresentados na última parte, “A gangrena”. Militares envolvidos na repressão política e na prática da tortura, devidamente condecorados com a “Medalha do Pacificador”, começam a envolver-se em crimes “comuns” - contrabando, jogo do bicho, extorsão, venda de proteção, esquadrões da morte.

Mas a “gangrena” é pior: no início do regime, a morte é uma espécie de “acidente de trabalho”; no auge da repressão, ela é instrumento sistemático de ação política do Estado. Assim encerra-se o livro, com a narração do extermínio de guerrilheiros do PC do B na região do Araguaia.

10. *Rumo à Estação Finlândia. Escritores e atores da história*, de Edmund WILSON (1989) – 8ª posição nas listas de livros mais vendidos.

Publicado pela primeira vez no início da década de 1940, nos Estados Unidos, *Rumo à Estação Finlândia* foi lançado no Brasil pela Companhia das Letras mais de quarenta anos mais tarde – em 1986 –, quando esteve durante 12 meses nas listas de livros mais vendidos no país.

Neste texto, Edmund Wilson apresenta um relato sobre o percurso das ideias revolucionárias na Europa do início do século XIX até a Revolução Russa de 1917, a partir dos perfis biográficos, intelectuais e políticos de alguns dos principais escritores, pensadores e revolucionários do período.

Na primeira de suas três partes, o livro apresenta um painel dos ideais revolucionários na França mediante os perfis de quatro personagens: Jules Michelet, Renan, Taine e Anatole France. Em Michelet – sob a influência de Giovanni Vico –, revela-se o grande historiador da Revolução Francesa, além da emergência de uma ideia fundamental para os estudos históricos e sociais realizados a partir dele: a ideia de que “o mundo social é certamente obra do homem” (MICHELET, apud WILSON, 1989, p.

13, itálico do autor). Com Renan, Taine e France, retrata-se a decadência dos ideais revolucionários entre os franceses.

Em sua segunda parte, o enunciado aborda o desenvolvimento das ideias socialistas – em suas primeiras expressões e iniciativas, com Babeuf, Saint-Simon, Fourier, Owen, Enfantin e os socialistas americanos, e também na vertente comunista de Marx, Engels e seus seguidores, como Lassalle e Bakúnin.

A terceira e última parte é dedicada ao movimento revolucionário russo – com evidente predomínio das figuras de Lênin e Trótski –, desde seu início, ainda no final do século XIX, até a chegada de Lênin à “Estação Finlândia” que dá título ao livro, na cidade de Petrogrado, no ano de 1917.

O texto encerra-se com dois apêndices, além de um índice remissivo: um “resumo” da situação na União Soviética em 1940 e o prefácio que Wilson escreveu para uma edição de 1971, em que faz uma autocrítica da posição assumida por ele em relação a algumas personagens, como Anatole France e Lênin, à época da elaboração do livro.

11. *Vinho & guerra: os franceses, os nazistas e a batalha pelo maior tesouro da França*, de Don e Petie KLADSTRUP (2002) – 8ª posição nas listas de livros mais vendidos.

Publicado no Brasil em 2002, *Vinho & Guerra* esteve nas listas de livros mais vendidos no país durante 12 meses.

Seus autores, um casal de jornalistas norte-americanos radicado na França, narram a ocupação nazista daquele país durante a Segunda Guerra Mundial – bem como suas circunstâncias –, a partir da perspectiva singular dos produtores e comerciantes de vinho locais.

Conforme os Kladstrup, a ocupação alemã foi especialmente penosa para os vinicultores franceses, já que, além das dificuldades criadas por todas as restrições impostas à nação invadida, os nazistas organizaram uma verdadeira operação de saque sistemático ao “maior tesouro da França”. Por meio dela, milhões de garrafas do mais caro vinho francês – e com elas, parte considerável da riqueza daquele país – teriam sido remetidas à Alemanha – ora por um processo espúrio de compra, mediado pela figura dos *weinführers*, ora pelo saque simples e direto.

Em contraposição a tal política, os produtores e comerciantes franceses desenvolveram estratégias de resistência que incluíam ações diversas, como construir

paredes falsas em adegas, enterrar ou esconder em cavernas as garrafas mais preciosas, ou provocar o descarrilamento de trens que transportavam a bebida.

O enunciado se desenvolve mediante uma sucessão de relatos e cenas, organizados a partir de dois critérios: a sucessão cronológica dos acontecimentos, no que diz respeito à evolução da guerra, e a constituição de seus 11 capítulos a partir de histórias relacionadas a subtemas específicos, como os dedicados aos *weinführers*, ao colaboracionismo ou à situação de fome que afligiu a população francesa no período.

12. *Capitães do Brasil*, de Eduardo BUENO (2006-b) – 8ª posição nas listas de livros mais vendidos.

Listado por doze meses entre os livros mais vendidos no país, o terceiro volume da coleção “Terra Brasilis”, *Capitães do Brasil*, é dedicado às aventuras protagonizadas pelos primeiros representantes da Coroa Portuguesa a tentarem colonizar o novo território.

Tais homens eram, explica Eduardo Bueno, funcionários graduados do governo metropolitano, militares, exploradores com experiência nas aventuras de além mar, pessoas diretamente ligadas ao núcleo de poder na Corte, todos feitos donatários de grandes porções da terra brasileira – as capitanias hereditárias.

Após uma introdução em que apresenta rapidamente essas personagens, o autor estende-se por quatro capítulos para falar sobre a aventura de exploração do Rio da Prata e da busca do “Rei Branco” – em cujos domínios haveria uma serra inteira de prata, que mais tarde os espanhóis descobririam ser Potosí –, e da partilha do Brasil em capitanias hereditárias, estabelecidas a partir do litoral em grandes faixas de terra que avançavam continente adentro, abordando as dificuldades, aventuras e desventuras relacionadas às tentativas de ocupação de cada uma delas.

Trata-se de um relato que se organiza em capítulos estabelecidos mediante a localização geográfica das capitanias – após “A costa do ouro e da prata”, sucedem-se as narrações relacionadas a “São Vicente e as capitanias de baixo”, “Pernambuco e as capitanias de cima” e “Bahia e as capitanias do centro”; e em cada capítulo, são narradas as respectivas tentativas de colonização (na maioria das vezes, mal-sucedidas – algumas, inclusive, de maneira trágica), em relatos que evoluem de maneira linear, conforme a sucessão cronológica dos acontecimentos.

13. *Stupid white men: uma nação de idiotas*, de Michael MOORE (2003)

– 9ª posição nas listas de livros mais vendidos.

Conforme diz o autor no prefácio, *Stupid white men* foi escrito nos meses que antecederam o dia 11 de setembro de 2001 e seria encaminhado às livrarias exatamente naquela data. Por causa do ataque aos Estados Unidos, porém, o lançamento foi imediatamente susado e o livro só chegou às bancas daquele país em fevereiro de 2002, após “cinco meses de intensas negociações, chantagens e de alguns milagres” (p. xxiii).

O texto é uma forte crítica satírica à cultura e à política norte-americana da “Era Bush”, que na época estava apenas começando, e seu alvo preferencial é o próprio ex-presidente – a quem Michael Moore se refere sempre como “presidente” (assim, entre aspas), além de lhe perguntar “diretamente”, em negrito, “George, você é capaz de ler e escrever como um adulto?”, “você é alcoólatra e, caso seja, como isso afeta seu desempenho como comandante-em-chefe?”, “você é um criminoso?”.

As perguntas acima iniciam seções de um capítulo intitulado “Caro George”, concebido na forma de uma carta aberta ao então presidente. No capítulo anterior, “Um golpe de Estado bem americano”, Moore já tinha descrito a eleição de Bush como uma fraude e sua vitória como um roubo, e o tom se mantém ao longo de todo o texto, em que o autor apresenta um grande número de informações e, baseado nelas, dirige violentas críticas a diferentes aspectos da vida norte-americana, como a economia, a educação, as relações étnicas e o descaso ambiental.

O enunciado é inteiramente construído em primeira pessoa e o autor assume o tom francamente acusatório de um tribuno impiedoso e sarcástico – subsidiado, como já disse, por uma grande quantidade e variedade de informações apresentadas de diferentes maneiras, ora em tópicos do tipo “como fazer se...”, ora como listas de perguntas e respostas, ou ainda como caixas de texto com fundos em subtons de cinza, graficamente separadas do texto principal, dentre outros recursos.

Publicado pela primeira vez no Brasil em 2003, *Stupid white men* frequentou as listas de livros mais vendidos no país durante 11 meses.

14. *Rota 66: a história da polícia que mata*, de Caco BARCELLOS

(2008) – 10ª posição nas listas de livros mais vendidos.

Neste trabalho – que permaneceu durante 10 meses nas listas de livros mais vendidos no Brasil –, Caco Barcellos conta a história das Rondas Ostensivas

Tobias de Aguiar (ROTA), um batalhão da Polícia Militar do Estado de São Paulo cuja principal característica é, conforme o jornalista, matar sistemática, deliberada e impunemente pessoas identificadas como “suspeitas” na periferia da capital paulista.

O repórter conta que, a partir de 1975, produziu um extenso banco de dados que, segundo ele, comprovam sua tese. Nele, Barcellos reuniu informações obtidas no (policialesco) jornal *Notícias Populares*, nos arquivos do Instituto Médico Legal de São Paulo e também nos registros processuais do Distribuidor Criminal da Comarca da Capital. Também realizou entrevistas com familiares de vítimas da Rota e entrevistou dois de seus raríssimos sobreviventes, dentre outras atividades de reportagem.

O título do livro é devido ao “caso Rota 66”: em 1975, a equipe Rota 66 (número da Veraneio que usava) perseguiu e executou por engano, na região dos Jardins, três rapazes da “fina flor da sociedade, famílias tradicionais” de São Paulo (p. 33), que, como a maioria das outras vítimas apresentadas adiante, “nunca haviam praticado qualquer crime e possuíam ficha limpa na Justiça”.

Barcellos relata que, à época, registrou a seguinte conclusão nas anotações referentes ao caso em seu banco de dados: “O caso Rota 66 é o primeiro em que uma equipe da Rondas Ostensivas Tobias de Aguiar mata pessoas pertencentes à minoria rica do país” (p. 87). E, conforme revela no trabalho encerrado 22 anos mais tarde, seria o único.

15. *Abusado: o dono do Morro Santa Marta*, de Caco BARCELLOS (2008-a) – 10ª posição nas listas de livros mais vendidos.

Esse é o segundo trabalho de Caco Barcellos a figurar durante dez meses nas listas de livros mais vendidos no Brasil. Retomam-se nele alguns temas abordados pelo autor uma década antes, em *Rota 66*, como violência urbana, preconceito, desigualdade social, truculência e corrupção policiais.

Ao escrever a biografia de Júlio Mário Figueira, o “Juliano VP”, Barcellos produz um relato sobre o processo de emergência e afirmação do poder do tráfico e, num sentido mais amplo, do crime dito organizado nas favelas e morros cariocas. Faz também a crônica trágica de uma geração perdida.

O livro é dividido em três partes: Tempo de Viver, Tempo de Morrer e Adeus às Armas, além de um prólogo escrito após o lançamento, em que Barcellos fala



sobre o assassinato de seu protagonista no presídio, supostamente a mando de “seus próprios companheiros do Comando Vermelho” (p. 557).

Na primeira parte, após dedicar os dois primeiros capítulos a um “bonde” – uma expedição armada para confronto com um grupo rival de traficantes – mal-sucedido, organizado em 1999, e seus desdobramentos mais imediatos, o autor faz a narrativa recuar para o início da vida de Juliano, cuja trajetória de “formação” e ascensão no crime é narrada linearmente até meados da década de 1990, quando ele assume o poder sobre o tráfico na favela e se torna “o dono do Morro Santa Marta”.

Tempo de Morrer começa por um episódio midiático: a escolha da Favela Santa Marta como cenários para as gravações de um clipe da música *They don't care about us*, de Michael Jackson. Aborda também a transformação do biografado em uma figura notória na mídia, com as conseqüências negativas que tal notoriedade lhe causaria: perseguição policial, isolamento e desconfiança de companheiros no mundo do crime, perda de poder, prisão.

Adeus às Armas, a terceira parte do livro, abrange o período em que Juliano, foragido, tenta se afastar das atividades do tráfico e recomeçar a vida no exterior. Mal-sucedido, ele acaba voltando ao Rio de Janeiro e à guerra pela chefia do crime na favela Santa Marta, mais uma vez perdida. Preso novamente, é mais uma vez tratado como celebridade pela imprensa e recolhido a um presídio “de segurança máxima” em Bangu, onde seria morto. Chega a ser convocado para depor na CPI do Narcotráfico, no Congresso Nacional, onde seu depoimento não agrada os parlamentares, e a comandar, do presídio, a “retomada” do morro por sua quadrilha.

No final do texto, após narrar duas trágicas histórias pessoais que, segundo Juliano, seriam “dois pesadelos reais, [...] síntese do pior que havia na condição de líder do tráfico” (p. 544), Barcellos inclui um prólogo escrito após a conclusão do livro, para relatar o assassinato de seu protagonista.

16. *As veias abertas da América Latina*, de Eduardo GALEANO (2007) – 10ª posição nas listas de livros mais vendidos.

Este é o único livro-reportagem publicado na década de 1970 a freqüentar as listas de mais vendidos no Brasil durante um período de 10 meses. Nenhum outro trabalho do gênero publicado naquele decênio – ou antes dele – conseguiu superar ou mesmo igualar tal feito.

Em um momento caracterizado pela proliferação de ditaduras militares em toda a América Latina, o jornalista uruguaio Eduardo Galeano deu à luz o relato histórico de cinco séculos de genocídio, exploração e saque no subcontinente pelas diferentes potências do hemisfério norte que se sucederam no domínio econômico e político do mundo – processo cuja continuidade, afirma o autor, os militares de sua época incumbiram-se de assegurar, atuando como mercenários a serviço dos interesses espoliativos.

O livro é organizado em duas grandes partes, intituladas “A pobreza do homem como resultado da riqueza da terra” e “O desenvolvimento é uma viagem com mais naufragos que navegantes”. Na primeira delas, Galeano relata como a conquista européia e a exploração e saque das riquezas e recursos naturais do Novo Mundo implicaram a escravização em massa, o morticínio e a miséria para os povos nativos. Na segunda, o autor mostra como a independência e o desenvolvimentismo, longe de proporcionarem a emancipação política e econômica às novas nações latino-americanas, mantiveram-nas subordinadas a uma ordem política e econômica internacional que perpetua a exploração, a destruição, a desigualdade e, para a maioria do povo, a miséria.

O enunciado constitui-se de uma narrativa cujas partes, capítulos e seções são organizados a partir de tópicos específicos, e combina um grande número de fontes bibliográficas e documentais (às quais são feitas 131 referências no corpo do texto) com depoimentos e relatos que o autor obteve de pessoas do povo – inclusive de figuras humildes como um mendigo de Mariana, cujo testemunho é citado nas páginas 73-74.

17. *Brasil: uma história – a incrível saga de um país*, de Eduardo BUENO (2003) – 10ª posição nas listas de livros mais vendidos.

Publicado em primeira edição pela editora Ática no ano 2002 – quando esteve nas listas de livros mais vendidos no país durante 10 meses –, *Brasil: uma história* é apresentado como “uma reedição, revista, ampliada e parcialmente reescrita”, de trabalho “originalmente publicado em fascículos pelos jornais *Folha de S. Paulo* e *Zero Hora* de Porto Alegre em 1996, conforme projeto concebido por Eduardo Bueno e produzido por Ana Adams”.

O livro apresenta um relato – em páginas coloridas e fartamente ilustradas, impressas em papel couchê, com todo o texto dividido em seções com extensão de meia a uma página, acompanhado de caixas de texto nas laterais – da história do

Brasil em seus “últimos cinco séculos de acontecimentos, desde a chegada de Cabral ao início do novo milênio”, conforme o leitor é informado pelo texto na contracapa.

Sua proposta de caráter “paradidático” é evidente, não apenas pelas características mencionadas no parágrafo acima – que o tornam de leitura mais “fácil” e atraente para estudantes de níveis fundamental e médio –, mas também por ele ser acompanhado por um Suplemento de Atividades escolares, elaborado pelo professor Carlos Alberto Schneeberger, cujo texto de apresentação tem a forma de uma carta assim iniciada: “Caro professor e aluno...”; e ao final da “carta”, os votos: “Bom trabalho e bom estudo!”.

18. *Mauá. Empresário do Império*, de Jorge CALDEIRA (1995) – 10ª posição nas listas de livros mais vendidos.

Publicada pela Companhia das Letras em 1995, esta reportagem biográfica sobre Irineu Evangelista de Sousa, o Visconde de Mauá, esteve nas listas de livros mais vendidos no Brasil durante 10 meses.

A trajetória do empresário é narrada conforme a progressão cronológica de seus acontecimentos e circunstâncias, após um primeiro capítulo no qual ele é apresentado em uma situação doméstica no auge de seu sucesso. Assim, o livro começa com Mauá no apogeu, em sua residência familiar localizada ao lado do Palácio Imperial, e a seguir faz um retorno à história familiar e à infância do visconde para, a partir deste ponto, avançar linearmente até sua morte.

Ao contar a vida de sua personagem, o jornalista Jorge Caldeira apresenta um painel histórico sobre a vida política, econômica e social do Império – época em que Mauá viveu a ascensão, o auge e o ocaso de sua aventureira carreira empresarial, que é o foco do livro. A contraposição entre o biografado e seu meio é, aliás, apresentada como a chave para o entendimento de sua trajetória – especialmente, de sua decadência.

Conforme Caldeira, Mauá foi o grande pioneiro do capitalismo no Brasil durante uma época em que, nas palavras da personagem, “desgraçadamente entre nós entende-se que empresários devem perder, para que o negócio seja bom para o Estado, quando é justamente o contrário” (p. 31). Iniciou sua carreira ainda menino, aos nove anos, trabalhando como caixeiro em uma casa de comércio, e aos 30 já era um rico empresário. Foi o primeiro industrial brasileiro e também dono de bancos, estradas de ferro, companhias de navegação e prestadoras de serviços públicos, construindo um império multinacional de negócios.

O ímpeto e o sucesso do empresário, porém, despertaria antagonismos políticos, preconceitos, inveja, incompreensões típicas de um país que o autor qualifica como cartorial, aristocrático, hostil ao trabalho e desconfiado do lucro, e foi do confronto com esse país que resultou a perseguição e o declínio enfrentado por Mauá, que terminou sua vida como homem rico, mas despojado do império empresarial que montou em mais de meio século de trabalho.

## 2.4. Características do livro-reportagem no Brasil contemporâneo

Conforme a concepção dialógica assumida neste trabalho, é *como enunciado* que se deve abordar o texto – determinado como tal por dois elementos, “a sua idéia (intenção) e a realização dessa intenção” (BAKHTIN, 2003, p. 308). Desses elementos é que decorre seu caráter sempre único, irrepetível. No entanto, há outro “pólo” de constituição do enunciado que não pode ser ignorado: aquele dos elementos repetíveis do sistema lingüístico, sem os quais não seria possível sua existência.

Portanto, por trás de cada texto está o sistema da linguagem. A esse sistema corresponde no texto tudo o que é repetido e reproduzido e tudo o que pode ser repetido e reproduzido, tudo o que pode ser dado fora de tal texto (o dado). Concomitantemente, porém, cada texto (como enunciado) é algo individual, único e singular, e nisso reside todo o seu sentido (sua intenção em prol da qual ele foi criado) (BAKHTIN, 2003, p. 309-310).

Tal complexidade, característica do texto como enunciado (cuja abordagem não ignora, portanto, a enunciação que o produziu), é também observada na distinção que o mesmo autor estabelece entre “tema” e “significação”:

[...] Vamos chamar o sentido da enunciação completa o seu *tema*. O tema deve ser único. Caso contrário, não teríamos nenhuma base concreta para definir a enunciação. O tema da enunciação é na verdade, assim como a própria enunciação, individual e não reiterável. Ele se apresenta como a expressão de uma situação histórica concreta que deu origem à enunciação (BAKHTIN, 2006, p. 133, *italico do autor*).

Em nota constante no rodapé da mesma página, Bakhtin afirma que, para ele, “o termo ‘tema’ cobre igualmente sua realização”. Assim,

Conclui-se que o tema da enunciação é produzido não só pelas formas linguísticas que entram na sua composição (as palavras, as formas morfológicas ou sintáticas, os sons, as entoações), mas igualmente pelos elementos não verbais da situação. Se perdermos de

vista os elementos da situação, estaremos tão pouco aptos a compreender a enunciação como se perdêssemos suas palavras mais importantes. O tema da enunciação é concreto, tão concreto como o instante histórico ao qual ela pertence. Somente a enunciação tomada em toda a sua amplitude concreta, como fenômeno histórico, possui um tema. Isto é o que se entende por tema da enunciação (BAKHTIN, 2006, p. 133-134).

No parágrafo seguinte do mesmo texto, a noção de tema é contraposta à de significação:

[...] Além do tema, ou, mais exatamente, no interior dele, a enunciação é igualmente dotada de uma *significação*. Por significação, diferentemente do tema, entendemos os elementos da enunciação que são *reiteráveis* e *idênticos* cada vez que são repetidos. Naturalmente, esses elementos são abstratos: fundados sobre uma convenção, eles não têm existência concreta independente, o que não os impede de formar uma parte inalienável, indispensável, da enunciação. O tema da enunciação é na essência irredutível a análise. A significação da enunciação, ao contrário, pode ser analisada em um conjunto de significações ligadas aos elementos lingüísticos que a compõem. O tema da enunciação: “Que horas são?”, tomado em ligação indissolúvel com a situação histórica concreta, não pode ser segmentado. A significação da enunciação “Que horas são?” é idêntica em todas as instâncias históricas em que é pronunciada; ela se compõe das significações de todas as palavras que fazem parte dela, das formas de suas relações morfológicas e sintáticas, da entoação interrogativa, etc. (BAKHTIN, 2006, p. 134, *itálicos do autor*).

Conforme tal perspectiva, o tema constitui o *estágio superior real da capacidade lingüística de significar*, enquanto a significação corresponde ao *estágio inferior* dessa mesma capacidade, já que ela “não quer dizer nada em si mesma, é apenas um *potencial*, uma possibilidade de significar no interior de um tema concreto” (BAKHTIN, 2006, p. 136).

Tal distinção permite, finalmente, compreender melhor aquela estabelecida em *Os gêneros do discurso* (BAKHTIN, 2003, p. 261-306), entre o enunciado (como unidade da comunicação discursiva) e as formas da língua (como elementos abstratos do sistema lingüístico).

Entre esses dois pólos, há os gêneros do discurso.

Caracterizados pela repetição, pela impessoalidade, pela normatividade (em maior ou menor grau, conforme o caso), os gêneros correspondem a tipos relativamente estáveis de enunciados (e, ressalte-se, de enunciações), conforme já foi dito no primeiro capítulo desta tese, mas tal estabilidade não corresponde àquela do sistema lingüístico, nem dela decorre – embora implique formas recorrentes de

apropriação dos elementos da língua –, já que “os gêneros correspondem a situações típicas da comunicação discursiva, a temas típicos” (BAKHTIN, 2003, p. 293), não a padrões linguístico-textuais apriorísticos e fixos.

Assim, a determinar um gênero, há situações de comunicação discursiva recorrentes, cuja repetição implica intencionalidades e projetos discursivos típicos, e também há maneiras igualmente típicas de realizar tais intencionalidades e projetos. Da conjugação dessas tipicidades é que resultam o *conteúdo temático*, a *construção composicional* e o *estilo* que, como elementos de gênero, “estão indissolúvelmente ligados no todo do enunciado e são igualmente determinados pela especificidade de um determinado campo da comunicação” (BAKHTIN, 2003, p. 262).

São tais características de gênero que pretendo identificar nos livros-reportagem apresentados acima – e não o *tema* de cada um deles, entendendo-se o termo no sentido amplo que Bakhtin lhe atribui, conforme discutido acima.

O que busco são recorrências, não singularidades. Não apresentarei, portanto, análises detalhadas de cada enunciado que integra o *corpus* da pesquisa, limitando-me a discutir casos específicos apenas para salientar, contrastar ou relativizar alguma característica predominante no gênero.

Não nego, claro, que tais singularidades existam, nem que elas devam ser estudadas em trabalhos específicos, dedicados a cada texto e/ou autor em particular. Lembro, no entanto, que este *corpus* foi constituído visando a outro fim: a caracterização de um gênero mediante os enunciados que dele sejam representativos. É a tal esforço, portanto, que mantenho circunscrito meu trabalho.

### **2.4.1. Autoria individual**

Conforme já foi discutido no primeiro capítulo desta tese, um trabalho de reportagem pode ser realizado por apenas um jornalista ou, alternativamente, por vários repórteres atuando em regime de colaboração, sob o comando de um redator e/ou de um editor, como aconteceu com os livros-reportagem publicados na Europa sob o rótulo “História Imediata”, no final da década de 1960, e como também acontece em publicações como a revista brasileira *Veja*, dentre outras.

Da mesma forma, pode-se atribuir a autoria de uma reportagem a um profissional apenas, a dois ou mais enunciadorees ou mesmo ao veículo em que ela é publicada – o que ocorre em muitas publicações, inclusive na “autoral” revista brasileira

*Piauí*, em que há uma seção editorial (intitulada *esquina*) com várias reportagens cujos autores não são identificados.

Além disso, livros-reportagem podem ser dedicados a um assunto ou a vários, ou ainda reunir textos diversos relacionados a um mesmo assunto geral, e cada uma dessas reportagens pode ser elaborada (e assinada) por um autor específico.

No entanto, a autoria individual é característica evidente no livro-reportagem publicado e consumido no Brasil, conforme se observa no *corpus* apresentado acima.

Dos dezoito enunciados que o integram, dezessete são atribuídos a autores individuais – ora no próprio corpo do texto (como em *Stupid white men, 1968, Abusado, Rota 66, A terceira onda* e *As vidas de Chico de Xavier*), ora na apresentação ou introdução (como em *Olga, A ditadura envergonhada* e *A ditadura escancarada*), em um posfácio (como em *Mauá, As veias abertas da América Latina* e *Rumo à Estação Finlândia*) ou na orelha e/ou contracapa (como em *Chatô, Brasil: uma história* e nos livros da coleção “Terra Brasilis”) – ainda que alguns autores tenham contado com a colaboração de terceiros em alguma etapa do trabalho. A exceção é *Vinho e guerra*, cuja autoria é assumida por um casal de jornalistas.

Tal traço é reforçado pelo caráter monotemático das publicações e pelas menções que são feitas à intencionalidade, à ideia, ao projeto que orientou a produção de tais reportagens. É o repórter quem assume cada uma dessas iniciativas. Mesmo em *Brasil: uma história*, que é apresentado como uma reedição “revista, ampliada e parcialmente reescrita” de trabalho já publicado em fascículos por dois jornais, informa-se que se trata de “projeto concebido por Eduardo Bueno [o jornalista que o assina] e produzido por Ana Adams” (itálico meu).

O mesmo livro citado acima é uma das duas exceções a outra característica observada no *corpus*: trata-se de reportagens cujas primeiras publicações já se deram neste suporte, sem terem sido antes difundidas em jornais ou revistas. A outra exceção – parcial, no entanto – a esta regra é *Rumo à Estação Finlândia*, em cujos agradecimentos o autor informa que partes do livro tinham sido antes publicadas nas revistas *The New Republic* e *Partisan Review*.

É possível dizer, portanto, que o típico livro-reportagem publicado e consumido no Brasil é, contemporaneamente, o resultado de um projeto individual do jornalista que o produzirá. É ele, o repórter-autor, quem assume o trabalho de planejamento, coleta e elaboração das informações que serão transmitidas ao público

(ainda que, nessa ou naquela etapa, conte com alguma colaboração de terceiros). Ele é quem define a pauta, responsabiliza-se pelo trabalho de pesquisa, elabora o texto. É recorrente nos enunciados – seja no corpo do texto ou em apresentações, introduções ou posfácios – a presença de trechos como os seguintes:

[...] a vida de Olga Benario Prestes, [é] uma história que me fascina e atormenta desde a adolescência, quando ouvia meu pai referir-se a Filinto Müller como o homem que tinha dado a Hitler, “de presente”, a mulher de Luís Carlos Prestes, uma judia comunista que estava grávida de sete meses. Perseguido por essa imagem, decidi que algum dia escreveria sobre Olga, projeto que guardei com avareza durante os anos negros do terrorismo de Estado no Brasil, quando seria inimaginável que uma história como esta passasse incólume pela censura (MORAIS, 1989, p. 07).

Meu interesse pelo visconde de Mauá nasceu num momento tão importante quanto triste. Em fevereiro de 1986, minha família vendeu uma velha fazenda de café no vale do Paraíba. A casa grande onde se criaram gerações, que deu um sentido de segurança, estabilidade e poder durante toda minha infância, já há algum tempo, desde a morte de minha mãe, Carmem Pires do Rio Caldeira, num acidente automobilístico em 1979, tornara-se uma lembrança dolorosa. Encarregado de recolher seus livros dos tempos de estudante de história, que jaziam no porão entregues às considerações implacáveis dos cupins, tentei recolher o que houvesse de interessante. Entre eles havia uma edição da *Exposição aos credores*, já com o título de *Autobiografia* [...] e com cuidadosas e competentes notas de Cláudio Ganns, bisneto de Mauá.

O fascínio da leitura, [...], foi uma espécie de consolo. Aos poucos, o que era apenas curiosidade foi se transformando num problema. [...].

Aos poucos, a tentação se tornou compulsão. [...] Nesta altura já tinha lido várias biografias, mas nunca tinha pensado em ir além do diletantismo. Aos poucos, a idéia de um trabalho maior foi tomando fôlego (CALDEIRA, 1995, p. 543).

Como se vê, o enunciado típico deste gênero nasce das ideias, indagações, descobertas, interesses e valores de um autor específico, de uma intencionalidade individual, e desde o delinear de seu projeto de discurso – quando estabelece a pauta –, é para a produção de um livro-reportagem que o jornalista orienta sua enunciação – o que implica engajar-se em uma situação particular de comunicação.

Já foi observado que, no campo jornalístico da comunicação discursiva, o jornalista participa das relações dialógicas com o leitor na estrita proporção de seu vínculo com esta ou aquela empresa de comunicação, e seu engajamento relacional será sempre condicionado por ela, conforme tal vínculo seja perene ou temporário (caso do



jornalista *freelancer*), e de acordo com a função específica por ele desempenhada no processo de produção organizacional.

No caso do livro-reportagem, não há revista ou jornal entre leitor e repórter. Aliás, note-se que nenhum dos dezoito livros estudados foi sequer publicado por editora vinculada a alguma empresa de comunicação jornalística. Isso a despeito de alguns autores, como Caco Barcellos e Elio Gaspari, trabalharem para grandes organizações que possuem suas próprias editoras de livros (Globo, no caso de ambos, e também Publifolha, no de Gaspari), e de *Brasil: uma história*, de Eduardo Bueno, ter sido antes publicado em fascículos por dois jornais. Aqui, a opção por editoras não vinculadas a negócios jornalísticos dá relevo ao caráter direto e pessoal do diálogo estabelecido entre repórter e público. O jornalista assume o papel de autor único do enunciado cuja leitura propõe ao leitor.

Também sob o ponto de vista econômico há um diferencial básico nesta relação, já que não é em decorrência do vínculo funcional com a organização jornalística que o repórter é remunerado por seu trabalho – na forma de um salário ou de honorários por serviços *freelance* –, mas pela eventual resposta positiva do leitorado à proposta de leitura (e de consumo) que lhe é feita, comprando ou não o livro.

É singular, portanto, a posição dialógica ocupada pelo jornalista neste gênero. Ausente a subordinação funcional e econômica, supera-se a posição de coadjuvante em uma relação dominada pela empresa, por seus donos, por agências de comunicação, anunciantes e agentes políticos, enfim, por uma série de atores cujos interesses condicionam diretamente o planejamento e a coleta, elaboração e transmissão de informações ao público.

Assim, além da liberdade e da pessoalidade na definição da pauta, o caráter autoral do gênero permite ao repórter desvencilhar-se de constrangimentos enunciativos típicos de um campo marcado pela concentração de poder, pela normatização de procedimentos e de estilos, pelo cultivo da impessoalidade e por restrições temáticas, temporais e de espaço, dentre outras características.

Por outro lado, se não há salário nem honorários por “frilas” e a remuneração pelo trabalho do repórter depende da quantidade de livros vendidos, é de se esperar que as preocupações comerciais influenciem a enunciação. Para ser bem-sucedido no mercado editorial, é preciso “pautar” um assunto que atraia o interesse do público, mas não só isso: é necessário compor textos acessíveis, facilmente inteligíveis e potencialmente atraentes para o maior número de leitores possível.

Neste sentido, há na condição de autor uma implicação irônica para o jornalista: por um lado, libera-o de vários constrangimentos que são típicos do campo jornalístico, devidos aos interesses organizacionais que nele predominam; por outro, exige-lhe – sob pena de não ter seu trabalho remunerado – a realização do mais elementar objetivo da velha *penny press*: vender sua mercadoria, como em qualquer negócio capitalista.

### 2.4.2. Narração

Conforme o *corpus*, reportar é narrar. Quase todos os enunciados que o constituem são relatos. O livro-reportagem típico dedica-se, portanto, à enunciação de um acontecimento – melhor, de acontecimentos, entretecidos na trama de uma biografia, de certo momento histórico, de determinadas ações ou de situações nucleares.

No caso das reportagens biográficas, um padrão composicional é recorrente. Há cinco biografias no *corpus* – *Olga*, *Chatô*, *As vidas de Chico Xavier*, *Abusado* e *Mauá* – e, exceto no caso da primeira, todas repetem o mesmo modelo: invariavelmente, o relato começa com a narração de uma cena ou situação vivida pelo protagonista em um momento-chave de sua trajetória.

No primeiro capítulo de *Chatô*, Fernando Moraes apresenta seu anti-herói aos 67 anos e em pleno coma, em decorrência de um ataque de trombose que o deixaria tetraplégico até a morte, oito anos mais tarde. Já no primeiro parágrafo, aliás, o autor narra um imaginário delírio de Chateaubriand, na iminência de sofrer uma intervenção cirúrgica após o ataque.

Em *As vidas de Chico Xavier*, Marcel Souto Maior dedica o primeiro capítulo às circunstâncias em que ocorreram a morte e o funeral da personagem, passando a seguir à narração das circunstâncias em que, ainda no início de sua reportagem, tem os primeiros contatos com o médium – na época já idoso, doente, consagrado como a mais popular liderança espírita do país.

Já no começo de *Abusado*, Caco Barcellos narra um “bonde” (expedição armada de combate a um grupo rival de traficantes) mal-sucedido em que, atacado pela polícia, o protagonista é ferido na cabeça e um de seus melhores amigos é morto.

Finalmente, no primeiro capítulo de *Mauá*, o narrador apresenta sua personagem no apogeu da carreira empresarial, morando na vizinhança do Palácio

Imperial de São Cristóvão, a escrever uma carta para um antigo mentor e protetor. Mauá era, então, “o outro imperador” do Brasil.

Em todos esses casos, o que vem a seguir é um recuo no tempo: a enunciação dirige-se à infância do biografado, às origens familiares e sociais, e segue adiante linear e cronologicamente, até o fim de sua trajetória.

Em *Olga* não há tal procedimento de abertura. A história começa com a cena em que a heroína resgata seu então companheiro de um julgamento, em abril de 1928, e o segundo capítulo situa seu futuro marido, Prestes, chegando à Argentina na mesma época. A partir do terceiro capítulo, o relato avança, como nos outros casos, cronológica e linearmente – até a cena final em que o líder comunista recebe a notícia de que Olga está morta, em 1945.

Dentre as narrativas não-biográficas – aquelas que não são dedicadas integralmente à vida de uma personagem particular –, prevalece igualmente o relato linear constituído por uma sucessão de episódios articulados conforme a ordem cronológica de suas ocorrências.

Mesmo em *Rumo à Estação Finlândia*, caracterizado pela exposição e debate de ideias, é por meio de narrações que Edmund Wilson apresenta e encadeia os perfis biográfico-intelectuais que são a base de construção do enunciado.

Em textos como *Vinho e guerra*, *As veias abertas da América Latina*, *A ditadura envergonhada*, *A ditadura escancarada* e *Rota 66*, há também uma combinação dessa estratégia enunciativa com a divisão em capítulos a partir de critérios temáticos, dedicando-se cada capítulo a um tópico ou aspecto particular da história narrada.

Duas importantes exceções a este padrão, no entanto, não podem deixar de ser mencionadas: em *A terceira onda* e *Stupid white men*, não é a narrar histórias que os autores se dedicam. Embora várias partes desses textos sejam compostas por meio de narrações, não é possível dizer que o objetivo de seus autores, ou mesmo sua principal estratégia enunciativa, seja narrar.

Trata-se de trabalhos dedicados à exposição e validação de teses, a posições em cuja defesa os autores utilizam estratégias enunciativas diversas, distanciando-se do relato linear que é o procedimento composicional típico do gênero.

Em *A terceira onda*, Alvin Toffler compõe o texto a partir de critérios temáticos, dedicando cada um de seus 28 capítulos a um grupo de aspectos particulares da questão geral que aborda – a suposta transição contemporânea para uma nova era da

história -, e subdivide esses capítulos em seções menores onde tais aspectos são abordados como tópicos particulares.

Na sucessão de capítulos e seções, observa-se um procedimento enunciativo recorrente: há um título curto, normalmente com até três palavras, em que se antecipa (ora direta, ora metaforicamente) a tese que será exposta. Essa tese é apresentada logo no início do capítulo ou seção, na forma de uma asserção que, a seguir, é desenvolvida e justificada por uma breve explicação histórica em que o autor expõe o processo que teria originado este ou aquele aspecto civilizacional.

Assim, baseando-se em grande número de informações históricas, econômicas, sociológicas e antropológicas, Toffler compõe um texto em que se combinam as características de um ensaio e a preocupação didática de quem apresenta uma tese a um grande público não-especializado. Nesse sentido, aproxima-se do ensaísmo ilustrado, típico de uma prática jornalística mais antiga que, conforme Candido (1981) e Bosí (1994), teve em Hipólito da Costa seu maior representante no Brasil do século XIX.

Ao encerrar o livro, porém, o autor muda o tom. Começa o capítulo final com uma carta imaginária aos “pais fundadores” (ou seja, os homens que redigiram a Constituição dos Estados Unidos), em que defende a revisão e ampliação da “Carta de Direitos” de seu país – necessária, segundo ele, para que a sociedade se adapte aos alegados novos tempos. A seguir, retoma o procedimento composicional dos capítulos anteriores para, na última seção do texto, exortar os contemporâneos: com a “terceira onda”, mudanças radicais e atitudes “revolucionárias” devem ser assumidas para que se prepare “uma transição pacífica para a Democracia do Século XXI” (p. 433). E encerra: “Como a geração dos mortos revolucionários, nós temos um destino a criar” (Idem). Como se vê, é o publicista quem domina o palco no fim da peça.

Já em *Stupid white men*, Michael Moore assume tal papel desde o título, no qual manifesta uma sanção nada lisonjeira aos “homens brancos idosos, brandindo martínis e usando colarinhos postiços” (p. 37) que, diz ele, participaram do “golpe de Estado” por meio do qual George W. Bush foi conduzido à Casa Branca.

Mas o alvo do título-vitupério corresponde a muito mais que a família Bush e seus “comparsas” do Partido Republicano: é toda a cultura *WASP* (branca, anglo-saxônica e protestante) norte-americana, e também a situação política, econômica, social, educacional e ambiental dos Estados Unidos no início da década de 2000.

Cada capítulo corresponde a um desses tópicos, e neles há diferentes métodos de construção – inclusive alguns tipicamente ficcionais. O primeiro, por exemplo, é uma cáustica “mensagem” anônima, “interceptada pelas forças da ONU em 1/9/2001 às 6:00 horas [*sic*], enviada de algum lugar do continente norte-americano” (p. 37), que denuncia o “golpe de Estado” já mencionado acima; o segundo, intitulado “Caro George”, é uma “carta aberta ao ‘presidente’ George W. Bush” (p. 63), em que Moore utiliza várias informações para fundamentar uma série de acusações contra seu nominado destinatário.

Mas se Moore apresenta claramente seu posicionamento, também oferece muito mais que um exercício de opinião movido a sarcasmo, ironia e malabarismos composicionais. Capítulo a capítulo, seção a seção, há informações em grande número, obtidas em várias fontes primárias e secundárias de pesquisa que o autor enumera na relação de “Notas e Fontes” apresentada no final do livro.

Por isso, em vez de simplesmente enquadrá-lo na categoria “jornalismo opinativo” – discutivelmente oposto ao “jornalismo informativo” desde a emergência da *penny press* –, talvez seja mais esclarecedor considerar *Stupid white men* um caso de livro-reportagem que, por um lado, fundamentando-se em sólido esforço de pesquisa e apuração jornalística, transmite um grande volume de informações ao leitor, e, por outro, apresenta uma construção composicional atípica em relação ao gênero: em vez do relato predominantemente linear e cronologicamente orientado, prevalece nele a combinação de vários recursos enunciativos que já foram comuns em uma prática jornalística de caráter mais publicista e politicamente engajada, que talvez correspondam melhor à postura de seu autor.

Tal peculiaridade é esclarecedora porque, assim como no caso de *A terceira onda*, ela ressalta o já observado caráter autoral do gênero. Apesar da indiscutível predominância da narração – linear e cronologicamente orientada, conforme já visto – como procedimento composicional típico, esses enunciados evidenciam a possibilidade de o livro-reportagem assumir a conformação que melhor se ajuste ao projeto discursivo de seu autor.

Também ganha relevo outro aspecto do *corpus*: a reunião de enunciados que representam estilos diferentes de prática jornalística, característicos de épocas e lugares diversos. Como em um mosaico, nele se justapõem o relato, claramente predominante, e peças do jornalismo publicista e do ensaísmo típicos de outro tempo,

anterior à emergência do jornalismo comercial e empresarial cujo recurso enunciativo mais recorrente é, justamente, a narração – de que a notícia é um gênero exemplar.

### 2.4.3. Familiaridade

Conforme disse acima, é evidente o caráter autoral do livro-reportagem publicado e consumido no Brasil, na medida em que ele é repetidamente apresentado como produto da intencionalidade, do projeto e do trabalho de reportagem assumidos por um só profissional.

Convém agora um acréscimo. É típico neste gênero – e na maneira como nele se configura seu caráter autoral – que o autor oriente sua enunciação para uma relação de proximidade pessoal com o leitor. E tendo em vista o caráter massivo do público a que se dirige – com a quantidade, a heterogeneidade e a não-especialização que o definem –, tal atitude se manifesta em um traço estilístico recorrente nos enunciados produzidos no jornalismo de massa – a familiaridade. Conforme Bakhtin (2003, p. 303, *itálicos do autor*),

Matizes mais sutis do estilo são determinados pela índole e pelo grau de proximidade *pessoal* do destinatário em relação ao falante nos diversos gêneros familiares do discurso, por um lado, e íntimos, por outro. A despeito de toda a imensa diferença entre os gêneros familiares e íntimos (e, respectivamente, os estilos), eles percebem igualmente o seu destinatário em maior ou menor grau fora do âmbito da hierarquia social e das convenções sociais, por assim dizer, “sem classes”. Isso gera uma *franqueza* especial no discurso (que nos estilos familiares chega às vezes ao cinismo).

Pouco adiante, (BAKHTIN, 2003, p. 303-304) acrescenta:

[...] No discurso familiar, graças à supressão dos vetos ao discurso e das convenções, é possível o enfoque especial, não oficial e livre da realidade. Por isso, na época do Renascimento, os gêneros e estilos familiares puderam desempenhar um papel grande e positivo na causa da destruição do quadro oficial medieval do mundo; também em outros períodos em que se colocava a tarefa de destruir os estilos e concepções de mundo oficiais, que se haviam petrificado e tornado convencionais, os estilos familiares ganham uma grande importância na literatura.

Finalmente, no rodapé da mesma página (Idem, p. 303), o autor afirma que “a franqueza da praça pública pronunciada em viva voz e o ato de chamar os objetos pelos seus próprios nomes caracterizam esse estilo”.

Tal franqueza é mais ressaltada em alguns enunciados – especialmente em *Stupid white men*, no qual Michael Moore não se limita a “chamar os objetos pelos seus próprios nomes” (referindo-se, por exemplo, à eleição de Bush como “golpe de Estado” [p. 37] e a seus assessores como “titereiros” [Idem]), assumindo o mesmo tom no diálogo que, em sua “carta aberta” intitulada “Caro George”, simula ter com aquele a quem só chama de “presidente” assim, usando aspas.

No entanto, em maior ou menor grau conforme o caso, ela está presente em todo o *corpus* – inclusive, claro, nos textos cujo recurso composicional predominante é o relato. É comum aliás que, já no título do livro, seu objeto seja chamado “pelo próprio nome” – ou seja, enfaticamente qualificado, ainda que mediante metáforas, ao mesmo tempo em que é nominado, –: é o caso de “As veias abertas da América Latina”, de Eduardo Galeano; de “A ditadura envergonhada” e “A ditadura escancarada”, de Elio Gaspari; de “Abusado” e “Rota 66: a história da polícia que mata”, de Caco Barcellos; de “1968: o ano que não terminou”, de Zuenir Ventura. Em todos esses casos, há mais no título que uma simples indicação de assunto: vê-se a qualificação explícita do objeto e, por extensão, a manifestação clara da postura que o autor assume em relação a ele.

São ainda mais comuns as manifestações de franqueza no decorrer das narrações. Para Caco Barcellos (2008, p. 281), por exemplo, “o deputado Conte Lopes não passa de um matador de inocentes”; no prólogo de *As veias abertas...*, Galeano (2007, p. 348) qualifica o golpe de Estado que depôs Salvador Allende, no Chile, como “crime”, e acusa os Estados Unidos de participarem dele “mediante suborno, espionagem e chantagem”; já Elio Gaspari, na “explicação” que abre o primeiro livro de sua série sobre a ditadura militar brasileira, antecipa:

Para quem quiser cortar o caminho na busca do motivo por que Geisel e Golbery desmontaram a ditadura, a resposta é simples: porque o regime militar, outorgando-se o monopólio da ordem, era uma grande bagunça (GASPARI, 2002, 41).

Também Fernando Morais, em *Chatô* (MORAIS, 1994), não hesita em qualificar seu biografado e alguns asseclas de maneira nada lisonjeira, em trechos como os seguintes:

A casa foi *invadida pelo bando*, com Chateaubriand, Leão e Amâncio à frente, todos de armas nas mãos. [...]. O *bando* arrancou em alta velocidade e minutos depois os carros estacionavam na pista da Ponta do Calabouço, onde depois seria construído o aeroporto Santos Dumont (p. 387, *itálicos meus*).

Cada história ou incorporação desses veículos [de comunicação] tem por trás uma novela, um empréstimo não saldado, uma pilha de promissórias com vencimento para as calendas gregas (414).

[...] no dia 24 de abril, Chateaubriand era empossado senador. Seu discurso de posse resumiu-se a uma curta frase de vinte palavras. Uma frase que seus pares se habituariam a ouvir e que era uma espécie de anúncio – tal qual prometera no último comício, na Paraíba – de como ele pretendia exercer seu mandato:

– Senhor presidente: devendo ausentar-me do país por mais de uma semana, faço a devida comunicação a este augusto corpo (p. 526).

Seria possível apontar, nesses e em todos os demais enunciados que compõem o *corpus*, vários outros exemplos da franqueza mencionada por Bakhtin. Transcrevê-los todos, no entanto, implicaria um esforço que exorbitaria os propósitos desta tese, além de redundância da qual talvez seja melhor poupar o leitor. Em vez disso, prefiro avançar na consideração da maneira como *franqueza* e *familiaridade* se articulam na postura que o autor assume em relação à própria linguagem.

Se em cada nomeação e qualificação há também uma postura frente à linguagem, em qualquer diálogo, chamar um objeto “por seu próprio nome”, ser “franco”, expressar-se de maneira livre e não hierárquica, não convencional e não oficial a seu respeito implica familiaridade expressiva, já que pressupõe a comunicação clara de um juízo. Não é isso que se pretende quando, no Brasil, pede-se para o interlocutor “não dourar pílula”, ser “curto e grosso” e/ou “falar em português claro”?

Neste sentido, a familiaridade pessoal entre os interlocutores é marcada pela ausência de qualquer forma cerimoniosa, oficial ou hierárquica de tratamento. No livro-reportagem, o leitor é sempre um “você”, nunca um “senhor” ou “senhora”, nem uma pessoa cuja condição – social ou de classe, por exemplo – determine qualquer protocolo especial na maneira como o autor lhe dirige a palavra. Talvez o exemplo mais radical e eloquente dessa postura seja a “carta aberta” que Michael Moore dirige ao então presidente dos Estados Unidos, George W. Bush, em *Stupid white men*: desde o título – “Caro George” –, nota-se a recusa de qualquer forma hierarquizada de tratamento.

Também se observa uma preocupação com a familiaridade lexical, manifestada pelo emprego de termos coloquiais, comuns à conversação informal, e pela recusa do jargão, da expressão especializada ou de circulação restrita – cuja utilização,



rara, é sempre acompanhada de explicações e “traduções” em linguagem coloquial (vale dizer: em “bom português”)<sup>9</sup>.

A mesma preocupação pode ser observada no reduzido emprego de adjetivos e substantivos abstratos, assim como na sintaxe dos parágrafos e períodos, repetidamente curtos e predominantemente compostos por orações coordenadas, organizadas em ordem direta.

Finalmente, o estilo familiar também se manifesta por meio da construção composicional predominante no *corpus* – a narração de episódios e circunstâncias cuja progressão é linear, conforme a suposta ordem cronológica em que ocorreram. Além de corresponder à maneira mais convencional de se contar uma história, este procedimento produz a impressão de que relata os acontecimentos tal como eles se sucederam, além de facilitar a familiarização do leitor com a trama e com seu desenvolvimento.

Mesmo nos casos (minoritários) em que a narração não é o procedimento enunciativo predominante, nota-se o emprego de recursos e formas que são recorrentes em outros gêneros de presença muito mais antiga na comunicação cultural, inclusive (e especialmente) no jornalismo, como a carta, o ensaio e o artigo de opinião.

Assim, o caráter autoral do livro-reportagem (caracterizado pela iniciativa e pela responsabilidade individuais do jornalista que o assina) corresponde não a experimentalismos estéticos, formais ou linguísticos, e sim a um certo convencionalismo enunciativo típico do campo jornalístico da comunicação discursiva, na medida em que o repórter orienta sua enunciação para uma relação de proximidade pessoal com o público leitor – e, ao fazê-lo, adota um estilo familiar de uso da língua, tal como esse estilo é definido por Bakhtin (2005, p. 303-304).

#### **2.4.4. Didatismo**

Há correspondência direta entre o estilo familiar identificado acima e uma outra característica típica do livro-reportagem: o didatismo, evidente em todo o *corpus*.

Tal preocupação é assumida com maior ênfase nos trabalhos assinados por Eduardo Bueno (*A viagem do descobrimento, Naufragos, traficantes e degredados*,

---

<sup>9</sup> Observe-se que, dentre os dezoito livros que integram o *corpus*, cinco foram elaborados em língua estrangeira e depois traduzidos para publicação no Brasil. São as traduções desses textos para o português que analiso, tendo em vista que minha pesquisa é dirigida a livros-reportagem publicados e consumidos no país e, em todos esses casos, é dessa forma que tais enunciados circulam no mercado editorial brasileiro. Minhas considerações não têm, portanto, a pretensão de se referir a uma eventual informalidade lingüístico-textual desses enunciados em suas versões em outras línguas, o que exigiria análises específicas.

*Capitães do Brasil e Brasil: uma história*), que chegam a ser apresentados como livros “paradidáticos” para estudantes e professores de níveis fundamental e médio, mas também é claramente perceptível em todos os outros enunciados que examinei.

Nos livros de Bueno, além do estilo familiar e da narrativa linear, há uma profusão de imagens e caixas de texto com explicações breves a respeito de diferentes personagens, acontecimentos, situações ou aspectos circunstanciais mencionadas em cada página.

Já nas outras narrativas, além da já referida progressão em ordem cronológica linear – que induz o leitor a estabelecer relações de contiguidade (por exemplo, de sucessividade e/ou causalidade) entre os acontecimentos e circunstâncias do relato, organizando seu contato com a trama e as personagens de modo a aumentar a familiaridade e a facilitar a compreensão –, nota-se a recorrência de períodos explicativos no próprio corpo do texto, seja em parágrafos que antecedem ou naqueles que sucedem imediatamente o episódio narrado.

No livro-reportagem não há, por exemplo, personagem de relevo que não seja devidamente apresentada por algum período explicativo – que normalmente aparece antes da narração de sua performance, mas também pode sucedê-la na forma de uma sanção ou, com menor frequência, intercalar-se nela; em vez de se limitar à caracterização apenas por meio das ações e palavras que atribui a tais personagens, o autor prefere sempre oferecer explicações complementares a seu respeito, especificando quem é cada uma e qual seu papel no enredo.

Nota-se também o recurso a relatos explicativos de caráter histórico para compor o cenário que serve de fundo aos acontecimentos e às circunstâncias apresentados, além de uma caracterização de ambientes e contextos que, tipicamente, privilegia a descrição pormenorizada de uns poucos elementos centrais em detrimento da justaposição pura e simples de vários deles.

Por outro lado, já mencionei a maneira como são estruturados os capítulos e seções de *A terceira onda*: um título curto, normalmente com até três palavras, em que se antecipa (ora direta, ora metaforicamente) uma tese, apresentada logo no início do capítulo ou seção – mediante uma asserção que, a seguir, é desenvolvida e justificada por uma breve explicação histórica em que o autor expõe o processo que teria originado a circunstância ou tendência identificada por ele.

Dessa forma, Toffler expõe seus argumentos de maneira gradativa e conforme o estilo familiar típico do gênero, como quem sustenta cada uma de suas teses

com uma pequena lição de história. Temos assim a composição de um conjunto que se assemelha a um curso: divide-se um tema geral em vários tópicos particulares, cada um dos quais é rapidamente apresentado (nos títulos e parágrafos iniciais de cada capítulo e seção) e, a seguir, exposto mais detalhadamente por meio de uma explicação clara, simples e de fácil compreensão para um público leigo.

Em *Stupid white men*, o didatismo aparece de formas variadas: no primeiro capítulo, por exemplo, há uma seção intitulada “Quem é quem no golpe”, composta por breves perfis dos principais assessores de George W. Bush na Casa Branca, e neles o autor expõe e explica os aspectos mais comprometedores da biografia de cada personagem; a seguir, há outra seção, “Como armar o contragolpe”, em que Moore propõe ensinar como “iniciar um vagalhão que no final pode derrubar a Junta Bush/Cheney – com o compromisso de apenas algumas horas por semana” (p. 60).

Tais – e outros – recursos proliferam no decorrer dos demais capítulos: há questionários apresentados na forma de listas de perguntas e respostas, listas de “provas” em que são apresentadas diversas informações para comprovar uma afirmação, “dicas” sobre como enfrentar este ou aquele problema (quase sempre um exercício de ironia), e até mesmo caixas de texto com fundos em tons de cinza e bordas tracejadas, encabeçadas pela frase “recorte e carregue com você”.

Ressalte-se que o didatismo não é estranho à prática jornalística. Trata-se, pelo contrário, de um traço há muito presente nos enunciados produzidos nesse campo da comunicação discursiva desde o período anterior à emergência da *penny press*, quando era predominante a orientação publicista e doutrinária, e que persiste no jornalismo de massa. No caso do jornalismo impresso, tal presença é mais evidente nos infográficos e nas caixas de texto com explicações complementares à matéria principal de uma página, mas é também comum no próprio corpo da reportagem, muitas vezes elaborada a partir de uma angulação (vale dizer: de uma perspectiva) didática.

Inevitável reconhecer também que, ao tornar o enunciado mais acessível a um maior número de leitores – efeito que é produzido também pelo estilo familiar já observado no gênero –, tal característica faz do livro-reportagem um produto mais vendável, aumentando suas chances de obter o sucesso comercial necessário para que o autor seja remunerado pelo seu trabalho.

#### **2.4.5. Onisciência**

Esse autor que tudo explica parece tudo saber. No típico livro-reportagem publicado e consumido no Brasil, não é comum haver dúvidas, indefinições ou inquietações do autor, seja quanto aos acontecimentos relatados, às teses defendidas ou às informações que as sustentam e ao processo por meio do qual elas foram obtidas.

Em alguns poucos casos, reconheça-se, o autor faz uma ressalva explícita quanto à parcialidade de suas pretensões. Em *1968: o ano que não terminou*, Zuenir Ventura diz que seu relato é “*uma das possíveis histórias de um período rico demais para ser apreendido por uma só visão*” (p. 17, itálico do autor). Também Elio Gaspari, no início de *A ditadura envergonha* (p. 20), faz um alerta no mesmo sentido:

Em nenhum momento passou pela minha cabeça escrever a história da ditadura. Falta ao trabalho a abrangência que o assunto exige, e há nele uma preponderância de dois personagens (Geisel e Golbery) que não corresponde ao peso histórico que tiveram nos 21 anos de regime militar.

Em *As vidas de Chico Xavier*, o autor afirma que, ao iniciar o trabalho de reportagem, “*tinha sérias dúvidas sobre questões como vida depois da morte e encarava o líder espírita com o habitual distanciamento jornalístico*” (p. 15). O pretérito imperfeito parece antecipar, no entanto, o posicionamento muito pouco “distanciado” que o leitor encontrará adiante.

Já na página seguinte ele conta que, após não conseguir acesso à casa do médium para lhe pedir autorização para o projeto, resolveu acompanhar uma sessão no Grupo Espírita da Prece, “o centro do Chico”, e justamente naquela noite, “contra todas as expectativas”, o biografado, que deixara de frequentar as sessões por causa de sérios problemas de saúde, “reapareceu”.

Segundo o repórter, após sentar-se à cabeceira da mesa e ouvir em silêncio a leitura de textos de Alan Kardec, o médium rezou o Pai-Nosso. E aí... “Eu não sabia como nem por que, mas lágrimas começaram a escorrer pelo meu rosto sem que eu sentisse qualquer emoção especial. Desabavam à minha revelia, aos borbotões, sem nenhum controle” (p. 16).

A seguir, outra cena capaz de remeter ao pretérito imperfeito qualquer “habitual distanciamento jornalístico”: impedido de visitar Chico, Marcel Souto Maior procura um de seus dois filhos adotivos, Vivaldo, que morava em um anexo nos fundos da casa do médium, e lhe pede ajuda para “uma reportagem” sobre o pai. O filho

concorda e o recebe em casa para uma entrevista. A certa altura do encontro, acontece outro fenômeno estranho:

A pauta da conversa estava prestes a entrar nas perguntas mais complicadas – sobre a personalidade e a intimidade de Chico – quando uma campainha soou na sala.

– É meu pai. Tá me chamando –, Vivaldo pediu licença e se retirou.

Com dificuldades para andar, Chico tinha um interruptor ao lado da cama para acionar os filhos em caso de necessidade ou emergência.

Quando Vivaldo saiu, um calor insuportável tomou conta da minha mão direita – era como se ela estivesse pegando fogo. Uma sensação tão nítida que me fez largar a caneta, saltar no sofá, ir até a porta, girar a maçaneta e correr para o quintal.

Fiquei ali fora sacudindo a mão de um lado pro outro na noite fria até Vivaldo reaparecer.

– Meu pai disse que a sua biografia vai ser um sucesso. Parabéns.

Só deu tempo de eu buscar o gravador e o bloco na sala, me desculpar e desaparecer.

Foi assim, com lágrimas e calores inexplicáveis, que dei os primeiros passos no território de Chico Xavier (p. 18).

Como se vê, parece que o ceticismo, a dúvida e a postura questionadora antecedem uma conversão – admitida ou não –, e ficam para trás conforme o autor dá “os primeiros passos no território de Chico Xavier”, a partir de quando ele se aproxima do biografado e de seu mundo – à maneira de um percurso iniciático em cujo decorrer se adquire um saber especial.

Sabe-se que no trabalho de reportagem, definida a pauta, o jornalista produz um saber que antes não possuía, para elaborar um texto em que propõe a transmissão de tal saber ao público.

A materialização do texto ocorre, portanto, após o trabalho de coleta e seleção das informações, e enunciar é assumir uma perspectiva em relação ao objeto abordado e também quanto ao próprio percurso cognitivo cumprido – em outras palavras, a enunciação não se refere apenas ao assunto pautado, mas também ao esforço de reportagem em si, mesmo quando não fala dele abertamente.

Neste sentido, pode-se assumir uma postura em que esse trabalho é problematizado – mais ou menos, conforme o caso –, discutindo-se as insuficiências, dúvidas não respondidas, dubiedades e obscuridades inevitáveis em qualquer investigação.

Em *As vidas de Chico Xavier*, o autor não deixa de mencionar essas incertezas – apresentadas, contudo, como devidas à natureza de seu assunto, não às

limitações inerentes ao trabalho de reportagem em si, ou mesmo às próprias possibilidades de apreensão total da realidade, seja por este ou por qualquer outro meio.

Assim, as incertezas manifestadas por Souto Maior, em vez de consistirem numa reflexão acerca de seu fazer jornalístico, parecem corresponder mais a um recurso retórico para ressaltar o caráter excepcional do assunto que aborda. É o caso deste fragmento (p. 18):

Auto-sugestão? Fenômenos físicos provocados pela aura de um ser iluminado?

São muitas as perguntas sem resposta neste mundo onde vivos e mortos se misturam e espíritos enviam notícias do além por meio de médiuns em mensagens sempre intrigantes.

Tipicamente, no entanto, o que se vê no *corpus* são postulações enfáticas de verdade, como no caso do seguinte trecho: “A reportagem que você vai ler agora relata fatos que aconteceram *exatamente como estão descritos neste livro*: a vida de Olga Benario Prestes [...]” (MORAIS, 1989, p. 07, itálico meu).

Também já mencionei a maneira como, já na “explicação” que abre *A ditadura envergonhada*, Elio Gaspari não hesita em adiantar sua conclusão acerca do período a que dedicará o livro que inicia e os quatro que o sucedem: a ditadura militar, “outorgando-se o monopólio da ordem, era uma grande bagunça”, e foi por este motivo que a dupla Geisel e Golbery a “desmontaram”.

Em todos os textos estudados – como nos já mencionados –, predomina o tom de segurança e de certeza quanto aos acontecimentos e seus detalhes, quanto às teses e às informações que as sustentam, quanto à reportagem e a sua eficácia epistemológica, e também quanto a si mesmo – como repórter-autor – e à própria competência como produtor de um saber.

Pode-se facilmente relacionar tal característica ao estilo familiar típico do gênero. Por um lado, ser franco e chamar os objetos “por seus próprios nomes” é manifestar claramente as próprias convicções. Por outro, conforme já se viu, a familiaridade corresponde a certo convencionalismo enunciativo – de que o didatismo é um aspecto importante, como já foi discutido.

No caso da narração de uma história, já se viu que tal convencionalismo implica o relato linear de episódios conforme a suposta ordem cronológica de suas ocorrências ou – com menor frequência – conforme critérios temáticos, procedimentos que pressupõem o conhecimento pleno do enredo e dos fatos que o compõem. Dentre os

textos estudados, não há história narrada em primeira pessoa, ou sequer um enunciado em que o autor organize o relato conforme a ordem de suas descobertas – à medida que o trabalho de reportagem avança, por exemplo.

O repórter conta uma história de cuja trama não participa. Ocasionalmente, em alguns pontos do enunciado, ele pode inserir no relato a narração parcial do processo de reportagem, como o fazem Marcel Souto Maior e Caco Barcellos, mas tal procedimento é pontual, não descaracterizando o fato de que todas as narrativas do *corpus*, inclusive as produzidas por esses autores, são histórias narradas em terceira pessoa, sobre acontecimentos não protagonizados pelo escritor. Para organizá-las conforme critérios cronológicos (ou cronológico-temáticos), é necessário, portanto, conhecer antes seu começo, meio e fim.

É ainda necessário mencionar o aspecto persuasório da onisciência – que, ressalte-se, pode ser relacionado também à familiaridade e ao didatismo. Conforme observam Greimas & Courtés (2008, p. 83),

[...] Se assumir a fala do outro é nela acreditar de uma certa maneira, então, fazer assumi-la equivale a falar para ser acreditado. Assim considerada, a comunicação é mais um fazer-criar e um fazer-fazer do que um fazer-saber, como se imagina um pouco apressadamente.

Assim, o livro-reportagem não pode ser associado à simples e impessoal transmissão de um saber. Trata-se de fazer o interlocutor assumir um discurso, persuadi-lo de sua validade, fazê-lo crer no que lhe é dito – meta facilitada pelo estilo familiar e “franco”, pelo didatismo e também pela convicção e certeza que a postura onisciente manifesta, seja por afirmar conhecimento integral de uma história ou pelo alegado domínio das informações em que se fundamenta uma tese.

Ressalte-se ainda que, se o estilo familiar e didático aumenta o apelo comercial do texto por torná-lo mais acessível ao maior número possível de leitores, a onisciência colabora com as vendas de outra maneira: promove a valorização do produto, na medida em que afirma sua qualidade por meio da suposta excelência e da completude do fazer cognitivo desse repórter que, ao contar uma história ou defender uma tese, aparenta saber tudo sobre o assunto que aborda.

## 2.4.6. Excepcionalidade

Diz um clichê bastante conhecido pelos jornalistas: não há o que noticiar se um cão morde um homem, mas sim se o homem morder o cão. A valorização do insólito, do extraordinário – em detrimento não apenas do acontecimento banal, corriqueiro, mas também das informações e análises que não se associem diretamente a um acontecimento excepcional que lhe sirva de “gancho” (vale dizer: de justificativa para que se fale de um assunto) – pode ser considerada característica típica do campo jornalístico da comunicação discursiva.

Conforme o historiador da imprensa Mitchell Stephens (Apud TRAQUINA, 2008, p. 63), o extraordinário e o insólito correspondem – juntamente com o atual, a figura proeminente, o ilegal, as guerras, a calamidade e a morte – a “qualidades duradouras” das notícias desde o século XVII, quando ainda circulavam as “folhas volantes” na Europa, antes que aparecessem os primeiros jornais.

Na era das “folhas-volantes”, milagres, abominações, catástrofes, acontecimentos bizarros foram as primeiras ocorrências tratadas nos dias que antecedem os jornais. O nascimento de um porco de duas cabeças era “notícia”, mas visto como sinal da raiva de Deus contra os pecados do seu povo na Inglaterra. Frequentemente, a conduta dos heróis, uma batalha naval eram assuntos para serem tratados [...] (TRAQUINA, 2008, p. 64).

Mais tarde, já no século XIX, o desenvolvimento da *penny press* ensejou a ênfase na informação dita factual, no relato de acontecimentos que fossem capazes de atrair o maior número possível de leitores, apelando-se para o “interesse humano” e a exploração das “qualidades duradouras das notícias” mencionadas acima – característica observável ainda hoje no jornalismo de massa.

Também no *corpus* desta pesquisa é possível notar a presença de tais características. Todas as biografias que o integram, por exemplo, são dedicadas a personagens excepcionais, seja por suas qualidades pessoais ou por suas histórias: há dois grandes *self made men*, Assis Chateaubriand e o Visconde de Mauá, cujas trajetórias empresariais e políticas os transformaram em personagens importantes da história brasileira (pelo menos aos olhos de seus biógrafos); além delas, aparecem também as vidas aventureiras de uma revolucionária comunista judia, morta pelos nazistas em um campo de concentração, e de um chefe do tráfico de drogas em uma favela carioca, além do mais famoso médium e líder espírita do país; personagens – e vidas – nada comuns, como se vê.



Percebe-se a mesma ênfase no excepcional em outros enunciados, sob diferentes formas. Em *Rota 66* e *Stupid White Men*, ele se faz presente mediante as distorções que são relatadas no sistema político e social brasileiro, no primeiro caso, e no norte-americano, no segundo. A “polícia que mata” e o “golpe de Estado” nas eleições presidenciais em um país ufano de sua democracia – devidamente legitimado pela Suprema Corte e pelos agentes políticos estadunidenses, conforme diz Michael Moore – são anomalias que subvertem a ordem social e correspondem a um estado de exceção, a uma situação histórica de anomia e crise política. Trata-se, em ambos os casos, de rupturas em uma ordem social e institucional estabelecida, e nessa ruptura reside o caráter excepcional dos assuntos abordados – devidamente ressaltado pelas perspectivas assumidas pelos autores desses enunciados.

É também a uma ruptura que se refere Alvin Toffler em *A terceira onda*. Conforme este autor, vive-se a transição de uma “velha civilização”, caracterizada pelo industrialismo da “segunda onda”, para uma “nova era” que suplantará o modelo industrial de vida e organização social, e tal processo é caracterizado por um conjunto de mudanças, forças e tendências que, segundo Toffler, sobrepõem-se, colidem, causam conflitos e tensões pessoais e sociais no final do século XX.

Já Edmund Wilson, em *Rumo à Estação Finlândia*, fala de um processo cujo ponto culminante será justamente a primeira revolução comunista do mundo. O autor acompanha o percurso dos ideais revolucionários e socialistas na Europa do século XIX, bem como a revolução epistemológica que lhe foi correspondente, no campo das Ciências Humanas, durante o mesmo período, até a vitória (provisória) do “materialismo científico” de Marx na Rússia, em outubro de 1917. Mais uma vez, portanto, é na descontinuidade, na ruptura, no momento histórico excepcional que se concentra o interesse do escritor.

São ainda os transtornos produzidos pela guerra – não pela revolução, mas pela Segunda Guerra Mundial – e o caráter extraordinário da situação vivida pelos vinicultores da França, então sob ocupação alemã, que os autores de *Vinho e guerra* tomam como assunto principal de seu livro, repetindo-se a valorização do extraordinário que parece confirmar-se mais uma vez como traço típico do gênero.

Outros enunciados em que tal característica é notada são aqueles de Eduardo Bueno sobre a história do Brasil: neles, a ênfase recai sobre o factual, sobre o acontecimento e a personagem que transformam situações históricas, valorizando-se as ações, as aventuras e o protagonismo de determinados atores.

No *corpus* há mais três trabalhos que tratam da história do Brasil: *1968*, de Zuenir Ventura, e *A ditadura envergonha* e *A ditadura escancarada*, de Elio Gaspari, todos relacionados à ditadura militar imposta ao país de 1964 a 1985 – o mais duradouro período de exceção da história republicana brasileira.

Finalmente, é o superlativo que jorra em *As veias abertas da América Latina*, seja na riqueza da terra ou na exorbitância da exploração e do saque, no enriquecimento do explorador ou na crueldade do massacre, do aviltamento e da miséria que vitimam índios, camponeses e trabalhadores em florestas, plantações, minas e cidades. Neste caso, o elemento extraordinário está na quantidade – da riqueza, do roubo, dos abusos e crimes – e também na intensidade – da exploração, da crueldade, das infelicidades vividas pelas populações do continente.

Fica evidente em todo o *corpus*, portanto, a valorização do excepcional como característica típica do livro-reportagem – traço há muito presente no jornalismo de massa, como já foi dito acima, e que dá inegável contribuição para o sucesso comercial de cada livro, na medida em que dá ênfase à suposta importância e à singularidade do acontecimento, personagem ou tese de que o livro-reportagem trata e aumenta seu apelo junto ao leitor-consumidor.

#### **2.4.7. Personificação**

Conforme foi discutido até aqui, a personalização caracteriza de maneiras diversas o livro-reportagem publicado e consumido no Brasil, a começar pela atribuição de autoria individual que lhe é típica. Diretamente relacionadas a tal característica, notam-se outras: por um lado, como já visto, a enunciação é orientada para uma relação de proximidade pessoal com o leitor; por outro, observa-se uma reiterada personificação dos enunciados e de seus temas.

A julgar pelo *corpus*, o livro-reportagem é um gênero dedicado a personagens, e tal constatação não se deve apenas ao número de biografias que o compõem – correspondentes a mais de um quarto de seu total. Se nestes casos a personificação é indiscutível – na medida em que se trata de enunciados cujo propósito é justamente narrar as vidas de determinadas personagens –, em vários outros ela também é igualmente perceptível.

Sobre os trabalhos assinados por Eduardo Bueno, já foi dito que neles a história do Brasil é abordada sob uma perspectiva que valoriza os acontecimentos

excepcionais e seus protagonistas, assim como as decisões, ações e aventuras de atores diversos – reis, cortesãos, grandes navegantes, mas também de algumas figuras menos óbvias, como os “náufragos, traficantes e degredados” que dão nome ao segundo livro da coleção “Terra Brasilis”.

As narrativas correspondem ao encadeamento das ações, decisões, acordos e conflitos que essas personagens protagonizam, e são frequentemente acompanhadas por notas biográficas – e muitas vezes por imagens pessoais – em que figuras como Pedro Álvares Cabral, João Ramalho, Cristóvão Colombo, Américo Vespúcio, dentre muitas outras, são apresentadas ao leitor.

As notas nas laterais de páginas cumprem ainda outra função, que é a de fornecer informações complementares acerca do contexto histórico e geográfico em que ocorrem as ações narradas, ou sobre documentos, instrumentos, acontecimentos e lugares que se relacionem a elas. Assim, não apenas as informações anedóticas, mas também aquelas de caráter mais contextual, relacionadas às estruturas e conjunturas históricas em seus aspectos mais amplos, integram-se ao relato somente na medida em que sejam úteis à valorização, à cenografia e/ou ao entendimento dos episódios narrados – em cujos primeiros planos encontram-se, repetidamente, as personagens que os protagonizam.

As reportagens biográficas estudadas – *Olga*, *Chatô*, *Abusado*, *As vidas de Chico Xavier* e *Mauá* – podem ser caracterizadas pelo mesmo tipo de procedimento. Narram-se apenas aqueles acontecimentos que o biografado protagonizou, de que participou diretamente ou ainda os episódios ou circunstâncias que tenham exercido influência direta em sua vida.

Portanto, respeitadas as diferenças de ênfase – devidas ao assunto particular a que este ou aquele enunciado se dedica, já que uma biografia tende a ser mais intensamente enfática neste sentido que um enunciado cujo assunto seja um acontecimento ou momento histórico, por exemplo –, pode-se afirmar que em todos esses trabalhos a história é abordada sob uma perspectiva personificada, como um palco em cujo centro estão sempre as personagens que supostamente a fazem.

Em alguns trabalhos, como no caso dos livros de Bueno, a história é frequentemente apresentada como produto das ações, estratégias, decisões, acordos, conflitos, fortunas e azares de atores individuais, não como resultado de determinações impessoais que a estrutura social impõe a cada período.

Em *Rumo à Estação Finlândia*, lê-se o subtítulo “Escritores e atores da história”, e é por meio de perfis biográfico-intelectuais de pensadores, escritores e militantes políticos como Michelet, Saint-Simon, Renan, Anatole France, Marx, Engels e Lênin, dentre vários outros cujas histórias são narradas no livro, que Edmund Wilson aborda seu assunto. Os títulos do primeiro e do último capítulos – “Michelet descobre Vico” e “Lênin na Estação Finlândia”, respectivamente – são indicativos do procedimento composicional personalizante que o autor adota: neles, como no restante do enunciado, vê-se uma sucessão de circunstâncias pessoais, descobertas, reflexões, ações e posicionamentos epistemológicos e políticos das diferentes personagens biografadas – e, ao final, vê-se a história revolucionada.

Já para Michael Moore o momento histórico a que se refere é, conforme já foi observado, o produto de um complô, de um golpe de Estado ao qual seu trabalho tem a missão de se contrapor. Assim, não é apenas o presente que se apresenta como o resultado da ação de conspiradores – políticos republicanos, “senhores de colarinho branco brandindo martínis” e poderosas corporações capitalistas, especialmente –, mas também o futuro pode ser remodelado por ações individuais como a do próprio autor, que atribui a seu enunciado o papel performativo de intervir na história.

Também Alvin Toffler, no final de seu livro, assume tal postura performativa em relação a seu trabalho, conclamando “pais fundadores” e cidadãos norte-americanos à ampliação da “Carta de Direitos” vigente em seu país, visando a prepará-lo para enfrentar as turbulências do presente e preparar a sociedade para a “democracia do século XXI”.

Mas não é prudente afirmar que tal caracterização “individualista” da história seja uma regra absoluta. Em *Abusado*, por exemplo, Caco Barcellos apresenta seu biografado, o traficante carioca Juliano VP, como alguém que sofre as condições impostas pelo contexto social, mais do que na condição de um “fazedor da história”, pois a personagem não consegue superar as condicionantes a que se contrapõe, sendo mesmo esmagado por elas; neste caso, vê-se mais uma vítima que um protagonista capaz de transformar a história.

O mesmo ponto de vista é assumido em *As veias abertas da América Latina*: é o próprio Galeano quem afirma, no posfácio do livro, que seu trabalho é “um manual de divulgação” que fala de economia política “no estilo de um romance de amor ou de piratas” (p. 340), assumindo, portanto, a personificação de que se utiliza em vários momentos de seu relato. Mas o assunto é – releia-se o trecho citado – não as aventuras e

episódios que se encontram em romances de amor ou de piratas, e sim “economia política”. Em sua perspectiva, os males da América Latina são produzidos pela exploração colonial e, contemporaneamente, pelos desequilíbrios do capitalismo internacional, não pelas ações deste ou daquele anti-herói em particular.

No entanto, nesses dois enunciados, como também nos casos de *Rota 66*, *Olga e Vinho e guerra*, não faltam heróis, vítimas – personagens, enfim, que vivem de maneiras diversas os papéis que a história lhes dá. Nestes (des)encontros com o próprio tempo, há os que manifestam estoicismo, ou revolta, ou inconsciência, ou ainda oportunismo e vilania. Em ambos, apresenta-se uma percepção particular da história, que, se não é vista como produto de ações individuais, é mostrada em sua escala humana, com as imposições e possibilidades que apresenta para quem a vive – e, neste sentido, também personificada.

Essa é ainda a visão manifestada em *1968, A ditadura envergonhada* e *A ditadura escancarada*, cujos autores alertam, conforme já mencionado, para o caráter parcial e portanto incompleto das visões que apresentam sobre o momento histórico do qual tratam. Mas ambos repetem os procedimentos apontados acima, personificando igualmente o relato que produzem.

#### **2.4.8. Contemporaneidade**

Se a temporalidade é uma dimensão incontornável de qualquer enunciado, sua importância é especialmente ressaltada no produto jornalístico, a ponto de corresponder diretamente a duas dentre as quatro características fundamentais que o estudioso alemão Otto Groth, em suas pesquisas pioneiras, identificou no jornalismo impresso há mais de meio século – são elas: *periodicidade*, *atualidade*, universalidade e difusão coletiva (BUENO, 1972). Inevitável, portanto, abordá-la neste esforço de caracterização do livro-reportagem.

Uma breve consideração das características apontadas por Groth, referidas acima, é suficiente para ressaltar o cunho particular do gênero estudado em relação àqueles produzidos para difusão em veículos diversos, como o jornal e a revista. Consideradas em sentido estrito, a quase totalidade daquelas características não se fazem presentes neste caso – repete-se apenas a “difusão coletiva”, que corresponde ao caráter massivo dos produtos jornalísticos, dirigidos a um público numeroso, heterogêneo e não-

especializado. Não falta quem afirme também a “universalidade” do gênero, como é o caso de Lima (2009, p. 49), para quem o livro-reportagem,

[...] visto como subsistema do jornalismo, é dotado de universalidade porque sua linha temática vai dos escândalos financeiros do Itamaraty à defesa do consumidor, da solidão nas grandes metrópoles à pesca da baleia. No conjunto, esse subsistema ajuda também o homem contemporâneo a constituir um painel em mosaico do seu tempo. Visto como um veículo de comunicação isolado, também é revestido de universalidade porque divide a realidade que focaliza em múltiplos prismas que permitem, no final, quando bem-sucedido, uma visão completa do arco-íris.

No entanto, por mais caleidoscópica que seja a abordagem, por maior que seja a multiplicidade de aspectos sob os quais uma realidade é estudada e tematizada – o que, ressalte-se, não é uma característica observada no *corpus* desta pesquisa –, nunca será possível constituir “uma visão completa do arco-íris” – ou, talvez seja mais apropriado dizer, nunca se poderá confundir uma tal visão com a apreensão de todos os aspectos dessa realidade. Assim, associar “universalidade” à suposta compreensão total de um objeto – especialmente quando este objeto é nada menos que todo o “tempo presente” na multiplicidade de seus diferentes aspectos – é assumir uma postura ingênua em relação à prática de reportagem, pois equivale a ignorar as limitações epistemológicas inerentes a essa e a qualquer outra forma de conhecimento.

Quanto à diversidade temática, deve-se reconhecer que ela existe ao menos potencialmente – de fato, qualquer assunto pode ser objeto de um livro-reportagem, apesar de o *corpus* estudado não apresentar grande variedade (como será mostrado no próximo capítulo, é possível reunir todos os enunciados que o integram em alguns poucos grupos temáticos). Há, contudo, algumas diferenças radicais entre essa diversidade e aquela que permite apontar a “universalidade” como característica básica de outras publicações jornalísticas.

Em uma revista ou jornal, cada publicação, cada edição, cada “número” traz em si uma diversidade temática que pretende abranger, tal como diz o velho *slogan* do jornal *The New York Times*, “todas as notícias dignas de ser publicadas”. No caso de um jornal diário, por exemplo, a edição do dia é apresentada como a reunião de todos os acontecimentos relevantes ocorridos na véspera.

Os gêneros informativos que são elaborados para difusão nestes veículos, como notícias, notas, colunas e reportagens, apresentam a mesma diversidade temática do livro-reportagem, na medida em que podem se referir a qualquer acontecimento, mas

não há notícia, nota, coluna ou reportagem singular que informe o leitor sobre todas as ocorrências relevantes de um determinado momento. A “universalidade” temática parece, portanto, característica de determinados veículos, não de enunciados particulares deste ou daquele gênero jornalístico.

É justamente a simultaneidade, na mesma edição (tratando-se do jornalismo impresso), de vários enunciados particulares, correspondentes a um conjunto limitado de gêneros (que podem ser os mencionados acima, por exemplo), que pode levar este ou aquele veículo a pretender apresentar-se como “um painel em mosaico do seu tempo”, alegadamente capaz de fornecer a seu público um “retrato fiel” do momento histórico vivido.

A simultaneidade entre os textos de uma publicação jornalística chama a atenção, aliás, para a relação entre a “universalidade” e o tempo. De fato, além da concomitância necessária entre vários enunciados, referentes a acontecimentos diversos, no espaço-tempo da mesma edição jornalística, existe outro motivo pelo qual falar em “universalidade” é referir-se, ainda que indiretamente, à temporalidade: se tal pretensão existe, é apenas em relação a um determinado momento.

Não há revista ou jornal que pretenda informar seu público sobre todos os acontecimentos relevantes ocorridos em um período mais amplo que o mês, a semana ou dia correspondente a cada edição – enfim, sobre o “presente” correspondente à periodicidade de cada publicação. Assim, não há pretensão de universalidade que não se associe diretamente às duas características temporais apontadas por Groth, a “periodicidade” e a “atualidade”. Trata-se, retomando-se o *slogan* citado acima, de publicar todas as notícias que sejam dignas não apenas por sua suposta relevância ou interesse, mas também por sua atualidade, variável conforme a periodicidade da revista ou jornal.

Conforme o *corpus* desta pesquisa, o livro-reportagem típico não é constituído por enunciados simultâneos que se refiram a objetos diversos, mas por apenas um texto, dedicado a um assunto particular. Além disso, não se observa neste gênero a característica da periodicidade, o que não apenas torna inconsistente qualquer pretensão de “universalidade”, mas compromete também a noção de “atualidade”.

Uma informação “atual” em uma publicação diária poderá não o ser em outra cuja periodicidade seja semanal ou mensal, e vice-versa. A prisão de um foragido, por exemplo, será notícia atual na edição do jornal de amanhã, mas provavelmente será matéria velha no final da semana ou do mês, a não ser que ela seja “valorizada” por uma

abordagem diferente e enriquecida por outras informações – de caráter contextual, por exemplo – que ainda não tenham sido fornecidas ao público; por outro lado, se este procedimento é aceitável no caso de uma publicação mensal ou semanal, dificilmente o será em uma diária, que só retomará o assunto caso ocorra um acontecimento novo que torne possível dar-lhe continuidade (procedimento cujo produto recebe, no jargão jornalístico, o nome de “suíte”). A noção de “atualidade” varia, portanto, conforme a periodicidade de cada publicação, e depende dela para ser aplicada a enunciados específicos.

No caso do livro-reportagem, parece mais adequado adotar a noção de “contemporaneidade”, conforme defende Lima (2009, p. 65), que retoma e transcreve o conceito proposto originalmente por Buitoni (1986, p. 29-30) da seguinte maneira:

Contemporaneidade pode englobar a formação de uma tendência cultural que já dura meio século ou um fato que aconteceu ontem. Contudo, não é por ter acontecido ontem, e sim por estar relacionado a uma série de contextos. Contemporaneidade, para uma nação, pode ser um conjunto de eventos que noutra eram antigos há 50 anos. Não é o tempo que decide: a conformação cultural importa muito mais, como importam certas correspondências de situações.

A seguir, o autor cita mais dois fragmentos em que Buitoni define a contemporaneidade “pela possibilidade de estabelecer relações pertinentes aos dias de hoje” e, adiante, alerta não se tratar “de estabelecer uma ancoragem histórica, mas de descobrir o passado que ainda existe no presente” (Idem, *ibidem*).

Ressalte-se que, tanto no texto de Lima quanto no de Buitoni, a noção de contemporaneidade assume um caráter prescritivo, na medida em que tais autores defendem sua incorporação à prática jornalística em detrimento da periodicidade e da atualidade, características criticadas por ambos e cuja hegemonia, segundo eles, é prejudicial à qualidade dos produtos jornalísticos. E a julgar pelos enunciados do *corpus*, a postura dos professores brasileiros não se encontra restrita à academia; encontra correspondência em fragmentos como este, de Eduardo Galeano (2007, p. 341, *negritos meus*):

Em *As veias abertas*, o passado aparece convocado pelo presente, como memória viva do nosso tempo. Esse livro é **uma busca de chaves da história passada, que contribui para explicar o tempo presente** (que também faz história), a partir da base de que a primeira condição para modificar a realidade consiste em conhecê-la.



Além desse livro, há outros doze cujos assuntos podem ser considerados históricos, na medida em que correspondem a personagens, acontecimentos e circunstâncias de momentos históricos anteriores àquele em que o trabalho de reportagem foi realizado. São os seguintes: *Olga, A viagem do descobrimento, 1968: o ano que não terminou, Naufragos, traficantes e degredados, Chatô, o rei do Brasil, A ditadura envergonhada, A ditadura escancarada, Rumo à Estação Finlândia, Vinho e guerra, Capitães do Brasil, Brasil: uma história e Mauá. Empresário do Império.*

Impossível, como se vê, identificar a “atualidade” como característica do gênero, já que ela não se apresenta em mais de dois terços dos enunciados que o representam. A contemporaneidade é, no entanto, algo mais que a mera negação da “atualidade”. Ela é também o *cronotopo* do gênero livro-reportagem.

O conceito de “cronotopo” foi proposto por Bakhtin para estudar, na literatura, “o processo de assimilação do tempo, do espaço e do indivíduo histórico real que se revela neles”, e foi assim definido (BAKHTIN, 2002, p. 211, *italico do autor*):

À interligação fundamental das relações temporais e espaciais, artisticamente assimiladas em literatura, chamaremos *cronotopo* (que significa “tempo-espaço”). [...] nele [no termo “cronotopo”] é importante a expressão de indissolubilidade de espaço e de tempo (tempo como a quarta dimensão do espaço) [...].

No cronotopo artístico-literário ocorre a fusão dos indícios espaciais e temporais num todo compreensivo e concreto. Aqui o tempo condensa-se, comprime-se, torna-se artisticamente visível; o próprio espaço intensifica-se, penetra no movimento do tempo, do enredo e da história. Os índices do tempo transparecem no espaço, e o espaço reveste-se de sentido e é medido com o tempo. Esse cruzamento de séries e a fusão de sinais caracterizam o cronotopo artístico.

No parágrafo seguinte, o autor discorre sobre a importância do cronotopo para o estudo de gêneros na literatura:

O cronotopo tem um significado fundamental para os *gêneros* na literatura. Pode-se dizer francamente que o gênero e as variedades de gênero são determinadas justamente pelo cronotopo, sendo que em literatura o princípio condutor do cronotopo é o tempo. O cronotopo como categoria conteudístico-formal determina (em medida significativa) também a imagem do indivíduo na literatura; essa imagem é fundamentalmente cronotópica (BAKHTIN, 2002, p. 212, *italico do autor*).

Apesar de o livro-reportagem ser um gênero elaborado não no campo literário da comunicação discursiva, mas no jornalístico, é possível identificar-lhe um

cronotopo típico, e tal reconhecimento pode contribuir para uma compreensão mais integrada de suas características gerais. Vale a pena, portanto, considerar em que medida o termo “contemporaneidade” pode ser associado ao processo recorrente de assimilação do tempo, do espaço e do indivíduo histórico neste gênero – processo ao qual podem ser relacionadas todas as suas outras características típicas, identificadas acima.

Conforme foi discutido no início desta seção, é distintivo do livro-reportagem publicado e consumido no Brasil – em relação ao campo de utilização da língua em que este gênero emerge – seu caráter autoral e, relacionado a tal caráter, a necessidade de o autor ser bem-sucedido comercialmente para obter uma boa remuneração – resultado mais provável à medida que o autor pautar um assunto capaz de atrair o interesse do público e componha textos acessíveis, facilmente inteligíveis e potencialmente atraentes para o maior número de leitores possível, o que é um traço característico da cultura de massa contemporânea.

Mas a contemporaneidade da relação entre autor e leitores não se resume à natureza comercial do vínculo estabelecido entre as partes, tão em conformidade ao espírito dominante na cultura de massa da época. É preciso lembrar algo mais importante para esta pesquisa: o autor desses enunciados não se dirige à posteridade, a estetas iniciados ou a um público especializado, mas a leitores que apenas podem ser definidos como seus contemporâneos.

De fato, é a leitores – e consumidores – heterogêneos, diferenciados quanto a sua especialidade profissional, crença religiosa ou “espiritual”, orientação sexual, classe, opção político-partidária, dentre outras particularidades, e cujo vínculo é definido justamente pelos interesses de consumo em comum e pelo espaço-tempo da mesma época, da mesma cultura e da mesma língua – ou seja, pelo fato de serem contemporâneos (do autor, inclusive) –, que se dirige o livro-reportagem como gênero do discurso.

É a contemporaneidade, portanto, que define a dimensão espaço-temporal da relação dialógica entre autor e leitores do livro-reportagem, e é possível relacionar as demais tipicidades do *corpus* a este traço.

Começamos por abordar a familiaridade, a orientação dos enunciados para uma relação de proximidade pessoal com o leitor, a “franqueza da praça pública” e, mais especialmente, aspectos como a recusa de formas cerimoniosas, oficiais ou hierárquicas de tratamento, o coloquialismo, o convencionalismo sintático e

composicional, as marcas de oralidade – enfim, os elementos que tornam possível afirmar a presença de um discurso familiar no gênero.

A familiaridade pressupõe a contemporaneidade linguística e discursiva. A franqueza da praça pública exige a co-presença dos interlocutores no mesmo campo de linguagem, requer um espaço-tempo semiótico em comum, a co-participação na mesma rede lexical, na mesma tessitura de mecanismos e formas sintáticas, expressivas e composicionais, sem o que não é possível evitar o estranhamento e o distanciamento entre os interlocutores.

Por outro lado, a familiaridade linguística e discursiva é necessária para que se estabeleça a contemporaneidade na relação dialógica, tal como ela foi observada pouco acima: falar aos contemporâneos exige a linguagem comum do tempo e da terra, implica o “português claro” sem o qual há o discurso restrito um público específico, especializado ou iniciado.

Mas familiaridade e contemporaneidade pressupõem ainda um outro elemento: as partes em diálogo precisam de um contexto comum, do consenso acerca de uma “realidade” minimamente nominada, descrita e definida, para que o objeto do discurso lhes seja tornado presente. Essa contemporaneidade contextual é facilitada pelo didatismo observado no *corpus*, efeito que, por sua vez, é ressaltado pela familiaridade e também por outras características observadas no gênero, como a narração convencional (em que predominam, como já foi discutido, a temporalidade histórico-biográfica e o relato linear, cronologicamente orientado), a ênfase no excepcional, no incomum, e ainda a personificação e a onisciência, que se articulam na apresentação de uma realidade simplificada, cuja “topografia” pode ser resumida a altos e baixos, picos e depressões claramente definidos, e em relação à qual não parece haver muitas complexidades a problematizar e a discutir – “realidade”, portanto, mais fácil de ser compreendida por um número amplo e heterogêneo de leitores.

Assim, o didatismo ajuda a conhecer o distante, o passado e o ignorado, torna presentes o algures, o então e o incógnito, e os inscreve no espaço-tempo comum de autor e leitor. Ele facilita, portanto, a instauração de uma co-presença entre as partes que se comunicam por meio do enunciado, na medida em que dá contexto e objetos mais claramente definidos ao diálogo.

Aliás, a ideia de clareza não serve só para frisar a nitidez com que o objeto é apresentado. Ela realça na linguagem um aspecto que, diretamente relacionado ao cronotopo da contemporaneidade, pode ser apresentado mediante outra expressão de

origem óptica: no livro-reportagem típico, cabe ao discurso incidir sobre o objeto, à maneira do fecho de luz que supostamente o “revela”, delinea-lhe formas que tornam seu contorno mais presente ao leitor.

Tal “transparência”<sup>10</sup> mostra, claro, o *parecer* – não necessariamente o *ser* – do objeto, mas o estatuto epistemológico do livro-reportagem não é o único aspecto que deve ser considerado nesta análise. Aqui, mais importante é notar que a linguagem “clara” joga luz não sobre si, mas no objeto, tal como ele é construído e representado no – e pelo – discurso.

A textualidade é reduzida, portanto, a meio de condução do leitor ao acontecimento, à personagem, à situação que o enunciado aborda. Discurso-veículo, cuja missão é entregar ao leitor a mercadoria, servindo-lhe fato e contexto – ou, sob outra perspectiva, levá-lo a excursionar por um algures que nunca é totalmente outro, nunca é por demais estranho, problemático, irredutível.

A contemporaneidade revela-se, pois, um cronotopo de dupla face: por um lado, apresenta-se do passado, do distante e do outro aquilo que é (ou pode ser) compreensível para o leitor do momento, e faz-se tal apresentação de um modo igualmente “acessível”; por outro, proporciona-se a esse leitor uma experiência de contemporaneidade em relação ao assunto, à trama e às pessoas de que o repórter fala, mediante o contato “direto”, “imediato”, “envolvente” que o discurso proporciona; dupla presentificação, portanto, em que se articulam, como já foi dito, a autoria individual, a linearidade narrativa, a familiaridade, o didatismo, mas também a onisciência, a excepcionalidade e a personificação, que ressaltam a nitidez do objeto, simplificam-no, valorizam-no e o trazem mais para junto do coração e da mente do leitor. Como se vê, não é só com “notícia quente”, “atual”, que o discurso jornalístico se faz presente.

---

<sup>10</sup> Conforme Mouillaud (2002, p. 56), as noções de “transparência” e “opacidade” foram propostas por Recanati (1979, p. 21), de quem aquele autor cita o seguinte fragmento: “O signo, nem transparente, nem opaco, é ao mesmo tempo transparente e opaco. Ele se reflete ao mesmo tempo que representa algo que não é ele próprio”.

### 3. Produção e leitura de livros-reportagem no Brasil

---

Um galo sozinho não tece uma manhã:  
ele precisará sempre de outros galos.  
De um que apanhe esse grito que ele  
e o lance a outro; de um outro galo  
que apanhe o grito que um galo antes  
e o lance a outro; e de outros galos  
que com muitos outros galos se cruzem  
os fios de sol de seus gritos de galo,  
para que a manhã, desde uma teia tênue,  
se vá tecendo, entre todos os galos.  
(João Cabral de Melo Neto, *Tecendo a  
manhã*)

Este capítulo é dedicado à caracterização dos sujeitos e das vozes sociais que estabelecem a dinâmica dialógica mediante a qual emerge e se faz presente o gênero *livro-reportagem* na cultura brasileira contemporânea.

Na primeira parte, abordo a maneira por meio da qual, à medida que produz enunciados típicos do gênero, o repórter ocupa uma *posição de autor* específica e, ao fazê-lo, elabora e assume uma voz autoral singular, que não pode ser confundida com as de quem se exprime por meio de outros gêneros.

Neste sentido, discuto as particularidades que o diferenciam do romancista e do historiador acadêmico, situando suas atividades no campo jornalístico da comunicação discursiva, mas também falo da posição peculiar que ele ocupa em seu próprio campo – a partir da qual sua voz pode assumir uma impostação pessoal cuja ressonância vai além dos limites impostos pelo jornalismo empresarial.

Já na segunda parte, dedico-me a caracterizar o leitor de livros-reportagem no Brasil contemporâneo, demonstrando inicialmente a emergência e presença do gênero na cultura brasileira dita de massa. A seguir, verifico a hipotética relação entre as escolhas de consumo típicas do leitor brasileiro de livros-reportagem e o processo de mundialização da cultura e de gêneros da indústria cultural. Mais adiante, abordo as preferências temáticas desse leitor para, encerrando o capítulo, propor uma

comparação entre ele e o perfil geral do leitorado brasileiro contemporâneo, já delineado por Cortina (2006).

### **3.1. A voz da pessoa que reporta**

Desde o século XIX, jornalistas brasileiros como José de Alencar, Olavo Bilac, Machado de Assis, Oswald de Andrade, Lima Barreto, Carlos Drummond de Andrade, Graciliano Ramos, dentre vários outros, obtiveram da profissão as condições materiais que lhes permitiram a realização de suas obras – ainda que parcialmente, pois a maioria deles viveu não só do jornalismo mas também de empregos públicos. Não foi, no entanto, à reportagem que eles dedicaram qualquer de seus livros.

No ambiente da *Belle Époque*, por exemplo, em que a imprensa ocupava um papel central na vida intelectual do Brasil – como principal instância de produção cultural e também de distribuição das gratificações e posições intelectuais –, houve a importação de alguns gêneros praticados em outros países, como a reportagem, a entrevista e o inquérito literário, e os escritores profissionais viram-se forçados a praticá-los (MICELI, 1977).

Esses escritores – chamados de “polígrafos anatolianos” por Sérgio Miceli (Idem), por causa da influência que, segundo ele, Anatole France exercia como figura modelar sobre o grupo – dedicavam-se ao jornalismo como forma de obter dinheiro, visibilidade e inserção social, mas não tinham em gêneros jornalísticos o objeto de seu interesse maior. Adaptavam-se a eles e praticavam-nos apenas em cumprimento a suas incumbências profissionais (com exceção da crônica, que viria a obter maior prestígio literário no país).

Assim, o “polígrafo anatoliano” – escritor profissional que, frente à impossibilidade de “viver de literatura”, põe sua pena à disposição da imprensa – não vê no jornalismo sua missão ou vocação principal. Se consegue produzir uma obra ficcional ou poética conhecida e prestigiada, é reconhecido e lembrado como literato, não como jornalista. Conforme certa tradição nacional, a *obra* típica do jornalista escritor, aquela que merece a permanência do livro, não é jornalística, mas “literária” - ficcional ou poética.

Por outro lado, conforme já foi discutido nesta tese, o processo de profissionalização impôs ao jornalista uma posição subalterna e especializada em seu

próprio campo da comunicação discursiva, do que decorre o caráter subordinado de sua inserção nas relações dialógicas estabelecidas nesse campo.

Em tal contexto, a participação do repórter na produção dos enunciados tende a ser sempre parcial: quando coleta informações e escreve um texto – na forma de notícia ou reportagem, por exemplo –, ele cumpre uma pauta estabelecida – ou ao menos autorizada – por outrem; a pauta não determina só o assunto ou acontecimento abordado, mas também sua “angulação” – a perspectiva que o repórter assumirá, tanto na coleta e seleção das informações quanto na elaboração do texto; a seguir seu trabalho será revisado e reescrito por um copidesque, conforme os parâmetros textuais vigentes na empresa; mais adiante ele sofrerá intervenções de um editor, que poderá reduzi-lo, complementá-lo, alterar sua forma, impondo-lhe, enfim, quaisquer mudanças e adaptações que ache convenientes antes de lhe destinar um lugar específico no espaço da publicação – processo em que, aliás, o texto verbal é integrado (muitas vezes sem atribuição de autoria) a outro mais amplo em que se reúnem fotografias, ilustrações e elementos gráficos diversos, além de outros enunciados que dividem com ele a página ou edição do “veículo” em que é publicado.

Além disso, a decisão de publicar um texto – ou não – incumbe sempre a um profissional que não é o repórter, mas um editor, secretário ou diretor de redação, ou ainda ao próprio dono da revista ou jornal, além da presença de outras vozes a influir em sua produção e publicação.

Finalmente, convém lembrar que, além disso, o enunciado sofre os condicionamentos que lhe são impostos pela “linha editorial” e pelas “normas de redação e estilo” vigentes em qualquer órgão, e que determinam parâmetros para as atividades enunciativas de todos os jornalistas “da casa”.

Assim, o processo de profissionalização acontece na mesma proporção em que se acentua a correspondente tendência à padronização textual e à frustração de eventuais pretensões autorais do repórter.

Ao mesmo tempo, mantém-se a tradição do escritor que se divide entre o jornalismo como profissão e a literatura como vocação. Ainda hoje, no início do século XXI, não são poucos os jornalistas escritores que seguem esse caminho, como Bernardo Carvalho, Cíntia Moscovich, Marçal Aquino, Gisela Campos, Bernardo Ajzenberg, Cadão Volpato, Heloísa Seixas, dentre outros. As tensões, impasses e conflitos, mas também as vantagens e conveniências dessa duplicidade, além de suas contribuições

para o jornalismo e para a literatura, foram já identificadas e discutidas extensamente por Cristiane Costa (2005).

Também nos Estados Unidos pode ser observado padrão semelhante. Tom Wolfe (2005), ao escrever sobre a emergência do *new journalism* naquele país, fala do mesmo conflito: escritores (ou aspirantes) divididos entre o trabalho diuturno na imprensa e o sonho de, um dia, escrever *O Romance* que os consagraria e daria sentido a suas existências, como ironiza o autor. O próprio Wolfe, depois de se notabilizar como um dos principais “novos jornalistas” estadunidenses, acabou seguindo a mesma trilha de antecessores como Ernest Hemingway, Edmund Wilson e muitos outros, dedicando-se também a trabalhos ficcionais.

Dá a constatação de que a emergência do livro-reportagem assinala não “apenas” a presença de um novo gênero discursivo no campo jornalístico, mas também um novo tipo de relação dialógica entre jornalista e leitor – e, pode-se avançar, uma nova posição dialógica do repórter na cadeia da comunicação cultural contemporânea.

Ao se dedicarem a grandes reportagens que eles mesmos conceberam para publicação em livro, escritores como Fernando Morais, Elio Gaspari, Zuenir Ventura, Caco Barcellos, Eduardo Bueno, Jorge Caldeira e Marcel Souto Maior – mencionando-se apenas os autores brasileiros cujos trabalhos integram o *corpus* de minha pesquisa, dentre muitos outros – negam ou ao menos ampliam certa concepção que restringe o trabalho jornalístico ao ambiente das redações e aos limites impostos por veículos e empresas de comunicação.

Como repórteres-autores, eles rompem com a dicotomia tradicional entre jornal e livro, rotina e arte, efêmero e perene, trabalho e vocação, e afirmam uma nova possibilidade de exercício do jornalismo, seja como profissão, seja como forma de intervenção na cultura e no debate público.

Realiza-se assim uma possibilidade inédita para o jornalista escritor: produzir uma obra que lhe permita afirmar-se cultural e intelectualmente não mais como literato, mas como repórter.

Neste gênero emergente, é a *voz do repórter* que ressoa – e não a do “homem de letras”, do professor, do pregador, do “intelectual orgânico”, do político ou da empresa jornalística.

De fato, o livro-reportagem não é mero suporte e meio para a reunião e transmissão, mais ou menos “objetiva” e “impessoal”, de algumas informações supostamente relevantes a respeito de um assunto; é um gênero do discurso por meio do



qual, tipicamente, alguém ocupa uma posição específica na cadeia da comunicação discursiva: o lugar do repórter que, neste como em nenhum outro gênero, apresenta-se como autor e responsável integral por seu enunciado perante o público leitor – e, ao fazê-lo, assume uma voz particular, pessoal e ao mesmo tempo social, na medida em que nela se conjugam sua “própria palavra” e sua “posição de autor”.

Conforme Bakhtin (2005, p. 385), “a procura da própria palavra pelo autor é, basicamente, procura do gênero e do estilo, procura da posição de autor”. Ao enunciar, o autor posiciona-se em uma dinâmica relacional que determina as “diversas formas assumidas da autoria do discurso, dos mais simples enunciados da fala cotidiana aos grandes gêneros literários” (BAKHTIN, 2005, p. 389), bem como a própria possibilidade de fala.

Assim, a “própria palavra” depende dos gêneros do discurso e de suas respectivas formas de autoria – ou da “posição de autor” que é possível assumir em cada gênero. Bakhtin (2005, p. 389-390) aborda-as e exemplifica:

[...] As formas de autoria e o lugar (posição) ocupado na hierarquia pelo falante (líder, czar, juiz, guerreiro, sacerdote, mestre, homem privado, pai, filho, marido, esposa, irmão, etc.). A posição hierárquica correlativa do destinatário do enunciado (súdito, réu, aluno, filho, etc.). Quem fala e a quem se fala. Tudo isso determina o gênero, o tom e o estilo do enunciado: a palavra do líder, a palavra do juiz, a palavra do mestre, a palavra do pai, etc. É isso o que determina a forma da autoria. A mesma pessoa real pode manifestar-se em diversas formas autorais.

Quando produz um livro-reportagem, o jornalista assume a típica posição de autor do gênero: investe-se no papel de repórter cujo propósito é, inicialmente, elaborar uma compreensão pessoal acerca do assunto pesquisado para, a seguir, comunicá-la a um público massivo, heterogêneo e não-especializado (que corresponde, por sua vez, a seu destinatário típico).

Tal posição implica uma forma de autoria que, além de abranger os procedimentos composicionais e o estilo do enunciado – ou seja, a escolha dos “meios lingüísticos” típica do gênero (BAKHTIN, 2005, p. 302) –, relaciona-se também ao processo mediante o qual o jornalista elabora sua própria compreensão acerca daquilo que reporta.

Portanto, além de se vincular ao diálogo entre enunciadador e destinatário, a forma de autoria típica do gênero refere-se também ao diálogo do autor com várias outras vozes sociais, originárias de campos diversos da comunicação discursiva, cada

uma delas com sua própria dinâmica dialógica entre enunciador e destinatário e, claro, com sua maneira específica de abordar e compreender o mundo.

Nas subseções apresentadas a seguir, tento compreender a maneira como, no gênero livro-reportagem, o repórter-autor brasileiro elabora e assume sua voz e sua posição autoral singular na comunicação cultural contemporânea, tendo em vista as relações dialógicas que estabelece com as vozes típicas de outros gêneros e/ou campos do discurso – em relação às quais ela se define e define seu próprio lugar.

Em razão de meu interesse dirigir-se, neste momento, especificamente à autoria de livros-reportagem no Brasil, limito minhas considerações àqueles trabalhos que, dentre os enunciados que integram o *corpus* desta pesquisa, tenham sido produzidos por autores nacionais.

### **3.1.1. Como um romance?**

No primeiro capítulo desta tese, já discuti a alegada vinculação do livro-reportagem aos “princípios do jornalismo literário”, em seção especialmente dedicada ao assunto. Apontei o caráter restritivo e redutor de tal “simbiose” e também da própria noção de “jornalismo literário”, bem como da ideia de “literariedade” que ela implica. Na mesma oportunidade, chamei a atenção para as estreitas relações entre jornalismo e literatura no Brasil desde o século XIX e mencionei vários autores que abordam o assunto.

Agora retorno ao tema para um exame breve das semelhanças e diferenças entre o livro-reportagem e um gênero discursivo específico do campo literário – o romance –, visando a compreender melhor as particularidades que caracterizam a voz autoral típica em cada caso.

Conforme depõe Wolfe (2005, p. 19), a emergência do *new journalism* nos Estados Unidos, no início da década de 1960, está diretamente relacionada a uma descoberta:

Essa descoberta, de início modesta, na verdade, reverencial, poderíamos dizer, era que talvez fosse possível escrever jornalismo para ser... lido como um romance. *Como* um romance, se é que me entendem. Era a mais sincera forma de homenagem a O Romance e àqueles grandes, os romancistas, claro. Nem mesmo os jornalistas pioneiros nessa direção duvidavam sequer por um momento de que o romancista era o artista literário dominante, agora e sempre. Tudo o que pediam era o privilégio de se vestir como ele... [itálico do autor].

Tratava-se, como se vê, de “vestir” o próprio texto como o de um romancista – em outras palavras, de fazer a própria voz ressoar como a desse “artista literário dominante”. Os atavios para isso eram, ainda segundo Wolfe (2005, p. 53-56), os mesmos observados no “romance realista” de escritores como Dickens, Balzac e Flaubert, bem como no “realismo social” que floresceu nos Estados Unidos durante a década de 1930.

Por meio deles – e apoiando-se em cuidadoso trabalho de reportagem –, o “novo jornalista” seria capaz de, sem deixar de ser um repórter, escrever *como um romancista* – vale dizer: assumir uma forma de autoria e, quem sabe, uma posição autoral equivalentes às do romancista.

Wolfe relata que o “novo estilo” provocou polêmica em dois campos da comunicação discursiva – o jornalístico e o literário – que naquela época encontravam-se já consolidados e com fronteiras rigidamente estabelecidas havia tempo nos Estados Unidos.

O autor atribui as reações negativas, tanto de jornalistas como dos “homens de letras”, a preocupações de natureza “hierárquica” – relacionadas a questões de *status* e prestígio em ambos os campos. Não me deterei em detalhes dessa discussão que me parecem desnecessários para os objetivos visados aqui. Limito-me a chamar a atenção para o fato de que, aparentemente, os recursos e técnicas do “novo jornalista” não apenas desafiavam fronteiras e “*statusferas*”, mas também correspondiam a preocupações e características pouco prestigiadas no jornalismo e na literatura estadunidenses da época.

O campo jornalístico norte-americano foi dos primeiros, se não o primeiro, a desenvolver e consolidar o modelo da comunicação cultural dita de massa, dentre cujas principais características encontram-se, conforme já foi discutido neste trabalho, a concentração do poder discursivo nas empresas jornalísticas, a impessoalidade, a pretensa objetividade e a standardização de seu principal produto – a notícia, enunciado típico elaborado conforme padrões claramente prescritos e cristalizados em fórmulas como o lide e a “pirâmide invertida”.

Em tal contexto, difícil imaginar que uma prática jornalística baseada na subjetividade, na recusa dos padrões textuais vigentes, no trabalho “artesanal” e orientado por objetivos estéticos e autorais e mesmo em certo protagonismo do repórter não motivasse desconfianças, críticas e até reações frontalmente contrárias – “*ali* estava

o danado gênero novo, aquela ‘forma bastarda’, aquele ‘parajornalismo’...” (WOLFE, 2005, p. 42, itálico do autor).

Já no campo literário, andavam pouco prestigiados os artifícios narrativos do “romance realista”. Wolfe relata como, sob seu ponto de vista, os romancistas norte-americanos teriam abandonado os supostos benefícios do realismo para importar da Europa o que ele chama de “neofabulismo” e “moda mítica”:

[...] Graças, em parte, à Depressão, que estimulou a grande fase do realismo social no romance americano, a moda “mítica” europeia não penetrou na literatura americana senão depois da Segunda Guerra Mundial. Agora, porém, ganhou força. Quase todos os romancistas americanos “sérios” de hoje saíram das universidades, e lá eles em geral aprendem a considerar modelos como Beckett, Pinter, Kafka, Hesse, Borges e, mais recentemente, Zamyatin [...]” (WOLFE, 2005, p. 67, itálico do autor).

Para o jornalista, essa postura corresponderia a uma noção moderna de arte como algo essencialmente religioso ou mágico (WOLFE, 2005, p. 27), distanciado da realidade social e das supostas conquistas proporcionadas pelo realismo, o que lhe parece um equívoco:

[...] o realismo não é meramente outra postura ou atividade literária. A introdução do realismo na literatura inglesa do século XVIII foi igual à introdução da eletricidade na tecnologia das máquinas. Elevou o nível da arte a uma grandeza inteiramente nova. E qualquer um que tente, na ficção e na não-ficção, melhorar a técnica literária abandonando o realismo social será como um engenheiro que tenta melhorar a tecnologia das máquinas abandonando a eletricidade. A analogia funciona, sim, porque cada um desses elementos se limita a um princípio básico do seu campo (WOLFE, 2005, p. 08).

Por outro lado, conforme argumenta Bulhões (2007), ao defender o “realismo social” e atacar as posições estéticas do romancista contemporâneo, Wolfe assume um ponto de vista que é limitado pelas próprias necessidades de um projeto autoral particular – o seu –, cuja localização de origem não é literária, mas jornalística.

[...] Afinal, a construção de um projeto de jornalismo apoiado na literatura – ou ao contrário – só poderia florescer se se tomassem as bases das tendências retratistas do Realismo Social, interessadas na concretude do mundo aparente (BULHÕES, 2007, p. 163).

Além disso, sua posição parece revelar um alheamento em relação aos valores vigentes no campo literário, situação típica de quem lhe é estranho. Bulhões observa que Wolfe parece não querer aceitar a indiscutível compatibilidade entre as

tendências observadas na literatura do pós-guerra e as convulsões comportamentais e sociais daquele período, ao mesmo tempo em que não reconhece a inadequação dos artifícios narrativos do Realismo Social ao contexto transgressivo da contracultura:

[...] Parece não querer compreender que grande parcela da literatura produzida nesse tempo, ao exaltar o legado de Joyce ou Kafka, por exemplo, prefere assumir a expressão de uma procura permanente situada na própria realização estética, tentando dar prosseguimento ao clima de pesquisa formal aberto pelos modernistas do início do século XX. Assim, ao renegar as formas do Realismo Social, tal literatura toma os instrumentos da modernidade com uma postura adaptativa que responda a seu peculiar contexto de instabilidade transformadora. Wolfe não quer entender que, assim como a geração rebelde dos anos 60 descartava obsoletos padrões de comportamento, a literatura mais representativa do período não deveria repisar o território passadista do Realismo Social (BULHÕES, 2007, p. 163-164).

Em tal contexto, não parece gratuito que Norman Mailer rejeite ser considerado jornalista, como já foi discutido no primeiro capítulo deste trabalho, nem que Truman Capote prefira rotular *A sangue frio* não como reportagem, mas como obra inaugural de um gênero novo – *nonfiction novel*, denominação traduzida no Brasil como “romance sem ficção”, “romance de não-ficção” ou ainda, conforme propõe Cosson (2007), “romance-reportagem”.

Quanto a essas denominações, e tendo em vista o fato de Cosson (2007), ao tratar das relações entre jornalismo e literatura no Brasil, identificar o “romance-reportagem” brasileiro à *nonfiction novel* norte-americana e afirmar que se trata de um mesmo gênero do discurso, convém observar que, se o termo pode corresponder a um grupo mais ou menos numeroso de livros-reportagem, ele não é capaz de abranger a totalidade de enunciados deste gênero – pretensão que, aliás, em nenhum momento é exprimida por aquele autor.

Situando seu trabalho no campo dos Estudos Literários, Cosson defende uma definição do romance-reportagem como gênero híbrido, situado na fronteira entre o jornalismo e a literatura – que não pode, portanto, ser considerado simplesmente “como um romance”, tal como ele é compreendido e elaborado no campo literário, nem ser avaliado apenas conforme critérios daquele campo.

Apesar de caracterizá-lo como típica manifestação da literatura produzida no Brasil durante a década de 1970 – cujo caso exemplar seria *Lúcio Flávio, o passageiro da agonia*, de José Louzeiro (1985) –, Cosson não deixa de afirmar a permanência do gênero no país durante as décadas seguintes. Dentre os trabalhos que,

segundo ele, demonstram essa permanência, o autor menciona *O crime da Rua Cuba* (SOUZA, 1989), *A menina que comeu césio* (PINTO, 1987), *Assalto à brasileira* (PELEGRINI, JR., 1988), *Avestruz, águia e... cocaína* (MEINEL, 1994) e *Para sempre, Flamengo* (ANDRADE, 1996).

Ressalto mais uma vez, no entanto, que: 1. Cosson não pretende que todo enunciado jornalístico produzido mediante um trabalho de reportagem e publicado em livro – ou seja, todo tipo de livro-reportagem ou “jornalismo de livros”, como parece preferir Bulhões (2007) – seja designado “romance-reportagem”; 2. conforme tal autor, o romance-reportagem é um gênero particular, um tipo de enunciado híbrido elaborado numa “zona de fronteira” entre jornalismo e literatura; não pode, portanto, ser considerado nem avaliado “como um romance” – vale dizer: a partir das características mediante as quais o gênero romanesco é definido no campo literário.

Por tais motivos e também por uma questão de coerência e de homogeneidade metodológica – tendo em vista a perspectiva dialógica adotada neste trabalho –, não será em relação ao “romance-reportagem” que tentarei compreender a típica voz do autor brasileiro de livros-reportagem na contemporaneidade. Proponho outro percurso: abordar a caracterização que Bakhtin apresenta para o gênero romanesco – e sua correspondente forma de autoria – e, a partir dela (ou seja, em relação a ela), discutir a voz típica do repórter no *corpus* de minha pesquisa.

Conforme Bakhtin (2002, p. 135), o romance tem como objeto principal, a caracterizá-lo e a criar sua originalidade estilística, “*o homem que fala e sua palavra*” (itálico do autor).

Tal proposição é desdobrada em três outras, que a desenvolvem mais amplamente e lhe dão contornos mais precisos:

1. No gênero romance, “o homem que fala e sua palavra são objeto tanto de representação verbal quanto literária”, ou seja, o discurso do falante “não é apenas transmitido ou reproduzido, mas *representado artisticamente* e, à diferença do drama, *representado pelo próprio discurso* (do autor)” (BAKHTIN, 2002, p. 135, itálicos do autor). Enquanto objetos do discurso romanesco, a pessoa que fala e seu discurso constituem um tipo de objeto específico – não se pode, portanto, falar deles “como se fala dos outros objetos da palavra”, são necessários “procedimentos formais especiais do enunciado e da representação verbal” (Idem).

2. Quem fala no romance é “um *homem essencialmente social*, historicamente concreto e definido e seu discurso é uma linguagem social (ainda que em

embrião), e não um ‘dialecto individual’” (Ibidem, itálicos do autor). Assim, pode-se considerar o discurso da personagem um “fator de estratificação da linguagem, uma introdução ao plurilinguismo” (Ibidem).

3. Em maior ou menor grau, o sujeito que fala no romance é sempre “um *ideólogo* e suas palavras são sempre um *ideograma*” [Ibidem, itálicos do autor]. Nele há sempre a representação de um ponto de vista particular sobre o mundo, que “aspira a uma significação social”. Assim, é na condição de ideograma que “o discurso se torna objeto de representação no romance e, por isso, este não corre o risco de se tornar um jogo verbal abstrato” (Ibidem).

O autor afirma que só é possível “representar adequadamente o mundo ideológico de outrem” ao descobrir suas palavras, dando-lhe “sua própria ressonância” (Idem, p. 137). Também lembra, na mesma página: “a pessoa que fala no romance não deve ser obrigatoriamente personificada pelo herói principal” – e é por meio de uma pluralidade de línguas e dialetos sociais que “transparecem as imagens das pessoas que falam, em vestimentas concretas sociais e históricas”. Assim, no gênero romanesco “não é a imagem do homem em si que é característica, mas justamente *a imagem de sua linguagem*” (Ibidem, itálico do autor). Daí a conclusão:

Se o objeto específico do gênero romanesco é a pessoa que fala e seu discurso, o qual aspira a uma significação social e a uma difusão, como uma linguagem especial do plurilinguismo – então o problema central da estilística do romance pode ser formulado como *o problema da representação literária da linguagem, o problema da imagem da linguagem* (BAKHTIN, 2002, p. 138, itálicos do autor).

O estudioso menciona diferentes maneiras por meio das quais “as línguas do plurilinguismo” são representadas e a “imagem da linguagem” é criada no romance. Tais representações podem ser:

1. Estilizações paródicas impessoais, tal como ele observa nos romances humorísticos ingleses e alemães;
2. Estilizações não-paródicas;
3. Intercalação de gêneros no corpo do próprio texto romanesco;
4. Relatos de um “autor suposto”, correspondente a um narrador-personagem cuja linguagem não coincide com a do autor – caso em que, segundo Bakhtin (Idem, p. 118-119), pode-se perceber nitidamente “cada momento da narração em dois planos: no plano do narrador, na sua perspectiva expressiva e semântico-objetal, e no plano do autor que fala de modo refratado nessa narração e através dela”;

5. Discursos diretos das personagens e diálogos entre elas;

6. Enquadramentos contextuais do discurso da personagem – que, junto com sua formação, “exprimem um ato único da relação dialógica com este discurso, o qual determina todo o caráter da transmissão e todas as transformações de acento e de sentido que ocorrem nele no decorrer da transmissão” (BAKHTIN, 2002, p. 141).

Bakhtin (2002, p. 156) agrupa todos esses procedimentos de criação do modelo de linguagem no romance em “três categorias básicas: 1. hibridização; 2. inter-relação dialogizada das linguagens; 3. diálogos puros”.

“Hibridização” é definida como “a mistura de duas linguagens sociais no interior de um único enunciado”, convertido em arena onde se dá o reencontro de “duas consciências linguísticas, separadas por uma época, por uma diferença social (ou por ambas) das línguas” (BAKHTIN, 2002, p. 156). Trata-se de um amálgama em que se misturam “duas vontades, duas *vozes*, e portanto *dois acentos* que participam do híbrido literário intencional e consciente” (BAKHTIN, 2002, p. 157).

O autor adverte, porém, que o híbrido romanesco não é apenas bivocal e duplamente acentuado – ele também é *bilíngue* em um sentido bastante amplo, que não inclui só a *mistura* de consciências sociolinguísticas diferentes, mas ainda seu *enfrentamento* e *luta* consciente no interior do enunciado.

Num híbrido romanesco intencional, trata-se não apenas (e não tanto) da mistura de formas e de indícios de duas linguagens e dois estilos, mas **principalmente do choque no interior dessas formas, dos pontos de vista sobre o mundo**. É por isso que um híbrido literário intencional é um híbrido semântico, porém não *abstratamente semântico*, lógico (como na retórica) mas de *sentido social concreto* (BAKHTIN, 2002, p. 158, itálicos do autor, negritos meus).

Se a hibridização corresponde, conforme visto, à fusão de dois enunciados distintos *num só enunciado*, a “inter-relação dialogizada das linguagens” equivale a outro procedimento: neste caso, trata-se de “uma única linguagem que é atualizada e enunciada, mas *à luz de outra*. Esta segunda linguagem permanece fora do enunciado, não se atualiza” (BAKHTIN, 2002, p. 159).

Como formas características desse tipo de procedimento, Bakhtin aponta a *estilização* (paródica ou não) e a *variação*, explicada nos seguintes termos:

[...] a consciência linguística estilizante pode não só esclarecer a linguagem a estilizar, mas até mesmo receber a palavra e introduzir seu material temático e linguístico na língua estilizada. Neste caso, não é uma estilização, mas uma variação (que frequentemente se transforma



numa hibridização). A variação introduz livremente um material da língua de outrem nos temas contemporâneos, reúne o mundo estilizado com o mundo da consciência contemporânea, põe à prova a língua estilizada, colocando-a em situações novas e impossíveis para ela (BAKHTIN, 2002, p. 160).

Quanto ao “diálogo puro” – ou seja, quanto ao diálogo entendido como forma composicional –, Bakhtin observa que no gênero romanesco sua utilização vincula-se indissociavelmente ao diálogo entre as linguagens, a ecoar nos híbridos e no pano de fundo dialógico do romance, o que faz dele um diálogo de espécie particular que nunca se esgota nos diálogos pragmáticos e temáticos das personagens:

[...] O diálogo das linguagens não é somente o diálogo das forças sociais na estática de suas coexistências, mas é também o diálogo dos tempos, das épocas, dos dias, daquilo que morre, vive, nasce; aqui a coexistência e a evolução se fundem conjuntamente na unidade concreta e indissolúvel de uma diversidade contraditória e de linguagens diversas. Este diálogo está carregado de diálogos romanescos saídos pragmaticamente do tema; dele, isto é, do diálogo das línguas, ele empresta seu desespero, seu inacabamento e sua incompreensão, sua concretude vital, sua “naturalidade”, tudo aquilo que o diferencia tão radicalmente dos diálogos puramente dramáticos (BAKHTIN, 2002, p. 161-162).

Finalmente, o autor ainda observa que, no romance, o próprio argumento é submetido à correlação e à descoberta mútua das linguagens. Ele serve à representação dos sujeitos falantes e de seus universos ideológicos, deve mostrá-los, experimentá-los, organizar o seu desmascaramento (BAKHTIN, 2002, p. 162).

Assim, considerado sob a perspectiva da linguagem e da consciência linguística investida nele, qualquer romance é, em sua totalidade, um híbrido linguístico intencional e consciente, organizado literariamente.

Ao romancista não cabe “uma representação linguística (dialetoológica) exata e completa do empirismo das linguagens estrangeiras que ele introduz” (Idem) – pelo contrário, “ele visa apenas o domínio literário das representações destas linguagens” (Ibidem). É mediante esse domínio, demonstrado na *representação literária da linguagem* produzida por ele, que o romancista elabora sua própria voz e a exprime em uma forma singular de *mutismo* – que pode, no entanto, “assumir diferentes formas de expressão, formas variadas de riso reduzido (ironia), de alegoria, etc.” (BAKHTIN, 2003, p. 385).

O filósofo distingue entre o *autor primário* de uma obra (o autor *não criado*, o escritor, “*natura non creata quae creat*”) e seu *autor secundário* (a *imagem de autor* criada pelo autor primário, “*natura creata quae non creat*”) (Idem, p. 384).

Como criador que é, o autor primário escapa de qualquer concepção figurada; nunca pode ser imagem ou entrar em nenhuma imagem criada por ele: “Quando tentamos imaginar em termos figurados o autor primário, nós mesmos criamos a sua imagem, isto é, nós mesmos nos tornamos o autor primário dessa imagem” (Idem, p. 385), razão por que seu discurso nunca pode ser *discurso* próprio:

[...] ele precisa ser consagrado por algo superior e impessoal (por argumentos científicos, uma experiência, dados objetivos, uma inspiração, uma iluminação, pelo poder, etc.). Se interfere com discurso direto, o autor primário não pode ser simplesmente *um escritor*: nada se pode dizer em nome do escritor (o escritor se transforma em publicista, moralista, cientista, etc.) (Ibidem).

Daí a razão do *mutismo* inerente à posição do romancista como “simplesmente *um escritor*”, que não é nem quer ser publicista, cientista, sacerdote, juiz, profeta, chefe, professor, pai – ou repórter.

[...] Ele ou os estiliza (isto é, assume a *pose* de profeta, de pregador, etc.), ou os parodia (em diferentes graus). Ele ainda precisa elaborar o seu estilo, o estilo de escritor. Para o aedo, o rapsodo, o trágico [...], até para o poeta cortesão da Idade Moderna, esse problema ainda não existia. Ele dispunha até da situação: dos festejos de diferentes modalidades, dos cultos, dos banquetes. Até o discurso pré-romanesco tinha uma situação – festejos de tipo carnavalesco. Já o escritor carece de situação. Ocorreu a plena secularização da literatura. O romance, desprovido de estilo e situação, no fundo não é gênero; ele deve imitar (representar) quaisquer gêneros extraliterários: a narrativa de costumes, cartas, diários, etc. (BAKHTIN, 2003, p. 367-368, itálico meu).

Assim, ao romancista não cabe uma posição de autor específica e tipicamente pré-definida, nem uma forma típica de autoria que não seja a do singular mutismo referido acima; ele não toma a palavra em seu próprio nome e sua voz não ressoa como tal, mas ecoa nas estilizações, paródias, imitações, representações literárias que ele faz de outras vozes sociais – mesmo nos casos de metaficção em que o “narrador suposto” é um romancista, tal “escritor” é também uma personagem cujo discurso é um ideograma que o autor primário representa artisticamente e, neste sentido, nunca pode corresponder a ele próprio.

Neste ponto já se pode compreender claramente a diferença básica, fundamental, entre o romancista e o repórter: este nunca é “apenas um escritor”; ele sempre fala de algo mais que a linguagem (mesmo que ela seja entendida no sentido amplo conforme o qual foi tratada acima), “informa”, postula a existência de uma realidade para além do discurso e alega dizer algo verdadeiro – ainda que parcial, incompleto – sobre tal realidade; seu projeto de discurso típico não é oferecer uma “representação literária da linguagem”, mas uma representação do mundo, considerado sob determinados aspectos e a partir do seu ponto de vista.

O romancista pode até, como diz Mailer (2006, p. 17), dedicar-se “aos detalhes dos seus fatos de uma maneira que envergonharia a média dos jornalistas”; pode inclusive falar como se fosse um repórter, na medida em que fizer dele uma personagem ou mesmo um “narrador suposto”, estilizando, parodiando – elaborando, enfim, uma representação literária de sua voz; nem assim ele assume, no entanto, a condição ou posição autoral do repórter. Isso porque seu objeto não é o mesmo do jornalista – a suposta realidade extralinguística que ele propõe representar, definir e descrever, o “mundo” sobre o qual ele pretende informar –, mas a linguagem, o discurso, a voz do “homem essencialmente social” que pode, inclusive, ser um jornalista.

Por outro lado, conforme já foi discutido neste trabalho, o livro-reportagem típico é produzido mediante um esforço de planejamento, coleta, seleção e elaboração de informações sobre determinado assunto, uma pesquisa em que o jornalista elabora e organiza seu próprio entendimento sobre determinados aspectos da realidade e o comunica ao leitor. Trata-se de um discurso específico, produzido e assumido por uma voz social particular que postula a validade de seu próprio ponto de vista sobre o mundo.

Nesse sentido, não importa quais sejam as ambições estéticas do jornalista nem o quanto ele seja bem ou mal-sucedido ao persegui-las – neste gênero, sua voz será sempre um ideograma que não é simplesmente representado literariamente, mas assumido como tal por ele a partir de sua posição autoral típica.

Isso não impede, claro, que o repórter-autor eleja ou inclua “o homem que fala e sua palavra” como objeto dos enunciados que produz, nem que ele procure elaborar uma “imagem da linguagem” ao mesmo tempo em que propõe e assume sua própria representação da realidade, dando a sua voz um timbre mais ou menos semelhante à do romancista, conforme o caso. Este poderia ser, aliás, um traço típico a caracterizar o gênero.

No entanto, considerando-se as “três categorias básicas” em que Bakhtin agrupa os procedimentos enunciativos utilizados pelo romancista para elaborar suas “representações da linguagem” – hibridização, inter-relação dialogizada das linguagens e diálogos puros (tal como descritos pelo autor, ou seja, como forma composicional que não se reduz aos diálogos “puramente dramáticos”, meramente pragmáticos e temáticos das personagens) –, não se pode afirmar a recorrência generalizada de nenhuma delas no *corpus*.

É verdade que, dentre esses recursos, alguns aparecem com frequência em certos enunciados específicos. Em *Abusado*, por exemplo, Caco Barcellos utiliza fartamente o diálogo para melhor caracterizar seu protagonista e as personagens de seu meio social, bem como para diferenciar suas vozes de outras. Observe-se um exemplo:

[...] A agência Reuters, da Europa, deslocou um enviado especial ao Rio de Janeiro, o repórter inglês Stephen Power, de 40 anos, que no morro ganhou o apelido de Maifrendi.

[...] Cabeludo afastou-se meia hora da guerra para dar entrevista. E o repórter, que falava apenas algumas palavras em português, perdeu horas tentando traduzir as gírias e palavrões, com a ajuda do “assessor” Chico Boca Mole. Eram muitas dúvidas em cada frase:

– Caga Sangue é Vacilão? *What's means?* Que significa? – perguntou o repórter.

– Vacilão ou bundão, ou mané, ou otário, o que tem que morrer! – respondeu Chico Boca Mole.

– *Oh, yes. The one who must die.* Tem que morrer! *And Caga? And Sangue?*

– É o nome do cara, Maifrendi.

– *Oh yes, the guy.*

– Isso aí, viado, cuzão.

– E o que significa o Paulista deu uns tecos?

– Aí tu já está querendo demais. Vai estudar, Maifrendi (BARCELLOS, 2008-a, p. 123).

Já em *As vidas de Chico Xavier*, Marcel Souto Maior (2003) utiliza aspas para indicar a duplicidade de vozes e acentos sociais em alguns períodos, situações que podem ser caracterizadas como de hibridização, como nos seguintes casos: “Ao longo de todo o texto, o ‘espírito’ cita nomes e sobrenomes da família” (p. 18); “Pela manhã, em 7 de maio de 1927, o casal atacou com passes e rezas a doença: um ‘espírito obsessivo’” (p. 31); “Chico nunca mais se livrou dos grãos de areia e ficou desconfiado de ter sido atacado por ‘falanges das trevas’ interessadas em prejudicar sua tarefa mediúnica” (p. 40). Nesses e em outros casos, ocorre a formação de um híbrido entre a linguagem do jornalista e a espírita.

Mas o texto que mais se aproxima da concepção bakhtiniana de “romance” é *1968: o ano que não terminou*, de Zuenir Ventura (1988) – não exatamente por apresentar uma profusão de “recursos romanescos” ou por imitar a entonação “realista” que o senso comum atribui aos autores do gênero, muito menos por uma eventual pretensão de representar *artisticamente* a linguagem, e sim pela maneira como, sem abrir mão da impostação familiar e coloquial típica do campo jornalístico, ao produzir um relato em primeira pessoa no qual se assume como narrador-repórter, Ventura compõe um abrangente painel das diferentes vozes sociais, perspectivas e definições de mundo que, no momento histórico abordado por ele, entrecruzam-se, aproximam-se, distanciam-se, chocam-se. É o próprio autor quem explica, no texto de introdução ao trabalho:

A nossa história é a de 68 ou melhor, *uma* das possíveis histórias de um período rico demais para ser apreendido em uma só visão. Por isto, aliás, é que o autor privilegiou, mais do que a própria vivência, o material da época e o testemunho dos protagonistas, sabendo como é difícil olhar para o passado sem ser assaltado pela vontade de promover um retoque aqui ou uma melhoria ali. Todo cuidado, porém, foi tomado para não se fazer como certas obras de restauração de patrimônios históricos, que mantêm a fachada, mas alteram o interior (VENTURA, 1988, p. 17, itálico do autor).

Trata-se, pois, de um relato constituído assumidamente *em diálogo*, e por meio deste diálogo – em que, ressalte-se, Ventura reconhece explicitamente o timbre parcial de sua própria voz –, o repórter-autor exprime uma consciência jornalística e narrativa que vai muito além da simples “apresentação dos fatos”.

Com esta exaustiva pesquisa e o apoio de dezenas de depoimentos e entrevistas, esperamos ter realizado não uma simples devolução de fatos, mas a reconstituição dos sonhos, do imaginário, das mentalidades, dos sentimentos, do clima e do comportamento daqueles tempos de exaltação e de febre, ou, como dizia um dos protagonistas, o diretor de teatro Flávio Rangel, “tempos de nó na garganta” (VENTURA, 1988, p. 17).

Assim, há em *1968*, dentre muitos outros elementos, a “porralouquice” da “esquerda festiva”; o “reacionarismo” de Nelson Rodrigues e suas personagens estigmatizantes, como o “padre de passeata”, e achados como este, contra o “poder jovem”: “de vez em quando, isto é, de quatro em quatro séculos, aparece um Rimbaud” (p. 47); também há “muitas ideias na cabeça” e *best-sellers* que hoje parecem pouco prováveis, “como Marx, Mao, Guevara, Débray, Luckács, Gramsci, James Joyce,

Herman Hesse, Norman Mailer e, claro, Marcuse” (p. 55); os “radicais” e os “moderados” que se dividiam quanto a “estratégias e táticas” e “condições objetivas” para “a Revolução”; o general reformado que à época trabalhava no “serviço de informação” e, ao ser indagado sobre ser “de direita”, nega, sorri, diz que é “de extrema direita” e, gargalhando, completa: “Eu estou à direita de Hitler, eu estou à direita de Gengis Khan” (p. 169). Ouvem-se no enunciado, enfim, as múltiplas – e frequentemente contraditórias – vozes por meio das quais uma época é pensada, sonhada, imaginada, definida, compreendida e vivida.

Verifica-se ainda em outros enunciados a utilização de discursos diretos das personagens, inclusive acompanhados de enquadramentos contextuais, além, claro, de diálogos – predominantemente dramáticos, no entanto, orientados não para o “diálogo entre as linguagens”, e sim para o desenvolvimento pragmático e temático da narrativa. Nenhum desses recursos, porém, ocorre com frequência e generalidade suficientes para ser identificado como traço típico do livro-reportagem produzido atualmente no Brasil.

Difícil falar, portanto, que, nos enunciados do gênero, seu autor típico demonstre preocupação em oferecer ao leitor uma “imagem de linguagem”. Em outras palavras, não há como sustentar que a voz do repórter-autor brasileiro contemporâneo soa como a de um romancista, pelo menos quanto aos aspectos que, sob o ponto de vista adotado neste trabalho, definem tal voz.

Aliás, conforme discussão já travada nesta tese, uma das características recorrentes no *corpus* é a familiaridade, a orientação do autor para uma relação de proximidade pessoal com o leitor – um traço típico não apenas do gênero específico abordado aqui, mas do jornalismo como campo da comunicação discursiva. Neste caso, a postura do autor em relação à linguagem não é igual à do esteta que faz dela um objeto de representação literária, como no caso do romance; pelo contrário, ela serve à comunicação entre os interlocutores e destes com o objeto do discurso.

Conforme já foi observado, a “franqueza da praça pública”, “o ato de chamar os objetos por seus próprios nomes”, exige familiaridade expressiva, requer um coloquialismo que não se limita à rejeição das formas hierarquizadas, oficiais e cerimoniosas de tratamento, mas inclui também o esforço orientado para a produção de familiaridade lexical, sintática e composicional – razão por que, em vez do plurilinguismo e da heteroglossia, vê-se no livro-reportagem o predomínio da homogeneidade linguística.

De fato, parece que o repórter-autor brasileiro assume o compromisso de reduzir o estranhamento que o leitor possa ter em relação à linguagem utilizada por ele próprio, autor, ou pelas personagens de seu texto, o que é ressaltado pela conjugação do estilo familiar com outras características de gênero que também já foram identificadas e discutidas nesta tese, como o didatismo, a onisciência, a contemporaneidade e a predominância do relato histórico linear como recurso composicional.

Por outro lado, é necessário observar que na voz coloquial e familiar do repórter-autor contemporâneo ressoam, sim, os ecos de uma tradição cuja presença é evidente no campo literário brasileiro, conforme a define Santiago (1996), por exemplo, ao discorrer sobre a simplicidade poética de Carlos Drummond de Andrade:

[...] seus parentes mais próximos na literatura brasileira não são outros poetas, mas os romancistas Graciliano Ramos e Clarice Lispector. Existe nele e nela um cultivo inimitável da língua portuguesa (tal como falada coloquialmente por nós) como *matéria* para um estilo clássico literário brasileiro (tomamos aqui a palavra *clássico* como oposta aos exageros e rompantes dos escritores românticos que, acreditam, podem inventar seu próprio léxico individualizado, como é o caso de Guimarães Rosa). O estilo clássico literário, na modernidade, é o compromisso ético com o dicionário e a gramática. Dicionário e gramática, tomados na sua simplicidade de norma de valor cidadão. Mais limpa e precisa, mais nítida e útil a língua coloquial portuguesa, mais contundente seu manuseio pelos que dela necessitam para exprimir seus anseios de igualdade e justiça (SANTIAGO, 1996, p. 115-116, *itálicos do autor*).

Evidente que não pretendo equiparar qualquer repórter-autor aos escritores mencionados acima, nem discutir o eventual valor estético ou literário deste ou daquele livro-reportagem – valor que, aliás, não tenho nenhuma intenção de atribuir ao gênero ou a qualquer enunciado particular, o que seria incompatível com o caráter deste trabalho.

Ressalto, no entanto, que o fragmento citado acima indica o valor que alguns prestigiados autores dão ao “compromisso ético com a gramática”, à “norma de valor cidadão” e à limpidez, precisão, simplicidade e utilidade da “língua coloquial portuguesa”, que Santiago aponta como a “matéria” de um estilo clássico na literatura brasileira.

Não é, portanto, por não corresponder à caracterização apresentada acima para o romance, nem pelo traço coloquial e familiar observado no livro-reportagem que se pode afirmar o absoluto alheamento deste gênero em relação aos valores do campo

literário brasileiro – apesar de sua evidente vinculação não a este, e sim ao campo jornalístico da comunicação discursiva.

Mas há outra consideração que me parece mais importante sobre tais relações. O “classicismo” coloquial dos autores mencionados por Santiago demonstra ser possível conciliar a simplicidade, a limpidez e a precisão tão caras ao jornalista com “um cultivo inimitável da língua portuguesa” – e, claro, com a utilização de recursos e procedimentos que não se restrinjam sempre a um grupo limitado de artifícios narrativos associados ao “realismo” do século XIX.

Também ao repórter-autor parece possível avançar na utilização de outros métodos e técnicas narrativas sem perder a simplicidade, a precisão e a clareza, e a realização de tal possibilidade pode ser proveitosa para o campo jornalístico. Pode-se, por exemplo, abrir mão da questionável e duvidosa onisciência em prol de um narrador que não seja apresentado como portador de verdades absolutas; ou relatar um acontecimento mediante as diferentes perspectivas – e vozes sociais – a partir das quais ele é compreendido ou mesmo protagonizado; ou ainda substituir a linearidade e a continuidade temporal por encadeamentos narrativos baseados em outros critérios.

O interesse em tal desafio não é dar ao livro-reportagem um aspecto mais “literário”, nem tornar a voz de seu autor mais “romanesca” ou conferir ao gênero supostos atributos estéticos que eventualmente lhe faltem. Não se trata de procurar na literatura modelos a imitar, mas de adotar recursos narrativos que se adequem melhor a uma compreensão mais ampla e crítica do mundo e também do próprio trabalho de reportagem.

Como sustentar seriamente a compreensão unidimensional e univocal da realidade, a postulação de um saber inequívoco e completo e a pretensão à verdade absoluta inerentes à figura do narrador onisciente? Como ignorar a diversidade de perspectivas, vozes e definições sociais a partir das quais é possível relatar um acontecimento ou abordar uma situação? Como negligenciar a constatação de que o discurso jornalístico, como qualquer outro, não reproduz a realidade “como ela é”, mas apenas a representa sob determinado(s) ponto(s) de vista?

Caso reconheça a validade e a relevância de questionamentos como esses para sua prática profissional e discursiva, pode ser proveitoso ao repórter estabelecer um diálogo mais amplo com gêneros e autores do campo literário, visando a identificar técnicas e procedimentos que lhe permitam expressar mais adequadamente sua maneira de compreender o jornalismo e o mundo que ele propõe representar – caminho já



seguido com maior ou menor decisão, conforme o caso, por autores brasileiros como Caco Barcellos e, especialmente, Zuenir Ventura, conforme foi discutido acima.

### 3.1.2. O repórter e a História

Se o típico repórter-autor brasileiro não é um romancista nem se parece com um, sua voz autoral também não soa como a de um historiador contemporâneo, apesar de haver, dentre os textos nacionais que integram o *corpus* desta pesquisa, cinco biografias (*Olga*, *Chatô*, *As vidas de Chico Xavier*, *Abusado* e *Mauá*) e sete reportagens históricas (*1968: o ano que não terminou*, *A viagem do descobrimento*, *Náufragos*, *traficantes e degredados*, *A ditadura envergonhada*, *A ditadura escancarada*, *Capitães do Brasil* e *Brasil: uma história*).

Conforme Peter Burke (1992-a, p. 16), a História tornou-se profissionalizada no século XIX, com a constituição de departamentos em universidades e o surgimento de publicações especializadas, como a *Historische Zeitschrift* e a *English Historical Review*, e atualmente o típico historiador praticante é um profissional especializado cujo principal – embora não único – espaço de atuação é a universidade. Trata-se, pois, de um campo específico da comunicação discursiva englobado por outro, o universitário, em cujo espaço deu-se a sua institucionalização.

Foi ainda no século XIX que, segundo o mesmo autor, constituiu-se o que se poderia chamar de “paradigma tradicional” desse campo, a “história rankeana” – assim denominada em razão da liderança exercida pelo historiador alemão Leopold von Ranke no debate historiográfico da época –, que corresponde à “visão do senso comum” sobre a história – visto que tal “paradigma”<sup>11</sup> tem sido “com frequência – com muita frequência – considerado *a* maneira de se fazer história, ao invés de ser percebido como uma dentre as várias abordagens possíveis do passado” (Idem, p. 10, *itálico do autor*).

Já na primeira metade do século XX, porém, emerge na França a chamada *École des Annales*, articulada em torno da revista *Annales: économies, sociétés, civilizations*, fundada em 1929 por Marc Bloch e Lucien Febvre – grupo que, “na geração seguinte”, teria como líder Fernand Braudel (Idem, p. 17).

Também na Grã-Bretanha, na década de 1930, Lewis Naumier e R. H. Tawney assumem em relação à história tradicional uma postura que coincide com a de

---

<sup>11</sup> É o próprio autor quem utiliza entre aspas a expressão, à qual se refere como “aquele termo útil, embora impreciso, posto em circulação pelo historiador de ciência americano Thomas Kuhn (BURKE, 1992-a, p. 10).

seus colegas franceses dos *Annales*: rejeitam a narrativa dos acontecimentos em benefício de uma história “estrutural” (Idem, ibidem).

Antes deles, porém, por volta de 1900, na Alemanha, Karl Lamprecht lançava questionamento similar ao “paradigma tradicional”, criticando a “história centralizada nos acontecimentos” que, décadas mais tarde, seria desdenhosamente denominada *histoire événementielle* pelo grupo da *École des Annales* (Idem, ibidem).

Após o fim da Segunda Guerra Mundial, as contestações à perspectiva histórica “tradicional” se multiplicaram e se desenvolveram com vigor, pondo em questão diferentes aspectos do “paradigma rankeano” e influenciando na teoria, na prática e na voz de “novos historiadores”. Burke (Idem, p. 10-16) propõe contrastar a “antiga” e a “nova” história a partir de seis pontos fundamentais, abordados resumidamente abaixo:

1. Conforme o ponto de vista tradicional, a história diz respeito essencialmente à política. Neste sentido, o autor cita a frase do historiador britânico John Seeley, segundo quem a “história é a política passada” e “política é a história recente” (Idem, p. 10). Em tal contexto, aqueles ramos que se dedicavam a outras áreas – como a história da arte e a da ciência – eram marginalizados e seus interesses eram considerados periféricos para os “verdadeiros historiadores” (Idem, p. 11). Em relação a tal ponto, observou-se no decorrer do século XX um descentramento radical, mediante a emergência de “várias histórias notáveis” dedicadas a temas cuja historicidade nunca fora antes imaginada, como “a infância, a morte, a loucura, o clima, os odores, a sujeira e a limpeza, os gestos, o corpo [...], a feminilidade [...], a leitura [...], a fala e até mesmo o silêncio” (Idem, ibidem). Isso porque “o que era previamente considerado imutável é agora encarado como uma ‘construção cultural’, sujeita a variações, tanto no tempo quanto no espaço” (Idem, ibidem).

2. Os historiadores tradicionais “pensam na história como essencialmente uma narrativa de acontecimentos, enquanto a nova história está mais preocupada com a análise das estruturas” (Idem, p. 12). Como exemplo maior dessa tendência, o autor cita Fernand Braudel e sua já mencionada rejeição à “*histoire événementielle*” em benefício da preocupação com “as mudanças econômicas e sociais de longo prazo (*la longue durée*) e as mudanças geo-históricas de muito longo prazo” (Idem, ibidem).

3. Enquanto a história tradicional se concentra nos “grandes feitos dos grandes homens”, como estadistas, generais ou eventualmente eclesiásticos, oferecendo uma “visão de cima” sobre os acontecimentos e a realidade social, vários novos historiadores apresentam-se preocupados com a “história vista de baixo” – “em outras

palavras, com as opiniões das pessoas comuns e com sua experiência da mudança social” (Idem, p. 12-13).

4. Conforme o “paradigma tradicional”, a história deveria ser baseada em “documentos”, em registros oficiais emanados pelo governo e preservados em arquivos, rejeitando outras fontes por inconfiáveis. No entanto, praticantes da “história vista de baixo” chamaram a atenção para o fato de que registros oficiais são comprometidos com o ponto de vista oficial, e para reconstituir as atitudes de hereges, rebeldes, grupos marginalizados e movimentos populares, é necessário complementar essas fontes com outras. Além disso, a multiplicação dos objetos de pesquisa levou à busca por uma variedade maior de evidências, como as de caráter estatístico, as visuais e as orais (Idem, p. 13-14).

5. O modelo tradicional de explicação histórica tende a se orientar para os atos e motivações individuais de quem supostamente protagonizou determinado acontecimento e cujas ações teriam condicionado seu desfecho. Nesse sentido, Burke cita R. G. Collingwood, segundo quem, ao tentar compreender por que Brutus apunhalou César, o historiador se perguntaria o que fez com que ele decidisse realizar tal ato, que pensamentos o levaram a fazer isso. Já historiadores mais recentes criticam essa perspectiva, apontada como falha porque não considera “a variedade de questionamentos dos historiadores”, preocupados “tanto com os problemas coletivos, quanto com as ações individuais, tanto com as tendências, quanto com os acontecimentos” (Idem, p.14) – e cuja tendência não é basear a explicação histórica em motivações e dinâmicas individuais, mas coletivas.

6. Burke ainda observa que o “paradigma tradicional” afirma uma “História objetiva”; conforme tal modelo, cabe ao historiador apresentar ao leitor “*os fatos como eles realmente aconteceram*”:

Em uma famosa carta a seu grupo internacional de colaboradores da *Cambridge Modern History*, publicada a partir de 1902, seu editor, Lord Acton, insistiu com eles que “o nosso Waterloo deve ser tal que satisfaça do mesmo modo a franceses e ingleses, alemães e holandeses” e que os leitores deveriam ser incapazes de dizer onde um colaborador iniciou e o outro continuou (Idem, p. 15).

Conforme o autor, os historiadores de hoje admitem que esse é um ideal irrealista, pois não é possível mirar o passado senão de uma perspectiva particular, por mais que se lute para evitar preconceitos associados a cor, credo, classe ou sexo, por

exemplo. Assim, deve-se considerar a importância do relativismo cultural tanto para a escrita da história quanto para seus objetos:

Nossas mentes não refletem diretamente a realidade. Só percebemos o mundo através de uma estrutura de convenções, esquemas e estereótipos, um entrelaçamento que varia de uma cultura para outra. Nessa situação, nossa percepção dos conflitos é certamente mais realçada por uma apresentação dos pontos de vista opostos do que por uma tentativa, como a de Acton, de articular um consenso. Nós nos deslocamos do ideal da Voz da História para aquele da heteroglossia, definida como “vozes variadas e opostas”<sup>12</sup> (Idem, *ibidem*).

A heteroglossia se manifesta no caráter interdisciplinar que muitos historiadores têm dado a suas práticas. Ao se preocuparem “com toda a abrangência da atividade humana”, eles têm aprendido a colaborar com antropólogos sociais, economistas, sociólogos, psicólogos, críticos literários, etc. (Idem, p. 16).

Por outro lado, torna-se mais regular o diálogo entre os historiadores da literatura, da arte e da ciência – dentre outros ramos específicos marginalizados pelo “paradigma tradicional” – com o “corpo principal de historiadores” (Idem, *ibidem*).

Finalmente, pode-se ver também a valorização da heteroglossia na diversificação de fontes, na busca de novas formas para a escrita da história e em movimentos como a “história vista de baixo”, que propõe “considerar mais seriamente as opiniões das pessoas comuns sobre seu próprio passado do que costumavam fazer os historiadores profissionais” (Idem, *ibidem*).

Como se pode ver, trata-se de um campo da comunicação discursiva que se torna cada vez mais complexo e heterogêneo – característica ressaltada pela observação de que Burke não fala da simples e acabada transição de um “paradigma” a outro, mas de um processo inacabado cujos desdobramentos, descontinuidades e reavaliações continuam a ocorrer.

À época em que seu texto foi produzido, por exemplo, o historiador observa uma revalorização da narrativa e uma crescente desconfiança em relação a modelos explicativos “estruturais”, cujo modo de explicação histórica é “frequentemente criticado como reducionista e determinista” (BURKE, 1992-b, p. 332), e diz ser necessário articular os pontos de vista dos “historiadores narrativos” aos dos “estruturais”. Burke admite que “pode ser útil empregar os termos ‘acontecimento’ e ‘estrutura’ para se referir aos dois extremos de todo um espectro de possibilidades”, mas

---

<sup>12</sup> Em nota no rodapé da página, o autor esclarece que tirou a expressão “do famoso crítico russo Mikhail Bakhtin”.

adverte que “não deveríamos esquecer a existência do centro do espectro” (Idem, p. 334).

Não discutirei detalhadamente os termos desse debate, pois fogem ao campo de interesse e de pertinência desta tese. Observo apenas que, apesar de sua mencionada heterogeneidade, pode-se notar uma série de singularidades que fazem da História um campo específico da comunicação discursiva e conferem ao historiador contemporâneo uma voz particular, que não pode ser confundida com a do repórter autor de um livro-reportagem – ainda que o enunciado produzido por este seja uma biografia ou uma reportagem histórica.

Mesmo sem ter a pretensão de empreender, no limitado espaço desta seção, uma caracterização extensiva desse campo, creio ser possível apontar alguns elementos que lhe são associados por quem nele milita – e que diferenciam nitidamente a voz típica do historiador contemporâneo e a do repórter. Nesse sentido, a comparação que Burke faz do “paradigma tradicional” e da “nova história”, conforme resumida acima, fornece algumas informações que podem ser úteis.

Conforme foi dito, a profissionalização do historiador ocorreu no século XIX, com a institucionalização dos departamentos de História nas universidades e o surgimento das primeiras publicações especializadas na área. Em tal contexto, configurou-se uma especialidade profissional de caráter “científico”, orientada para a investigação e para o relato “objetivos” dos acontecimentos passados mais relevantes – os “fatos históricos” –, mediante a pesquisa em fontes documentais “confiáveis”, originárias de registros oficiais do governo preservados em arquivos, a partir de uma “metodologia científica”.

A inserção no campo universitário, a ênfase na cientificidade e – especialmente – a interlocução com acadêmicos de outras áreas parecem ter sido fundamentais para a emergência da contestação ao paradigma tradicional, a começar pela crítica à “história centrada nos acontecimentos” e pela defesa de uma “história estrutural”. A própria expressão “*histoire événementielle*”, empregada pelo grupo dos *Annales* para se referir pejorativamente à escola rankeana, foi utilizada uma geração antes para expressar “as ideias de um grupo de estudiosos concentrados em torno do grande sociólogo francês Emile Durkheim e sua revista *Année Sociologique*, publicação que ajudou a inspirar os *Annales*” (BURKE, 1992-a, p. 17).

Tal interlocução foi ampliada no decorrer do século XX e parece diretamente relacionada à “heteroglossia” observada no debate historiográfico, seja

quanto à multiplicação de ramos, objetos e temas, seja quanto às perspectivas teórico-metodológicas e às fontes de pesquisa dos historiadores. Trata-se sempre, no entanto, de um diálogo “interdisciplinar” com outros campos de pesquisa igualmente institucionalizados no espaço universitário, como a Antropologia Social, a Economia, a Sociologia, a Psicologia e os Estudos Literários, dentre outros (Idem, p. 16).

Assim, a emergência de uma “história estrutural” e a interlocução ampliada com diversos outros campos de atividade acadêmica se articulam à densificação do debate historiográfico, bem como ao destaque dado à discussão teórica nos enunciados produzidos pelo historiador – preocupado não mais em “narrar os acontecimentos históricos como eles realmente aconteceram”, e sim em formular “explicações históricas” cientificamente fundamentadas sobre a duração e a mudança das condições e características da vida social em diferentes períodos.

Aliás, não falta quem veja, no trabalho do “historiador narrativo” orientado pelo “paradigma rankeano”, um paralelo com a atividade jornalística e uma espécie de “maldição positivista” [sic] que só pode ser evitada por meio de uma “atitude conceitualizante”:

O historiador positivista tendia a ser, afinal de contas, o jornalista especializado na reportagem do passado, não só por privilegiar o acontecimento como criador da mudança, mas também por descurar ou subalternizar a atitude conceitualizante. O historiador não positivista, esse distingue-se do jornalista da actualidade presente, mesmo quando sobre esta exerce o seu múnus, porque encara o acontecimento de outro modo e o trabalha em função de modelos e conceitos (REIS, 1993, p. 140).

Nesse sentido, observe-se que a “revalorização da narrativa” mencionada acima – vista como o “regresso do acontecimento” por Pierre Nora (1974) e como um “renascimento da narrativa” por Lawrence Stone (Apud BURKE, 1992-b, p. 329) – não pode ser considerada um retorno puro e simples à pretensão de relatar “objetivamente” os “fatos históricos”, narrando-os “exatamente como eles aconteceram”.

Pelo contrário, tal revalorização coincide com a busca de novos modelos e procedimentos narrativos que tornem possível articular o relato à discussão historiográfica e teórica – e por extensão, ressalte-se, à “explicação histórica” fundamentada conceitualmente, que parece ainda constituir a preocupação primordial do historiador contemporâneo típico.

Eis porque, para Burke (1992-b, p. 348), se a busca de novos modelos narrativos “ajudar os historiadores em sua difícil tarefa de revelar o relacionamento entre

os acontecimentos e as estruturas e apresentar pontos de vista múltiplos”, será legítimo considerá-la “não apenas como mero renascimento da narrativa, como denominou Stone, mas uma forma de regeneração”.

Aqui se revelam as diferenças fundamentais entre a voz do historiador contemporâneo e a do autor brasileiro de livros-reportagem: no texto deste não se vê a preocupação com a “explicação histórica” fundamentada em determinada perspectiva historiográfica ou teoria da História; além disso, a maneira como ambos abordam “o relacionamento entre os acontecimentos e as estruturas” é bastante diferente, não só pela já mencionada ausência de uma discussão teórica sobre “as estruturas” no livro-reportagem, mas também por suas diferentes posturas em relação aos acontecimentos.

Conforme Nora (1974), o historiador deve abordar o acontecimento não de modo a ressaltar nele a parte factual, mas transformando-o no *locus* temporal e neutro da emergência de um conjunto de fenômenos sociais; deve descobrir o que ele revela e o que o provoca, mais do que definir o que ele é; também deve encará-lo como o encontro de várias séries causais independentes, desunindo as significações nele reunidas a fim de evidenciar o sistema em que ele se insere.

Já o medievalista Jacques Le Goff, em entrevista citada por Reis (1993, p. 138-139), ao mesmo tempo em que reconhece a necessidade de revalorizar o acontecimento, adverte que, apesar de evidenciar e manifestar a mudança histórica, ele não a cria por si.

Não nos devemos, pois – diz Le Goff –, deixar “hipnotizar pelo acontecimento como criador da mudança”. O acontecimento é antes e sobretudo um revelador e um acelerador da mudança, e, como tal, um unificador de evoluções até então isoladas umas das outras, à semelhança do que se passa numa reação química (REIS, 1993, p. 138-139).

Assim, a postura típica do historiador contemporâneo diante do acontecimento parece oposta à do repórter, na medida em que, ao abordá-lo – sempre a partir de uma perspectiva teórica particular sobre a História –, o historiador procura nele o que há de revelador sobre o momento e o contexto históricos em que se dá sua ocorrência.

Neste sentido, pode-se dizer que, para o historiador contemporâneo, o interesse de um acontecimento está, como se nota pelos posicionamentos referidos acima, (1) no quanto ele é *revelador* de um período ou de um processo de mudança histórica, (2) em seu papel de eventual *acelerador* desta mudança e (3) na maneira

como, em sua ocorrência, dão-se a *convergência* e a *unificação* de determinados fenômenos e evoluções históricas que devem ser inter-relacionados a partir de determinada perspectiva teórica e historiográfica, subsidiando assim a “explicação histórica”.

Em termos muito simplificados, pode-se portanto afirmar que o historiador contemporâneo aborda o acontecimento visando a compreender melhor o contexto em que ele ocorre; já o repórter, pelo contrário, tem no acontecimento – entendido, claro, não apenas e necessariamente no sentido restrito da mera ocorrência de um evento singular – seu interesse principal, e aborda o contexto em que ele ocorre apenas na medida em que tal contexto ajude a compreender melhor o acontecimento reportado.

E se, ao fazer uso da biografia como método historiográfico, o historiador aborda uma personagem e sua trajetória pessoal de vida como forma de compreender e revelar melhor um determinado contexto histórico, no caso do livro-reportagem ocorre o contrário, como é fácil constatar se considerarmos as características de gênero identificadas no segundo capítulo desta tese.

Nesse sentido, pode-se mencionar a *personificação* dos enunciados que, dentre outros aspectos, faz do livro-reportagem um gênero dedicado predominantemente a personagens, conforme já foi discutido. Assim, no caso de uma reportagem biográfica, o interesse maior do repórter está na personagem (e na sucessão de eventos que supostamente ocorreram ao longo de sua vida), não no contexto em que ela viveu – embora, evidentemente, o autor não deixe de representar e definir tal contexto, à medida que este integre o acontecimento e ajude a caracterizar melhor a personagem, situá-la no mundo, realçar-lhe determinados atributos, explicar e/ou ressaltar acontecimentos que ela tenha protagonizado, enfim, cumprir um propósito narrativo ou explicativo qualquer em seu texto, cujo assunto principal será sempre, no entanto, a personagem biografada e sua trajetória pessoal.

Ressalte-se que a *personificação* não é uma característica restrita a livros-reportagem biográficos, mas se faz presente também nos outros enunciados do *corpus* – conforme já foi observado, repito, no segundo capítulo desta tese. Observe-se ainda que esta característica está presente também na abordagem que o repórter faz de seu assunto e, não raro, na compreensão que apresenta sobre seu objeto. Elio Gaspari (2002, p. 20), por exemplo, em um já citado trecho ao final da “explicação” que antecede sua série de livros sobre a Ditadura Militar, pondera não ter a pretensão de escrever uma “história da



ditadura” e assume a ênfase que dá a duas personagens específicas (Geisel e Golbery), explicando que seu objetivo é “contar a história do estratagema que marcou suas vidas”.

Já em *Brasil: uma história* (BUENO, 2003, p. 05), é a voz de uma historiadora que chama a atenção para a diferença entre o trabalho do repórter e sua própria especialidade profissional. No texto de apresentação do livro, intitulado “Uma história para ler”, Mary Del Priore – cujas credenciais acadêmicas são devidamente apresentadas<sup>13</sup> – refere-se a Bueno como “consagrado jornalista e contador de histórias” e como um autor “independente das abordagens teóricas consagradas pelas academias, destacado da pesquisa que se faz nas universidades”, identificado “ao espírito de abertura e descoberta que domina nossa época” – um *outsider*, portanto, em relação à História como campo da comunicação discursiva. A autora prossegue, em tom elogioso:

Exemplo de coerência intelectual, ele lê o Brasil numa chave jornalística onde fatos e personagens sublinham o peso do passado sobre condutas e decisões coletivas, assim como a permanência das decisões individuais sobre o curso da história. Menos preocupado em interpretar a significação das estruturas, ele extrai habilmente lições de fatos históricos. Em sua pena, a virtuosidade do vulgarizador, o charme do contador e a elegância do estilista combinam-se para oferecer ao leitor uma narrativa pouco convencional e repleta de biografias pitorescas, além de observações nada canônicas. Seu estilo original é responsável pelo aparecimento de uma literatura histórica que congrega e absorve um número cada vez maior de leitores.

No parágrafo de conclusão do texto, Del Priore diz ainda que, “à luz de inúmeros conhecimentos e informações”, o jornalista sabe “como poucos” elaborar um enunciado “ao alcance do público, abandonando as praias do texto esotérico tantas vezes concebido por especialistas”, e define a missão de Bueno como “oferecer uma narrativa de fácil compreensão ao maior número de interessados”.

Como se vê, a historiadora não distingue no texto do repórter apenas a abordagem e as explicações *personificadas* da história – com a ênfase em “fatos e personagens”, na “permanência das decisões individuais sobre o curso da história” e na narrativa “repleta de biografias pitorescas”.

Del Priore observa também o distanciamento de Bueno em relação às preocupações e ao estilo do historiador, seja por sua despreocupação em “interpretar a

---

<sup>13</sup> Em caixa de texto logo abaixo de seu nome, situado no final do enunciado à maneira de uma assinatura, Mary Del Priore é assim identificada: “Historiadora, professora de História do Brasil na USP e PUC/RJ, autora de vários livros, atualmente é Coordenadora-Geral do Arquivo Nacional”.

significação das estruturas” e pela ênfase em extrair “lições de fatos históricos”, seja por suas “observações nada canônicas” e pelo abandono das “praias do texto esotérico”.

Assim, a *personificação* é associada a outras características já observadas no *corpus*, como o *didatismo*, a *excepcionalidade* – na medida em que é dado destaque ao acontecimento extraordinário, ao “fato histórico” assim definido por seu caráter excepcional, diferenciado em relação às ocorrências do cotidiano –, a *familiaridade*, que rejeita o “texto esotérico” do especialista em benefício da interlocução direta com o leitor não especializado, e, diretamente relacionada a todos esses traços, a *contemporaneidade* como cronotopo típico do livro-reportagem “para ler” que é produzido no Brasil atualmente.

E se não procura impostar sua voz como a de um historiador contemporâneo, o repórter brasileiro também não é pródigo em referências a monografias históricas, muito menos a trabalhos de caráter mais teórico ou historiográfico. Neste gênero, o procedimento típico em relação a textos produzidos por historiadores é a inclusão de seus títulos dentre as “referências bibliográficas” apresentadas no final do livro, ao lado de trabalhos produzidos por sociólogos, geógrafos, urbanistas, ficcionistas, dentre outros, além de documentos preservados em arquivos públicos e privados, jornais, revistas, etc.

Nos poucos enunciados em que há referências recorrentes no corpo do texto – caso dos livros de Eduardo Bueno e Elio Gaspari –, nota-se o caráter documental de sua utilização, tendo em vista o objetivo de indicar as fontes onde o autor encontrou determinada informação sobre o acontecimento reportado – procedimento que, no caso de Gaspari, não se restringe a textos “de História”, mas inclui documentos de arquivos, entrevistas, textos de jornais e revistas, dentre outros.

Não se conclua, porém, que o foco no acontecimento, a recusa em assumir a perspectiva e a entonação do historiador e mesmo a ausência de uma “interpretação das estruturas” impliquem falta de posicionamento ou de análise por parte do repórter. Observe-se o exemplo abaixo:

A direita brasileira precipitou o Brasil na ditadura porque construiu um regime que, se tinha a força necessária para desmobilizar a sociedade intervindo em sindicatos, aposentando professores e magistrados, prendendo, censurando e torturando, não a teve para disciplinar os quartéis que garantiam a desmobilização. Essa contradição matou primeiro a teoria castelista da ditadura temporária, em seguida liquidou as promessas inconsistentes de abertura política feitas por um governo desastroso como o de Costa e Silva ou

simplesmente falsas, como a de Garrastazú Medici. Restabeleceu-se a ordem com Geisel porque, de todos os presidentes militares, ele foi o único a perceber que, antes de qualquer projeto político, era preciso restabelecer a ordem militar. “No Exército não há chefia. São uns ‘generais de borra’, como dizia o Castello”, vituperava Geisel em 1976, no auge de uma das mais graves crises militares de seu governo (GASPARI, 2002, p. 141-142).

Talvez seja o caso de se questionar, pelo contrário, o quanto a postura de narrador onisciente – assumida com frequência suficiente para ser considerada uma característica típica do gênero, conforme já se viu – não sugere uma assertividade excessiva e um nível de certeza que pode conduzir o repórter à postura insustentável de quem se apresenta como *a Voz* – seja “da História”, ideal associado ao “paradigma rankeano” por Burke (1992, p.15), seja de seu próprio tempo.

Trata-se de um problema que já foi abordado no final da seção imediatamente anterior a esta. Em casos como o de Bueno e Gaspari, além do efeito retórico de “provar” a veracidade da informação que é transmitida ou da cena ou evento que o autor narra, as recorrentes referências às fontes indicam a preocupação de revelar a maneira como cada informação foi obtida e, por este meio, apresentar o modo como se estabeleceu o ponto de vista assumido no texto, bem como seus limites – o que atenua a univocidade produzida pela perspectiva do narrador onisciente. Já nos casos em que, tal como acontece na maioria dos outros enunciados, o “narrador onisciente” sequer indica onde ou como obteve determinada informação, nem ao menos esclarece ao leitor a fonte em que se baseou para reconstituir uma cena ou acontecimento, assume-se uma postura que não pode deixar de ser questionada.

O problema não é só assumir uma voz e uma perspectiva semelhantes à do historiador positivista do século XIX – é exprimir um ideal de objetividade tão irreal e insustentável quanto o dele. A produção de qualquer enunciado jornalístico implica sempre, inevitavelmente, a manifestação de um determinado ponto de vista sobre o jornalismo como prática discursiva, ética e também cognitiva, epistemológica, e não se pode ignorar o vínculo entre tal ponto de vista e os procedimentos composicionais adotados pelo repórter.

### **3.1.3. Um outro produto à venda**

A ênfase com que Eduardo Bueno é caracterizado como jornalista em um de seus livros, *Brasil: uma história*, já foi observada e discutida poucos parágrafos acima deste. Já nos trabalhos da Coleção “Terra Brasilis”, o autor é identificado na

“orelha” como “jornalista, escritor, editor e tradutor” que “trabalhou nos principais jornais, revistas e TVs brasileiros”. Algo semelhante ocorre nos outros enunciados do *corpus*.

Em *Abusado* – também na “orelha” –, o currículo profissional de Caco Barcellos é apresentado de maneira relativamente extensa, identificando-se o autor como um repórter que, “nos seus quase trinta anos de profissão, com passagens pelas revistas *Repórter*, *Isto É* e *Veja*, já cobriu guerras, catástrofes naturais, guerrilhas e se dedicou a grandes reportagens investigativas”, uma das quais deu origem a seu outro *best-seller*, “*Rota 66*, resultado de sete anos de pesquisa” [sic].

Em *Chatô, o rei do Brasil*, a apresentação é feita por outro jornalista – identificado como tal –, Ricardo Setti, que além de enfatizar a importância da personagem biografada na história recente do país, fala da qualidade do trabalho de reportagem realizado por Fernando Moraes e o elogia como jornalista e escritor.

O mesmo expediente é adotado em *A ditadura envergonhada*, em cuja contracapa é transcrito entre aspas um extenso elogio de Zuenir Ventura, jornalista conhecido como autor de outro livro-reportagem que se tornou *best-seller*, ao trabalho de Elio Gaspari. Segundo Ventura, encontram-se no texto “alguns dos momentos em que a prosa jornalística atinge seus mais altos níveis de excelência estética”.

Já o autor de *1968: o ano que não terminou* é qualificado em seu próprio livro, pelo editor, como “uma espécie de lenda viva entre os jornalistas, seus colegas de profissão”, por suas atividades como repórter, editor e ainda professor da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, embora não fosse um nome conhecido pelo público à época de lançamento do livro.

Não há no *corpus*, enfim, enunciado cujo autor não seja apresentado como jornalista na “orelha” ou contracapa e, naqueles em que a apresentação é mais extensa, percebe-se preocupação maior em qualificá-lo como repórter experiente e competente do que em ressaltar supostos atributos literários ou alguma especialização acadêmica que legitime seu trabalho – mesmo no caso aparentemente excepcional dos elogios de Ventura a Gaspari, louva-se a “excelência estética” da “prosa *jornalística*” presente no livro.

Também nos casos em que o próprio autor apresenta seu texto, como em *Mauá* e *Olga*, é como jornalista que ele se identifica, assim como define seu trabalho como uma reportagem, da mesma forma como o fazem Caco Barcellos, em *Rota 66*, e

Marcel Souto Maior, em *As vidas de Chico Xavier*, nos trechos de seus enunciados em que assumem a narração em primeira pessoa.

Como se pode ver, a vinculação dos autores de livros-reportagem ao campo jornalístico não é apenas informada, mas postulada como forma de valorizar o produto oferecido ao leitor-consumidor, seja pela ênfase em atributos pessoais relacionados à experiência e à competência do repórter, seja pela alegada qualidade do trabalho de reportagem que ele realizou.

Pode-se mesmo dizer, aliás, que este é um aspecto ainda não abordado da *autoria individual* como traço típico do gênero. Cada livro-reportagem é um enunciado pessoal, produto personalizado de um trabalho investigativo, cognitivo e de elaboração textual alegadamente realizado pelo sujeito que o assina, e a caracterização deste sujeito como repórter experiente, capaz e independente em relação aos interesses de agentes individuais e de quaisquer grupos econômicos ou políticos – inclusive da “grande imprensa” para a qual ele trabalha ou já trabalhou, conforme se verá adiante – parece ser um elemento importante para a legitimação do enunciado quanto a um aspecto fundamental: a veracidade das informações que apresenta sobre o acontecimento reportado – em outras palavras, a validação da realidade que ele representa e define em seu texto.

Conforme já foi discutido em seções anteriores, o repórter se diferencia do romancista na medida em que seu objetivo principal não é oferecer ao leitor uma representação literária da linguagem, e sim uma determinada compreensão da realidade (extralinguística, inclusive); e, diferentemente do que ocorre com o típico historiador contemporâneo, seu interesse prioritário não se dirige às “estruturas” que alegadamente subjazem a tal realidade – conforme esta ou aquela teoria da História, por exemplo –, mas sim aos acontecimentos por meio dos quais ela é percebida e pode ser apreendida.

Neste sentido, seu trabalho será mais ou menos valorizado conforme a validade que o leitor atribua à maneira como ele, repórter-autor, compreende e representa os acontecimentos reportados, e uma das estratégias empregadas para obter essa validação é a atribuição de credibilidade a quem ocupa a posição autoral típica do gênero.

Dados (1) o caráter massivo, heterogêneo e não-especializado do leitor a quem se dirige (típico do jornalismo como campo da comunicação cultural dita de massa, conforme já discutido), (2) a relação dialógica estabelecida com tal leitor (igualmente relacionada ao jornalismo dito de massa) e (3) o conteúdo composicional do

gênero que adota (referido nos parágrafos imediatamente acima), não será junto a um colegiado de estetas e/ou de especialistas acadêmicos que o repórter buscará legitimar sua voz, mas no próprio campo de comunicação a que se vincula – vale dizer, junto a seu leitor-consumidor e a seus pares.

Já foi mostrado como, nos enunciados que integram o *corpus* de pesquisa, o repórter-autor é definido como jornalista experiente, capaz e idôneo, seja por vezes atribuídas a terceiros – especialmente a seus pares – em discursos integrados à materialidade dos livros que assinam – em “orelhas”, contracapas ou apresentações –, seja nos trechos em que se assume como produtor do enunciado (em textos de apresentação assinados por ele mesmo ou nos fragmentos em que sua voz é modulada como a de um narrador em primeira pessoa). É sempre como jornalista produtor de uma reportagem que ele se apresenta.

Tal identificação não significa, no entanto, a mera reprodução integral de todos os valores, características e perspectivas predominantes no campo jornalístico, nem ausência de posicionamento crítico em relação a determinadas práticas e posturas de certos profissionais e empresas de jornalismo.

Já foi observada nesta tese, na subseção dedicada à *familiaridade* como característica típica do gênero, a “franqueza” que o repórter adota em relação aos eventos, assuntos e personagens que aborda, recusando a postura pretensamente “imparcial” e “objetiva” preconizada pelos manuais de redação jornalística – o que, dentre outros efeitos, ressalta o caráter *autoral* típico do gênero.

São de fato freqüentes no livro-reportagem os posicionamentos explícitos do autor – um exercício de assertividade pessoal e de “subjetividade” que, no jornalismo cotidiano brasileiro, é monopolizado pelas empresas e seus proprietários, devidamente dissimulado sob o verniz da “neutralidade informativa” ou confinado aos reduzidos espaços que a mídia concede ao “jornalismo opinativo”, como no caso das “colunas” em que alguns poucos profissionais publicam regularmente seus artigos de opinião (sempre “aceitáveis”, claro). Assim, no livro-reportagem o autor pode escapar a uma restrição discursiva notória:

Em quarenta anos de jornalismo nunca vi liberdade de imprensa. Ela só é possível para os donos do jornal. Os jornalistas não podem ter opinião, mas os jornais têm suas opiniões sobre as coisas, que estão presentes nos editoriais e nos textos das pessoas que escrevem por linhas paralelas às do jornal (ABRAMO, 1988, p. 116).

Também não faltam no *corpus* enunciados em que tal franqueza é dirigida ao próprio jornalismo brasileiro. Zuenir Ventura e Elio Gaspari, por exemplo, em reportagens relacionadas ao Golpe Militar de 1964 e à ditadura que o sucedeu, não se limitam a repetir a cantilena auto-heroificante que a imprensa parece ter adotado para definir seu comportamento no período. Ambos mostram que, se à censura do regime houve “resistência” de alguns órgãos e profissionais, existiram também não poucos apoios e acumpliciamentos à ditadura – seja mediante editoriais que, no momento do Golpe, clamavam pela deposição de Jango, seja pela defesa de posições governistas em textos de opinião e no próprio noticiário, dentre outras atitudes; os repórteres deixam claro, assim, que no jornalismo da época não soavam apenas as vozes de “esquerdistas” ou democratas como Fernando Gabeira, Ziraldo e Vladimir Herzog, mas também os vitupérios de gente como Gustavo Corção, Néelson Rodrigues e Randal Juliano, sempre a postos para ironizar, desqualificar ou “denunciar” qualquer oposição ao regime – inclusive mediante tentativas de estigmatizar pessoalmente militantes e líderes.

Outro autor que não poupa críticas ao jornalismo – e mais especificamente, neste caso, às práticas empresariais e “jornalísticas” de seu biografado – é Fernando Morais. Em *Chatô*, além de ser apresentado como o mais poderoso empresário de comunicação da história brasileira, Assis Chateaubriand e seus “Diários Associados” são inapelavelmente qualificados como a materialização de um jornalismo corrupto, persecutório, extorsivo, sensacionalista, explícita e cinicamente submetido aos interesses econômicos, políticos ou mesmo aos caprichos pessoais mais absurdos de seu dono.

Já em *As vidas de Chico Xavier*, Marcel Souto Maior aponta o “menosprezo” de seus colegas em relação à personagem que propôs biografar – uma atitude que se pode associar ao ceticismo em relação à crença de Chico Xavier, mas que também não é difícil qualificar como preconceituosa em relação a um “homem do povo” em cuja trajetória o autor ressalta o interesse jornalístico:

Verdade irrefutável mesmo é que Chico, o menino pobre e mulato do interior de Minas, filho de pais analfabetos, se transformou em mito, venerado, idolatrado, atacado, perseguido – um ídolo popular.

Foi a história dessa metamorfose que decidi contar há dez anos quando desembarquei em Uberaba com uma tarefa ambiciosa: receber um sinal verde do próprio Chico Xavier para escrever sua biografia (SOUTO MAIOR, 2003, p. 15).

Sem formular uma crítica mais virulenta ou extensiva, o autor não deixa de sugerir preconceito em relação à personagem – seja mencionando o “menosprezo” e a ironia de colegas, seja pelo uso eufemístico e ambíguo (irônico?) da expressão “distanciamento jornalístico”:

Eu era repórter do *Jornal do Brasil*, tinha sérias dúvidas sobre questões como vida depois da morte e encarava o líder espírita com o habitual distanciamento jornalístico.

Chico era um mito nacional adorado por milhões de brasileiros e menosprezado por centenas de jornalistas como eu.

– Chico Xavier? Não é o Chico Buarque, não? Chico Anyisio? Chico Mendes? – amigos de redação ironizavam ao saberem do meu projeto: lançar a primeira biografia jornalística de um dos personagens mais idolatrados e polêmicos do país (Idem, *ibidem*).

Outro repórter que não deixa de criticar a imprensa – mediante uma postura bem mais extensiva e contundente, note-se – é Caco Barcellos. Em *Rota 66: a história da polícia que mata*, o autor é bastante explícito quanto ao empenho de jornalistas e empresas de comunicação em acobertar os crimes praticados por policiais, ignorar o ponto de vista das vítimas e estigmatizá-las invariavelmente como “bandidos” e “marginais”, contribuindo para a impunidade e ainda para a popularidade dos matadores. Dentre os vários momentos em que tais críticas são formuladas, destaco os seguintes exemplos:

Sou o primeiro jornalista a chegar na favela [após o assassinato de um menino de 12 anos pela Rota], já com quinze horas de atraso. Mesmo sem nenhum levantamento no local, a notícia já foi divulgada, de uma forma parcial. Sobretudo os programas de rádio só destacaram a versão oficial, nesse caso, a mentira dos policiais (BARCELLOS, 2008, p. 48).

O modelo de jornalismo polêmico, adotado por radialistas como Afanásio, tem ajudado a criar, na minha opinião, uma imagem negativa do repórter na periferia da cidade. Frequentemente nosso trabalho é confundido com o de policiais. Pior: somos vistos como inimigos, agentes de um poder que incentiva a polícia a matar pobres suspeitos de serem criminosos. Por isso, no velório das vítimas da PM, é comum sermos alvos de represálias (Idem, p. 49).

– Está demitido. Por favor, nunca mais apareça neste quartel [de um tenente da PM ao jornalista, após uma reportagem que o desagradou].

– Até amanhã, tenente!

– Até nunca!

Achei estranho o tenente falar em demissão. Mas, ao voltar à redação, descobri que ele estava bem informado. Eu não estava demitido, porém, algo pior havia acontecido. Pressionado pelo governo estadual, o dono do jornal [*Folha da Manhã*, do mesmo grupo



empresarial a que pertence o jornal *Folha de S. Paulo*] havia decidido demitir o editor da reportagem, meu amigo Licínio de Azevedo. O secretário de redação se sentiu co-responsável e pediu demissão no ato. Em solidariedade, vinte colegas tomaram a mesma atitude (Idem, p. 53-54).

A multidão [presente ao enterro de Fernando Ramos da Silva, o Pixote, executado por PMs] – perto de 2 mil pessoas – cerca vários carros de reportagem, ameaça destruí-los. É vergonhoso. Temos a obrigação de perseguir a verdade e o que mais estamos ouvindo gritarem contra nós é a palavra “mentira”. Somente no dia do enterro, quanto o caso já era tratado como escândalo pela imprensa internacional, é que a imprensa brasileira passou a noticiar com isenção. Ou seja, passou a contar todos os lados da história. Aí a verdade não demorou a aparecer (Idem, p. 310-311).

Em *Abusado*, Barcellos relata o papel desempenhado pela imprensa na trajetória infeliz de Juliano VP. Os problemas começam com a escolha da Favela Santa Marta como cenário para as gravações de um clipe do cantor Michael Jackson, fato que atraiu a atenção da mídia para a favela – e também para seu “dono”:

No sábado, os moradores da favela acordaram sob a tensão criada por uma denúncia da imprensa. Os principais jornais do Rio afirmavam que a segurança para as gravações de Jackson tinha sido negociada com os traficantes e que o diretor do clipe, o cineasta americano Spike Lee, teria sido obrigado a pagar quantia não revelada. O secretário-adjunto de Segurança Pública, delegado Hélio Luz, reagiu, indignado.

– Se pagou, Lee é otário! Basta pedir, que a nossa polícia garante segurança de graça em qualquer lugar da cidade – afirmou Hélio Luz (BARCELOS, 2008-a, p. 335).

Seria outra iniciativa da imprensa, porém, que ocasionaria sérios problemas para Juliano.

Por coincidência, *O Dia*, *O Globo* e o *Jornal do Brasil* escalaram alguns de seus melhores repórteres para produzir reportagens sobre uma mesma idéia: infiltrá-los na favela para mostrar a transformação da vida de seus moradores durante as gravações do clipe de Michael Jackson. Trabalhar de outra forma era quase impossível. Por exigência dos produtores americanos, que queriam garantir exclusividade das imagens, os policiais e os seguranças do esquema de Juliano formavam uma dupla barreira à imprensa nas entradas da favela (Idem, p. 339).

Após a infiltração, no entanto, Nelito Fernandes (*O Globo*), Sílvio Barsetti (*O Dia*) e Marcelo Moreira (*Jornal do Brasil*) foram descobertos e levados até Juliano, que os alertou para o acordo feito com a equipe de produção do filme: “não pode tê nenhum jornalista aqui” (Idem, p. 341). Após a insistência dos jornalistas, propôs um acordo: permitiria que eles, repórteres de texto, ficassem no morro, com a

condição de que os fotógrafos fossem embora imediatamente. Eles concordaram e pediram que Juliano lhes concedesse uma entrevista.

Diante da insistência dos repórteres, ele começou a propor uma forma de viabilizar a entrevista.

– Vocês vão dizê então que entrevistaram um traficante da zona sul. Não pode identificá o morro, nem meu nome – exigiu Juliano.

[...].

O acordo final previa um depoimento sem autocensura de Juliano, com a promessa de os repórteres escreverem que a entrevista foi feita na Santa Marta, mas sem identificar o nome dele nem dizer que ele era o dono da boca. Todos apertaram as mãos para selar o compromisso.

– Palavra de honra? – perguntou Juliano.

– Palavra de honra! – responderam os três repórteres (Idem, p. 342).

Nenhum dos três, no entanto, honrou a palavra empenhada. Todos os jornais publicaram o nome de Juliano e “versões” diferentes sobre a entrevista que ele concedeu:

O jornal *O Dia* transformou em título da entrevista uma frase que Juliano não disse: “O TRÁFICO ESTÁ PRONTO PARA GUERRA”.

A manchete de *O Globo* foi “TRAFICANTE COMANDA A SEGURANÇA E DESAFIA A POLÍCIA”. Omitiu que o acordo havia sido rompido e destacou a ameaça de Juliano aos repórteres: “Se colocarem meu nome nas reportagens, compro o endereço de vocês e mando buscar”.

O *Jornal do Brasil* escreveu abaixo do título “O DONO DO DONA MARTA” que o “líder do tráfico na favela saúda Michael Jackson, protesta contra a desigualdade social e revela ser um assassino frio e vaidoso”, palavras que Juliano não disse (Idem, p. 349).

A palavra inconfiável dos três maiores jornais do Rio de Janeiro – e, claro, de seus três repórteres –, bem como a notoriedade que dela decorreu, deram início a uma perseguição policial que levaria à prisão de Juliano e o acompanharia até a morte. Marcou também o início de seu declínio, devidamente midiaticizado:

Na Delegacia de Botafogo, Juliano já era aguardado com a expectativa reservada às celebridades. Uma multidão de policiais e jornalistas se empurrava para acompanhar de perto a sua chegada. Algemado, Juliano não quis falar com ninguém. Disse que só prestaria depoimento em juízo, acompanhado de um advogado. Diante da insistência dos policiais, resolveu falar um pouco. Respondeu apenas a uma pergunta sobre o motivo de sua prisão.

– Essa pergunta tem que sê feita aos carnicheiros. Eles que me puseram na cadeia, destruíram a minha vida (Idem, p. 357).

Barcellos narra com detalhes a conduta antiética dos colegas de profissão e, apesar de não criticar abertamente seu comportamento, após relatar o episódio, cita

quatro depoimentos em que os três repórteres e o editor César Seabra fazem “autocríticas” em relação a como agiram, cinco anos depois. As palavras de cada um deles revelam um cinismo que dispensa críticas ou comentários adicionais. Observe-se uma delas:

– Não publicar o nome seria uma atitude louvável? Sim, mas eu preciso trabalhar. Eu não posso traficar, armar uma boca de fumo. Então, se eu fizesse isso, talvez eu não conseguisse mais emprego em lugar nenhum. Aí eu ia fazer o quê? Entrar para o bando do VP? – finalizou Nelito Fernandes (Idem, p. 360).

É evidente que, ao assumir tal posicionamento em relação a determinadas posturas e práticas, os autores de livros-reportagem não exprimem apenas uma perspectiva crítica em relação a sua atividade profissional – eles produzem também um discurso sobre si mesmos, identificando-se com ideais e valores dos quais depende sua própria credibilidade e legitimidade como repórteres: independência em relação a interesses econômicos, políticos e corporativos; honestidade no relacionamento com público e “fontes”; compromisso com a “verdade” dos acontecimentos, tal como ele é capaz de apreendê-la.

Nesse sentido, a tensão que seu discurso exprime quanto a determinados aspectos do campo jornalístico produz, é certo, um efeito de distanciar o repórter-autor daquilo que pode ser criticável e mesmo condenável em tal campo, mas também ressalta sua inserção nele e reafirma sua auto-legitimação como jornalista, na medida em que o vincula a ideais, posturas e práticas valorizadas positivamente pelo público e por seus pares.

Dentre esses ideais, posturas e práticas, vale a pena discutir o mencionado compromisso com a “verdade do acontecimento”, mencionada pouco acima, pois é justamente esse compromisso que parece definir o que há de mais particular na voz do autor de livros-reportagem no Brasil, na medida em que o diferencia de outras posições autorais – como as do romancista e do historiador, já mencionadas – e reitera sua localização particular no campo jornalístico.

Impossível mencionar a “verdade” do acontecimento e não se lembrar de referências como as de Reis, em fragmento citado na subseção imediatamente anterior a esta, ao “historiador positivista” com sua pretensão à “objetividade” e sua crença de que é possível narrar “os fatos *como eles realmente aconteceram*” – o que faria dele,

segundo o mesmo autor, um “jornalista especializado na reportagem do passado” (REIS, 1993, p. 140).

É esclarecedora a defesa que o dono e atual diretor de redação do jornal *Folha de S. Paulo*, Otavio Frias Filho, faz de um projeto que propõe “recuperar a dimensão factual do mundo” e, ao mesmo tempo, fazer a “crítica da crítica da objetividade”, conforme relata Silva (1991, p. 103):

Ele constata que não é possível ignorar que a objetividade clássica, como os americanos ainda hoje a defendem, foi superada pelas críticas dos anos 60. Mas Frias Filho vai em frente: “A experiência recente da *Folha* se enquadra numa espécie de crítica à crítica da objetividade. Isso tem significado três coisas. Primeiro, recuperar a dimensão factual do mundo que o jornal registra, factual no sentido de ser verificável fora da linguagem. Segundo, estabelecer um método, que pode ser ‘bom’ ou ‘mau’, tanto faz, mas que por ter uma aplicação rigorosa e impessoal fixa um mesmo olhar e permite assim que os contornos da realidade e seus acidentes, disfarçados pela nuvem da ideologia, apareçam para o leitor atento. Terceiro, utilizar a técnica do confronto ali onde não há experiência factual, no mundo das ideias e das versões, onde cada versão critica uma outra, de forma que elas se combatem até que reste, algum dia, um esqueleto de verdade. Como ‘o presente contém todo o passado’, essa atitude não é somente um ataque ao subjetivismo cômodo, porque simplesmente renunciava ao enigma da verdade, dos anos 60-70. Ela alcança também o jornalismo da idade do ouro, porque assumiu a forma da paródia e da homenagem”.

Muito mais homenagem que paródia, é fácil demonstrar o quanto esse ponto de vista corresponde à defesa de uma articulação entre “objetividade factual” e *subjetividade de empresa* que não é característica apenas de um jornalismo “da idade do ouro”, mas ainda hoje se faz presente no campo jornalístico da comunicação discursiva, conforme já foi discutido nos primeiros capítulos desta tese.

Primeiro, “a dimensão factual do mundo que o jornal registra” é explicada mediante uma definição que é menos pacífica do que o autor talvez pretenda – ser “verificável fora da linguagem”. Não se discute que há um mundo “fora da linguagem”, razão pela qual é possível, por meio dela, referir-se a outros entes que não ela mesma e a outros eventos que não os próprios atos de linguagem – de fato, existe um mundo em que pessoas morrem, matam e enunciam, aviões arremetem contra edifícios, governos declaram guerra ou decretam congelamentos de preços –, mas, por outro lado, esse mundo é socialmente constituído por meio da comunicação e da linguagem, e não há como abordá-lo, muito menos compreender os acontecimentos nele situados, a não ser mediante a linguagem e, mais precisamente, por meio de enunciações que nunca serão

adâmicas, nunca dirão a primeira ou a última palavra sobre qualquer objeto e sempre responderão a outras enunciações acerca dele.

Fora da linguagem, do discurso, do diálogo, não há perspectiva humana possível sobre o mundo. E assim como não há olhar que não se constitua *em diálogo*, não há discurso indiferente ou imune à ideologia – e não existe, claro, pretensão à neutralidade que não seja ideológica. Em vez de “nuvem” situada entre discurso e mundo – à maneira de um véu a “disfarçar” os contornos da realidade, tornando-a opaca e menos precisamente perceptível a um olhar impessoal e objetivo –, a ideologia constitui a lente e a moldura a partir das quais se forma qualquer ponto de vista sobre o mundo. Ela não é um elemento exterior ao discurso, e sim constituinte dele, na medida em que lhe dá uma orientação axiológica, determina-lhe os princípios e fornece-lhe o enquadramento sob cuja perspectiva o mundo será mirado e apreendido.

Não será, pois, mediante a reiteração “impessoal” e “rigorosa” de um método qualquer – inescapavelmente “bom” ou “mal” conforme um ponto de vista nunca indiferente, mas sempre implicado, situado ideologicamente e, neste sentido, participante – que se fixará um mesmo olhar apto a permitir que “os contornos da realidade e seus acidentes” apareçam para o leitor atento. Ocorrerá, sim, a fixação de uma perspectiva ideológica específica sobre o mundo, e tal perspectiva será cristalizada pela reiteração sistemática do “método”. Em tal circunstância, o “combate entre as ideias e versões” não fará mais que reafirmar o ponto de vista ideológico da empresa e legitimá-lo.

Evidentemente, quem determina o “método” de uma empresa jornalística e sua correspondente perspectiva ideológica é seu dono, não o repórter – cuja tarefa consistirá sempre na reiteração desse olhar parcial e pretensamente objetivo (em razão da “aplicação rigorosa e impessoal” de um método alegadamente neutro) sobre a realidade.

Assim, sob o verniz discursivo da “crítica da crítica”, reafirma-se a ideologia particular da empresa jornalística – hoje ainda, como na “idade do ouro”, baseada na pretensão positivista a uma objetividade que, se não é mais defensável quanto aos resultados (na medida em que se mostra insustentável qualquer pretensão à verdade absoluta), tenta entrincheirar-se em uma alegada neutralidade do método (cuja fragilidade é também facilmente demonstrável, como se vê).

Não há como deixar de reconhecer que tal pretensão também é assumida com bastante frequência pelos profissionais de jornalismo, e o texto de apresentação que

Fernando Morais assina em *Olga* (MORAIS, 1989, p. 07), já citado nesta tese, em que o autor afirma que sua reportagem relata  *fatos que aconteceram exatamente como estão descritos em seu texto*, não deixa dúvida quanto a sua presença no *corpus*.

Já foi observado, aliás, o quanto essa pretensão articula-se à *onisciência* identificada como típica do livro-reportagem publicado e consumido atualmente no Brasil, conforme ele foi caracterizado neste trabalho – embora, reitere-se, a voz narrativa onisciente em terceira pessoa não esteja presente em todos os enunciados do *corpus* o tempo todo, conforme também já foi discutido.

Neste momento, porém, mais que retomar a crítica da onisciência ou reiterar a inconsistência de pretensões a verdades absolutas sobre os acontecimentos – insistindo na impossibilidade de relatá-los “como eles realmente aconteceram” sob uma perspectiva supostamente absoluta e impessoal –, interessa-me observar e discutir mais detalhadamente a maneira como a preocupação do repórter com a “verdade do acontecimento” se apresenta no *corpus*, bem como a dinâmica por meio da qual essa verdade é estabelecida por ele, de modo a caracterizar melhor a especificidade de sua voz.

Todos os trabalhos do *corpus* apresentam informações acerca do modo como foram realizadas as reportagens que lhes deram origem. Há enunciados como *Olga*, *Chatô, 1968*, *Mauá*, *A ditadura envergonhada* e *A ditadura escancarada*, em que tais informações aparecem nos textos de apresentação, introdução, “explicação” ou prólogo, e também aqueles em que elas são integradas ao corpo principal do texto, como em *Rota 66*, *As vidas de Chico Xavier* e *Abusado*, além dos casos em que os dois procedimentos se conjugam. Em todos esses casos, é possível notar um mesmo padrão.

A julgar pelos textos analisados, a pauta é definida em razão do interesse pessoal do repórter em contar uma determinada história, conforme já se viu, e o trabalho de pesquisa realizado após essa etapa obedece ao seguinte programa:

1. Identificação das “fontes” junto às quais é possível obter informações sobre os acontecimentos, as personagens e seu contexto. Essas fontes podem ser dos seguintes tipos: (a) testemunhos e depoimentos pessoais, obtidos mediante entrevistas; (b) situações e acontecimentos ainda por ocorrer, que possam ser presenciados e observados pelo repórter (seja como participante ou não); (c) documentos preservados em arquivos públicos ou privados – que podem abranger desde dados oficiais do governo até bilhetes e notas pessoais reunidas por um indivíduo; (d) notícias, reportagens, editoriais, artigos – textos, enfim, publicados em jornais e revistas ou

veiculados por radiodifusão; (e) publicações especializadas e livros de pesquisadores (historiadores, sociólogos, antropólogos, dentre outros) a respeito do assunto ou de temas relacionados a ele, bem como livros de memórias, ensaios e até mesmo outros livros-reportagem que de alguma forma se relacionem ao trabalho a ser realizado e a seu objeto.

2. Abordagem das fontes e, quando bem-sucedida, coleta, reunião e organização das informações obtidas junto a cada uma delas.

3. Interpretação e análise das informações obtidas junto às diferentes fontes, inclusive mediante o cruzamento, a confrontação e outras formas de articulação – de *diálogo*, no sentido amplo conforme o qual se entende o termo aqui – entre elas, de modo a se estabelecer uma compreensão pessoal acerca dos acontecimentos, personagens e contexto – esforço que, ressalte-se, implica necessariamente o diálogo com os diferentes discursos que as diversas fontes exprimem.

4. Elaboração da compreensão pessoal do repórter sobre o objeto, mediante a produção de um enunciado singular no qual se assume uma determinada posição discursiva em relação a ele.

Assim, não importa quais sejam as pretensões do autor em dizer “a verdade” sobre o acontecimento que reporta e de narrá-lo “exatamente como aconteceu”; a maneira como ele seleciona, coleta, reúne e organiza as informações que subsidiam sua compreensão, bem como a forma pela qual ele elabora seu enunciado, correspondem sempre e inescapavelmente a um diálogo com outros enunciados e posições sociais sobre o assunto abordado, segundo seus próprios depoimentos. É o mesmo Fernando Morais, no mesmo texto em que afirma ter produzido um relato sobre “os fatos” da vida de Olga Prestes “exatamente como eles aconteceram”, quem diz:

Logo que comecei a investigação para escrever este livro, há quase três anos, percebi que as dificuldades para recompor o retrato de Olga seriam muito maiores do que supunha. No Brasil não havia praticamente nada sobre a personagem – e surpreendi-me ao descobrir que até mesmo a historiografia oficial do movimento operário brasileiro, produzida por partidos ou historiadores marxistas, relegara invariavelmente a ela o papel subalterno de “mulher de Prestes” – e nada mais do que isto. Em tudo o que pude ler não encontrei mais do que alguns parágrafos vagos e superficiais. A esta circunstância se somava outro obstáculo: se estivesse viva, Olga teria hoje setenta e sete anos – e como sua militância política se deu muito precocemente, a maioria dos personagens que conviveram com ela estavam mortos. Os poucos sobreviventes que testemunharam sua saga – na Alemanha ou no Brasil – eram, no mínimo, octogenários, nem todos com a

memória ou condições de saúde para desenterrar detalhes episódios acontecidos há pelo menos meio século (MORAIS, 1989, p. 07).

A seguir, Moraes dedica-se a detalhar seu laborioso percurso de pesquisa, discorrendo sobre ele no decorrer de seis páginas, e ao final do texto enumera um grande número de fontes – incluindo-se mais de vinte depoimentos pessoais obtidos por ele mediante entrevista. Confirma-se também neste caso, portanto, o padrão: a busca por uma verdade que, entendida como uma compreensão pessoal do acontecimento, só pode ser estabelecida a partir de determinado ponto de vista que o repórter assume em relação aos diferentes enunciados e posições sociais com os quais dialoga.

Delinea-se assim, pois, um discurso pessoal e situado sobre os acontecimentos do mundo – a compreensão estabelecida a partir de uma posição específica sobre todos os enunciados e vozes com os quais o repórter dialoga, dirigindo-lhes uma resposta que não pode nunca deixar de levá-los em consideração e cair na arbitrariedade pura e simples, sob pena de se tornar insustentável ante as respostas contrárias que suscitará.

Isso não implica sempre e necessariamente a postulação de uma “positividade” factual passível de ser apreendida “objetivamente” a partir de um ponto de vista alegadamente impessoal e neutro, como bem demonstram alguns enunciados do *corpus* – especialmente o de Ventura (1989), como já ressaltado –, assim como a ênfase nas “estruturas” não evita por si mesma o reducionismo e o determinismo do historiador, mas pode inclusive induzi-lo, conforme alerta Burke (1992-b, p. 332).

Jornalista, o autor de livros-reportagem propõe uma compreensão dialogicamente elaborada, na forma de enunciados pessoais, sobre um acontecimento que, ao ser reportado, integra-se à cadeia de eventos mediante os quais o mundo é definido e representado na contemporaneidade, não importa quando tenha ocorrido esse acontecimento.

Ressalte-se que a ênfase no acontecimento não equivale a restringir o discurso a uma ação ou evento pontual, mas referir-se a uma cadeia de ocorrências relatadas que permitem compreender mais amplamente uma personagem, um evento ou mesmo determinada circunstância histórica. Para um biógrafo, por exemplo, a existência de alguém é um acontecimento, assim como uma guerra, uma revolução ou determinados momentos (como 1968) o são, na medida em que todos são abordados como feixes de eventos singulares e pontuais que se relacionam de alguma forma, sempre sob a mediação da palavra do *outro*.



Por outro lado, a condição de jornalista é assumida e afirmada de maneira particular pelo típico autor brasileiro de livros-reportagem. A conjugação das características identificadas no gênero – especialmente a *autoria individual*, a *familiaridade* e a *contemporaneidade* –, bem como o caráter comercial de sua atividade e das relações estabelecidas com o público leitor no campo jornalístico dito de massa, constituem uma posição autoral diferenciada a partir da qual o típico repórter-autor impõe uma voz pessoal, cuja entonação não é a mesma que a dos autores de outros gêneros, como espero ter demonstrado.

### **3.2. A leitura de livros-reportagem no Brasil**

Se é impossível aferir precisamente o número de leitores de uma obra ou de um conjunto de livros publicados em determinado espaço-tempo histórico, que dizer dos possíveis motivos que levaram cada leitor a cada livro, ou, pior ainda, de cada uma das experiências de leitura desencadeadas pelos tantos encontros entre leitor, obra e autor?

Como apreender todas as possíveis histórias individuais de relacionamentos tão variados, ora breves ou descontínuos, ou interrompidos (precocemente?), ora durativos, continuados ou recorrentes, seja pelo “prazer do texto” ou por qualquer obrigação de outra natureza que nos faz tantas vezes avançar na leitura apesar do desprazer ocasionado por ela e pelo mesmo texto que é tão gulosamente sorvido por outros?

Não será por esses objetivos, muito menos pela pretensão de se estabelecer diretrizes “autorizadas” de interpretação e padrões de “boa leitura”, que se abordará tal aspecto de um gênero do discurso a partir de uma perspectiva dialógica.

Visando ao leitor, o interesse do analista não se dirige às múltiplas idiosincrasias possíveis, mas, pelo contrário, a recorrências passíveis de caracterizar o gênero quanto a uma parte fundamental da relação de comunicação discursiva em cujo âmbito ele é elaborado; a natureza *responsiva* de todo enunciado impõe que se considerem também as respostas que lhe são (ou que se espera serem-lhe) dadas por seu(s) destinatário(s), na esfera particular de utilização da linguagem em que ele emerge e é abordado como típico de um gênero.

Como já disse antes neste trabalho, na cultura de massa em cujo contexto se dão a produção e a circulação do livro-reportagem, a *resposta* capaz de ocasionar sua

emergência é de natureza comercial: dado o caráter mercantil das relações entre autor e leitor, é o maior ou menor consumo de um gênero no mercado editorial que o torna mais ou menos presente no ambiente cultural contemporâneo – na medida, ao menos, em que uma tal presença corresponda a quão generalizada seja sua circulação social.

É também uma característica da própria cultura de massa essa “lógica de máximo consumo” e sua condição como “o produto de um *diálogo* entre uma produção e um consumo” (MORIN, 1969, p. 48, itálico meu), ainda que esse relacionamento seja tão desigual quanto “um diálogo entre um prolixo e um mudo” (Idem). Disso decorre que “o verdadeiro problema é o da *dialética* entre o sistema de produção cultural e as necessidades culturais dos consumidores” (Idem, p. 49, itálico do autor).

Nesse sentido, a primeira consideração a ser feita é de que mudez não equivale neste caso a passividade: se, nesse “diálogo entre um prolixo e um mudo”, o leitor nada fala – proposição que não deixa de ser problemática e questionável, mesmo se considerarmos o *falar* como atividade verbal em sentido estrito –, seu comportamento como consumidor não deixa de nos dizer algo, na medida em que suas *escolhas* exprimem uma determinada atitude responsiva: dentre um grande número de livros à venda, foram escolhidas algumas obras e não outras, e tal seleção é em si mesma uma resposta às diversas ofertas que o sistema de produção faz ao consumidor.

No trabalho que dedicou a caracterizar o leitor de *best-sellers* no Brasil contemporâneo, Arnaldo Cortina observa, sob uma perspectiva estabelecida a partir do arcabouço teórico da semiótica francesa, que “a adesão de um leitor a um discurso veiculado por um texto é resultado da instauração de um querer sobre o ser do enunciatário” (CORTINA, 2006, p. 29). Assim, ao aderir a um discurso assumido em determinado texto, o leitor exprime um querer que, segundo aquele pesquisador, tem por objetivo preencher duas funções:

[...] por um lado o leitor quer estar informado sobre alguma coisa, o que, no caso dos livros mais vendidos, corresponderia a estar inserido no universo de conhecimento dos leitores que lêem o que o mercado editorial publica; por outro, esse movimento de leitura pode se dar por identificação, ou seja, o leitor lê aquilo que julga ser sua própria verdade ou, arriscando mais ainda, aquilo que ele deseja ouvir (ler) para reafirmar sua verdade (Idem, p. 29-30).

Ao escolher comprar determinado livro, o leitor produz um sentido, uma resposta ativa que se dirige tanto àquele quanto a outros enunciados (inclusive aos preteridos no ato de compra) e, ao fazê-lo, exprime seu querer e também seu ser, ainda

que parcialmente, na medida em que tal comportamento indica os títulos que, ao menos sob seu ponto de vista, atendem suas “necessidades culturais”.

Assim, a análise das listas de livros mais vendidos permite reconhecer um discurso “cujo enunciador é o leitor, pois ao registrar suas preferências de leitura registro o seu dizer e, analisando esse dizer, posso chegar a caracterizar esse leitor” (CORTINA, 2006, p. 224).

Delineia-se assim, portanto, o percurso metodológico por meio do qual proponho caracterizar o leitor de livros-reportagem no Brasil contemporâneo: admitindo-se que suas escolhas de consumo no mercado editorial implicam adesões a determinados discursos – e que tais adesões são também apreensíveis, por sua vez, como discursos –, tentarei compreender as preferências desse leitor e, a partir delas, caracterizar seus valores e gostos, bem como a maneira como tais preferências condicionam as tipicidades do gênero e as condições de sua emergência e presença no contexto cultural das últimas quatro décadas.

Neste sentido, observe-se inicialmente uma tendência geral importante: analisando-se a base de dados disponível – a relação de livros mais vendidos no período de 1966 a 2004, compilada por Cortina (2006) –, comprova-se a hipótese de emergência do livro-reportagem na cultura brasileira contemporânea, delineando-se nitidamente um leitor cujo interesse por obras do gênero é crescente.

Todos os dezoito livros-reportagem mais vendidos no país durante o período considerado estiveram relacionados nas listas de *best-sellers* por no mínimo dez meses – o mais vendido, *Olga*, figurou em tais listas ao longo de 29 meses.

O aumento no interesse do leitor pode ser observado década a década: dentre tais livros, nenhum foi publicado no período de 1966 a 1969; apenas um, entre 1970 e 1979; de 1980 a 1989, quatro; já durante a década de 1990 publicaram-se seis desses títulos e, apenas de 2000 a 2004, sete; mais de setenta por cento deles, portanto, foram publicados entre 1990 e 2004.

Além disso, a relação completa dos títulos presentes por um número igual ou superior a dez meses nas listas de livros mais vendidos entre 1966 e 2004 abrange 160 obras, o que equivale a dizer que, dos 160 maiores *best-sellers* publicados no Brasil durante esse período, 11,25% são livros-reportagem – uma proporção que não pode ser considerada desprezível.

Trata-se aqui, portanto, não apenas da emergência, incipiente ainda, de um novo gênero discursivo no mercado editorial brasileiro, mas de uma presença que, no

decorrer das duas décadas mais recentes, afirma-se mediante uma participação crescente no volume total de vendas – e na preferência, portanto, de um certo leitor brasileiro contemporâneo para cuja caracterização pretendo contribuir, ainda que muito modestamente.

### 3.2.1. Um leitor “internacional-popular”?

Faz quase meio século que Edgar Morin identificou uma tendência à internacionalização como característica da cultura de massa, observando um relação direta entre ela e o caráter homogeneizante da indústria cultural, “cosmopolita”, tendente “a enfraquecer as diferenciações culturais nacionais em prol de uma cultura das grandes áreas transnacionais” (MORIN, 1969, p. 45). Segundo ele, essa tendência cosmopolita se manifesta tanto na organização produtiva quanto nos enunciados produzidos pela indústria cultural:

As grandes cadeias de imprensa, [...], fornecem materiais que são adaptados para múltiplos idiomas, principalmente no domínio dos *comics* e da imprensa amorosa. O cinema de Hollywood visa não apenas ao público americano, mas ao público mundial, e há mais de 10 anos as agências especializadas eliminam os temas suscetíveis de chocar as plateias europeias, asiáticas ou africanas. Ao mesmo tempo se desenvolve um novo cinema estruturalmente cosmopolita, o cinema de co-produção, reunindo não apenas capitais, mas vedetes, autores, técnicos de diversos países (Idem).

Para Morin, o cosmopolitismo favorece os sincretismos culturais e as temáticas por ele denominadas “antropológicas”, dirigidas a um hipotético “público médio” mundial:

A cultura industrial adapta temas folclóricos locais transformando-os em temas cosmopolitas, como o *western*, o jazz, os ritmos tropicais (samba, mambo, cha-cha-cha, etc.). Pegando esse impulso cosmopolita, ela favorece, por um lado os sincretismos culturais (filmes de coprodução, transplantação para uma área de cultura de temas provenientes de outra área cultural) e, por outro lado, os temas “antropológicos”, isto é, adaptados a um denominador comum de humanidade (Idem, p. 46).

Mais recentemente, Renato Ortiz retoma tal perspectiva mediante a noção de “desterritorialização da cultura”, utilizando-a para explicar a dinâmica responsável pela formação de uma “cultura internacional-popular”, baseada na “deslocalização da produção” e na preocupação da indústria cultural em vender seus produtos a um mercado consumidor internacional.

Uma forma de se entender o que está se passando é focalizarmos o movimento de deslocalização da produção. Um mesmo elemento encontra-se na origem deste fenômeno. A competição internacional faz com que as grandes empresas tenham interesse em diminuir o custo de seus produtos. A flexibilidade das tecnologias lhes permite descentralizar a produção e acelerar a produtividade. Isto é válido para filmes e automóveis. Com a crise do *studio system*, modelo de produção cinematográfica, Hollywood volta-se para o mercado mundial, sendo obrigada a deslocalizar a fabricação dos filmes [...] (ORTIZ, 2003, p. 108-109).

O pesquisador brasileiro afirma que o fenômeno “não se manifesta apenas no seio da produção flexível, como muitas vezes pensam os economistas”, mas “exprime o 'espírito de uma época'” (Idem, p. 109). A relação entre deslocalização da produção, desterritorialização e formação de uma cultura internacional popular é exposta nos seguintes termos:

O movimento de desterritorialização não se consubstancia apenas na realização de produtos compostos, ele está na base da formação de uma cultura internacional-popular cujo fulcro é o mercado consumidor. Projetando-se para além das fronteiras nacionais, este tipo de cultura caracteriza uma sociedade global de consumo, modo dominante da modernidade-mundo. [...] Todos conhecem a propaganda de Marlboro, um homem forte, cavalos, a paisagem rude e, finalmente, o cigarro. Ela foi concebida em Nova York, rodada no interior dos Estados Unidos, e certamente editada em outro lugar qualquer. No entanto, não me interessa mais sublinhar o aspecto da deslocalização da produção, é o próprio encadeamento das imagens que chama a atenção. **O que esta publicidade faz é capitalizar determinados signos e referências culturais reconhecidos mundialmente. A virilidade, valor universal, é traduzida em termos imagéticos, imediatamente inteligíveis, a despeito das sociedades nas quais o anúncio é veiculado** (Idem, p. 110-111, grifo meu).

Ocorre assim uma internacionalização de signos, figuras, imagens, referências culturais que deixam de se vincular ao âmbito restrito de uma cultura nacional para integrar um discurso de abrangência mundial, e essa internacionalização implica um processo de “ressemantização” que atinge também os gêneros do discurso:

Essa ressemantização dos significados pode ser observada em relação ao *western*. À primeira vista, todos concordaríamos em dizer: trata-se de um autêntico valor americano. Tal interpretação fez escola entre os críticos cinematográficos. [...] Na verdade, o *western* será arrancado do solo americano, para se projetar, fora dele, enquanto cenário. Gênero em declínio nos estúdios de Hollywood, ele irá florescer na Austrália (“Silverado”) e com o *spaghetti* italiano. [...] Na verdade, não há nada de casual na emergência do faroeste na Itália. Durante um período considerável, os italianos transformam a

“essência” da americanidade em ponta-de-lança de sua indústria cinematográfica (entre 1963 e 1973 são produzidos 471 *westerns*, uma média de 47 filmes por ano). Isto só é possível porque o gênero deixa de se vincular a sua territorialidade. [...] Portanto, já não é mais a realidade mítica (que não corresponde à realidade social) que conta, mas sua imagem. Enquanto signo ela possui uma identidade própria, afastando-se de suas origens históricas. A indústria cultural italiana se apropria do formato imagético, podendo reelaborá-lo segundo suas conveniências mercadológicas (Idem, p. 112-114).

E assim como transcende as fronteiras nacionais, o consumo do gênero também se expande para além de seu próprio suporte ou meio originário. Ainda tomando o *western* como exemplo, Ortiz menciona a popularização do *jeans* no mercado internacional de consumo:

Nada de especial existia nessa vestimenta de trabalho. Ela atendia a demanda de um mercado pouco sofisticado, e sua única qualidade era resistir por mais tempo ao uso e às intempéries. No entanto, por volta da década de 30, o *jeans* adquire uma outra conotação. Ele é redescoberto pela moda dos *duk ranch* que revaloriza o Oeste. Americanos ricos, citadinos, começam a comprar ranchos como residência secundária. Durante suas férias eles querem “viver a aventura do oeste”, adotando, simbolicamente, os costumes populares. [...] O que era sinônimo de simplicidade, labuta, roupa de trabalhador, transforma-se em sinal de distinção. Apropriado pelo mercado publicitário, o *western* irá viajar rapidamente para fora de suas fronteiras, adequando sua imagem à demanda funcional das mercadorias (Idem, p. 114-115).

Finalmente, o autor observa uma presença internacional do faroeste também na literatura – que não se restringe à literatura norte-americana nem a escritores estadunidenses, visto que o faroeste é um gênero popular já no início do século passado entre leitores e escritores europeus – e na televisão, com a difusão mundial de seriados como “Bonanza” e “Bat Masterson”.

Conforme demonstram os exemplos fornecidos por Ortiz, é possível abordar o processo de mundialização da cultura<sup>14</sup> sob a perspectiva dos gêneros do discurso. Os diferentes textos e discursos produzidos pela indústria cultural correspondem a *tipos relativamente estáveis de enunciados* – como a comédia romântica, o *noir*, o suspense, etc. – cujos conteúdos temáticos, estilos e construções composicionais constituirão as formas semióticas de uma “cultura internacional-popular”.

---

<sup>14</sup> Utilizo a expressão “mundialização da cultura” conforme o sentido que lhe atribui Ortiz (2003), ao defini-la como a dimensão cultural do processo de globalização econômica, entendido como a expansão do modo de produção capitalista sobre as diferentes regiões do planeta.

Mundialização da cultura implica, portanto, internacionalização de gêneros, e a crescente adesão do leitorado brasileiro ao livro-reportagem não pode ser analisada sem que se leve em consideração, ao menos como hipótese, a possibilidade de tal interesse corresponder a um processo mais amplo de internacionalização do gosto e do consumo – e, neste sentido, é necessário indagar ainda se, tal como acontece no caso do cinema *hollywoodiano*, não se trataria também aqui do processo de formação de um público consumidor local para mercadorias culturais produzidas e comercializadas industrialmente em âmbito internacional.

Considerando-se as recorrências estilísticas e composicionais do *corpus*, é possível afirmar que estamos, sim, diante de um leitor “mundializado”, na medida em que suas escolhas de consumo dirigem-se a livros que reúnem certas características internacionalizadas pela cultura de massa, a começar pelo estilo familiar do gênero e sua “simplicidade” linguística – manifestada no emprego de um repertório lexical, de um tom e de uma sintaxe que, se em termos gerais não transgridem ou subvertem a norma gramatical tida como padrão, podem ser identificados com o coloquialismo languageiro cotidiano, típico de gêneros primários como a conversação face-a-face, e com uma “facilidade” que possibilita o diálogo com um público-leitor bastante amplo.

De maneira geral, as palavras utilizadas correspondem ao repertório lexical partilhado pelo “homem comum” que possua pelo menos uma escolaridade média, não importando a que segmento social pertença.

Evitam-se as expressões que pressuponham maior erudição do leitor ou correspondam a um vocabulário especializado, e quando se faz necessária a utilização de conceitos ou termos cujo emprego seja normalmente restrito a um grupo científico, profissional, acadêmico, político ou religioso específico, há uma preocupação em “traduzir” tais expressões e torná-las mais facilmente inteligíveis para o público leigo.

Mesmo em uma obra mais densa e sofisticada como *Rumo à Estação Finlândia*, de Edmund Wilson, essa preocupação com a inteligibilidade pode ser notada – o que, aliás, é condizente com o campo de atuação intelectual do autor, um jornalista e ficcionista que se destacou como um dos mais importantes críticos culturais da imprensa norte-americana.

É, a propósito, no jornalismo – tal como essa prática discursiva tem se afirmado mundialmente desde os princípios da indústria cultural, da qual foi pioneira – que se origina essa busca por um repertório vocabular mais abrangente, comum, partilhado pelo maior número possível de leitores (e por isso, também, mais

homogêneo); quanto a tal aspecto, vê-se que, no livro-reportagem, afirma-se a mesma tradição jornalística de origem anglo-saxônica, identificada em um sentido mais amplo com a preocupação da indústria cultural de, em todo o mundo, atingir o maior número possível de consumidores.

A mesma tendência é manifestada sintaticamente, prevalecendo a estruturação do texto em períodos breves, predominantemente organizados mediante o emprego de orações coordenadas, preferencialmente (embora não exclusivamente) em ordem direta. Reitera-se assim, também sob esse aspecto, a opção por uma simplicidade linguística e um coloquialismo que aproxima o discurso da oralidade e solicita do público-leitor uma competência linguística e discursiva menos elaborada e complexa do que o faria um texto com as características opostas, que exigiriam maior concentração e mais familiaridade com as estruturas gramaticais da cultura escrita.

Mas a busca por um texto de leitura mais fácil e fluente, mais fluida mesmo, não se deve apenas a preocupações cognitivas. Além de tornar o discurso acessível a mais pessoas, essas características também produzem, conforme já foi discutido no segundo capítulo desta tese, um efeito de maior “transparência” do texto, reduzindo sua opacidade, sua resistência, minimizando a necessidade de atenção do leitor à linguagem em si mesma e aumentando a impressão de referencialidade do texto – o que, sabe-se ao menos desde Barthes, produz um “efeito de real” que não deixa de ter implicações estéticas.

Tal efeito é produzido ainda por outra característica estilístico-composicional: a predominância da já mencionada e discutida narração por uma voz onisciente em terceira pessoa, por meio da qual a atenção do leitor é dirigida diretamente ao objeto do enunciado – mesmo quando o enunciador manifesta clara e peremptoriamente seu ponto de vista ou posição acerca de algum assunto, acontecimento ou personagem.

Contrariamente ao que se pode pensar, não é simplesmente para dissimular seus posicionamentos pessoais que o autor faz uso desse recurso e do correspondente “efeito de objetividade” que ela produz – e a franqueza com que eles afirmam seus pontos de vista, mesmo quando não recorrem à expressão em primeira pessoa, demonstra certa despreocupação em relação a isso –, mas também (e talvez principalmente) como recurso para produzir a transparência e o efeito de realidade capaz de manter o leitor imerso na cena ou acontecimento narrado – o que se pode perceber,



por exemplo, mesmo nos momentos em que, em seus dois livros, Caco Barcellos faz uso da narração em primeira pessoa e se inclui como personagem do relato.

Tom Wolfe relata como, durante a década de 1960 nos Estados Unidos, a estética e as técnicas enunciativas da ficção realista foram assimiladas pelos praticantes do estilo de reportagem que desde então seria conhecido em todo o mundo como Novo Jornalismo:

Se se acompanha de perto o progresso do Novo Jornalismo ao longo dos anos 60, vê-se acontecer uma coisa interessante: os jornalistas aprendendo do nada as técnicas do realismo – especialmente do tipo que se encontra em Fielding, Smollet, Balzac, Dickens e Gogol. Por meio de experiência e erro, por “instinto” mais que pela teoria, os jornalistas começaram a descobrir os recursos que deram ao romance realista seu poder único, conhecido entre outras coisas como seu “imediatismo”, sua “realidade concreta”, seu “envolvimento emocional”, sua qualidade “absorvente” ou “fascinante” (WOLFE, 2005, p. 53).

Wolfe menciona quatro recursos básicos dos quais se originariam esse “poder realista”:

1. contar a história passando de cena a cena e recorrendo o mínimo possível à narrativa histórica;
2. o registro completo dos diálogos que ocorriam no âmbito de cada cena;
3. apresentar cada cena a partir da perspectiva de uma personagem particular, dando ao leitor a impressão de estar dentro da cabeça dessa personagem, experimentando a realidade emocional da cena tal como o faz essa personagem;
4. registrar os gestos, hábitos, maneiras, costumes, estilos de mobília, roupas, decoração, maneiras de viajar, comer, manter a casa, modo de comportar com os filhos, parentes, empregados, patrões, clientes, além dos vários olhares, poses, tiques, enfim, características e trejeitos físicos e detalhes “simbólicos” do dia a dia que possam existir dentro de uma cena, de modo a caracterizar o modo de ser, o *status* e o estilo de vida da personagem.

Não discutirei de maneira mais extensiva a presença específica de cada um desses recursos em meu *corpus* de pesquisa – como acontece na literatura de ficção, eles não são todos usados da mesma maneira e com a mesma intensidade por todos os autores, embora estejam presentes, de maneira diversificada, no conjunto de livros analisados.

Neste Novo Jornalismo não há regras sacerdotais; em nenhum caso... Se o jornalista quer mudar o ponto de vista da terceira pessoa para o ponto de vista da primeira pessoa na mesma cena, ou entrar e sair dos pontos de vista de diferentes personagens, ou até da voz onisciente do narrador para o fluxo de consciência de alguma outra pessoa [...], ele simplesmente faz isso. [...] O resultado é uma forma que não é meramente *como um romance*. Existe o uso de recursos que tiveram origem no romance mas se misturam com todos os outros recursos conhecidos da prosa (Idem, p. 57).

Mais importante, portanto, é perceber a presença dessa estética “realista”, caracterizada pela adoção de técnicas apresentadas como capazes de atrair e de manter o interesse do leitor mediante efeitos de presentificação de cenas, acontecimentos, personagens e circunstâncias, aproximando o máximo possível a leitura de uma experiência participativa – daí a menção das idéias de “realidade concreta”, “imediatismo”, “absorção” e “envolvimento emocional”.

[...] E o tempo todo, bem além das questões da técnica, existe uma vantagem tão óbvia, tão interna, que quase se esquece o poder que ela tem: o simples fato de o leitor saber que *tudo aquilo realmente aconteceu*. As renúncias foram apagadas. O biombo desapareceu. O autor está um passo mais perto do envolvimento absoluto do leitor do que Henry James e James Joyce sonharam estar e jamais conseguiram (Idem, ibidem).

Esses efeitos de realidade e de participação estão presentes em todas as obras, produzidos pelos mecanismos que já identifiquei no segundo capítulo deste trabalho e também, ora com mais intensidade, ora com menos, por alguns daqueles recursos mencionados por Wolfe, especialmente a caracterização detalhada das personagens e de seu *status* e modo de vida.

Em todos os casos – ou seja, em todos enunciados que analisei –, verifica-se a opção por essa estética em que o trabalho de leitura se resume, conforme afirma Jameson (1995, p. 13), a “transformar o transparente fluxo da linguagem, tanto quanto possível, em imagens e objetos materiais que possamos consumir”.

E, mais que apenas imagens e objetos materiais, o mesmo autor afirma que a indústria cultural vende estados de alma, “tons sentimentais” que, na literatura de massa, são produzidos justamente pelas técnicas “realistas” apresentadas aqui.

Mais sutil e mais interessante é o modo pelo qual, desde o naturalismo, o *best-seller* tendia a produzir um “tom sentimental” quase material que flutua sobre a narrativa, mas é apenas intermitentemente realizado nela: o sentido de destino nos romances familiares, por exemplo, ou os ritmos “épicos” da terra ou dos grandes

movimentos da “história”, nas várias sagas, podem ser vistos como tantas outras mercadorias, para cujo consumo as narrativas são pouco mais que meios, sua materialidade essencial sendo então confirmada e incorporada na música de cinema que acompanha as versões para a tela. Essa diferenciação estrutural entre narrativa e tom sentimental consumível é uma manifestação mais ampla, histórica e formalmente mais significativa do tipo de “fetichismo da audição”, que Adorno denunciava ao se referir ao modo como o ouvinte contemporâneo reestrutura uma sinfonia clássica de maneira que a própria forma da sonata se torne um meio instrumental para o consumo da música ou da melodia isolada (Idem).

Assim, quanto ao estilo e à construção composicional recorrentes no *corpus*, delinea-se um leitor cujo interesse é dirigido a textos caracterizados pela estética hegemônica na cultura de massa em todo o mundo, confirmando-se a hipótese que relaciona a emergência do livro-reportagem a um processo de internacionalização do gosto e das preferências do leitor brasileiro.

Já em relação aos assuntos abordados, a conclusão é outra. Dentre os dezoito livros analisados, treze (72,222%) foram escritos por autores brasileiros e se dedicam a temas que podem ser considerados nacionais: há cinco reportagens biográficas (*Olga*, *As vidas de Chico Xavier*, *Chatô*, *Abusado* e *Mauá*), das quais apenas uma, a primeira, não é dedicada a uma personagem brasileira, mas também neste caso, trata-se de uma biografia cujo interesse pode ser atribuído ao fato de a história de Olga Benario Prestes ter relação direta com a história recente do Brasil.

Encontram-se também na lista sete reportagens históricas dedicadas a diferentes momentos da vida nacional (*A viagem do Descobrimento, 1968*, *Náufragos, traficantes e degredados*, *A ditadura envergonhada*, *A ditadura escancarada*, *Capitães do Brasil* e *Brasil: uma história*) e uma reportagem dedicada a um tema social e político contemporâneo (*Rota 66*)<sup>15</sup>.

Não parece possível, portanto, sustentar a hipótese de que o interesse pelo livro-reportagem corresponde à formação de um público consumidor local para mercadorias culturais produzidas e comercializadas industrialmente em âmbito internacional, como acontece em relação ao consumo de produtos cinematográficos.

Nesse sentido, a emergência do gênero no Brasil lembra outros casos, como os da teledramaturgia e da música *pop*, em que o público adere a uma estética

---

<sup>15</sup> Dentre os cinco trabalhos restantes, um é dedicado à história da América Latina (*As veias abertas da América Latina*), outro à política e à cultura norte-americana contemporânea (*Stupid white men*) e um terceiro à identificação e apresentação de tendências históricas para o futuro da humanidade (*A terceira onda*), sendo que as duas obras restantes (*Rumo à Estação Finlândia* e *Vinho e guerra*) podem ser consideradas reportagens históricas.

internacional mas, ao mesmo tempo, concentra seu interesse em autores e produtos nacionais.

Observa-se, pois, a importação do *gênero* – ou, em termos talvez mais precisos, de propriedades estilístico-composicionais mundialmente associadas a ele –, mais que de seus *produtos* internacionais.

Esse parece ser um traço mais amplo do consumo de produtos da indústria cultural no país, na medida em que pode ser notado como recorrente em diferentes setores – da teledramaturgia à música *pop*, como já disse, passando pela própria imprensa e também por gêneros mais recentes, como os *reality shows*.

Mesmo no caso do cinema como exceção – talvez única – a essa regra, é possível avançar uma explicação que a confirme: em meados do século passado, emerge no país uma incipiente indústria cinematográfica baseada no gênero *chanchada*, uma forma de comédia popular que obtém grande sucesso de público, mas não se vê a importação de outros gêneros que, originários da já então hegemônica indústria cinematográfica estadunidense, são bem sucedidos junto ao mercado consumidor mundial e também ao brasileiro; o modelo que o cinema brasileiro importou desde então, e cujo produto mais emblemático talvez seja o Cinema Novo, é o europeu, com as experiências de “filmes de autor” que têm como característica predominante justamente o distanciamento estético em relação à produção *hollywoodiana* – que pode ser apontada como a mais fiel versão cinematográfica da cultura de massa.

Por outro lado, a relação entre cultura de massa e nacionalidade não é uma temática estranha para os estudos culturais brasileiros. Conforme Ortiz (1988), inicia-se ainda na década de 1930, sob a ditadura do Estado Novo e a influência de seu órgão de censura e propaganda político-ideológica – o DIP (Departamento de Imprensa e Propaganda) –, a constituição de uma “moderna tradição cultural brasileira” baseada na expansão da indústria cultural e na combinação de uma estética internacional com certos conteúdos nacionais e populares.

Grandes emissoras de radiodifusão, como a Rádio Nacional e a Tupy, e grupos de comunicação presentes em todas as regiões do país, como os *Diários Associados* e sua cadeia de jornais e emissoras de rádio, incumbem-se de promover uma “integração nacional” cuja missão é, dentre outras, propagar o modelo de cultura e de identidade brasileiras aprovado pela ditadura varguista.

É nessa época, por exemplo, que uma receita culinária, um estilo musical e um esporte populares na capital do país (a feijoada, o samba e o futebol) são

promovidos a símbolos de uma suposta identidade cultural brasileira. Tal aliança entre uma indústria cultural ainda incipiente e o Estado autoritário se repetiria, conforme o mesmo autor (ORTIZ, 1985), após o Golpe Militar de 1964, com a televisão assumindo a condição de “mídia de integração nacional”.

No caso do jornalismo brasileiro houve ainda outro motivo, além da influência norte-americana, para que se adotassem os ingredientes narrativos e textuais apontados acima: falo do modernismo e da presença de escritores identificados com seus valores, como Graciliano Ramos, Carlos Drummond de Andrade, Raquel de Queiroz, Oswald de Andrade, Otto Lara Resende, dentre outros, nas redações dos grandes jornais.

Foram tais escritores, em grande parte, os responsáveis pelo início da modernização estilística na imprensa nacional (COSTA, 2005), e os princípios que orientaram esse processo foram justamente a objetividade, a simplicidade linguística e a busca de um texto mais enxuto, coloquial e ágil, características também observáveis em boa parte da literatura dita séria e “de qualidade” que aqueles e outros autores produziram no país durante o século passado.

Assim, o perfil do público-leitor de livros-reportagem no Brasil é, quanto a esse aspecto particular, semelhante ao daquele da indústria cultural no país em um sentido mais amplo, na medida em que ele tende a consumir um gênero cujas características estilísticas e composicionais correspondem a um padrão internacional, mas cujos produtos específicos e conteúdos temáticos são predominantemente nacionais.

### **3.2.2. “Histórias” do presente**

Se é possível afirmar que o leitor brasileiro tem preferido livros-reportagem cujos autores e temas sejam nacionais, pode-se dizer também que sua escolha é bastante evidente em relação a que subtipos do gênero prefere, não importando quanto a isso a “nacionalidade” do produto. Conforme já mostrei na seção anterior, todos os dezoito trabalhos podem ser agrupados em apenas quatro categorias: reportagens históricas, reportagens biográficas, reportagens político-sociais e um tipo que denominarei como “reportagem de projeção histórica”.

Nada menos que dez trabalhos (55,555% do total) podem ser classificados como reportagens históricas. Quatro deles são de Eduardo Bueno: (1) *A viagem do Descobrimento*, (2) *Naúfragos, traficantes e degredados*, (3) *Capitães do Brasil* e (4) *Brasil: uma história*. De Zuenir Ventura, comparece à lista *1968: o ano que não*

*terminou*. Dentre os cinco livros que produziu a respeito da Ditadura Militar brasileira, Elio Gaspari teve os dois primeiros incluídos na relação dos dezoito mais vendidos: *A ditadura envergonhada* e *A ditadura escancarada*. Também *Rumo à Estação Finlândia*, escrito por Edmund Wilson, e *Vinho e guerra*, do casal de norte-americanos Don e Petie Kladstrup, bem como *As veias abertas da América Latina*, publicado no início dos anos 70 pelo jornalista uruguaio Eduardo Galeano, podem ser considerados reportagens históricas. Mas isso não quer dizer que todos esses trabalhos obedeçam a uma mesma lógica enunciativa, como pretendo mostrar a seguir.

Os trabalhos de Eduardo Bueno têm como tema geral a história colonial brasileira, com ênfase no “achamento” e no início do processo de colonização. Trata-se de uma obra que pode ser caracterizada como de divulgação histórica, na medida em que transmite ao grande público não-especializado informações cuja circulação costuma ser restrita entre os historiadores profissionais.

Se na “viagem do Descobrimento” não houve uma descoberta inesperada, também aqui, sob o ponto de vista historiográfico, ela não existe – nem é este o objetivo do autor, que não propõe contribuir para os estudos e debates historiográficos acerca do período colonial, não toma como interlocutor o público especializado constituído pelos historiadores, nem parece ter a pretensão de acrescentar algo a esse campo do conhecimento.

Como é possível perceber – seja pela simplicidade no estilo e na construção composicional do texto, seja pelo tom que mais parece o de um trabalho didático (reforçado pelas frequentes ilustrações) do que o de um ensaio historiográfico, tais reportagens dirigem-se a um leitor não-especializado e com poucas informações acerca dos primeiros séculos de nossa história, seja ele um aluno de nível fundamental ou médio (para quem o discurso é acessível e apresenta, quase na forma de um relato de aventura, episódios que não são narrados nos manuais didáticos escolares) ou qualquer outro “leitor médio” cujo interesse e formação geral não se dirijam a uma compreensão mais analítica e reflexiva da história, mas à sequência de acontecimentos, personagens e circunstâncias conjunturais a que ela costuma ser associada.

É semelhante o caso de *As veias abertas da América Latina*, de Eduardo Galeano. Não se vê nesse livro a simplicidade textual e a preocupação didática daqueles – não, ao menos, na mesma intensidade, não havendo a preocupação com ilustrações, quadros explicativos complementares, estruturação em capítulos curtos que permite a divisão da massa textual em pequenos blocos, passíveis de serem abordados com níveis

menores de concentração e esforço –, mas a condição de uma reportagem de divulgação histórica também se apresenta aqui: trata-se de um trabalho que propõe transmitir a um público-leitor não especializado informações já disponíveis na literatura historiográfica.

Neste caso, como naqueles, o esforço de reportagem corresponde a uma pesquisa bibliográfica por meio da qual são coletadas uma série de informações, produzidas primariamente por historiadores profissionais, que serão reunidas e articuladas na forma de um discurso jornalístico destinado a divulgá-las ao público-leitor – com a particularidade de que, em *As veias abertas...*, Galeano estende seu esforço até a contemporaneidade, apontando no presente a continuação de um processo histórico de espoliação do nosso continente.

Observe-se uma diferença importante entre os textos de Bueno e o do jornalista uruguaio. Se, nos trabalhos do autor brasileiro, percebe-se a predominância de uma preocupação “paradidática” - em outras palavras, a preocupação em caracterizar o livro como instrumento complementar à formação escolar de níveis fundamental e médio -, em Galeano prevalece o tom militante, a postura de denúncia do processo histórico de predação, destruição, genocídio e saque perpetrado pelo capitalismo colonial e pelo imperialismo contemporâneo contra a América Latina.

Essa é, aliás, uma temática típica do momento em que o livro foi escrito: o início da década de 1970 corresponde ao apogeu da Guerra Fria, época em que os Estados Unidos estão submergidos em sua desventura belicista no Vietnã, o Brasil vive os “anos de chumbo” do terrorismo de Estado e da resistência armada à ditadura, Che Guevara dirige-se à Bolívia para tentar uma iniciativa guerrilheira que em breve lhe custará a vida – enfim, o mundo, a América Latina e o Brasil atravessam uma fase de turbulência e de polarização político-ideológica, e a reportagem de Galeano exprime sua posição no embate.

Em todos esses livros, porém, pode-se notar uma semelhança com os textos de divulgação científica em um sentido mais amplo, na medida em que, tal como faz o jornalista especializado naquele campo, seus autores não propõem produzir conhecimentos novos em uma determinada área, mas reunir e disseminar para um público-leitor não especializado um saber já produzido por especialistas.

Diferente é o caso de *1968: o ano que não terminou*, de Zuenir Ventura, em que o autor propõe reconstituir um período em que o país (e também sua geração) viveu momentos-chave de sua história política recente, além de, segundo o autor, ter

sido uma época em que foram produzidas algumas transformações culturais cujos efeitos ainda se faziam sentir vinte anos depois, quando foi publicada a primeira edição do livro.

Nele o repórter apresenta suas memórias e reflexões sobre o período, como participante da geração que o protagonizou (ao menos em parte), aliadas a um trabalho de reportagem baseado na coleta de depoimentos e pesquisa em documentos como jornais, revistas, livros e discos.

Há no livro um detalhe que interessa a esta pesquisa: na introdução, em meio a outros agradecimentos, Ventura diz que não tem como deixar de registrar uma “dívida interna” para com alguns modelos do que chama de “jornalismo de reconstrução”:

São hoje fontes de inspiração e sugestão trabalhos como *A sangue frio*, de Truman Capote, *O assassinato de Lorca*, de Ian Gibson, *A rive gauche*, de Herbert R. Lotman, e o admirável *Olga*, de Fernando Morais, para só citar alguns (VENTURA, 1989, p. 12).

Nessa espécie de retrato de época, misturam-se acontecimentos e transformações como a Passeata dos Cem Mil, a multiplicação de movimentos revolucionários de esquerda e dos focos de resistência armada à ditadura (bem como seu processo de “endurecimento” cujo símbolo seria a decretação do Ato Institucional nº 5, em dezembro daquele ano, por meio do qual se consolidava juridicamente o regime de exceção no país), além do burburinho cultural presente em movimentos como a Tropicália, o Cinema Novo e transformações comportamentais quanto às relações afetivas e sexuais, dentre outras.

Também a essa época são dedicados *A ditadura envergonhada* e *A ditadura escancarada*, de Elio Gaspari, que abrangem os anos de 1964 a 1974. Trata-se dos dois primeiros volumes de uma série de cinco livros que o jornalista dedica à Ditadura Militar que se impôs ao Brasil de 1964 a 1985.

O primeiro deles aborda o Golpe Militar de 1º de abril de 1964 e os primeiros anos do regime ditatorial, sob a “presidência” de Castello Branco, estendendo-se justamente até o momento em que a narrativa de Zuenir Ventura também se detém: a imposição do Ato Institucional nº 5, em 13 de dezembro de 1968, por Costa e Silva, o segundo “presidente” do período; trata-se, como o nome sugere, de um processo em que a ditadura se afirma de maneira “lenta e gradual” (na verdade, mais gradual que lenta), para usar uma expressão que seria adotada na década seguinte pelo quarto plantonista do regime, Ernesto Geisel, para se referir a seu projeto de “abertura”; é o momento em que



a ditadura é ainda não assumida como tal, quando ainda se procura disfarçá-la sob o véu de uma suposta legitimidade legal, política e moral, corroída na exata medida em que, como contrapartida, intensificam-se as iniciativas de restrição às liberdades políticas e individuais cujo ponto culminante virá a ser, justamente, o AI-5.

Já no segundo livro, Gaspari trata dos Anos de Chumbo, “o mais duro período da mais duradoura das ditaduras nacionais” (GASPARI, 2002, p. 13), que se estende do início de 1969 até o extermínio final da Guerrilha do Araguaia – o “massacre do Araguaia”, na expressão do autor (Idem, p. 463), em 1974.

O termo “jornalismo de reconstrução”, empregado por Zuenir Ventura para se referir ao tipo de trabalho realizado em 1968, pode ser usado também aqui: trata-se, como naquela obra, não de “reportagens de divulgação histórica” tal como as feitas por Galeano e Bueno, mas de perspectivas originais (fundamentadas em minuciosos trabalhos de reportagem) acerca da história recente do país, inclusive com algumas informações e análises inéditas, que não podem ser encontradas em trabalhos históricos em sentido estrito.

Trata-se aqui, portanto, de enunciados que, sob o ponto de vista de uma tipologia de leitores, dirigem-se a um público mais amplo que os daqueles autores, já que suas informações e análises interessam não apenas ao leitorado médio não-especializado, mas também a historiadores e outros profissionais dedicados ao estudo da política e da cultura brasileiras.

Outro espécime desse “jornalismo de reconstrução” é *Vinho e guerra*, em que os jornalistas norte-americanos Don e Petie Kladstrupp apresentam os resultados de uma reportagem sobre a “resistência” de vinicultores franceses à ocupação alemã durante a Segunda Guerra Mundial.

Trata-se também aqui de um trabalho que vai além da divulgação de informações e perspectivas históricas previamente elaboradas por especialistas: deve-se ao esforço de reportagem realizado pelos autores a reunião de dados e de histórias que são apresentadas em forma romanceada a um leitor cujo interesse parece dirigir-se mais à trama, que faz o livro se assemelhar a uma espécie de aventura histórica, que às possíveis contribuições historiográficas da obra.

O perfil de leitor que se delineia nesse caso parece determinado não pelo interesse histórico em sentido estrito, mas por uma curiosidade ou identificação que se dirige ao mundo sofisticado da enologia, da cultura e da alta gastronomia francesa; é para esse mundo que apontam os assuntos abordados no texto.

Se é verdade que, como afirma Jameson em um fragmento já reproduzido mais acima, a literatura de massa não vende apenas informações, objetos materiais e imagens, mas sobretudo “tons sentimentais”, estados de alma, o leitor de *Vinho e guerra* é aquele cujo interesse de consumo se dirige ao luxo e à suposta sofisticação das experiências com “denominação de origem controlada” – para usar um termo que faz parte da configuração discursiva evocada pelo enunciado.

Já em *Rumo à Estação Finlândia*, Edmund Wilson apresenta uma reportagem que, se não traz informações factuais inéditas para um público especializado (embora elas provavelmente o sejam para o leigo), oferece uma contribuição original sobre um tema singular: a emergência e o desenvolvimento das ideias socialistas na Europa durante o século XIX, em meio à desilusão da esquerda quanto ao declínio dos ideais da Revolução Francesa e ao desabrochar de novas concepções filosóficas acerca do homem e do mundo social, bem como o processo de engajamento intelectual e a organização revolucionária cujo ponto culminante é a Revolução Russa de 1917 – foi do desembarque de Lênin, em pleno processo revolucionário, no terminal ferroviário de São Petersburgo onde chegavam os trens provenientes da Finlândia (de onde havia partido do exílio), que Wilson forjou a metáfora que dá título ao livro.

Em meio à sucessão de perfis biográfico-intelectuais que apresenta, o autor estabelece relações evolutivas entre uma série de personagens e visões, ideias, interpretações e concepções de mundo cujo amálgama leva Lênin ao “momento em que, pela primeira vez na história da humanidade, a chave de uma filosofia da história iria encaixar-se numa fechadura histórica” (WILSON, 1989, p. 456), – ou, para usar de mote o subtítulo do livro, pela primeira vez na história da humanidade, são escritores os atores da história.

Embora também seja dedicado a uma espécie de aventura coletiva, este livro não pode ser qualificado como “romance de aventura”, como foi o anterior – embora talvez não fosse absurdo, apesar de fútil, aproximá-lo de uma combinação original entre o gênero épico e o “romance de ideias”. O que nos importa neste ponto, no entanto, é identificar o leitor a quem ele é endereçado, que pode ser caracterizado como tendo um interesse mais dirigido à história política e literária que o anterior.

Na verdade, da mesma forma como associei os trabalhos de Bueno e Galeano ao jornalismo científico, acredito ser possível identificar mais diretamente o livro de Wilson ao jornalismo cultural – atividade que mais o notabilizou na imprensa norte-americana –, e o interesse pelo tema geral do livro, bem como pelas ideias e

trajetórias de personagens como Jules Michelet, Anatole France, Marx, Engels, Trótski e Lênin, para não falar em nomes provavelmente menos conhecidos, como Lassalle, Babeuf e Infantin, faz pressupor um leitorado mais erudito, ou ao menos com mais inclinação para o campo das letras e das “humanidades” que a média.

O segundo subgrupo de livros-reportagem mais vendidos é o das reportagens biográficas (27,777%). Estão nele o maior *best-seller* do jornalismo brasileiro, *Olga*, de Fernando Morais, e outro sucesso do mesmo autor, *Chatô, o rei do Brasil*. A lista se completa com *As vidas de Chico Xavier*, de Marcel Souto Maior, *Abusado: o dono do Morro Santa Marta*, de Caco Barcellos, e *Mauá. Empresário do Império*, de Jorge Caldeira.

Apesar das nuances que distinguem um trabalho – e seu autor – dos outros, pode-se afirmar que, quanto ao estilo e à construção composicional, reiteram-se nesse grupo as características gerais observadas no *corpus*: franca predominância da narração por uma voz onisciente em terceira pessoa; estruturas narrativas preferencialmente lineares, em que os acontecimentos são relatados na mesma ordem cronológica em que supostamente aconteceram – isso apesar de um reiterado artifício narrativo, já mencionado no segundo capítulo desta tese: inicia-se o relato a partir de uma cena supostamente acontecida em determinado momento “emblemático” da história do biografado e, logo a seguir, remete-se o leitor aos primeiros anos de sua vida (ou ainda a seus antecedentes familiares) para, daí em diante, a narrativa progredir linearmente.

Repete-se também a simplicidade linguística, manifestada no vocabulário popular, nos períodos predominantemente compostos por orações coordenadas, preferencialmente organizadas em ordem direta, na busca de um tom coloquial que aproxima o texto do registro oral – enfim, observa-se nessas biografias o mesmo estilo familiar e a mesma busca geral pelo “transparente fluxo da linguagem”, dirigindo-se mais diretamente a atenção do leitor às personagens, acontecimentos, imagens, situações e sentimentos em que se desdobra o conteúdo temático de cada enunciado.

Quanto aos assuntos reportados, repete-se também a preferência pelo “produto nacional” já observada em relação à totalidade do *corpus*: todas as personagens biografadas são brasileiras, com a exceção de Olga Benario Prestes – cujo destino pessoal, no entanto, é definido em grande parte por sua história de vida no país.

Outro aspecto que chama a atenção é o fato de que, dentre as cinco biografias mais vendidas, quatro se referem a personagens do século XX e uma, do

século XIX – que é apresentada já no subtítulo do livro com a contemporânea qualificação de “empresário”.

Dois desses biografados, Chico Xavier e Juliano VP, viveram até o início deste século, sendo que o segundo viveu pouco mais de apenas três décadas. Outros dois, Olga e Assis Chateaubriand, podem ser consideradas personagens do começo do século XX, e apesar de todas as diferenças em suas trajetórias de vida (inclusive quanto à duração), é possível associá-los a uma época específica da história brasileira, correspondente ao início do período republicano que sucede a República Velha e antecede o Golpe Militar de 1964.

E como já foi dito, a única personagem do século XIX cuja biografia está entre as cinco mais vendidas no país é Mauá, que é apresentado sob uma angulação inequivocamente contemporânea em relação à época em que o livro é publicado: em plena década de 1990, Jorge Caldeira nos apresenta o “empresário do Império” como se fosse uma espécie de Prometeu capitalista; Mauá é o primeiro grande *self-made man* brasileiro, lutando heroicamente contra os obstáculos que lhe são impostos por um Estado atrasado e totalitário, sob o comando de um Imperador retrógrado e um estamento corrupto, que não compreendem o “real valor” do “empreendedorismo” e da “livre iniciativa” – um discurso facilmente observável no período, seja em programas partidários então hegemônicos a preconizar “choques de capitalismo”, seja nos enunciados jornalísticos que associam “modernidade” a “desregulamentação” e também na popularização dessas expressões e de outras, valorizadas positivamente, como “empregabilidade”, “flexibilização” econômica, tributária e trabalhista, “governança”, “competitividade”, ou negativamente, como “custo-Brasil” e “corporativismo”, dentre outras.

Também a certo “espírito de época” podem ser associadas outras biografias, a começar por *Olga*. Sua primeira publicação acontece em 1986, passado apenas um ano da primeira eleição ainda indireta de um Presidente da República civil após duas décadas de ditadura militar; vive-se o apogeu de uma “lenta e gradual” redemocratização, a efervescência do processo eleitoral para a escolha de uma Assembléia Nacional Constituinte, e os partidos comunistas, que desde a Constituição de 1946 estavam proibidos de existir, saem da clandestinidade para defender seu direito de funcionar legalmente. É nesse momento que Fernando Morais apresenta a biografia de uma heroína de esquerda, militante casada com a maior liderança comunista da história

do Brasil, perseguida e mandada à morte em um campo de concentração por outra ditadura que marcou a história brasileira no século XX, o Estado Novo.

O próprio autor é uma personagem cuja imagem pode ser associada ao “espírito do tempo”: Morais é um jornalista cuja identificação com a “esquerda” é então notória, famoso pelo sucesso de *A ilha*, livro-reportagem sobre o regime comunista cubano que havia se tornado *best-seller* na década de 1970; é também deputado estadual em São Paulo pelo PMDB, “partido-ônibus” que, na condição de ponta-de-lança da oposição ao regime ditatorial, congregava os políticos das agremiações comunistas então na ilegalidade.

Outro livro que apresenta essa característica é *Abusado*, biografia do traficante carioca Juliano VP, publicada por Caco Barcellos em 2003. Ao contar a história do “dono do Morro Dona Marta”, o repórter narra o processo de surgimento, desenvolvimento e consolidação do crime organizado no Rio de Janeiro, a “tomada dos morros” pelo Comando Vermelho e sua disputa com outros grupos como Terceiro Comando e Amigos dos Amigos, que emergiram das prisões para comandar o crime no morro e “no asfalto”, e apresenta com detalhes a situação atual de violência urbana (especialmente nas favelas), “guerras do tráfico”, violência e corrupção policiais, desigualdade e preconceito econômico e social em uma das principais metrópoles brasileiras.

Jornalista conhecido no país por causa de seu trabalho na Rede Globo de Televisão, Barcellos fala de um assunto contemporâneo ao qual já tinha sua imagem associada, retomando questões que foram abordadas anteriormente em outro *best-seller* seu, que também está entre os livros-reportagem mais vendidos no Brasil – *Rota 66: a história da polícia que mata*.

Fernando Morais escreveu ainda outra biografia que, publicada em 1994, permaneceu catorze meses nas listas e ocupa a sexta posição dentre os livros-reportagem mais vendidos no Brasil de 1966 a 2004: *Chatô, o rei do Brasil*, é a história de uma vida cuja sucessão de acontecimentos muitas vezes se confunde com o desenrolar da própria história brasileira no século XX.

São tais acontecimentos e seu protagonista, o jornalista e empresário de comunicação Francisco de Assis Chateaubriand, que dão conteúdo a um relato que ora lembra um romance de aventura, pelas tantas histórias e situações narradas, ora nos faz pensar em um qualificativo como “anti-épico”, dados os traços picarescos, anti-heróicos,

muitas vezes folclóricos, de Chatô, bem como o tom crítico assumido pelo autor na maior parte do tempo.

Como no caso de Mauá, trata-se de um *self-made man*, um empresário que saiu do nada para construir o maior império de comunicação da história do país e se tornar, como diz o jornalista Ricardo Setti na orelha do livro, um “fazedor de Reis”, espécie de “cidadão Kane brasileiro” em cuja imagem se associam o magnata, o visionário e o *gangster* – quanto a este último aspecto, aliás, é que a personagem de Moraes se distancia mais de Mauá, tal como apresentado por Caldeira.

Portanto, além do caráter fabuloso, histórico e político da biografia, outro aspecto pode ser apontado como potencialmente relevante para o interesse do leitor – a feição “macunaímica” dessa personagem sem nenhum caráter e algumas de suas características, como a malandragem, a criatividade, a esperteza e o “jetinho”, tantas vezes já identificadas como valores supostamente inerentes à cultura e à “identidade” do povo brasileiro.

Já em *As vidas de Chico Xavier*, de Marcel Souto Maior, o interesse do leitor não pode ser associado a uma temática política, social ou econômica. O biografado foi o mais famoso “médium” brasileiro e a maior liderança espírita do país. Tornou-se um enorme sucesso editorial já no início de sua trajetória como escritor, iniciada mais de meio século antes da publicação dessa biografia, graças aos mais de cem livros “psicografados” que publicou.

Sua imagem pública é um amálgama em que se reúnem as figuras do místico, do doutrinador religioso, do “herói popular” de origem humilde que dedicou a vida à caridade e às “obras sociais” e do *pop star* cujo êxito editorial e cuja presença na mídia o transformou numa espécie de “médium das multidões”. Dos dezoito livros-reportagem mais vendidos no Brasil, esse é o que mais corresponde à temática de auto-ajuda que, segundo Cortina (2006, p. 198-222), constitui a preferência principal do leitor brasileiro contemporâneo.

Quanto ao subgrupo que denominei “reportagens político-sociais”, há dois trabalhos assim classificados na relação de mais vendidos: *Stupid white men: uma nação de idiotas*, de Michael Moore, e *Rota 66: a história da polícia que mata*, de Caco Barcellos.

O primeiro é uma reportagem sobre a política e a cultura norte-americanas no início dos anos 2000, após a questionada eleição de George W. Bush para a Presidência da República dos Estados Unidos.

O enunciado retoma uma antiga tradição publicista no jornalismo: assumindo postura semelhante à do tribuno (ou, em muitos momentos, do Promotor de Justiça empenhado em um impiedoso interrogatório de acusação dirigido ao então presidente), Moore escreve uma reportagem de entonação explicitamente opinativa, em que são recorrentes o discurso em primeira pessoa (inclusive quando se dirige pessoalmente a Bush, ora como numa “carta aberta”, ora à maneira de um inquisidor policial ou judicial), as informações textualizadas na forma de um artigo ou mesmo de um libelo acusatório e, claro, a temática política (partidária, inclusive).

Também *Rota 66* é uma reportagem de nítido caráter político, seja por seu tema em si mesmo, seja porque associa diretamente os problemas da violência urbana, da desigualdade social, do preconceito e do autoritarismo à conjuntura e à história políticas do país.

Barcellos não apenas denuncia e comprova um padrão e uma política de matança sumária de cidadãos pobres, residentes na periferia de São Paulo e (muitas vezes aleatória e casualmente) tomados como suspeitos por policiais despreparados e homicidas; revela o caráter sistêmico, institucionalizado, dessa prática na própria estrutura da Polícia Militar do Estado de São Paulo; mostra como, segundo seu ponto de vista, tais ações são estimuladas pelos vínculos perversos entre o oportunismo político-partidário e uma imprensa sensacionalista, preconceituosa e subserviente; além disso, explica o modo como se desenvolve tal padrão homicida já na origem das polícias militares brasileiras, criadas como braço auxiliar ao terrorismo de Estado promovido pela Ditadura Militar no início da década de 1970.

Finalmente, classifiquei como reportagem de projeção histórica o livro *A terceira onda*, de Alvin Tofler, em que o repórter apresenta os resultados de um esforço abrangente para identificar as principais tendências históricas para o futuro da humanidade em seus aspectos econômicos, tecnológicos, políticos, comportamentais, culturais e sociais.

A despeito de seu caráter restrito, seja pela perspectiva ocidental e, mais precisamente, estadunidense adotada pelo autor, seja pelo ponto de vista político-ideológico assumido por ele, ou ainda pela natureza necessariamente especulativa de um trabalho desse tipo, *A terceira onda* fala de uma temática histórica, social e coletiva, na medida em que sua proposição das três “ondas” de organização econômico-social diz respeito, se não a um passado comum, a um futuro que, na “terceira onda” capitalista,

privatista e tecnocrática, delinearía uma futura ordem homogeneizante para todo o planeta.

### 3.2.3. Um outro leitor contemporâneo

Em seu esforço para caracterizar o leitor brasileiro contemporâneo, Cortina (2006) identifica seis tipos de livros presentes na relação de mais vendidos no país durante as últimas quatro décadas do século passado: (1) *Auto-ajuda* (correspondente a 60% do total), (2) *Didatismo histórico-filosófico* (10%), (3) *Fantasia* (10%), (4) *Memória* (10%), (5) *Ação e intriga* (5%) e (6) *Humor* (5%).

Como se não bastasse a indiscutível preponderância de obras classificadas como *de auto-ajuda*, o pesquisador ainda observa que um “estilo de auto-ajuda” tem se expandido na cultura contemporânea para além das fronteiras do gênero, que nos Estados Unidos, por exemplo – sob a denominação de “livros de aconselhamento” –, assume a forma dissertativa clássica:

[...] Dessa maneira [estadunidense] muitas pessoas também entendem a auto-ajuda aqui no Brasil, mas o que estou procurando afirmar neste trabalho é que um “estilo de auto-ajuda” tem se difundido na época contemporânea, ultrapassando as dimensões do formato tradicional do gênero auto-ajuda (Idem, p. 204).

Trata-se de um fenômeno discursivo cuja comprovação, ainda segundo Cortina, pode levar à caracterização da auto-ajuda não apenas como gênero, mas também como um estilo da literatura de mercado contemporânea:

Se levar em consideração a classificação da auto-ajuda enquanto gênero do discurso, estarei privilegiando seu aspecto cultural, como já observaram Greimas e Courtés ([1985?]) [...]. Esse é um dado importante quando se pensa a auto-ajuda, exatamente porque ela deve ser entendida como um fenômeno sócio-histórico que vai se difundindo cada vez mais em nossa sociedade contemporânea, quer a chamemos moderna, pós-moderna ou pós-moralista, para usar a terminologia de Lipovetsky. Se acrescentar, porém, as características tipológicas ao exame do discurso de auto-ajuda, acredito que será possível chegar a uma classificação mais precisa e, a partir daí, poderei comprovar a idéia de que, além de ser marcada por um estilo particular, **a auto-ajuda expande seu horizonte de projeção para uma forma de ser que acaba constituindo um estilo da literatura de mercado do mundo contemporâneo** (Idem, ibidem, grifo meu).

O autor aponta sete subtipos de livros que podem ser identificados como de auto-ajuda: 1. Autoconhecimento; 2. Misticismo e esoterismo; 3. Individualidade e



sexualidade; 4. Mundo dos negócios; 5. Estética corporal; 6. Crenças; 7. Individualidade e feminilidade. E no conjunto de livros correspondentes a essa tipologia, Cortina indica o rol de características que podem definir “um modo de ser, ou o caráter, portanto o *ethos* da auto-ajuda” (CORTINA, 2006, p. 220), e que serão, pois, responsáveis pelo delineamento de um estilo.

A primeira dessas características gerais é o **equilíbrio entre formas típicas de gêneros primários** (interlocução direta/simples entre sujeitos) e **aquelas de gêneros secundários** (interlocução indireta/complexa), à qual corresponde um segundo elemento que é a simplicidade linguística, com tendência ao coloquialismo:

[...] o emprego de palavras simples, em tom coloquial, está presente tanto nos textos que classifiquei como pertencentes ao gênero primário [...] quanto na maioria dos textos que classifiquei como pertencentes ao gênero secundário. [...] O que quero dizer, portanto, é que, embora formalmente, haja um equilíbrio entre o gênero primário e o secundário entre os textos do *corpus* da pesquisa, do ponto de vista do registro linguístico, a quase totalidade deles aproxima-se do gênero primário. Todos os títulos classificados como de auto-ajuda neste trabalho procuram na simplicidade, no coloquialismo linguageiro empregado, entrar em conjunção com um público-leitor bastante amplo, sem preocupação intelectual (Idem, p. 220-221).

Outra característica recorrente nesses textos é um **efeito de subjetividade**, produzido pela predominância dos discursos caracterizados pela presença da voz narrativa em primeira pessoa (18 livros), em relação àqueles em que é predominante a voz de terceira pessoa (apenas 5 livros, dos quais 4 [de Paulo Coelho] têm o texto narrativo precedido por uma apresentação ou prefácio que dilui esse efeito de sentido de objetividade).

Além desse recurso discursivo que consiste em produzir os efeitos de objetividade e subjetividade, é importante salientar que há **um outro conceito, que é temático, de subjetividade**, ou poderia chamar, segundo a terminologia junguiana, de **subjetivação**, presente em **todos** os textos que aqui classifico como de auto-ajuda, qual seja, a centralidade naquilo que é próprio do indivíduo e não do coletivo. As obras aqui apontadas reafirmam a tendência [...] de que, na sociedade contemporânea, identifica-se um crescente movimento para a focalização dos aspectos particulares, individuais, em detrimento dos gerais ou sociais, como mostraram Freud, Lasch, Toffler e Lipovetsky (Idem, p. 221, grifos meus).

O **objetivo de influenciar** o destinatário é também notado sempre nos textos analisados, independentemente da presença de traços injuntivos explícitos no enunciado:

O que se identifica entre os textos de auto-ajuda é que, quer assumam o modo injuntivo da exposição quer não assumam, sua proposta consiste sempre em aconselhar ou mostrar uma opção a ser seguida por aqueles que pretendem atingir um grau de felicidade ou de realização em suas vidas. Quer isso seja mostrado na forma de lições ou preceitos, quer por meio de uma narrativa, o objetivo desses textos é sempre influenciar o comportamento de seus destinatários. As idéias esotéricas funcionam como uma espécie de conforto para aqueles que precisam ou desejam acreditar em algo para justificar sua própria maneira de ser (Idem, p. 222).

Tal esforço persuasório encontra correspondência em uma **modalização epistêmica** baseada, conforme Cortina, nas afirmações de certeza que os enunciados veiculam:

Com relação ao procedimento da modalização, os textos de auto-ajuda partem sempre da afirmação da certeza (crer-ser) com base no discurso que veiculam, o que significa dizer, portanto, que a modalização principal desse tipo é a epistêmica. Essa certeza age sobre o fazer do sujeito modalizado, uma vez que ele aceita a verdade proposta pelo texto de auto-ajuda. Essa adesão do enunciatário, leitor de auto-ajuda, parte de um querer. A instauração do desejo (querer-ser) alia-se à volição (querer-fazer), porque o enunciatário construído por esse desejo é um sujeito da falta (Idem, ibidem).

Daí a identificação de um leitor cujo discurso pode ser identificado com um enunciatário definido basicamente por um **estado de carência**:

Nesse sentido, portanto, é que se pode caracterizar o leitor de auto-ajuda como aquele que se identifica com essa carência projetada para o enunciatário. Esse sujeito vive em uma sociedade urbana capitalista cujo motor de regulação é o consumo, está isolado dos laços da família extensa do início do industrialismo ou do trabalho artesanal, não acredita mais nos princípios reguladores da religião e precisa encontrar uma resposta para suas indagações individuais. Ele vai encontrá-la, então, na literatura de auto-ajuda, que cresce e se multiplica, assumindo diferentes matizes e diferentes formas (Idem, ibidem).

Esse conjunto de características é que delinea um perfil de leitor individualista, identificado com uma “cultura narcisista” que, ainda conforme Cortina, reflete as condições históricas e sociais da sociedade capitalista-industrial em que vive.

[...] Na realidade, [...], o homem contemporâneo pode não viver mais sob a pressão do dever disciplinador da moral conservadora do início da era industrial, mas ao voltar-se para si mesmo, ao eleger-se como centro de suas próprias atenções, submete-se a um novo dever. A liberdade que parece gozar quando se desvencilha dos antigos padrões é completamente irreal, pois o novo agente controlador, decorrente do comportamento narcisista, é o cuidado consigo próprio. Como no mito

grego de Narciso, a auto-sedução, embora impulsionada por Eros, leva ao encontro de Tânatos (Idem, p. 182).

Esse perfil não parece corresponder totalmente ao leitor de livros-reportagem, como se pode notar pelas análises que realizei acima. Dos dezoito livros mais vendidos no gênero, apenas um, *As vidas de Chico Xavier*, tem uma temática passível de ser caracterizada como de “misticismo e esoterismo” ou como “crenças”.

Outras duas biografias, *Mauá* e *Chatô*, podem ser caracterizadas como se referindo ao mundo da política e dos negócios, em razão das atividades e da história de seus protagonistas, mas não constato em nenhuma delas alguns importantes elementos do estilo de auto-ajuda, tal como identificado por Cortina.

De fato, apenas o equilíbrio entre formas típicas de gêneros discursivos primários e aquelas de gêneros secundários pode ser notado em todos os enunciados do *corpus* – o que já relacionei, aliás, ao estilo familiar e à estética típica da cultura de massa no mundo inteiro. Assim, quanto a esse elemento, talvez seja o caso de se perguntar se os autores de auto-ajuda, ao incorporá-lo, não repetem um padrão já disseminado e “canonizado” pela indústria cultural em seus diferentes gêneros.

Por outro lado, ficou evidente a predominância dos efeitos de objetividade, pelo emprego das vozes narrativas em terceira pessoa, em detrimento do discurso em primeira pessoa e dos respectivos efeitos de subjetividade característicos do estilo de auto-ajuda.

Também não verifiquei no *corpus* a predominância de temáticas centradas em questões individuais – apesar de haver constatado que a *personificação* é uma característica típica do gênero –, ao menos no sentido de aconselhar ou mostrar uma opção a ser seguida por aqueles que pretendem atingir um grau de felicidade ou de realização em suas vidas.

Quanto à modalização epistêmica, baseada na afirmação de certeza (crer-ser) em relação ao discurso veiculado, ela está presente, mas não da mesma forma que no estilo de auto-ajuda: no caso do livro-reportagem, o crer-ser diz respeito à idoneidade do repórter e também a sua própria certeza quanto à veracidade dos acontecimentos narrados e/ou da situação retratada, elementos intrínsecos ao discurso jornalístico e ao contrato pressuposto nas relações dialógicas estabelecidas neste campo.

Já no estilo de auto-ajuda, a modalização epistêmica diz respeito à transmissão, do autor ao leitor, de uma *competência* (um saber e/ou um poder) para

realizar determinadas ações e/ou assumir comportamentos e atitudes que satisfaçam supostas necessidades suas.

Além das particularidades estilísticas observadas acima, é possível identificar ainda, com base nas análises que fiz até aqui, um sujeito que prefere as reportagens históricas e com temáticas sociais, coletivas, em detrimento da literatura de auto-ajuda e de suas temáticas individualistas – Autoconhecimento, Misticismo e esoterismo, Individualidade e sexualidade, Mundo dos negócios, Estética corporal, Crenças, Individualidade e feminilidade, conforme Cortina (2006).

Outro aspecto relevante é a preferência por temas relacionados ao Brasil – isto é, à história e a personalidades brasileiras ou a diferentes aspectos da realidade política e social do país –, enquanto o público-leitor médio, ao preferir auto-ajuda e priorizar questões de natureza individual, pode ter seu interesse caracterizado como “desterritorializado” e “desnacionalizado”, ou seja, sem vínculos com qualquer realidade territorial ou nacional.

Assim, se o leitor brasileiro contemporâneo pode ser apresentado, de maneira geral, como um consumidor individualista, narcisista e carente, outro é o público-leitor de livros-reportagem, mais interessado em temas coletivos e na realidade brasileira, menos individualista e também mais politizado.

Por outro lado, a constatação do crescimento no consumo de livros desse gênero indica uma tendência que não pode ser ignorada. Se, durante o período analisado (de 1966 a 2004), sua presença dentre os mais vendidos é francamente minoritária (11,25%) – embora não irrelevante –, a indiscutível predominância, na relação de *best-sellers* específica do gênero, de obras publicadas mais recentemente aponta para um fenômeno editorial cujo desenvolvimento deve ser acompanhado mais atentamente, na medida em que pode refletir tendências (ou contratendências) mais amplas em evolução no perfil geral do leitorado brasileiro.

Se denominarmos bricolagem a necessidade de ir buscar os seus conceitos ao texto de uma herança mais ou menos coerente ou arruinada, deve-se dizer que todo o discurso é *bricoleur*. O engenheiro, que Lévi-Strauss opõe ao *bricoleur*, deveria, pelo contrário, construir a totalidade da sua linguagem, sintaxe e léxico. Neste sentido o engenheiro é um mito: um sujeito que fosse a origem absoluta do seu próprio discurso e o construísse “com todas as peças” seria o criador do verbo, o próprio verbo. A ideia do engenheiro de relações cortadas com toda a bricolagem é portanto uma ideia teológica; e como Lévi-Strauss nos diz noutra lugar que a bricolagem é mitopoética, poderíamos apostar que o engenheiro é um mito produzido pelo *bricoleur*.

(Jacques Derrida. *A estrutura, o signo e o jogo nas ciências humanas*)

A língua é um sistema de relações dialógicas. Em diálogo instituem-se os seus termos, bem como as relações entre eles e quaisquer sentidos que o homem produza por meio dela. Em diálogo ocorre “o contato da língua com a realidade, o qual se dá no enunciado” e “gera a centelha da expressão” (BAKHTIN, 2003, p. 292).

Em diálogo, portanto, é que o pesquisador, este *bricoleur* que tão frequentemente se mitifica engenheiro, pode elaborar e propor uma compreensão do homem, não como coisa, mas como “ser *expressivo e falante*” (Idem, p. 395, itálico do autor). Eis por que seria insustentável qualquer pretensão de, ao finalizar a enunciação desta tese, proferir a última e definitiva palavra sobre o objeto que abordo, não importa qual fosse este objeto nem o quão solidamente eu supusesse estabelecer minha posição.

Por outro lado, é necessário concluir. Impõe-se-me dar ao enunciado o mínimo de acabamento que me permitirá ocupar uma posição responsiva particular na cadeia da comunicação discursiva.

Minha pesquisa foi motivada pelo objetivo geral de contribuir para a compreensão do livro-reportagem e de sua presença na cultura brasileira contemporânea. Orientei-me pela hipótese fundamental de que o livro-reportagem é um gênero do discurso, um tipo relativamente estável de enunciado, elaborado em um campo

específico da comunicação discursiva – e creio que, no decorrer do percurso de pesquisa, tal hipótese foi suficientemente confirmada.

Conforme expus no primeiro capítulo deste trabalho, a *penny press* – o “jornal de um centavo”, produzido como mercadoria para venda a um público massivo, heterogêneo e não-especializado – foi o primeiro meio de comunicação de massa a se desenvolver como tal.

Bem-sucedido, o comércio da informação ocasionou o desenvolvimento de um “novo jornalismo”, baseado na relação dialógica entre o público-leitor dito de massa e uma imprensa organizada conforme o modelo da empresa industrial moderna, e foi no decorrer desse processo que apareceu a figura do repórter – um profissional assalariado cuja função é dedicar-se em tempo integral à obtenção e recolha das informações que serão difundidas ao público pela empresa de comunicação para a qual ele trabalha.

É assim que também se delineia, como atividade profissional e discursiva típica do repórter, a reportagem como o conjunto de ações planejadas e ordenadas (normalmente orientadas por um tipo específico de enunciado, a *pauta*), por meio das quais se realizam a obtenção, a recolha, a seleção e a elaboração de informações para difusão a um público massivo, heterogêneo e não especializado.

Em tal contexto, a participação do repórter no processo de produção do enunciado jornalístico tem um caráter subalterno, subordinando-se à relação empregatícia que ele eventualmente mantenha com determinado “órgão de imprensa” – seja como funcionário permanente ou “colaborador” *free-lance*.

Nesse “novo” jornalismo de caráter comercial e empresarial, são as empresas – ou, melhor dizendo, as pessoas que as controlam, seus proprietários – quem detém o controle sobre o discurso jornalístico. Para o repórter, publicar um enunciado em revista ou jornal depende sempre de uma decisão da autoridade organizacional, baseada na maior ou menor adequação de seu texto aos padrões e às normas “da casa”.

No entanto, já nas primeiras décadas do século passado, alguns repórteres – como o estadunidense John Reed e o brasileiro Paulo Barreto, dentre outros – e, pouco mais tarde, também alguns escritores de ficção – como Ernest Hemingway e George Orwell – começaram a realizar trabalhos de reportagem que não eram destinados à publicação em jornais ou revistas, mas ao mercado editorial livreiro.

Após a Segunda Guerra Mundial, e de maneira mais intensa durante a década de 1960, um grande número de livros-reportagem é publicado com sucesso nos

Estados Unidos, como *Hiroshima*, de John Hersey, *Hell's Angels*, de Hunter Tompson e *A sangue frio*, de Truman Capote, dentre muitos outros (alguns dos quais, inclusive, foram traduzidos para o português e publicados no Brasil), e também na Europa se assiste ao sucesso de trabalhos como a coleção *História Imediata* – rótulo que, na década seguinte, seria apropriado por uma editora brasileira para dar título a uma coleção de livros-reportagem produzidos no país.

No Brasil, a publicação de livros-reportagem começa a se intensificar durante a década de 1970, com a já mencionada coleção *História Imediata* e títulos como *A ilha*, de Fernando Morais, além de romances-reportagem como *Lúcio Flávio, o passageiro da agonia*, de José Louzeiro. Desde então, vários outros enunciados do gênero obtiveram sucesso comercial no mercado editorial livreiro do país.

Conforme a base de dados utilizada na pesquisa que deu origem a esta tese – em que são relacionados os livros mais vendidos no Brasil durante o período de 1966 a 2004 (CORTINA, 2006) –, é possível afirmar que o livro-reportagem desperta interesse crescente no leitor brasileiro contemporâneo.

Cento e sessenta títulos foram relacionados, por um período igual ou superior a dez meses, nas listas de livros mais vendidos no país de 1966 a 2004. Dentre estes, dezoito são livros-reportagem, o que equivale a dizer que, dos 160 maiores *best-sellers* publicados no Brasil durante esse tempo, 11,25% são livros-reportagem – uma proporção que não pode ser considerada desprezível.

Demonstrei o aumento no interesse do leitor década a década, comprovando assim outra hipótese que orientou minha pesquisa: o livro-reportagem é um gênero emergente na cultura brasileira contemporânea – entendendo-se como emergência a presença cada vez maior dos enunciados de um gênero na cadeia da comunicação discursiva.

Este é o caso dos livros-reportagem publicados e consumidos no Brasil, considerados no âmbito da cultura “de massa” em que se dá sua circulação – contexto no qual, dado o caráter comercial e massivo das relações estabelecidas entre o autor e um grande número de leitores, a maior ou menor presença de um gênero é caracterizada mais pela quantidade, frequência e generalidade de seu consumo que pelo número de enunciados produzidos. Quanto maior o consumo, mais generalizadas e reiteradas as relações dialógicas típicas do gênero – maior, portanto, sua presença na cadeia da comunicação discursiva.

Foi por tal razão que, ao constituir um *corpus* de análise que me permitiria caracterizar o típico livro-reportagem publicado e consumido no Brasil contemporâneo, optei por selecionar os trabalhos cujos títulos aparecem com maior frequência nas listas de livros mais vendidos (CORTINA, 2006). Considerei que, se tal critério não assegura necessariamente uma representatividade em relação ao universo de enunciados produzidos, ele certamente a garante quanto à presença e à circulação do gênero no contexto considerado.

Assim, decidi relacionar em meu *corpus* de análise todos os livros-reportagem cujos títulos ocupam as dez primeiras posições em um ranking de livros-reportagem mais vendidos no país – e que também aparecem nas listas de livros mais vendidos no Brasil durante um período igual ou superior a dez meses, conforme os dados que utilizei (CORTINA 2006).

Para definir quais enunciados, dentre os vários cujos títulos aparecem na relação de livros mais vendidos, seriam considerados livros-reportagem, abstive-me de utilizar qualquer critério apriorístico relacionado a aspectos morfológico-textuais formais. Considerei livros-reportagem aqueles enunciados que são apresentados como tendo sido elaborados mediante trabalhos de reportagem, seja no “corpo do texto” ou em contracapas, “orelhas”, apresentações, introduções ou prólogos – o que me levou a excluir do *corpus*, por exemplo, livros apresentados como ficcionais ou de memórias, mesmo quando sua autoria é atribuída a um jornalista.

O exame dos dezoito livros-reportagem mais vendidos no Brasil durante o período de 1966 a 2004 confirmou a hipótese de que as características típicas do gênero, identificadas como tais por serem suficientemente generalizadas e recorrentes (embora não universais) nos textos abordados, relacionam-se diretamente a sua inserção no campo jornalístico da comunicação discursiva, ao mesmo tempo em que, por outro lado, revelam sua especificidade como gênero do discurso.

A primeira dessas características é a **autoria individual**: dos dezoito enunciados que o integram, dezessete são atribuídos a autores individuais, e a exceção à regra é um texto cuja autoria é assumida por um casal de jornalistas. Esse traço é reforçado pelo caráter monotemático das publicações e pelas menções que são feitas à intencionalidade, à ideia, ao projeto que orientou a produção de tais reportagens. É o repórter quem assume cada uma dessas iniciativas, além de ser apresentado como o responsável por todo o trabalho de reportagem mediante o qual elaborou-se o enunciado.



Tal característica relaciona-se também a um aspecto econômico do gênero: não será em decorrência do vínculo funcional com a organização jornalística que o repórter terá seu trabalho remunerado – na forma de um salário ou de honorários por serviços *freelance* –, mas pela eventual resposta positiva do leitorado à proposta de leitura (e de consumo) que lhe é feita, comprando ou não o livro.

Assim, este é um gênero por meio do qual o jornalista ocupa uma posição dialógica diferenciada, na medida em que lhe é possível, por um lado, relacionar-se diretamente com o leitor, sem a necessidade de se engajar nos processos enunciativos típicos das organizações de imprensa; por outro lado, ausente a subordinação funcional e econômica, é necessário ser bem-sucedido comercialmente para ter o próprio trabalho remunerado – e, para conseguir isso, “pautar” um assunto que atraia o interesse do público, mas não só: também é preciso compor textos acessíveis, facilmente inteligíveis e potencialmente atraentes para o maior número de leitores possível.

É possível relacionar a tais necessidades – embora não apenas a elas, necessariamente – a **narração** como recurso composicional predominante no *corpus*. Quase todos os enunciados que o integram são relatos em que prevalece a narração linear de uma sucessão de eventos, articulados conforme a suposta ordem cronológica de suas ocorrências.

Apenas dois enunciados não obedecem esta regra, na medida em que não são dedicados a “contar uma história”, mas a expor e validar teses, posições em cuja defesa os autores utilizam estratégias enunciativas diversas, distanciando-se do relato linear que é o procedimento composicional típico do gênero.

Parece também típico no livro-reportagem – e na maneira como nele se configura seu caráter autoral – que o repórter oriente sua enunciação para uma relação de proximidade pessoal com o leitor, e que, tendo em vista o caráter massivo do público a que se dirige, tal atitude se manifeste em um traço estilístico recorrente nos enunciados produzidos no jornalismo de massa – a **familiaridade**, “a franqueza da praça pública pronunciada em viva voz e o ato de chamar os objetos pelos seus próprios nomes” (BAKHTIN, 2003, p. 303).

Embora tal “franqueza” apareça mais ressaltada em alguns enunciados que em outros, deve-se ressaltar que em qualquer diálogo, chamar um objeto “por seu próprio nome”, expressar-se de maneira livre e não hierárquica, não convencional e não oficial a seu respeito implica *familiaridade expressiva*, já que pressupõe a comunicação clara de um juízo.

A despeito dos diferentes graus de franqueza observados no *corpus*, em todos os textos abordados o leitor é sempre um “você”, nunca um “senhor” ou “senhora”, nem uma pessoa cuja condição – social ou de classe, por exemplo – determine qualquer protocolo especial na maneira como o autor lhe dirige a palavra.

A franqueza expressiva é generalizada também por meio do léxico, pelo emprego de termos coloquiais, comuns à conversação informal, e pela recusa do jargão, da expressão especializada ou de circulação restrita – cuja utilização, rara, é sempre acompanhada de explicações e “traduções” em linguagem coloquial –, além do reduzido emprego de adjetivos e substantivos abstratos e da sintaxe dos parágrafos e períodos, repetidamente curtos e predominantemente compostos por orações coordenadas, organizadas em ordem direta.

Note-se ainda que o estilo familiar também se manifesta por meio da construção composicional predominante no *corpus* – a narração de episódios e circunstâncias cuja progressão é linear, conforme a suposta ordem cronológica em que ocorreram, conforme já dito –, que, além de corresponder à maneira mais convencional de se contar uma história, produz a impressão de que relata os acontecimentos tal como eles se sucederam, além de facilitar a familiarização do leitor com a trama e com seu desenvolvimento.

A tal característica relaciona-se outra, o **didatismo** que, sob diferentes formas, também pode ser observado em todos os enunciados do *corpus*.

Neste sentido, pode-se mencionar como exemplo, mais uma vez, a já mencionada progressão narrativa em ordem cronológica linear – que induz o leitor a estabelecer relações de contiguidade (por exemplo, de sucessividade e/ou causalidade) entre os acontecimentos e circunstâncias do relato, organizando seu contato com a trama e as personagens de modo a aumentar a familiaridade e facilitar a compreensão –, como também a recorrência de períodos explicativos no próprio corpo do texto, seja em parágrafos que antecedem ou naqueles que sucedem imediatamente o episódio narrado.

Há também o recurso a relatos explicativos de caráter “histórico”, além do detalhamento de referências contextuais que facilitem a compreensão de uma circunstância ou evento e dos períodos igualmente explicativos por meio dos quais é apresentado qualquer personagem de algum relevo para a história contada, dentre outros procedimentos.

A **onisciência** é outra característica que pode ser apontada como típica do gênero, igualmente relacionada a todas aquelas já mencionadas até aqui. De fato, a voz

narrativa onisciente em terceira pessoa corresponde à maneira mais convencional, familiar e didática de relatar um acontecimento, e ela é claramente predominante nos textos examinados, embora não seja observada em todos eles.

No típico livro-reportagem publicado e consumido no Brasil, raramente se encontram dúvidas, indefinições ou inquietações do autor, seja quanto aos acontecimentos relatados, às teses defendidas ou às informações que as sustentam e ao processo por meio do qual elas foram obtidas. De maneira geral, predomina o tom de segurança e de certeza do autor, inclusive quanto à reportagem e a sua eficácia epistemológica, bem como em relação a si mesmo e à própria competência como produtor de um saber.

Observe-se que, se o estilo familiar e didático aumenta o apelo comercial do texto por torná-lo mais acessível ao maior número possível de leitores, a onisciência colabora com as vendas de outra maneira: promove a valorização do produto, na medida em que afirma sua qualidade por meio da suposta excelência e da completude do fazer cognitivo desse repórter que, ao contar uma história ou defender uma tese, aparenta saber tudo sobre o assunto que aborda.

Também a **excepcionalidade** – a valorização do extraordinário, do insólito, em detrimento não apenas do evento supostamente banal, corriqueiro, mas também das informações e análises que não se associem diretamente a um acontecimento excepcional que lhe sirva de “gancho” (vale dizer: de justificativa para que se fale de um assunto) – pode ser considerada uma característica típica do livro-reportagem publicado e consumido atualmente no Brasil.

Todas as biografias que o integram, por exemplo, são dedicadas a personagens excepcionais, seja por suas qualidades pessoais ou por suas histórias, e também é perceptível a mesma valorização do extraordinário em todos os outros enunciados, de diferentes formas: ora ele se faz presente em determinadas distorções e anomias de um sistema político e social, ora em alegados momentos de ruptura histórica, ora, simplesmente, mediante a ênfase no factual, no acontecimento e na personagem que transformam situações históricas, valorizando-se as ações, as aventuras e o protagonismo de determinados atores. Em todos esses casos – dentre outros –, o caráter excepcional do assunto reportado parece justificar sua escolha como objeto do enunciado.

Talvez não seja inútil lembrar que a valorização do extraordinário é um traço há muito presente no jornalismo de massa, e que sua contribuição para o sucesso comercial de cada livro é inegável. Não há como ignorar que a valorização do

excepcional, por corresponder a uma ênfase na suposta importância e na singularidade do acontecimento, personagem ou tese de que o livro-reportagem trata, corresponde à valorização de um aspecto fundamental do próprio livro como produto, aumentando seu apelo comercial junto ao leitor-consumidor – aspecto que pode ser relacionado ao caráter autoral do gênero e à necessidade, que lhe é correspondente, de sucesso comercial para que o trabalho do jornalista seja remunerado.

A sétima característica recorrente no *corpus* é a **personificação**, que também pode ser estreitamente relacionada a todos os demais traços que observei. Indiscutível e óbvia nas cinco reportagens biográficas examinadas, tal característica é facilmente percebida também nos outros enunciados, razão pela qual é possível afirmar que o livro-reportagem é um gênero dedicado a personagens – ainda que seus enunciados não sejam, necessariamente, biográficos.

Em todos os trabalhos que se dedicam a uma temática “histórica”, por exemplo – não importa que eles sejam assinados por Eduardo Bueno ou Edmund Wilson –, não é difícil notar uma visão personificada da história (em maior ou menor grau, conforme o caso), apresentada como uma espécie de palco em cujo centro estão sempre as personagens que supostamente a “fazem”.

Mesmo nos casos em que se exprime uma perspectiva menos individualista da realidade social, não faltam aos enunciados heróis, vítimas – personagens, enfim, que vivem de maneiras diversas os papéis que a história lhes atribui. Apresenta-se assim uma caracterização particular da história, que, se não é vista sempre como produto de ações individuais, é repetidamente mostrada em sua escala humana, com as imposições e possibilidades que apresenta para quem a vive – também neste sentido, portanto, personificada.

Ressalte-se que a primeira característica identificada como típica do livro-reportagem publicado e consumido no Brasil – a atribuição dos enunciados a autores individuais – pode ser apontada também como um aspecto de tal personificação: é sempre um jornalista, não uma equipe ou órgão de imprensa, que assume a responsabilidade pelo trabalho de reportagem, desde o projeto (a pauta) até a elaboração do texto; além disso, a enunciação é sempre orientada, conforme já foi observado, para o estabelecimento de uma relação pessoal entre autor e leitor. Assim, revelam-se também tipicamente personificados o próprio fazer enunciativo e a relação dialógica em cujo âmbito ele ocorre.

Todas essas características articulam-se, finalmente, a uma oitava, a **contemporaneidade** – que, além de ultrapassar a noção jornalística de “atualidade” e o imediatismo que ela implica, pode ser identificada como o *cronotopo* típico do livro-reportagem publicado e consumido atualmente no Brasil, conforme o sentido que Bakhtin (2002, p. 211) atribui a este conceito.

Isso equivale a dizer que o termo “contemporaneidade” pode ser associado ao processo recorrente por meio do qual, nos enunciados do gênero, são interligados e assimilados o tempo, o espaço e o indivíduo histórico – processo ao qual podem ser relacionadas todas as suas demais características típicas, identificadas acima.

Neste sentido, é importante notar que a contemporaneidade é um traço recorrente na própria relação dialógica entre autor e leitores, e que tal recorrência não se resume ao fato de o autor se preocupar em, por um lado, pautar um assunto capaz de atrair o interesse do público e, por outro, compor textos acessíveis, facilmente inteligíveis e potencialmente atraentes para o maior número de leitores possível, traço tão em conformidade à cultura de massa desta época.

Existe algo mais a ser lembrado: no livro-reportagem, o autor desses enunciados não se dirige à posteridade, a estetas iniciados no jogo formal de uma arte ou a um público especializado, mas a leitores que apenas podem ser definidos como seus contemporâneos. É a leitores – e consumidores – heterogêneos, diferenciados quanto a sua especialidade profissional, crença religiosa ou “espiritual”, orientação sexual, classe, opção político-partidária, dentre outras particularidades, e cujo vínculo é definido justamente pelos interesses de consumo em comum e pelo espaço-tempo da mesma época, da mesma cultura e da mesma língua – ou seja, pelo fato de serem contemporâneos (do autor, inclusive) –, que se dirige o livro-reportagem como gênero do discurso.

Assim, é a contemporaneidade que define a dimensão espaço-temporal da relação dialógica entre autor e leitores do livro-reportagem, e a esse traço podem ser relacionadas as demais tipicidades do *corpus*. Além disso, ela define também a relação do leitor com o próprio texto.

Por um lado, apresenta-se do passado, do distante e do outro aquilo que é (ou pode ser) compreensível para o leitor contemporâneo, e faz-se tal apresentação de um modo igualmente “acessível”; por outro, proporciona-se a este leitor uma experiência de contemporaneidade em relação ao assunto, à trama e às pessoas de que o repórter fala, mediante o contato “direto”, “imediatamente”, “envolvente” que o discurso proporciona;

ressalta-se assim a nitidez do objeto, que é simplificado, valorizado e trazido para mais perto da percepção, do coração e da mente do leitor.

Por meio desse tipo específico de enunciado, manifesta-se uma voz peculiar. No livro-reportagem, o repórter exprime-se mediante uma forma de autoria que não pode ser confundida com aquelas que são típicas de outros gêneros, sejam eles elaborados no campo jornalístico da comunicação discursiva ou em outros contextos.

O autor de livros-reportagem não é um romancista. Seu projeto discursivo peculiar não é produzir uma representação literária da linguagem, mas elaborar uma compreensão pessoal do mundo – ou, mais especificamente, de determinado acontecimento no mundo –, considerado sob determinados aspectos e a partir do seu ponto de vista. Não importa quais sejam suas ambições estéticas, nem o quanto ele seja bem ou mal-sucedido ao persegui-las – neste gênero, sua voz será sempre um ideograma que não é simplesmente representado literariamente, mas assumido como tal por ele a partir de sua posição autoral típica.

O repórter nunca é “apenas um escritor”; ele sempre fala de algo mais que a linguagem, propõe “informar”, postula a existência de uma realidade para além do discurso e alega dizer algo verdadeiro – ainda que parcial, incompleto, situado – sobre tal realidade. Esta constatação não exclui, evidentemente, o reconhecimento de que sua compreensão é sempre apresentada como produto de um diálogo com inúmeras “fontes” e, neste sentido, ele assuma referir-se sempre ao homem, a sua linguagem e ao seu discurso. Também é necessário reconhecer que, apesar de seu projeto discursivo distinto, há no livro-reportagem um diálogo permanente – mais ou menos intenso e fecundo, conforme o caso e o ponto de vista – com a linguagem, os métodos e as técnicas narrativas em uso no campo literário.

Por outro lado, referir-se ao mundo não equivale necessariamente a defini-lo a partir de uma teoria particular sobre a história ou a sociedade, nem valorizar em um acontecimento apenas aquilo que ele pode revelar sobre as “estruturas históricas” que supostamente o determinam. De fato, se a voz da pessoa que reporta não soa como a de um romancista, sua impostação também não corresponde à de um historiador contemporâneo.

Pode-se apresentar a diferença fundamental entre ambos, de maneira muito simplificada, nos seguintes termos: o historiador contemporâneo aborda o acontecimento visando a compreender melhor o contexto em que ele ocorre; já o repórter, pelo contrário, tem no acontecimento – entendido, claro, não apenas e

necessariamente no sentido restrito da mera ocorrência de um evento singular – seu interesse principal, e aborda o contexto em que ele ocorre apenas na medida em que tal contexto ajude a compreender melhor o acontecimento reportado.

Mas, tal como acontece em relação ao campo literário, isso não significa ausência de diálogo entre ambos. Embora não exprima qualquer pretensão de intervir no debate historiográfico, o repórter baseia-se frequentemente nas palavras do historiador para elaborar sua própria compreensão a respeito do momento ou período em cujo contexto situam-se os acontecimentos a que sua enunciação se refere. Neste sentido, pode-se dizer que o historiador é uma “fonte” cuja voz o repórter ouve com bastante frequência – embora não com exclusividade.

Assim, por um lado o repórter se diferencia do romancista na medida em que seu objetivo principal não é oferecer ao leitor uma representação literária da linguagem, mas uma determinada compreensão da realidade (extralinguística, inclusive); por outro, separa-se também do típico historiador contemporâneo, na medida em que seu interesse prioritário não se dirige às “estruturas” que alegadamente subjazem a tal realidade – conforme esta ou aquela teoria da História, por exemplo –, mas sim aos acontecimentos por meio dos quais ela é percebida e pode ser apreendida e representada.

Jornalista, o típico autor brasileiro de livros-reportagem não deixa de assumir, no entanto, posições questionadoras em relação a valores e práticas observáveis em seu próprio campo de comunicação discursiva. Sua enunciação exprime um posicionamento pessoal em relação ao mundo e um nível de assertividade que, no jornalismo de massa contemporâneo, não costumam ser permitidos ao repórter, além de chamar a atenção para comportamentos ora extorsivos, ora arrogantes, irresponsáveis, autoritários, preconceituosos e mesmo desonestos por parte da imprensa.

Finalmente, o exame do *corpus* tornou possível também uma caracterização geral do típico leitor-consumidor de livros-reportagem no Brasil contemporâneo, como alguém que, por meio das escolhas que faz ao comprar “estes” produtos e não “aqueles”, exprime seu gosto, seu interesse, seus valores – produzindo, assim, uma resposta ativa que exprime um discurso, uma determinada posição responsiva em relação ao mundo e aos próprios enunciados que lhe são dirigidos.

Nesse sentido, é possível afirmar que os enunciados do *corpus* delineiam um leitor cujo interesse é dirigido a textos caracterizados pela estética hegemônica na cultura de massa em todo o mundo, confirmando-se a hipótese que relaciona a

emergência do livro-reportagem a um processo de internacionalização do gosto e das preferências do leitor brasileiro.

Por outro lado, não parece possível sustentar a hipótese de que o interesse pelo livro-reportagem corresponde à formação de um público consumidor local para mercadorias culturais produzidas e comercializadas industrialmente em âmbito internacional, já que mais de setenta por cento dos textos foram atribuídos a autores brasileiros e se dedicam a temas “nacionais”.

Observa-se assim a importação de um *gênero* (ou, em termos talvez mais precisos, de propriedades estilístico-composicionais mundialmente associadas a ele), mais que de seus *produtos* internacionais – o que parece, aliás, uma característica geral do consumo de produtos da indústria cultural no país, na medida em que pode ser notado como recorrente em diferentes setores.

Assim, o perfil do público-leitor de livros-reportagem no Brasil parece ser, quanto a tal aspecto em particular, semelhante ao daquele da indústria cultural no país em um sentido mais amplo, na medida em que ele tende a consumir um gênero cujas características estilísticas e composicionais correspondem a um padrão internacional, mas cujos produtos específicos e conteúdos temáticos são predominantemente nacionais.

Também é possível dizer que sua escolha é bastante evidente em relação a que subtipos do gênero prefere, seja no caso de produtos “nacionais” ou “estrangeiros”: todos os dezoito trabalhos que integram o *corpus* podem ser agrupados em apenas quatro categorias: reportagens históricas, reportagens biográficas, reportagens político-sociais e um tipo que denominarei como “reportagem de projeção histórica”. Predominam, portanto – mesmo no conjunto de biografias que integram a relação –, reportagens de caráter “histórico” ou político-social, que em sua maioria exprimem compreensões críticas a respeito da realidade brasileira e do mundo.

Comparado ao perfil geral do leitorado brasileiro contemporâneo, já identificado e caracterizado por Cortina (2006), este leitor apresenta especificidades que merecem consideração.

Conforme tal pesquisa, sessenta por cento dos livros presentes na relação de mais vendidos no país durante as últimas quatro décadas do século passado podem ser definidos como “de auto-ajuda” – categoria em que se reúnem os seguintes tipos de livros: autoconhecimento; misticismo e esoterismo; individualidade e sexualidade; mundo dos negócios; estética corporal; crenças; individualidade e feminilidade. E, como



se não bastasse tal preponderância, o autor ainda observa que um “estilo de auto-ajuda” tem se expandido na cultura contemporânea para além das fronteiras do gênero.

Assim, o leitor brasileiro contemporâneo pode ser apresentado, de maneira geral, como um consumidor individualista, narcisista e carente, enquanto outro é o público-leitor de livros-reportagem, mais interessado em temas coletivos e na realidade brasileira, menos individualista e também mais politizado; também não foi comprovada neste caso a presença dos elementos que, conforme Cortina, definem o estilo de auto-ajuda.

É possível sustentar, portanto, a tese de que o livro-reportagem é um gênero tipicamente consumido por um público-leitor minoritário, cujas características são diferentes daquelas que definem o leitor brasileiro contemporâneo médio. Por outro lado, a constatação do crescimento no consumo de livros desse gênero indica uma tendência que deveria ser acompanhada mais atentamente, na medida em que pode refletir tendências (ou contratendências) mais amplas em evolução no perfil geral do leitorado brasileiro.

- ABRAMO, C. **A regra do jogo: o jornalismo e a ética do marceneiro**. Prefácio de Mino Carta. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
- AMARAL, L. **Técnica de jornal e periódico**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1978.
- ANDRADE, J. de. **Para sempre, Flamengo**. Romance-reportagem. Rio de Janeiro: Irradiação Cultural, 1996.
- ÂNGELO, I. Nós, que amávamos tanto a literatura. In: SOSNOSWSKI, S; SCHWARTZ, J. (Org.). **Brasil: o trânsito da memória**. São Paulo: Edusp, 1994.
- AQUINO, M. A. **Censura, imprensa, Estado autoritário (1968-1978)**. Dissertação de Mestrado. São Paulo: USP, 1990.
- BAHIA, J. **Três fases da imprensa brasileira**. Santos: Presença, 1960.
- \_\_\_\_\_. **Jornal, história e técnica**. 4. ed. São Paulo: Ática, 1990, 2 v.
- BAKHTIN, M. M. *Toward a philosophy of the act*. (1920-1924). Trad. e notas Vadim Liapunov. Austin: University of Texas Press, 1993.
- \_\_\_\_\_. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Tradução Paulo Bezerra. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Unviersitária, 1997.
- \_\_\_\_\_. **Questões de literatura e de estética: teoria do romance**. Tradução A. F. Bernardini et al. 5. ed. São Paulo: Anablume, 2002.
- \_\_\_\_\_. **Estética da criação verbal**. Introdução e tradução do russo Paulo Bezerra; prefácio à edição francesa Tzvetan Todorov. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- \_\_\_\_\_. (MEDVEDEV, P. N.). **The formal method in literary scholarship: a critical introduction to sociological poetics**. Baltimore and London: Johns Hopkins University Press, 1991 (Johns Hopkins Paperbacks edition).
- \_\_\_\_\_. (VOLOCHÍNOV, V. N.). **Marxismo e filosofia da linguagem: problemas fundamentais do método sociológico da linguagem**. Tradução Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira. 12. ed. São Paulo: Hucitec, 2006.
- BARROS, A. T. M. P. **Sob o nome de real: imaginário no jornalismo e no cotidiano**. Porto Alegre: Armazém Digital, 2008.
- BELO, E. **Livro-reportagem**. São Paulo: Contexto, 2006.
- BELTRÃO, L. **Jornalismo interpretativo**. Porto Alegre: Sulina, 1976.
- BERTALANFFY, L. **Teoria geral dos sistemas**. Petrópolis: Vozes, 1977.

BIANCHIN, N. T. R. **Romance-reportagem**: onde as semelhanças não são meras coincidências. Dissertação de Mestrado: Florianópolis, UFSC, 1994.

BOSI, A. **História concisa da literatura brasileira**. São Paulo: Cultrix, 1994.

BOYNTON, R. *The new new journalism*. New York: Vintage, 2005.

BRAGA, J. L. **O Pasquim e os anos 70**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1991.

BRANDÃO, I. L. Literatura e resistência. In: SOSNOSWSKI, S; SCHWARTZ, J. (Org.). **Brasil**: o trânsito da memória. São Paulo: Edusp, 1974, p. 175-183.

BUENO, W. C. **O jornalismo como disciplina científica**: a contribuição de Otto Groth. São Paulo: ECA-USP, 1972.

BUENO, M. A imprensa alternativa – ontem e hoje. In: MELLO, M. A. (Org.). **20 anos de resistência**: as alternativas da cultura no regime militar. Rio de Janeiro: Espaço e Tempo, 1986, p. 47-60.

BUITONI, D. H. S. **Texto-documentário**: espaço e sentidos. Tese de Livre-Docência. São Paulo: ECA-USP, 1986.

BULHÕES, M. M. **Jornalismo e literatura em convergência**. São Paulo: Ática, 2007.

BURKE, P. (Org.). **A escrita da história**: novas perspectivas. Tradução de Magda Lopes. São Paulo: Editora da UNESP, 1992.

\_\_\_\_\_. Abertura: a nova história, seu passado e seu futuro. \_\_\_\_\_. **A escrita da história**: novas perspectivas. Tradução de Magda Lopes. São Paulo: Editora da UNESP, 1992-a, p. 07-37.

\_\_\_\_\_. A história dos acontecimentos e o renascimento da narrativa. \_\_\_\_\_. **A escrita da história**: novas perspectivas. Tradução de Magda Lopes. São Paulo: Editora da UNESP, 1992-b, p. 327-348.

CANDIDO, A. **Formação da literatura brasileira**. 6. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1981, 2 v.

\_\_\_\_\_. A nova narrativa. In: \_\_\_\_\_. **A educação pela noite e outros ensaios**. São Paulo: Ática, 1987.

CANDIDO, A. et al. **A crônica**: o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil. Campinas: Unicamp; Rio de Janeiro: Fundação Casa de Ruy Barbosa, 1992.

CAPPARELLI, S.; LIMA, V. A. **Comunicação e televisão**: desafios da pós-globalização. São Paulo: Hacker, 2004.

CAPRA, F. **O ponto de mutação**. Tradução Alvaro Cabral. São Paulo: Cultrix, s/d.

CARTA, M. Prefácio. In: ABRAMO, C. **A regra do jogo: o jornalismo e a ética do marceneiro**. São Paulo: Companhia das Letras, 1988, p. 7-13.

CASTRO, G.; GALENO, A. **Jornalismo e literatura**. São Paulo: Escrituras, 2002.

CEREJA, W. Significação e tema. In: In: BRAITH, B. (Org.). **Bakhtin: conceitos-chave**. 4.ed. São Paulo: Contexto, 2007, p. 201-220.

CHAGAS, C.; MAYRINK, J. M.; PINHEIRO, L. A. **Três vezes trinta: os bastidores da imprensa brasileira**. São Paulo: Editora Best-Seller, 1992.

COIMBRA, O. **O texto na reportagem impressa**. São Paulo: Ática, 1985.

COMPARATO, D. **Roteiro: arte e técnica de escrever para televisão**. Rio de Janeiro: Nórdica, 1983.

CONCEIÇÃO, F. G. **Da política dos jornais: o dissídio das vozes segundo os manuais de redação dos jornais Folha, Estado e Globo**. Tese (Doutorado em Comunicação e Cultura). Rio de Janeiro: Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2005.

CONNERY, T. B. (Ed.). *A sourcebook of American literary journalism – representative writers in an emerging genre*. Westport, Connecticut: Greenwood Press, 1992.

CONTI, M. S. **Notícias do Planalto: a imprensa e Fernando Collor**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

CONY, C. H. **O caso Lou**. Col. Romance-reportagem, v. 1, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975.

CORTINA, A. Semiótica e leitura: os leitores de Harry Potter. In: \_\_\_\_\_; MARCHEZAN, R. C. (Org.). **Razões e sensibilidades: a semiótica em foco**. Araraquara: Laboratório Editorial FCL/UNESP, 2004, p. 153-189.

\_\_\_\_\_. **Leitor contemporâneo: os livros mais vendidos no Brasil de 1966 a 2004**. Tese de Livre-Docência. Araraquara: FCLAr/UNESP, 2006.

\_\_\_\_\_. Uma abordagem sobre leitura: entre a sociologia e a semiótica. **Cadernos de Semiótica Aplicada**. Araraquara, vol. 4, n. 2, dezembro de 2006-a. Disponível em <http://seer.fclar.unesp.br/index.php/casa/article/viewFile/565/486>. Acesso em: 20 fev. 2010.

\_\_\_\_\_; MARCHEZAN, R. C. (Org.). **Razões e sensibilidades: a semiótica em foco**. Araraquara: Laboratório Editorial FCL/UNESP, 2004, p. 115-138.

COSSON, R. **Do romance-reportagem como gênero**. Dissertação de Mestrado. Brasília: UnB, 1989.

\_\_\_\_\_. **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.

COSTA, C. **Pena de aluguel: escritores jornalistas no Brasil – 1904-2004.** São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

DERRIDA, J. A estrutura, o signo e o jogo no discurso das ciências humanas. In: \_\_\_\_\_. **A escritura e a diferença.** Tradução Maria B. M. N. da Silva. São Paulo: Perspectiva, 2005.

DIAS, A. H. P. Objetividade: meta ou mito? **Caderno Intercom**, ano 3, n. 7, p. 21-26, 1985.

DINES, A. **O papel do jornal.** São Paulo: Summus, 1986.

ERBOLATO, M. **Técnicas de codificação em jornalismo.** Petrópolis: Vozes, 1978.

FARACO, C. A. **Linguagem e diálogo.** As idéias lingüísticas do Círculo de Bakhtin. Curitiba: Criar Edições, 2003.

\_\_\_\_\_; TEZZA, C.; CASTRO, G. (Orgs.). **Diálogos com Bakhtin.** 4. ed. Curitiba: Editora UFPR, 2007.

FERREIRA JR., C. R. **Literatura e jornalismo, práticas políticas: discursos e contradiscursos, o Novo Jornalismo, o romance-reportagem e os livros-reportagem.** São Paulo: Edusp, 2003.

FIORIN, J. L. **Introdução ao pensamento de Bakhtin.** São Paulo: Ática, 2006.

FONSECA, O. Novo jornalismo – o que sobrou do jornalismo de autor 20 anos depois. **Imprensa – jornalismo e comunicação**, São Paulo, ano VIII, n. 77, p. 39, fev. 1994.

FRANCIS, P. **Cabeça de negro.** São Paulo: Francis, 2003.

\_\_\_\_\_. **Cabeça de papel.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

FRUS, P. *The politics and poetics of journalistic narrative.* Cambridge: Cambridge University Press, 1994.

GABEIRA, F. **O que é isso, companheiro?** Rio de Janeiro: Codecri, 1979.

GOLDESNTEN, G. T. **Do jornalismo político à indústria cultural.** São Paulo: Summus, 1987.

GRILLO, S. V. de C. **A produção do real em gêneros do jornalismo impresso.** São Paulo: Associação Editorial Humanitas, 2004.

\_\_\_\_\_. Esfera e campo. In: In: BRAIT, B. (Org.). **Bakhtin**: outros conceitos-chave. São Paulo: Contexto, 2006, p. 133-160.

HALLEWELL, L. **O livro no Brasil**. São Paulo: Edusp, 1985.

HELLMANN, J. *Fables of fact: the new journalism as new fiction*. Urbana: University of Illinois Press, 1981.

HOHLFELD, A. Relações entre literatura e jornalismo na década de 70. **Pelas veredas da literatura brasileira**. Porto Alegre: IEL/Edipucrs, 1994.

HOLLANDA, H. B. **Impressões de viagem**. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1981.

\_\_\_\_\_; GONÇALVES, M. A. Política e literatura: a ficção da realidade brasileira. In: NOVAES, A. (Coord.). **Anos 70**. Rio de Janeiro: Europa, 1980.

HOLLOWELL, J. *Fact and fiction: the new journalism and the nonfiction novel*. Chapel Hill, N. C.: University of North Carolina Press, 1977.

JAMESON, F. **As marcas do visível**. Rio de Janeiro: Graal, 1995.

KAWALL, T. Eu amo meu cachorro. E você? In: **Revista Planeta**. Ed. n° 445, maio de 2009. São Paulo: Editora Três, 2009, p. 54-59.

KELLNER, D. **A cultura da mídia** – estudos culturais: identidade e política entre o moderno e o pós-moderno. Tradução de Ivone Castilho Benedetti. Bauru, SP: EDUSC, 2001.

KHÉDE, S. S. **Vias e desvios da representação**: a narrativa brasileira contemporânea pós-64. Tese de Doutorado. Rio de Janeiro: UFRJ, 1987.

KIENTZ, A. *Para analizar los mass media*. Valencia: Fernando Torres, 1974.

KOTSCHO, R.; DIMENSTEIN, G. **A aventura da reportagem**. 2. ed. São Paulo: Summus, 1990.

KOVÁCS, A. Coluna social: linguagem e montagem. **Comum**, 2,5 (jan/mar/1979).

KUCINSKI, B. **Jornalistas e revolucionários**: a imprensa alternativa no Brasil (1964-1980). Tese de Doutorado. São Paulo: ECA/USP, 1991.

LAGE, N. **Ideologia e técnica da notícia**. Petrópolis: Vozes, 1979.

\_\_\_\_\_. **Linguagem jornalística**. São Paulo: Ática, 1985.

\_\_\_\_\_. **A reportagem**: teoria e técnica de entrevista e pesquisa jornalística. 7. ed. Rio de Janeiro: Record, 2008.

LANDOWSKI, E. **Presenças do outro**: Ensaios de sociosemiótica. São Paulo: Perspectiva, 2002.

- LEITE, D. M. **Psicologia e literatura**. São Paulo: Unesp e Hucitec, 1987.
- LIMA, A. A. **O jornalismo como gênero literário**. 2. ed. Rio de Janeiro: Agir, 1969.
- LIMA, E. P. **O que é livro-reportagem**. São Paulo: Brasiliense, 1993.
- \_\_\_\_\_. **Páginas ampliadas** – o livro-reportagem como extensão do jornalismo e da literatura. 4. ed. rev. e ampl. São Paulo: Manole, 2009.
- LOUNSBERRY, B. *The art of fact: contemporary artists of nonfiction*. New York: Greenwood Press, 1990.
- LOUZEIRO, J. **Araceli, meu amor: uma anjo à espera da justiça dos homens**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976.
- \_\_\_\_\_. **Infância dos mortos**. Rio de Janeiro: Record, 1977.
- \_\_\_\_\_. **Os amores da pantera**. Rio de Janeiro: Record, 1983.
- \_\_\_\_\_. **Lúcio Flávio, o passageiro da agonia**. 10 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.
- MACHADO, I. Gêneros discursivos. In: BRAIT, B. (Org.). **Bakhtin: conceitos-chave**. 4.ed. São Paulo: Contexto, 2007, p. 151-166.
- MAIA, M. Realidade. **Revista de Comunicação**, Rio de Janeiro, ano 5, n. 18, p. 17-20, 1989.
- MAILER, N. **O super-homem vai ao supermercado: convenções políticas (1960-68)**. Tradução José Geraldo Couto, Sérgio Flaksman; posfácio Sérgio Dávilla. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- MARCOS, P. et al. Debate: jornalismo e literatura. **Unidade**, São Paulo, ano II, n. 14, p. 16-17, set. 1976.
- MARCHEZAN, R. C. Diálogo. In: BRAITH, B. (Org.). **Bakhtin: outros conceitos-chave**. São Paulo: Contexto, 2006, p. 115-131.
- MARTINEZ, M. **Jornada do Herói: a estrutura narrativa mítica na construção de histórias de vida em jornalismo**. São Paulo: Fapesp e Annablume, 2008.
- MEDINA, C. **Profissão jornalista: responsabilidade social**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1982.
- \_\_\_\_\_. **Notícia – um produto à venda: jornalismo na sociedade urbana e industrial**. 2. ed. São Paulo: Summus, 1988.
- \_\_\_\_\_. **Entrevista – o diálogo possível**. 4. ed. São Paulo: Ática, 2004.

- \_\_\_\_\_. **A arte de tecer o presente:** narrativa e cotidiano. São Paulo: Summus, 2003.
- MEINEL, V. **Por que Cláudia Lessin, vai morrer.** Rio de Janeiro: Codecri, 1978.
- \_\_\_\_\_. **Avestruz, águia e... cocaína.** 2. ed. Porto Alegre. L&PM, 1994.
- MELLO E SOUZA, A. C. **Literatura e sociedade.** 8. ed. São Paulo: T. A. Queiroz, 2000; Publifolha, 2000. (Grandes nomes do pensamento brasileiro).
- MELO, J. M. A questão da objetividade no jornalismo. **Cadernos Intercom**, ano 3, n. 7, p. 7-20, set. 1985.
- \_\_\_\_\_. A crônica como gênero jornalístico na imprensa luso-brasileira: contrastes e confrontos. **Intercom**, São Paulo, ano X, n. 56, p. 19-28, jan./jun. 1987.
- \_\_\_\_\_. **Jornalismo opinativo:** gêneros opinativos no jornalismo brasileiro. 3. ed. Campos do Jordão: Mantiqueira, 2003.
- MELLO, M. A. (Org.). **20 anos de resistência:** as alternativas da cultura no regime militar. Rio de Janeiro: Espaço e Tempo, 1986.
- MICELI, S. **Poder, sexo e letras na República Velha (estudo clínico dos anatolianos).** São Paulo: Perspectiva, 1977.
- \_\_\_\_\_. **Intelectuais e classe dirigente no Brasil (1920-1945).** São Paulo/Rio de Janeiro: DIFEL, 1979.
- MORAES, D. de (Org.). **Por uma outra comunicação:** mídia, mundialização cultural e poder. Rio de Janeiro/São Paulo: Record, 2003.
- MORIN, E. **Cultura de massa no século XX.** O espírito do tempo. Tradução Maura Ribeiro Sardinha. Rio de Janeiro / São Paulo: Forense, 1969.
- MOUILLAUD, M. A crítica do acontecimento ou o fato em questão. In: \_\_\_\_\_. PORTO, S. D. (Orgs.). **O jornal:** da forma ao sentido. 2. ed. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2002, p. 49-83.
- MUNIZ, A. Valério Meinel, no tempo do jornal. **Revista de Comunicação**, ano 8, n. 29, p. 3-6, 27-29, set. 1992.
- NORA, P. O regresso do acontecimento. In: LE GOFF, J. **Fazer história.** São Paulo: Bertrand, 1974.
- OLINTO, A. **2 ensaios:** o “*journal*” de André Gide e Jornalismo e literatura. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1960.
- ORTIZ, R. **Cultura brasileira e identidade nacional.** 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- \_\_\_\_\_. **A moderna tradição brasileira.** São Paulo: Brasiliense, 1988.



- \_\_\_\_\_. **Mundialização e cultura.** São Paulo: Brasiliense, 2003.
- PELLEGRINI JR., D. **Assalto à brasileira.** São Paulo: Busca Vida, 1988.
- PENA, F. **Jornalismo literário.** São Paulo: Contexto, 2006.
- \_\_\_\_\_. **Teoria do jornalismo.** 2. ed. São Paulo: Contexto, 2007.
- PINTO, F. **A menina que comeu césio.** Brasília: Ideal, 1987.
- PÓLVORA, H. Literatura e jornalismo brasileiro. Cadernos de jornalismo e comunicação, Rio de Janeiro, n. 26, p. 36-39, set./out. 1970.
- Projeto Político Pedagógico – Curso de Comunicação Social – Habilitação Jornalismo – *Campus* II de Imperatriz – MA. Departamento de Comunicação Social/Curso de Comunicação Social, Centro de Ciências Sociais. São Luís: Universidade Federal do Maranhão, 2005.
- RABAÇA, C. A.; BARBOSA, G. **O dicionário de comunicação.** Rio de Janeiro: Codecri, 1978.
- RANGEL, E. D. A notícia na América Latina: mudanças de forma e conteúdo. **Comunicação e sociedade**, São Paulo, ano III, n. 5, p. 91-119, mar. 1981.
- RECANATI, F. **La transparence et l'énonciation.** Paris: Seuil, 1979.
- REIMÃO, S. Brasil, anos 70: mercado editorial e literatura ficcional brasileira. **Comunicação e sociedade**, São Bernardo do Campo, ano XII, n. 20, p. 73-88, dez. 1993.
- REIS, A. O jornalista e o historiador: aproximações e diferenças. **Penélope.** Fazer e refazer a história. Lisboa, nº 12, p. 135-142, 1993.
- SAMPAIO, M. C. H. A propósito de *Para uma filosofia do ato* (Bakhtin) e a pesquisa científica nas Ciências Humanas. **Bakhtiniana**, São Paulo, v. 1, n. 1, p. 42-56, 1º sem. 2009.
- SANTIAGO, S. **Uma literatura nos trópicos.** São Paulo: Perspectiva, 1978.
- \_\_\_\_\_. **Vale quanto pesa.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.
- \_\_\_\_\_. Prosa literária atual no Brasil. **Nas malhas da letra.** São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- \_\_\_\_\_. Prólogo. In: ANDRADE, C. D. **Farewell.** Rio de Janeiro: Record, 1996, p. 105-129.
- SEVCENKO, N. **Literatura como missão: tensões sociais e criação cultural na Primeira República.** 2 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

- SILVA, A. **A república dos assassinos**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976.
- \_\_\_\_\_. **O crime antes da festa**. Rio de Janeiro: Lidador, 1977.
- SILVA, C. E. L. **Mil dias** – os bastidores da revolução em um grande jornal. São Paulo: Trajetória Cultural, 1988.
- \_\_\_\_\_. **O adiantado da hora**: a influência americana sobre o jornalismo brasileiro. São Paulo: Summus, 1991.
- SILVA, M. C. B. R. *Casa de pensão*: embrião do romance-reportagem no século XIX. **Letras e Artes**, Rio de Janeiro, Ano I, n. 10, set. 1987.
- SILVERMAN, M. **Protesto e o novo romance brasileiro**. Tradução de Carlos Araújo. 2. ed. revista. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.
- SIMS, N. (Ed.). *The literary journalists*. New York: Ballantine Books, 1984.
- \_\_\_\_\_. *Literary journalism in the twentieth century*. Oxford: Oxford University Press, 1990.
- \_\_\_\_\_; KRAMER, M.(Ed.). *Literary Journalism. A new collection of the American nonfiction*. New York: Ballantine Books, 1995.
- SODRÉ, N. W. **História da imprensa no Brasil**. 4. ed. (atualizada). Rio de Janeiro: Mauad, 1999.
- SODRÉ, M.; FERRARI, M. H. **Técnica de reportagem**: notas sobre a narrativa jornalística. São Paulo: Summus, 1986.
- SOUZA, P. **O crime da Rua Cuba**. 3. ed. São Paulo: Atual, 1989.
- SÜSSEKIND, F. **Tal brasil, qual romance?** Rio de Janeiro: Achiamé, 1984.
- \_\_\_\_\_. **Literatura e vida literária**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.
- TALESE, G. **O reino e o poder**: uma história do *New York Times*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- \_\_\_\_\_. **A mulher do próximo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- \_\_\_\_\_. **Fama e anonimato**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- \_\_\_\_\_. **Vida de escritor**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- THOMPSON, J. B. **A mídia e a modernidade**: uma teoria social da mídia. Tradução de Wagner Oliveira Brandão. Petrópolis: Vozes, 1998.

TRAQUINA, N. **Teorias do jornalismo, porque as notícias são como são.** 2. ed. Florianópolis: Insular, 2005.

\_\_\_\_\_. **Teorias do jornalismo.** A tribo jornalística – uma comunidade interpretativa internacional. 2. ed. Florianópolis: Insular, 2008.

VILLAS BOAS, S. **Biografias e biógrafos:** jornalismo sobre personagens. São Paulo: Summus, 2002.

\_\_\_\_\_. **Perfis – e como escrevê-los.** São Paulo: Summus, 2003.

\_\_\_\_\_; DINES, A. **Biografismo:** reflexões sobre as escritas da vida. São Paulo: Unesp, 2008.

WAINER, S. **Minha razão de viver;** memórias de um repórter. Organização e editoração de Augusto Nunes. 9. ed. Rio de Janeiro: Record, 1988.

WEBER, R. *The literature of fact: literary nonfiction in American writing.* Athenas, Ohio: Ohio University Press, 1980.

WOLF, M. **Teorias da comunicação.** 6. ed. Lisboa: Presença, 2001.

WOLFE, T. **Radical chic e o Novo Jornalismo.** São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

ZAVARZADEH, M. *Mythopoetic reality: the postwar American nonfiction novel.* Urbana: University of Illinois Press, 1976.

## Referências do *Corpus*

---

BARCELLOS, C. **Rota 66**. 9. ed. Rio de Janeiro: Record, 2008.

\_\_\_\_\_. **Abusado**: o dono do Morro Dona Marta. 19. ed. Rio de Janeiro: Record, 2008-a.

BUENO, E. **Brasil**: uma história. 2. ed. rev. São Paulo: Ática, 2003.

\_\_\_\_\_. **A viagem do descobrimento**: a verdadeira história da expedição de Cabral. 2. ed. Rio de Janeiro: Objetiva, 2006.

\_\_\_\_\_. **Náufragos, traficantes e degredados**: as primeiras expedições ao Brasil, 1500-1531. 2. ed. Rio de Janeiro: Objetiva, 2006-a.

\_\_\_\_\_. **Capitães do Brasil**: a saga dos primeiros colonizadores. 2. ed. Rio de Janeiro: Objetiva, 2006-b.

CALDEIRA, J. **Mauá**: empresário do império. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

GALEANO, E. **As veias abertas da América Latina**. Tradução Galeano de Freitas. 46. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2007.

GASPARI, E. **A ditadura envergonhada**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

\_\_\_\_\_. **A ditadura escancarada**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002-a.

KLADSTRUP, D. e P. **Vinho e guerra**: os franceses, os nazistas e a batalha pelo maior tesouro da França. Tradução Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

MOORE, M. **Stupid White men**: uma nação de idiotas. Tradução Laura Knapp, Patrícia De Cia e Ana Carolina de Carvalho Mesquita. São Paulo: Francis, 2003.

MORAIS, F. **Olga**. São Paulo: Círculo do Livro, 1989.

\_\_\_\_\_. **Chatô**: o rei do Brasil, a vida e obra de Assis Chateaubriand. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

SOUTO MAIOR, M. **As vidas de Chico Xavier**. 2. ed. rev. e ampl. São Paulo: Editora Planeta do Brasil, 2003.

TOFFLER, A. **A terceira onda**. Tradução João Távora. 19. ed. Rio de Janeiro: Record, 1993.

VENTURA, Z. **1968**: o ano que não terminou. São Paulo: Círculo do Livro, 1988.

WILSON, E. **Rumo à Estação Finlândia**. Escritores e atores da história. São Paulo: Círculo do Livro, 1989.