



**CYNTIA BELGINI ANDRETTA**

**A IDEIA DE LITERATURA NOS ROMANCES DO NOVO JORNALISMO**

CAMPINAS

2013





**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS**  
**INSTITUTO DE ESTUDOS DA LINGUAGEM**

**CYNTIA BELGINI ANDRETTA**

**A IDEIA DE LITERATURA NOS ROMANCES DO NOVO JORNALISMO**

**Orientador: Prof. Dr. Antonio Alcir Bernárdez Pécora**

Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação de Teoria e História Literária do Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas como requisito final para obtenção do título de Doutora em Teoria e História Literária na área de Teoria e Crítica Literária.

CAMPINAS

2013

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA POR  
TERESINHA DE JESUS JACINTHO – CRB8/6879 - BIBLIOTECA DO INSTITUTO DE  
ESTUDOS DA LINGUAGEM - UNICAMP

An25i Andretta, Cyntia Belgini, 1982-  
A idéia de literatura nos romances do Novo Jornalismo  
/ Cyntia Belgini Andretta. -- Campinas, SP : [s.n.], 2013.

Orientador : Antonio Alcir Bernárdez Pécora.  
Tese (doutorado) - Universidade Estadual de  
Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem.

1. Jornalismo literário. 2. Jornalismo e literatura. 3.  
Romance de não-ficção. 4. Jornalismo - Estados Unidos. 5.  
Literatura - História e crítica. I. Pécora, Alcir, 1954-. II.  
Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Estudos  
da Linguagem. III. Título.

Informações para Biblioteca Digital

**Título em inglês:** The idea of literature in the novels of New Journalism.

**Palavras-chave em inglês:**

Literary journalism

Journalism and literature

Novel nonfiction

Journalism - United States

Literature - History and criticism

**Área de concentração:** Teoria e Crítica Literária.

**Titulação:** Doutora em Teoria e História Literária.

**Banca examinadora:**

Antonio Alcir Bernárdez Pécora [Orientador]

Carlos Alberto Vogt

Rosemary Bars Mendez

Tereza de Moraes

Denílson Soares Cordeiro

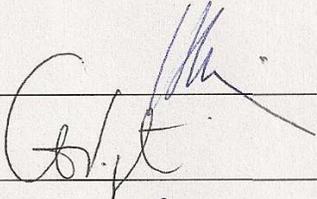
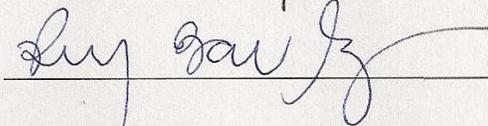
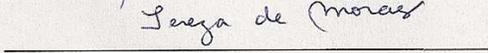
**Data da defesa:** 04-06-2013.

**Programa de Pós-Graduação:** Teoria e História Literária.

## Folha de aprovação

A Comissão Julgadora dos trabalhos de Defesa de Tese de Doutorado, em sessão pública realizada em 4 de junho de 2013, considerou a candidata Cytia Belgini Andretta aprovada.

BANCA EXAMINADORA:

Antonio Alcir Bernárdez Pécora	
Carlos Alberto Vogt	
Rosemary Bars Mendez	
Tereza de Moraes	 Tereza de Moraes
Denílson Soares Cordeiro	
Maria Betânia Amoroso	
Celso Luiz Figueiredo Bodstein	
Carlos Alberto Zanotti	

IEL/UNICAMP  
2013



Dedico este trabalho ao meu esposo Edson Estavarengo Jr. pelos momentos de incentivo e compreensão.

Dedico também aos meus pais, irmão, cunhadas, sobrinhos, sogra e amigos pelo apoio mesmo nos momentos em que eu precisava ficar ausente e pelo sempre constante aconchego familiar.

Dedico ao meu filho, Gabriel, que, enquanto eu finalizo a tese, chuta minha barriga nos seus cinco meses de gestação e eu acho a sensação mais maravilhosa do mundo.

Dedico a Deus, quem eu sempre acreditei me ajudar em tudo.



## **AGRADECIMENTOS**

Ao Prof. Dr. Antonio Alcir Bernárdez Pécora, a quem não tenho nem palavras para agradecer a orientação e o trabalho de correção desta tese e quem já havia me ajudado, com o Prof. Dr. Francisco Foot Hardman, na minha dissertação.

Aos professores da banca de qualificação, Prof. Dr. Carlos Alberto Vogt e Profa. Dra. Maria Betânia Amoroso, e da banca de defesa, Profa. Dra. Rosemary Bars, Profa. Dra. Tereza de Moraes, Prof. Dr. Denílson Cordeiro e Prof. Dr. Carlos Alberto Vogt que participaram com colaboração de textos e questionamentos sempre fundamentais para melhor compreensão do trabalho.

A todas as pessoas que de alguma forma contribuíram para a entrega deste trabalho.



*“Devo confessar que o estado retrógrado da ficção contemporânea facilitou muito a formulação da questão principal deste livro: que a literatura mais importante escrita hoje na América é de não-ficção, com a forma que foi, embora sem elegância, rotulada de Novo Jornalismo.”*

Tom Wolfe



## RESUMO

A tese investiga a concepção de “literatura” proposta no âmbito do chamado de *New Journalism* (Novo Jornalismo). Para tanto, apresenta essa tendência jornalística inventariando e analisando os conceitos sugeridos por ele, suas ideias, seus antecedentes, seus autores, seu histórico e, principalmente, os conceitos de “literário” e “literatura” utilizados por seus escritores. O Novo Jornalismo, *grosso modo*, foi um fenômeno do jornalismo norte-americano, com auge de 1960 a 1980, que pretendia reunir recursos literários a técnicas jornalísticas para escrever romances de não ficção. O estudo produz uma leitura dos romances de Joseph Mitchell (*O segredo de Joe Gould*), Gay Talese (*A mulher do próximo*), Norman Mailer (*A luta*) e Tom Wolfe (*Ficar ou não ficar*), expoentes do jornalismo literário norte-americano e obras produzidas em diferentes momentos. No âmbito nacional, investiga algumas manifestações que se assemelham ao jornalismo literário produzido nos Estados Unidos e, por isso, pode ter sido influenciado pelo *New Journalism*. Até o presente momento, pouca bibliografia existe sobre o tema no Brasil, principalmente no que diz respeito a um estudo dessas obras na área de Teoria Literária.

**Palavras-chave:** Novo Jornalismo, Análise literária, Jornalismo, Teoria Literária.



## ABSTRACT

The thesis investigates the concept of “literature” under the proposal called New Journalism. It presents this trend journalistic inventorying and analyzing the concepts suggested by him, their ideas, their background, their authors, their history, and especially the concepts of “literary” and “literature” used by its writers. The New Journalism, roughly, was a phenomenon of American journalism, with a peak from 1960 to 1980, which aimed to bring together the resources literary journalistic techniques to write non-fiction novels. The study produces a reading of the novels of Joseph Mitchell (*Joe Gould’s Secret*), Gay Talese (*The neighbor’s wife*), Norman Mailer (*The fight*) and Tom Wolfe (*Hooking up*), exponents of American literary journalism and works produced at different times. Nationally, investigates some manifestations that resemble literary journalism produced in the United States and, therefore, may have been influenced by the New Journalism. To date, there is little literature on the subject in Brazil, mainly in relation to a study of these works in the area of Literary Theory.

**Keywords:** New Journalism, Literary analysis, Journalism, Literary theory.



## **Lista de Figuras**

Figura 1: Alice Neel retrata Joe Gould.....	<b>50</b>
Figura 2: Lugar onde Ali treinava antes de viajar para a África .....	<b>65</b>
Figura 3: Imagens de gestos do ritual N’Golo, que influenciou as lutas.....	<b>79</b>
Figura 4: Primeira capa da revista <i>Realidade</i> (1966) .....	<b>158</b>
Figura 5: Capas da revista <i>Piauí</i> .....	<b>161</b>



# SUMÁRIO

<b>1</b>	<b>INTRODUÇÃO .....</b>	<b>1</b>
<b>2</b>	<b>OBRAS DECISIVAS.....</b>	<b>39</b>
2.1	O SEGREDO DE JOE GOULD .....	39
2.2	A LUTA .....	63
2.3	A MULHER DO PRÓXIMO .....	86
2.4	FICAR OU NÃO FICAR .....	115
<b>3</b>	<b>ASPECTOS GERAIS DE COMPOSIÇÃO .....</b>	<b>133</b>
3.1	EXEMPLOS ESTRUTURAIS.....	133
3.2	EXEMPLOS BRASILEIROS.....	152
<b>4</b>	<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>165</b>
<b>5</b>	<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>175</b>



# 1 INTRODUÇÃO

Para inserir a discussão sobre a concepção de literatura no chamado *New Journalism* é interessante resgatar o momento histórico da década de 1960, quando esse movimento<sup>1</sup> foi mais amplamente difundido. Depois dessa contextualização, a tese apresenta uma análise de algumas obras decisivas para as conclusões que vêm em seguida, sempre na busca de identificar o problema-base desta tese: o que une essas obras em um mesmo movimento? Qual a concepção de literatura nesses livros?

Para essa contextualização, pesquisas em jornais da época indicam que a década de 1960 foi dada a muitas revoluções do ponto de vista antropológico, principalmente as que decorriam dos Estados Unidos: calça jeans, minissaia, tecnologia que manda o homem à lua e permite as primeiras transmissões de TV em cores, o início da Internet, no campo musical o ie-ie-iê, o rock, o Woodstock Music & Art Fair, enfim, uma série de acontecimentos que eram amplamente divulgados pela mídia enquanto transcorria a Guerra Fria. O mundo estava literalmente dividido entre socialistas e capitalistas e Mao Tsé-Tung lançava a sua Revolução Cultural para o mundo. Ainda no plano político, o Brasil, militar, absorvia mais as ideias capitalistas por oficialmente apoiar o eixo dos

---

<sup>1</sup> O termo movimento foi utilizado por Tom Wolfe, um dos expoentes do *New Journalism*.

Estados Unidos, mas também por estar assim inserido observava de dentro as críticas ao *american way of life* que a juventude norte-americana fazia sempre estampar nos jornais. Assim como o Brasil, a Inglaterra participava ativamente com os norte-americanos dessa revolução que decorria de todas as áreas do conhecimento e era sentida pelos personagens desse período, como documenta o *Times* (jornal londrino), de 17 de maio de 1968, na reportagem de Edward Mortimer:

A revolução que está começando questionará não só a sociedade capitalista como também a sociedade industrial. A sociedade de consumo tem de morrer de morte violenta. A sociedade da alienação tem de desaparecer da História. Estamos inventando um mundo novo e original. A imaginação está tomando o poder.

A revolução vinda de todos os cantos, positivas ou negativas, avançava principalmente com a juventude que se acostumava com as novidades. Essa juventude sentiu-se representada pela literatura de experiências reais liderada por Kerouac com o livro *On the road*. Uma das personagens desse livro ainda está viva e foi recentemente entrevistada pelo repórter João Colossalle:

I just loved three men who were individuals trying to figure out the meaning of life. We never ever thought it would all become such a phenomenon. Neither Neal nor I had anything to do with it, altho we knew the men, but the idea was invented by the media and promoted by Ginsberg. Jack kept saying, "I had nothing to do with all that!" but he was dragged into it. Then when he was so attacked by the critics and the kids misunderstood him completely, he told me he had vowed to drink himself to death – and he did. His mission in life was to be considered a great writer – like Hemingway or London or Twain. Alas, he became infamous instead. And the kids never realized he had NO responsibilities to abandon. He had to be free to write. (Carolyn CASSADY por e-mail em 24 de agosto de 2009)

Esse livro, *On the road*, marca o que foi denominado de geração *beat*, apesar de o próprio autor explicar que é um católico conservador, contrário àquilo que apregoa a geração *beat*: multiculturalismo e revolução.

Em favor daquele que circula, no Brasil e mundialmente, em pocket, ter sido livro de cabeceira, bolso ou mochila de tanta gente; ter contribuído para desencadear uma rebelião juvenil; ter-se projetado na diacronia ao inspirar uma contracultura – em outro paradoxo aparente, por trair o conservadorismo e tradicionalismo católico de Kerouac, ao tornar-se ícone de uma cultura de resistência; traição às intenções do autor, fiel, porém, a seu conteúdo pleno, ao sentido da obra. (WILLER, 2009)

Mesmo contra a vontade de Kerouac, o livro foi tomado como ícone de um fenômeno estético literário que usava a experimentação, ou o que se chama de técnica de imersão na realidade para contar uma história. Para narrar algo, era preciso que o autor se tonasse um personagem, “experimentando” aquela “experiência” narrada. Não bastava ser um escritor ou jornalista, era preciso vivenciar, ou melhor, participar do que se iria narrar. E um dos experimentos mais utilizados para se contar como a juventude estava naquele momento era a descoberta sexual após um longo período de “conservadorismo”, conforme Gay Talese em seu livro *A mulher do próximo*. Ainda sobre essa experiência de liberação sexual e a geração *beat* de “faça amor, não faça guerra”, referindo-se à Guerra do Vietnã e à Guerra Fria, Roszak afirma:

Se houve alguma coisa que Kerouac e seus pares julgaram de interesse especial no Zen que adotaram foi a riqueza de erotismo hiperbólico que a religião foi buscar um tanto indiscriminadamente no *Kama Sutra* e na tradição tântrica. Também isto assemelha-se muito à permissividade burguesa de após-guerra, que procurou uma sanção religiosa, encontrou-a e aproveitou-a ao máximo. Como observou Alan Watts do “*Zen Beat*” era “pretexto para licenciosidade... uma simples justificativa”. O tipo de Zen convencional adotado por Kerouac, criticava Watts polidamente, “....

confunde ‘tudo vale’ ao nível existencial aos níveis social e artístico”. E tal concepção do Zen corre o risco de tornar-se a bandeira do hipster frio, pseudo-intelectual que busca excitação, espalhando aqui e ali migalhas de Zen e jargão de jazz para justificar uma insatisfação com a sociedade que não passa de exploração comum e grosseira de outras pessoas. (1972, p. 142)

Ainda no campo literário, trata-se de um período de assimilação das vanguardas de 20, 30 e, portanto, de mudanças e revoluções, como o surrealismo, que resgata temas mais ligados à subjetividade e aproxima duas áreas, a literatura e a psicanálise. Dessa aproximação pode-se dizer que se cria um apelo para a descrição dos traços psicológicos dos personagens. E, dessa forma, dizer como estão articulados no enredo, quais as suas particularidades e subjetividades diz muito ao gênero que era ambicionado pelos escritores e jornalistas: o romance.

A mistura “romance” e “psicanálise” pode ter contribuído para o avanço do Novo Jornalismo, uma vez que ajuda a entender e a descrever estereótipos e arquétipos nas histórias, ou mesmo ressignificar a jornada dos anônimos da realidade. Mas influenciou também esse movimento uma forma de contracultura no campo artístico-literário e técnico-jornalístico, justamente porque individualizava temas que no jornalismo eram sempre tratados de forma coletiva.

Nesse sentido, o avanço provocado aparentemente pelo Novo Jornalismo (de fato, é bem mais antigo que isso) nos anos 1960 é, na verdade, aproximação de uma das mais tradicionais técnicas do romance: o desvelamento da subjetividade. A diferença marcante é: o personagem do romance é ficcional, portanto a subjetividade que expressa é espelho daquela que o autor possui ou deseja explicitar; no jornalismo, existe um embate entre o jornalista que apura e os filtros que a fonte consegue interpor. Como é possível desvendar a consciência do outro na totalidade de seu fluxo? (PANIAGO, 2008, p. 29)

Com personagens reais o *New Journalism* pretendeu romper com o “dispositivo disciplinar” para o romance (DEMÉTRIO, 2007), decidiu sair do *status quo* e caminhar para um realismo literário, inserindo-se, portanto, em uma imprensa *underground*, pois era contrária à hegemonia que se apregoava. Na mídia convencional, o que estava na ordem do dia era o lucro, pois a imprensa se tornou, desde então, uma empresa com interesses financeiros.

Uma crítica justa a ser dirigida aos jovens é que eles enfrentaram muito mal a publicidade deturpada com que os meios de comunicação sobrecarregaram suas experiências embrionárias. Com demasiada frequência caem no logro de reagir defensivamente ou com narcisismo à sua própria imagem refletida pelo espelho deformante dos meios de comunicação. Os chamados *beatniks* e *hippies*, sejam o que forem, nada têm a ver com aquilo em que os transformaram o *Time*, *Esquire*, *Cheeta*, a televisão, as comédias da Broadway e Hollywood. A imprensa decidiu que a rebelião “vende” bem. Mas o máximo que consegue fazer é isolar as aberrações mais insólitas e, conseqüentemente, atrair para o movimento muitos *poseurs* extrovertidos. Mas o que faz a boêmia quando se vê maciçamente infiltrada por bem-intencionados sociólogos (e agora, de repente, temos peritos em “sociologia da adolescência”), jornalistas à cata de sensação, turistas curiosos e simpatizantes de fimdesemana? Que portas lhes fecham? O problema é novo e difícil: uma espécie de cínica asfixia da rebeldia através de publicidade contínua, e começa a parecer que para o Sistema esta arma é muito mais eficaz do que a supressão pura e simples. (ROSZAK, 1972, p. 156)

No campo literário nos Estados Unidos da década de 1960, o que se tinha era literatura *beat* e o romance realista<sup>2</sup>. Já no campo da escrita técnica, o jornalismo, no mesmo período, tinha como objetivo transmitir todas as informações da década, que não

---

<sup>2</sup> No campo artístico, como da literatura, da música, das artes plásticas, do cinema, da fotografia, é mais fácil compreender o fenômeno justamente de contracultura, pois é o local por excelência onde a cultura se manifesta na vida prática e, portanto, ir contra algo que já está definido nesse campo é mais claro, parece fazer mais sentido.

eram poucas, e assimilava cada vez mais a regra capitalista do lucro, do capital. Para isso, desenvolveu muito bem o *lead* e a pirâmide invertida, a fim de otimizar tempo e talento dos repórteres (qualquer um pode aplicar as técnicas), além de maximizar espaço nos veículos de comunicação e contribuir, dessa forma, para massificar ainda mais a cultura.

The New Journalism – that genre-blurred mélange of ethnography, investigative reportage, and fiction – is widely and rightly considered to be the characteristic genre of the sixties. For a time, and certainly by mid-decade, it looked as if the surest means for a novelist to build a reputation – or rebuild it, as the case may be – was to write a nonfiction report on a historical event, but write it as if it were a novel. Whether the subject was a cold-blooded serial killing (Truman Capote), the hippie counterculture (Joan Didion), or a march on the Pentagon (Norman Mailer), writers who had first written successful fictions found themselves turning to “the rising authority of nonfiction” to help make sense of the “fast-paced... apocalyptic” times they were living in. Likewise, a new generation of younger writers – for instance Wolfe, Michael Herr, Gail Sheehy and Hunter S. Thompson – developed through the New Journalism a freedom of approach and range of style (along with an enormously receptive reading public) that even just several years earlier would probably not have been possible. (KRAMER; SIMS, 1995, p. 3)

Nesse ambiente, despontam alguns veículos na contramão dessa tendência, provocando espanto e também uma certa revolução na área. Revistas como *The New York*, e no Brasil a *Realidade*, entre outras, que seguiram esse modelo, investiam tempo e dinheiro em repórteres para apurar as notícias e os *fait-divers*. Nessas revistas, identifica-se o início do Novo Jornalismo, que alcançou seu lugar nos livros, aproximando-se ainda mais da literatura. A princípio, uma literatura disposta a reproduzir bem a época, e que também estava interessada em experimentar os movimentos e acontecimentos do período, a estética literária predominante até o

momento, com uma liberdade de criação e experimentação literária, seguia um modelo parecido como dos *beatnicks*:

Não cabe aqui uma resenha completa de *Love's Body*. Considero-o um esforço ao mesmo tempo tolo e brilhante, semelhante nesse sentido ao *Finnegans Wake* de Joyce. Tal como Joyce, Brown tentou descobrir uma metalinguagem, livre de restrições convencionais como logicidade, continuidade ou até mesmo estrutura sintática normal. O resultado é um saco-de-gatos de trocadilhos, sugestão e paradoxo, e que poderia significar, em muitos pontos, tudo ou nada. Poderia ser considerado como a analogia literária da visão periférica. Não há esforço para provar ou persuadir, e sim de experimentar, manusear, invocar iluminações prodigiosas. Infelizmente, tal como o *Finnegans Wake*, a experiência degenera para o preciosismo, tornando-o finalmente uma espécie de douda literatura de cordel, mostrando que Brown é, na verdade, um profeta muito professoral: um Dionísio com notas de rodapé (ROSZAK, 1972, p. 122).

A semelhança entre o laboratório da literatura de Brown ou Kerouac e o jornalismo literário é perceptível no manifesto de Tom Wolfe, quando teoriza sobre essa tendência fazendo ainda parte dela. De acordo, então, com esse autor do Novo Jornalismo, há dez pontos relevantes para o fazer jornalístico-literário: a) sair na monotonia do olhar único do jornalista; b) entrevistar exaustivamente; c) avançar os limites convencionais do jornalismo; d) passar o máximo de tempo possível (dias, semanas, anos) com a fonte/personagem; e) procurar captar as cenas, os diálogos, os gestos, expressões faciais, detalhes do ambiente; f) descrever a vida subjetiva e emocional dos personagens (construção psicológica); g) usar fluxos de consciência e monólogos interiores; h) incorporar elementos gráficos que expressam ações, como uso de reticências, pontos de exclamações, onomatopeias; e i) não se importar com as definições dos gêneros (como crônica, artigo, folhetim, somente com o romance).

Segundo o próprio Tom Wolfe, o *New Journalism* representava uma atitude contra aquilo que ele denominou de “jornalismo totem”, ou seja, havia um *establishment* venerado na mídia que foi combatido pelo modo de fazer do jornalismo literário proposto no *New Journalism*. Segundo Demétrio (2007): “Um jornalismo contracultural seria um contrainvestimento que despotencializaria a ordem estabelecida pela ‘moral de rebanho’ que se esconde por trás do ‘bem comum’ democrático” (p. 78), e esse jornalismo contracultural encontrou na literatura uma espécie de comparsa contra a industrialização da arte e das notícias com o desenvolvimento do capitalismo, com o desenrolar da Guerra Fria e com o advento da Indústria Cultural.

Até a década de 1960, depois de terem inventado a técnica da pirâmide invertida (como mencionado anteriormente, também chamada de *lead*), alguns jornalistas insistiram em voltar à literatura e escrever imprimindo certo estilo, com o cuidado da forma, sem se restringirem somente ao enunciado do fato. Essa tendência é que foi posteriormente chamada de *New Journalism*. Porém, o adjetivo “novo” pode ser questionado na medida em que encontramos, antes da década de 1960, autores que já tomavam o fato e o transformavam em preocupação literária, sem estarem amarrados aos prazos de um jornal, aos espaços disponíveis no veículo, e tampouco aos receituários de escrita simplesmente informativa.

Contudo, a geração de escritores e jornalistas norte-americanos de 1960, que posteriormente foi chamada por Tom Wolfe, um de seus expoentes, de *New Journalism* (Novo Jornalismo), decidiu pelo prefixo adjetivado “novo” por já terem experimentado uma revolução no jornalismo com as técnicas da escrita “objetiva”, e agora tentarem

algo completamente oposto ao que teriam obtido: uma morosidade, própria da literatura, que parecia não caber mais ao modelo do *hard news*<sup>3</sup>. Pena (2005) também busca contextualizar o período:

A partir da virada do século, no entanto, essa presença [as crônicas, folhetins e narrativas romanceadas] começa a diminuir sensivelmente. Na década de 1950, com as transformações estilísticas e gráficas dos jornais, a mudança já está consolidada. A objetividade e a concisão substituem as belas narrativas. A preocupação com a novidade e os *fait divers* assume a função principal na pauta. A Literatura é apenas um suplemento. (PENA, 2006, p. 40)

Além dessa volta à literatura proposta pelo Novo Jornalismo, é importante contextualizar ainda mais o termo que aqui se pretende estudar. Polêmico, a primeira vez que apareceu foi para designar de forma jocosa o jornalista britânico WT Stead, que forjava<sup>4</sup> notícias ao recriar a atmosfera das entrevistas no texto (FERREIRA, 2004). Porém, em 1973, Tom Wolfe escreveu um estudo sobre essa tendência utilizando o Novo Jornalismo com outro sentido, mais positivo, como *arte do fato*, embora mesmo na época tenha sido muito criticado. A intenção era o retorno a um texto mais criativo e, portanto, mais literário.

---

<sup>3</sup>*Hard news* são notícias quentes o suficiente para serem contadas somente em sua essência, apenas para informar, e depois se buscam os percalços de tal fato. Esse tipo de notícia foi bem incorporado ao jornalismo tradicional, ou seja, o que vemos hoje em noticiários de TV, em jornais e revistas impressas e eletrônicas do mundo. Às vezes conta mais o número de notícias e o quanto o jornal pode informar do que a qualidade da informação.

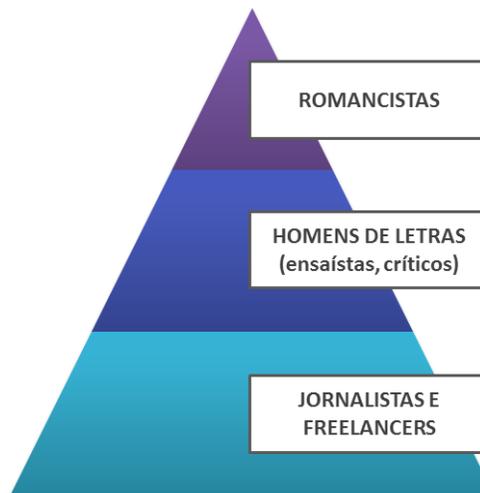
<sup>4</sup> O fato de esse jornalista britânico ter ficcionalizado certos trechos indica uma entrada muito maior no campo literário (mesmo que seja considerada uma literatura marginal) do que jornalístico. Além disso, a questão do real x ficcional para obras de jornalismo literário nos é colocada desde os últimos estudos e que podemos aprofundar mais neste trabalho aqui proposto, principalmente com os trabalhos de Eco (1994) e Iser (1996).

Por isso, os autores dessa geração, além de serem jornalistas, ambicionavam ser como os romancistas, pois viam neles uma aura especial. E assim como os romancistas escreviam buscando um estilo próprio, Wolfe conta que os escritores da geração do Novo Jornalismo buscaram escrever de forma intuitiva, emotiva e até mais formativa.

No começo dos anos 60, uma curiosa idéia nova, quente o bastante para inflamar o ego, começou a se insinuar nos estreitos limites da *statusfera* das reportagens especiais. Tinha um ar de 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... (WOLFE, 2005, p. 19, grifos do original)

A tese de Wolfe, em *Radical chique e o Novo Jornalismo*, é a de que os escritos jornalísticos produzidos por essa aproximação literária receberam críticas de dois lados: por um lado os próprios jornalistas, que não aceitavam o “embelezamento” do texto que poderia ser entendido como ficção, algo impossível no jornalismo: “Essa gente deve estar chutando, improvisando, inventando o diálogo... Meu Deus, eles talvez estejam inventando cenas inteiras, esses malandros inescrupulosos” (WOLFE [ironizando a crítica], 2005, p. 43); por outro lado, os literários, universo conhecido por Wolfe por ter frequentado, antes dos jornais, a academia e escrito alguns romances. “A oposição literária, porém, era mais complexa” (Ibidem).

Para Wolfe, havia até aquele momento uma estrutura de *status* literário que se configurava do seguinte modo:



A essa última classe, ele também chamou ironicamente de “lumpemproletários”<sup>5</sup>, e acrescenta o motivo que entende vir da crítica literária, uma crise de identidade somada a uma possível queda de *status* literário possivelmente por conta do Novo Jornalismo.

E, de repente, em meados dos anos 60, aparece um bando desses lumpemproletários, nada mais, nada menos, um bando de escritores de revistas de papel brilhante e suplementos de domingo sem credencial alguma na maioria dos casos - só que usando todas as técnicas do romancista, até as mais sofisticadas – e ainda por cima se permitindo os insights dos homens de letras – e, ao mesmo tempo, fazendo ainda suas reportagens pedestres, “cavadoras”, prostituídas, malditas reportagens do tipo vestiário – assumindo *todos* esses papéis ao mesmo tempo – em outras palavras, ignorando a divisão de classes literárias que passou quase um século se constituindo. (WOLFE, 2005, p. 44, grifos do original)

Ignorar a divisão literária e fugir das regras do *lead* tradicional parecem aspectos de um movimento de contracultura que, como mencionado, se soma a tudo o que estava

---

<sup>5</sup> Designação marxista para o proletariado mais pobre que não tem consciência de classe.

aflorando na década de 1960. Transformações políticas, culturais e artísticas aconteciam em todos os lugares do mundo e escritores como Capote (que introduz a voz pessoal no olho impessoal do jornalista) fizeram uma reviravolta na literatura norte-americana, tendo sido acompanhados de outras obras e escritores como: o livro *M*, de um repórter na Guerra do Vietnã; o *Paper Lion*, de um escritor que treina com o time de futebol americano sobre o qual escreve; o *Hell's Angels*, de Hunter Thompson, que percorreu a rodovia mais perigosa e dominada pelo tráfico que existia nos Estados Unidos; *Os degraus do Pentágono*, escrito por Norman Mailer sobre sua luta contra a Guerra do Vietnã que acabou levando-o a um período na prisão. Enfim, experiências e livros que comprovam, de alguma forma, a força do Novo Jornalismo são vários e perpassam o tempo e as fronteiras dos países. Somam-se inúmeros exemplos.

Mas o fato, segundo Wolfe, era que, enquanto o “mundo passava por transformações”, alguns romancistas de renome mergulhavam nos romances de ideias, no “neofabulismo”, saíam da realidade que, para ele, era prenhe de motivos literários. Só os jornalistas se voltam para a sociedade, os costumes e a moral e acabam ficando com a “eletricidade” que, para Wolfe, era o realismo social. E do realismo social de “Fielding, Smollett, Balzac, Dickens e Gogol” eles tiram algumas “técnicas por observação e erro”, tais como: construção cena a cena (contar a história com detalhes das cenas), registro dos diálogos completos das fontes de informação que aqui se tornam personagens, a técnica do ponto de vista da terceira pessoa, que consistia na apresentação da história pelo olhar de algum personagem, e, por fim, o detalhamento do

*status* de vida que humaniza e “dispara as lembranças” que o leitor possui de *seu* próprio *status* de vida.

Com a influência do realismo social defendido por Wolfe e a discussão com o “neofabulismo”<sup>6</sup>, segundo o próprio autor, o Novo Jornalismo torna-se cada vez mais internacionalizado.

Algumas mudanças ocorridas na década de 1960 reverberaram em outras épocas com uma roupagem internacional porque sofreram influências desse momento ou por algum contato que pode ter produzido “faíscas”. Isto porque, apesar de parâmetros e contextos diferentes, algumas ações, atitudes e alguns movimentos que vingaram naquele período nos países de centro, como Estados Unidos e certos países europeus, acabaram por tomar corpo na década de 1980 em países periféricos com relação aos grandes eixos econômicos e político. É o caso da América Latina, que saía de longos períodos de Ditadura política e sofria reflexos do fim da Guerra Fria. E alguma coisa ficou para a contemporaneidade com qualquer apagamento de características que poderiam ser mais regionais, tamanha proporção que isso chega agora. Esse apagamento provém, por exemplo, da mudança de relação que guardam com a nação. Na década de 1960, as questões nacionais perpassavam quase toda a literatura do momento; em contraposição a isso, “o que vemos hoje é que, em tempos de troca de

---

<sup>6</sup> Tom Wolfe entende como neofabulismo as histórias ficcionais que possuem uma tendência a usar elementos mágicos ou fantásticos.

informações globais, o diálogo cruza espaços diversos, num encurtamento de tempo/espaço e num processo de trocas desterritorializadas” (RESENDE, 2005, p. 12).

Assim, a internacionalização passa a frequentar cada vez mais contextos que pareciam ser tão diferentes, como a literatura dos Estados Unidos e a produzida na América Latina. Surgem ideias de aproximação e faíscas da literatura, ficcional por excelência, com todo o momento real efervescente dessa década de 1960. Nesse período, então, cada vez mais os jornalistas-escritores norte-americanos olham para os romances realistas como a válvula de escape para uma arte engajada, sem hipocrisia e sem desconsiderar o mundo ao redor. Como exposto anteriormente, nessa aproximação com o realismo, acabam encontrando também o jornalismo.

Com um caminho diferente, mas igualmente interessante, a América Latina chega ao encontro entre a literatura e o jornalismo por meio do realismo mágico, marcado pela representatividade que o jornalista e escritor Gabriel García Márquez teve justamente na década de 1980, quando ganhou notoriedade internacional com o Prêmio Nobel, em 1984. E, como reforça Casanova, “Existen algunos indícios objetivos de la existencia de este planeta literario, entre los cuales destaca la creencia universal (o casi) de la universalidad del Premio Nobel de literatura” (2006, p. 67).

O que até então era mais ou menos dividido entre o norte-americanismo e o exótico dos países periféricos começa a tomar aspectos menos claros e, a partir de então, “a estreiteza e o exclusivismo nacional tornam-se cada vez mais impossíveis e das numerosas literaturas nacionais surge a literatura mundial” (Marx; Engels apud SÁNCHEZ-PRADO, 2006, p. 105).

Enquanto os Estados Unidos tinham escritores como Truman Capote, Gay Talese e Tom Wolfe, todos que praticavam a aproximação entre jornalismo e literatura, na América Latina podemos mencionar García Márquez (já citado), Carlos Ramírez Gregor e Plinio Mendonza (amigos do primeiro e que tinham a missão de editar uma revista na qual a realidade se parecia com os romances, a *Momento*, publicada em Caracas), sem falar nos tantos outros jornalistas, inclusive brasileiros, que se aventuravam a contar notícias como novelas, ou escritores que, às vezes por necessidade, acabaram sendo influenciados pelo trabalho que tiveram de exercer como jornalistas.

Enriquecido por una lenguaje de novela, transfigurado em literatura, el periodismo desplegaba ante os ojos del lector una realidad aún más viva que la del cine. Todo parecía tan nuevo como si, al cabo de un largo olvido, las cosas pudieran ser nombradas por primera vez. De donde sino de ese instante salió el afán de ir inscribiendo el nombre verdadero de los objetos y las funciones para las que sirven, como se lee en *Cien años de soledad*? Si aquellas crónicas revolucionarias fluyeron con naturalidad en la Caracas tempestuosa e incerta de 1958 fue porque habla una largatradición que la hizo posible. El terreno había sido antes fecundado por José Martí en sus escritos para *La Opinión Nacional* durante los años de Guzmán Blanco, por los estremecedores relatos de Canudos que Euclides da Cunha compiló en *Os Sertões*, por los cronistas apasionados del modernismo – Rubén Darío, Manuel Gutiérrez Nájera, Julián del Casal – y por los escritores testigos de la Revolución Mexicana. A esa tradición se incorporaron más tarde los reportajes políticos que César Vallejo escribió para la revista *Germinál*, las reseñas sobre cine y libros de Jorge Luis Borges, los aguafuertes de Roberto Arlt, los medallones literarios de Alfonso Reyes en *La Pluma*, los editoriales de Augusto Roa Bastos en *El País* de Asunción, los cables delirantes que Juan Carlos Onetti escribía para la agencia Reuter, las minuciosas columnas barrocas de Alejo Carpentier y las crónicas sociales del mexicano Salvador Novo. (MARTÍNEZ, 1996, p. 2)

Com esse movimento que fazia a aproximação entre jornalistas e escritores, o ofício de escrever e a arte da escrita, começaram a surgir também reivindicações sobre

quem iniciou uma possível internacionalização. Os Estados Unidos, com a condição de metrópole, exerceu mais uma vez sua hegemonia e elegeu seus próprios escritores como os precursores desse movimento integrado. A periferia, com todos os seus resquícios de *periferia* e exótico da América Latina, lutava, por sua vez, para representar-se internacionalmente não mais como a “importadora” de teorias, mas como a primeira “exportadora” disso que posteriormente chamaram de jornalismo-literário, nada mais, nada menos que o mesmo *New Journalism* comentado até o momento nesta tese.

Trata-se de uma luta, para usar os termos de Pascale Casanova em *A república mundial das letras*, não somente de ego ou orgulho para ser o primeiro representante de uma determinada ideia. Mais do que a patente, queria a periferia driblar o contexto histórico, principalmente depois da década de 1960, quando os Estados Unidos exportaram muitos paradigmas, de menosprezo das culturas latino-americanas e exaltação do que se produzia nas metrópoles norte-americanas (aliás, um dos pontos mais criticados em Franco Moretti, ao citar sua teoria de “literatura mundo”).

Duas longas, mas exemplificativas, citações são capazes de dar a dimensão de como essa disputa acontecia entre metrópole e periferia:

Precisamente o que, de fato – em termos de técnica –, tornou o Novo Jornalismo tão “absorvente” e “fascinante” quanto o romance e o conto, às vezes até mais? Isso acabou levando a duas descobertas [...]. Primeira: existem quatro recursos específicos, todos realistas, subjacentes à qualidade de envolvimento emocional dos mais potentes textos em prosa, sejam eles de ficção ou não-ficção. Segunda: o realismo não é meramente outra postura ou atitude literária. A introdução do realismo detalhado 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 [...].

Atualmente, os escritores de ficção estão ocupados correndo para trás, pulando e gritando por um canteiro de begônias que chamo de Neofabulismo. [...] Devo confessar que o estado retrógrado da ficção contemporânea facilitou muito a formulação da questão principal deste livro: que a literatura mais importante escrita hoje na América é de não-ficção, com a forma que foi, embora sem elegância, rotulada de Novo Jornalismo. (WOLFE, 2005, p. 8)

O estudo de Wolfe, contudo, aparece justamente no período em que a América Latina começava a despontar com produções sobre o gênero e tinha Gabriel García Márquez como o defensor da bandeira latino-americana. Os que escreviam jornalismo na América Latina e tinham apreço por contar histórias viam em García Márquez o grande exemplo a ser seguido e o homem que colocou a América Latina como exportadora de paradigmas. O que Wolfe tenta fazer, a meu ver, é colocar o argumento de que o Novo Jornalismo está calcado em bases reais e de origens europeias, ou seja, vem do centro e foi explorado por outro centro, os Estados Unidos, que exportou ao mundo sua fórmula. Mas o mesmo Wolfe entende que terá de “menosprezar” os movimentos de utilização da literatura pelo jornalismo e vice-versa que ocorriam na América Latina e que parecia encontrar alguns leitores na metrópole. Uma disputa às vezes sutil e outras vezes bastante hostil de quem é o crédito do modelo a ser seguido literariamente. Isso justifica o uso irônico de “Atualmente, os escritores de ficção estão ocupados correndo para trás, pulando e gritando por um canteiro de begônias que chamo de Neofabulismo”, da citação anterior, e que de algum modo busca atingir o autor de *Cem anos de solidão*. Ainda sobre o fabulismo, Wolfe continua combatendo, buscando trazer a internacionalização do gênero para os países dos grandes centros

econômicos e industriais com o argumento de que tal ingrediente para contar histórias é, no mínimo, em sua opinião, retrógrado.

A ideia de que o romance tem uma função espiritual de fornecer uma consciência mítica às pessoas é tão popular dentro da comunidade literária hoje quanto a mesma ideia o era em relação à poesia na Inglaterra dos séculos XVII e XVIII. [...] Nada podia estar mais distante da mente dos realistas que estabeleceram o romance como o reino dominante mais de cem anos antes. (WOLFE, 2005, p. 65)

O mito, a fábula etc. podem até ter aparecido primeiro, mas não têm mais porquê de existir depois que técnicas mais sofisticadas foram descobertas, à medida que se desenvolvia uma literatura impressa. (Ibidem, p. 68)

Na tentativa de refutar os contra-argumentos dos latino-americanos que, embora não expressamente, aparecem como os destinatários da crítica de Wolfe, o autor explora a possibilidade de haver uma defesa do modelo deles justamente com base no que é mais novo e atualizado, uma vez que o realismo detalhado também, contemporaneamente, teve sua crise anunciada.

Acho que inconscientemente a estratégia desses neofabulistas é assim: “os novos jornalistas tomaram o realismo, e com eles não tenho força de competir. Além disso, o realismo é velho. Então que me resta fazer? Ora, voltar para uma daquelas formas mais elementares e puras da narrativa, as formas das quais brotou a própria literatura, especificamente o mito, a fábula, a parábola, a lenda!”. (Ibidem, p. 67)

Por fim, um último argumento que se destaca dos estudos de Tom Wolfe a respeito da internacionalização de um gênero e da importância que dão a qual eixo parte esse paradigma é o argumento histórico de que a qualidade das produções literárias teriam sido gravemente afetadas por uma moda “mítica”. Um de seus representantes é

justamente um dos latino-americanos mais internacionalizados que temos na área literária, Jorge Luis Borges, citado a seguir entre outros autores.

Graças, em parte, à Depressão, que estimulou a grande fase de realismo social no romance americano, a moda “mítica” européia não penetrou na literatura americana senão depois da Segunda Guerra Mundial. Agora, porém, ganhou força. Quase todos os americanos “sérios” de hoje saíram das universidades, e de lá eles em geral aprendem a considerar modelos como Beckett, Pinter, Kafka, Hesse, Borges e, mais recentemente, Zamyatin. [...] O resultado tem sido uma espécie intrigante de ficção – intrigante para os que não fazem parte da irmandade –, em que os personagens não pertencem a nenhum ambiente, não têm história pessoal, não estão identificados com nenhuma classe social, nenhum grupo étnico, nem mesmo com alguma nacionalidade, e representam seus destinos num local que não tem nome, muitas vezes num terreno tão elementar e fora do tempo quanto uma floresta, um pântano, um deserto, a montanha ou o mar. Quase sempre falam, se é que falam alguma coisa, em frases curtas e bastante mecânicas que, por sua vez, não revelam nenhuma origem específica [...] Esses recursos narrativos são típicos de quê? Ora... do mito, da fábula, da parábola, da lenda. (Ibidem)

Por sua vez, temos também o discurso dos latino-americanos que fundaram o Instituto Gabriel García Márquez, uma associação justamente para a união do jornalismo e da literatura em busca de um novo gênero que chamam de jornalismo-literário.

Aunque los Estados Unidos han reivindicado para si la invención o el descubrimiento del periodismo literario, de las *fictions* o de las “novelas de la vida real”, como suelen denominarse allí los escritos de Truman Capote, Norman Mailer y Joan Didion, es en América Latina donde nació el género y donde alcanzó su genuína grandeza. (MARTÍNEZ, 1996, p. 2)

Imagino que não ter citado o nome de Tom Wolfe foi inclusive proposital para não inseri-lo em nenhuma tradição. Afinal, Capote, Mailer e Didion são do mesmo “grupo”, da mesma geração e do mesmo movimento de Wolfe. E o caso aqui, com

Martínez, no texto intitulado *Defensa de la utopia*, é reivindicar não só o descobrimento do novo gênero, como também a sua excelência, a sua “genuína grandeza”.

Em todo o seu texto, Martínez discorre sobre a história dos jornalistas e escritores latino-americanos que se aventuraram a abraçar ou contar histórias reais com recursos não mais jornalísticos, mas emprestando a arte literária para até mesmo cativar leitores para os jornais. Para Martínez, inclusive, isso deu tão certo que basta ler os livros do período para se ter a noção exata da realidade que ela trazia, como se o jornalismo de fato eternizasse o momento político, econômico, histórico ao emprestar a literatura e colocar os fatos jornalísticos como tema de grandes livros.

Martínez lembra também da luta latino-americana contra o neoliberalismo que afastava cada vez mais a América Latina dos Estados Unidos, os países pobres dos países ricos e, conseqüentemente, a cultura e as crenças de um e a cultura e as crenças de outro. Portanto, afirmar-se como o continente de onde partiu um gênero ao mundo era mais do que uma questão literária, era, de fato, uma luta política para Martínez, discurso muito próximo do socialismo defendido por Casanova, embora de pontos de partida diferentes, Martínez latino-americano e Casanova, francês.

Após citar inúmeros exemplos de jornais latino-americanos que revolucionaram suas redações ao dar nova forma aos seus escritos na medida em que se utilizaram dos recursos literários para reforçar seus argumentos pró-América Latina, Martínez lança mais uma tese:

Porque, a semejanza del artista, el periodista es también un productor de pensamiento. En este fin de siglo neoliberal tan orgulloso de sus certezas,

tan convencido de que ya hemos llegado al “fin de la historia”, la cultura tiene la misión de ver la realidad como una enorme interrogación, como una perpetua duda, y de imaginar el futuro como una incesante utopía. El hombre se ha movido en las oscuridades de la historia a golpes de utopía, y la utopía es lo que ha permitido al hombre seguir teniendo fe en la historia.

E conclui que a internacionalização do gênero foi exportado pela América

Latina:

Ya que fue cerca de aquí, en Caracas, donde el periodismo latinoamericano tomó conciencia por primera vez, hace treinta y siete años, de que podíamos narrar el mundo a nuestra manera, con un lenguaje que no se parecía a ningún otro, me parece justo que sea aquí, en Cartagena, donde al fin de cuentas empezó esa historia, donde afirmemos nuestro derecho a reclamar un mundo que no se parezca a ningún otro, y que pongamos nuestra palabra de pie para ayudar a crearlo.

Mas o fato é que tanto os EUA quanto América Latina se dispuseram a chamar um tipo de jornalismo de literário. Para tanto, contextualizar o que é a literatura não é tarefa nada fácil. Sem entrar em debates, tomamos a definição de Rama, que coaduna com a definição do crítico brasileiro Antonio Candido. Para ambos, literatura é uma “série de obras de valor, com um sistema coerente com seu repertório de temas, formas, meios expressos, vocabulários, inflexões linguísticas, com a existência real de um público consumidor vinculado aos seus criadores, com um conjunto de escritores que atendem às necessidades desse público pelo manejo dos grandes problemas literários e socioculturais” (Rama apud KRISTAL, 2006, p. 111). Parece uma definição bastante abrangente, capaz de englobar o que foi produzido pelos jornalistas escritores.

A partir dessa definição, identifico algumas diferenças e semelhanças entre o modelo de jornalismo literário proposto pelos Estados Unidos e o proposto pela América Latina. Resumindo o exposto:

Eixos	Estados Unidos	América Latina
Obras de valor (os mais citados)	Capote, Mailer, Talese, Wolfe, Didion, Thompson, entre outros que constantemente surgiam ou eram encontrados para engrossar o caldo do <i>New Journalism</i> .	García Márquez, embora também se encontrem outros nomes importantes, como João do Rio ou mesmo Euclides da Cunha.
Leitores que se identificam com esses escritores	Jovens da década de 1960, que viviam o período das Revoluções e buscavam uma literatura que os identificasse com a realidade vivida.	Interessados em boas histórias de gente simples do povo ou personalidades que se mostrem bem humanas, com conflitos internos.
Sistema coerente	Realismo inglês (tradição de centro) Consideram histórias como contos, mas reforçam o espaço dos livros Temas pautados na imprensa Importância da descrição Retrata o geral (a sociedade da época) ao escolher um personagem particular – uma espécie de metonímia Diálogos (discurso indireto, direto, indireto livre) Construção do narrador em notícias jornalísticas Necessidade de tempo e espaço para escrever	Realismo mágico Consideram histórias como romances (importou mais o modelo de folhetim), mas conseguem espaço em jornais somente Temas pautados na imprensa Importância dos personagens Usa de linguagem figurativa para retratar a sociedade da época – espécie de metáfora Diálogos (discurso indireto, direto, indireto livre) Construção do narrador em notícias jornalísticas Necessidade de tempo e espaço para escrever

Já no Brasil, há poucos estudos que consideram seriamente a questão literária nos romances do Novo Jornalismo. Os trabalhos são usualmente provenientes do campo jornalístico, e não levam em consideração as preocupações estilísticas ou literárias. É o que buscaremos observar nas obras do chamado Novo Jornalismo. *O corpus* deste trabalho limita-se aos seguintes romances desse movimento: *O segredo de Joe Gould*, de Joseph Mitchell (1964, edição brasileira 2003); *A luta*, de Norman Mailer (1975, edição brasileira 1988), *A mulher do próximo*, de Gay Talese (1980, edição brasileira em 2002), *Ficar ou não ficar*, de Tom Wolfe (2000, edição brasileira de 2001). Com esse *corpus* de obras norte-americanas, por ter o movimento se consolidado primeiramente nos Estados Unidos, já é possível estudar a corrente e ressaltar nela aspectos fundamentais que nos levem a uma análise e comparação com outros tantos livros nacionais que aparecem hoje com a rubrica de jornalismo literário. É mister salientar que a escolha desses livros se deu em função de algumas razões, a saber: são obras de autores consagrados e citados pelos teóricos dessa tendência, ou seja, já se extrai daí que o peso do argumento de autoridade dos teóricos e o de consagração a uma espécie de cânone dos autores deveria mesmo direcionar a escolha dos livros para a análise. Outra razão para essas obras e não outras dos mesmos autores decorre do fato de que cada um dos livros circunscreve um período dessa tendência; a obra de Joseph Mitchell nesta tese aparece em primeiro lugar nas análises, pois marca a década de 1960; Norman Mailer escreve a obra em questão em 1975; Gay Talese escreve seu livro por longos anos, mas a sua publicação de fato dá-se na década de 1980; e, por fim, Tom

Wolfe ainda produz influenciado por essa tendência na década de 1990. De algum modo os livros escolhidos mostram a recorrência dessa tendência ao longo dos anos, respeitando, sempre, as particularidades dos estilos de cada autor. Por fim, a última razão da escolha desse *corpus* é a de que em língua portuguesa pouco se estudou sobre essas obras até o momento e esta tese pode contribuir com os estudos nessa área, tão esquecida mas ao mesmo tempo tão interessante da arte da produção escrita.

É fato, por exemplo, que as biografias, gênero que ao longo do século XX pode ser considerado híbrido, conquistam cada vez mais o gosto dos leitores e, em consequência, do mercado editorial. Não só as biografias, como as narrativas de não ficção, de modo geral, assumem cada vez mais uma posição de destaque nas listas dos *best-sellers*. O sucesso editorial delas tem sido levado a outras produções culturais, como o cinema e o documentário. As obras *Olga*, de Fernando Morais, e *A sangue frio*, de Truman Capote, já renderam sucesso de bilheteria nas suas adaptações para o cinema. A semente desse sucesso foi, provavelmente, plantada nessa década de 1960, tão comentada aqui e que levava os *jornalistas* da época a tratarem de forma literária os personagens da vida real. Joaquim Ferreira dos Santos (2005), no posfácio do livro *Radical chique e o Novo Jornalismo*, de Tom Wolfe, ressalta, contudo, que esse tipo de jornalismo literário não se encontra mais nos jornais, mas é ainda hoje “achado” nos livros, formato por excelência da literatura.

Não folheie os jornais em busca de taleses, breslins, capotes, thompsons locais. Todos mortos, sem sequer o registro de descansarem em paz num funéreo de página par<sup>7</sup>. A reportagem por aqui foi brilhar nos livros, que sempre observam tiragens expressivas quando apresentam esse ícone irresistível – jornalistas em ação. (Santos in WOLFE, 2005, p. 244)

Essa afirmação é contestada por alguns jornalistas que dizem que o instinto de escritor pode aflorar mesmo no espaço do jornal ou da revista, até porque deve ser bem-visto por constituir uma narrativa que ajuda a vender no mercado editorial. Lima (1995) diz que uma pesquisa nos EUA confirma que as matérias narrativas despertam o interesse do leitor e, conseqüentemente, ajudam a vender mais essas matérias:

Warren Watson, em ‘Using narrative style’, diz que as narrativas despertam o interesse do leitor – e ajudam a vender jornais; possibilitam contar histórias complicadas, permitindo aos leitores descobrirem os sentidos de suas vidas; têm profundo e positivo efeito sobre a motivação nas redações (LIMA, 1995, p. 7).

Nicholson, um professor de literatura britânico, no artigo *Teaching the New Journalism*, chega mesmo a se perguntar por que não ensinar essa tradição às crianças no colégio, nas aulas de literatura, e conta sua experiência bem-sucedida levando em conta essa proposta.

De qualquer modo, é fato que escritores-jornalistas contemporâneos ou mais antigos, estrangeiros ou brasileiros, utilizaram técnicas usualmente associadas à literatura para narrar fatos jornalísticos de forma que contextualizaram melhor as

---

<sup>7</sup> A referência à página par deve-se ao fato de que as páginas pares são menos valorizadas no jornal por conta de sua menor visibilidade para anúncios do que as páginas ímpares. Além disso, o autor refere-se ao fato de que os veículos da imprensa não possuem esse tipo de jornalismo literário.

informações, produzindo um desenho mais consistente da sociedade, de sua economia, política e cultura, o qual foi intensificado, então, e permanece na memória dos leitores por meio de um livro, um suporte de leitura mais duradouro.

Ferreira (2004) avançou nessa busca do literário dentro do jornalismo, mas não aprofundou nas questões do Novo Jornalismo (por não ser mesmo seu escopo de trabalho). Pensamos, então, em contribuir para essa questão e trazer mais análises sobre as obras propostas com o Novo Jornalismo, que atualmente parece caminhar para o gênero de “não ficção”, conforme propôs Truman Capote com seu livro *A sangue frio*, que também tivemos a oportunidade de analisar no trabalho de mestrado (ANDRETTA, 2008).

Um elemento em comum entre todos esses autores parece ser a constante leitura de cânones da literatura realista, pendendo mesmo para o eixo de Tom Wolfe, que cita como referência: Zola, Balzac, Dickens, Hemingway, Gógol, Fielding, Smollett e Dostoievski. Nesse sentido, um estudo do realismo engajado também é necessário para contextualização do Novo Jornalismo. Aliás, esse jogo entre realistas e nãorealistas é sempre um grande tópico da literatura em geral. Na opinião de Wolfe, como comentado, também havia, desde a Segunda Guerra, um afastamento dos escritores do instrumental que lhes permitiria a abordagem adequada do fenômeno do realismo

social, que poderia dar novo fôlego para a compreensão do contemporâneo<sup>8</sup> (LIMA, 1995, p. 148).

O desejo de superação dos cânones literários e de tornar-se um escritor rendeu a Tom Wolfe a alcunha de “o Balzac da avenida Park”<sup>9</sup> (SANTOS, 2005, p. 238). O apelido, entendido nesse caso como carinhoso, mostra a proximidade que o Novo Jornalismo sempre quis ter com a literatura. Essa aproximação da reportagem com a literatura teve adeptos também no Brasil. Carlos Heitor Cony (2003), por exemplo, diz ter empregado uma mistura de ficção e reportagem, que em muito se assemelha ao trabalho do escritor-jornalista proposto pelo Novo Jornalismo:

Ao encerrar este trabalho, mistura de reportagem, depoimento e ficção, sinto-me obrigado a fazer uma coisa que sempre evitei, sobretudo no campo literário: dar uma explicação. [...] Para formalizar o projeto, escolhemos um gênero de narrativa que de tempos para cá tem tido acolhida no setor editorial. É uma interação entre a reportagem e o romance, um produto anfíbio que continua tendo cultores em diversos países, e não chega a ser novidade absoluta, pois foi empregado de forma até genial por Tolstoi (*Guerra e Paz*), por Zola (*O Deboacle*), por Alexandre Dumas (*O Colar da Rainha*), por Truman Capote (*A Sangue Frio*) e por outros numerosos escritores de diferentes épocas e calibres. (CONY, 2003, p. 280)

No Brasil, esse tipo de narrativa foi bastante utilizado durante a Ditadura<sup>10</sup>. Os jornalistas “escondiam”, ou melhor, encontravam uma forma diferente de dizer o que descobriam e não poderia ser revelado, sob forma de pressão ou ameaças. Trata-se de

---

<sup>8</sup> Psicodelismo, drogas, Guerra no Vietnã, fim do *american way of life*, movimentos contra o *status quo* e o crescimento americano são alguns fatores que podem ser vistos nas obras.

<sup>9</sup> Por seus textos conterem a sofisticação da conhecida avenida nova-iorquina e o romance realista que tem Balzac como um dos seus exemplos mais notáveis.

<sup>10</sup> Embora tenha também sido esse próprio regime militar que colabora para o fechamento de revistas importantes para a consolidação dessa tendência no Brasil, como é o caso da revista *Realidade*.

um trabalho mais detalhado de checagem de dados, de entrevistas, de pesquisa e de escrita, de contar histórias sem a camisadeforça das técnicas jornalísticas de escrita rápida.

Por vezes, o jornalismo literário apresentava-se como especialmente apto para contar histórias de forma mais aprofundada, para revelar a experiência vivida pelo repórter por cobrir um evento ou uma guerra, para desenvolver psicologicamente uma personagem que merece uma história não só maior do que duas laudas (em extensão), mas maior do que uma notícia. Segundo Talese, trata-se de um retrato da sociedade que foi escancarado pela revolução sexual, e a imprensa diária não conseguia acompanhar o seu sentido mais profundo com as *hard news*:

Em minha opinião, aquilo que era difundido como novidade nos anos 60 integrou-se de tal forma à sociedade atual que só pode ser chamado de “novo” por editores novatos ou submetidos com tanta intensidade às pressões diárias da profissão que são levados a apontar como “tendências” aspectos de comportamento incorporados há muito tempo na vida privada da população. Assim, num certo sentido, este livro trata da revolução sexual dos anos 60 e 70. É sobre homens e mulheres que personificaram aquela revolução. (TALESE, 2002, p. 9)

Para tomar outro exemplo, e dessa vez de autor brasileiro, o livro de Joel Silveira, *A milésima segunda noite da Avenida Paulista*, também faz um retrato da elite paulistana e das contradições entre patrões e empregados das décadas de 1940 e 1950 daquela sociedade. Faz isso por meio de uma reportagem que conta a história do casamento de uma Matarazzo em contraposição com o casamento de uma operária da fábrica pertencente à mesma família. A história é repleta de pormenores das festas contadas também por informantes do repórter. Mais do que uma reportagem, Silveira

faz um conto, mas um conto baseado em uma história real. Assim, a ideia de jornalismo literário parece ser muito semelhante ao conceito de literatura que se tem de obras ficcionais de tendência realista, e é exatamente essa ideia de literatura presente no Novo Jornalismo que se pretende investir aqui. Tomando o exemplo de um trecho de Joel Silveira, transcrito a seguir, a construção psicológica dos personagens, a riqueza das descrições e o fato de ser uma narrativa escrita de maneira bastante articulada indicam um texto afinado com a proposta literária de narrar histórias:

Comento, com Fifi, a vida mundana de São Paulo, e ela me diz na sua vizinha:

- Está adorável! Nunca tivemos uma vida social tão intensa.

É que os motores das fábricas estão trabalhando muito. Já não há horas vagas nos domínios dos Matarazzo e dos Crespi. Os enormes portões da Mooca não se fecham: expulsam, de manhã cedo, uma turma de gente cansada e cinzenta, engolem mais gente que se cansará durante o dia. Os relatórios, sempre exatos, nos contam coisas muito importantes. Dizem, por exemplo, que os lucros de Matarazzo no ano passado foram de 700 milhões de cruzeiros. É muito dinheiro e com ele os Matarazzo podem fazer grandes e belas coisas. Algum dia (quem sabe?), Matarazzo fará um refeitório ventilado e claro para os operários. Fará também uma maternidade para as mulheres dos operários, não uma maternidade elegante e cara, a melhor da América do Sul, como a que ele ergueu lá para os lados da avenida Nove de Julho; apenas uma maternidade sóbria, mas que seja de graça.

Há uma descrição da troca de turno dos operários, há algum elemento (que no restante do livro é mais claro) da personalidade de Fifi (“com sua vizinha” e a própria fala da garota que vive apenas para aparecer em eventos sociais, vazia de sentido em outros aspectos), há ironia ao falar da maternidade paga e da maternidade gratuita e há fluxo de consciência (elemento indicado por Wolfe no manifesto e que aparece aqui de

forma natural), ao pensar no futuro, no que os Matarazzo podem fazer aos operários já que ganharam tanto dinheiro. Todos esses elementos são trabalhados nesse trecho e outros tantos em outros trechos, o que indica que essa narrativa não é semelhante às notícias de um jornal diário que informará, por exemplo, o faturamento da empresa em relação ao ano passado.

Por que, então, não se chama de literatura simplesmente? Por que está inserido em uma categoria denominada jornalismo literário? Talvez a resposta seja simples: porque o compromisso com o real é maior. Parece que com relação ao restante todo da produção estamos diante de uma obra literária, enquanto busca de certo efeito estético da arte de escrever. E é justamente esta a grande questão, a saber, aquilo que faz a obra receber a rubrica de “literária”, que interessa nesta investigação.

O crítico Jonathan Culler (1995, p. 58) diz em um artigo sobre a literatura que:

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

Deixando de lado a ideia de literariedade, que parece supor uma substância literária fechada, o que Culler (1995) diz em relação à literatura como um modo “diferente” de narrar é bastante oportuno se tomarmos os exemplos dos livros de jornalismo literário. Os autores de todos eles tinham a opção de escrever simplesmente uma matéria para um veículo de comunicação, mas decidiram ampliar a proposta e levá-la a cabo por meio de um livro. O espaço e o tempo de produção aumentaram,

assim como a riqueza de detalhes e de informações, da mesma forma que o trabalho para escrever de modo mais envolvente, com preocupação estética.

É importante dizer que nem todos os jornalistas norte-americanos aderiram ao movimento naquele momento. Apesar de alguns serem citados como escritores dessa tendência, não aceitavam com facilidade todos esses argumentos. Aliás, muita disputa de “ego” e de poder entre os jornalistas norte-americanos definiu dois grupos distintos que praticavam o jornalismo literário.

O primeiro grupo, liderado por Tom Wolfe, acreditava que as ferramentas tradicionais do jornalismo eram inadequadas para todas as mudanças sociais ocorridas na década de 1960, assim como somente a literatura sem os temas jornalísticos também não atraía leitores. Trata-se de acreditar que aspectos sociais, factuais, narrados com detalhes e com estética, tal como fizeram os romancistas realistas como Dickens, Pulitzer, Jack London, Eric Blair, George Orwell, Truman Capote etc., atraem mais o público e ajudam a enriquecer tanto a literatura quanto o jornalismo.

Tom Wolfe, contudo, foi atacado após escrever o perfil do editor da *The New Yorker*, revista que estava prestes a comemorar seu 40º aniversário, William Shawn. A ironia com que escreveu o perfil do misterioso editor, que não quis conceder entrevista para o jornalista da *The Herald Tribune*, fez com que os dois veículos estabelecessem uma disputa pelo poder com relação ao *New Journalism*. Artigo que ainda será abordado por ocasião da análise da obra *Ficar ou não ficar*.

Após a briga do perfil de Shawn, a *New York Review of Books*, por meio de um artigo de Macdonald, “Parajornalismo, or Tom Wolfe and his magic writing machine”,

ataca os textos semelhantes aos de Tom Wolfe, que, segundo Macdonald, primam por elaboração, não por desenvolvimento, ou seja, que estão mais preocupados com a forma literária do que com o conteúdo jornalístico e, por isso, invariavelmente lançam mão da ficção, o que não traria nada de novo, apenas uma forma fora do jornalismo, um parajornalismo.

Marc Weingarten (2010) acredita que Wolfe, ainda assim, com todos os ataques, saí vencedor dessa briga:

Como era o verdadeiro líder daquele grupo irreverente, bem como o escritor que tinha mais colhões, Wolfe era o mais vulnerável aos ataques. Mas, como se veria, os desdobramentos mais interessantes do jornalismo naquela década teriam muito mais a marca de Wolfe do que da *New Yorker*. (p.14)

Essa revista, aliás, já havia publicado *Hiroshima* e *A sangue frio*, dentre outros textos célebres tomados por Tom Wolfe como exemplos do Novo Jornalismo. O próprio Shawn havia editado as duas reportagens citadas e dizia ter se arrependido no caso do texto de Truman Capote, no qual se reconheceram alguns trechos de ficção, uma vez que, após a obra publicada, muitos personagens começaram a reclamar que seus depoimentos não teriam sido aqueles escritos por Capote.

Sobre a “turma” de Wolfe, Weingarten (2010) lembra ainda que Orwell se inspira em Dickens, especialmente no livro *Na pior em Paris e Londres*, e escreve *A caminho de Wigan*; ambos os livros e autores, tomados por Wolfe como exemplos de romancistas do realismo, quando atuantes do jornalismo, contavam “pequenas mentiras” em favor de uma “grande verdade”.

Como assinalou seu biógrafo Bernard Crick, Orwell admirava o talento de Dickens para “contar pequenas mentiras com o objetivo de enfatizar o que ele considera uma grande verdade”. Em sua determinação para contar a verdade, Orwell torna mais plana a estrada cheia de ressaltos de sua narrativa, fundindo personagens numa combinação, ou criando-os se necessário. Três décadas depois, isso se tornaria um grande dogma do Novo Jornalismo – colorir fatos e personagens como um aquarelista para chegar a uma verdade emocional e filosófica maior. (2010, p. 28)

Esse dogma descrito por Weingarten (2010) traz um imenso problema para os jornalistas porque, principalmente, rompe com a credibilidade jornalística, que faz com que as pessoas confiem no que os jornais dizem, e confere poder à imprensa. Também confunde o que o jornalista deve ser em essência, um profissional comprometido com a verdade.

As ocupações literárias, tais como redator, escritor, jornalista ou repórter, costumam estar incluídas entre as “profissões”, e frequentemente a “academização” é suficiente para explicar a profissionalização. Na autoimagem dos jornalistas, o termo profissional tem três sentidos: primeiro, o oposto de aficionado; segundo, a qualificação por meio da capacitação especial; e, terceiro, um código de conduta que dá prioridade aos interesses da clientela receptora (cf. Burns, 1969, pp. 67s.). Além disso, pode-se identificar dois tipos de normas jornalísticas profissionais: as normas técnicas (obtenção rápida de notícias, habilidade para redação e edição etc.) e as normas éticas (obrigação para com os receptores, valores como a responsabilidade, a imparcialidade, o cuidado, a justiça, a objetividade etc., cf. Breed, 1955a). (KUNCZIK, 2001, p. 37)

Por esse compromisso com o verossímil, alguns jornalistas do segundo grupo por assim dizer adotaram certos métodos do Novo Jornalismo, como a escrita em primeira pessoa, porque se apropria e participa do tema narrado, ou como a utilização irrestrita de diálogos e de descrições ambientais, mas possuem primariamente a preocupação com a transmissão da informação em vez da preocupação estética. É o caso de Gay Talese, Lilian Ross, Norman Mailer, dentre outros, que nunca aceitaram as

nomenclaturas do *New Journalism* ou jornalismo literário, apenas dizem aceitar escrever suas matérias sem o peso do *lead*, mas também não querem ficar subjugados ao que chamam de “o peso da literatura”. No segundo capítulo desta tese, trazemos o exemplo de Gay Tales com o livro *A mulher do próximo*. E, a partir das análises que seguem, busca-se verificar se o “embelezamento” da literatura superou a não ficção proposta pelos jornalistas. Se sim, este tema sai completamente do campo jornalístico e passa a mergulhar mais profundamente em turvas águas literárias. Minha tese é de que é mais difícil, não impossível, para o jornalismo *strictu sensu* conseguir, de fato, alcançar uma fruição somente com recursos literários, sem utilizar a ficção; mas apesar disso todos os estudos levam ao que eles acreditavam ser uma produção com função conotativa de não ficção. Parece que os autores consagrados do Novo Jornalismo assim o foram porque utilizaram em alguma medida a ficção, uma sombra e um *karma* àqueles que se pretendem jornalistas-literários.

As hipóteses, portanto, colocadas inicialmente foram de que 1) há conceitos literários implícitos na categorização do Novo Jornalismo e que podem, eventualmente, fugir do que estamos habituados a chamar de obra literária, uma vez que une aspectos jornalísticos, 2) o Novo Jornalismo teria tido desdobramentos literários em obras brasileiras. Em nosso estudo, desenvolvemos três eixos de interpretação. Um primeiro, presente nesta introdução e que segue adiante contextualizando o *New Journalism*, de modo que mostre a) os seus antecedentes e contexto histórico-literário; b) o conceito de literatura implícito ou explícito nos textos do Novo Jornalismo. Um segundo eixo que diz respeito ao estudo de algumas obras de referência citadas pelos próprios autores do

Novo Jornalismo, o que nos deve levar a c) análise das obras norte-americanas aqui escolhidas, relacionando-as entre si, e com o conceito de Novo Jornalismo. Nesse momento, o contexto e os autores dessa corrente deverão ser particularmente estudados. Por fim, um terceiro e último eixo traz os desdobramentos que essa corrente trouxe aos escritores brasileiros (buscando um histórico do movimento, como a atuação da revista *Realidade*). Apontamos alguns romances brasileiros que podem ser tomados como exemplos dessa possível vinculação do Novo Jornalismo e mostramos os desdobramentos e, inclusive, as rupturas com os *modelos* trazidos pelos autores norte-americanos.

A seguir, apresentamos brevemente as obras norte-americanas que serão analisadas no capítulo seguinte:

a) *O segredo de Joe Gould*, de Joseph Mitchell

Foi o último livro publicado por Joseph Mitchell, que tinha carta branca para escrever o que quisesse e em quanto tempo quisesse pela revista *The New York*. Mesmo não escrevendo mais nada desde 1964, Mitchell continuou a receber salário da *magazine* até morrer em 1996, de câncer. Era famoso por escrever perfis e fez o primeiro texto no gênero sobre o famoso boêmio Joe Gould, ou Professor Gaivota (como era conhecido nos bares de Nova York), em 1942. Em 1964, recuperou a história e quis contar o que teria acontecido com o projeto a que Joe Gould, seu personagem, se dedicou: o livro das histórias orais.

b) *A luta*, de Norman Mailer

Um *livro* para contar a história de uma única luta de boxe. Mas essa luta foi com os maiores boxeadores do século: Muhammad Ali e George Foreman, realizada no ano de 1974. A história tem como cenário o Zaire e todos os holofotes de Norman Mailer se voltam para o momento da luta, seus personagens, seus antecedentes, os temores e o contexto histórico da época. Ali vence e essa vitória é interpretada de modo complexo, como uma vitória do esporte para o cenário mundial, para os negros norte-americanos e para todos aqueles que, como ele, se recusaram a participar da Guerra do Vietnã, condenando esse episódio.

c) *A mulher do próximo*, de Gay Talese

O autor de *A mulher do próximo* esteve inserido no ambiente do Novo Jornalismo, mas sempre foi contra a nomenclatura dada por Wolfe. Para ele, esse “rótulo” poderia ser resumido simplesmente na ideia de escrever bem narrativas reais. Foi com esse pensamento e sempre criando polêmica que ele escreveu a obra fruto de nove anos de pesquisa e participação no movimento revolucionário sexual da década de 1960 e 1970, nos Estados Unidos e, de certa forma, que foi propagado pelo resto do mundo. A Guerra Fria e o modelo artificialmente criado do *american way of life* são colocados à baila na obra, pois o cenário dessas décadas era de uma revolução completa em vários sentidos, inclusive o sexual, embora o puritanismo anglo-saxão queira esconder até hoje. *A mulher do próximo* narra essa revolução em consonância com as demais, passa pelo movimento *hippie* e conta a história do editor Hugh Hefner, da

revista *Playboy*. À primeira vista, parece um tema da sublitteratura, mas apresenta análises contundentes de uma época, aproximando muito a obra ao realismo social, já comentado neste projeto.

d) Ficar ou não ficar, de Tom Wolfe

Um livro de ensaio, com artigos produzidos em vários momentos da vida do autor. Conta-se, nessa obra, a história de personalidades que influenciaram o ambiente artístico, científico e religioso do século passado e que, contudo, são pouco conhecidos, quase considerados anônimos da sociedade contemporânea<sup>11</sup>. Além disso, explora por meio de observação como é o comportamento dos jovens de modo geral nessa cultura contemporânea e finaliza tratando especificamente sobre a crítica de livros, mais especialmente, o autor pretende defender-se de acusações sobre seus textos escritos em estilo de jornalismo literário. Ao que se refere a esse estilo de Tom Wolfe, destaca-se a ironia, o processo de caricaturização de seus personagens, o deboche e também alguns trechos com intertexto.

---

<sup>11</sup> Por contemporâneo, nesse livro, entende-se o século XXI.



## **2 OBRAS DECISIVAS**

### **2.1 O Segredo de Joe Gould**

O enredo do livro como um todo é feito pela história de um personagem, ou, mais especificamente, a história de um enigma descoberto e encoberto várias vezes na narrativa, algo que é velado e desvelado, mas que deve ficar mesmo oculto (trata-se do “segredo” já anteposto no título).

O personagem com o segredo em questão é Joe Gould, um excêntrico boêmio que o jornalista Joseph Mitchell encontra nas ruas de Nova Iorque das décadas de 30, 40 e 50. O que mais ficará em evidência no início da narrativa é a miséria desse personagem, aspecto que pode provocar um compadecimento do leitor em relação ao que lerá; esse mesmo aspecto também anuncia o diferencial almejado pelo jornalista, ou seja, o fato de não haver costumeiramente perfis de gente humilde. Com isso, Mitchell quer revelar um outro lado das ruas de Nova Iorque, a miséria, a realidade mais dura. Isso é fortemente marcado pelas escolhas das informações narrativas: “Vivo de ar, auto-estima, guimba de cigarro, café de caubói, sanduíche de ovo frito e ketchup”, sendo que as falas do personagem são sempre marcadas pela ironia. No caso desse trecho, a ironia

provém da mistura de campos semânticos diferentes: “auto-estima” está deslocado para o mesmo campo semântico que o “sanduíche de ovo frito” e de “guimba de cigarro” e, no entanto, são esses elementos que misturados o mantêm vivo.

Ainda com a imagem de miséria, um dos fios condutores da narrativa, o narrador introduz uma descrição física e psicológica do personagem com uma estrutura textual enxuta que começa com o seguinte tópico frasal: “Gould é ianque”. A partir daí mostra a relação de parentesco nobre do personagem, sua passagem pela Universidade de Harvard até sua “absoluta aversão a propriedades”, sentimento que o levou ao uso de ternos e camisas ganhas que são invariavelmente grandes demais para seu corpo de “1,62 de altura e [que] dificilmente pesa mais que 45 quilos”. A descrição física complementa-se da seguinte forma:

É careca, mas tem uma cabeleira longa e crespa na parte de trás da cabeça e uma barba densa, cor de canela. Usa uns óculos grandes demais, que estão sempre tortos e escorregando até a ponta do nariz. Nem sempre os usa na rua e, sem eles, tem o olhar desvairado de um velho estudioso que estropiou a vista lendo letras miúdas. Até mesmo no Village muita gente se volta para olhá-lo. Gould anda curvado, a passo rápido, resmungando consigo mesmo, inclinando a cabeça para frente e para o lado. (p. 13)

Essa descrição do personagem é, assim como outras obras literárias, complementada pela descrição psicológica. No caso de *O segredo de Joe Gould*, Gould, o personagem do livro, é constantemente analisado pelo narrador, e até nas descrições físicas há elementos subjetivos: “Para cobrir a cabeça gosta de peças *incomuns* [revelar seu gosto aqui é também uma forma de deixar uma pista de sua personalidade] – gorro de esquiador, boina, boné de marinheiro”. Em outro trecho, seu perfil psicológico é

narrado com uma metáfora: “Inquieto e independente como um gato vira-latas”. Em histórias ficcionais, tal construção do personagem é um produto livre da imaginação do autor; em histórias de personagens reais a licença é menor, talvez por esse motivo a investida em um romance psicológico fique suspensa. Nesse caso, a instrumentação do autor tem de dar-se como uma adaptação da linguagem que emprega à imagem real concedida do personagem. Portanto, as semelhanças com histórias muito subjetivas ficam contidas até um certo limite, aquele que permite o jornalismo.

Assim o tema da miséria é um dos aspectos trabalhados no livro a partir da construção, se é que se pode dizer isso, do personagem; mas sem deixar de lado o tema do segredo, mais marcante no segundo capítulo ou meio e final da obra como um todo. Tal segredo se refere ao personagem dizer a todos os que o conheciam que ele estava produzindo a maior História Oral de todos os tempos. O problema é que esse projeto, dado como certo no primeiro perfil, pode nunca ter existido, segundo supõe a leitura do segundo perfil. É possível observar que a narrativa conduz propositalmente a essa reflexão, mas sem dizer explicitamente o desfecho das suspeitas do narrador, que são, automaticamente, transmitidas para o leitor. Tal como a traição de Capitu, os leitores são levados pela visão do narrador em primeira pessoa, porque, segundo James Wood (2011), a narração em primeira pessoa faz a narrativa parecer mais confiável, uma vez que o narrador conta sua própria história como quem passou por tudo. Quanto mais o segredo fica em evidência, mais o narrador mistura a história do personagem à sua própria, em primeira pessoa, em como se conheceram, o que fizeram, enfim, a inserção

da primeira pessoa para dar o tom de confiabilidade requerida por quem conta um segredo e insinua que a história do outro foi uma invenção.

Na verdade, a narração em primeira pessoa costuma ser mais confiável que não confiável, e a narração “onisciente” na terceira pessoa costuma ser mais parcial que onisciente.

O narrador na primeira pessoa em geral é muito confiável; por exemplo Jane Eyre, narradora em primeira pessoa altamente confiável, conta sua história numa posição de quem compreende o que já passou (depois de anos, casada com Rochester, ela agora pode enxergar a história de sua vida, assim como a visão de Rochester volta aos poucos no final do romance). Até o narrador que não parece confiável costuma ser confiavelmente não confiável. [mas essa é mais rara]. (WOOD, 2011, p. 20)

O livro *O segredo de Joe Gould* é, portanto, o espaço e a plataforma ideal que Joseph Mitchell encontrou para reunir dois perfis do mesmo personagem, Joe Gould, feitos com uma distância de 22 anos de diferença. O primeiro perfil, *O Professor Gaivota*, foi publicado na *The New Yorker* em 12 de dezembro de 1942, e está em terceira pessoa. E o segundo perfil do personagem, escrito em 1964, após a morte de Gould, foi intitulado *O segredo de Joe Gould*, que está em primeira pessoa, e novamente é a *The New Yorker* que vai publicá-lo, mas a reunião e comparação entre os dois textos tornam-se mais claras na compilação de ambos os perfis no livro. Nas palavras do autor:

Este livro consiste de duas visões de um mesmo homem, uma alma perdida chamada Joe Gould. Ambas são perfis feitos para a revista *The New Yorker*. O primeiro, “O Professor Gaivota”, escrito em 1942, foi publicado na edição de 12 de dezembro de 1942. Vinte e dois anos depois escrevi o segundo, “O segredo de Joe Gould”, que saiu nas edições de 19 a 26 de setembro de 1964. (MITCHELL, 2003, p. 7)

Justamente “em 1942, por motivos que explicarei mais adiante, eu me envolvi com a vida de Gould e me mantive em contato com ele durante seus dez últimos anos na cidade” (p. 38 da obra), diz Joseph Mitchell como narrador no segundo capítulo. Ele conheceu Joe Gould quando trabalhava em um jornal em 1932 e foi a um restaurante do subúrbio de Nova Iorque com o chefe da polícia local. Naquele ano, muitos andarilhos morriam pelo rigoroso inverno e Gould entrou no restaurante para pedir comida ao dono antes do horário combinado, à noite. Questionado pelo repórter e policial, o dono do restaurante explicou a situação, deu a comida a Gould e a história toda terminaria aí.

Quando Mitchell troca de emprego e vai trabalhar na revista, muda-se para o mesmo bairro em que avistara Gould pela primeira vez. Dessa forma, reincidentemente ele avista o transeunte e, com o perfil de escrita narrativa que vigorava na revista, conseguiu convencer seu editor de que seria interessante publicar a história de um personagem notívago solitário, não enfatizando o aspecto boêmio, mas a obsessão pela escrita do maior livro de história oral do mundo. Segundo o autor, isso é uma pauta jornalística, pois possui um caráter universal, uma vez que havia muitos notívagos solitários na cidade que poderiam identificar-se e, ao mesmo tempo, inusitado, pois envolvia um projeto literário no mínimo audacioso. Tal explicação é colocada no próprio livro, o que parece justificar a importância da história para o leitor pela relevância do tema ao jornalismo. Há, inclusive, o aval do editor da revista para que a história seja contada. “O editor me disse para ir em frente e experimentar” (p. 46 da obra). Interessante o uso da palavra “experimentar”, uma vez que o narrador poderia ter dito simplesmente que aceitava, mas “experimentar” é uma palavra rotineiramente

utilizada por aqueles que se colocaram no posto de iniciadores de um estilo, tal como os escritores do *New Journalism*.

Acrescenta-se à justificativa para continuar com esse tema a narrativa das razões pelas quais o autor decidiu contar toda a história. Como um detetive, ele coloca-se na posição do único que descobriu o segredo e agora quer desvendar os indícios investigados já revelados para o leitor.

Além disso, há alguns desdobramentos marcantes durante o enredo, tais como a escolha temporal da história. Mais uma vez o fato de ele vivenciar a obra influencia o tempo da narrativa, obrigatoriamente contemporâneo do autor.

Por tratar-se de um evento real, que todos conhecem, o narrador sabe que o “segredo” pode ser antecipado, mas ainda assim ser trabalhado com um suspense, deixando uma incerteza na antecipação, na revelação inicial, como se existissem mais elementos para compor o cenário que teria sido anunciado de forma fragmentada pela mídia até então. O narrador teria a função, nesse caso, de aprofundar e trazer elementos até então desconhecidos e de bastidores. Isso acontece principalmente com o segundo perfil.

Por fim, além do elemento real que é algo anterior à obra, há também o desejo de observar a vida alheia que parece ser anterior à obra e revelado nas investidas na vida pessoal do personagem, sendo cena a cena descoberto pelo narrador. Há aí um elemento parecido com o *flâneur* de Flaubert, um autor várias vezes citado pelos jornalistas-escritores como um influenciador do modo de escrever desses autores. Mesmo assim é parecido, não exatamente igual, pois a posição do *flâneur* de Flaubert é mais de

observador, enquanto a de Mitchell é a de um observador mais participativo e atuante, visto que não só observa a vida de Joe Gould, mas a investiga e torna-se próximo dele, colocando-se na função de mais um personagem que viveu a história.

No posfácio de João Moreira Salles à edição brasileira do livro, o documentarista e editor da revista *Piauí* enumera algumas particularidades que observa na escrita de Mitchell, entre elas pontos que revelam a capacidade do autor de ouvir e de ter paciência. Salles relembra a história de Mitchell que, ao ver um pica-pau aplicar seu trabalho de bicar uma árvore por duas horas, diz que foi a coisa mais incrível que já testemunhou. A história é representativa para demonstrar que a observação só foi possível devido à calma do autor e sua obstinada observação da cena, levada até o fim pela crença de que em assuntos prosaicos sempre exista uma boa história a ser contada. Essa paciência, ainda segundo Salles, se transferida ao campo textual, leva inevitavelmente a uma lentidão da escrita, algo inimaginável no jornalismo, mas perfeitamente adequado à prática literária.

Uma das premissas para a produção textual desse escritor, portanto, foi a de não cumprir com prazos alheios. No primeiro perfil (*O Professor Gaivota*), tem-se um total de 16 dias para apuração, 18 dias para a escrita propriamente dita do texto de 22 páginas e 5 meses de edição e revisão. Por mais veloz que pareça tal produção, é improvável tal ritmo nas redações dos dias atuais. A segunda versão foi pacientemente concebida, e aparece depois de 22 anos da publicação da primeira, em 19 e 26 de setembro de 1964, produto, dentre outros fatores, de 10 horas de entrevista em uma única ocasião, e noites inteiras de somente exercitar a arte de ouvir as histórias de seu personagem em um

período de 1938 a 1957 (quando o personagem morre), a partir de entrevistas e pesquisas.

Todo esse esmero se deve a algo que o próprio autor cunhou de “observação reveladora”, ou seja, trata-se de uma técnica em que o entrevistador demonstra interesse ao ouvir e incita o falante a se surpreender com as próprias revelações. Na psicanálise, velha cúmplice da literatura, poderíamos dizer que o autor estava ali interessado no ato falho de seu personagem para colocar sua revelação no centro do enredo, da trama, da narrativa. No caso de Joseph Mitchell, ele apostava na falta da palavra, na falha entre o ato de falar e o pensamento que profere aquilo que sequer se dizia a si mesmo em casos de extrema solidão. Também em textos de Freud, como *Totem e tabu* (1913) ou *Moisés e o monoteísmo* (1939), há a incansável busca do autor por revelar o novo método da psicanálise, o de justamente descobrir os processos traumáticos desencadeantes dos sintomas visíveis por meio da verbalização, do discurso, das entrevistas com o analista, do contar histórias. Era nessas revelações dos processos traumáticos, o que está nos *subsolos* da alma humana, que Mitchell parecia estar interessado ao falar de “observação reveladora”.

Sobre a estrutura da história, o primeiro perfil é uma narração mais sucinta e mais cega em relação aos defeitos do personagem Joe Gould. O narrador deixa-se levar completamente pelo personagem aceitando como verdade o que ele diz e mesmo se compadecendo de seus penares: “três flagelos o atormentam: falta de teto, fome e ressaca”. Isso já anuncia ao leitor o que encontrará nas páginas que seguem: o relato de um homem andarilho, que precisa pedir comida pelas ruas de Nova Iorque, um bêbado

inveterado que se autodeclarava com o eufemismo de boêmio (“Às vezes ele se gaba de ser o último dos boêmios. ‘Os outros todos caíram fora’, explica”).

Nessa obra de Joseph Mitchell, há duas construções de um mesmo personagem; a diferença mais notada entre eles é que no primeiro perfil, *O Professor Gaivota*, o objetivo de vida de Gould era tornar-se imortal por meio da literatura com seu projeto de escrever uma história oral da nossa época. O que, de fato, acaba acontecendo, mas somente com a publicação do segundo perfil de Mitchell e a publicação de seu livro com os dois perfis (há, portanto, uma metalinguagem evidenciada), uma vez que o segundo perfil é a voz do repórter narrando como conheceu o personagem, não somente a história do personagem por ele mesmo, com a mentira da história oral (H.O.), um projeto que nunca existiu de fato. Nas palavras do narrador:

A História Oral é uma vasta miscelânea, um amontoado de diz-que-diz-que, um repositório de tagarelice, uma coletânea de disparates, conversas moles, mexericos, embromações, baboseiras, despautérios – fruto de mais de 20 mil conversas, segundo a estimativa de Gould. Contém as biografias irremediavelmente incoerentes de centenas de desocupados, relatos de viagens de marujos que ele encontrou nos bares da South Street, descrições pavorosas de experiências vividas em hospitais e clínicas (“Você já passou por uma operação ou uma doença dolorosa?” é uma das primeiras perguntas que Gould, com a caneta-tinteiro e o caderno de linguagem em punho, faz para alguém que acabou de conhecer), resumos de inumeráveis arengas na Union Square e no Columbus Circle, depoimentos de convertidos registrados durante pregações de rua do Exército de Salvação e as confusas opiniões de muitos oráculos de praça e sábios de botequim. Durante um tempo Gould frequentou os restaurantes 24 horas baratos dos arredores do Hospital Bellevue, escutando e transcrevendo fielmente as conversas de internos cansados, enfermeiras, atendentes, motoristas de ambulância, alunos da escola de embalsamento, funcionários do necrotério. Em dia de parada, percorre a Quinta Avenida de um lado ao outro, tomando notas sem parar. Escreve com grande franqueza, chegando a um elevado percentual de obscenidades. Quase todos os dias acrescenta alguma coisa ao capítulo intitulado “Exemplos da chamada história suja de nossa época”. Em outro capítulo reuniu muitos

versos e observações que encontrou rabiscados nas paredes dos banheiros de metrô. Ele acredita que esses rabiscos são historicamente tão verdadeiros quanto a estratégia do general Robert E. Lee. Dedicou centenas de milhares de palavras ao comportamento dos bêbados e às aventuras sexuais de vários profissionais moradores do Village na década de 1920. Descreve centenas de festas regadas a gim realizadas no bairro, incluindo mexericos sobre os convidados e relatos fiéis de suas discussões sobre assuntos como reencarnação, controle de natalidade, amor livre, psicanálise, Ciência Cristã, swedenborgianismo, vegetarianismo, alcoolismo e diversos ismos políticos e artísticos. (p. 18-19)

O trecho citado é importante não só para ter ideia do projeto de vida de Gould como para, depois da leitura do segundo perfil, descobrir algumas falhas da cobertura jornalística de Mitchell. No segundo perfil, *O segredo de Joe Gould*, muitos trechos são retomados e estendidos, mas o que primordialmente os distingue é o fato de o autor/narrador ter suposto que a H.O. era uma tentativa frustrada do personagem de superação da morte do pai (pouco explorada no texto) e que nada foi encontrado sobre esse projeto dado como certo no primeiro perfil. É interessante notar que o livro foi compilado pelo autor com a inclusão dos dois perfis e que o segundo vem como uma “verdade” escondida no primeiro. É isso o que constitui o clímax, o nó narrativo do enredo que une ambos os textos, no sentido de que esse perfil se apresenta como continuação do primeiro, embora repita muitas dessas informações. Ao unir os dois textos no livro, vê-se a estrutura de um conto. De acordo com Vicente Ataíde (1989), o conto prevê a existência de uma única célula dramática no texto, como, por exemplo, um conflito girando em torno da existência ou não da H.O., não revelando em detalhes outras ações ou outros conflitos dos personagens, ou seja, não mostrando mais de uma célula dramática. Já segundo Moisés (1969), o conto seria a narração de um caso, como o da revelação ou não do segredo de Joe Gould. Ao final do segundo perfil,

essa verdade agora revelada soa como um desabafo do autor em ter guardado o tal segredo até aquele momento:

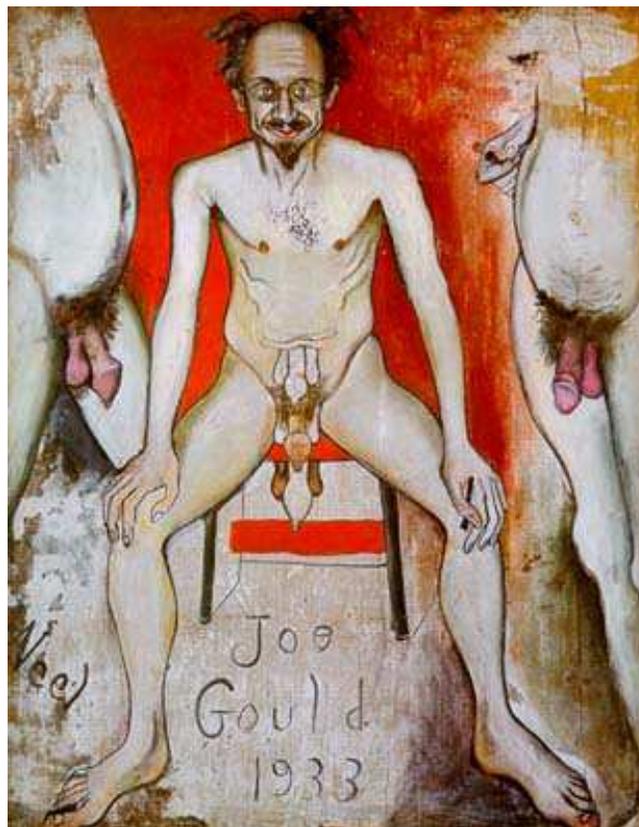
Joe Gould ainda não estava enterrado, seu corpo ainda não esfriara, e aquele não era o momento de revelar seu segredo. Eu poderia guardá-lo. Eles que fossem em frente e procurassem a História Oral. Afinal, eu poderia estar enganado. Que diabo, pensei – e esse pensamento me fez sorrir –, pode ser que a encontrem. Gottlieb repetiu a pergunta, dessa vez com certa impaciência: “Você vai participar do comitê [para procura da H.O. de Gould após este ter falecido], não vai?”. “Vou”, respondi, continuando a representar o papel que assumi na tarde em que descobri a inexistência da História Oral – papel que agora estou abandonando. “Claro que vou.”.

Nota-se que o autor se coloca mais no segundo perfil, explicando escolhas e introduzindo-se como personagem da história, o que reflete também uma postura recorrente nos livros de jornalismo literário, a investigação participativa dos autores, que atribui valor de testemunho ao texto, conferindo-lhe credibilidade ainda maior. Há aí uma consonância com a ideia de experimentação da literatura *beat*, embora de modo mais comedido no *New Journalism* e quase sempre com a marca da terceira pessoa e a introdução deles mesmos como terceiros<sup>12</sup>. Ainda na segunda história se percebe o amadurecimento da narrativa de Mitchell, pois ele está agora mais livre para escrever, uma vez que, como testemunha, pode ousar mais do que como narrador observador, que era o caso do primeiro perfil. Nesse segundo perfil, por exemplo, o autor/narrador trabalha com a descoberta de um quadro no qual Gould foi retratado nu em estilo

---

<sup>12</sup> Exemplos: em *A mulher do próximo*, Gay Talese insere-se como o personagem Talese e narra em terceira pessoa. Assim também acontece em *A luta*, com Norman Mailer nomeando-se Mailer, e Joseph Mitchell é um dos únicos que se coloca em primeira pessoa no texto, como narrador-personagem.

fantasioso. Sentado em um banco de madeira, tinha um pênis no lugar certo, outro no umbigo e outro brotava do banco, mas, segundo o autor, o que chocava não era essa aberração, mas sim a expressão no rosto de Gould. Esse movimento de deslocar a atenção do óbvio para algo velado, mais enigmático e, portanto, capaz de suscitar animosidade no leitor, é o mesmo movimento feito pelo autor que, no primeiro perfil, narra o visível e aquilo que sua fonte quer que ele narre; já no segundo, ele busca algo para além disso, que escape ao bizarro.

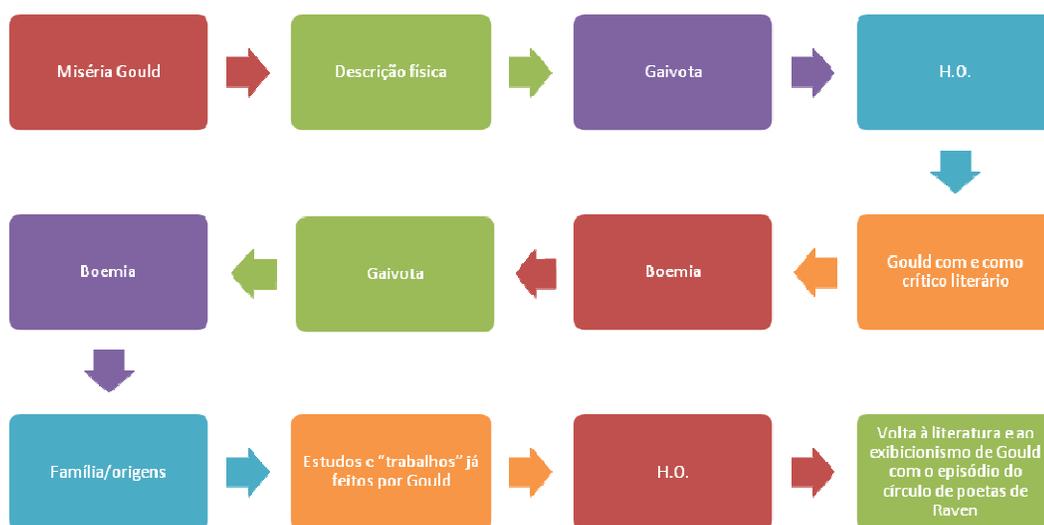


**Figura 1: Alice Neel retrata Joe Gould**

Gould gostava de ostentar a alcunha de Professor Gaivota, porque ele dizia saber a língua das gaivotas, conversar com elas, era “capaz” de entoar poemas com essa linguagem, além de fazer uma remissão ao seu passado em Harvard com a palavra “professor”. Esse assunto tem uma proporção extremamente reduzida no segundo perfil, o que se reflete na diferença da escolha dos títulos: *O Professor Gaivota*, no primeiro, e *O segredo de Joe Gould* no segundo.

Não só essa diferença marca o enredo, mas também a sequência das ações, a sucessão dos acontecimentos na história, é sensivelmente diferente, como se pode notar na sistematização a seguir com os temas tirados da história. O esquema a seguir não reflete subtítulos, tampouco capítulos, mas assuntos abordados no decorrer da narrativa que foram agrupados e colocados na ordem em que aparecem no primeiro e segundo perfil. Assim se visualiza mais facilmente assuntos recorrentes e repetidos de outros que não foram sequer mencionados em algum dos perfis:

Estrutura do primeiro perfil:



Estrutura do segundo perfil:



Nota-se que o segundo perfil é mais extenso e, portanto, capaz de trazer elementos até então não revelados, tais como as cenas nomeadas na estrutura anterior de: “Repórter: explicações” ou mesmo “H.O. e a morte do pai”. A sistemática ajudou a revelar que o primeiro perfil, mais enxuto, tem como objetivo conhecer Joe Gould (“Descrição física”, “Família/origens”, “Estudos e trabalhos já feitos por Gould”) e o segundo traz uma estrutura reveladora do processo de produção do texto, do narrador e da revelação da inexistência de um processo de produção de texto pelo personagem, a História Oral (“Descrição mais negativa”, “O segredo”, “Parte oral da H.O.”, “Descoberta”).

O primeiro perfil parte da condição de miséria do personagem, algo que quando o personagem ainda está vivo pode ser o item de maior importância, por isso seu papel de destaque logo no início da narrativa. Além disso, no segundo perfil, o autor conta que mostrou a ideia de fazer uma reportagem sobre o boêmio Joe Gould para divulgar um tipo comum e excêntrico em Nova Iorque, o notívago solitário (p.46), mas o segundo perfil não segue o mesmo enfoque que convenceu pela primeira vez o editor da revista *New Yorker*, Harold Ross. A pauta inicial, como mencionado, seria a de mostrar o notívago solitário, comum na cidade, que vivia em função da compilação da maior história oral do mundo. Aspectos de boemia, segundo o próprio autor, não deveriam aparecer, mas a estrutura mostrada anteriormente permite visualizar que ao menos duas vezes o narrador ressalta essa característica de Joe Gould. Ainda no primeiro perfil, ganha destaque a tentativa do narrador de legitimar a possível H.O. ao enfatizar com repetições que o personagem tinha algumas incursões no mundo da escrita, seja como

crítico literário, seja como poeta, seja como a “marca” de Professor Gaivota, porque estudou em Harvard.

Já no segundo perfil, a questão da boemia apresenta-se de forma nula na estrutura. Parece ter sido a segunda chance de Mitchell para fazer o perfil da forma como havia planejado com seu editor, não orientado pelo personagem. O início é uma introdução geral para o leitor do personagem, mas vem de modo mais negativo. Frases como: “Joe Gould era um homenzinho esquisito, paupérrimo, desempregado crônico” (p. 33); “Gould parecia um vagabundo e vivia como um vagabundo” (p. 33); “Geralmente andava imundo” (p. 34), “Tinha uma voz desagradavelmente fanhosa”; “Às vezes roubava” (p. 34) aparecem somente nesse segundo perfil. Apesar de ser constatações, o modo de observação do personagem, sem dúvida, altera-se nesse momento. Além disso, episódios como a morte do pai ajudam a entender o personagem mais profundamente, há mais contradições no próprio personagem que são mostradas pelo narrador sem pesar.

Há também inevitáveis repetições. Uma ocasião, inclusive, que supostamente é tida como verdadeira no primeiro perfil é trabalhada como suspense no segundo. Trata-se do fato de que no inverno de 1942 o Metropolitan Museum teria fechado as portas por ameaças de bombas e Gould teria corrido buscar seus cadernos com a H.O. e o entregado a uma amiga que possuía uma granja longe dos perigos da cidade. A primeira aparição desse acontecimento na página 17 é rápida e sem tanta importância quanto na página 82, já no segundo perfil, quando o narrador trabalha com a suspensão da verdade da existência da H.O.

Essa suspensão já aparece na narrativa quando da revelação do narrador em primeira pessoa, como nesta passagem já mencionada: “Em 1942, por motivos que explicarei mais adiante, eu me envolvi com a vida de Gould e me mantive em contato com ele durante seus dez últimos dias na cidade” (p. 38). Antes dessa aparição, o texto era o de um narrador observador em terceira pessoa. Termina essa primeira parte do segundo perfil com a constatação de que nenhum caderno foi achado “nem antes, nem depois” das investidas dos colegas próximos de Gould. O fato de não acharem os cadernos já começa a colocar em dúvida a existência real deles, que eram tomados por certo no primeiro capítulo. A falta de evidências físicas da H.O. faz com que os elementos repetidos da primeira história apareçam como elementos de suspense no segundo perfil.

Apesar da mudança de estrutura, os dois textos possuem duas características que marcam o estilo do autor: a preocupação pela documentação e a ironia. Esta última aparece sempre na fala do personagem: “Uns estão na cova, outros no hospício e alguns no ramo publicitário” (p. 11), diz Gould sobre seus amigos de boemia. Em outro momento, Gould diz a Mitchell que já que ele inventou a história de escrever o perfil, que ficasse responsável por passar todas as correspondências que chegassem a Gould pelo jornal após a publicação de *O Professor Gaivota*: “quem dorme com os cães acorda com pulgas” (p. 100), disse o personagem com uma risadinha. Isso deixa o texto mais leve, e faz o personagem ser caro ao leitor.

Quanto ao caráter documental, embora nem sempre haja apuração dos fatos, como no caso citado, elas são bastante numerosas e exatas em ambos os perfis, quando

se trata de números, descrições espaciais, temporais e outras também relacionadas à mimesis do real. Há um trabalho de pesquisa, de entrevista, de arquivamento e documentação bastante intenso.

O fato de a obra trazer dois perfis semelhantes causa, sem dúvida, algumas repetições que parecem ser propositalmente inseridas no segundo perfil para gerar o efeito de suspense, já comentado; além de destacar naturalmente certos aspectos que poderiam ter sido esquecidos pelo leitor não fosse a insistência do narrador em resgatá-los. Em jornalismo, esse processo de edição é chamado de escolha dos fatos. Dentre tudo o que acontece, o jornalista escolhe e edita os elementos que considera mais importantes segundo seus próprios critérios.

As repetições também são sentidas na escolha da introdução do texto; ambos os perfis começam com a descrição e contextualização do personagem, à semelhança de um lide: “Joe Gould é um homenzinho alegre e macilento, conhecido em todas as lanchonetes, tabernas e botecos imundos do Greenwich Village há um quarto de século” (introdução do primeiro perfil); “Joe Gould era um homenzinho esquisito, paupérrimo, desempregado crônico, que chegou à cidade em 1916 e aos trancos e barrancos conseguiu sobreviver por mais de 35 anos” (introdução do segundo perfil).

No primeiro perfil, há uma sequência cronológica das ações, já no segundo há uma antecipação de certos momentos, como quando Joe Gould passa mal e vai para o hospital, onde morre, fato que será retomado pelo narrador no final da obra. Há, assim, uma repetição interperfis e interna ao perfil dois.

Em ambos os perfis, contudo, nota-se uma evolução dos acontecimentos em patamares, ou seja, não se trata de uma história cujo foco é a psicologia dos diálogos, mas sim a sequência das ações, um acontecimento do personagem principal dá suporte para outro acontecimento e assim sucessivamente até o final da história e compondo o perfil de Joe Gould, inclusive psicologicamente. Trata-se de um enredo repleto de ações.

Tais ações servem para mostrar as peripécias do personagem principal, especialmente para mostrar a rotina desse personagem que foi tomado pelo escritor como um ícone do que seria o notívago solitário em Nova Iorque, ou seja, dizer de seus hábitos e costumes é muito importante para traçar o perfil de uma pessoa que representará tantas outras, em um esquema de universalidade.

Por fim, particularmente no segundo perfil, há uma quebra da narrativa em terceira pessoa com a inserção dos bastidores da escrita em primeira pessoa, uma estrutura planejada para mudança de narrativa. O exato momento em que essa mudança ocorre é justamente quando ele, pela primeira vez, antecipa um evento cronológico (a morte de Gould), revela que nunca acharam os cadernos da História Oral após sua morte e se insere na narrativa, como mostra o trecho a seguir:

Em 1952, Gould sofreu um colapso na rua e foi levado para o Hospital Columbus. O Columbus o transferiu para o Bellevue, o Bellevue o mandou para o Pilgrim State, em West Brentwood, Long Island. Foi no Pilgrim que ele morreu de arteriosclerose e senilidade, em 1957; tinha 68 anos de idade. Logo após o enterro, seus amigos do Village começaram a procurar o manuscrito da História Oral. Depois de vários dias, encontraram três coisas que ele havia escrito – um poema, o fragmento de um ensaio e uma carta pedindo dinheiro. No mês seguinte, acharam mais cartas do mesmo teor. Procuraram e perguntaram a numerosas pessoas

que Gould poderia ter encarregado de guardar alguns cadernos e visitaram todos os lugares em que ele vivera ou frequentara que conseguiram lembrar ou averiguar, porém não tiveram sucesso. Nenhum caderno foi encontrado, nem então, nem depois. (p. 37-38)

Mas o fato de não acharem a História Oral não significa que ela não exista. A escolha das palavras é determinante, uma vez que dizer “Nenhum caderno foi encontrado, nem então, nem depois” (p.38) é bastante diferente de “Não acredito que Joe Gould tenha mesmo escrito a História Oral, pois nunca se encontrou vestígio desse material. Depois de anos de convivência, percebi que a H.O. era apenas um pretexto para pedir dinheiro e poder sobreviver” (frase inventada por mim para mostrar a diferença da narração). O que não é dito pelo narrador é justamente o que torna a obra suspense, tanto no sentido que a une com o efeito de suspense que o narrador quer causar, como com relação à amplitude do teor da obra; ela está suspensa com relação às demais obras do *New Journalism*, ganhou destaque e notoriedade.

Mas a notoriedade só acontece quando da publicação do livro com os dois perfis, não pela publicação somente do primeiro. Há, de fato, uma sensível mudança entre os dois com relação ao modo como o narrador vê o personagem central. No segundo perfil, o narrador conta como foi a produção do primeiro perfil: Gould foi até a redação, pediu para a recepcionista chamar Mitchell e pediu que se encontrassem às 11 da noite, além de pedir dinheiro. Depois de vários encontros, Gould contou toda a história de sua vida, como os pais perderam dinheiro, como ele saiu da cidade natal porque não queria mais trabalhar no emprego que o pai lhe arranhou. Mostra os cadernos que seriam a História Oral e, vendo a surpresa de Mitchell de que aqueles escritos em nada se pareciam com a

descrição que ele fazia da História Oral, novamente inventa outras histórias para dizer que os cadernos estavam na casa de um amigo ou na fazenda de uma amiga e que ele precisaria de dinheiro para ir buscar. Quando Mitchell dá o dinheiro, ele diz que a amiga não estava mais lá. Finalmente, “na segunda-feira seguinte, 29 de junho”, Mitchell começa a escrever o primeiro perfil de Gould, quando é novamente surpreendido pelo personagem: “Na terça, por volta do meio-dia, ele telefonou e disse que estava preocupado com as informações referentes a seu ambiente familiar e queria interpretá-las pessoalmente.” (p. 93). Ainda naquela semana, Gould foi todos os dias na redação até que Mitchell mentiu dizendo que sairia de férias. Assim, enfim, terminou o perfil e realmente tirou férias. “Logo depois que voltei, no início de agosto, Gould ligou. A essa altura eu já estava com as provas do perfil e lhe pedi que aparecesse para lê-las. Ele as leu com vagar e atenção e se declarou satisfeito. “Quer que eu mude alguma coisa?”, perguntei. “Nem uma palavra”, foi a resposta” (p. 94). Contudo, ele pediu alguns acréscimos na narrativa.

Diferente do primeiro perfil, Mitchell resolve escrever o segundo sem o aval do personagem principal, que já estava morto. Só após sua morte, vem, então, a versão derradeira e definitiva de tudo o que se passou por ocasião da publicação do primeiro perfil e nos anos seguintes até a morte do personagem. Por esse motivo, como já apontamos, a escolha das palavras muda de um tom eufórico para outro mais realista, como pudemos notar no início da narrativa dos dois perfis, quando no lide, teoricamente, viria a mesma informação: “Joe Gould é um homenzinho alegre e macilento, conhecido em todas as lanchonetes, tabernas e botecos imundos do

Greenwich Village há um quarto de século” (introdução do primeiro perfil); “Joe Gould era um homenzinho esquisito, paupérrimo, desempregado crônico, que chegou à cidade em 1916 e aos trancos e barrancos conseguiu sobreviver por mais de 35 anos” (introdução do segundo perfil).

Outro aspecto de eloquência a ser destacado é o fato de mesmo narrando os bastidores do que de fato aconteceu no primeiro perfil, Mitchell continua e explicita sua função de observador, uma vez que agora aparece em primeira pessoa. O foco principal de narrar a vida de seu personagem continua valendo mesmo quando muda o foco narrativo. E o fato de não dizer tudo parece ser um convite para que o leitor também venha participar dessa observação de fora e faça suas próprias análises, como sugere o final da narrativa:

Eles que fossem em frente e procurassem a História Oral. Afinal, eu poderia estar enganado. Que diabo, pensei – e esse pensamento me fez sorrir –, pode ser que a encontrem. Gottlieb repetiu a pergunta, dessa vez com certa impaciência: “Você vai participar do comitê [para procura da H.O. de Gould após este ter falecido], não vai?”. “Vou”, respondi, continuando a representar o papel que assumi na tarde em que descobri a inexistência da História Oral – papel que agora estou abandonando. “Claro que vou.”.

Cabe, então, ao leitor fazer seus próprios julgamentos e também ser um observador de fora na proposta de Joseph Mitchell.

A bibliografia de Mitchell inclui vários títulos, como *Up in the Old Hotel* (reedição em 1992), *McSorley's Wonderful Saloon* (1943), *My Ears Are Bent, The Bottom of the Harbor* (1960), *Old Mr. Flood, Decisive Battles of the Civil War, The missionary pioneer, or, A brief memoir of the life, labours, and death..., Goodbye,*

*Shirley Temple* (in *Short Stories from the New Yorker*), mas foi com *O segredo de Joe Gould* que Mitchell encontrou sua glória e, ao mesmo tempo, sua desgraça. Depois de 1964, quando publicou sua obra-prima, o autor parou de escrever. Mesmo assim, todos os dias ia ao escritório da revista *The New Yorker*; testemunhas relatavam que ouvia bater nas teclas da máquina de escrever, mas ele não conseguiu mais publicar nenhuma linha nova sequer. Em uma entrevista ao *Washington Post*, em 27 de agosto de 1992, ele diz: “You pick someone so close that, in fact, you are writing about yourself. Joe Gould had to leave home because he didn't fit in, the same way I had to leave home because I didn't fit in. Talking to Joe Gould all those years he became me in a way, if you see what I mean”.

Truman Capote encontrou a mesma dificuldade após escrever seu livro de maior sucesso de público, *A sangue frio*. A pressão das expectativas de superação do trabalho anterior bem-sucedido parece ser um grande problema para escritores como ele ou como Gabriel García Márquez que, depois de ter ganhado o prêmio Nobel da Literatura com o livro *Cem anos de solidão*, foi tomado pelo pânico de não conseguir escrever nada melhor do que o que já tinha publicado. Mas Mitchell teve ainda outra preocupação: ele havia se identificado com seu personagem. Com Capote aconteceu o mesmo, pois houve inclusive indícios de um envolvimento amoroso com o protagonista de seu *A sangue frio*.

Para João Moreira Salles, o autor de *short stories* Joseph Mitchell conseguiu com seus textos fazer com que os temas e o mundo que mais o identificava permanecessem vivos na nossa história. Gould queria ser lembrado pelos seus escritos

com o projeto da História Oral. Acabou realmente não caindo no esquecimento, graças aos escritos de Mitchell, os quais tornaram mais nítida a diferença entre voz que narra e voz narrativa, ambas essenciais para que uma tradição literária tenha continuidade. E, de fato, Mitchell parece realmente “ter escrito para que as coisas não morressem” (Salles in MITCHELL, 2003, p. 156).

Em última instância, a memória é a essência de sua obra. Pior do que a morte física, só o esquecimento, diziam os gregos, porque só nele a morte cumpre plenamente sua promessa. Mitchell assinaria embaixo. Escrevia para que as coisas não morressem. Outro colaborador da *New Yorker*, Milan Kundera, escreveu em *Lentidão*: “Do manual de matemática existencial, a taxa de velocidade é diretamente proporcional à intensidade do esquecimento. Existe um elo secreto entre lentidão e memória, entre velocidade e esquecimento”. Essa talvez seja a derradeira razão pela qual Mitchell demorava tanto para escrever. Levava tempo porque queria lembrar-se de tudo. Quando o mundo se tornou vertiginoso demais para ele, forçou-o a parar. Mas àquela altura Mitchell já conseguira o mais importante: não nos deixar esquecer o mundo que gostava tanto. (Ibidem)

Não é difícil entender o que fazia Mitchell gostar de coisas do passado. Nasceu na fazenda dos avós maternos, foi para Nova Iorque relativamente cedo, onde havia ainda um ambiente até pacato em que as pessoas se conheciam, quando, de repente, sofre com as mudanças oriundas da década de 1960.

O que não muda muito, contudo, são os modelos literários que os escritores e jornalistas usavam para escrever nos jornais histórias que seriam lidas como romances (parafrazeando Wolfe). Mitchell diz que seu humor, por exemplo, vem de Gogol, uma referência constante para esses autores.

Também *Eclesiastes* foi importante para a definição do seu humor, segundo o próprio Mitchell. O rei de Israel em Jerusalém que escreveu o livro bíblico que leva o seu nome produz um humor melancólico aproveitado por Mitchell.

Outras citações do livro demonstram o interesse de Mitchell por autores como Willian Butler Yeates, e.e. cummings, Tom Wolfe, citado na página 21 como Thomas Wolfe, cujo manifesto, já mencionado, sugere o uso de onomatopeias, como as que são recorrentes no livro de Mitchell (“Scriic! Scriic! Scriic!” (p. 32), “glub, glub, glub” (p. 54).

## **A luta**

O livro *A luta*, de Norman Mailer, narra a história de um repórter, o próprio autor, cobrindo a luta de boxe de Muhammad Ali e George Foreman no continente africano, na cidade de Zaire, em 1974. Os dois pesos-pesados são os personagens principais da obra e representam: de um lado o *establishment* branco, na figura de Foreman, detentor do título; e de outro lado a expressão da autonomia negra, representada por Ali, que teve o título de campeão suspenso após recusar servir ao exército norte-americano na Guerra do Vietnã porque simplesmente não tinha nada contra os vietnamitas. O repórter, que é o próprio autor Mailer, também é, portanto, um personagem, e possui, assim como Mitchell na mesma condição de repórter, um discurso de narrador observador, ou seja, ele acredita observar os fatos de perto o

suficiente para enxergar e de longe o suficiente para não cegar. Um exemplo disso é que, mesmo torcendo para Ali, Mailer não acredita em sua vitória em um determinado momento, afinal, sua função de repórter era descrever o que estava acontecendo de fato, mesmo que isso fosse contra seus desejos.

O livro possui 19 capítulos e a luta de fato ocorre dos capítulos 13 ao 16. Todos os demais giram em torno dos preparativos para esse evento esportivo e para a narrativa do que o precedeu. A luta aparece em primeiro plano o tempo todo, com o foco narrativo em terceira pessoa (mesmo na inserção do autor, o narrador mantém-se em terceira pessoa) de modo bastante descritivo, pois se trata da narração de um jornalista cobrindo o evento. Em um plano superficial, essa linguagem jornalística parece encobrir a linguagem conotativa das palavras no texto. Desse modo, aparentemente com o sentido referencial, o narrador mostra a superioridade técnica de Foreman, seu bom desempenho físico, suas lutas anteriormente ganhas, as pessoas que o apoiavam e, em contrapartida, mostra um Ali às margens, quase sem chances. Nas entrelinhas, é necessário perceber o cenário de tensão da década, em que os negros lutavam, também quase sem chances, para serem considerados cidadãos americanos com tantos direitos quanto os brancos, fortes e preparados. A analogia é feita e todos os que leram o livro no período conseguem resgatar esse contexto, mas atualmente é preciso recuperar tais antecedentes, pois eles aparecem de forma sutil na obra, como no trecho a seguir:

Eram nove da manhã. Ali acabara de acordar. Mesmo que seu aspecto fosse melhor do que em Deer Lake, em torno dele ainda havia uma sugestão de falta de saúde plena. De fato, saíra na imprensa que o nível de açúcar de seu sangue andava baixo, que lhe faltava energia e que ele havia

sido submetido a uma nova dieta. Ainda assim, sua aparência não revelava grandes melhorias.

Nesta manhã ele estava duplamente deprimido por conta do corte de Foreman. Faltava pouco mais de uma semana para a luta. O repórter de TV Bill Brannigan, que conversava com Ali logo após saber da notícia, observaria: “Foi a primeira vez que vi Ali ter uma reação genuína”. Como estava aborrecido. “Não poderia ter sido pior”, disse Ali, “o pior que poderia ter acontecido. Sinto como se alguém próximo tivesse acabado de morrer”. Será que a determinação em desenvolvimento em seu corpo acabara de morrer, sua progressão difícil rumo a uma boa condição física? Mas mesmo falar de boa condição é enfrentar o primeiro mistério do boxe. Só um raro estado de corpo e mente permite a um peso pesado mover-se a alta velocidade durante quinze assaltos. Não se consegue isso por um ato de vontade. Apesar disso, Ali estava tentando. Treinaria durante meses.

A ironia era que houve época em que ele sempre estivera naquele estado. Antes de sua segunda luta com Liston, era possível apanhá-lo em meio a qualquer sessão de treinamento no ringue e encontrá-lo soberbo. Seu corpo não podia traí-lo. Era possível definir a felicidade por meio de como se sentia a respeito de sua própria condição física. No entanto, isso ocorrera uma década antes. Durante os três anos que passaram após seu título lhe ser retirado por se recusar a atender à convocação do exército – “Nenhum vietcongue jamais me chamou de ‘Niger’” –, sua vida tinha sido tudo, menos a de um boxeador; proferiu conferências, subiu ao palco em Nova York como ator, viajou, encostou o corpo. Divertiu-se. [...]. Mesmo após aquele longo período. (p. 28)



**Figura 2: Lugar onde Ali treinava antes de viajar para a África**

Nota-se, no trecho anterior, um início com tópico frasal (“Eram nove da manhã”) e toda a linguagem com frases curtas, típicas do jornalismo, de caráter denotativo ou referencial. O conteúdo parece reforçar essa ideia à medida que traz informações novas ao leitor, como no jornal, como em uma coletiva. No entanto, frases igualmente curtas como “Seu corpo não podia traí-lo” ou “Meu lugar é aqui, com meu povo” dão sinais da representatividade de Ali não só como o lutador de boxe, mas como o libertador do povo negro, vindo da África, claramente como um herói. Seus valores de herói também são destacados no trecho em que ele diz ter ficado aborrecido com o corte no supercílio de Foreman e o consequente adiamento da luta. Ele queria o inimigo bem e rapidamente curado para que o “seu” povo pudesse ter rapidamente uma recompensa digna de que são os melhores com “sua” vitória sobre um inimigo em forma e saudável. A vitória de Ali não seria dele, mas sim do povo.

Essetrecho exemplifica a estrutura geral do livro, que confere um suspense. Ao mesmo tempo é um tanto repetitiva, mas também traz informações que circulam como um romance e montam quebra-cabeças de indícios deixados durante o enredo.

Inclusive, o autor na época de *A luta* (1975) gozava de prestígio por seus feitos literários. Havia sido preso por integrar uma marcha do Comitê Anti-Guerra do Vietnã, no qual ele próprio entrou muito por acaso, mas foi até o fim, mesmo com escândalos envolvendo embriaguez e teimosia. Com essa experiência, ele havia publicado o livro *Os degraus do Pentágono*, que lhe rendeu ótima crítica.

Publicado na edição de março da *Harper's*, “The steps of the Pentagono” foi um trabalho de reportagem ofuscante, e o mais longo que Mailer escrevera até então [1968] – reportagem no sentido de Mailer, pelo menos. Era um painel de muitos tons: um relato vividamente impressionista da marcha; uma crítica perspicaz à esquerda e sua liderança, uma série de perfis bem feitos de Lowell, Macdonald e outros participantes proeminentes; e um autorretrato do escritor como um “herói cômico ambíguo”, hesitando constantemente entre fazer a coisa certa e cuidar de seus próprios interesses questionáveis. Em mãos menos capazes, a história poderia parecer uma mistura confusa, mas a capacidade de Mailer de sintetizar de maneira agradável partes muito diferentes elevou “Os degraus do Pentágono” à esfera da literatura de não ficção (WEINGARTEN, 2010, p. 232).

Ainda segundo Weingarten (2010), Mailer já utilizou o recurso de terceira pessoa mesmo estando inserido no contexto como personagem na ocasião de *Os degraus do Pentágono* e foi questionado, mas “permitiu a Mailer escrever sobre si mesmo como protagonista de uma marcha, mas também como um personagem pelo qual não tem a menor piedade” (Ibidem, p. 233). Em *A luta*, o foco narrativo é mantido, contudo há um deslocamento de sua personagem como central, embora às vezes pareça que há uma evocação dessas reminiscências ao se vangloriar de ele ser a primeira pessoa a “falar” com Ali após este ter vencido a luta do século.

Segundo Bragatto (2007), a inserção de Mailer como personagem principal em *Os degraus do Pentágono* é justamente o que configura a manobra literária que pode ser considerada vitoriosa na obra com relação à crítica. Bragatto argumenta que o único trecho autobiográfico incluído na coletânea de Wolfe sobre o Novo Jornalismo, *The New Journalism*, em que Wolfe escolhe exemplos de sua teoria para o Novo Jornalismo, foi um trecho dessa obra de Mailer. Bragatto lembra que a questão do autor para Wolfe era muito importante, não podendo este sobressair mais do que a história

contada, mas que *Os degraus do pentágono* mesmo assim é um exemplo a ser seguido. Um argumento contraditório com a posição de Wolfe, que, ainda segundo Bragatto, era diferente com relação ao observador participante de Mailer, na visão dos clássicos:

Capote adota a prosa em terceira pessoa, onisciente e impessoal, aproximando-se de seu assunto “da posição vantajosa de uma testemunha incansável e detetive”, por oposição à perspectiva “participante envolvido” de Mailer ou do ponto de vista “a partir do interior mesmo dos assuntos” (Wolfe, Talese) (2007, p.40-41).

E ainda comparativamente aos demais autores citados como exemplos de escritores-jornalistas, ao contrário dos livros de Joseph Mitchell e de Gay Talese, Norman Mailer tinha uma pauta já legitimada pela mídia, ou seja, sua missão era fazer a cobertura da luta de boxe do século. Nesse sentido, não houve necessidade de preâmbulo para justificar a escolha do tema como enredo do livro. As páginas iniciais já trazem os preparativos da luta.

Apesar dessas diferenças, nota-se que na etapa da invenção há outros fatores que aproximam consideravelmente *A luta* de *A mulher do próximo* e *O segredo de Joe Gould*, a saber: o olhar atento à vida alheia, os personagens da luta legitimados pela mídia por serem representativos e personificadores de uma raça e a descoberta dos bastidores da notícia.

Norman Mailer já sabia que estaria cotado para a cobertura dessa luta. Era o jornalista que já havia feito coberturas semelhantes e já acompanhava as lutas de Ali há algum tempo. Apesar da doença que o acometeu na África e o fato de não gostar de ser considerado jornalista (preferia o reconhecimento como escritor), o repórter segue sua

pauta e justamente a quer transformar em narrativa, não em notícia. Mailer percebe o quanto o assunto renderia caso escolhesse um outro tipo de narrativa, que não o do jornalismo convencional, para explicar o contexto social subentendido de diferenças raciais. Como repórter experiente e escritor de outros livros, ele sabia que narrar como um romance com um enredo poderia, inclusive, ajudar as pessoas a entender mais aquele período contemporâneo vivido pelo próprio Mailer nos Estados Unidos. Ele só conseguiria isso com muita pesquisa e apuração do tema. Ele se planejou para isso.

Weingarten (2010) também destaca “O dom de Mailer para usar observação cuidadosa, como uma varinha de percepção psicológica nunca havia sido utilizada com tanta eficiência” (p. 233). Essa observação, já citada por Mitchell como observação participante, reforçada por Talese e Wolfe de outro modo, agora aparece com adjetivos bastante fortes que podem nos indicar dois caminhos: a) que de fato a observação é muito importante como característica que antecede o texto e quase o determina e b) há uma certa supervalorização de traços comuns a cada um dos textos críticos aos quais tivemos acesso.

Mas o fato de ser somente a mesma plataforma não justificaria o fato de destacar a aproximação entre as duas áreas, o jornalismo e a literatura. O que parece ser o ponto de contato entre esses dois campos, no caso de *A luta*, é o deslocamento do sentido original das palavras e a multissignificação que só encontramos na literatura, não no jornalismo, com sua função denotativa. Além disso, evidencia-se na obra a teoria proposta por Mônica Martinez, teórica do jornalismo, que reconhece nas estruturas dos textos jornalísticos um modelo épico, próprio da literatura.

Mônica Martinez, em seu livro *Jornada do herói*, afirma que os mitos possuíam uma função maior de passar alguma mensagem e fazer com que o leitor aprendesse com a história contada. Passando do mito ao jornalismo, em vez de resumir o entrevistado a nomes, idades e categorias profissionais, a ideia é humanizar o processo “não no sentido romântico [...]. A visão crítica, marca registrada dos bons profissionais da área, é imprescindível” (2008, p. 40).

Como nos mitos, nos quais Joseph Campbell identifica, em *O poder do mito*, uma estrutura recorrente, *Jornada do herói* também utiliza um padrão narrativo com o qual estamos habituados há séculos, segundo Martinez, a saber: a partida, a iniciação e o retorno, não necessariamente nessa mesma ordem, mas obrigatoriamente seguindo esses momentos marcados no texto de nossos personagens reais. A partir dessa estrutura simples, decorrem os 12 passos propostos (depois da exposição dos passos propostos por Campbell, Vogler e Lima) e explicados por Martinez, tais como: 1) o cotidiano, 2) o chamado à aventura, 3) a recusa, 4) a travessia do primeiro limiar, 5) testes, 6) aliados e inimigos, 7) caverna profunda, 8) provação suprema, 9) encontro com deusa, 10) recompensa, 11) caminho de volta, 12) ressurreição e retorno com elixir. Para cada etapa, a autora sugere uma porção de questionamentos possíveis a serem feitos pelo repórter quando entrevistar e quiser escrever uma história de vida. São elementos às vezes muito do inconsciente do entrevistado, sobre os quais ele certamente não falará se não for incitado a isso. Por exemplo, uma das etapas é “testes, aliados e inimigos”, momento em que se identificam personagens como: o mentor, guardiões, aliados, vira-casaca, inimigos, adversários e bufões, elementos que são explorados no livro de

Martinez pela luz da teoria de Edvaldo Pereira Lima (1995). Certamente, por si só, o entrevistado não diria ao repórter quem são esses personagens em sua vida, e eles podem auxiliar no entendimento de histórias de pessoas comuns e com muito a dizer. E, mais do que isso, transformar essa história comum em história épica.

Jonathan Culler (1999) é também lembrado pela autora para atestar sua teoria quando diz:

[...] o que cria a impressão de que uma série específica de acontecimentos tem essa configuração? Os teóricos propuseram diversas explicações. Essencialmente, entretanto, um enredo exige uma transformação. Deve haver uma situação inicial, uma mudança envolvendo algum tipo de virada e uma resolução que marque a mudança como sendo significativa. Algumas teorias enfatizam tipos de paralelismo que produzem enredos satisfatórios, tais como a mudança de relação entre os personagens para seu oposto, ou de um medo ou previsão para sua realização ou sua inversão; de um problema para sua solução ou de uma falsa acusação ou deturpação para sua retificação. Em cada um dos casos encontramos a associação de um desenvolvimento no nível dos acontecimentos com uma transformação no nível do tema. Uma mera sequência de acontecimentos não faz uma história. Deve haver um final que se relacione com o começo – de acordo com alguns teóricos, um final que indique o que aconteceu com o desejo que levou aos acontecimentos que a história narra. (CULLER, 1999, p. 86)

O livro de Norman Mailer, *A luta*, também é tomado como exemplo pela autora na desconstrução que ela faz do livro ao observar que, às vezes, a vida oferece uma espécie de trégua que permite ao protagonista<sup>13</sup> preparar-se melhor para a jornada

“(...) Nos treinos, o boxeador Foreman corta o supercílio e a luta (com Ali) é adiada por um mês;masno período entre as lutas Mailer não fica ocioso. Ele incorpora novos conhecimentos para entender o imaginário

---

<sup>13</sup> O protagonista nesta história oscila entre Ali e Mailer. Há momento do livro que o próprio repórter assume o papel principal do enredo e a função de herói.

dos afro-americanos<sup>14</sup> e retratar de forma mais profunda a disputa que, para olhos leigos, seria somente uma peleja, e para olhos aficionados, a luta do século” (2008, p. 78-79).

Como mencionado anteriormente, o livro possui 19 capítulos curtos, mas é nos capítulos quase finais que o narrador coloca mais elementos literários, pois é o momento da luta. Até então, a história fica num estado de suspensão porque só mostra os bastidores da luta do século. Antes da luta, há o momento de viagem dos dois lutadores que buscam suas aventuras a exemplo dos heróis da mitologia grega; há uma apresentação dos defeitos desses heróis e de suas qualidades que os assemelham aos deuses (“pés rápidos”, “olhar penetrante”), há os guardiões dos heróis, que os protegem, por exemplo, das entrevistas e das palavras traiçoeiras dos arqui-inimigos (como os seus amigos de equipe e familiares) e, por fim, há finalmente o desfecho da luta, a exemplo das epopeias gregas, que somente poderá ser vencida por um deles. Quando Ali vence Foreman, o herói não só vence a luta, mas dá autoestima ao povo negro, que sai para festas nos guetos dos Estados Unidos, um povo que fica triunfante e atesta o feito de Ali, finalmente reconhecendo-o como herói. O evento é emblemático a ponto de Mailer sugerir que até mesmo forças da natureza lutaram e venceram ou que ajudaram o herói segurando uma chuva que horas depois da luta haveria de destruir o estádio, palco da vitória de Ali. Mesmo permanecendo fiel a Foreman, até a sua equipe, majoritariamente negra, como por exemplo o treinador Archie Moore, entende a importância de Ali ter

---

<sup>14</sup> Mailer estuda bantu nesse período, pois também precisou parar o ritmo por uma doença que contraíra enquanto estava na África. Quase desistiu de continuar o livro, mas acabou aceitando o convite de prosseguir com a história.

vencido a luta por ser um representante do triunfo de suas próprias tradições. Mas o momento de dificuldade do herói não seria apenas a vitória da luta com Foreman. Depois da luta, Ali é preso pela polícia norte-americana, por incitar (ao ganhar a luta) a “desordem” nos Estados Unidos. Nesse momento, o narrador não explora o tema, mas deixa velada ainda a posição do herói e do inimigo, o regime norte-americano da época, extremamente preconceituoso. Afinal, o que o narrador quis mostrar é justamente essa questão do herói que luta contra o sistema. É preciso ação e sofrimento para sair do estado de latência da sociedade e buscar alteração no *status quo*. Eis uma das funções dos heróis. Essa estrutura épica será comum ao *New Journalism*.

Observando também o modo como se inicia *A luta*, temos a configuração de herói que nada deve aos estereótipos de heróis gregos presentes nas odisséias antigas:

É sempre um choque vê-lo de novo. Não *ao vivo*, como na televisão, mas de pé à nossa frente, em sua melhor forma. É então que O Maior Atleta do Mundo corre o risco de se transformar no nosso homem mais belo, e é inevitável o surgimento do vocabulário Camp. Mulheres suspiram *audivelmente*. Homens *baixam* o olhar. São lembrados de novo de sua falta de valor. Mesmo se Ali jamais abrisse a boca para fazer tremer as gelatinas da opinião pública, ainda assim provocaria amor e ódio. Pois ele é o Príncipe do Paraíso – é o que diz o silêncio que envolve seu corpo quando ele está luminoso. (1975, p. 9)

A admiração do narrador por essa figura mitológica é explícita para o leitor logo nesse primeiro parágrafo de obra literária. Como a história do autor também se mistura à do narrador ainda nesse caso, é interessante observar que também Norman Mailer era lutador de boxe e via em Ali um exemplo a ser seguido. E, apesar de não gostar de ser chamado de jornalista, Mailer aceitou o convite para cobrir a luta do século nessa

função de esporte pela admiração ao herói Ali e por antever uma oportunidade de transformar essa história em sua própria epopeia ao narrar a vitória “d’O Maior Atleta do Mundo”.

No primeiro parágrafo também o narrador alerta para o estilo que se seguirá e que, como já mencionado, traz muitos elementos de forma sutil e requer a atenção do leitor. Nesse caso, o fato de o narrador caracterizar a opinião pública como gelatina confere o tom irônico e ao mesmo tempo provocador do narrador-autor.

Aliás, marcadamente irônica é a narrativa de Norman Mailer. Assim como Gay Talese, apesar de sempre usar a terceira pessoa como voz narrativa, até mesmo quando se insere na história, o leitor percebe as marcas autorais principalmente pelo estilo sarcástico e irônico que marcou sua trajetória profissional, bem como seu esforço por transformar qualquer pauta em um texto narrativo, fugindo dos padrões do jornalismo convencional.

Justamente por esse estilo, também difere do mesmo Talese quando ousa ser mais tendencioso ainda e menos documental, trazendo detalhes que ele julga interessante, não pensando necessariamente nos aspectos documentais tão bem cuidados pelo colega jornalista. Mas igualmente a ele, faz uma análise do contexto como um observador, dado o uso da terceira pessoa onisciente.

Ainda sobre o estilo de Mailer, é notável como ele destaca, por meio do narrador, os momentos de favoritismo de Foreman e a sua torcida pessoal por Ali, pois interpretava essa luta como a representação de algo a mais, a saber, a superação de um

povo oprimido. Na cena a seguir é possível perceber o narrador tendencioso encoberto pela terceira pessoa:

O pessoal de Foreman [não é nem citado o nome, apenas impessoaliza neste trecho o que não se dá muita importância, ao contrário da equipe de Ali, que é sempre citada nominalmente] urrou com toda a felicidade de saber que Foreman venceria e que, apesar disso, o espírito da audácia não tinha morrido. Um negro muito pesado, que usava uma bengala por causa de uma perna ruim e óculos pesados de aro de osso para seus óculos ruins [o narrador destaca o lado descompensado dos que torciam por Ali], soltou uma gargalhada aguda [ironia expressa não só na personagem como no próprio narrador pela escolha do léxico gargalhada aguda] como o esguicho de um chafariz e estendeu a palma da mão.

Bundini [da equipe de Ali] bateu nela, abriu sua própria palma, o homem devolveu a batida. Felicidade. Se palavras fossem socos, Budini era o campeão do reino dos asseclas. Longa vida a Nommo, espírito das palavras. (p. 121, com comentários meus)

Como Mailer não precisou justificar a escolha do tema, seu primeiro capítulo já é, então, a descrição de um treino de Muhammad Ali e os capítulos seguintes, como mencionado, seguem uma sequência cronológica: os treinos, as coletivas de imprensa e os pronunciamentos, a tensão pré-luta e a formação do favoritismo, a luta e o pós-luta. Mesmo conhecendo o resultado, a disposição cronológica dos fatos para se chegar à luta e ao pós-luta é o que, justamente, gera o suspense no livro. Aliás, o tempo narrativo da maior parte do livro é o futuro, uma vez que os personagens fazem conjecturas sobre como será a luta e quem a vencerá (com os verbos no futuro), assim o elemento temporal ajuda, mesmo os leitores sabendo o resultado do jogo, a acompanhar os momentos de tensão que antecederam a luta que, do ponto de vista narrativo, Mailer quer resgatar. Um recurso interessante para deixar pistas aos leitores de fatos que depois acontecem durante a luta, por exemplo: “você verão minha esquerda e direita” (p. 59),

diz Ali, ou mesmo o treinamento para receber socos exaustivamente comentado no livro e que só fazem sentido ao término da descrição da luta, ou seja, no final do livro.

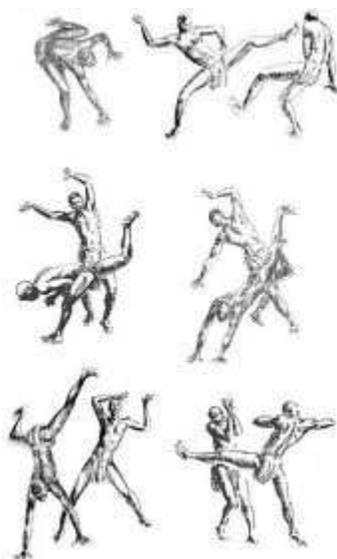
Os nomes dos capítulos também asseguram uma tensão, o narrador constrói os capítulos de modo a conferir títulos curtos, objetivos e impactantes. Além disso, segundo a filosofia bantu, africana, estudada por Mailer, as palavras possuem um significado muito importante, por isso saber qual léxico utilizar é essencial para carregar energias positivas ou negativas. Os títulos são: “Indiferença carnal” (para remeter ao treinamento de Ali para aguentar os socos dos adversários e uma introdução à caracterização desse personagem); “O azarado” (o adiamento da luta por um ferimento no supercílio de Foreman); “O milionário” (a filosofia bantu e uma descrição do próprio Norman Mailer que recebe US\$1 milhão de adiantamento no livro); “Um monte de campeões” (ao caracterizar Foreman e sua equipe); “Morto no chão” (uma luta de treinamento de Ali e Budini, seu sparring); “Nosso Kissinger negro” (Ali caracterizado pelo seu respeito à palavra escrita, reforçando seu papel de herói para os negros e a filosofia bantu, e também caracterizado por suas causas sociais, uma vez que todo o dinheiro de lutas de Ali vai para hospitais negros); “Uma longa viagem” (Norman consegue correr com Ali em seu treinamento na madrugada africana); “Elmo no Zaire” (caracteriza o personagem Elmo Henderson, sparring de Foreman); “Rei dos asseclas” (caracteriza o personagem Budini, sparring de Ali); “Feiticeiros” (a coletiva de imprensa antes da luta); “Uma viagem de ônibus” (Ali sai da aldeia onde treina para ir ao estádio lutar); “O vestiário” (descrição do espaço físico e do clima que antecedem à luta); “Diretos de direita” (a tática de Ali logo no começo da luta para tirar a confiança

de Foreman); “O homem na cordoalha” (a tática de Ali em se manter nas cordas durante a luta); “A canção do carrasco” (a interpretação de Mailer da luta: Ali roubava o orgulho de Foreman de ser carrasco); “Caem as chuvas” (após a luta cai uma tempestade que inunda o estádio, mas todos já estavam comemorando fora dele a vitória de Ali, porque até a chuva tem mais paciência no Zaire do que nos EUA); “Uma nova arena” (Ali tem consciência de que sua luta não terminou e que a luta para um país negro nos EUA estava apenas começando e a arena seria outra); “Bagarre à Dakar” (a viagem de volta aos EUA de Mailer); “Lucky, o triplo perdedor” (a lenda da ovelha e do cachorro para explicar a economia dos estados de ânimo). Todos os capítulos possuem uma ambiguidade implícita. Por exemplo, em vez de usar o título “Coletiva de imprensa”, o termo utilizado foi “Feiticeiros”. Assim o narrador cria a ambiguidade própria da linguagem literária ao deixar indefinido se o título se refere à profissão dos jornalistas ali presentes na coletiva, aos organizadores do evento ou ao fato de um jornalista ter dito a Mailer, nessa ocasião, que buscou feiticeiros para dar boa sorte a Ali. Em todos os demais capítulos, a ambiguidade gerada é decorrente de o narrador deixar o elemento do título explícito, mas também brincar com outros elementos intrínsecos ao texto. Para ilustrar mais uma vez essa manobra literária, nos segundo e terceiro capítulos o narrador fala do personagem Norman Mailer (o próprio autor). No segundo capítulo, intitulado “O azarado”, Mailer relata sua viagem à África, o descaso dos africanos com os estrangeiros e a má-sorte com uma doença, com o hotel escolhido e também com o adiamento da luta, uma vez que Foreman havia se machucado. Em uma primeira leitura, o título parece caber somente como característica de Mailer, mas

em uma segunda leitura é possível inferir que tal característica anunciada no título pode ter relação com o ditador do então Zaire, Mobutu, que recebe mais destaque no capítulo do que o próprio Mailer, uma vez que ele precisava contextualizar o país no qual havia acabado de chegar. Já no terceiro capítulo, intitulado “O milionário”, de volta pela segunda vez ao Zaire, todos já sabiam que o autor havia recebido um adiantamento de US\$1 milhão para escrever o livro sobre a luta de Ali e Foreman. Passam a brincar, inclusive, com seu nome, chamando-o de No'min Million. Essa relação com as palavras, no entanto, possui um significado muito maior à medida que tanto Mailer como o próprio Ali estudam as filosofias africanas, dentre elas a filosofia bantu, que se refere às forças que os seres possuem e que provêm não apenas deles. Um exemplo é a força do povo africano, mas também do que eles vestem, da força das palavras que proferem, enfim, uma força de energias em todas as coisas que é preciso aproveitar e é chamada de n'golo.

Para completar a descrição da disposição da obra, é interessante observar que Mailer dividiu o livro em duas partes: I. Os homens estão morrendo de sede e II. N'Golo. A primeira parte contextualiza outras lutas e a perda do título de campeão mundial de Ali por não ter se alistado no exército por ocasião da Guerra do Vietnã, já publicamente repudiada pelo jornalista Norman Mailer. Assim, “os homens estão morrendo de sede” é a descrição do cenário, da contextualização, em que se trava a luta de Ali e Foreman. Já N'Golo, a força das coisas que deriva até para um ritual africano, bastante apropriado pela origem dos lutadores e pela caracterização do lugar onde é marcada a luta: a África.

Tal ritual é feito até hoje por tribos indígenas como forma de imitação do processo de conquista da zebra fêmea pelo macho, que passava por um violento combate contra o rival no processo da conquista. Ao observar tal luta, as tribos africanas passaram a usar o N’Golo como dança performática e depois perceberam que poderiam utilizar tais movimentos como luta, que muito inspirou as lutas de boxe, tema pungente do livro.



**Figura 3: Imagens de gestos do ritual N’Golo, que influenciou as lutas**

Assim ocorre justamente nesse momento do livro em que ocorre a luta do século, a vitória de Ali e a decorrência disso na sociedade norte-americana. Por esse fato não ser necessariamente uma novidade no enredo do livro, novamente Mailer lança mão da cultura africana para também encerrar o livro. Nas últimas páginas lê-se:

Esperavam mais de um final? Aí vai uma história africana. Um chefe tribal emprestou uma ovelha para um amigo do padre Tempels. Um dia, a ovelha amanheceu morta. Quando encontrada, estava sendo comida por um cão pertencente ao amigo. Não havia indícios de que o cão havia matado a ovelha, e provavelmente ela morrera durante o sono. Acontece que o amigo, cujo nome é Kapundwe, era também chefe, e ofereceu reparações ao primeiro chefe. Afinal, o bicho estava sob sua guarda quando morrera. Assim, devolveu não apenas uma ovelha, mas três, e mais cem francos. Indenização tão grande era feita para compensar adequadamente o primeiro chefe por sua percepção de que sofrera mais do que a simples perda do animal. O desaparecimento chocante do objeto de sua posse havia perturbado a sua força vital. “Seu gozar pacífico da vida” havia sido “ferido”. Portanto, o pagamento era feito em reconhecimento de seus direitos naturais a uma “restauração do ser”. Ambos os chefes compreenderam perfeitamente a transação.

Falamos aqui da economia dos estados de ânimo. Talvez seja a única economia existente no jogo de forças entre os que estão vivos e os que estão mortos. É claro que dificilmente saberemos se é assim até que um africano se torne imperador da Lua. (p. 208)

Esse capítulo final do narrador exemplifica a recompensa dada ao povo africano “de seus direitos naturais a uma restauração do ser” com a vitória de Ali, seu representante legítimo. Mas, de qualquer modo, ainda assim é um povo que continuou sendo subjugado, de modo que a luta apenas representou uma economia dos estados de ânimo.

Esse último capítulo é o mais enigmático de todos, mas já poderia ser previsto, pois Norman Mailer é um exímio admirador de Hemingway, e sempre que possível deixava isso bastante explícito inclusive no livro *A luta*. O autor consagrado deixa seus finais como leituras abertas. Por exemplo, em *O velho e o mar*, o capítulo final deixa o leitor sem ter a certeza de que o velho apenas dormia ou se havia morrido após voltar da caça ao maior peixe do mar. Essa admiração parece revelar um modelo para Norman Mailer, o de propor um capítulo mais aberto para interpretações no final do livro.

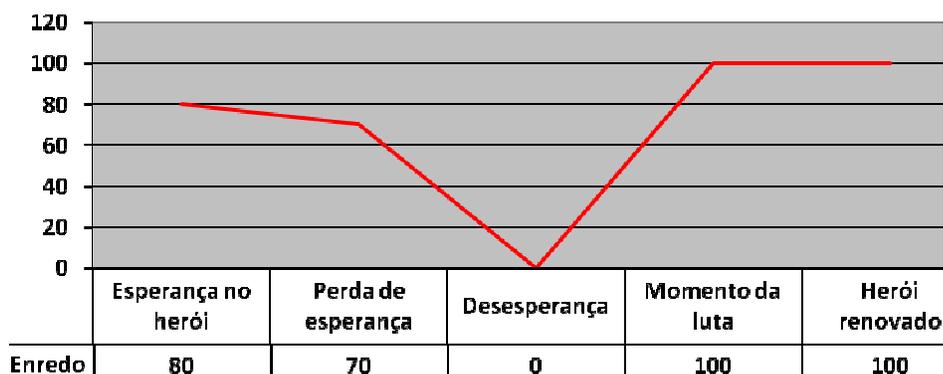
Apesar desse modelo, há outros momentos em que notamos um apagamento de certas explicações que seriam importantes a um leitor universal. Ou seja, para além do artifício de deixar a obra aberta ou com inferências implícitas, Norman Mailer descuida de certos leitores para a ambientação da obra. Ele explica certos conceitos, como n'golo, mas deixa completamente apagada a contextualização da luta anterior de Ali quando foi campeão pela primeira vez no boxe, ou mesmo somente cita superficialmente a sua relação com o islamismo na figura de Elijah Muhammad, que o faz trocar seu nome de Cassius Clay para Muhammad Ali no capítulo 12. Mesmo ao comparar cidades africanas o faz com cidades norte-americanas (“era como correr no meio da noite através de gramados suburbanos em alguma rua modesta dos arredores de Beverly Hills”, p. 79), buscando um leitor também norte-americano da década de 1960 e 70, já conhecedores de determinadas características dos personagens descritos. Outros conceitos, em contrapartida, são esmiuçados e com um uso bastante grande de metáforas didáticas (“o som do leão parecia-se com um trovão”, p. 82) ou explicações extensas, por exemplo quando volta a falar do governo do ditador Mobutu por um amigo sábio (não citado o nome, uma marca, novamente da estrutura da narrativa épica em que há a busca pelo sábio).

São os detalhes e os preparativos que mais contam com elementos que os leitores, mesmo sabendo que Ali saiu vencedor da luta, buscam na composição de um cenário mais nítido de um momento importante da história dos Estados Unidos e dos negros de todo o mundo. Entender esse momento foi o objetivo de muitos americanos e

nãoamericanos ao ler o livro de Mailer, com um final já anunciado, mas mesmo assim envolvente.

Mailer sabia que os leitores já saberiam do resultado da luta e começa o livro com o tópico frasal já citado: “É sempre um choque vê-lo de novo” (p. 9), uma vez que Ali já havia sido campeão nas lutas de boxe mas teve o título cassado porque não lutou contra os vietnamitas. Sem dúvida, o narrador traz ao contexto do primeiro capítulo a parada de Ali dos ringues e sua volta aos treinos. Mas não parece ser somente a isso que o autor se refere. Entendo que “é sempre um choque vê-lo de novo” mesmo depois de já conhecermos, como leitores, o resultado do jogo, por isso vale a pena a leitura, para se chocar novamente.

Para finalizar, a estrutura de *A luta* pode ser entendida da seguinte forma:



A linha inicial mostra Ali como a lenda, como o campeão e como herói, o homem letrado, sensível, humano, militante. Depois, ao acompanharem Foreman e sua equipe de campeões, a confiança de que Ali ganharia a luta vai se perdendo pouco a pouco até despencar. Nem sua própria equipe confiava que venceria, de acordo com

Mailer. Esse é o clímax “ao avesso”, ou seja, a completa descrença de que Ali venceria mesmo torcendo por ele traz a angústia e o suspense próprio de clímax. Até que Ali entra no ringue e round a round recupera a confiança de todos (o que faz a linha do enredo subir novamente) e o herói sai novamente vencedor, mantendo-se como lenda. A história completa o mantém como lenda, reafirma essa condição do herói.

Mais especificamente sobre o autor, é fato que Norman Mailer gozou de prestígio enquanto autor e jornalista e que preferia assumir e ser reconhecido pela primeira posição, mas aproveitava-se da relação que possuía na segunda função para estar mais próximo dos fatos cotidianos e marcantes de seu tempo e com isso traçar os enredos de suas obras literárias de não ficção.

Por seu trabalho na linha da não ficção, foi inserido no livro *The New Journalism* de Tom Wolfe como exemplo de texto do New Journalism. Até esse momento, ele nunca havia pedido para retirar essa citação, e pelo que consta ele gostava de ser citado como referência. E Wolfe o cita como exemplo de escritor de romances-reportagens ou romances-jornalísticos, como nomeia o próprio Wolf, em várias ocasiões. Em uma delas, inclusive, coloca lado a lado a produção de Mailer e sua própria produção (*O teste do ácido do refresco elétrico*), além de dizer que Mailer, como os demais que tentaram estudar a fórmula desse novo romance, antes de concluir o estudo já decidiu fazer um livro no que poderia ser esses moldes de “forma livre”:

Até os romancistas que tentam a forma nova... de repente relaxam e se permitem doces proibidos. Se querem se permitir um gostinho pela retórica vitoriana ou pelo humphreyclinkerismo como “Neste ponto, o leitor atento pode imaginar como o herói poderia...” – eles vão em frente e

o fazem, como Mailer em *The armies of the night*, e com considerável encanto. 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 – como ocorre n’*O teste do ácido do refresco elétrico*–, ele simplesmente faz isso.

Em contrapartida, alguns anos depois, o mesmo Tom Wolfe publica um livro nomeado pelo autor como um exemplo a mais do movimento sistematizado por ele: *Um homem por inteiro*. Mas justamente essa obra é criticada por Norman Mailer, como se este fosse agora contra o *New Journalism*. No artigo de Wolfe *Os três patetas*, ele menciona o sucesso alcançado por seu livro e a sua boa recepção de público até que, tal qual os patetas que são na comédia inglesa sujeitos sérios que dão as deixas para o personagem principal e mais irônico (segundo Wolfe), Norman Mailer, John Updike e John Irving “ergueram-se para atacar *Um homem por inteiro*” (WOLFE, 2001, p. 178). Na verdade, ergueram-se para atacar o autor de *Um homem por inteiro*, mas Wolfe não perderia a ambiguidade da frase citada. Segundo Wolfe:

Norman Mailer, aos setenta e cinco anos de idade, gastou seis páginas da *New York Review of Books* – seis páginas em um periódico do tamanho de um jornal, coberto de texto – para decretar que *Um homem por inteiro* não deveria ser tomado como literatura, e sim como um “Megabestseller”. Além disso, o autor não era um romancista, e sim um “jornalista que já não pertence a nós (se é que um dia pertenceu!), mas se afastou e agora vive no Reino King Kong dos Megabestsellers”.

Como no romance de John Updike lançado no período dessas disputas, *Bech no beco*, em que o personagem principal é um romancista e vive em disputa com outros escritores, o evento mostrou o quanto havia inimigos de Wolfe, cansados de suas hipérboles para denominação de quase um gênero teorizado por ele e que também por

ele seria incorporado. Norman Mailer, que já havia sido criticado por Wolfe pelo romance *Um sonho americano*, por ser considerado um pastiche mecânico e desajeitado de *Crime e castigo*, de Dostoievski, saiu ao encontro de parceiros para uma disputa de egos. Farpas lançadas, pode-se apreender no texto de crítica de Mailer para com Wolfe de que o primeiro de fato não queria mais pertencer aos jornalistas, mas evidenciar-se como escritor, e seu livro lançado na ocasião do debate supracitado era *O evangelho segundo o filho*, um romance de ficção que supunha ser a autobiografia de Jesus, uma fantasia, segundo Wolfe, que complementa:

Norman Mailer é um escritor talentoso. [...] Só estou dizendo que eles [os três que criticaram Wolfe] desperdiçaram suas carreiras ao não se ligarem na vida ao redor, dando as costas ao rico material de um país incrível num momento fabuloso da história. [...] Mas como eu podia dizer isso de Mailer?, perguntou Evan [o entrevistado de Wolfe]. E *A canção do carrasco*, o romance que Mailer escreveu em 1979 sobre o caso de Gary Gilmore (no qual um assassino condenado insistia, para desgosto dos ativistas contrários à pena de morte, em tornar-se o primeiro americano a ser executado pelo Estado em mais de dez anos)?

Eu não diria isso sobre *A canção do carrasco*, disse eu a ele. “Norman deveria ter aprendido uma lição com aquele livro, mas obviamente não aprendeu”. (WOLFE, 2001, p. 184-185)

Wolfe ainda acrescenta que todo o processo de pesquisa do livro citado foi feito por outra pessoa que não o próprio Mailer e que este não se dispôs a entrevistar uma única pessoa, ele queria simplesmente escrever. Para além das disputas políticas dos letrados, é fato que Norman Mailer, ao morrer com 84 anos, tinha uma lista mais extensa de livros de não ficção do que de ficção, embora em seu último ano de vida ainda tenha publicado uma obra ficcional. Com o avançar da idade, havia se afastado

cada vez mais dos romances de imersão ou participação na história. Ele estava finalizando sua própria história com o livro *O castelo na floresta* (2007), um romance psicológico que coloca a personagem de Adolf Hitler quando criança em conversa com o demônio.

Susana Bragatto (2007), em sua dissertação defendida pela Universidade de São Paulo (USP) estuda especificamente a obra de Mailer *Armies of the night* e explora especialmente a característica do autor, tida na dissertação como principal, de narrar em terceira pessoa eventos vividos pelo próprio autor, marcando um divisor de água entre o narrador e o autor. Estudo semelhante foi a tese de Jessy Brady, pela Universidade do Canadá, desenvolvida com base no mesmo livro de Mailer e no livro *A sangue frio* de Truman Capote, com uma abordagem mais específica sobre o romance-reportagem como um subgênero da literatura e as ambições dos escritores com relação a esse tipo de romance.

## **2.2 A mulher do próximo**

Quando Gay Talese começou a escrever *A mulher do próximo*, ele não sabia ao certo aonde seu tema o levaria. No próprio livro, ele escreve que em 1971 pesquisava temas para o próximo livro (já não pensava em próxima reportagem) e “decidiu que o que mais o intrigava era a nova abertura do país para o sexo, a expansão do material erótico e a rebelião silenciosa que percebia na classe média contra os censores”

(TALESE, 1980, p. 445). Segundo ele, com apenas essa ideia e algumas leituras de livros sobre o assunto, começou sua odisseia pelo tema e reparara pela primeira vez, ao retornar de um bar com a esposa, que na vizinhança de sua casa havia um letreiro “Modelos nus ao vivo”. No dia seguinte, sozinho, seguiu para essa casa de massagem e depois para várias outras que passou a frequentar de acordo com as indicações das pessoas que conhecia nesses lugares. Chegou a ser gerente de uma das casas que frequentou. Ainda segundo o próprio autor, “a intenção de Talese era escrever sobre a relação entre duas personagens da vida real num estúdio de massagem: um executivo conservador de meia-idade e uma estudante hippie que satisfazia as necessidades eróticas dele”. Percebeu, entretanto, que estava emocionalmente ligado à jovem e que se reconhecia nos homens que procuravam seus serviços. Assim, enquanto conversava mais com esses homens, “Talese foi se dando conta de que jamais uma mulher telefonara para saber se havia massagistas homens disponíveis” (p. 449). Com essa nova ideia, ele observou que as revistas destinadas às mulheres, por exemplo, há muito já haviam entendido esse universo e não apostavam naquilo que para os homens faziam tanto sucesso: fotos de nus. Em 1973, Talese visitou as principais cidades da Europa para entrevistar mulheres que não haviam sido afetadas pelo puritanismo norte-americano. E chegou à mesma constatação que havia observado em Nova Iorque: “as mulheres vendiam prazer sexual, os homens compravam-no” (p. 450). De volta aos Estados Unidos, o escritor continua suas pesquisas em cidades pelo interior do país.

Nas viagens, Talese procurava não esquecer que, apesar das mudanças sociais e científicas relevantes para a Revolução Sexual – a pílula, a

reforma das leis sobre aborto e as restrições legais à censura –, havia milhões de americanos cujo livro favorito continuava a ser a Bíblia, que não cometiam adultério e tinham filhas universitárias ainda virgens. A *Reader's Digest* indiscutivelmente prosperava, e, embora a taxa de divórcio fosse mais alta do que nunca, o mesmo acontecia com a de segundas núpcias.

Ainda assim, Talese estava mais impressionado com as amplas mudanças que haviam alterado a consciência da classe média americana desde sua formatura na universidade; embora muita gente nos anos 70 acalentasse a esperança de um retorno ao conservadorismo dos anos 50, ele duvidava que isso fosse possível. (p. 452)

Sua dúvida provinha, principalmente, do fato de que cada vez mais a indústria publicitária e o mercado editorial lucravam com conteúdos voltados à pornografia. Judicialmente seria necessário penalizar não só a *Playboy*, mas a *Vogue*, os anúncios de lingerie na revista de domingo do *New York Times* e muitos outros. Apesar da chamada decisão Miller da Suprema Corte em 1973 ser a favor do puritanismo, vários advogados com quem Talese conversara faziam previsões, que se mostraram posteriormente acertadas, de que a maioria dos júrís contemporâneos era mais liberal do que os juízes idosos. Com essa premissa, continuava viajando o país e coletando material que sequer utilizou no livro, como quando acompanhou, na Pensilvânia, as gravações de filmes de sexo explícito. Depois da Pensilvânia, Talese viaja para Chicago, onde conhece o dono de uma casa de massagem chamado Harold Rubin. Este tornara-se personagem do livro. O rapaz casara-se com uma mulher, na opinião de Talese, extremamente parecida com a *playgirl* Diana Webber, por quem Rubin havia tido uma paixão platônica nas páginas da revista *Playboy*, quando adolescente. De Chicago segue para Califórnia para encontrar a ex-modelo Diana. Ainda na Califórnia aproveita para conhecer Sandstone e seu livro passa a ser então delineado.

O livro de Gay Talese inicia-se com um prefácio do verão de 1992 em que o autor busca justificar o objetivo da obra, a saber, investigar “a vida privada de muitos americanos comuns na era anterior à Aids” (p. 7). Tal justificativa corresponde à ideia inicial que possuía ao buscar o tema do livro, mas a obra não se concretiza exatamente nesse foco, mas sim nas publicações de revistas de nus, principalmente a *Playboy*, e nas comunidades de sexo coletivo, representadas pela Sandstone. A discussão sobre Aids pode, sem dúvida, derivar das informações trazidas no livro, mas não é em momento algum mencionada na obra. Ainda no prefácio, o autor enumera vários argumentos de historicidade, levantando textos e artigos de revistas que fazem alusão ao contexto de puritanismo anterior à década de 1960, à liberdade sexual desse período e ao suposto novo puritanismo que anunciam nas décadas de 1980 e 90, depois da descoberta da Aids, citando matérias jornalísticas baseadas em pesquisa científica que atestavam um retorno ao puritanismo norte-americano nessas décadas com o medo da doença sem cura.

Com esse preâmbulo, Gay Talese faz sua própria análise:

Em essência, o que estou sugerindo é que, ao contrário da opinião acumulada pelas pesquisas, duvido que os EUA dos anos 90 – com todo o devido respeito à ansiedade e ao medo provocados pela Aids – estejam se submetendo a um novo puritanismo, capaz de reprimir as tentações e os privilégios que pareciam tão chocantes quando se tornaram públicos, há trinta anos. (1992, p. 9)

O subtítulo da obra *Uma crônica da permissividade americana antes da era Aids* é, portanto, anacrônico com relação ao próprio texto. Mas devido às críticas ao seu livro, Talese parece justificar a importância da obra e recontextualizá-la na década de

1990. Suas justificativas constantes na obra parecem ser devidamente apontadas para escapar de acusações que sofria desde quando descobriram sobre o que ele escrevia e o quanto ele já estava pessoalmente envolvido com o tema.

Ainda nas explicações e justificativas de Talese, para ele falar de “novo puritanismo” era algo ilegítimo e que o termo só era usado por editores novatos ou submetidos à pressão da profissão. Aos que conheciam o contexto, era inadmissível apontar como tendência algo incorporado há muito tempo na vida privada da população. Justamente por esse motivo, o livro, na opinião do autor, pretende mostrar o quanto a revolução sexual dos anos 60 e 70 se incorporou à vida das pessoas. Eis, enfim, a justificativa do livro. Para tanto, o livro mostra “homens e mulheres que personificaram aquela revolução” (p. 9). Ainda segundo o autor: “Especificamente, sobre certas pessoas e certos lugares. Mas, em outro sentido, está fora do tempo e do espaço” (Ibidem). Com isso, Gay Talese invariavelmente conduz o leitor ao seu ponto de vista, qual seja, o de mostrar não só o motivo que o levou a escrever o livro, como também a universalidade, impessoalidade e atemporalidade da obra, uma vez que descreve o quanto as décadas de 1960 e 1970 tiveram influência dos seus personagens, mas também o quanto esses mesmos personagens simbolizam os comportamentos da maioria da população, bem como suas histórias poderiam ter-se passado em outros lugares e outras épocas, como diz o autor. A obra, assim, consegue estar fora de um tempo e um espaço delimitados.

Apesar dessa atemporalidade sugerida, é especificamente na contemporaneidade do autor e da obra que o tempo é marcado na narrativa: década de 1970 nos Estados

Unidos, principalmente. Dentro desse contexto, duas personalidades representavam bem o que o autor chamou de revolução sexual: Hugh Hefner (editor da revista *Playboy*) e John Williamson (fundador da comunidade de Sandstone). Os dois personagens principais formam, portanto, uma espécie de primeiro plano e faz a convergência para o segundo e terceiro planos já mencionados.

A estrutura fixa utilizada por Gay Talese justamente faz com que as camadas presentes no texto se tornem coesas. Ele sempre finaliza um capítulo anunciando o personagem do próximo capítulo; caso seja um personagem já conhecido do leitor, ele continua contando as ações daquele personagem como se tivesse feito um parêntesis e voltado a ele, o que acontece principalmente nos casos dos personagens principais.

Nesse sentido, não há necessariamente a formação de uma intriga de romance<sup>15</sup>, mas sim a história vista de muito perto de personalidades históricas que, de certa forma, influenciaram a população. Esse olhar muito próximo ficou mais claro porque pôde ser feito por uma pessoa que também viveu e conheceu essas personalidades, como fez Gay Talese, um *vouyer* mais participativo ainda do que Joseph Mitchell.

No caso de Talese, ele não só entrevistou as pessoas que colocou no livro e não só pesquisou, como fez questão, como já mencionado, de se tornar uma delas. Diferentemente de Mitchell, que foi muito próximo de seu personagem, mas nunca quis

---

<sup>15</sup> Aliás, dos casos analisados, a única obra que possui uma intriga bem definida é a de Joseph Mitchell, *O segredo de Joe Gould*. As demais apresentam um enredo já conhecido do público e uma ausência de intriga.

viver a vida de Joe Gould, como um andarilho notívago. Tornar-se parte da obra já era um projeto do escritor Talese.

Gay Talese começa o projeto de escrever *A mulher do próximo* em 1976/77 e finalmente publica a obra em 1980<sup>16</sup> com o título *The neighbor's wife*. Antes disso havia publicado nos anos de 1960 a obra que originou a tradução *Aos olhos da multidão* aqui no Brasil, publicado em 1973, livro que se tornou *Fama e anonimato*; e ainda, em 1971, publicou *Reino e poder* e *Honra teu pai* (originalmente publicado no Brasil com o título de *Honrados mafiosos*). Seus últimos livros exploram sua própria biografia, *Vida de escritor*. Em 2009, anunciou que ainda lançaria o livro sobre sua vida de casado há 50 anos com uma editora norte-americana. Todas as obras publicadas por Talese são, segundo o autor, baseadas em fatos reais, e não incide sobre elas nada que seja ficcional. São obras, portanto, de não ficção e frutos de pesquisa empírica, a qual Talese faz questão de ressaltar, pois implica a caracterização dos traços de suas obras.

Essa preocupação com pesquisa e com a veracidade dos acontecimentos deriva no fato de que seus livros possuem uma quantidade enorme de “fontes de informação”, ou simplesmente “personagens”. Afinal, ter muitas “visões da história” confere às obras o caráter de realismo almejado pelos escritores-jornalistas, pois justamente dispõe de várias versões do fato. Em *Reino e poder*, por exemplo, quando Talese narra os bastidores do jornal *The New York Times*, utiliza no livro 384 personagens, entre

---

<sup>16</sup> É importante lembrar que Gay Talese publica consideravelmente na década de 1960 e é citado inúmeras vezes por seus pares como um escritor-jornalista. A escolha da análise de *A mulher do próximo* deve-se ao fato de ser o livro que teve maior repercussão de crítica.

publisher, editor, editor adjunto, copidesques, repórteres, redatores e 49 correspondentes. Na época, ele era considerado a grande estrela da revista *Esquire*, mas havia acabado de sair do jornal criticado. Trabalhando na magazine, com mais espaço para seus textos, consagrou-se como escritor de perfis. Seu perfil mais famoso foi o de Frank Sinatra, que não falou com o repórter, mas que aceitou que ele passasse um dia acompanhando seus passos e conversasse com pessoas próximas ao astro da música. Foi o suficiente para Talese achar que tinha material para escrever o perfil de Sinatra. Tornou-se o perfil mais comentado desde sua publicação. Todos os perfis dessa época foram reunidos na obra *Fama e anonimato*. Mas, sem dúvida, o livro que mais lhe trouxe repercussão foi *A mulher do próximo*. Nessa obra, trabalha de forma empírica como “cafetão” e fica imerso ao ambiente retratado no livro. O recurso literário de narrador em terceira pessoa auxilia mais uma vez o caráter de realismo conferido aos livros de não ficção, uma fixação do escritor. Para ter coerência com a escolha do narrador observador, quando o autor aparece no livro como personagem, como neste trecho em que conta a repercussão da obra antes mesmo de sua publicação, faz questão de se inserir como um personagem qualquer, secundário até, diferenciando-se do narrador, que apenas está ali para contar a história:

Magro, olhos negros, 43 anos e cabelos castanhos começando a ficar grisalhos, Talese não era totalmente estranho às pessoas da platéia. Visitara várias vezes Sandstone no passado, inclusive o salão de baile, e o livro que estava escrevendo já recebera divulgação desmedida em muitos jornais e revistas. Porém a maior parte das notícias sobre ele eram jocosas, sugerindo que sua técnica de reportagens de “observador participante” do mundo do erotismo – freqüentador de casas de massagem, passar tardes em cinemas pornográficos, familiarizar-se com clubes de trocas de casais e orgias de todo o país – não passava de um estratagema engenhoso para

se entregar à carnalidade e ser infiel à esposa, tudo em nome da “pesquisa”. Talese jamais refutara abertamente essa idéia, supondo que qualquer tentativa de negá-la poderia marcá-lo como um homem na defensiva. (TALESE, 2002, p. 442)

Talese tinha sim uma preferência pelo foco narrativo em terceira pessoa, não que isso inviabilize a utilização das demais estruturas narrativas, pelo contrário, são todas possíveis, mas considera que a história deve ser contada dando destaque também para as visões de outros personagens, em busca de uma composição mais acabada da realidade. Prefere, assim, a “história contada através deles” (TALESE, 2002). Um discurso interessante, mas pouco verdadeiro, pois os personagens ou as fontes inseridos passam pelo filtro sempre presente do narrador.

Mais especificamente sobre a análise dos personagens, em *A mulher do próximo* conseguimos visualizar três planos para a obra: um primeiro plano que contém as histórias de Hugh Hefner (fundador da revista *Playboy*) e John Williamson (fundador de Sandstone), um segundo plano que conta histórias de pessoas ligadas a essas duas personalidades da “permissividade” norte-americana: suas esposas, suas famílias (pai, mãe e irmão), suas amantes, seus amigos etc., que somam 60 pessoas. E um terceiro plano que conta histórias de pessoas que foram abrindo o caminho para essa “permissividade americana antes da era da Aids”, que é o subtítulo dado por Talese à sua obra, embora não reflita bem o que ele coloca no livro, pois o autor trata a “permissividade” – palavra que possui um significado um tanto pesado e com conotações negativas – em um momento em que se pretendia abrir a mente para novas experiências e para a não repressão que o contexto histórico da década de 60/70 pedia.

Já sobre a “era antes da Aids”, que também colabora para dar um sentido de “recato” à obra, uma vez que se entregar permissivamente aos prazeres sexuais trazidos com a revolução do período poderia trazer uma doença séria até então desconhecida, não há quase indícios dessa discussão na obra justamente por ser algo desconhecido naquele momento, o que demonstra um título anacrônico. Esse terceiro plano foi marcado principalmente pela história de editores de jornais ou revistas pornográficos, sobre a censura sexual que existia, as guerras jurídicas e o contexto da época de descobertas sexuais de toda uma geração reprimida.

Também é nesse terceiro plano que ocorre a inserção de Gay Talese na obra. Ele próprio, então, está no contexto referenciado da década de 70. Essa inserção custou-lhe muitas críticas de pessoas que o consideraram aproveitador e também de sua própria família<sup>17</sup>:

Uma noite, com o repórter ao seu lado, chegou em casa, encontrou tudo em silêncio e um envelope à espera sobre a mesa da sala de jantar. Continha uma mensagem de sua esposa, anunciando que saíra de casa, sem dizer quando voltaria. Ela dizia que seu direito à privacidade, que valorizava como poucas outras coisas, estava sendo violado pela disposição importante dele de discutir com a imprensa o que não era de sua conta. E advertia ainda que sua franqueza sobre assuntos sexuais, embora pudesse excitar alguns leitores da revista, só o faria cair no ridículo. (p. 460)

Além dessas camadas de leitura da obra, é interessante contextualizar a disposição dos capítulos. A obra de Talese inicia com o olhar do narrador na vida de um

---

<sup>17</sup> O próximo livro de Gay Talese abordará seus problemas em família principalmente quando da publicação de *A mulher do próximo*. Interessante notar que Talese escreve sempre como protagonista de seus livros.

jovem rapaz, Harold Rubin (que será novamente mencionado no último capítulo, de número 25, quando Talese mostra o que se poderia chamar de bastidores da apuração de sua escrita; e também no capítulo 4, onde se menciona que ele também lia as revistas que eram proibidas pelo governo norte-americano), sua relação familiar com os avós e os pais, seu futuro no exército e, principalmente, sua obsessão por uma modelo de revista, Diana Webber. No capítulo seguinte, é a história dessa modelo de revista (que também volta a ser mencionada no capítulo 25 pelos mesmos motivos de Rubin e também no capítulo 5) que será contada, desde sua infância, o prêmio de beleza recebido pela mãe, até quando conheceu o editor de uma das revistas mais famosas do mundo da pornografia, Hugh Hefner. O terceiro capítulo começa contextualizando como, quando e onde Hefner estava quando viu pela primeira vez Diana Webber e segue pelas páginas seguintes fazendo um *flashback* de como Hefner se tornara editor e fundador da *Playboy* (informação que se repete no capítulo 24, quando da comemoração dos 25 anos da revista). O final do terceiro capítulo menciona uma lei federal antiga conhecida como Lei Comstock, de Anthony Comstock, um evangélico “vingativo” (nas palavras de Talese indicando um determinado juízo que ele fazia), que quis banir dos Estados Unidos qualquer revista pornográfica que existisse, com multas e sérias sanções inclusive aos Correios e bancas de revistas que permitissem a circulação de tais periódicos. O quarto capítulo conta a história desse censor e dos editores que passaram por ele. Até esse momento, na narrativa, o autor introduziu apenas o tema, o desenvolvimento segue com os capítulos de 5 a 24.

O quinto capítulo começa com Hefner decidindo qual das fotografias de Diana Webber seria o pôster da edição de maio da *Playboy*, como se a narrativa tivesse apenas feito um parêntesis e retomado do início do terceiro capítulo, o que se configura em uma técnica literária chamada de edição cinematográfica. Inspirada no cinema, tal técnica, nas palavras de Edvaldo Pereira Lima (1995), consiste em uma edição de texto empregada para as narrativas cujas construções são lineares e se apresentam com altos e baixos no que se refere ao enredo. Os pontos altos são os pequenos conflitos que, em seu conjunto somativo, segundo Lima (1995, p.125), formam o grande conflito.

Tradicionalmente, a maneira de conduzir essa construção é a que se dá cronologicamente no tempo e linearmente no espaço, com princípio, meio e fim assim ordenados. Mas o homem inventou o cinema e o jornalismo impresso moderno apoderou-se dos cortes de tempo e espaço, das inversões da lógica convencional para justapor, avançar célebre em *flash-forward*, antecipando o tempo, recuar em corte para o passado em *flash-back*, para resgatar o que já foi. Recurso cinematográfico típico, mas que Eduardo Leone e Maria Dora Mourão, em *Cinema e montagem*, apontam como procedentes do gênero épico da literatura clássica grega. De qualquer forma, ferramenta muito presente na carpintaria cinematográfica e daí facilmente assimilada pelos jornalistas modernos. Lições do cinema [...] que também são aproveitadas pelo livro-reportagem para “aquecer” o leitor nos momentos iniciais da leitura. (Ibidem, p.126)

A única relação que se encontra entre Hefner (tema do capítulo 5) e o capítulo subsequente é a frase: “Nada perto de Samuel Roth”. O personagem do capítulo em questão é um anarquista, escritor e editor, condenado por livros obscenos. O capítulo 7 também não traz nenhuma referência direta ao capítulo anterior, mas prossegue com as questões jurídicas impostas pelo governo no que se refere à tentativa de limar qualquer iniciativa de exibição do nu, com o caso D.H. Lawrence (um escritor julgado como criminoso pelas histórias de sexo que escrevia). Trinta anos depois do episódio de sua

condenação, o juiz entende que se trata de um grande escritor e, segundo Talese, os veteranos invejavam os homens com 30, que não mais precisariam esconder seus desejos por revistas ou livros com conotação sexual. Um desses homens com 30 na época era justamente John Bullaro, um executivo de seguros de Los Angeles que será o tema do próximo capítulo, o de número 8. Bullaro era casado com Judith Palmer, mas estava envolvido com a amante Barbara Cramer. Barbara, uma moça do interior que sempre se envolveu em casos extraconjugais, é tema do capítulo 9. No capítulo 10, as histórias continuam e Judith é convidada por Barbara a jantar na casa dela e do marido, John Williamson. Começava a se formar a comunidade de Sandstone, história que terá continuidade no capítulo 13. No capítulo 11, a vida de Williamson será o tema principal, tanto que a epígrafe do capítulo é composta por pensamentos desse personagem. Trata-se de um homem que era da Marinha, casou-se com uma antropóloga, mudaram-se por conta do emprego dele e tiveram uma filha. Esta morreu ainda criança por um descuido do pai, que estava concentrado demais no serviço e não viu a menina se afogar ao seu lado. Após um divórcio amigável, Williamson separa-se da primeira mulher e encontra Barbara Cramer. O capítulo 12 narra o início da união amorosa entre Barbara e Williamson, que já influenciado pela leitura de Wilhelm Reich, condena qualquer união monogâmica e inicia Barbara em incursões amorosas a três ou mais pessoas, sem tratar essas relações como extraconjugais, mas como algo natural do ser humano.

O capítulo 14 dá continuidade ao 13, sobre o início da comunidade de Sandstone, e Judith Palmer inicia-se no teste de infidelidade aberta com o próprio Williamson. O capítulo 15 mostra o ciúme de Bullaro ao ver a mulher com o marido de

sua amante e tem desejos de matar Williamson. Nesse ponto, o autor faz uma interrupção na narrativa para mostrar mais do cenário do período. Martin Luther King Jr. havia acabado de ser assassinado e manifestantes saíram para demonstrar luto; entre esses manifestantes estava Hugh Hefner. O que parecia na narrativa o momento para voltar à história de Hefner e a *Playboy* não passa de uma citação para situar no momento o outro personagem quase esquecido nesse ponto da narrativa.

O que ocorre é que os capítulos 16, 17, 18, 19, 20 e 21 abordarão outros personagens que fizeram parte de Sandstone, além dos que já apareceram, como Bullaro e Williamson, que fazem as pazes. Mostrarão também a influência de Robert Heinlein (escritor) na comunidade, a comparação com outras comunidades foureístas (inspiração em Charles Fourier), além das regras de Sandstone, que se torna cada vez maior, as crises de Judith, que fica confusa com marido, amante e toda essa história de comunidade e se desliga do grupo quando descobre que Arlene Gough, uma das primeiras a integrar Sandstone e que estava sumida há algum tempo, havia sido morta pelo filho ao ser flagrada em um motel com um dos amantes.

Saem alguns integrantes, mas entram outros, como o biólogo Alex Comfort e a antropóloga Sally Binford, que recebem destaque por parte do autor pela influência que exerciam e pelo contato próximo que tinham com Williamson. Isso tudo até o capítulo 21.

O capítulo 22 retoma o cenário político evidenciando a forma de governar de Richard Nixon, que chegava ao poder convencido de que esses grupos e comunidades faziam mal aos Estados Unidos. A narrativa prossegue com as incursões do então

presidente a derrubar comunidades e revistas nesse estilo, como o relatório ilustrado de Hamling, que condena Hefner por não ajudá-lo nessa luta contra a opressão e censura do governo. O capítulo 23 mostra a condenação de Hamling, que passa, então, a ser tido como criminoso.

Somente no capítulo 24 Hefner retoma o papel principal no livro e o narrador o compara com a encarnação do sonho masculino: várias mulheres, muito dinheiro, um avião particular personalizado para seus desejos, duas mansões e uma esposa em cada mansão: uma era Barbara Klein (que lembrava fisicamente a ex-mulher de Hefner, Mildred, da qual o narrador repete a história contada no capítulo 3), que depois de entrar no mundo das coelhinhas da *Playboy* troca o nome para Barbi Benton. A outra amante era Karen Christy, também coelhinha de Hefner.

O que de mais próximo do literário se aproxima este capítulo da obra é a analogia que o narrador faz com um período da vida de Hefner em que o então jovem garoto eralanterninha no cinema. A sua vida transformou-se na ostentação que via nos filmes. O restante do capítulo é um amontoado de informações sobre a vida de Hefner: a investigação de sua secretária pessoal, Bobbie Arnstein, viciada em drogas, o que coloca todos à sua volta em uma “dura” investigação, segundo Talese; o processo de um ex-funcionário negro que acusava Hefner de discriminação racial; as quedas das ações por conta dos escândalos anteriores divulgados pela mídia; o suicídio de Bobbie; a fuga de Karen, que reconstrói sua vida em outro lugar, longe de Hefner, bem como Barbi; muita concorrência, enfim, uma avalanche negativa que aparece na vida de Hefner e que faz o narrador lembrar Salapar, um escritor de tradição judaico-cristã que associava

o prazer excessivo à punição, como um inventário que pretende resumir a vida de uma pessoa.

Contudo, no final do capítulo 24, o narrador desacelera o ritmo da narrativa e insere os amigos que ficaram nos momentos mais difíceis, dentre eles: Nar Lehrman, Victor Lowmes e Christie Hefner (a filha de Hefner com Mildred). Todos o ajudam a reconstruir a imagem da revista e a filha assume o comando da empresa após 25 anos de *Playboy* dirigida por Hefner. As ex-mulheres casam-se novamente e ele já estava com outra moça mais nova do que todas elas.

A estrutura do capítulo 24 se parece muito com o que Mônica Martinez chama de estrutura mítica utilizada nas narrativas de histórias reais. Conforme é possível ver na análise de *A luta*, de Norman Mailer, aqui também se encontra a estrutura que mostra, a exemplo dos mitos clássicos: a partida ou separação do herói de seu estado de comodismo (quando estava casado com Mildred e vivia com o sustento dela), o chamado à aventura do herói para algo que irá transformar sua vida (a ideia da revista de nus femininos já na universidade), a recusa do chamado (ele deixa a ideia de lado no início do casamento), a ajuda do sobrenatural (nesse caso, foi o investimento de todos da família para financiar a revista), a travessia do primeiro limiar (o trabalho que o envolveu por 25 anos com a revista *Playboy*), a descida ou iniciação (segundo Martinez, um momento de aprendizado, em que o herói precisa passar pelas provas da vida, neste caso constituídas pelas situações difíceis que ele encontrou na trajetória da revista), o encontro com a deusa (o reencontro com a filha, Christie Hefner, que o ajuda a restaurar

a imagem da revista) até a grande conquista (momento de glória e de término da aventura que pode ou não resultar no retorno do herói ao seu *status* de vida anterior)<sup>18</sup>.

Finalmente, o capítulo 25 traz os bastidores do livro, isto é, como o autor-narrador chegou a esses personagens, o quanto ele se envolveu no tema, a turbulência em que entrou o seu casamento por conta da elaboração da obra, enfim, as experiências do próprio Talese que entra na história como personagem nesse último capítulo e também se mostra um tanto herói em sua própria obra, uma vez que também recebe um convite à aventura, encontra suas dificuldades, mas recebe a grande conquista: a produção do livro.

Percebe-se, além disso, que as idas e vindas marcam a estrutura de Talese, que, como vimos, costura sua narrativa de um capítulo para outro anunciando o personagem da vez no final do capítulo anterior. No seguinte, o narrador traz uma pequena biografia do personagem e assim sucessivamente.

Só os personagens centrais são tratados de forma diferenciada. A eles não só um capítulo, mas vários são dados para a personificação daquela geração. A maior diferença é que as histórias deles são contadas com *flashbacks* ou grandes parêntesis ao redor, para que se encaixem na história dos personagens secundários, importantes para auxiliarem na contextualização dessa geração.

Justamente por isso, há vários elementos repetidos, que são recontados para fazer os ajustes que tal estrutura impõe. Por exemplo, no terceiro capítulo, o narrador diz que

---

<sup>18</sup> Estrutura sistematizada por antropólogos, tais como C. Vogler e J. Campbell.

Hugh Hefner editava sua revista na cozinha de uma pequena casa onde morava com a mulher e a filha pequena. Por ocasião do capítulo cinco, essa mesma história se repete, mas com mais detalhes de quando Hefner conhecera a mulher, quando eles tiveram a filha e de quando eles se mudaram para a casa após ficarem longo período na casa dos pais dele.

Uma considerável parte central do livro mostra a criação e o funcionamento da comunidade de Sandstone, fundada por John Williamson. Assim, o narrador tem de dar conta desses dois personagens principais, que, segundo Talese, personificaram a geração da permissividade americana. Para tanto, o narrador corre com a narrativa de um deles em um capítulo e, para mostrar a vida de outro personagem da mesma geração, retoma as ações deles dos capítulos anteriores, evoluindo até nova pausa. Assim sucessivamente o livro caminha com um dos personagens principais e o deixa em suspense até ser retomado mais para frente na narrativa. Os personagens secundários geralmente ficam presos a um ou dois capítulos somente. Desse modo, há uma evolução da narrativa em patamares lineares de ações, mas apenas se se isolarem as histórias contadas, se se considerar o livro todo há um emaranhado de histórias que se intercalam e bloqueiam a narrativa linear.

Por fim, ainda nesse elemento de disposição, é interessante observar como a escolha de Talese reflete também a escolha de Mitchell ao iniciar o texto de modo a dar o contexto geral, a fazer uma abertura semelhante ao lide do jornalismo, ou seja, primeiro situa o leitor de todo o enredo que virá a seguir em detalhes. Assim, em *A mulher do próximo* o narrador mostra a casa de um jovem comum da sociedade norte-

americana masturbando-se com as revistas criadas para esse público; uma história quase impessoal de tão comum, mas que só é observada dessa forma após o narrador dissecar minuciosamente a vida de um rapaz especificamente, que, nesse caso, acaba representando tantos outros.

A própria casa do autor é revelada em sua intimidade, para representar uma porção de outras casas que podem ter ficado na mesma situação do autor, de rompimento do casamento por adultério. Por estar assim tão inserido na obra, sua relação com as fontes parecem ser maiores; contudo, sua escrita é seca, não bajulativa<sup>19</sup>, informativa, a arte literária é enxuta, feita com frases curtas, claras e absolutamente nada românticas. Esse distanciamento refletido na linguagem pode vir da vontade do autor em ser preciso nas informações, não envolvendo, em momento algum, a ficção<sup>20</sup>, algo de que alguns outros escritores do jornalismo literário foram acusados. Aliás, sobre esse tema, Talese é bem taxativo de que respeita Wolfe, que resgatou o nome *New Journalism* (jornalismo literário), mas que esse termo não existe e não é condizente com seu trabalho (o que existe e ele pratica é não ficção), apesar de sempre o verem como participante desse movimento, pois também ele acredita que “pessoas reais têm histórias extraordinárias que deveriam ter mais atenção da ficção” (TALESE, 2009). Ao escrever reportagens, ele sente-se como jornalista e, ao escrever livros, ele nomeia-se escritor, sem supostamente essa interferência de ambas as áreas. Em contrapartida a

---

<sup>19</sup> Fato que, infelizmente, não se tem notado nos perfis atuais nacionais. Eles sempre aparecem com alto teor de bajulação, como veremos adiante.

<sup>20</sup> O único conto que escreveu foi em 1967, mas diz ter perdido o interesse em ficção por achar mais interessantes histórias reais, que vão além da ficção, no seu entender.

esse seu discurso, aparece o último livro em que o autor conta como um texto seu não foi publicado pelo jornal mesmo tendo sido encomendado. No momento em que faz esse deslocamento de um texto jornalístico que sairia no jornal, ele próprio se contradiz com a questão de que cada área assume sua própria posição em sua vida.

Até mesmo seu estilo é híbrido, pois sua preocupação em sempre contar histórias reais parece verdadeira até o ponto em que isso não é mais possível, ou seja, até quando ele próprio não tenha vivido a cena e se vê obrigado pela condução do texto a contar com os depoimentos dos personagens, o que nunca é 100% seguro. Isso pode trazer referências do próprio autor para tornar a narrativa mais interessante, o que de fato acontece, pois há uma sobreposição natural da estética, uma vez que não há muitos elementos objetivos com que trabalhar, ou mesmo algumas invenções trazidas pela própria personagem a fim de valorizar sua história. Não há como *checar* o fato. Como, por exemplo, a cena já citada de masturbação de um garoto narrada no início de *A mulher do próximo*. Nesse caso, Talese precisou confiar no depoimento da personagem. Embora essa observação não seja condizente com sua crítica ao *New Journalism* justamente porque ele mesmo pensa que tudo o que se escreve precisa ter uma comprovação verificável:

Respeito muito Tom Wolfe, mas critico o fato de muitos jornalistas que se entusiasmaram com a nomenclatura nos anos 60 não fazerem *legwork*, ou seja, não fazerem pesquisa, não é o caso de Tom Wolfe, mas de outros que aproveitaram do nome que ele cunhou de novo. E justamente a diferença entre ficção e não ficção é que no jornalismo tem de haver exatidão e exatidão verificável, não basta ser exato, as pessoas precisam poder verificar que você escreve coisas ligadas à verdade. Eu me orgulho de escrever sobre os fatos. De escrever sobre a realidade. Os jornalistas às vezes não fazem isso e desgraçam toda a profissão. (TALESE, 2009)

Apesar de alguns pequenos momentos do livro darem a impressão para o leitor de que há certa invenção do autor, a preocupação de Talese é bastante interessante do ponto de vista do conceito que tinha sobre o *New Journalism*. Há uma supervalorização, de sua parte, ao jornalismo, que parece mais próximo do que faz por ser também não ficcional. Na última visita ao Brasil, em 2009, deu uma entrevista aos jornalistas brasileiros do programa *Roda Viva* e disse:

Deveríamos [os jornalistas] ter uma associação internacional que se mantém acima e à parte das influências do mundo que podem comprometer a verdade. Acho importante ser correto e ser honesto, não ser o primeiro a dar a notícia, o furo. Querem saber como trabalho? Localize a história, vá até o local e conte o relato pelas pessoas não oficiais, converse e viva com elas, não tenha pressa.

Ainda na entrevista, acuidade, curiosidade geral, paciência e personalidade aberta para ver coisas além da entrevista são características que o autor resgata como sendo essenciais para ser um “contador de histórias”. E são nessas características que ele procura vincular sua própria escrita. Nesse sentido, para Talese, ser jornalista é tão importante quanto ser escritor, pois há elementos jornalísticos que antecedem a elaboração de um bom texto. Relembra que há grandes escritores de ficção que escreveram não ficção justamente porque descobriram esse labor próprio do repórter. Ernest Hemingway e Tom Wolfe são grandes exemplos disso, na visão de Talese. Mas também chama a atenção de que para se fazer literatura é preciso tempo, por isso é preciso, em sua opinião, “fazer pesquisa como um jornalista e escrever como um escritor de ficção, ainda que você esteja lidando com fatos reais” (TALESE, 2009). O

que ele quer como escritor de não ficção é “tirar dos grandes escritores a exclusividade de escrever sobre privacidade”, como fez em *A mulher do próximo*.

Nesta última afirmação, Talese parece concordar com Tom Wolfe no que se refere às castas literárias, ou seja, não só os grandes escritores podem escrever sobre tudo, mas também os jornalistas, que aliás já recebem em primeira mão informações sobre quase tudo. Além disso, privacidade aparece aos jornalistas como um critério de universalidade, uma vez que se toma a vida de um como exemplo de um grupo de pessoas. E universalidade sempre foi um critério de noticiabilidade, mas nunca dessa forma reclamada pelos jornalistas.

A respeito dos aspectos literários, podemos dizer, por exemplo, que o livro em questão possui descrições e detalhamento de cenas e personagens que chamam a atenção pela ousadia para a época e para o jornalismo. São cenas de sexo descritas pormenorizadamente e que causam reações diversas; a alguns pode causar estupor, para outros, extrema excitação, outros ainda podem ficar indignados, mas haverá, de qualquer modo, uma reação do leitor em relação a esse nível de detalhamento trazido por Talese, que é até mesmo original no tratamento do tema:

Após descer uma escada carpetada de vermelho, os visitantes entravam na semi-escuridão de uma grande sala onde viam, reclinados em almofadas espalhadas pelo chão, banhados pelo brilho alaranjado da lareira, rostos nas sombras e membros entrelaçados, seios arredondados, dedos estendidos, nádegas em movimento, costas cintilantes, ombros, mamilos, umbigos, longos cabelos loiros espalhados em travesseiros, grossos braços negros segurando quadris brancos macios, a cabeça de uma mulher rondando um pênis ereto. Ouviram-se suspiros, gritos de êxtase, as batidas e a sucção dos corpos em cópula, risos, murmúrios, música, lenha queimando. (p. 296)

O encadeamento de ações da orgia é também repetido quando entram os efeitos sonoros que o autor busca representar com a enumeração de “gritos, risos, murmúrios, música”; o que sai, contudo, do escopo da sinestesia de ouvir é “lenha queimando”, algo mais sensitivo. Essa mudança, contudo, é o que traz algum efeito literário.

Sem dúvida, estamos diante das várias funções nas quais a literatura se enquadra, em detrimento das únicas funções de informar e formar pelas quais o jornalismo existe. Uma dessas funções é a catártica, revisitada na literatura e introduzida por Aristóteles desde a *Arte Poética*. No capítulo III, encontra-se:

É, pois, a tragédia mimesis de um caráter elevado, completa e de certa extensão, em linguagem ornamentada e com as várias espécies de ornamento distribuídas pelas diversas partes do drama, imitação que se efetua não por narrativa, mas mediante atores, e que suscitando o terror e a piedade, tem por efeito a purificação [katharsis] destas emoções.

Uma purificação sentida e desejada naquele período por alguns leitores de *A mulher do próximo* que, a exemplo da tragédia a qual Aristóteles exorta, também busca a utilização de uma linguagem ornamentada e imitação da própria realidade, ainda que com construções literárias mais simples.

Por exemplo, outro aspecto literário presente na obra é o entrecruzamento e os entrecortes da história dos dois personagens principais. Ao iniciar um capítulo, o leitor nem sempre vai ter a linearidade do que acabara de ler no capítulo anterior. Isso exige mais de quem lê e é um recurso hoje bastante incentivado, com a mudança trazida pelo mundo virtual cada vez mais em expansão nos tempos atuais, não necessariamente nos

anos 80 com o lançamento da obra. Além disso, todo capítulo encerra-se com a inserção de um personagem que será tratado no capítulo seguinte.

Vê-se, assim, que há a possibilidade de alusão a várias funções da linguagem, tais como a catártica, já mencionada, a cognitiva, no sentido de trazer um elemento revelador da verdade, uma vez que coloca paralelamente personagens reais que não eram até então associados e sequer tinham relações entre si, a não ser a que o livro se propõe a descobrir: a relação com a permissividade; por isso mistura esses personagens de um capítulo a outro e ainda mantém suas independências no interior dessas partes. Poder-se-ia ainda mencionar outras funções literárias que se aplicam no livro, tais como:

Função lúdica – forma de brinquedo, diversão, entretenimento, jogo, despertar de emoções agradáveis, distração, sem qualquer finalidade prática e utilitária. Função pragmática ou social – é uma função ética, utilitária e prática porque é a função do engajamento, da denúncia, da crítica. É a literatura compromisso – arte como meio de conscientização. Tem como objetivo: convencer, atrair adeptos, ensinar e esclarecer, difundir valores. Função sinfônica ou sintonizada: através da literatura restauramos emocionalmente o passado. Nesse sentido, cada leitor é um recriador de emoções. Função perenizadora: literatura é a ânsia de imortalidade, é o desejo de sobreviver ao tempo, perenizar-se, eternizar-se. É o desejo de todo ser humano de extrapolar o limite espaço-temporal. O objetivo desta função da literatura e das artes em geral é o desejo de reconhecimento. Função profética: na busca de mundos imaginários, o escritor muitas vezes prediz o futuro com precisão quase absoluta. Não é à toa que chamamos ao poeta Vate que significa “cognato do vaticínio” na predição. Função de “arte pela arte”: (parnasianos) é um fim em si mesma; é o alheamento dos problemas sociais. É a arte literária que existe apenas e tão somente em função da busca da beleza, é o isolamento para um trabalho meticuloso, sem emotividade. Busca da forma perfeita: versos perfeitos, rimas perfeitas, estrofes simétricas, palavras raras. Função de fuga da realidade, do escapismo ou da evasão: literatura funcionaria como um elemento de evasão do “eu”, permitindo-lhe a fuga à realidade concreta que o cerca. Pode ser construtiva ou destrutiva. (FUNÇÕES LITERÁRIAS, 2011)

Mas talvez no livro de Talese não se aplique a todas essas funções, aliás, parece que há um reforço sempre maior ao contexto de exatidão verificável, para usar a mesma terminologia do autor, do que em relação ao apelo estético que uma obra literária pode trazer. Assim, destaca-se mais o trabalho de composição de fontes documentais, que torna, inclusive, o livro mais maçante, à medida que parece uma tentativa de se esquivar da ficção. O temor da ficção ainda rodeia todos os que vieram depois de Truman Capote (*A Sangue frio*), dada a não preocupação deste e as críticas que sofreu. Aliás, esse mesmo temor faz com que o método de observação reveladora (já anunciada em Mitchell) seja aqui utilizado por Talese como uma forma de defesa do autor. Ele parece dizer: narro em terceira pessoa, mas observem que eu estava lá, ou seja, eu não estou “mentindo”, como se mentira e ficção fossem sinônimos.

Barthes argumenta que “em vez de falar em obra de ficção, o correto é falar em obra de linguagem” (1984, p. 174), pois essa obra de linguagem possui o romanesco em primeiro lugar e o transforma, com os códigos apropriados, em romance.

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

É hoje amplamente aceito que os textos literários são de natureza ficcional. Por esta classificação, distinguem-se dos textos que, não

possuindo tal característica, relacionam-se de um modo geral com o pólo oposto à ficção, ou seja, com a realidade. A oposição entre realidade e ficção faz parte do repertório elementar do nosso “saber tácito” [...]. É entretanto discutível se esta distinção, por certo prática, entre textos ficcionais e não-ficcionais, pode ser estabelecida a partir da oposição usual. Os textos “ficcionalizados” serão de fato tão ficcionais e os que assim não se dizem serão de fato isentos de ficção? (ISER, 1996, p. 13).

Em outra passagem, conclui:

Deste modo, os gêneros literários se apresentam como regulamentações efetivas de largo prazo, que permitem uma multiplicidade de variações históricas nas condições contratuais vigentes entre autor e público. Contudo, mesmo designações de curto prazo, características de certas situações, como a de “romance não-ficcional”, funcionam do mesmo modo, porquanto a convenção é aí afirmada justamente por seu desmentido. Nesta familiaridade rotineira que em nós desperta o repertório de signos – por certo apenas esboçado – já se esconde uma consequência significativa. Pois as ficções não só existem como textos ficcionais; desempenham elas um papel importante tanto nas atividades do conhecimento, da ação e do comportamento, quanto no estabelecimento de instituições, de sociedades e de visões de mundo. (Ibidem, pp. 23-24)

É difícil, portanto, referir-se ao trabalho de linguagem de Talese, pois isso às vezes aparece de forma muito sutil na obra, que foi pensada ainda como reportagem, quase como uma série ou um folhetim com cenas dos próximos capítulos a respeito de costumes de repressão em conflito com uma época de extrema liberdade sexual. Novamente, encontra explicitado o problema desta tese, a saber, o de entender no que consiste o conceito de literário dos textos do *New Journalism*. Certamente faz parte do que se chama de não ficção e, portanto, literatura definitivamente não está atrelada ao conceito ficcional para esses jornalistas-escritores. Ao mesmo tempo, não é qualquer obra não-ficcional que pode encaixar-se no conceito de literatura para esse mesmo grupo de escritores-jornalistas.

*A mulher do próximo*, de Gay Talese, traz, resumidamente, a história de vários personagens que viveram a epifania da década de 70 em uma sociedade norte-americana que convivia, ao mesmo tempo, com a moralidade de uma sociedade burguesa “liberal” e com a liberdade sexual e de expressão de uma geração que produzia contracultura.

A estrutura do livro é marcada por pormenores de situações e de personagens que “aconteciam” naquele período. O início da narrativa mostra a utopia de um jovem de família de classe média diante de uma mulher nua na revista. Em seguida, a história do jovem fica suspensa, para contar a história da moça da revista e de como ela chegou à *Playboy*, de Hugh Hefner. Essa é a deixa para o capítulo seguinte, que apresenta o fundador da revista erótica mais famosa de todos os tempos, o próprio Hefner. As mudanças no comportamento sexual dos norte-americanos estavam sendo anunciadas com Hefner, mas o precursor foi Samuel Roth, tema do capítulo seguinte. Roth, depois Bullaro, Barbara Cramer, Judith Palmer, Williamson e o próprio autor (que em nenhum momento se mistura com o narrador) vão aparecendo na trama. Todos partícipes de uma história da permissividade norte-americana na década de 70. Uma história nem bem termina e a outra rapidamente se inicia, fazendo com que o enredo levante novas questões, novas reflexões e novos personagens para retratar esse cenário que o narrador deseja mostrar. Dessa forma, as histórias também vão costurando-se e encaminhando-se para o final nas mais de 460 páginas.

O esmero com o trabalho de pesquisa, a documentação histórica com personagens, dados e acontecimentos reais narrados de forma minuciosa revelam um

escritor nascendo de um jornalista, apesar de ter sido extremamente criticado por expor a sexualidade do autor.

A intenção da obra parecia justamente revelar essa explosão sexual, a hipocrisia das famílias burguesas que buscavam controlar suas investidas sexuais, e acaba por revelar não só isso, mas também a história da *Playboy*, a história da comunidade de Sandstone, a história das revistas eróticas e das legislações do período para elas circularem livremente no país. Isso por si só é a história. Além dessas questões, que já renderiam boas análises jornalísticas, o mais relevante na obra é justamente os detalhes dessas histórias e como elas se misturam no enredo do narrador. Isso faz da obra mais literária, afinal, são essas particularidades tomadas como gerais para explicar o contexto que fazem o livro literariamente interessante. Embora documental demais em alguns momentos, pelo esmero com as partes de documentação histórica, no sentido da contextualização de algo que está temporalmente e espacialmente marcada em nossa sociedade real.

E mais de perto analisando a linguagem nota-se que, diferentemente de Joseph Mitchell, Gay Talese escolhe o narrador em terceira pessoa para fazer a investigação da vida norte-americana nas décadas de 60 e 70 com relação à liberdade sexual. Apesar de também se inserir na história e mostrar os bastidores da pesquisa, a escolha pelo narrador em terceira pessoa faz toda a diferença na obra, pois assim ele consegue “sobrevoar” todos os lares mencionados como se estivesse lá. Em alguns, de fato, ele estava, mas em outros ele só contou com os relatos das fontes. De qualquer modo, o

narrador em terceira pessoa foi a solução encontrada para resolver esse impasse e também para conferir o distanciamento necessário para a credibilidade.

Entretanto, nas palavras de James Wood, “a narração onisciente na terceira pessoa costuma ser mais parcial que onisciente” (2011, p. 20), uma vez que, Wood conclui, “a narração onisciente poucas vezes é tão onisciente quanto parece” (p.21). Para o crítico, em geral, o efeito impessoal e distante que autores como Flaubert desejavam foi contaminado pela necessidade de aparecimento do estilo autoral, algo que é mais comedido, inclusive, em primeira pessoa, uma vez que o narrador restringe sua fala àquele personagem especificamente. Paradoxalmente, o estilo de Talese é mais forte do que ele mesmo talvez desejasse.

Frases como “Anthony Comstock era um evangélico vingativo” (p. 53) ou “Convencido de que o equilíbrio e a ordem de sua vida tenham sido destruídos, um John Bullaro vingativo planejou em silêncio o assassinato de John Williamson” (p. 195) reforçam alguns conceitos que o autor deixa escapar de que a sociedade permissiva era tão complicada quanto a proibitiva, ajuizamento estampado nas páginas de Gay Talese. Para ele, se a repressão escondia desejos cruéis, a liberdade sexual mostrava a face mais destruidora do ciúme e “o país inteiro, ao longo de 1968, parecia preocupado com atos de violência, insanidade e autodestruição” (p. 195).

O estilo autoral de Talese também é notado em manifestações de sentimento ou fluxos de consciência dos personagens, tais como: “Imediatamente Judith sentiu sua confiança desaparecer” (p. 190) ou mesmo

Gauer perguntou-se mais tarde, considerando tudo o que tinham em comum, o que o teria tornado tão diferentes naquela questão e só pôde concluir que, em algum lugar entre o altar de uma igreja de Chicago e as barras de um tribunal federal, Hamling perdera contato com o espírito de sua religião. Se Gauer tivesse conversado mais com Hamling, teria confirmado sua suspeita, pois William Hamling tinha, de fato, perdido a fé quando saíra de Chicago... (p. 325)

A terceira pessoa onisciente, nesse caso, parece menos confiável do que se fosse o discurso direto do personagem. Tal discurso indireto, principalmente no segundo exemplo, denuncia a voz autoral de Talese comandando as rédeas curtas da narrativa.

Nesse sentido, o texto de Gay Talese parece mais um ensaio sobre a liberdade sexual, porque se refere à sua própria experimentação em uma versão moderna do gênero de Montaigne, gênero tão bem aceito pelos jornais nos séculos seguintes. Mas um ensaio tão contemporaneizado que o próprio autor denominou de uma crônica dos anos de 1960 a 1970, que de fato soa mais sutil do que confirmar o gênero das experiências: o ensaio.

### **2.3 Ficar ou não ficar**

Originalmente, ainda no projeto de pesquisa, o livro de Tom Wolfe a ser analisado era *A fogueira das vaidades* (1987). O trecho principal para o qual essa escolha foi profundamente marcada se destaca a seguir:

Em 1973 – catorze anos antes de publicar meu primeiro romance, ou seja, quando eu ainda não era um ficcionista – escrevi um ensaio sobre o que, na época, era conhecido como o “Novo Jornalismo”. Nele eu dizia que o romance americano andava definhando devido a um preciosismo

sobrenatural, mas que havia “um tremendo futuro para um tipo de romance que será chamado de romance jornalístico, ou talvez documental”, um romance de “intenso realismo social, baseado nas mesmas reportagens meticulosas que compõem o Novo Jornalismo.

Em 1987 publiquei meu primeiro romance, *A fogueira das vaidades*, na esperança de provar minha tese. Consegui? Outros devem responder a essa pergunta. Só posso dizer que, diante da recepção obtida pelo romance, senti-me encorajado a escrever um ensaio para a *Harper's Bazaar* intitulado “Perseguindo a Fera de um Bilhão de Pratas”. Ali eu argumentava que àquela altura o romance americano se deteriorara, chegando a um estado tão “fraco, pálido e desvalido” que sua sobrevivência dependia de se espalhar, fosse como fosse, “um batalhão ou uma brigada de Zolas por este nosso país selvagem, bizarro, imprevisível e incrivelmente barroco, a fim de recuperá-lo como propriedade literária”. Pois eu já identificara Zola como o gigante do romance jornalístico ou documental. Como isso era justamente o que eu fizera ao “documentar” (na expressão de Zola) e depois escrever *A fogueira das vaidades*, não deveria ter ficado surpreso quando algumas pessoas acharam que eu estava advogando em causa própria. Apesar de tudo, era nisso que eu acreditava, e em todo caso já estava profundamente envolvido nas reportagens para um livro que esperava fosse outro romance de realismo zolaesco, *Um homem por inteiro*. (2001, p. 173-174)

É provável que os críticos sejam conduzidos por Tom Wolfe, quando diz “outros devem responder a essa pergunta”, se *A fogueira da vaidade* conseguiu ser o seu romance jornalístico ou documental, à maneira de Zola. A história narra por um lado a arrogância e decadência dos autodenominado “senhores do mundo”, geralmente empresários do mundo das finanças com sede em Wall Street, e, do outro lado, os desafios da pobreza e o descaso político do Bronx, não só separado geograficamente do centro financeiro da cidade de Nova York, como separado socialmente pela criminalidade e problemas de infraestrutura.

Wolfe narra perfeitamente esses cenários tão díspares e os aproxima com a história de adultério de um desses senhores que, ao buscar sua amante no aeroporto, se perde no Bronx e encontra o que ele achou que fosse uma espécie de barricada para

assalto. Ele sai do carro para tirar o pneu de sua frente, um jovem negro se aproxima e com medo de assalto, a amante toma o assento da direção e atropela o rapaz, que morre. A história do rapaz é contada como a de um jovem batalhador, que só quis ajudar o executivo e foi confundido com um marginal por ser negro e estar no Bronx. Tal acontecimento é levado à mídia e só então é resolvido. A amante nega que estava dirigindo, o casamento e a fortuna do magnata acabam e ele é condenado.

Tudo estaria adequado para a análise de um novo gênero literário, o romance jornalístico, não fosse o fato de que o romance não tinha quase nada de jornalístico a não ser a pesquisa documental feita por Wolfe. Mas isso não o fez diferente de tantos outros romances que forçaram os autores a buscarem indícios mais verossímeis para seu enredo a partir de pesquisas no mais intenso realismo social. Com esse romance, Wolfe consegue um lugar entre os autores de ficção, pois os personagens são inventados, a história é inventada, os lugares são inventados. Sem dúvida nenhuma com base em descrições do que ele documentou, mas mesmo assim inventados.

Como romance com invenção livre seria um elemento muito díspar dos demais textos analisados, recorremos ao livro que traz justamente a análise de Wolfe sobre *A fogueira das vaidades*, bem como sua atuação como repórter, escritor e cronista, o *Ficar ou não ficar*. O livro é uma coletânea com unidade demarcada:

Wolfe perambula de Costa a Costa dos EUA, cobrindo com suas crônicas os costumes e tabus sexuais dos adolescentes, as mudanças fundamentais na visão que os seres humanos passaram a ter de si mesmos, graças aos novos campos da genética e da neurociência e as razões pelas quais, ao alvorecer de um novo milênio, ninguém anda comemorando o segundo Século Americano. (texto de quarta capa do livro)

Além desse aspecto coeso, o livro, a cada capítulo, fornece um personagem real no olhar do narrador: às vezes em primeira pessoa, às vezes em terceira pessoa, oferecendo, assim, um material de análise mais compatível com as demais obras analisadas.

Outra opção bastante interessante poderia ser o livro *Radical chique e o Novo Jornalismo*, o livro mais teórico de Tom Wolfe para defesa e formação do gênero jornalístico-literário, como já anunciado na introdução deste trabalho, mas por tratar-se de um livro muito teórico, optou-se pelo *Ficar ou não ficar*, por também ele revelar os percursos e ideias de Wolfe sobre o gênero que também aqui se estuda.

O primeiro capítulo pretende ser uma versão atualizada e mais debochada do livro *O ano 1000: como era a vida na virada do primeiro milênio: o mundo de um inglês*, de Robert Lacey e Danny Danziger. Tanto é assim que o título escolhido para o primeiro capítulo é: “Ficar: como era a vida na virada do segundo milênio: o mundo de um americano”. O livro todo, inclusive, pretende traçar esse panorama pelo mundo de um americano, o próprio autor.

Tom Wolfe parte do intuito de fazer um panorama da virada do segundo milênio nos Estados Unidos e traça alguns aspectos:

1. A vida sexual dos jovens na virada do milênio, o que pode ser visto como um pequeno diálogo com *A mulher do próximo*, que certamente foi lido por Wolfe; essa é a parte do livro intitulada *Ficar ou não ficar*;

2. Os avanços na área da tecnologia na virada do milênio, o que é nomeado pelo autor de *A fera humana*, justamente para lembrar os leitores de que não fosse o

desenvolvimento cognitivo do animal humano, tais avanços seriam impossíveis. Para tanto, conta a história de:

a) Josiah Grinnell, que fundara a cidade de Grinnell, onde Bob Noyce, o fundador da Intel, nasceu e estudou. A história de Bob está em primeiro plano na narrativa, em comparação com a de Grinnell;

b) Teilhard de Chardin, o padre jesuíta que acreditava na teoria da evolução das espécies de Darwin e sistematizou o conceito de convergência; também a história do professor de literatura Marshall McLuhan, conhecido por sua teoria da aldeia global e, por fim, a história do zoólogo Edward O. Wilson, que divulga a questão de o ser humano ser pré-programado geneticamente, o que trouxe mudanças significativas em várias áreas sociais, principalmente pelos estudos neurológicos que decorreram dessa descoberta;

c) obras que refletiram ou influenciaram no modo de pensar a sociedade, como os escritos de Nietzsche, Alexandre Soljenitzyn, Marx, Freud entre outros

3. Os intelectuais e artistas da virada do segundo milênio, os primeiros sendo classificados por Wolfe como os Tolos do Marxismo Rococó e os segundos em crise com o pós-modernismo. Para isso, argumenta com a história do artista invisível, Frederick Hart, que por ter habilidade era sempre esquecido pela crítica, já acostumada com o conceito, não mais com a obra de arte. Lança mão do contexto de reaprendizado da vida social e artística que precisou apagar com toda a herança cultural aprendida, voltar ao zero e começar a aprender tudo novamente, inclusive em termos de arte, segundo Wolfe. E, para completar esse cenário, a história da crítica de seu livro *Um*

*homem por inteiro* pelos contemporâneos John Updike, Norman Mailer e John Inving. “Três velhos romancistas famosos saíram de seus nichos na história literária para lançar um anátema sobre um romance novo específico” (p. 178).

4. Por fim, a história da imprensa norte-americana na virada do segundo milênio, com o seu caso especificamente da briga do *The Harold* com a revista *The New Yorker*.

A única estrutura fixa nessas histórias é que pertencem ao cenário que compõe a virada do milênio ou que serviram como decorrência de fatos do ano 2000 em diante. Além disso, outra estrutura fixa sempre utilizada é a de mesclar pesquisas, entrevistas e histórias de personagens que personificam um pensamento em voga no período, em um estilo livre, de ensaio, embora chame de crônica.

Ainda com relação a essa disposição feita pelo autor no livro, há uma preocupação em agrupar os textos semelhantes em grandes grupos, que Wolfe denominou de partes. Assim, tem-se quatro partes no livro: a primeira, nomeada de *Ficar ou não ficar*, com a história dos adolescentes e da liberdade sexual; a segunda, intitulada *A fera humana*, sobre a tecnologia e a neurociência em voga, e três capítulos ou ensaios para isso (“Dois rapazes a caminho do Oeste”, “Digibesteiras, pó de pirlimpimpim e o formigueiro humano” e “Lamento, mas sua alma acaba de morrer”); a terceira parte, *Vita robusta, ars anorexica*, que traz quatro capítulos ou ensaios sobre os intelectuais e a vida artística do período, inclusive a de Wolfe (“No país dos marxistas rococós”, “O artista invisível”, “O grande reaprendizado” e “Meus três patetas”); por fim, na quarta parte, *O caso New Yorker*, com os artigos: “Prefácio: jornalismo marrom assassino”, “Pequenas múmias! A verdadeira história do rei da terra dos mortos-vivos

da rua 43” (reedição do artigo sobre o perfil do editor da *New Yorker*) e “Perdidos no matagal dos quês: *The New Yorker*”.

Nota-se, nessa estruturação, que o autor aborda inicialmente os aspectos da vida privada dos cidadãos, a sexualidade, depois caminha para uma área mais social, econômica e científica, do interesse coletivo, que é a tecnologia e a neurociência. Depois de anunciar esses conceitos, Wolfe avança para o campo intelectual e artístico, para, aí sim, inserir-se com suas histórias, uma vez que participou desse cenário da virada do milênio. Só assim pôde trazer uma defesa contra os que o atacaram intelectualmente e literariamente durante todo o seu período de produção.

A estrutura mostra que pode não se tratar somente de uma coletânea de ensaios, mas um acerto de contas no estilo do jornalismo literário, como não deveria deixar de ser.

Particularmente uma das seções desse livro de ensaios de Tom Wolfe mostra alguns desentendimentos que teve com seus pares de escrita contemporâneos. Essa é a parte três, *Vita robusta, ars anoréxica*, que tem sequência no posfácio do autor. Nos três artigos finais: “Meus três patetas”, “O caso New Yorker” e “Perdidos no matagal dos quês”, Wolfe tenta denegrir a imagem de seus oponentes, por ter sofrido críticas que ele toma como críticas ao estilo de texto que defendia. Não se pode esquecer, entretanto, que se trata de textos cujos pontos de vista são tão somente os do próprio autor, mas talvez justamente por esse motivo haja tantos argumentos que justifiquem o pensamento dele sobre o *New Journalism*, uma vez que há uma confusão no ensaio sobre quem são

os inimigos particulares de Tom Wolfe e quem são os debatedores contra o Novo Jornalismo.

A começar pelo ensaio “Meus três patetas”, Wolfe escreve várias páginas alegando o sucesso de seu então último lançamento *Um homem por inteiro*. Comenta as críticas positivas, o alto índice de recepção do público pela obra, onze anos de pesquisa, 1,2 milhão de exemplares vendidos no lançamento, em novembro de 1998, resenhas na *Vanity Fair*, *Wall Street Journal*, *Newsweek* e finalmente uma capa na *Time*. A princípio ele comenta que toda essa bajulação não tem importância para ele: “Pensando melhor, preciso realmente mencionar aquela capa da *Time*. Sinceramente, eu coro com facilidade, e juro a vocês que só relato o que se segue por ser essencial para a compreensão do que outras pessoas estavam prestes a fazer” (p. 177). Assim, o narrador constrói um cenário em que futuramente qualquer crítica a ele só poderá ser chamada com o nome de um dos sete pecados capitais: a inveja. Argumento, inclusive, que ele usará mais adiante. E prossegue: “E a vendagem? Para mim, de todos os assuntos este é o mais constrangedor a abordar, e realmente peço desculpas, mas não tenho escolha; como estamos prestes a ver, *outros* insistiram em tocar nisso” (Ibidem).

Tom Wolfe prepara o terreno da modéstia para convencimento do leitor em sua causa: a de que foi injustamente condenado por seu livro pelos escritores: John Updike, Norman Mailer e John Irving, os três patetas de Tom Wolfe, segundo o texto e a declaração de defesa que o autor fez contra os três em um canal de TV americano. É importante entender do quê Tom Wolfe foi acusado por esses escritores, segundo a leitura do próprio Wolfe no ensaio:

John Updike, que na época tinha sessenta e seis anos, gastou quatro páginas na *The New Yorker* antes de concluir, com considerável solenidade, que *Um homem por inteiro* não deveria ser considerado literatura, e sim “entretenimento”, e nem mesmo – continuava ele, como que para garantir que os leitores entendessem a crucial distinção entre uma experiência agradável e as coisas mais elevadas – “literatura numa modesta forma aspirante”. Além disso, dizia ele, o autor não era um romancista, e sim um “jornalista”. Henry James, dizia Updike, ensinou-nos que a literatura tem de ser “sofisticada”, e esse jornalista, Wolfe, “não conseguia ser sofisticado”. (p. 178-179)

Cabe aqui a lembrança de que o recorte é feito pelo Wolfe e com certo desdém ou ironia pelos argumentos trazidos pelo Updike, e inclusive se insere em terceira pessoa, imitando a crítica, e uma imitação usada como técnica de humor. Tudo isso porque, afinal, construções como: “entretenimento”, “literatura numa modesta forma aspirante”, “jornalista”, “não conseguia ser sofisticado” de fato não eram motivos suficientes para julgar uma obra na opinião de Wolfe. Para ele, se um livro conseguia servir como entretenimento, não ser pedante (sofisticado para Updike) e escrito por qualquer escritor (jornalista ou aspirante) com capacidade de envolver, de contar boas histórias, deveria ser considerado positivamente. Não se trata, portanto, do mesmo juízo de valor do então célebre escritor Updike. Mas prosseguindo nas demais críticas:

Norman Mailer, aos setenta e cinco anos de idade, gastou seis páginas da *New York Review of Books* – seis páginas num periódico do tamanho de um jornal, coberto de texto – para decretar que *Um homem por inteiro* não deveria ser tomado como literatura, e sim como um “Megabestseller”. Além disso, o autor não era um romancista, e sim um “jornalista que já não pertence a nós (se é que um dia pertenceu!), mas se afastou e agora vive no Reino King Kong dos Megabestsellers”.

Lembro-me de ter dito para mim mesmo: “*Nós?* Ele disse *nós?* *Nós,* quem?”.

Francamente, eu fiquei estupefato; não que eles dois não aprovassem meu livro, mas que a esta altura da vida se dessem ao *trabalho* de fazer este tipo de coisa. “Meu Deus, aqueles velhos encarquilhados”, disse eu aos repórteres que já começavam a clamar por entrevistas. “Eles têm a *minha* idade”.

Eu tinha sessenta e oito anos. Sabia o esforço que aquilo devia ser para eles. [...] (p.179)

O fato de novamente levantarem a questão do entretenimento e produção de *bestseller* aparece mais uma vez em seu recorte das críticas que recebeu, assim como o fato de o nomearem como “jornalista”, como se isso o inviabilizasse de ser um bom escritor. Aliás, essa tendência dos escritores de subestimarem os jornalistas já foi inclusive tese para ele em *Radical chique e o Novo Jornalismo*, quando, segundo Wolfe, os jornalistas eram os lupemproletários da hierarquia literária, tema recuperado na introdução deste trabalho. Por fim, incomoda o fato de Norman Mailer, que iniciou sua carreira como repórter e fez seus livros como cobertura de eventos como jornalista, tê-lo destrutado justamente julgando que Wolfe, formado e doutorado em Literatura, seja menos literato que ele, Mailer, refletindo o texto “Nós? Ele disse *nós?* Nós, quem?”. O mesmo escritor cujos textos Wolfe selecionou como exemplo do *New Journalism* no livro de mesmo nome, e que por tal motivo também foi selecionado para esta tese com a obra *A luta*. Enfim, Wolfe já mostra aos repórteres o quanto se sentiu ofendido com essas críticas de pessoas da idade dele, que viviam e viveram situações muito parecidas com a dele, inclusive. Por fim, John Irving:

A maneira que John Irving, que tinha cinquenta e sete anos, escolheu para juntar-se a seus pares mais velhos nessa obsessão por *Um homem por inteiro* não exigiu uma labuta tão debilitante, mas seu custo emocional

pode ter sido maior. Irving teve um acesso de raiva na televisão. [...] O rosto de Irving se avermelhou. Suas mandíbulas sexagenárias estremeçeram. Ele começou a xingar. Os técnicos do programa mal conseguiam acompanhar nos botões de bipe o ritmo dos palavrões dele. “O problema do Wolfe é que ele não sabe escrever, bipe! Ele não é escritor! É só abrir uma bipe de um livro dele! Tente ler a bipe de uma frase! Você vai vomitar antes de terminar! O que ele escreve nem é literatura, é... baboseira! Ele não escreve romances, escreve hipérboles jornalísticas! Você não conseguiria ensinar aquela bipe de uma turma de inglês!”, e assim por diante, no mesmo estilo. (p. 179-180)

Novamente o fato de ser jornalista e de não escrever literatura, mas hipérboles jornalísticas constitui a crítica mais ofensiva de Irving, segundo Wolfe. Justamente a partir dessa crítica Wolfe se lembra da admiração de Irving por Dickens, um escritor cânone, ao menor para a época e o espaço em que ocupavam aqueles debates todos, que se acaloravam à medida que Wolfe respondia aos acessos de raiva de seus opositores e foi ao mesmo programa de televisão para dizer que naquele momento quem mais se aproximava de Dickens era ele, Wolfe. E que todas as críticas eram, justamente, fruto de inveja e ressentimento dos contemporâneos de escrita. Inveja pela repercussão de *Um homem por inteiro*, que inclusive os três escritores ajudavam a dar para a obra, por isso Wolfe os nomeia de os três patetas, e ressentimento porque alguns anos mais tarde o próprio Wolfe havia feito críticas negativas<sup>21</sup> de suas obras recém-lançadas. Assim, a parte inicial do texto de Wolfe, com todos os pudores sobre seu autoelogio, encaixa-se na defesa das críticas que sofreu.

---

<sup>21</sup> Wolfe disse para a *Herald Tribune* que a última obra de Mailer, *Um sonho americano*, era um pastiche mecânico e desajeitado de *Crime e castigo*, de Dostoiévski; e na mesma época debochou de Updike em dois artigos de jornais, um deles, inclusive, chama-se *O caso New Yorker* e é um texto que está em *Ficar e não ficar*, como se lerá a seguir.

Com relação ao fato de ser popular, bestseller e fazer o que chamaram de cultura do entretenimento, Wolfe rebate a crítica com argumento de autoridade: “Shakespeare, Balzac, Dickens, Dostoievski, Tolstoi, Gogol, Zola, Ibsen e Shaw, para não falar de Mark Twain, foram imensamente populares em sua própria época, Dickens, Dostoievski, Tolstoi e Zola publicavam seus romances sob forma de folhetins; Ibsen e Shaw vangloriavam-se de seus sucessos nas bilheterias. Todos teriam se divertido muito com essa tentativa de colocar a literatura do lado de cá da cerca, e o entretenimento e a popularidade do lado de lá. (p. 183)

Mais adiante, Wolfe ressalta as ideias que já havia publicado em *Radical chique e o Novo Jornalismo*, como posto na introdução, de que a sociedade americana deveria ser a grande inspiração dos romancistas, mas que eles se fecharam para romances de introspecção e não entendiam como os jornalistas (e diretores e produtores cinematográficos) estavam aproveitando-se de uma temática do cotidiano deles para escrever seus próprios livros, com personagens e histórias reais: “Hoje são os diretores e produtores cinematográficos, e não os romancistas, que se empolgam com o lúrido carnaval da vida americana no momento, no aqui e agora, em todas as suas variedades” (p. 197).

Além disso, ressalta os quatro aspectos importantes, em sua opinião, para o romance naturalista: a construção cena a cena, o uso livre dos diálogos realistas, o ponto de vista interior (quando o leitor é posto dentro da cabeça de um personagem) e, por fim, a apresentação de detalhes de *status* ou dicas que revelem a ordem hierárquica dos personagens (p. 197). Elementos que, até o final do ensaio, Wolfe apenas cita que coexistem também no cinema.

Inclusive podem ter sido esses aspectos que o levaram a escrever a última parte de *Ficar ou não ficar: “O caso New Yorker”*. São três textos e os três versam sobre o mesmo personagem: William Shawn.

No primeiro artigo: “Prefácio: jornalismo marrom assassino”, Wolfe narra a história que ouvia pela *Herald Tribune*, que eles eram concorrentes da *New Yorker* e pediram para ele fazer um de seus textos irônicos sobre Shawn, o editor da *New Yorker*, aproveitando que este periódico completaria quarenta anos. Por ser reservado e talvez por conhecer o estilo de Wolfe no concorrente, Shawn não aceita ser entrevistado, mas Wolfe consegue escrever um texto mesmo assim. A *Herald Tribune* (HT) banca a publicação, é ameaçada pela *New Yorker* e pede ajuda para os demais periódicos dos Estados Unidos, em especial de Nova Iorque, alegando censura à imprensa pela *New Yorker*, uma vez que Shawn escreveu uma carta a Bellows, então editor da HT, para não publicar o texto de Wolfe, por conter calúnia e difamação. Os demais periódicos apoiam a HT, mas não parecem ter se envolvido muito na briga entre os dois veículos de comunicação. “‘Pequenas múmias’ foi publicada, como programado, no domingo. Na segunda-feira, relatos sobre a matéria e sobre a carta de Shawn saíram na seção Imprensa da *Timee* da *Newsweek*, desencadeando uma verdadeira tempestade que chegou até a Casa Branca de Lyndon Johnson” (p.210).

Até o final do livro, Wolfe argumenta em seu favor e junta argumentos que dizem que a história da *New Yorker* terminou e que, enfim, ela havia morrido. Mas o conteúdo de “Pequenas múmias”, o texto que Wolfe escreveu sobre William Shawn e que ele alega ter chegado até a Casa Branca, não traz nada de especial que ateste a

morte da revista ou de seus oponentes. Está-se diante de uma briga entre veículos de comunicação e Wolfe pode ter sido a marionete para a articulação de desafios e confrontos maiores; ao mesmo tempo em que dava a Wolfe inimigos, abria espaço para que ele exercesse o texto da forma como gostava: com liberdade e com todos os quatro elementos do romance naturalista.

Assim, o segundo artigo dessa parte é justamente o “Pequenas múmias! A verdadeira história do rei da terra dos mortos-vivos da rua 43”. Wolfe não consegue falar com Shawn, mas de acordo com artigos na Biblioteca Nacional de Nova Iorque e em jantares com amigos comuns, consegue depoimentos de outros repórteres da revista, além de alguns documentos sobre o passado do reservado Shawn. Assim começa seu texto:

Lábios selados! Lábios selados, senhoras e senhores! Coisa Nossa! Estamos publicando a revista *New Yorker*, a revista de Harold Ross. Não estamos administrando uma prisão. Não! Os editores da *New Yorker* vêm, há semanas, avisando seus funcionários que alguém anda querendo fazer uma matéria sobre a revista. O aviso diz: Lembrem-se da *omertá*. Do juramento do silêncio. (p. 211)

A anáfora do início do texto é típica de manchetes sensacionalistas do tipo “Extra, extra!”. Chama a atenção dos leitores com “Senhoras e senhores”, como em uma apresentação. E quando insere a primeira pessoa do plural: “Nossa”, “estamos”, busca alcançar o ponto de vista interior, como explicado pelo próprio Wolfe a respeito do romance naturalista. Ainda nesse pequeno texto é possível observar a ironia, típica dos textos do autor, sobre o fato de não estarem administrando uma prisão, mas na

opinião sincera de Wolfe, era exatamente aquilo que eles estavam fazendo na *New Yorker*. A respeito do aviso do silêncio, em outro trecho, Wolfe complementa:

Bom – só posso dizer que eles têm um sistema bárbaro lá, mas... apesar disso... o pessoal falou. Aquelas pessoas... falaram! Falaram coisas como William Shawn, como o caso Leopold e Loeb – quando Shawn já era editor da revista; e como autolobotomia. Coisas fascinantes.

Mas! Aquelas pessoas estavam... pensando em voz alta. Lá na *New Yorker* as pessoas fazem muito isso, e depois se perguntam o que anda acontecendo com elas. Ficam assim, por exemplo, porque um dia um sujeito é contratado e um velhote sussurrante, que usa um velho terno de lã grossa, mostra-lhe um cubículo; o sujeito senta-se à escrivaninha que há lá dentro e passa dois meses sem conhecer ninguém. Todos estão em outros cubículos com as portas fechadas. Dias inteiros se passam. Ele fica lá sentado, e de vez em quando um Velho Mensageiro entra e entrega-lhe um comunicado, em amarelo-milho, fúcsia-pudico, verde-broto, bege-alô-pessoal, amarelo-canário-socorro-socorro-socorro-socorro, cerise-alguém-me-beija-por-favor, cerise-eu-amo-você-qualquer-um. Aí o sujeito fica totalmente maluco e sai percorrendo os corredores; abre uma porta e vê... mulheres com as costas curvadas sobre a mesa num... lugar incomum, a Sala de Transferência. Ou então chega a uma zona esquisita no canto dos fundos do décimo nono andar, a Zona dos Sussurros, cheia de ruídos sibilantes.

O sujeito acaba descobrindo que todas essas coisas – a Zona dos Sussurros, a Sala de Revisão, os memorandos, o Sistema, omertá, tudo – têm origem num só homem: Shawn, William Shawn. O editor de uma das revistas mais poderosas dos Estados Unidos. O Homem. Que Ninguém Conhece. (p. 213)

O caso Leopold e Loeb, mencionado no início desse trecho, refere-se ao fato de William Shawn quase ter sido sequestrado e trocado em resgate aos 16 anos, o que, segundo Wolfe, poderia explicar o porquê de ser tão reservado. Mais do que isso, Wolfe não conseguiu absolutamente nada de novidade sobre o editor da revista, apenas narra a história de como ele chegou a ser editor da *New Yorker* após a morte do fundador Harold Ross, com muita descrição e muita ironia.

Para continuar no aspecto da linguagem, por um lado, seu texto não chega a ser somente um texto literário pelo forte apelo da atualidade, da realidade e das entrevistas feitas e aproveitadas. Por outro lado, não deixa de ser literatura porque todas as entrevistas são utilizadas apenas como referência do autor, não há nenhum “ele disse que”. Os diálogos são incorporados em linguagem indireta livre.

Mas o que mais chama a atenção no composto da obra é a total liberdade do autor em dizer o que pensa, ou seja, fazer afirmações categóricas de julgamento, passar pelo processo de despudoramento acadêmico e intelectual, com palavras e construções bastante simples, e buscar além da crítica de um artista de entretenimento, ser um artista de um gênero mais despojado do que o que havia na literatura e mais atraente do que o que havia no jornalismo.

Basta analisar os títulos dos artigos para se ter uma ideia de como o autor brinca com as palavras, os conceitos, os livros e os autores que vieram antes dele. “Digibesteiras, pó de pirlimpimpim e o formigueiro humano” e “Lamento, mas sua alma acaba de morrer” são dois títulos que fazem 1. Um neologismo, 2. Um intertexto com a história infantil de Peter Pan, 3. A ironia de a neurociência ter-se sustentado pela teoria de um zoólogo que estudava o funcionamento de formigas, 4. A interatividade com o leitor ao seu referir à “sua” alma que acaba de morrer, assim como Deus morreu na teoria de Nietzsche, que inicia o capítulo para explicar a ausência de religião na virada do século XXI.

No terceiro e último texto dessa parte “Perdidos no matagal dos quês: *The New Yorker*” é que finalmente Wolfe enumera as atitudes de Shawn que considera intransigentes: para não ter conflito na revista e assumir o cargo, ele concede

estabilidade vitalícia a todos os que trabalharam com Ross; tem um envolvimento amoroso com Lillian Ross; encomenda artigos e resenhas das pessoas com quem ele pessoalmente tem alguma rixa pessoal; incentiva a autolobotomia de seus autores e mantém, apesar da fama, uma qualidade literária baixa. Segundo Wolfe, os contos são muito ruins, mas mesmo assim Shawn permite que eles permaneçam na revista e que o único momento de iluminação de Shawn foi quando realizou, com Harold Ross e John Hersey, a edição de *Hiroshima*, mas mesmo assim, Wolfe diz que todos compraram a revista mais para deixar guardada como elemento histórico do que como curiosidade estética pelo texto. Mas talvez o pecado maior de Shawn para Wolfe tenha sido o fato de ele ser hermético e ter cultivado o mesmo grupo de amigos, as mesmas reuniões, sem permitir que outras pessoas de fora do círculo fizessem parte da vida dele. Poderia Wolfe tentar forçar essa entrada?

As discussões sobre Shawn e a *The New Yorker* prosseguem até o posfácio de *Ficar ou não ficar*. Wolfe narra a crítica que recebeu de J.D. Salinger, um afamado ficcionista da *New Yorker* durante a época de Shawn. Ele compara Wolfe a um cavaleiro montado no alto da sela para atacar seus adversários. Wolfe, o autor que mais teorizou sobre o Novo Jornalismo, alimentava um ódio da crítica literária proveniente dos amigos de Shawn, que saíram em sua defesa. Após essa crítica seguem várias, como a de White, Walter Lippmann, Adler e Jonas, todos os amigos de Shawn saíram em defesa contra Wolfe e alimentava um ódio da crítica pelo autor que mais teorizou sobre o Novo Jornalismo.



### 3 ASPECTOS GERAIS DE COMPOSIÇÃO

#### 3.1 Exemplos estruturais

Quando Tom Wolfe começa a sistematização sobre o Novo Jornalismo ele organiza, com Edward W. Johnson, uma antologia do Novo Jornalismo. Seus primeiros escritos sobre o tema datam de 1972, “The feature game” e “Like a novel”, mas tudo foi reunido na coletânea de 1973 *The New Journalism: with na anthology edited by Tom Wolfe and E.W.Johnson*.

Para exemplificar o que esses autores consideravam ser um texto de Novo Jornalismo, escolheram 21 autores e 23 textos, sendo dois de Tom Wolfe e dois de Hunter S. Thompson. Todos os textos possuem datas de publicação de 1955 a 1973, tendo um maior número na década de 1960. Alguns textos aparecem em sua totalidade, outros tiveram apenas um trecho colocado por Wolfe e Johnson, possivelmente pela extensão do texto escolhido. Todos eles saíram na mídia contemporânea da época, são textos de algum modo experimentais, no sentido da escrita e também da vivência dos autores com as histórias, além de alguns deles terem se tornado *best-sellers*, agradando o público-leitor e, conseqüentemente, ajudando a vender os jornais da época. São eles:

Do you sleep in the nude? (Rex Reed)

The overreachers (Gay Talese)

*Gear* (Richard Goldstein)

*Khesanh* (Michael Herr)

*In cold blood* (Truman Capote)

Charlie Simpson's Apocalypse (Joe Eszterhas)

Red Dirt Marijuana and other tastes (Terry Southern)

The Kentucky Derby is Decadent and Depeved (Hunter S. Thompson)

The armies of the night (Norman Mailer)

The general goes zapping Charlie Cong (Nicholas Tomalin)

The electric kool-aid acid test (Tom Wolfe)

*La dolce vita* (Barbara Goldsmith)

The selling of the President 1968 (Joe McGinniss)

*Paper Lion* (George Plimpton)

*The detective* (James Mills)

*The studio* (John Gregory Dunne)

*M* (John Sack)

Slouching Towards Bethlehem (John Didion)

The money game (Adam Smith)

Beth Ann and macrobioticism (Robert Chrisgau)

The Hell's Angels, a strange and terrible saga (Hunter S. Thompson)

Martin Luther King is still on the case (Garry Wills)

## Radical chic & Mau-Mauing the Flak Catchers (Tom Wolfe)

Apesar da longa lista, certamente Wolfe e Johnson deixaram muitos outros exemplos de fora da antologia. O que os une é, principalmente, a estreita relação que seus temas trazem de um contexto histórico-social da época e o fato de todos escreverem para jornais, mas não seguirem as estruturas textuais da notícia: não são isentos, não são objetivos, não escrevem as informações de quando, onde, por que etc. No primeiro parágrafo, tampouco usam a lógica da pirâmide invertida em seus textos. No breve preâmbulo de Tom Wolfe e no prefácio da antologia, ele chama a atenção para o fato de serem textos escritos nos jornais, mas para serem lidos como um romance (“Like a novel”, 1973, p. 10) e para experimentar técnicas de escrita próprias do Novo Jornalismo.

E.W Johnson and I chose these twenty-three pieces mainly with an eye toward illustrating the techniques writers have used in the New Journalism. It was only afterward that we saw that they also happen to cover a wide range of subjects, race, youth, war, politics, the money market, crime, the arts, show business, sports, and, in many different ways, the changes in styles of living in America over the past decade. They also range from pieces written in the early phases of the New Journalism (Gay Talese’s and Terry Southern’s) to Joe Eszterha’s “Charlie Simpson’s Apocalypse”, which was published only several weeks before this book was completed.

A number of these pieces are rough in spots, and here and there you will see writers giving in to old and rather banal conventions of magazine journalism, but that does not bother me. As yet the New Journalism has no canon of its own, and that way help to explain its vitality.

One more thing occurs to me as I glance over these pieces: not only is the New Journalism the first new direction in American literature in the last fifty years, but it was started mainly by writers in their thirties. A few

were in their twenties when they wrote the pieces that appear here (Christagu, Goldstein, Eszterhas and Thompson), but the great majority were in their thirties (and two, Capote and Mailer, were in their forties). In most cases the New Journalism has been something that the writer has arrived at after spending years at another form of writing. Only now are large numbers of young writers beginning to aim straight toward the New Journalism from the outset. (Capote in WOLFE, 1973, p. 55)

Acima o prefácio da antologia integralmente organizada por Tom Wolfe, que ressalta três pontos que ele julgou importante para a escolha dos textos: 1. ilustrar as técnicas de escrita desses autores, que acabam refletindo em técnicas de escrita do próprio Novo Jornalismo, uma vez que são textos ilustrativos desse movimento, embora admita que em alguns exemplos trazidos por ele ainda predominem algumas técnicas de textos de revista, como o *lead* estrela, em que as respostas para as perguntas quem, quando, onde etc. aparecem no decorrer do texto, marcando pontos importantes, como se fossem as pontas de uma estrela; 2. mostrar o quanto os temas desses textos estão atrelados; 3. os escritores tinham uma vivência com os textos de jornalismo tradicional, pois já tinham seus 30 anos quando começaram a escrever dessa forma. Este último ponto é colocado por Wolfe como um aspecto positivo; todos os escritores com experiência, considerando que a expectativa de vida do norte-americano era de 72,3 anos na década de 1960, 41% já haviam passado os 30 anos de idade, mas para 59% ainda estava por vir. A maioria desses escritores chegou até os seus 70 anos e produziu muito e de forma variada, mas ainda levando em consideração a geração do Novo Jornalismo. Por isso, após a antologia de Wolfe e Johnson, muito ainda aconteceu com essa geração.

Norman Mailer e Gay Talese por diversas vezes apareceram na mídia criticando Tom Wolfe e dizendo que não se enquadram no modelo que Wolfe desenhou para eles. Sobre eles, Talese ainda é vivo e tem atualmente 80 anos, Mailer morreu em 2007 com 84 anos, Wolfe morreu em 2005 com 73 anos. Os mais jovens a morrer foram Tomalin, com 42 anos ainda na ocasião do lançamento da antologia de Wolfe, Truman Capote, que não conseguiu escrever mais nada e morreu em 1984 aos 60 anos, e Hunter Thompson, que morreu em 2005 aos 68 anos. Muitos seguem vivos e produzindo, talvez com outro enfoque, porque parece que o Novo Jornalismo marcou a geração dessas pessoas, mas marcou principalmente uma forma de escrita dos anos 60 e 70. O amadurecimento dessa escrita levou esses autores para outras direções.

Tom Wolfe busca, com todos os exemplos trazidos em sua antologia, traçar uma linha histórica que começa com Gay Talese quando se insere como personagem e, portanto, está ao lado dos demais personagens em um texto jornalístico. Depois cita a reviravolta que Truman Capote dá nas castas literárias, conforme explicação da introdução desta tese, ao publicar *A sangue frio*, um romance de não ficção, fruto de um trabalho que se originou como jornalístico (embora tenha mudado de intenção várias vezes na obra<sup>22</sup>). Ainda nesse cenário ressalta Norman Mailer, visto como um

---

<sup>22</sup> Truman Capote, ao escrever *A sangue frio*, começa a história com o objetivo explicitado por ele de retratar a desconfiança dos moradores de uma pequena cidade do Kansas, onde havia acontecido um misterioso assassinato. Mas ao ir para a cidade e buscar esse enfoque, ele percebe que seria mais interessante fazer do livro um romance policial. Os elementos para isso estavam dados: uma família assassinada, o detetive e a busca dos assassinos. Ao entrevistar os assassinos, o seu envolvimento com um romance psicológico é a intenção de Capote, até chegar à intenção de discutir a pena de morte no país. Todas essas mudanças de intenções são (também intencionalmente) marcadas no próprio livro.

romancista envolvido e, por fim, para completar os destaques, destaca-se a si próprio como um seguidor de Zola, pois, a exemplo do escritor canônico, une biologia ao contexto social.

Além de inserir o que Tom Wolfe considera os exemplos do Novo Jornalismo, ele também enumera claramente o que considera características de textos desse período e com esse objetivo. Segundo Wolfe, há uma recorrência de determinados elementos entre os diversos autores citados. Em uma análise macro e com o objetivo de definição de um possível gênero, o modelo seria:

Todos os textos mostram que os narradores brincam com primeira e terceira pessoa.

Há sempre uma mudança de ponto de vista, que faz uma pausa na história e entra na cabeça do personagem (o que Tom Wolfe chamou de ponto de vista de terceira pessoa).

É constante também o registro do diálogo completo, porque, segundo Wolfe, envolve o leitor e ajuda a definir o personagem.

Traz a descrição dos detalhes do ocorrido (Tom Wolfe nomeia essa técnica de “detalhamento do *status* de vida dos personagens”).

Geralmente os autores fazem cena a cena a reconstituição de um acontecimento (construção cena a cena).

Todos, segundo Wolfe, possuem um olhar fresco sobre as coisas.

De alguma forma, os autores foram envolvidos no contexto histórico de contracultura do período, porque os textos buscam a quebra de paradigma do narrador discreto e imparcial requerido no jornalismo.

Por fim, Wolfe compara o Novo Jornalismo ao surgimento do romance: as antigas convenções, a quebra de paradigmas, a tentativa de rebaixamento etc.

Weingarten (2010) concorda com Wolfe em vários aspectos, como a ascensão dos jornalistas nessa sociedade de castas definida por Wolfe, mas ressalta que as características mencionadas por Wolfe não são necessariamente exclusivas desse período ou movimento defendido por ele. Weingarten (2010), entre outros autores, lembra que Jonathan Swift fazia o que Hunter Thompson fez, mas 240 anos antes dele; além disso, Dickens, Pulitzer, Jack London, Eric Blair e George Orwell são alguns que já escreviam os fatos do dia a dia e ficcionalizavam caso achassem necessário para contar histórias nos jornais. Isso traz um problema: se esse modelo já havia sido utilizado anteriormente, o que afinal caracteriza o Novo Jornalismo?

Já os exemplos trazidos nesta tese, a saber, *O segredo de Joe Gould*, de Joseph Mitchell, *A luta*, de Norman Mailer, *A mulher do próximo*, de Gay Talese e *Ficar ou não ficar*, de Tom Wolfe, buscam ir além da antologia de Wolfe e Johnson e atualizá-la também. Wolfe já havia inserido Mailer, Talese e a si próprio na antologia de 1973, mas justamente os três que continuam a escrever e divergem tanto de opinião entre si eram significativos para uma atualização, com obras além da década de 1960. O tema do livro de Gay Talese, aliás, aparece constantemente nos textos da antologia de Wolfe e

Johnson, mas com outros autores, numa pesquisa mais aprofundada que vai até a década de 1980. O livro de Wolfe é ainda mais atual, pois contextualiza uma geração tecnológica nascente ainda no início dos anos 2000. Assim, como anunciado na introdução, esta tese reúne uma obra da década de 1960, com Joseph Mitchell; uma da década de 1970, com Norman Mailer; uma da década de 1980, com Gay Talese; e, finalmente, uma do final da década de 1990, com Tom Wolfe e seu amadurecimento na escrita.

Além de ter um livro marcando cada década, o livro de Joseph Mitchell, como se viu, traz um perfil anterior, da década de 1940, e um segundo perfil que também demonstra uma mudança de atitude do próprio autor e uma mudança de técnica literária também, principalmente pela inserção da primeira pessoa do singular como narrador de textos jornalísticos. Com isso também se ganha o gênero perfil para estudo do Novo Jornalismo.

Norman Mailer foi bastante estudado com o livro *The armies of the night*, mas *A luta* é igualmente interessante para análise e marcava um posicionamento inédito nas análises do autor. E a respeito do gênero, a escolha dessa obra traz a oportunidade de estudo de uma reportagem-romance.

Gay Talese tem, igualmente a Mailer, várias publicações, mas nenhuma lhe rendeu mais repercussão do que *A mulher do próximo*, por isso a escolha dessa obra para esta tese, além de ser um romance bastante documental e variar mais uma vez na questão do gênero para o Novo Jornalismo.

Por fim, Tom Wolfe, como já mencionado, foi quem mais trazia dúvidas a respeito da análise representativa de sua obra, mas dois pontos contavam a favor de *Ficar ou não ficar*, o de ser uma obra mais recente de Wolfe e, justamente por isso, ainda trazer alguns textos que mostram a amargura do autor com relação aos seus críticos, principalmente, como se observou, a William Shawn, o que dá a oportunidade de a análise contextualizar ainda mais o Novo Jornalismo nesses ensaios de Wolfe.

O estilo também traz uma riqueza de análise, pois não é o estilo que os une no sentido de todos escreverem do mesmo modo. Joseph Mitchell possui um tom sempre recatado e polido de colocar as palavras, enquanto no outro oposto tem-se Tom Wolfe com seu estilo debochado de escrita, sempre brincando com as palavras e os personagens. Gay Talese, por ser quem mais se preocupa em manter o estilo jornalístico, é o que mais segue esse estilo de linguagem. Já Norman Mailer afasta-se do estilo de linguagem jornalística e aproxima-se da linguagem ambígua e das palavras de duplo sentido que mais possa utilizar.

Aliás, das obras analisadas, pode-se depreender que os autores envolvidos nesse processo podiam escrever no gênero que fosse: perfil, romance documental, ensaio etc., que não ceifariam as características do Novo Jornalismo, a saber, o de serem todos jornalistas, embora alguns tivessem mais dificuldade de se assumirem como tal, mas era nessa função que tinham oportunidade de escrever os textos e participar de uma espécie de “bastidor da notícia”, no qual o autor teria acesso a mais informações. Portanto, outra característica, adjacente a essa, é a de que os enredos das histórias sempre trazem um fato noticioso, com temas ligados a critérios de noticiabilidade, mas explorados pela

mídia de outro modo (exemplo: boêmio, sexo, luta). Construíram personagens planos, nem por isso pouco complexos, no sentido de serem quase uma caricatura ou um representativo de um grupo de pessoas que o autor deseja que o leitor veja naquele personagem específico, ou seja, Joe Gould não era apenas ele, mas uma caricatura de todos os boêmios do período. Além disso, construíram suas histórias em um espaço de histórias urbanas, no tempo sempre contemporâneo do autor (apesar de se tomarem várias décadas para exemplificar um estilo de texto que mescla o jornalismo e a literatura, inicialmente marcada no Novo Jornalismo, os autores fazem as histórias sempre no tempo presente, contemporâneo à escrita).

Sobre a participação dos autores na história, Cristiane Costa (2005) diz que o termo *New Journalism* também era bastante empregado para nomear as histórias de um tipo de jornalismo praticado por Pulitzer ou Hearst, ambos já anteriormente citados por Tom Wolfe.

Seus repórteres já se fingiam de mendigos nas ruas, internavam-se voluntariamente em campos para migrantes ou chegavam a simular ataques de loucura para serem admitidos em asilos, muito antes que se reinventasse o jornalismo participativo como uma grande novidade. Assim, longe de ser uma ruptura, o *New Journalism* pode ser considerado uma “manifestação tardia de uma longa mas ignorada tradição de jornalismo literário que vem de Mark Twain”, garante Fruss (1994). (COSTA, 2005, p. 268)

Outro aspecto recorrente nas obras é o fato de a história já ser conhecida pelo leitor, sendo o suspense somente marcado pela escrita dos detalhes, porque uma vez que já se sabe o desfecho, o que vai chamar a atenção são os detalhes de como tudo aconteceu. Os autores contam com essa curiosidade intrínseca do leitor, e assim

escrevem para esse público ávido pelas histórias de outras pessoas que representam um grupo social. Por esse aspecto, todas as histórias trazem uma sequência e frequência grande de ações, portanto, uma intriga marcada pela intensidade, mas também pela densidade, uma vez que são várias as pausas que os narradores fazem para trazer elementos de mais detalhes do psicológico dos personagens, por exemplo.

No aspecto dos narradores, ainda é mister lembrar que autor, narrador e personagem se misturam e em todas as obras há o ponto de vista em primeira pessoa como personagem secundário, um desafio estilístico, segundo James Wood, e que marca as obras de todos os autores estudados.

Ao resgatar elementos presentes na tese até o momento, tem-se que os autores da tendência norte-americana do *New Journalism* aderiram à proposta de participar das notícias que recebiam nas redações de jornais que trabalhavam. Faziam, nesse sentido, experimentações e precisavam, para essa vivência, de mais tempo do que o rotineiramente dado pelo fluxo de produção de notícias de um jornal. A redação, na verdade, era somente o local de trabalho desses escritores e onde poderiam receber as informações em primeira mão e decidir se fariam daquela pauta o tema de um livro.

A princípio foram influenciados pelas vanguardas de experimentação, pelas ideias da psicanálise, e incorporaram essas características durante alguns anos. Na última obra de Tom Wolfe, por exemplo, têm-se menos a questão da participação em alguns textos, mas sempre a observação.

Aliás, todas as obras possuem uma característica bastante marcante e comum: a observação do repórter-escritor. Uma observação que Joseph Mitchell já havia nomeado

de observação reveladora. E mais uma vez constata-se que para que aconteça esse tipo de observação, é interessante que o jornalista faça parte da história e a narre em primeira pessoa ou se insira como personagem em terceira pessoa.

O grande perigo dessa estratégia literária é o de que o repórter-narrador pode envolver-se demais com o personagem, como acontece com Joseph Mitchell e o seu personagem Joe Gould; especialmente no primeiro perfil, a influência do personagem modificou a escrita do autor. Assim também ocorreu com Norman Mailer e Muhammed Ali, que como admirador deve ter deixado de contar outros detalhes que para George Foreman talvez fossem importantes. E finalmente com Gay Talese, que sequer consegue manter a ideia inicial do livro por ter se envolvido com uma massagista e, por isso, por meio de pesquisas busca novo enfoque para o enredo.

Assim, o que seria tipicamente jornalístico, com um compromisso com o real pela credibilidade que o exercício da profissão requer, pode sucumbir a alguns filtros do próprio autor que, sem dúvida, escolheu personagens legitimados pela mídia, mas de alguma forma tão nãooficiais no sentido da própria mídia que o tempo de exposição nas entrevistas poderia mesmo levar a essa participação na vida dos personagens e seu consequente envolvimento com eles.

De qualquer forma, não ter imparcialidade também não significa que as obras são ficcionais. Trata-se, sem dúvida, do gênero de não ficção escrito por jornalistas<sup>23</sup>

---

<sup>23</sup> O fato de ser mais facilmente legitimada e reconhecida como jornalismo literário a obra escrita por um jornalista parece também configurar uma forma de associação fechada, que se protege tanto quanto os

que buscam um olhar atento à vida alheia. E um olhar tão atento à privacidade de pessoas nãooficiais, às vezes até anônimas, como foi o caso de Joe Gould, que essa lupa ou lente de aumento faz identificar características universais do ser humano. Olha-se, assim, tão de perto, como jamais a imprensa ousou olhar, que se identificam pessoas como todas as outras, ou que representam um determinado grupo de pessoas. Nota-se, assim, que a privacidade é vista com tanta lente de aumento (também porque o autor chega tão próximo da vida do personagem) que a transforma em um critério para universalizar, tornar até comum as histórias das pessoas narradas.

Esse movimento de olhar profundamente as relações humanas e sociais já havia sido identificado em outros autores, não jornalistas, que exerceram influência sobre os jornalistas literários em questão. Tom Wolfe cita sempre vários deles, tais como Flaubert, Dostoievski etc., mas também explicitamente Joseph Mitchell disse ter aprendido muito da arte da escrita com Gogol e Mailer com Hemingway.

E mesmo que seja um aspecto corriqueiro entre os autores, é também marcante no trabalho desses jornalistas-escritores o trabalho de pesquisa. Um trabalho de pesquisa que, em concordância total com o que Tom Wolfe havia escrito, não busca somente documentos que comprovem as versões dos fatos, mas elementos que possam oferecer material de escrita no intuito de construir uma cena, mostrar o *status* de vida do personagem, usar diálogos o mais realistas possível ou mesmo entender o ponto de vista

---

romancistas, de acordo com as teses de Tom Wolfe. São clãs que buscam visibilidade e se associam por corporativismo.

interior do personagem, como por diversas vezes resgatamos dos livros de Tom Wolfe para esta tese.

Apesar das críticas de que o Novo Jornalismo não trouxe nenhuma mudança significativa em relação ao que alguns escritores já faziam em seus textos literários, é visível que essa tendência deixa algumas marcas na escrita de jornalistas-escritores e agrada uma boa parcela de público-leitor. A seguir algumas características do *New Journalism*, que influenciou ou que foi posteriormente chamado de jornalismo literário e que perdurou por algumas décadas, principalmente da mesma geração dos que o criaram, e que são comparadas a textos literários comuns, de fora do jornalismo literário.

Jornalismo Literário	Literatura
Pesquisa etnográfica sempre	Pesquisa etnográfica em alguns casos
Entrevistas sempre	Entrevistas em alguns casos
Narrador, autor e personagem secundário são os mesmos	Há uma distinção clara entre autor, narrador e personagem
Ponto de vista em primeira pessoa como personagem secundário	Pode acontecer também
História já conhecida	Pode acontecer também
Detalhes (até para <i>status</i> de vida do personagem)	Pode acontecer também
Intensidade e densidade na mesma obra <sup>24</sup>	Pode acontecer também
Espaço: histórias urbanas	Pode acontecer também

<sup>24</sup> Por intensidade e densidade tomam-se os conceitos explicados por Maussad Moisés em *A análise literária* (1969), em que o autor define intensidade por quantidade de atos, frequência e rapidez das ações na trama e por densidade entende-se uma maior condensação e vagareza das ações por ser uma característica de romances mais introspectivos. Nesse sentido, percebe-se que as obras em questão mesclam intensidade e densidade da mesma forma, pois se notam trechos de muita ação e outros mais vagarosos e reflexivos em uma mesma obra.

Tempo: contemporâneo	Pode acontecer também
Personagens representativos de um grupo social. Particular que se universaliza.	Pode acontecer também
Enredos trazem os bastidores da notícia, sempre um fato noticioso	Pode acontecer também

Sem dúvida, a obra literária traz várias possibilidades, incluindo a do jornalismo literário, mas percebe-se a literatura como um guarda-chuva capaz de absorver algumas características que, somadas, são próprias desse gênero de hibridismo entre a literatura e o jornalismo criado a partir do movimento de contracultura da década de 1960, que culminou no Novo Jornalismo. E assim como quando a literatura se mesclou com a psicanálise para construir romances psicológicos ou introspectivos e houve uma tendência mais forte a esse tipo de construção mesmo que com estilos de autores diferentes em um determinado momento, o mesmo aconteceu quando a literatura também resolve abraçar o jornalismo (ou o jornalismo agarrar a literatura) para juntos criarem uma tendência que foi bastante utilizada por autores de um determinado período e que hoje se encontra absorvido pelos escritores.

Poucos são os norte-americanos que se lembram do *New Journalism*. Em livrarias ou bibliotecas já não se dividem mais os livros dessa forma e, assim como no Brasil, que possuía uma coleção de jornalismo literário em uma de suas editoras mais famosas, atualmente todos esses livros foram deslocados para a seção de não ficção. Nota-se, contudo, que as características apontadas no quadro anterior permanecem e se diferenciam de outras obras de não ficção presentes no mercado e escritas por historiadores ou sociólogos, por exemplo.

Um aspecto em particular chama a atenção nesses livros: todos os jornalistas que as escreveram o fazem em uma posição diferenciada de qualquer outro tipo de literatura. Esses escritores fazem o seguinte movimento: afastam-se das redações para escrever seus projetos de livro, porque o cotidiano das redações os massacra; ao mesmo tempo em que há este movimento, é o fato de ainda pertencerem às redações de jornais que alimenta os temas de seus projetos, e desse lugar privilegiado (do ponto de vista de receber mais informações) eles observam a sociedade.

Não só observam como analisam do âmbito de suas pesquisas, apurações e entrevistas e não buscam sair da realidade, como muitos escritores que optam pela ficção para justamente escancarar os problemas sociais. Ao contrário, esses jornalistas querem mostrar a sociedade de dentro dela, porque estão mais que plenamente inseridos nos aspectos de pertinência social, em uma posição inclusive de “trincheira”, sempre por dentro dos acontecimentos, e isso não por estarem acima das posições hierárquicas e receberem informações privilegiadas, mas porque buscam incessantemente essas informações, como premissa da profissão de jornalista.

Assim, analisando a sociedade é que esses escritores jornalistas se colocam diante de suas obras, que são, a bem da verdade, suas análises sociais mais profundas. Pode até ser que literariamente não tenham destaque e pode até ser que sejam marginalizados do ponto de vista da escrita, pois em termos de linguagem não há de fato uma contribuição significativa. Forçar argumentos de elementos de digressão ou todas as características apontadas por Tom Wolfe para um texto literário nem sempre dá certo, porque o jornalista possui mesmo uma linguagem mais seca, coloquial e

denotativa; mas é inegável que as obras marcam os escritores e os transferem de segundo plano para primeiro em uma análise menos superficial.

O papel de narrador que os jornalistas exercem parece fazê-los (a si próprios) ficar em segundo plano parece bastante legítimo, ainda mais se considerarmos a premissa da busca da imparcialidade; mas se analisarmos com uma lupa maior, o movimento é colocar esse narrador como o observador da sociedade de dentro dela e, por isso, transformar os narradores em narradores de seus verdadeiros autores.

A distinção entre narrador e autor, tão marcada em outras obras e até superada como problema literário, não tem muita valia nessas obras. Os escritores e os leitores possuem o acordo de saberem que, por mais que se utilize a terceira pessoa, quem narra é o próprio escritor. E esse acordo com os leitores é tão marcado e distinto dentro dos livros do jornalismo literário que os escritores que os produzem parecem ser as suas próprias obras, pois se colocam nos livros como os grandes interpretadores da realidade. Ao fazerem isso, transformam-se nos próprios livros, o que constitui o diferencial desse tipo de produção literária.

Em todos os casos analisados nesta tese percebemos exatamente esse movimento. Em *O segredo de Joe Gould*, Joseph Mitchell exime-se da crítica no primeiro perfil, chega mesmo a assumir como narrador o papel de cronista e bajulador de uma personagem, mas volta implacável no segundo perfil, dissecando, conforme sua análise, o entrevistado. É claro que toda escrita provém da análise do seu escritor, mas ao colocar-se no livro como o repórter que “cobre” o assunto, ele força o leitor a lembrar de quem é a voz do narrador; mesmo em terceira pessoa, é interessante

observar que o leitor será mesmo conduzido a pensar no narrador e autor como sendo os mesmos, e a brincadeira de terceira pessoa torna a leitura mais interessante depois que se sabe isso e se firma esse tipo de acordo na leitura.

Em *A luta e A mulher do próximo*, de Norman Mailer e Gay Talese, respectivamente, o movimento é o mesmo, ambos se inserem como repórteres ou produtores de conteúdo para o livro em questão e automaticamente se colocam na posição de narrador, mesmo sendo descritos nas obras em terceira pessoa. Porém, no caso desses autores-escritores-jornalistas-narradores, fica mais evidente que a análise deles é até mais profunda que a de Joseph Mitchell, pois levantam aspectos sociais sobre os temas em questão, a saber, a luta de boxe de Ali e Foreman e as questões tabus de liberalismo sexual nos Estados Unidos. Há na leitura de ambos um esforço por ver os assuntos de dentro deles mesmos, por isso a vontade de participar do tema, que fez com que Gay Talese, por exemplo, trabalhasse como gerente de casas de prostituição e frequentasse assiduamente tais lugares como consumidor. Alguns teóricos, como Edvaldo Pereira Lima, chamam esse movimento de imersão, mas a imersão de Norman Mailer foi bem diferente, assim como a de Joseph Mitchell e do próprio Tom Wolfe, que também fala de imersão. No caso de Norman Mailer há sem dúvida um envolvimento do autor com o tema, mas como repórter, não transvestido de boxeador, por exemplo. Mesmo assim, o interessante é que se narre “de dentro” do tema e técnicas jornalísticas são utilizadas nesse momento para que se esteja o mais “por dentro” do assunto possível. Seria simplesmente uma reportagem, não fosse o fato de os jornalistas transporem em certa medida os limites dos gêneros jornalísticos e darem às suas vozes

um eco mais ampliado pela produção de um livro. Ao fazerem isso, colocam-se em evidência e tornam-se a própria obra.

No caso de *Ficar ou não ficar*, de Tom Wolfe, há até a utilização de primeira pessoa, mas a análise é a mesma, ou seja, trata-se de um jornalista que vê a sociedade contemporânea de dentro dela, faz sua análise e coloca sua voz em evidência, tornando-se também ele sua própria obra.

Alguns outros casos, sequer analisados nesta tese, mas já acompanhados no trabalho de mestrado, apontam mais ainda para o fato de os autores desse contexto se tornarem a própria obra, como é o caso de *A sangue frio*, de Truman Capote, em que o autor se confunde tanto com a obra que é impossível descrevê-lo sem contar a história de seu livro. Filmes e biografias do autor, inclusive, resgatam a obra *A sangue frio* toda para justamente falar de Capote, sendo que originalmente a história seria sobre uma família assassinada no interior do Kansas e seus assassinos, teoricamente sem nenhuma relação com o autor que se insere na história como o repórter/escritor que “cobre” ou “escreve” sobre o caso.

Esse mesmo paradigma parece servir para os demais livros lidos durante esta tese, para além dos analisados aqui.

### 3.2 Exemplos brasileiros

Vários estudos, como os de Antonio Candido (1992), Regina Crespo (1990), Marlyse Mayer (1996), Gustavo de Castro e Alex Galeno (2003), Edvaldo Pereira Lima (1995), Eduardo Belo (2006), Rildo Cosson (2001), Cristiane Costa (2005) entre outros, destacaram que no Brasil o jornalismo e a literatura possuem origens semelhantes principalmente pela necessidade dos literários de trabalharem em jornais para se sustentarem.

As crônicas, os folhetins e a própria linguagem ainda utilizada na época permitiam que o jornalismo fosse intrinsecamente ligado à literatura. Machado de Assis, por exemplo, literato reconhecido mundialmente, trabalhou inicialmente em jornais, sem contar João do Rio<sup>25</sup> e Euclides da Cunha. Todos pertencentes a uma tradição de aproximação entre as técnicas jornalísticas e a arte literária.

---

<sup>25</sup> João do Rio é o codinome de Paulo Barreto. É interessante o comentário da época de quando ele faleceu, o entusiasmo e admiração de pessoas que o viam como um jornalista-escritor de renome: “Com o desaparecimento de Paulo Barreto perde o Brasil, sem duvida, uma das mais estranhas e por isso mesmo talvez, mais empolgantes, das suas organizações literarias. Delle poder-se-á dizer com justiça que era em tudo e antes de tudo, como escriptor, um estheta na mais perfeita accepção do vocabulo. O que Olavo Bilac realizou na poesia, João do Rio o foi em nossa prosa contemporanea: a emoção feita estylo para dominio dos sentidos. Não seria decerto um pensador, mas um artista, impondo-se menos pelo peso dos conceitos do que pela graça e leveza dos proprios pensamentos, a que a phrase incisiva, nervosa e scintillante, communicava, todavia, grande movimentação e emprestava sempre intenso brilho. Dahi, dessa arte que, até certo ponto, constituia uma originalidade em nosso meio, tirava o privilegiado publicista patricio o melhor dos seus effectos literarios. (...) João do Rio não foi, em verdade, um commentador grave de homens e coisas, sendo muito embora um observador, por vezes agudo demais. Dir-se-ia que, a despeito da percuciencia da sua visão, elle se comprazia em deixar de lado, propositadamente, tudo o que não encontrasse de banal ou de grotesco no seu exame, para, assim, melhor dar expansão ás suas tendencias incontrastaveis de espirito entre leve e picaresco, e sempre bem humorado de mais para desdenhar das glorias de critico de futilidades. A esta conformação comsigo mesmo deveu, sem duvida, João do Rio os seus inexcediveis triumphos de chronista mundano e reporter... (...) Onde a vibração da massa pedisse alguém para transmittil-a, ahi estava João do Rio. No seio do povo colhia elle as emoções da sua fonte; registrava-as todas, com o poder retentivo

No Brasil, essa tradição também era antiga e teve como marco principal a cobertura de Euclides da Cunha, destacado em 1897 pelo jornal *O Estado de S. Paulo* para cobrir a Guerra de Canudos, na Bahia, e que originou o clássico *Os sertões*, cinco anos depois. Já era um exemplo de jornalismo dotado de técnicas literárias a reportagem “Pennando”, que Oswald de Andrade publicou na edição paulista do *Jornal do Comércio*, em 13 e 14 de março de 1909, num claro trocadilho com o nome do presidente Afonso Penna, cuja comitiva o jornalista foi encarregado de acompanhar numa viagem ao Paraná e à Santa Catarina. “Com dois n”, sim: “Pen-nando, de penar-acompanhar o dr. Afonso Penna”, ironizava o repórter na explicação para o título. Como a imprensa foi proibida de fazer a cobertura direta dos acontecimentos, Oswald inventou um personagem, o repórter Juca Tigre, para tomar o lugar do presidente como protagonista da reportagem. (COSTA, 2005, p. 268)

A literatura será uma atividade mais bem remunerada, no Brasil, entre as décadas de 1920 e 1930, quando também o mercado editorial nacional progride e é capaz de produzir e gerar direito autoral. Nessa época, bares, livrarias e redações de jornais eram os pontos de encontro dos intelectuais do período. Assim, as livrarias conseguiam um público que, mesmo pequeno, era cativo, bem como as redações de jornais ainda gozavam de prestígio entre os literários.

Na década de 1940, é sempre citado o nome de Joel Silveira pelos estudos sobre o jornalismo literário no Brasil. O jornalista ficou célebre na reportagem que fez com o título *A milésima segunda noite na avenida Paulista*. Trata-se do casamento da filha de um Matarazzo e da filha de uma funcionária da fábrica Matarazzo. A discrepância de luxo e de cobertura jornalística são destacadas com ironia no texto de Joel Silveira, já

---

sorpreendente e sem esforços mnemonicos se as transmittia a si mesmo, para, depois de processal-as, apurando-as, em seu engenho, communicar-as a nós outros, harmonicas, luminosas e trepidentes. Nisto, os seus talentos não o trahiam nunca e elle o fazia com amor e convicção. A sua arte era, assim, não só bella, mas sincera. A fantasia, conquanto sua collaboradora, entrava ahi apenas como elemento de realce; não lhe sacrificava a obra, sentida e verdadeira, máo grado os paradoxos que iam por ella para confirmar – quem sabe? – no fundo, a individualidade do seu autor. (...)”(*Rio Jornal*, 24 de junho de 1921).

então conhecido como “o víbora”, em uma alusão ao veneno que era capaz de lançar com seu poder persuasivo da linguagem em suas reportagens. Nas palavras de Fernando Moraes, que prefaciou a edição do livro de Joel Silveira, a história de *A milésima segunda noite na avenida Paulista* aconteceu do seguinte modo:

Uma casualidade haveria de tornar ainda maior o estrago feito pela reportagem de Joel na imagem pública da família Matarazzo. Ele acabava de datilografar as últimas laudas do seu trabalho quando uma humilde senhora entrou na redação com um pedido:

- Leio todos os dias notícias do casamento da filha do conde, e pensei que os senhores poderiam publicar uma notinha qualquer sobre o casamento da minha filha, que se realiza hoje.

Maurício Loureiro Gama, o repórter que a recebeu, saiu aos berros pela redação:

- Joel! Olha só a maravilha que me apareceu aqui: uma operária vai se casar hoje com um torneiro-mecânico, e os dois trabalham na fábrica do Matarazzo!

O bairro de São Miguel Paulista, na miserável zona Leste de São Paulo, jamais veria tantos fotógrafos e repórteres quanto no dia do casamento dos operários Nadir Ramos e José Tedeschi. Ao ser informado, no Rio, da descoberta do casamento dos empregados de Matarazzo, Chateaubriand telefonou para São Paulo dando ordens:

- Temos que dar para o casamento dos operários o mesmo espaço que dermos para o casamento da filha do conde! Se as bodas de dona Filly receberem duas páginas, quero duas páginas para os operários!

No dia seguinte o Diário da Noite estampava duas páginas inteiras, face a face: na da esquerda, o fausto da milésima segunda noite de Filly e João Lage. Na da direita, o casamento de Nadir e José em São Miguel. A víbora, naturalmente, não deixaria de chamar a atenção dos leitores para o fato de que a orgia de gastos da página esquerda tinha sido paga com o trabalho dos noivos da página direita. (Morais SILVEIRA, 2003, p.203)

Observa-se, também, que além do fator notícias em primeira mão nos jornais, como o caso de Joel Silveira que recebe na redação do jornal a mãe de uma operária da família Matarazzo prestes a se casar e vê naquela oportunidade um modo de comparar as duas histórias e mostrar o processo de degradação da imagem de uma das famílias mais ricas da elite paulistana, os profissionais de redação que almejavam um destaque como escritores planejavam a estratégia do trabalho de linguagem, que fazia a diferença entre esses jornalistas que foram também nomeados de autores e os demais jornalistas.

Se eventualmente a ficção pode compartilhar dos mesmos temas do jornalismo, o grande diferencial entre um e outro gênero reside na linguagem, apontam os autores que atuam nos dois campos. Na literatura, “a palavra não é vista como portadora de informação e sim de significação. Ela muda totalmente de estatuto. E a imaginação e a memória (pessoal e literária) atuam o tempo inteiro”, diz Heitor Ferraz.

Na imprensa, a linguagem muitas vezes pode ser empobrecida pela falta de tempo hábil para uma elaboração formal. Fatores como a normatização, o espaço predeterminado pela diagramação e a própria necessidade de comunicação com uma ampla gama de leitores também podem fazer com que o texto jornalístico diminua o repertório e até mesmo bloqueie a capacidade de expressão e a imaginação do escritor. “Viciar o texto”, como define Gisela Campos. (COSTA, 2004, p. 202)

Justamente a linguagem que aproxima e separa a literatura. Mas até esse momento, não se pode dizer que o Brasil recebia, com essas produções, uma interferência, ou americanização em seus textos literários. A partir da década de 1960, o *New Journalism* ganha força nos Estados Unidos e é justamente nesse período, em 1966, que a editora Abril lança a revista *Realidade* no Brasil.

As revisões literárias realizadas apontam que a revista *Realidade* contava com jornalistas que escreviam suas matérias e ao mesmo tempo participavam delas, a

exemplo do que ocorria com os jornalistas no período do *New Journalism* nos Estados Unidos. Os textos eram escritos para serem lidos como histórias, não apenas como matérias, e o trabalho de linguagem era possível por diversos fatores: repertório cultural dos jornalistas/escritores, tempo de produção (alguns jornalistas podiam passar meses na produção de suas matérias) e espaço (valorizava-se, nessa época, a imagem, mas a revista contava com quatro colunas e várias páginas de textos densos). Havia orçamento capaz de sustentar a revista até o ano de 1976, exatos dez anos que conquistaram um público fiel, como se vê no discurso de Eduardo Martins Vasconcellos sobre o texto de José Hamilton Ribeiro, na ocasião em que o repórter perde uma perna ao pisar em um campo minado quando da cobertura da Guerra do Vietnã para a revista:

“Com a máquina em posição de ataque, corri para os feridos, Henry ao meu lado. A cinco metros do local, vejo uma bota com um pé dentro, minando sangue. Ouço uma explosão fantástica. É um tuimmm interminável que me atravessa os ouvidos de um para o outro lado, dá-me uma sensação de grandiosidade. Sinto-me no ar, voando.(...) Uma cortina espessa de fumaça bloqueou-me toda a visão. Um segundo após me senti no chão, sentado. A cortina de fumaça se esgarçou e vi aproximar-se de mim Shimamoto, o fotógrafo japonês. Pergunto-lhe:

– Shima, você está bem?

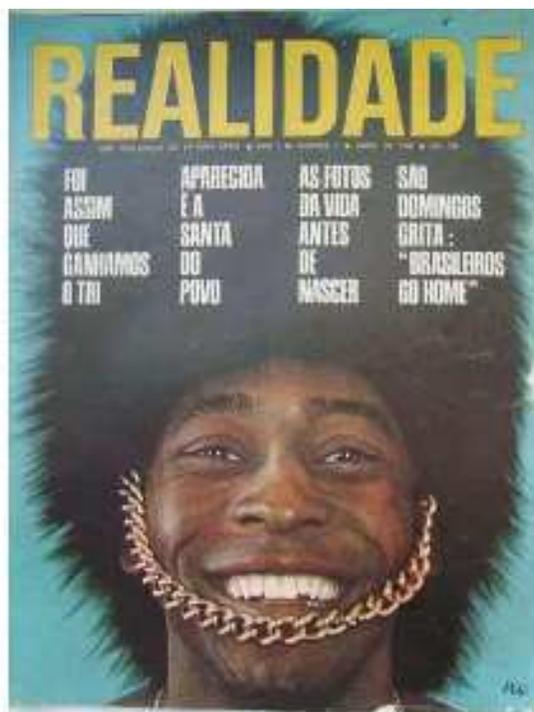
Sem responder ele continuou caminhando para mim. Foi aí que senti a perna esquerda. Os músculos repuxavam para a coxa com tal intensidade que eu não me equilibrava sentado. Para não cair, rodopiava sobre mim mesmo, em círculos e aos saltos. Instintivamente, levei as duas mãos para “acalmar” a minha perna esquerda, e foi então que a vi em pedaços.

(...)De repente, ganhando espaço, devagar mas implacável, veio a dor. Uma dor aguda, sufocante, que me fazia suar aos borbotões. Gritei:

– Ajudem-me, ajudem-me. Preciso de morfina...”

O texto acima, narrado com uma tensão asfíxiante, parece ter saído de alguma obra de ficção, mas faz parte de uma reportagem sobre a guerra do Vietnã publicada na extinta revista *Realidade*. A publicação da editora Abril, que circulou entre os anos 60 e 70, tinha um estilo inovador. Sua proposta era de criar reportagens que unissem o apuro jornalístico ao verniz estético da linguagem literária. Era a versão tupiniquim do Jornalismo Literário e de sua vertente mais famosa, o Novo Jornalismo. Algo que a *The New Yorker* e a *Esquire* já vinham fazendo há algum tempo em solo americano, mas que não tinha paralelo no Brasil. O ineditismo foi recompensado com um enorme sucesso de vendas. Os dois feitos são motivos de orgulho para qualquer publicação, pois além de revolucionar a imprensa nacional ainda rendeu lucros – caso raro no meio editorial.

Em um período em que 45% da população brasileira era analfabeta, segundo o censo demográfico da época, a revista *Realidade* alcançou picos de 450 mil exemplares vendidos. A primeira revista, com o jogador Edson Arantes do Nascimento (Pelé), já conquistara um público de 250 mil pagantes, um dado surpreendente para a realidade brasileira, ainda mais em se tratando de um lançamento de revista. Com os altos custos e o embargo da Ditadura Militar no Brasil, a revista precisou refazer-se e dela derivou outra, com uma linha editorial bem distinta, mas que é sucesso comercial ainda hoje, a revista *Veja*.



**Figura 4: Primeira capa da revista *Realidade*(1966)**

Ainda na década de 1960, outra produção editorial brasileira era comparada aos auspiciosos jornalistas do *New Journalism* nos Estados Unidos: o periódico *Jornal da Tarde*. O ex-repórter Marçal Aquino, atual escritor, em entrevista para a pesquisa realizada por Cristiane Costa em 2002, diz que:

Fiz muita coisa em Geral, política inclusive. Eu trabalhava para um veículo, o *Jornal da Tarde*, que naquele momento estimulava o texto de viés literário. Foi o melhor momento em termos de conciliação. O jornalismo era uma espécie de extensão da literatura (cheguei a fazer verdadeiras novelas policiais a partir de fatos reais). Saí quando o *JT* começou a mudar (a orientação, me parece hoje, era transformá-lo num veículo mais parecido com os similares do mercado, que se limitam a cobrir o dia-a-dia sem dar grande importância à qualidade do texto e à utilização das fotos). O salário, naquele momento, era a menor das insatisfações.

A pesquisa de Cristiane Costa questionava 22 jornalistas e escritores: o jornalismo é bom ou ruim para a arte literária? A maioria dos entrevistados, inclusive Marçal Aquino, disse que o jornalismo é bom para a arte literária. Uma preocupação que decorria de alguns escritos de João do Rio e que é possível de ser encontrada recorrentemente nos estudos de diversos autores que pensam a literatura e o jornalismo como áreas afins. Mas é interessante que as pesquisas apontem para o aspecto positivo da intersecção entre o jornalismo e a literatura; ao mesmo tempo, tem-se depoimentos como os de Marçal Aquino, que diz que o *JT* tomou outra linha editorial e a revista *Realidade* não tenha sobrevivido com sua proposta inicial, a que havia agradado pela qualidade e densidade dos textos.

Por esse motivo, alguns jornalistas acreditaram que o momento literário-jornalístico havia passado e migrado para as produções em livros:

Não folheie os jornais em busca de taleses, breslins, capotes, thompsons locais. Todos mortos, sem sequer o registro de descansarem em paz num funéreo de página par. A reportagem por aqui foi brilhar nos livros, que sempre observam tiragens expressivas quando apresentam esse ícone irresistível – jornalistas em ação. (Santos in WOLFE, 2005, p. 244)

Durante o tempo desta pesquisa, foi possível observar que de fato a produção de textos que contam histórias na imprensa diária diminuiu sensivelmente da década de 1960 para os dias atuais, mas ainda resiste nos mais diversos veículos. Em compensação, mesmo os repórteres que fazem seus textos nessas mídias diárias acabam compilando essas produções em livros, como foi o caso de Eliane Brum, da revista *Época*, que publicou suas reportagens no livro *O olho da rua*, ou mesmo casos como o

de Caco Barcellos, que mesmo não tendo sido reflexo de seus trabalhos na mídia, sempre se debruça para escrever reportagens no meio livro, tais como *Abusado* ou *Rota* 66.

Mas ainda para citar um exemplo de periódico que incorporou uma linguagem diferente da mídia padrão e que é bastante recente, toma-se atualmente o exemplo da revista *Piauí*. A revista foi fundada pelo cineasta João Moreira Salles, que chamou uma equipe de jornalistas que escreviam fora dos padrões da estrutura noticiosa, ou seja, sem as amarras da técnica do *lead* e da pirâmide invertida. A revista foi concebida para trazer algo diferente das demais revistas mensais: aborda histórias de anônimos, possui um olhar atento à vida alheia e quando traz reportagens de famosos, busca contextualizá-los fora do *glamour* das celebridades. Os textos são longos, há uso de caricaturas e história em quadrinhos e não é necessário seguir nenhum padrão. Tanto é assim que o fundador e editor da revista foi taxativo nas diversas vezes em que se quis enquadrar a revista como jornalismo literário: não considera a revista como jornalismo literário e argumenta que se assim o fosse também teria de amarrar o periódico às características dessa tendência. Das entrevistas concedidas por Salles a respeito da *Piauí*, apreende-se que tudo nela deve ser simples e sem amarras, como o nome, por exemplo:

Não quisemos dizer nada com isso. O motivo da escolha não tem nada de transcendental. Pelo contrário, é banal. Gosto de palavras que têm muitas vogais. Li há muito tempo uma coisa do Gilberto Freyre que nunca esqueci. Em países tropicais, com sol, a língua tem muitas vogais. E as vogais amolecem a língua, deixam-na mais suave. Em países frios, a língua

tem muitas consoantes. Que a deixam mais dura, cortante. A palavra piauí é muito sonora, graficamente muito curta e bonita.

As capas, a diagramação e toda a parte gráfica seguem essa tendência de contracultura, e mesmo que o editor negue, é difícil acreditar que não incorporou algumas características *New Journalism*, tendência que desponta fortemente no cenário de contracultura da década de 1960, como já analisado.



Figura 5: Capas da revista *Piauí*

De qualquer forma, os exemplos citados fazem parte de um conjunto de reportagens, gênero em que o relato jornalístico é mais predominante do que a brincadeira da linguagem própria da literatura. Assim, encontram-se muito mais relatos jornalísticos que, a exemplo principalmente de Gay Talese, ainda estão mais

condicionados à documentação jornalística e à linguagem informativa, denotativa. O trabalho diferenciado de linguagem, próprio da literatura, é mais possível de ser visto em obras como as do jornalista e escritor Zuenir Ventura que, a exemplo principalmente de Tom Wolfe, privilegia o modo de contar à quantidade de informação trazida.

Para tornar clara essa diferença entre o contar histórias e o relato jornalístico enunciado anteriormente, sem desmerecimento de um ou outro gênero e estilo, é importante analisar os trechos abaixo:

Reservada aos heróis

Estou a mil quilômetros dos Jardins ao receber a notícia, por telex, da perseguição aos rapazes do Fusca azul. Minha primeira reação é de estranheza. Tenho três anos de experiência em reportagens sobre violência. Por força do trabalho e pelas histórias da minha vida pessoal, já conheço bem os métodos de ação dos policiais militares, criadas poucos anos antes pela ditadura em vários estados do país. O chefe da editoria de polícia da *Folha da Manhã*, meu amigo Licínio de Azevedo, também está surpreso. (BARCELLOS, 2003, p.33)

O tiro que foi ouvido no mundo todo

No dia em que Chico Mendes ia morrer, 22 de dezembro de 1988, Izamar Mendes queria assistir à morte de Odete Roitman. Durante aqueles últimos oito meses, o Brasil parava às 8h30 da noite – 6h30 no Acre – para se revoltar com as maldades da megera sem escrúpulos e sem caráter que se transformara no símbolo de um país que terminava o ano com 900% de inflação, o naufrágio do *Bateau Mouche* e uma sensação de impunidade generalizada – um país do *Vale Tudo*, como sugeria o título da novela da TV Globo de que Odete era a vilã. (VENTURA, 2003, p. 15)

O primeiro trecho mostra os bastidores do repórter na reportagem, ou seja, seus pensamentos e o prenúncio de seu envolvimento enquanto sucede um acontecimento para a editoria de polícia. Foi escrito como relato jornalístico e, portanto, mais interpretação pode comprometer qualquer análise, pois o texto foi mesmo escrito para

ser lido literalmente. Diferentemente do segundo trecho, que narra um acontecimento já previamente conhecido do leitor e do qual o próprio Chico Mendes já havia avisado aos políticos, polícia e imprensa de todo o país. Por isso desdeo título, “O tiro que foi ouvido no mundo todo”, existe uma alusão e um jogo de repertório do leitor. Também a contextualização, em terceira pessoa, do que a esposa de Chico Mendes estava assistindo no momento do assassinato do marido não serve apenas para gerar expectativa dos detalhes de como se deu o tiro, mas para situar a morte desse seringueiro a um contexto de “impunidade generalizada”. Assim, em uma breve análise, percebe-se que contar história é diferente de relato jornalístico principalmente pela função que a linguagem exerce em ambos os gêneros.



## 4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Durante todo o presente trabalho, o que norteava as incursões da pesquisa era a busca pela solução do problema: o que faz determinados livros serem nomeados de *New Journalism*? Dessa pergunta derivavam outros questionamentos semelhantes, tais como: o que configura o jornalismo literário que nasceu de certa forma do *New Journalism*?; qual o conceito de literário observado nos livros estudados?; há elementos ficcionais mais presentes do que os jornalísticos?, enfim, liam-se os livros e os textos com essa pergunta central e algumas secundárias, e era claro que uma resposta puxaria as demais.

Em determinados momentos do estudo, pensamos mesmo na possibilidade de o *New Journalism* não apresentar nenhum problema de fato, apenas um falso problema, colocado principalmente por Tom Wolfe, sobre a explosão de um novo modo de escrever, principalmente entre os jornalistas. Esse novo jornalismo poderia não ser assim tão novo e poderia, ainda, não ter nada que acrescentasse para o campo literário.

O *New Journalism* surge como um movimento de contracultura nos Estados Unidos, na década de 1960, ganha esse nome somente por uma parte das pessoas que “aderem” a suas características, mas principalmente ajuda a colocar em evidência um modo de fazer jornalismo ou fazer literatura, porque é um modo de escrever que contém certos elementos semelhantes. A esse modo de escrever alguns chamam de jornalismo

literário, outros abominam esse nome e preferem chamar apenas de gênero jornalístico, enquanto outros ainda nomeiam de gênero literário, como se pôde observar nas obras de Wolfe, Talese e Mailer. Acredito que em termos de linguagem esse modo de escrever esteja muito mais atrelado ao jornalismo, mas em uma plataforma típica da literatura que é o livro, o que não faz, necessariamente, de todos os escritos registrados em livros obras literárias. Mas então o que chama a atenção nesse jeito de escrever para o campo literário? A repercussão dos livros? Alguns tiveram e outros não, mas ainda assim poderia ser uma repercussão construída pelos pares da imprensa. A vendagem dos livros? Novamente não se encontrava um padrão nessa questão financeira e editorial e, além disso, nem todo livro *best-seller* possui apelo literário. Ao descobrir, enfim, que muito do que se encontra nesses livros é possível também de ser encontrado em outros de ficção, não nomeados dessa forma, a situação ficou mais crítica.

Até que, finalmente, se chega ao ponto de que um dos fatores que mais os diferenciava era justamente a função do autor, uma vez que os autores usavam técnicas jornalísticas de apuração da história, eram jornalistas e geralmente contavam em primeira ou terceira pessoa como a sua própria vida havia se misturado com a vida de outros personagens, que eles sequer conheciam, para aquela cobertura midiática específica. Não conheciam, mas estavam em uma posição vantajosa dentro das redações, de onde tiravam informações e intuitivamente possuíam técnicas de entrevistas já consolidadas pela prática. Além das entrevistas, esses escritores envolviam-se com seus personagens, usavam a observação estando por dentro do assunto e narravam os bastidores do que acontecia. A participação e a experiência dos

repórteres era fundamental para saírem do gênero puramente jornalístico. Mas afinal o que é o jornalismo literário colocado em evidência pelo *New Journalism*? E qual o conceito de literário observado nos livros estudados?

Juntando todas as peças desse quebra-cabeça, tem-se que todos os livros analisados estão em um suporte literário, o livro, mas também jornalístico, pois muitos deles foram inicialmente produzidos para jornais ou revistas, como é o caso principalmente de Joseph Mitchell; nos demais casos, como os de Norman Mailer, Gay Talese e Tom Wolfe, apesar de trabalharem como “freelancers” para os jornais, focaram mais na produção de um livro mesmo e tinham mais tempo do que os demais repórteres das redações para a produção do texto, que já foi planejado como livro. Em todos os casos analisados, os autores dizem que foram influenciados pelos “realistas”, como Mitchell diz ter sido influenciado por Gogol, Mailer por Hemingway, Talese por Dickens, e Wolfe por todos eles, além de Dostoievski, entre outros. A influência pode ser entendida como um olhar atento à vida alheia e aos aspectos sociais que margeiam a sociedade, tais como a boemia, a questão racial, a sexualidade etc. Assim como os autores cânones citados pelos jornalistas, eles também buscam personagens (não ficcionais, como os influenciadores) não oficiais (fontes primárias, como seriam tratados pela mídia, como o prefeito, o secretário de saúde, dentre outros), e pela privacidade desses personagens buscam a revelação de uma análise universal e generalista daquele assunto e daquele grupo de pessoas, ou seja, o que caracteriza os boêmios daquele período, os ricos, os sexualistas, os conservadores e assim por diante.

Em palestra proferida em setembro de 2012, no Instituto de Estudos da Linguagem, a crítica literária Giulina Benvenuti, cujo artigo proferido até o momento do encerramento da tese ainda não havia sido publicado, disse que na Itália há algum tempo já tem se notado um retorno ao real de alguns escritores. Especialmente ela faz uma análise de Pasolini e Saviano e, ao contrário de toda a plateia, interessava mais para este estudo a análise referente ao escritor pouco conhecido do público que ali se encontrava, mas muito comentado entre os jornalistas que é justamente Saviano, o autor de *Gomorra*, um livro que denuncia a máfia italiana e que já foi considerado por muitos como jornalismo literário também. Segundo a crítica literária:

Gomorra nasce da un'urgenza, da una ossessione civile: narrare e denunciare il funzionamento del "Sistema". Sistema è il nome con cui è definita la camorra (la mafia napoletana).

Saviano porta il lettore a riflettere sul nucleo criminale del capitale, interroga le dinamiche del potere, del mercato e del consumo a partire dall'analisi del sistema di potere camorristico. Ciò che accade in un territorio circoscritto, la città di Napoli e i suoi immediati dintorni, un territorio verso il quale l'io narrante mostra una forte intimità (Benedetti), è posto in relazione fin dal primo capitolo con l'economia e gli scambi globali.

E em outro momento da fala de Giulina Benvenuti, a evidência de que a escrita de Saviano, bem como a crítica que fazemos aos livros analisados nesta tese, não possuem estilisticamente mais nada além de narrar, narrar e narrar, na busca incessante de mostrar a análise do autor, de democratizar a escrita para as massas (por isso geralmente tais livros alcançam sucesso de público no mercado editorial) com uma linguagem simples, jornalística:

Quella di Saviano è la scrittura sempre militante del testimone, del reporter, dell'analista politico-culturale, persino del diarista. La letteratura è recuperata a un progetto di modificazione del reale che ha quale sua componente essenziale una istanza conoscitiva, di denuncia, di scandalo.

Tudo isso, então, ajudava a desvendar o que é esse modo de escrever chamado de jornalismo literário e colocado em evidência por um movimento nomeado por alguns de *New Journalism*. Mas o conceito de literário ainda estava, a nosso ver, mais associado à questão do autor do que da linguagem e da ficção (algo em que insistimos no mestrado, mas sem levar necessariamente a uma resolução).

Os estudos sobre o papel do autor levaram, então, a três autores especificamente: Foucault, com o texto que na verdade é um discurso proferido na academia, *O que é um autor?* (2002); Barthes, com o texto *A morte do autor*, publicado em *O rumor da língua* (1984); e Bakhtin, com o texto *O autor e a personagem na atividade estética*, publicado no livro *Estética da criação verbal* (2003).

*Grosso modo*, Foucault entende que a função-autor provém de uma Revolução Industrial que dá sentido à apropriação e, portanto, à propriedade intelectual, pois a questão da autoria não existia antes ou era bem pouco aprofundada. Mas depois de analisada, essa função-autor servia não só para desvendar a origem do texto, mas para distinguir os “eus” de uma obra (o “eu” do prefácio, o “eu” do texto etc.), assim ocorre do ponto de vista literário. Para Foucault, o afastamento do autor da obra, um mesmo afastamento feito no âmbito do jornalismo, mas que no que se chama de jornalismo literário não ocorre de modo tão automático assim, pois mesmo simulando um

distanciamento o autor se coloca na obra para lembrar o leitor de sua existência e se sobressai como o autor de um projeto maior e pessoal.

Já Barthes entende que a própria escritura superou o autor e, portanto, escritor e autor para ele são diferentes. A escritura é tão mais importante que quando se pensa nela, morre o autor e nasce o leitor, o interpretador da escritura. Sendo assim, o jornalismo literário ficaria longe desse entendimento de Barthes, e não por acaso há várias críticas do autor no que se refere a textos jornalísticos.

Bakhtin analisa o autor como autor-criador e, portanto, possui uma função dentro da obra, a de conferir o plurilinguismo, isto é, o fato várias pessoas falarem na obra.

Juciane Cavaleiro em *A concepção de autor em Bakhtin, Barthes e Foucault* (2008) analisa que a visão dos três teóricos é similar, ou seja, que o autor é possuidor de somente um discurso dentre vários no texto e que o próprio texto é que prevalece sobre o autor.

Justamente o movimento contrário é o que se observa nos livros analisados. É claro que as obras possuem vários discursos, mas a construção dos textos, em termos de escritura, não chega a superar o escritor porque ele não se deixa esquecer. Todos os autores fazem questão de serem lembrados em suas obras, de serem citados, de serem ouvidos, porque entendem que estão em uma posição diferenciada e que podem analisar a sociedade e serem os locutores de problemas sociais. Esse gênero não nega, na verdade, o que os teóricos dizem sobre os autores, mas desloca o gênero da literatura e do jornalismo ao mesmo tempo com isso.

Atualmente se observa justamente um apagamento desse gênero nos Estados Unidos. Os nomes mais famosos do movimento continuam sendo lembrados, continuam rendendo adaptações para o cinema, altas bilheterias e grande público-leitor, como o recém-lançado *On the road*, que sempre foi citado por Tom Wolfe e que agora se tornou filme, suscitando novamente o tema. O livro de Jack Kerouac foi eleito pela revista *Time* como uma das 100 melhores obras em língua inglesa de 1923 a 2005. Pode até ser que a crítica de alguns veículos noticiosos seja duvidosa, mas é fato numérico, como levantou Tom Wolfe ao se defender das críticas que recebia por seus livros, que muitos dos livros que foram rotulados de *New Journalism* tiveram aceitação de público e de crítica jornalística, com ampla divulgação.

Ressalta-se nesse sentido a contribuição de Tom Wolfe. Este, apesar das críticas de escritores como Mailer e Talese, inseridos por Wolfe no *New Journalism*, mas que constantemente discordavam justamente da criação de um novo gênero, para Mailer e Talese devia ser ou jornalismo ou literatura. Mailer, especificamente, fica do lado da literatura e Talese do jornalismo. Wolfe, por sua vez, busca a sua união e por essa busca incessante é quem mais vai escrever e teorizar a respeito. Assim, a grande fortuna crítica, em decorrência dessa teorização (quase que por teimosia), provém das obras deixadas por Tom Wolfe.

Apesar de esse autor já andar relativamente esquecido, é interessante notar o surgimento de uma corrente cada vez mais forte de pessoas que apostam em nomes como *narrative writting* ou *storytelling*. Se se observar o conceito desses nomes, o da arte de contar histórias, não é muito diferente do que Wolfe e outros diziam, ou seja,

que a linguagem e a forma de se contar uma história é que fazem toda a diferença. Essa função estética da linguagem é perseguida hoje pelos escritores, jornalistas, publicitários, advogados, políticos, enfim, todos querem ser grandes contadores de história.

Durante a década de 1960, os jornalistas tiveram seu momento de destaque ao descobrirem-se como contadores de história. A função de contar um fato noticioso já era o que definia a profissão, só faltava a aproximação com a literatura para que o fato relatado se tornasse, então, fato contado. Justamente nesse momento, possivelmente faziam a mesma pergunta desta tese: mas o que fez desses jornalistas tão especiais?

A aproximação da literatura foi somente o primeiro passo, outros viriam. O uso de metáforas, metonímias e demais figuras de linguagem começaram a deslocar o discurso jornalístico para a função conotativa da arte literária e, ao contrário do que se pensava, havia público para o consumo desse material propositalmente ambíguo que os jornalistas produziam. Mas naquele momento, a produção da ambiguidade era ainda tímida, respeitando o conhecimento das massas, porque havia de predominar ainda a linguagem denotativa típica dos jornalistas.

Mas eles também exploravam a curiosidade das pessoas com relação aos fatos jornalísticos e mostravam como eles haviam chegado a determinadas informações, contando a trajetória daquele que ficava sempre no anonimato, o repórter. Davam voz a eles mesmos e transformavam-se em suas obras em autores, narradores, personagens e, mais ainda, naqueles que analisavam a sociedade bem de dentro dela.

Somado a esses ingredientes havia o fato de que esses novos jornalistas não tinham reservas em mostrar seu estilo pessoal, fosse ele irônico, de um claro e absoluto cinismo, arrogante ou o que o escritor quisesse. O estilo neutro e objetivo só deveria ser seguido por vontade, não mais por obrigação.

Por fim, deram espaço e tempo a esses homens, que em não mais se diferenciavam, então, dos romancistas que tinham as ideias na cabeça, faziam as pesquisas e gozavam de uma liberdade de escrita que fora alcançada, naquela época, também pelos repórteres de redação. As condições estavam colocadas e muitos souberam aproveitar, outros inclusive percebiam o que estava acontecendo, como Tom Wolfe, e tentavam explicar no calor do momento.

No Brasil porque entrou um período de censura e Ditadura, nos Estados Unidos porque foram engolidos por outras questões que não eram mais as de contracultura e, portanto, não fazia mais sentido ir contra o que apregoava a tradição jornalística, o *New Journalism* esmoreceu. E, como um ciclo que se renova, apesar de alguma reminiscência, outras questões tomaram conta do cenário mundial das letras.

Atualmente, por exemplo, é comum jornalistas serem também escritores, como a autora do premiado livro *A visita cruel do tempo*, mas com espaços bem definidos, ou seja, em determinado período de tempo desenvolvem o projeto de escrever um livro e nos demais momentos trabalham em uma redação de jornal, ou em um portal de notícia ou mesmo fazendo produção de conteúdo para blogs. Sentiram-se livres para escrever ficção também, e não é pelo fato de serem jornalistas que até em seus projetos de livros precisam ficar necessariamente amarrados às regras de criação e escrita jornalísticas.

Talvez o *New Journalism* tenha, de fato, passado, mas a sensação de liberdade que ele trouxe continua como uma espécie de legado para as gerações que vieram depois. Isso não significa que os jornalistas todos se sintam desobrigados com a verdade dos fatos, busca-se essa verdade sempre, mas significa que eles se descobriram com outros talentos que não só o da produção do *lead* e, por isso, foram mais encorajados a visitar campos diferentes dos vistos nas redações dos jornais, os bosques da ficção.

## 5 REFERÊNCIAS\*

ADORNO, Theodor W. **Notas de literatura I**. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003.

ANDRETTA, Cyntia Belgini. **A relação entre jornalismo e literatura em três livros-reportagem**. 2008. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária) – Instituto de Estudos da Linguagem (IEL), Universidade Estadual de Campinas, Campinas; Fapesp, 2008.

ANTELO, Raul. Os confins como reconfiguração das fronteiras. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, n. 8, 2006.

ARISTÓTELES. *Arte poética*. Disponível em: <[http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select\\_action=&co\\_obra=2235](http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select_action=&co_obra=2235)>. Acesso em: 5 maio 2011.

AUERBACH, Eric. Filologia da literatura mundial. In: \_\_\_\_\_. **Ensaaios de literatura ocidental**. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2007.

\_\_\_\_\_. **Mímesis: a representação da realidade na literatura ocidental**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1998.

---

\* Baseadas na norma NBR 6023, de 2002, da Associação Brasileira de Normas Técnicas (ABNT).

ARNT, Heris. **Influência da literatura no jornalismo**. Rio de Janeiro: E-Papers, 2003.

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BALZAC, Honoré. **Ilusões perdidas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

BARCELLOS, Caco. **Rota 66: a história da polícia que mata**. Rio de Janeiro: Record, 2003.

BARTHES, Roland. **Crítica e verdade**. São Paulo: Perspectiva, 2003.

\_\_\_\_\_. **O grau zero da escritura**. São Paulo: Cultrix, 1974.

\_\_\_\_\_. **A morte do autor**. Lisboa: Edições 70, 1984 [1968].

\_\_\_\_\_. BERSANI, L.; WATT, I. *et al.* **Literatura e realidade**. Apresentação de Tzvetan Todorov. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1984.

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

BERARDINELLI, Alfonso. Cosmopolitismo e provincianismo na poesia moderna. In: \_\_\_\_\_. **Da poesia à prosa**. Organização e Prefácio Maria Betânia Amoroso. São Paulo: Cosacnaify, 2007.

BRAGATTO, Susana. **Jornalismo literário como literatura: o Novo Jornalismo de *Armies of the Night*, de Norman Mailer**. 2007. Dissertação (Teoria Literária e Teoria Comparada) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, USP, São Paulo, 2007.

BULHÕES, Marcelo. **Jornalismo e literatura em convergência**. São Paulo: Ática, 2007.

CANDIDO, Antonio. A vida ao rés-do-chão. In: \_\_\_\_\_. (Org.). **A crônica: o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil**. Campinas: Editora da Unicamp, 1992.

CAPOTE, Truman. **A sangue frio**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

\_\_\_\_\_. **In cold blood**. Nova Iorque: Peguin Books, 2000.

CARTA, Gianni. **Velho Novo Jornalismo**. São Paulo: Códex, 2003.

CASANOVA, Pascale. La literatura como mundo. In: SÁNCHEZ-PRADO, Ignacio M.(Org.). **América Latina em la“literatura mundial”**. Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, Universidade de Pittsburgh, 2006.

\_\_\_\_\_. **A república mundial das letras**. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

CASTRO, Gustavo de; GALENO, Alex. **Jornalismo e literatura**. São Paulo: Escrituras, 2003.

CAVALHEIRO, Juciane. A concepção de autor em Bakhtin, Barthes e Foucault. *Signum*, Londrina, n. 11/2, dez. 2008.

CONY, Carlos Heitor. **O beijo da morte**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2003.

COSSON, Rildo. **Romance-reportagem: o gênero**. Brasília: Editora UnB, 2001.

COSTA, Cristiane. **Pena de aluguel: escritores jornalistas no Brasil 1904-2004**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

CRESPO, Regina Aida. **Crônica e outros registros: flagrantes do pré-modernismo (1911-1918)**. 1990. Dissertação (Mestrado em Teoria e História Literária) –Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1990.

CULLER, Jonathan. A literariedade. In: ANGENOT, Marc (Org.). **Teoria literária: problemas e perspectivas**. Lisboa: Dom Quixote, 1995.

\_\_\_\_\_. **Teoria literária: uma introdução**. São Paulo: Beca Prod. Culturais, 1999.

DEMÉTRIO, Silvio Ricardo. *Por um jornalismo contracultural: linhas de fugado New Journalism*. 2007. Doutorado (Comunicação)– ECA, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

EAGLETON, Terry. **Teoria da literatura: uma introdução**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

ECO, Umberto. **Seis passeios pelos bosques da ficção**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

FERREIRA, Carlos Rogé. **Literatura e jornalismo: práticas políticas**. São Paulo: Edusp, 2004.

FUNÇÕES LITERÁRIAS. Verbete. Disponível em: <[http://estudeonline.net/revisao\\_detalhe.aspx?cod=278](http://estudeonline.net/revisao_detalhe.aspx?cod=278)>. Acesso em: 5 maio 2011.

ISER, Wolfgang. **O fictício e o imaginário: perspectivas de uma antropologia literária**. Rio de Janeiro: Editora da UERJ, 1996.

KRISTAL, Efraín. “Considerando en frío...”. In: SÁNCHEZ-PRADO, Ignacio M. (Org.). **América Latina en la “literatura mundial”**. Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana. Universidade de Pittsburgh, 2006.

KERRANE, Kevin; YAGODA, Bem (Org.). **The arte of fact**. New York: Touchstone, 1997.

- KOTSCHO, Ricardo. **A prática da reportagem**. São Paulo: Ática, 1995.
- KRAMER, Mark; SIMS, Norman (Org.). **Literary journalism**. New York: Ballantine Books, 1995.
- KUNCZIK, Michael. **Conceitos de jornalismo**. São Paulo: Edusp, 2001.
- JAKOBSON, Roman. **Linguística e comunicação**. São Paulo: Cultrix, 1971.
- LAUSBERG, Heinrich. **Elementos de retórica literária**. Madrid: Gredos, 1975.
- LESSA, Ivan. Apresentação. In: CAPOTE, Truman. **A sangue frio**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- LIMA, Alceu Amoroso. **O jornalismo como gênero literário**. Rio de Janeiro: Agir, 1969.
- LIMA, Edvaldo Pereira. **Páginas ampliadas**. Campinas: Editora da Unicamp, 1995.
- LIMA, Luiz Costa. **História. Ficção. Literatura**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- HERSEY, John. **Hiroshima**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- MAILER, Norman. **A luta**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- MARTÍNEZ, Tomás Eloy. Defesa de la utopia. Disponível em: <[http://www.fnpi.org/fileadmin/documentos/imagenes/Maestros/Textos\\_de\\_los\\_maestros/defensa.pdf](http://www.fnpi.org/fileadmin/documentos/imagenes/Maestros/Textos_de_los_maestros/defensa.pdf)>. Acesso em: 7 jul. 2010.
- MAYER, Marlyse. **Folhetim**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- MEDINA, Cremilda. Jornalismo e literatura: fronteiras e intersecções. **Cadernos de Jornalismo e Editoração**, São Paulo: ECA/USP, v.11, n. 25, jun. 1990.

MENEZES, Fagundes. **Jornalismo e literatura**. Rio de Janeiro: Razão Cultural, 1997.

MITCHELL, Joseph. **O segredo de Joe Gould**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

MONTEIRO, Adolfo Casais. **O romance: teoria e crítica**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1964.

MOISÉS, Maussad. **A análise literária**. São Paulo: Cultrix, 1969.

MORAIS, Fernando. Estilo do cotidiano. **Língua Portuguesa**, n. 14, dez. 2006.

MORETTI, Franco. “Dos textos en torno a la teoría del sistema-mundo”. In SÁNCHEZ-PRADO, I. M. (Org.). **América Latina en la literatura mundial**. Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, Universidade de Pittsburgh, 2006.

\_\_\_\_\_. “Da evolução literária”. *Signos e estilos de modernidade*. Ensaio sobre a sociologia das formas literárias. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

\_\_\_\_\_. (2008). **A literatura vista de longe**. Porto Alegre: ArquipélagoEditorial, 2008.

OLINTO, Antonio. **Jornalismo e literatura**. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1955.

OLINTO, Heidrun K.; SCHOLLHAMMER, Karl E. (Org.). **Literatura e mídia**. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio; São Paulo: Loyola, 2002.

OLIVEIRA, Américo Lopes de (1950). **Como trabalham os nossos escritores**. Lisboa: Editorial Proença.

PANIAGO, Paulo. **Um retrato interior: o gênero perfil nas revistas The New Yorker e Realidade**. Tese (Doutorado em Comunicação, Jornalismo e Sociedade) – Universidade de Brasília, Brasília, 2008.

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

PERRONE-MOISÉS, Leila. **Texto, crítica, escritura**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

PROENÇA FILHO, Domício. **A linguagem literária**. São Paulo: Ática, 2005.

REED, John. **Dez dias que abalaram o mundo**. Prefácio de Zuenir Ventura. São Paulo: Ediouro, 2002.

RESENDE, Beatriz. **A literatura latino-americana do século XXI**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2005.

RIO, João do. **O momento literário**. Rio de Janeiro: Garnier, s/d.

ROSZAK, Theodore. **A contracultura: reflexões sobre a sociedade tecnocrática e a oposição juvenil**. Rio de Janeiro: Vozes, 1972.

SÁNCHEZ-PRADO, Ignacio M. “Hijos de Metapa”. In: \_\_\_\_\_. **América Latina en la “literatura mundial”**. Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, Universidade de Pittsburgh, 2006.

SILVEIRA, Joel. **A milésima segunda noite na Avenida Paulista**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SODRÉ, Nelson Werneck. **História da imprensa no Brasil**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.

TADIÉ, Jean-Yves. **O romance no século XX**. Lisboa: Dom Quixote, 1992.

- TALESE, Gay. *Fama & anonimato*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- \_\_\_\_\_. *A mulher do próximo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- \_\_\_\_\_. **O reino e o poder**: uma história do *The New York Times*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- VENTURA, Zuenir. **Chico Mendes**: crime e castigo. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- WELLEK, René; WARREN, Austin. **Teoria da literatura**. Rio de Janeiro: Publicações Europa-América, 1971.
- WEINGARTEN, Marc. **A turma que não escrevia direito**: Wolfe, Thompson, Didion e a Revolução do Novo Jornalismo. Rio de Janeiro: Record, 2010.
- WILLER, Cláudio. Jack Kerouac e o primeiro *On the road*. *Revista de Cultura*, n. 68, mar./abr. 2009. Disponível em: <<http://www.revista.agulha.nom.br/ag68kerouac.htm>>. Acesso em: 30out. 2009.
- WOOD, James. **Como funciona a ficção**. São Paulo: Cosac Naif, 2011.
- WOLFE, Tom. **Ficar ou não ficar**. Rio de Janeiro: Rocco, 2001.
- \_\_\_\_\_. **The New Journalism**. Londres: PanBooks, 1990.
- \_\_\_\_\_. **Radical chique e o Novo Jornalismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- \_\_\_\_\_. Stalking the billion footed beast, a literary manifesto for the new social novel. **Haper's Magazine**, n. 279, nov. 1989.