

Ditadura militar e literatura “parajornalística”: desconstruindo relações

Sabrina Schneider ¹

Na segunda metade da década de 1970, tornaram-se populares, no Brasil, narrativas publicadas em livro por jornalistas, geralmente focadas em temas que, na organização editorial dos grandes veículos de comunicação, caberiam ao noticiário policial. Tais obras foram chamadas de romances-reportagem. Conforme Rildo Cosson (2007), a expressão foi cunhada pelo editor Ênio Silveira como título para uma coleção da Civilização Brasileira, cujo objetivo era levar ao público histórias reais, mas de contornos ficcionais. Contudo, com o sucesso comercial obtido por *Lúcio Flávio, o passageiro da agonia* (1975), segundo número da série, o termo passou a ser adotado por resenhistas de jornais e revistas quase como sinônimo de um novo gênero, que teria sido criado pelo repórter maranhense José Louzeiro. A “fórmula” – “conteúdo jornalístico” com “tratamento literário” – foi seguida por outros repórteres, e o próprio Louzeiro lançou diversos sucessos na esteira de *Lúcio Flávio*, como *Aracelli, meu amor* (1976) e *Infância dos mortos* (1977), derivados de coberturas que já havia feito para jornais como *Última Hora* e *Folha de S. Paulo*.

Apesar de bem recebidos pela crítica jornalística e de terem contribuído significativamente para a movimentação do mercado editorial, os textos dos jornalistas-escritores não foram vistos de forma tão positiva pela crítica literária. Para ensaístas como Silviano Santiago, Flora Süssekind, Davi Arrigucci Jr. e Heloisa Buarque de Hollanda, que, a partir de 1979, dedicaram-se à análise da produção cultural da década, tais obras tinham uma relação mais estreita com a repressão exercida pelo regime militar do que com a literatura. Escritas e publicadas ao longo dos anos em que vigorou o Ato Institucional nº 5 (1968-1978), quando os jornais estavam sob o jugo da censura prévia, teriam conferido à ficção do período um caráter parajornalístico (Santiago, 1982), já que os noticiários, cuja função seria a de “espelhar”, de maneira clara e objetiva, a realidade imediata, estavam impedidos de abordar

¹ Doutora em Teoria da Literatura pela PUC-RS e bolsista de Pós-Doutorado (PNPD/CAPES) junto ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade de Santa Cruz do Sul (UNISC), Rio Grande do Sul, Brasil. E-mail: sabrinasc@unisc.br ou sabrina.schneider@acad.pucrs.br

adequadamente temas como a tortura nos presídios – e não nos referimos, aqui, à tortura de presos políticos, mas à violência policial exercida contra o preso comum –, a existência de grupos de extermínio – como o Esquadrão da Morte –, a corrupção nos quadros policiais e, de modo geral, a marginalização a que uma grande parcela da população vinha sendo submetida – o “milagre econômico”, como se sabe, acentuou a concentração de renda e a desigualdade social.

Além de “coladas” ao contexto imediato do leitor, o que impediria o efeito catártico (Süssekind, 1985), as narrativas de jornalistas foram acusadas de adotar uma estética ultrapassada: o realismo ou, até mesmo, o naturalismo, nos casos em que se põem a fornecer os detalhes de crimes que comoveram a opinião pública – detalhes que não puderam ser explorados pela imprensa diária –, a construir cenas nas quais atos de violência se desenrolam quadro a quadro diante dos olhos do leitor – ávido por informação – ou a descrever minuciosamente a imundície das cadeias e presídios, por exemplo. Flora Süssekind, em *Tal Brasil, qual romance?* (1984), enfatiza a intenção, por parte dos autores dessas obras, de oferecer uma fotografia do país ou um documento da história recente, priorizando o significado extraliterário em detrimento das opacidades, ambiguidades e conotações que seriam próprias à literatura. Para a pesquisadora, na contramão das crises pelas quais a criação ficcional vinha passando desde o início do século XX, o romance-reportagem apostava na capacidade da linguagem de apreender e representar o mundo, adotando uma prosa ilusionista e tranquilizadora – os adjetivos “burguesa”, “mimética” e “alienante” também são bastante utilizados pelos críticos – que, em lugar de abraçar a fragmentação como estratégia discursiva, pretendia ser um relato coerente – ainda que amargo – de uma realidade estilhada.

A colocação de Süssekind (1984) indica claramente o tom valorativo adotado pela crítica literária acadêmica ao referir-se ao romance-reportagem setentista. Porém, demonstra também o privilégio de um determinado tipo de texto em detrimento de outro, como percebe Rildo Cosson (2007). Para o pesquisador, embora isso não seja explicitado em momento algum, os ensaístas que trataram da questão tinham uma ideia muito específica de literatura, que poderíamos resumir como literatura enquanto ampliação do real ou *mimesis* da produção – a expressão é utilizada por Luiz Costa Lima em *Mimesis e modernidade* (Lima, 1980), em oposição à *mimesis* da representação; porém,

defendemos a posição de Ricoeur (2010), para quem toda mimesis é produtiva. Para Cosson, hierarquizar o literário por meio de um único traço – a elaboração da linguagem ou a densidade formal – e reduzir a ficção à metaficção é reescrever a literatura “como um discurso homogêneo, perdendo-se a possibilidade de apreender a pluralidade dos fenômenos que, como produção ou representação, são construídos no campo literário” (Cosson, 2007, p. 72). O mesmo estudioso nota que, se a crítica falou do romance-reportagem, não se deteve em sua leitura ou análise. A menção mais demorada a uma obra específica é feita por Flora Süssekind em *Tal Brasil, qual romance?* (1984), quando a autora, equivocadamente, aborda como romance-reportagem uma novela policial – *Acusado de homicídio* – publicada por José Louzeiro em 1960 – bem antes, portanto, do período compreendido pela autora em seu estudo: os anos em que vigorou o AI-5.

Ao lado do pouco ou nenhum valor artístico atribuído aos romances-reportagem, sobretudo em função do que consideravam a ausência de um trabalho de linguagem – no sentido de o romance-reportagem não problematizar a escrita, ou seja, de não descortinar os seus processos, fazendo uso da autorreferência, da intertextualidade e da metaficção, entre outros recursos –,² os pesquisadores da área de Letras viam, nos empreendimentos literários dos jornalistas, uma tentativa frustrada de denunciar a violência do regime. Em primeiro lugar, porque não aludiam diretamente à questão central da repressão. Sobre isso, Flora Süssekind (1984), por exemplo, afirma que o romance-reportagem funcionava como espécie de “compensação simbólica”: o importante era restaurar a credibilidade do jornalista, dando ao leitor a sensação de

² O tom valorativo da crítica acadêmica, ao referir-se ao romance-reportagem setentista, é apontado por Rildo Cosson (2007). Para o pesquisador, embora isso não seja explicitado em momento algum, os ensaístas que trataram da questão tinham uma ideia muito específica de literatura, que poderíamos resumir como literatura enquanto ampliação do real ou *mimesis* da produção – a expressão é utilizada por Luiz Costa Lima em *Mimesis e modernidade* (Lima, 1980), em oposição à *mimesis* da representação; porém, defendemos a posição de Ricoeur (2010), para quem toda *mimesis* é produtiva. Para Cosson (2007, p. 72), hierarquizar o literário por meio de um único traço – a elaboração da linguagem ou a densidade formal – e reduzir a ficção à metaficção é reescrever a literatura “como um discurso homogêneo, perdendo-se a possibilidade de apreender a pluralidade dos fenômenos que, como produção ou representação, são construídos no campo literário”. O mesmo estudioso nota que, se a crítica falou do romance-reportagem, não se deteve em sua leitura ou análise. A menção mais demorada a uma obra específica é feita por Flora Süssekind em *Tal Brasil, qual romance?* (1984), quando a autora, equivocadamente, aborda como romance-reportagem uma novela policial – *Acusado de homicídio* – publicada por José Louzeiro em 1960 – bem antes, portanto, do período compreendido pela autora em seu estudo: os anos em que vigorou o AI-5.

estar lendo “verdades” ditas claramente, ainda que tais “verdades” não tivessem muita relevância no contexto político. Assim, casos policiais eram requentados em histórias repletas de “ação, de informações e transgressões, coisas vedadas à população brasileira”:

Não dá para trazer a História brasileira à cena? Então se fala de alguns “casos”. Há desaparecidos, exilados, mortos no país? Então se fala do rapto de “Carlinhos” ou de “Aracelli”. A população está marginalizada e submetida à violência de um regime autoritário? Então se fala de Lúcio Flávio, dos presídios e da violência policial. A classe média está perplexa com o pouco proveito que tirou do Golpe militar de 64? Então se fala de Cláudia Lessin Rodrigues e de sua vida familiar. Há vontade de mostrar como o crescimento econômico do país foi todo para as mãos das camadas dominantes? Então se utiliza o caso Ângela Diniz-Doca Street para “retratar” a maneira de viver da alta burguesia (Süssekind, 1984, p. 182).³

Em segundo lugar, os críticos entendiam que o romance-reportagem deixava o leitor em uma situação cômoda: conforme Santiago (1982), toda a camada extra de valoração em torno desse tipo de narrativa – e, aqui, podemos citar as declarações de intenção, por parte dos escritores, de revelar o triste cotidiano ou combater uma injustiça; ou, ainda, os processos judiciais e apreensões policiais de que os livros muitas vezes foram alvo, caso, por exemplo, de *Aracelli, meu amor* – atraía a atenção e a simpatia do público mais para o autor do que para o livro em si, transferindo toda a responsabilidade da luta para o repórter, espécie de herói, enquanto o “leitor beberica no bar da esquina ou discute as dez razões para o Brasil perder a Copa” (Santiago, 1982, p. 133). Além disso, por ser mero complemento do “jornal censurado” ou da “televisão pasteurizada”, ou seja, por não questionar a técnica e a retórica dos veículos de comunicação, que naturalizam cortes, simplificam relações e ocultam seleções arbitrárias, o romance-reportagem não perturbava o leitor em sua maneira habitual de

³ Em *Jornal, realismo, alegoria: o romance brasileiro recente* (1979), Davi Arrigucci Jr. fala da tentativa fracassada, por parte do romance-reportagem setentista, de conciliar alegoria e impulso realista. Enquanto a representação realista tende para a particularidade concreta, na alegoria, conforme o crítico, passa-se da imagem singular para o conceito. Ele entende que em *Lúcio Flávio*, por exemplo, Louzeiro tinha a vontade de transcendência, de dizer a totalidade, e não apenas de “submergir na singularidade”, contando a biografia de um assaltante de bancos. “Mas construir e ver de forma alegórica é incompatível com a visão simbólica do realismo” (Arrigucci, 1979, p. 98).

aprender o mundo pela linguagem, o que seria de se esperar de uma obra efetivamente revolucionária, e que não apenas se declarasse como tal. Sobre isso, afirmam Hollanda e Gonçalves, em artigo originalmente publicado em 1979:

Esse recurso à linguagem do jornalismo torna-se todavia um tanto problemático se não se questiona os seus pressupostos, se não se vai além de uma inversão de conteúdos, veiculando agora temas de crítica política e social. “O que é essa técnica” seria, sem dúvida, no caso, uma pergunta oportuna. A imprensa, tal como a produz a classe dominante, já constituiu um discurso específico. Pode-se dizer que o discurso jornalístico assenta-se em técnicas de composição, montagem, texto e ilustração que asseguram um estatuto de verdade – objetiva e imparcial – ao fato relatado. Esse estatuto entretanto se define por um escamotear do “como se relata”, em favor da ilusão de uma exposição transparente do fato. Ou seja: o jornalismo, à medida que se torna cada vez mais moderno, mais perfeito, consegue promover a *ilusão de uma acessibilidade imediata do real*. Se a função econômica do jornal é trazer ao público os fatos a que esse público não tem acesso, sua função política é configurá-los segundo determinações ideológicas e de mercado (Hollanda e Gonçalves, 2005, p. 119, grifo nosso).

Para os dois autores, a diferença do romance-reportagem, em relação à notícia de jornal, estava apenas no envolvimento do “fato verídico” por um certo “calor humano”, pelo olhar sensibilizado do jornalista. Assim, assinalava-se para o público que não havia nenhum problema com a técnica profissional, mas apenas com a “imprensa burguesa”. “A situação é perfeita [no romance-reportagem]: a notícia livre, a informação verdadeira, isenta dos engodos jornalísticos, nesses tempos onde a lei de censura da imprensa retém 90% de informações de ‘utilidade pública’” (Hollanda e Gonçalves, 2005, p. 120). Ainda que não considerem “desprezível” a militância de autores como José Louzeiro e João Antonio – embora este não tenha publicado romances-reportagem, também era jornalista, e buscava, em seus contos, retratar o povo brasileiro e denunciar sua situação de miséria –, Hollanda e Gonçalves lembram que o “desejo de intervir no sistema não basta para que essa intervenção se dê”, e que uma literatura “populista”, “escamoteadora da linguagem” e “esquemática” pode transformar aquele a quem pretende dar voz – o “povo” ou o “marginal” – em objeto de consumo,

bem como o relato ficcional em “lugar, fetichizado, da solução de problemas políticos” (Hollanda e Gonçalves, 2005, p. 118).

Por último, a crítica literária acusava o romance-reportagem de contribuir com o projeto de criação de uma identidade nacional que vinha sendo implementado pela própria ditadura que desejava combater. Isso porque a representação literária coerente de um Brasil fraturado, ainda que esse texto-retrato, nas palavras de Sússekind (1985), fosse em negativo, e não em positivo, ia ao encontro da Política Nacional de Cultura (PNC) apresentada pelo presidente Ernesto Geisel e pelo ministro Ney Braga em 1975, cujos objetivos básicos, conforme Hollanda e Gonçalves (2005), eram cinco: o conhecimento do que constitui o âmago do homem brasileiro, a preservação da memória nacional, o incentivo à criatividade, a difusão e a integração. Por meio de tal política, o Estado deixou de ser apenas repressor para atuar como principal mecenas no campo das artes na década de 1970, criando agências, prêmios e incentivos que buscavam criar alianças com a intelectualidade. Também buscou consolidar, no campo da produção cultural, uma organização empresarial mais adequada ao capitalismo industrial no qual o país ingressava. Na área da literatura, esse “amadurecimento” das empresas e a profissionalização dos escritores, aliados ao desejo de informação – e, segundo Sússekind (1985), de “expição” por parte da classe média, que precisava ler sobre os sofrimentos alheios para purgar-se da culpa de ter apoiado o regime em seus primórdios –, foram responsáveis pela modernização do mercado editorial, que publicou seus primeiros *best sellers*.

Diante de tantas características problemáticas ou questionáveis do romance-reportagem – ou “equivocos ideológicos e de linguagem” (Hollanda e Gonçalves, 2005) –, o único consolo para os críticos literários, que escreviam sobre o tema já no raiar de uma nova década, em que não mais vigorava o AI-5, estava na expectativa da redemocratização e, com ela, da libertação da literatura de sua função parajornalística e documental, que só teria sentido durante “crises agudas da censura jornalística, momento em que o leitor tem no jornal apenas a versão parcial, ou seja a *falsa* objetividade” (Santiago, 1982, p. 59, grifo do autor). Assim, a morte das narrativas de jornalistas, classificadas como “desvio de percurso”, como “tentativas de desficcionalizar a ficção” ou como “cacoete literário antiautoritário”, foi anunciada por praticamente todos os ensaístas que dedicaram alguma

atenção ao assunto. "Sem o álibi da censura e do fechamento repressivo que os 70 experimentaram, a literatura dos 80, a depender da conjunção dos astros, também tende a se repensar", profetizaram Hollanda e Gonçalves (2005, p. 128).

Chegamos, agora, à questão para a qual realmente desejamos chamar a atenção com este artigo. Ocorre que, apesar de a morte do romance-reportagem ser ponto pacífico entre os acadêmicos da área de Letras – em manifestações recentes sobre o tema, raras em função do pouco ou nenhum prestígio da "literatura-verdade" ou "literatura do suplício" junto à crítica especializada, os estudiosos ainda têm os ensaios acima citados como referência sobre o assunto e as obras de José Louzeiro como paradigma e *corpus* de análise –, repórteres continuam a publicar narrativas de fôlego que desejam ultrapassar, em profundidade – e, de certa forma, em grau de fidelidade ao real –, a notícia, produto do jornalismo informativo diário. Assim como o romance-reportagem setentista, tais obras também são relatos coerentes, que pretendem mostrar a "verdade" sobre algo; da mesma forma, focam em casos singulares com a intenção de retratar determinados segmentos da sociedade ou denunciar situações recorrentes na "realidade brasileira" – para usar de uma categoria unificadora bem ao gosto dos jornalistas, assim como "país", "povo" ou "economia nacional". E, quase sempre, tal qual seus antecessores dos anos de chumbo, as novas gerações de jornalistas-escritores optam por assuntos retirados da crônica policial ou por episódios violentos/traumáticos – geralmente envolvendo representantes de parcelas "marginalizadas" da população –, em relatos fluentes e repletos de acontecimentos que prendem o leitor do início ao fim e "carregam nas tintas" a fim de despertar comoção e angariar solidariedade.

Sem o "álibi da censura", que, segundo os críticos, impedia um trabalho sério por parte da imprensa, que razões teriam levado Caco Barcellos, por exemplo, a contar em livro "a história da polícia que mata", em *Rota 66* (1992)? Na obra, resultado de uma investigação de sete anos, o repórter gaúcho expõe os assassinatos cometidos pelas Rondas Ostensivas Tobias de Aguiar (ROTA), o esquadrão da morte da Polícia Militar de São Paulo. Coincidentemente, uma das vítimas do grupo de extermínio que aparece na história é o jovem Fernando Ramos da Silva: ainda menino, ele interpretara, no filme *Pixote, a lei do mais fraco* (Hector Babenco, 1980), a personagem-título, retirada de um dos

romances-reportagem de José Louzeiro (*Infância dos mortos*, de 1977). O próprio Fernando, tal qual a personagem do livro e do filme, havia sido uma criança em situação de risco e, apesar da projeção alcançada no cinema, não conseguiu dar continuidade à carreira de ator-mirim, envolvendo-se com drogas e praticando pequenos roubos até ser fuzilado aos 19 anos, sem direito a julgamento.

Ainda na década de 1990, os abusos perpetrados por agentes do Estado foram tema de *Cidade partida* (1994) e *Operação Rio: relatos de uma guerra brasileira* (1995). O primeiro conta as experiências vividas pelo autor, o jornalista Zuenir Ventura, nos dez meses em que frequentou a favela de Vigário Geral, no Rio de Janeiro, logo após a chacina de 21 pessoas em agosto de 1993, além de mostrar a mobilização da sociedade civil contra a violência, que levou à criação do movimento Viva Rio. Já o segundo, da repórter Juliana Resende, aborda a ocupação dos morros e favelas cariocas pelo Exército e por fuzileiros navais nos meses de novembro e dezembro de 1994, quando o governador Nilo Batista firmou um convênio com o presidente Itamar Franco para reprimir o tráfico de drogas e de armas. O problema foram os constrangimentos morais e físicos a que as populações das comunidades sitiadas foram submetidas: buscas em todos os domicílios, realizadas sempre de forma agressiva e sem ordem judicial; revista de todos os moradores que precisavam deixar a favela para trabalhar, na saída e no retorno; detenção de quem não portasse cédula de identidade; e mesmo prisões preventivas efetuadas antes da emissão dos mandados. Houve inclusive denúncias de tortura durante interrogatórios, realizados nas próprias comunidades, em centros de detenção improvisados.

Um terceiro episódio sangrento ocorrido no período – e que teve ampla repercussão na imprensa do Brasil e do mundo, levando a manifestações de artistas como o compositor Chico Buarque, o fotógrafo Sebastião Salgado e o escritor português José Saramago – também acabaria por se transformar em livro: o confronto entre integrantes do Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra (MST) e a Polícia Militar do Pará em Eldorado dos Carajás, em abril de 1996, que deixou um saldo de 19 agricultores mortos. Em *O massacre - Eldorado dos Carajás: uma história de impunidade*, já um exemplo da literatura jornalística do século XXI – a obra foi publicada em 2007 –, Eric Nepomuceno faz jus ao que Flora Süssekind (1984) via como “pieguice” na prosa de escritores-jornalistas como José Louzeiro, João Antonio e

Aguinaldo Silva, e que a ensaísta considerava mesmo uma contradição, tendo em vista a intenção, por parte dos autores, de que seus textos fossem mera radiografia ou retrato neutro:

Chegando lá, começou o *penoso processo* de identificação dos mortos. Nas autópsias, eles foram identificados como “ignorado número 1”, e assim, em sequência, até o número 19. Muitos estavam de tal modo deformados que só puderam ser efetivamente reconhecidos por meio de uma *tenebrosa comparação* com suas fotos, registradas na entrada do corpo no necrotério de Marabá. Muitos familiares desmaiaram durante o reconhecimento, ao ver o estado em que se encontravam os corpos.

Essa *jornada macabra* só terminou ao amanhecer do dia 20 de abril. Dezesseis mortos foram enterrados em Curianópolis. Um, em Eldorado dos Carajás. Um, em Marabá. E outro - Oziel - foi enterrado em Paraupebas, numa cerimônia de *demolidora emoção* (Nepomuceno, 2007, p. 180, grifos nossos).

Além dos esforços para comover, sobretudo pelo apelo à adjetivação excessiva, a novíssima geração de repórteres-autores também parece não ter desistido das descrições minuciosas e, por vezes, chocantes, no intuito tanto de reforçar a veracidade do relato quanto de tornar mais vívida a experiência do leitor. A seguir, apresentamos dois trechos de *O espetáculo mais triste da Terra*, de Mauro Ventura, publicado em 2011. O livro conta a história do incêndio no Gran Circo Norte-Americano, ocorrido em dezembro de 1961 na cidade de Niterói, durante uma matinê de sábado repleta de crianças. Com número oficial de 503 mortos, foi o maior incêndio da história do Brasil e a maior tragédia circense da história. Nas passagens em questão, são descritos os ferimentos de uma das sobreviventes - Lenir, que perdeu o marido e os dois filhos na ocasião -, tão “monstruosa” que a própria mãe teve dificuldade para reconhecê-la no hospital, os impactos de diferentes graus de queimadura sobre o organismo humano e os procedimentos adotados pelos médicos que prestaram socorro às vítimas:

Nos primeiros dias de internação, ela estava irreconhecível. A cabeça ficara colada no ombro direito, perdera a orelha direita, e o rosto inchado exibia uma marca de sapato de quando caiu e foi pisada. Estava semiacordada quando escutou uma voz familiar dizer com segurança:

- Não é essa, não.

- Mas está aqui na prancheta: “Lenir Ferreira de Queiroz Siqueira” - afirmou a enfermeira.

- Mas não é a minha filha - insistiu a mulher.

- Mamãe - murmurou Lenir.

Ao reconhecer a voz da filha, Maria Benigna se espantou:

- Nossa senhora! É ela mesma.

Lenir sentia-se monstruosa. Sua mãe aproximou-se e acariciou-a. O gesto protetor fez com que ela finalmente relaxasse. Pouco depois, apagou.

Suas costas estavam queimadas e demoraram a melhorar. Um pedaço de seu braço esquerdo escapou do fogo porque serviu de apoio para a cabeça de seu filho, Roberto. Sua mão direita tinha sido atingida e começou a gangrenar. Os médicos queriam amputar o braço todo de início, mas optaram por cortar primeiro o dedo indicador direito. Em seguida, o polegar. Com isso, sua mão sarou (Ventura, 2011, p. 160).

A primeira medida dos médicos caso a vítima não estivesse conseguindo respirar era desobstruir as vias aéreas por aspiração, entubação, traqueostomia, umidificação dos brônquios ou oxigenoterapia. O paciente era classificado de acordo com a queimadura, em relação à extensão e à profundidade da lesão. Dependendo do autor, a classificação pode variar de três a seis graus. No [Hospital] Antonio Pedro, foi usada a de três graus, que é mais prática. Ao contrário do que muitos pensam, segue-se a ordem de gravidade crescente. No primeiro grau, o mais leve, a lesão atinge apenas a epiderme, isto é, a camada mais superficial da pele, provocando ardência, dor, calor e rubor local. No segundo grau, a parte atingida é a camada mais profunda, a derme, com inchaço e bolhas que, caso se rompam, acarretarão na exposição das terminações nervosas, causando dor intensa. No terceiro grau, a queimadura atinge toda a espessura da pele, com a destruição das terminações nervosas. A repercussão no organismo é abrangente, com perda de líquido do interior dos vasos para os tecidos vizinhos, levando a um quadro grave de desidratação. Frequentemente requer cirurgia, com enxerto de pele retirada de outras partes do corpo.

O atendimento inicial cabia aos clínicos e cirurgiões gerais. Para não entrarem em choque, os doentes eram logo hidratados. Os médicos injetavam soro, sangue e plasma, de forma a compensar as

perdas de líquidos – quando não era possível pegar a veia, o jeito era dissecá-la, ou seja, abrir a pele e expô-la. Cobriam os pacientes com lençóis esterilizados, davam soro antitetânico e antibióticos, faziam curativos, punções e incisões, limpavam feridas, removiam tecidos e fixavam cateteres (Ventura, 2011, p. 102-103).

Como se vê, muitas são as evidências que desconfirmam o prognóstico feito pelos críticos literários no final da década de 1970 e início da década de 1980, a respeito da ausência de um lugar para o romance-reportagem fora de períodos de crise política aguda e de ameaça às liberdades de expressão e de imprensa. O que teria originado esse erro de cálculo? E, se o romance-reportagem continua sendo praticado no Brasil – e fazendo tanto sucesso quanto na década de 1970, a julgar pelas listas de mais vendidos publicadas por jornais e revistas e pelo número de edições alcançado por autores como Caco Barcellos, Fernando Moraes e Laurentino Gomes, por exemplo –, por que os estudiosos da área de Letras não mais se manifestaram sobre o assunto? Ou então: por que, quando o fazem, ainda é para falar sobre José Louzeiro e outros jornalistas-escritores que publicaram durante os anos em que vigorou o Ato Institucional nº 5?

Ocorre que, ao considerarem o romance-reportagem como um substituto ou complemento do jornal censurado, como mera transposição da “reportagem de jornal” para as páginas de um livro ou como narrativa de estilo direto e objetivo, em que o fato deveria chamar mais atenção do que a maneira de narrá-lo, Sússekind, Santiago e Hollanda, entre outros, não levaram em conta uma distinção básica do jornalismo, e muito cara aos membros dessa comunidade profissional: a distinção entre a notícia e a reportagem. Tal distinção reside, justamente, no tratamento narrativo, uma vez que a primeira, predominante nos jornais, não permite a inserção dos eventos em uma intriga regida pelos princípios da necessidade e da probabilidade, em que cada fato extrai sua significância do papel que exerce no todo. Na notícia, em lugar da representação de uma experiência temporal cujo sentido repousa na expectativa do fim – a narrativa enquanto a “atividade estruturante” de que fala Paul Ricoeur, em *Tempo e narrativa* (Ricoeur, 2010) –, o que se tem é, de fato, uma estrutura fixa: uma fórmula – a pirâmide invertida – que pode ser “aplicada” aos mais diversos assuntos, garantindo ao repórter a agilidade necessária para cumprir suas tarefas em tempo hábil, tendo em vista que, em um único

dia de trabalho, o mesmo profissional pode ser escalado para cobrir mais de uma pauta.

A pirâmide invertida consiste na construção de um parágrafo inicial ou de abertura, o *lead*, que deve conter os atributos concretos do fato – quem fez o que, quando, onde, como e por que –, a fim de que o leitor fique relativamente bem informado sem a necessidade de prosseguir até o fim do texto, caso não disponha de tempo para isso. No restante dos parágrafos, cada um mais ou menos independente dos demais, as informações já antecipadas no *lead* são desdobradas em ordem decrescente de importância, o que facilita o corte do texto “pelo pé” – ou seja, a eliminação dos parágrafos finais sem a necessidade de qualquer ajuste no restante da notícia – na hora da diagramação, caso surjam anúncios de última hora que reduzam o espaço originalmente destinado à matéria. Assim, ao passo que, em narrativas como *Aracelli, meu amor*, de Louzeiro, novas informações vão sendo inseridas na trama, forçando o leitor a reavaliar suas expectativas em relação ao fim e a importância dos eventos já decorridos, na notícia o que se tem é a disposição dos fatos lado a lado – inclusive de opiniões opostas sobre um mesmo tópico, por meio do registro das declarações das fontes entre aspas, em nome da “objetividade” –, e não um desenvolvimento; como se o jornalista estivesse apenas colocando todas as cartas na mesa, para que o próprio público possa fazer sua avaliação.

Aqui, cabe um parêntese: a princípio, a presença dos aspectos mais claramente discerníveis do acontecimento jornalístico no primeiro parágrafo da notícia poderia levar à falsa impressão de que estamos diante de uma mininarrativa. Afinal, a abertura do texto informativo traz, em resumo, uma ação, com seus respectivos sujeito, motivo e localização no tempo e no espaço. Contudo, preferimos considerá-la – a abertura – da mesma forma que Ricoeur (2010) considera a ação propriamente dita: como mera “indutora” de narrativa. Para o filósofo francês, toda ação é, desde sempre, dotada de aspectos simbólicos, estruturais e, sobretudo, temporais; por termos uma pré-compreensão de tais aspectos, somos capazes de compor narrativas e, conseqüentemente, de compreendê-las.⁴ O mesmo parece se aplicar ao

⁴Além de não ser desprovida de um aspecto temporal – se desenrola no tempo –, a ação, na experiência prática, pressupõe interação – agir é agir com outro, em situação de cooperação ou de luta, por exemplo –, motivações, objetivos, resultados – que podem ser afetados por circunstâncias favoráveis ou desfavoráveis, que contrariem ou confirmem as antecipações dos agentes – e

lead: a despeito de seus elementos constituintes, ele não cria o distanciamento necessário para a contemplação de uma vida em seu acontecer, cerne do problema do estatuto narrativo ou ficcional, conforme abordaremos mais adiante. O “quem” da matéria jornalística, apesar de sujeito na estrutura da oração, não é uma personagem ou, no dizer de Käte Hamburger (1986), uma *eu-origine*: consciência modelada pelo narrador (Bakhtin, 2006), e a partir da qual o universo criado pelo texto é percebido. Da mesma forma, o repórter ainda não narra, mas emite um discurso “sobre” outrem. Com o *lead*, ainda nos encontramos no domínio do enunciado autêntico ou da asserção da realidade, em que o emissor ou locutor faz referência a – ou fala sobre – pessoas e situações; a narrativa propriamente dita não faz referência, mas instaura pessoas e situações – sejam “reais” ou “fictícias” – em função da separação entre voz e perspectiva.⁵

Outra diferença fundamental entre o jornalismo informativo diário e a reportagem diz respeito à densidade da abordagem. O primeiro, em função das limitações de tempo e de recursos humanos e financeiros enfrentadas pelas empresas, bem como da concorrência e da política de perseguição ao furo – é necessário oferecer ao público acontecimentos que sejam extraordinários e exclusivos, ou seja, que não possam ser oferecidos pelas demais empresas jornalísticas –, lida apenas com efemérides ou fatos pontuais. Já a reportagem, sobretudo quando tem fôlego de romance e é publicada em livro – há publicações especializadas nesse gênero jornalístico, como a revista *Piauí* ou a extinta *Realidade*, em que é possível encontrar reportagens menos extensas –, dá ao repórter a liberdade de trabalhar uma “problemática” por ele identificada (Traquina, 2008) ou, ainda, de escolher determinado “ângulo” ou “perspectiva” para a abordagem de um assunto (Lage, 2001). É por isso que uma obra como *Abusado: o dono do morro Dona Marta* (2005), uma “reportagem” de Caco Barcellos, jamais poderá ser considerada simples complemento da “notícia” de jornal: embora o

consequências. Quanto ao aspecto simbólico: uma ação sempre é avaliada moralmente. Essa estruturação prévia, no entanto, não é sinônimo de narrativa (Ricoeur, 2010).

⁵ Tal separação ocorre tanto nas intrigas em terceira quanto em primeira pessoa, em que o narrador se divide entre o “eu” que conta e o “eu” que vive as experiências contadas. Assim, é menos ao apagamento de traços de subjetividade do discurso, por meio de uma linguagem que visa à transparência, do que à inexistência de uma divisão entre o universo do contar e o das coisas contadas (Ricoeur, 2010) – divisão presente no romance-reportagem, apesar da linguagem “objetiva” – que se deve o caráter “factual” da notícia.

traficante Marcinho VP fosse figura constante nos noticiários, o que se destacava nessas notícias – o “quê” do *lead* – eram sempre seus crimes contra a sociedade leitora de jornais, ao passo que, no livro do repórter gaúcho, Marcinho é o herói cuja biografia serve de pretexto para que o autor conte a história de toda uma comunidade e explique, de dentro, o funcionamento de uma “boca de fumo” – foram cinco anos de pesquisa e de convivência com as personagens da obra.

Uma última contribuição da teoria do jornalismo, relacionada à diferença entre notícia e reportagem, teria sido de extrema importância na compreensão do romance-reportagem setentista pela crítica literária. Trata-se da análise do papel dos *primary definers* (Hall *et al.*, 1999) na construção da realidade pelos meios de comunicação. Num modelo de jornalismo industrial, em função das limitações impostas pelo tempo, pela necessidade de otimizar os recursos humanos e pela corrida em busca do “furo” – que trará a vantagem sobre a concorrência –, às quais nos referimos acima, é grande a dependência das empresas em relação às fontes oficiais, cuja necessidade de espaço na mídia é proporcional à necessidade de produção das empresas jornalísticas. Por isso, é de praxe que as organizações designem profissionais para a cobertura rotineira dos eventos relacionados a determinadas instituições e órgãos públicos com papel decisivo nas atividades política, econômica, social ou cultural, que, além de fontes “produtivas”, são consideradas fontes com credibilidade, em virtude da importância que as pessoas costumam dar à posição. “O jornalista pode utilizar a fonte mais pelo que é do que pelo que sabe” (Traquina, 2005, p. 191).

Assim, o ritmo brutal da produção impõe, aos veículos, uma autocensura e um efeito de fechamento – no sentido da “circulação circular da informação” de que fala Bourdieu (1997), já que as empresas se estruturam de forma mais ou menos semelhante e os jornalistas são obrigados a lerem-se uns aos outros, para não serem “furados” – que não é exclusividade de períodos de suspensão dos direitos democráticos. Na busca por acontecimentos pontuais, em que os elementos básicos – quem, que, quando, onde – são facilmente identificáveis, as autoridades ligadas ao setor da segurança pública estão entre as fontes de informação mais “generosas” – no sentido de “produtivas” – com que se pode contar. Isso, aliado ao fato de que a notícia se preocupa com o que é excepcional, traçando uma linha clara entre a regra e o desvio, faz da editoria de polícia uma das mais

dependentes em relação aos *primary definers*, inviabilizando qualquer tentativa de aprofundamento ou contextualização. Quando o objetivo é o fato, e a natureza consensual da sociedade estabelece que o crime é o fato digno de ser noticiado, cai por terra a possibilidade de crítica social. Tanto que, em entrevista à revista *Caros Amigos* em maio de 1997, Caco Barcellos denuncia a parcialidade e a acomodação dos repórteres de polícia dos grandes veículos de comunicação do país, que preferem “acompanhar o camburão” a “esperar a polícia chegar”, ou seja, subir o morro atrás do “inusitado” ou do “desvio” – o crime – a efetivamente conhecer a realidade da favela. O livro foi justamente a forma privilegiada encontrada pelo autor para reverter essa situação.

Em nossa tese de doutorado, *Ficções sujas: por uma poética do romance-reportagem* (Schneider, 2013), analisamos os romances-reportagem *Aracelli, meu amor* (José Louzeiro, 1976), *Corações sujos* (Fernando Moraes, 2000) e *Abusado, o dono do morro Dona Marta* (Caco Barcellos, 2003) como *poiesis* ou processo, ou seja, como construção de uma experiência temporal fictícia, tal qual proposta por teóricos como Paul Ricoeur (2010), Käte Hamburger (1986), Mikhail Bakhtin (2006) e Frank Kermode (2000). Para esses estudiosos, a configuração da intriga pelo narrador, ou seja, a organização dos acontecimentos para que façam sentido a partir do fim – já que a narrativa, conforme Ricoeur (2010, v. 1, p. 260), “advém quando a partida terminou”, possuindo, portanto, uma inteligibilidade retrospectiva que permite brincar com as expectativas do leitor –, bem como a atividade concludente do narrador em relação à personagem, criam o corte entre o tempo do narrar e o tempo das coisas narradas; ou, ainda, instauram o universo ficcional. Nesse universo do papel, as experiências ético-cognitivas e as coordenadas espaço-temporais dizem respeito não ao detentor da voz, ao emissor do discurso, mas às personagens ou *eu-origines* fictícias, que vivem e sentem o mundo à sua volta. A representação de personagens em ação, cujas experiências podem ser acompanhadas pelo leitor, é o que proporciona o engajamento no alheamento, ou seja, o que garante à literatura sua capacidade de ser “como a vida”, mas ao mesmo tempo possibilita ao homem contemplar a si mesmo.

Esse alheamento inexistente na notícia de jornal, que pertence ao modo de asserção da realidade (Hamburger, 1986) ou ao mundo comentado (Ricoeur, 2010). Ou seja: na notícia, em lugar de narrar, o repórter comenta ou se pronuncia sobre algo “presente”, que está a ocorrer no

mesmo plano axiológico a partir do qual ele se pronuncia, e que também é o mesmo em que se encontra o leitor. Daí a utilização de tantos marcadores temporais, como “nesta terça-feira” ou “na tarde de ontem”: o “hoje” do repórter e o do leitor são o mesmo. O que o autor da notícia espera é uma reação de seu interlocutor, ainda que isso não signifique, necessariamente, que o leitor irá tirar o telefone do gancho e discar o número da redação do jornal, a fim de entrar em um diálogo direto com o jornalista. Na maior parte das vezes, tal reação se dá na forma de conversas sobre os fatos abordados pelo noticiário do dia com outros leitores, e não faltam estudos, na área da Comunicação Social, sobre as maneiras pelas quais os veículos informativos “pautam” a discussão pública.

Na reportagem, por sua vez, o repórter não fala diretamente ao leitor; entre eles, está a intriga, na qual o único “hoje” que importa é o das personagens. É por isso que, a despeito de o tema ou problemática abordado em livro pelo jornalista dizer respeito ao contexto imediato do leitor – e nem sempre isso acontece, caso, por exemplo, de *Corações sujos*, em que Fernando Morais “reconstitui” eventos traumáticos ocorridos na década de 1940, nos municípios paulistas com forte presença de imigrantes japoneses –, bem como de eventuais deslizos em direção à “pieguice” ou à “estética do suplício”, a catarse, entendida como possibilidade de autocompreensão a partir da experiência do outro, não pode ser descartada. Entra em cena, no jornalismo narrativo, a “relação arquitetonicamente estável e dinamicamente viva do autor com a personagem”, à qual Mikhail Bakhtin (2006) atribui o caráter estético de um texto – e, apesar de o pensador russo não utilizar o termo, a leitura de “O autor e a personagem na atividade estética”, que integra o volume *Estética da criação verbal*, permite que “estético” seja compreendido no sentido de “ficcional”.

Para Bakhtin (2006), na criação verbal, diferentemente do que ocorre no mundo real – em que reagimos a determinados aspectos e atitudes do outro, em circunstâncias específicas, não podendo, portanto, ter dele mais do que impressões fortuitas ou generalizações precárias –, temos definições acabadas do homem. O narrador, situado em outro plano axiológico, possui um excedente de visão em relação às personagens que vivem as experiências narradas. Sua consciência é a consciência da consciência, pois abarca a consciência e o mundo da personagem, concluindo-os e limitando-os para uma percepção mais nítida por parte

do leitor. Essa limitação, que dota a personagem de características plástico-picturais, ocorre mesmo na construção de personagens biográficas ou autobiográficas. Neste último caso, o artista luta por uma imagem estetizada – ou ficcionalizada – de si mesmo, desdobrando-se em duas instâncias – narrador e personagem – para construir sua identidade, já que a consciência que vivencia a si mesma apenas de dentro, conforme Bakhtin (2006), é unidade aberta de conhecimento, incapaz de construir um quadro minimamente coerente e inteligível. Ao que tudo indica, Antonio Olyntho Marques da Rocha (1956) tinha razão ao afirmar que a ficção pode haurir seu material tanto da realidade em ato quanto da realidade em potência, mas que ambas passam pela mesma transformação, sujeitando-se às leis da descrição e da narração.⁶

E é exatamente isso que ocorre, por exemplo, em *Abusado, o dono do morro Dona Marta* (2005). Na obra do repórter Caco Barcellos, Juliano – Márcio Amaro de Oliveira, o Marcinho VP – é um todo definido. Não é apenas o traficante ou o bandido – rótulos que costumavam ser atribuídos a ele nas notícias de jornal e televisão, e que traduzem o comportamento que se espera de quem, conforme Traquina (2008), vive no lado negativo do consenso, e por isso é notícia. No relato ficcionalizado de sua vida, graças à atividade concludente do narrador – precedida da compenetração ou empatia, outra etapa do processo de estetização descrito por Bakhtin (2006) –, Juliano é também o amigo, o irmão, o namorado, o pai; o torturador impassível, mas também o torturado que teme a morte; o gerente de boca implacável e ambicioso que deseja ascender na hierarquia da organização criminosa a que pertence – o Comando Vermelho (CV) –, mas também o menino que a comunidade viu crescer e tenta acobertar por ocasião das operações policiais na favela. À sociedade, interessam os atos de Juliano que possam ameaçá-la, os atos com as quais é obrigada a operar na prática. Nas páginas dos jornais, referências à religiosidade do protagonista de *Abusado* soariam absurdas; em sua biografia, contudo, essas demonstrações de fé aparentemente contraditórias

⁶ Aliás, já em 1956, Olyntho falava em “livro de reportagem” ou “livro tipo reportagem”, que considerava um equivalente do documentário cinematográfico. Como exemplos, o crítico brasileiro aponta obras de dois escritores norte-americanos: *Dez dias que abalaram o mundo* (1922), de John Reed, e *Hiroshima* (1946), de John Hershey. Contudo, também vê *Os sertões*, de Euclides da Cunha, como modelo de um jornalismo que não perde o todo de perspectiva, em oposição ao jornalismo rotineiro e viciado. Para Olyntho, Euclides da Cunha soube ver, em um episódio considerado localizado e transitório, “uma constante da natureza humana, ávida de sobrenatural” (Rocha, 1956, p. 60).

são ecos dos sermões revolucionários do padre Velloso, seguidor da doutrina social da Igreja que exerceu grande influência sobre Juliano e seus amigos na adolescência.

É o tratamento narrativo, caracterizado pela construção da intriga e da personagem, que dá a *Abusado* e outras reportagens com fôlego de romance o seu sentido, a sua verdade. Tal verdade tem pouca relação com a fidelidade do texto ao real, ou seja, com a sua acurácia enquanto obra de cunho jornalístico. Graças à complexidade de Juliano, aliada ao arranjo dos fatos pelo narrador – que conduz a um desfecho que desde o início se mostra inevitável, apesar das inúmeras oportunidades para que o protagonista dê uma “guinada” em sua vida –, a leitura do texto executa um movimento endofórico (Winterowd, 1990), a partir do qual novas informações são buscadas no interior da própria narrativa, e não em fontes extratextuais. O pacto ficcional, portanto, supera, em importância, o compromisso com a realidade. Só assim é possível explicar que torçamos por um final feliz para Juliano – a história, no entanto, termina com a personagem na prisão –, a despeito de sua trajetória de crimes e do conhecimento prévio, pela maior parte dos leitores, de que, apenas dois meses após o lançamento do livro, Marcinho VP, 33 anos, foi encontrado em uma lixeira da penitenciária de Bangu 3, morto por estrangulamento.

Dessa forma, é preciso compreender que a prosa do romance-reportagem, apesar de “ilusionista”, não pode ter sua ficcionalidade descartada; se o romance-reportagem é “mimético”, isso ocorre na medida em que representa personagens em ação, configurando uma intriga capaz de ser seguida pelo leitor, e não em função de “retratar” ou “espelhar” uma realidade – apesar das declarações de intenção por parte de seus autores, inevitáveis em função da ideologia profissional dos jornalistas, que se organiza em torno da busca idealizada pela “verdade dos fatos”. Se repórteres continuam publicando grandes reportagens em livro, mesmo sem o “álibi” da censura, isso se dá em função de outra ditadura: a ditadura da objetividade, que converte a intenção de verdade em regras passíveis de figurarem nos manuais de redação das grandes empresas jornalísticas e permite apenas a abordagem do que é inédito, excepcional e pontual, provocando efeitos de fechamento e autocensura. A notícia, material do qual é feito o jornalismo informativo diário, não é território do narrar, mas sim do comentar, e a reação que exige do leitor, pela situação de locução que

cria, inviabiliza o engajamento no distanciamento inerente à *mimesis* como *poiesis* ou construção da intriga.

Entendemos que, em relação ao romance-reportagem brasileiro, deva ser adotada postura semelhante à do estudioso W. Ross Winterowd diante do chamado *nonfiction novel* norte-americano, expressa na obra *The rhetoric of the “other” fiction* (1990). Para o professor de literatura, expressões que fazem referência explícita à “factualidade” das narrativas de jornalistas, como *literature of fact, faction* e, sobretudo, *non-imaginative literature* – no Brasil, as denominações “narrativas de realidade” e “narrativas da vida real” têm se popularizado entre pesquisadores da área do jornalismo, os únicos a dedicarem atenção ao tema –, servem apenas para relegar tais textos a uma posição marginal nos departamentos de Letras – no caso dos Estados Unidos, os departamentos de Língua Inglesa –, já que sua ficcionalidade estaria garantida pela imersão do leitor no universo representado, e do qual ele – o leitor – emerge, ao final, não como conhecedor de uma série de fatos e acontecimentos, mas como possuidor de uma experiência humana. Valendo-se dos conceitos de *literature of knowledge* e *literature of power*, de Thomas DeQuincey (1985), Winterowd (1990) opõe a literatura apresentacional ou narrativa ao texto discursivo. Enquanto este último é parafraseável e dirige-se apenas ao intelecto do leitor, que pode se posicionar contra ou a favor de suas teses, a literatura apresentacional é única e dirige-se a uma razão maior, por meio dos afetos.

Referências

- ARRIGUCCI Jr., Davi (1979). *Jornal, realismo, alegoria: o romance brasileiro recente*. In: *Achados e perdidos*. São Paulo: Polis.
- BAKHTIN, Mikhail (2006). *Estética da criação verbal*. Tradução de Paulo Bezerra. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes.
- BARCELLOS, Caco (1997). *Dedo na ferida. Caros Amigos*, São Paulo, n. 2, p. 16-25. Entrevista concedida a Sérgio Pinto de Almeida e outros.
- _____. (2005). *Abusado: o dono do morro Dona Marta*. 15. ed. Rio de Janeiro: Record.
- BOURDIEU, Pierre (1997). *Sobre a televisão*. Tradução de Maria Lúcia Machado. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.

COSSON, Rildo (2007). *Fronteiras contaminadas: literatura como jornalismo e jornalismo como literatura no Brasil dos anos 1970*. Brasília: Editora UnB.

DeQUINCEY, Thomas (1985). *Confessions of an English opium-eater and other writings*. New York: Carrol & Graff.

HALL, Stuart *et al.* (1999). A produção social das notícias: o *mugging* nos mídia. In: TRAQUINA, Nelson (org.). *Jornalismo: questões, teorias e “estórias”*. Lisboa: Vega

HAMBURGER, Käte (1986). *A lógica da criação literária*. Tradução de Margot P. Malnic. 2 ed. São Paulo: Perspectiva.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de; GONÇALVES, Marcos Augusto (2005). A ficção da realidade brasileira. In: NOVAES, Adauto (org.). *Anos 70: ainda sob a tempestade*. Rio de Janeiro: Aeroplano, Senac Rio.

KERMODE, Frank (2000). *The sense of an ending: studies in the theory of fiction*. New York: Oxford University Press.

LAGE, Nilson (2001). *A reportagem: teoria e técnica de entrevista e pesquisa jornalística*. Rio de Janeiro: Record.

LIMA, Luiz Costa (1980). *Mimesis e modernidade: formas das sombras*. Rio de Janeiro: Graal.

NEPOMUCENO, Eric (2007). *O massacre - Eldorado dos Carajás: uma história de impunidade*. São Paulo: Planeta.

ROCHA, Antonio Olyntho Marques da (1956). *Jornalismo e literatura*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura.

RICOEUR, Paul (2010). *Tempo e narrativa*. 3 vols. Tradução de Cláudia Berliner e Márcia Valéria Martinez de Aguiar. São Paulo: WMF Martins Fontes.

SANTIAGO, Silviano (1982). *Vale quanto pesa: ensaios sobre questões político-culturais*. Rio de Janeiro: Paz e Terra.

SCHNEIDER, Sabrina (2013). *Ficções sujas: por uma poética do romance-reportagem*. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Letras da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUC-RS), Porto Alegre. Disponível em: <http://tede.pucrs.br/tde_busca/arquivo.php?codArquivo=4719>. Acesso em: 10 mar. 2014.

SÜSSEKIND, Flora (1984). *Tal Brasil, qual romance?* Rio de Janeiro: Achiamé.

_____ (1985). *Literatura e vida literária: polêmicas, diários e retratos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.

TRAQUINA, Nelson (2005). *Teorias do jornalismo I*. Por que as notícias são como são. Florianópolis: Insular.

TRAQUINA, Nelson (2008). *Teorias do jornalismo II*. A tribo jornalística: uma comunidade interpretativa transnacional. Florianópolis: Insular.

VENTURA, Mauro (2011). *O espetáculo mais triste da Terra: o incêndio do Gran Circo Norte-Americano*. São Paulo: Companhia das Letras.

WINTEROWD, W. Ross (1990). *The rhetoric of the “other” literature*. Carbondale: Southern Illinois University Press.

Recebido em dezembro de 2013.

Aprovado em fevereiro de 2014.

resumo/abstract

Ditadura militar e literatura “parajornalística”: desconstruindo relações

Sabrina Schneider

Este artigo busca rever a abordagem do romance-reportagem brasileiro da década de 1970 pela crítica literária acadêmica. Entende-se que, na apreciação dessas obras, considerou-se apenas a repercussão da situação política nacional – ditadura militar –, tomando-se as narrativas de jornalistas como meras substitutas do jornal censurado. Foi desconsiderada, portanto, a diferença entre notícia, produto do jornalismo informativo diário, e reportagem, gênero jornalístico que não tem lugar na grande imprensa. Na primeira não há narração, ao passo que, na segunda, a construção de personagens e a configuração da intriga garantem a instauração do universo ficcional, como querem autores como Paul Ricoeur, Mikhail Bakhtin e Käte Hamburger.

Palavras-chave: direitos humanos, acesso à literatura, escrita subalterna, cidadania autoral.

Military dictatorship and nonfiction novel in Brazil: unmaking ties

Sabrina Schneider

This article proposes a new approach to the Brazilian nonfiction novel from the seventies. It is understood that, in their appreciation of these works, academic literary critics considered only the impact of national political situation – the military dictatorship –, taking up these narratives as mere substitutes for censored newspapers. It was therefore disregarded the difference between news, product of daily informative journalism, and literary journalism, a

journalistic genre that has no place in the mainstream press. While the former doesn't include narration, the latter develops characters and builds a plot, establishing a fictional universe as accepted by authors such as Paul Ricoeur, Mikhail Bakhtin, and Käte Hamburger.

Keywords: nonfiction novel, literary journalism, military dictatorship, fictionality.