UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS (UFG)
FACULDADE DE INFORMAÇÃO E COMUNICAÇÃO (FIC)
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO (PPGCOM)

LUANA SILVA BORGES

A experiência total no romance-reportagem:
uma estratégia ético-estética

GOIÂNIA
2023

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE INFORMAÇÃO E COMUNICAÇÃO

TERMO DE CIÊNCIA E DE AUTORIZAÇÃO (TECA) PARA DISPONIBILIZAR VERSÕES ELETRÔNICAS DETESES E DISSERTAÇÕES NA BIBLIOTECA DIGITAL DA UFG

Na qualidade de titular dos direitos de autor, autorizo a Universidade Federal de Goiás (UFG) a disponibilizar, gratuitamente, por meio da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações (BDTD/UFG), regulamentada pela Resolução CEPEC nº 832/2007, sem ressarcimento dos direitos autorais, de acordo com a Lei 9.610/98, o documento conforme permissões assinaladas abaixo, para fins de leitura, impressãoe/ou download, a titulo de divulgação da produção cientifica brasileira, a partir desta data.

O conteúdo das Teses e Dissertações disponibilizado na BDTD/UFG é de responsabilidade exclusiva do autor. Ao encaminhar o produto final, o autor(a) e o(a) orientador(a) firmam o compromisso de que o trabalho não contém nenhuma violação de quaisquer direitos autorais ou outro direito de terceiros.

1. Identificação do material bibliográfico

[ ] Dissertação [X] Tese [ ] Outro*:_____

*No caso de mestrado/doutorado profissional, indique o formato do Trabalho de Conclusão de Curso, permitido no documento de área, correspondente aoprograma de pós-graduação, orientado pela legislação vigente da CAPES.

Exemplos: Estudo de caso ou Revisão sistemática ou outros formatos.

2. Nome completo do autor

Luana Silva Borges

3. Título do trabalho

A EXPERIÊNCIA TOTAL NO ROMANCE-REPORTAGEM: UMA ESTRATÉGIA ÉTICO-ESTÉTICA

4. Informações de acesso ao documento (este campo deve ser preenchido pelo orientador)

Concorda com a liberação total do documento [x] SIM [ ] NÃO[1]

[1] Neste caso o documento será embargado por até um ano a partir da data de defesa. Após esse período,a possível disponibilização ocorrerá apenas mediante:

a) consulta ao(à) autor(a) e ao(à) orientador(a);

b) novo Termo de Ciência e de Autorização (TECA) assinado e inserido no arquivo da tese ou dissertação.O documento não será disponibilizado durante o período de embargo.

Casos de embargo:

- Solicitação de registro de patente;

- Submissão de artigo em revista cientifica;
- Publicação como capítulo de livro;
- Publicação da dissertação/tese em livro.

Obs. Este termo deverá ser assinado no SEI pelo orientador e pelo autor.

Documento assinado eletronicamente por **Andréa Pereira Dos Santos**, **Professora do Magistério Superior**, em 24/01/2023, às 12:45, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º doart. 4º do Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020.

Documento assinado eletronicamente por **Luana Silva Borges**, **Discente**, em 24/01/2023, às 16:39, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do Decreto nº 10.543, de 13de novembro de 2020.

A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando ocódigo verificador **3476651** e o código CRC **CC78AB55**.

LUANA SILVA BORGES

A experiência total no romance-reportagem:
uma estratégia ético-estética

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação, da Faculdade de Informação e Comunicação (FIC), da Universidade Federal de Goiás (UFG), como requisito para a obtenção do título de Doutor (a) em Comunicação.

Área de concentração: Comunicação, Cultura e Cidadania

Linha de pesquisa: Mídia e Cultura

Orientação: Profa. Dra. Andréa Pereira dos Santos e Profa. Dra. Angelita Pereira de Lima

GOIÂNIA
2023

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UFG.

Borges, Luana Silva
A experiência total no romance-reportagem: [manuscrito] : uma estratégia ético-estética / Luana Silva Borges. - 2023.
CLVII, 157 f.

Orientador: Profa. Dra. Andréa Pereira dos Santos; co-orientadora Profa. Dra. Angelita Pereira de Lima.
Tese (Doutorado) - Universidade Federal de Goiás, Faculdade de Informação e Comunicação (FIC), Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Goiânia, 2023.
Bibliografia. Apêndice.

1. Romance e Reportagem. 2. Estética Literária e Ética Jornalística. 3. Romanceação e Jornalismo Literário. 4. Daniela Arbex.
5. Leila Guerriero. I. Santos, Andréa Pereira dos, orient. II. Título.

CDU 007

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE INFORMAÇÃO E COMUNICAÇÃO

ATA DE DEFESA DE TESE

Ata Nº **42/2022** da sessão de Defesa de Tese de **Luana Silva Borges** que confere o título de Doutora em **Comunicação**, na área de concentração em **Comunicação, Cultura e Cidadania.**

Aos **doze dias de dezembro de dois mil e vinte e dois**, a partir das **dezesseis horas**, no **Miniauditório do PPGCOM/FIC/UFG** realizou-se a sessão pública de Defesa de Tese intitulada **"A EXPERIÊNCIA TOTAL NO ROMANCE-REPORTAGEM: UMA ESTRATÉGIA ÉTICO-ESTÉTICA**". Os trabalhos foram instalados pela Orientadora, Professora Doutora **Andréa Pereira dos Santos (PPGCOM/FIC/UFG)** com a participação dos demais membros da Banca Examinadora: Professora Doutora **Monica Martinez (PPGCC/UNISO)**, avaliadora titular externa; Professor Doutor **Flavio Martins Carneiro (UERJ)**, avaliador titular externo, **cujas participações ocorreram por videoconferência**; Professora Doutora **Angelita Pereira de Lima, (coorientadora PPGIDH/UFG),** avaliadora titular externa; Professor Doutor **Eguimar Felício Chaveiro(PPGEO/IESA/UFG)**, avaliador titular externo ao Programa e **Rogério Pereira Borges (PPGGOM/FIC/UFG)**, avaliador titular interno. Durante a arguição os membros da banca **[não/fizeram]** sugestão de alteração do título do **trabalho [se for o caso inserir: conforme explicitado abaixo]**. A Banca Examinadora reuniu-se em sessão secreta a fim de concluir o julgamento da Tese tendo sido a candidata **aprovada** pelos seus membros. Proclamados os resultados pela Professora Doutora **Andréa Pereira dos Santos**, Presidenta da Banca Examinadora, foram encerrados os trabalhos e, para constar, lavrou-se a presente ata que é assinada pelos Membros da Banca Examinadora, aos **doze dias de dezembro de dois mil e vinte e dois.**

TÍTULO SUGERIDO PELA BANCA

Documento assinado eletronicamente por **Andréa Pereira Dos Santos**, **Professora do Magistério Superior**, em 12/12/2022, às 18:32, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º doart. 4º do Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020.

Documento assinado eletronicamente por **Eguimar Felício Chaveiro**, **Professor do Magistério Superior**, em 12/12/2022, às 18:32, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º doart. 4º do Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020.

Documento assinado eletronicamente por **Rogério Pereira Borges**, **Usuário Externo**, em 12/12/2022, às 18:36, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020.

Documento assinado eletronicamente por **FLÁVIO MARTINS CARNEIRO**, **Usuário Externo**, em 12/12/2022, às 19:01, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º doDecreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020.

Documento assinado eletronicamente por **Monica Martinez**, **Usuário Externo**, em 13/12/2022, às 16:05, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do Decreto nº 10.543,de 13 de novembro de 2020.

Documento assinado eletronicamente por **Angelita Pereira De Lima**, **Professor do Magistério Superior**, em 19/12/2022, às 11:20, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º doart. 4º do Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020.

A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **3398267** eo código CRC **E9F871E8**.

Referência: Processo nº 23070.058768/2022-68

SEI nº 3398267

À Júlia:
essa criança que me deu alegria e amor
no trágico Brasil de 2019-2022.

A você,
meu pequeno-grande coração, que inventou em mim a Mani,
essa que olha para a Luana e que ri como quem crê, como quem ama...
Como quem brinca.

AGRADECIMENTOS

*À **mãe**, Neuracy, minha referência de vida, de luta e de afeto. Por me ensinar a máxima de nossas trajetórias: se há desesperança e medo, se há privação ou tristeza – e há, sim, tudo isso –, pode-se ler e se pode escrever, não para esquecer o mundo, mas para tocar a realidade com nosso desejo que resiste. A primeira pessoa com quem li em conjunto foi minha mãe. É dela essa coisa-minha de gostar de falar em voz alta ao partilhar a história dos livros. Aprendi com a mãe a força da sala de aula: a ouvir com respeito os nossos corações de estudante. Essa tese é parte sua. E do que com você aprendi.*

*Ao **pai**, Paulo, pela música de fundo que me embala: na vitrola com nossos vinis; na conversa como-quem-não-quer-nada, orientando-me a sofrer menos; na mensagem que dizia que vocês me ajudariam, quando meu dinheiro não desse...No orgulho de me ver estudando, de ouvir minhas viagens e, vez em quando, voltar-se a mim e dizer: "e se você simplificar?" Pela memória: pelas histórias de formiguinhas com pezinhos presos no gelo. Pela esperança – o gelo sempre derretia rumo à liberdade. E pelo presente: pelo estímulo... este que você sempre deu à minha-letra, que em mim é libertação.*

*À **esposa**, de nome insondável, poeta que se guarda na palavra e se revela na escuta. Por nosso amor. Por nossa construção. Por me amparar quando me desesperei. Só eu sei como você me amparou! É indizível. É fundo. É inteiro. Tem você em cada palavra-sonho. Meu gesto hoje é um pouco seu. E o que escrevo tem nossa prosa ao fundo, nossos patos, nossas tulipas, nossas baratinhas... porque só nós, juntas, dançamos à espreita da morte, em plena vida!*

*À minha casa de Brasília – que tem por nome minha irmã **Daniela**, meu cunhado **Gustavo** e minha afilhada **Júlia** –, por ser lugar de riso, de amor e de afago. Por me dar ar... aaaaah!-um-respiro!... em uma pandemia tão avessa à livre expansão dos pulmões. Por brincarem comigo em meio à sisudez do mundo. Por me ouvirem. Por me fazerem entender na prática, com uma criança em casa, que o melhor da vida são os personagens – as gentes que trazemos a ela: e assim fomos astronautas, moanas, princesas e príncipes beijoqueiros. Na política, o fascismo queria nossa tristeza. E nós? Dançávamos na sala.*

*À **Angelita**, que me acompanha há 13 anos nisso de pensar, de escrever, de resistir, de renascer, de desejar revoluções a partir de atos tão simples e ao mesmo tempo tão complexos: a leitura e a escrita. Sei que você sonha um mundo mais justo: e que luta por ele por meio da sensibilidade da escuta, da construção de argumentos, da aprendizagem de um olhar que "estranha" o absurdo da vida cotidiana. Sei porque você ensina: a militância do afeto. Sei, e palavra-não-diz, dos renascimentos que o seu ideal lhe provocou. Sou fruto de sua capacidade de não desistir de nós, os seus estudantes. E de ouvi-los com amor. Sou fruto de nossa capacidade de partilhar. Do diálogo possível. Da amizade. Do amor. Obrigada por tudo.*

*À **Andréa**, por não hesitar em me acolher no PPGCOM. Por me orientar entre prazos acadêmicos, fluxos e sistematizações necessárias. Pela paciência. Por ter topado estar comigo, mesmo eu tendo chegado a você no último-do-segundo-tempo. Pela generosidade de dizer sim. Pela confiança. Pela leitura atenta. Pela conversa que acalma e que faz seguir.*

*Ao **Eguimar**, por adivinhar pensamentos e sonhos e me ligar, do nada, para dizê-los. Por atiçar minha curiosidade com seu dom de poeta, dom de perguntador meio filósofo-meio contador de causos. Por rir comigo. Por chamar-me engraçada. Por escutar minhas divagações. Por me fazer rir. Por ler meu texto. Por me ligar no meio da tarde, assim rapidinho, com fala curta-curtinha de quem respira-e-anda-ao-mesmo tempo, e me fazer propostas irrecusáveis: "Luana, como é se saber vivo? Como o poeta fala da morte? Quer falar isso para a turma lá dos meninos, lá da Igreja, lá da Saúde, lá dos Geógrafos? Por me apresentar mundos e gentes e trocas. Por assim tocar meu mundo com a largueza de um espanto.*

*Ao **Dona Alzira**: mundos, gentes e trocas. Não apenas um grupo de estudos, mas uma reunião de pessoas que têm, por teimosia de sonhadores inveterados, a coragem de pensar para além das grades disciplinares: na ousadia de misturar Geografia, Literatura, Jornalismo, Direitos Humanos e militância no campo prático, o Dona Alzira me ensina que, por mais que se pense, que se estude ou que se escreva, tudo isso não é nada se destinado a gavetas solitárias. Aprendi, com vocês, a reunir-me. E com isso existo, resisto. E me alegro.*

*À **Tarsilla**, pelas considerações feitas na Banca de Qualificação. A ideia de um recorte mais contemporâneo colocou-me no mundo de minha escrita: minha reflexão aprumou-se e o trabalho se fez possível. Por ter apresentado – lá em 2006! – a uma jovem Luana, então com 18 anos, a Poética e as reflexões iniciais para uma Teoria da Literatura. Nunca me esqueci daquelas aulas.*

*Ao **Flávio Carneiro**, à **Monica Martinez** e ao **Rogério Borges**, pela leitura plena de sensibilidade e sabedoria, pelo diálogo teórico, pela partilha – construção da aprendizagem.*

*Ao **Gabriel**, meu amigo, meu primo, meu companheiro de biblioteca. Em meninos, nós dois construíamos um mundo no quintal-da-avó, nos almoços de domingo. Naquele cosmos, havia peixes-girinos, um rego d'água, um céu azul, o pomar da avó, folhas secas, um galinheiro. Tocávamos esse mundaréu juntos, crianças que não temem o tempo. Envelhecemos. Afastamo-nos. Até que um dia a vida se encarregou de nos reapresentar. Mais sérios, passamos a partilhar as mesas de estudo. Debochados, passamos a partilhar as mesas de bar. Quando nos sentamos frente aos livros, ou frente a frente, há sempre esperança, luta e sonho. Há em você a continuação de uma infância que nunca se perde. Cá dentro.*

*Ao **Beto**, que me ensinou a nadar de fato. Mergulhei fundo para me salvar na pandemia. A piscina foi alívio de dores físicas e emocionais: na água, aprende-se a respirar. Essa lição, de meu querido professor-nadador, foi fundamental não só à sobrevivência ao Covid19, mas à vida-inteira.*

*À **Amanda Oliveira**, à **Marina Costa**, à **Gisele Pimenta,** à **Laiuan Oliveira** e à **Taynara Borges**. Pela amizade de todas. Individualmente, vocês se reconhecerão em cada gesto: pelo desabafo, pela prosa ao fim do dia, pelo entendimento das ausências, pelas aulas partilhadas, pelas salas virtuais na pandemia, pelo papo sério-quase-filosófico, pelo riso, pela leveza, pelas mensagens de áudio de três minutos, pela escuta, pela possibilidade de partilha – a gestação de uma voz –, pelo cafezinho na cozinha-da-casa-quente, pela liberdade de ser: sim, reclamamos da vida. Mas como exclamamos!*

*À **família de Mineiros**: à avó Eudóxia, ao Cunha Neto e a seus filhos, obrigada por entenderem as ausências durante a execução deste estudo. Maíra, obrigada por, de longe,*

escutar um cadinho estes meus papos sobre estudo. Lucas, obrigada por estar com meus pais – com o barulhinho vivo dos cliques no controle do videogame – quando eu me ausentei.

*À **Lidiane** e ao **Programa Saudavelmente**, da UFG, pelo apoio psicológico indispensável à escrita. Lidiane viu crescer este trabalho: de modo sensível, acompanhou as letras se "descolando" de mim para assumirem a morada no fora, na página, no outro, na dialogia. No mundo. Obrigada pela generosidade. O galo canta às cinco da tarde, quando estou no consultório, às segundas-feiras. O galo nos lembra: canta-se no meio do dia – embora haja, sim, o sofrimento de ser.*

*Aos **meus alunos** e às **minhas alunas**, que com mil olhos e mil bocas e mil curiosidades e mil conversas e mil vontades e cem mil sonhos e mil risadas e mil leituras e mil mochilas e mil mensagens no Whatsapp e mil angústias – ah! é cada angústia! – são a alma cotidiana e profunda desta Luana que quer existir a mil- por-hora para poder acompanhar vocês.*

*A **Capes**, pelo apoio financeiro indispensável à pesquisa e à escrita desta tese. Ao **PPGCom** – à Tessa e à Annelise –, por todo apoio logístico, pelas explicações e pelo acompanhamento nas burocracias necessárias. À equipe da **Biblioteca Setorial da UFG**, na praça Universitária, pela acolhida em um espaço favorável à concentração e à tranquilidade. Minha casa nos últimos seis meses.*

*Aos **mortos** que viveram em mim durante a escrita desta tese: eu os li nos livros e eles, hoje, são partes do que sinto na vida. À possibilidade humana de eternidade: garantida pela narrativa, contação de memórias...*

*À memória de **Gal Costa**, por todas as músicas. Não tenho lembrança da primeira vez em que a ouvi: eu devia ser um bebê. Mas, desde a minha adolescência, arrebatei-me com o gesto, com a voz, com as pernas, com a boca, com os cabelos, com o riso, com a alegria, com a tristeza... Com a vida inteira encenada no canto. Não imaginei perder o ídolo na derradeira página deste texto. À Gal, divina-maravilhosa.*

RESUMO

Esta pesquisa, realizada no Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Goiás, colocou em diálogo dois campos distintos e complementares: o Jornalismo e a Literatura. Neste hibridismo, a prática da reportagem aprofundada foi analisada à luz da Teoria do Romance. Demonstrou-se que nem o texto romanesco nem o texto jornalístico se sustentam à revelia da verdade e, por isso, ao contrário do receio quanto à imbricação entre os gêneros, entendeu-se que ambos têm mais proximidades que divergências. O romance comumente se faz do contato íntimo com a realidade inacabada; de uma aproximação com o psiquismo do leitor; de uma encenação da pluralidade de vozes expressa no cotidiano vivo; de uma vivificação do desconcerto de personagens por vezes silentes. A reportagem romanceada, por seu turno, também se constitui dos mesmos termos: há nela uma intimidade com o hoje em devir e, ademais, uma capacidade de se aproximar das mentes que a devoram. A partir desses vieses, a tese aqui expressa foi a de que a romanceação da reportagem se constitui como uma estratégia não apenas atinente à arquitetura textual ou ao arranjo de linguagem. Mais do que uma técnica de escrita, esta tese defendeu que tal romanceação refere-se a uma ética de cobertura jornalística, sobretudo quando a apuração diz respeito a temas que se situam no limite da linguagem. Construiu-se, a fim de se defender este ponto de vista, uma análise ensaística de duas reportagens: *Los suicidas del fin del mundo – crónicas de un pueblo patagónico* (2005), da jornalista argentina Leila Guerriero; e *Todo dia a mesma noite – a história não contada da Boate Kiss* (2018), da brasileira Daniela Arbex. Guerriero foi a Las Heras, um pequeno município na patagônia argentina, para apurar uma onda de suicídios que, entre 1997 e 1999, assolou dezenas de jovens que ali viviam. Arbex foi a Santa Maria, no Rio Grande do Sul, estando diante de mães e pais que perderam seus filhos no incêndio na Boate Kiss. Essas apurações tentaram chegar ao silêncio da perda abrupta, em um primeiro momento, e depois à busca, por parte dos familiares e amigos daqueles que se foram, de uma compreensão da totalidade da vida com seus reveses. Assim, sendo o domínio factual insuficiente para tratar destas temáticas, verificou-se que as repórteres romancearam suas narrativas. Como se constatou nesta pesquisa, o romance se constituiu como o gênero mais afeito a esta espécie de fornecimento, a um só tempo, de uma experiência total e de um aparvalhamento – silencioso e errante. Concluiu-se que, diante de temas tão complexos, as autoras colocaram em ação o romance para *vivificar*, no olho do leitor, e via realismo formal, o espaço, o tempo e as descobertas progressivas, sentidas, das personagens. O amálgama romance-reportagem compôs uma ética baseada no respeito à alteridade, uma vez que, pela forma-romance, o leitor teve a possibilidade de mergulhar no mundo de *outrem*, vivendo-o com proximidade e, por isso mesmo, reconhecendo-o em Si Mesmo, sem julgá-lo ou sem transformar as ocorrências desta vida-alheia em meros *fait divers*. Metodologicamente, os romances-reportagens foram considerados *não* como simples objetos de estudo, mas como articuladores de vivências que carregam tempos e lugares repletos das tensões da realidade histórica. Por fim, no movimento da tessitura jornalística rumo às possibilidades romanescas, percebeu-se que as coberturas podem, de fato, ser potencializadas: elas se amplificarão em direção a temas que, sem as possibilidades do Romance, seriam inaudíveis ou tabus nas rotinas da imprensa tradicional.

Palavras-chave: Romance e Reportagem; Estética Literária e Ética Jornalística; Romanceação e Jornalismo Literário; Daniela Arbex; Leila Guerriero.

ABSTRACT

This research, carried out in the Graduate Program in Communication at the Federal University of Goiás, brought two distinct and complementary fields into dialogue: Journalism and Literature. In this hybridism, the practice of in-depth reporting was analyzed in the light of the Theory of Novel. It was shown that neither the novelistic text nor the journalistic text is sustained without the truth and, therefore, contrary to the fear about the imbrication between the genres, it was understood that both have more similarities than divergences. The novel is usually made of intimate contact with unfinished reality; an approach to the reader's psyche; a staging of the plurality of voices expressed in everyday life; of a vivification of the bewilderment of sometimes silent characters. The novelized reportage, in turn, is also made up of the same terms: there is an intimacy with what is to come today and, moreover, an ability to approach the minds that devour it. From these biases, the thesis expressed here was that the novelization of the report is constituted as a strategy not only related to textual architecture or the arrangement of language. More than a writing technique, this thesis argued that novelization refers to an ethics of journalistic coverage, especially when the investigation concerns themes that are situated on the limit of language. In order to defend this point of view, an essay analysis of two reports was constructed: Los suicidas del fin del mundo – chronicles of a patagónico pueblo (2005), by the Argentine journalist Leila Guerriero; and Every day the same night – the untold story of Nightclub Kiss (2018), by Brazilian Daniela Arbex. Guerriero went to Las Heras, a small town in Argentine Patagonia, to investigate a wave of suicides that, between 1997 and 1999, devastated dozens of young people who lived there. Arbex went to Santa Maria, in Rio Grande do Sul, facing mothers and fathers who lost their children to the fire at the Kiss nightclub. These investigations tried to reach the silence of the abrupt loss, at first, and then the attempt, on the part of the family and friends of those who passed away, to understand the totality of life with its setbacks. Thus, as the factual domain is insufficient to deal with these themes, it was found that the reporters romanticized their narratives. As verified in this research, the novel was constituted as the genre most used to this kind of supply, at the same time, of a total experience and of a bewilderment – silent and wandering. It was concluded that, in the face of such complex themes, the authors put the novel into action to vivify, in the reader's eye, and via formal realism, space, time and the progressive, felt discoveries of the characters. The novel-report amalgam composed an ethics based on respect for otherness, since, through the novel-form, the reader had the possibility of diving into the world of others, living it closely and, for that very reason, recognizing it in Himself, without judging him or without transforming the events of this alien life into mere fait divers. Methodologically, the novels-reports were considered not as simple objects of study, but as articulators of experiences that carry times and places full of the tensions of historical reality. Finally, in the movement of the journalistic fabric towards the novelistic possibilities, it was noticed that the coverage can, in fact, be enhanced: they will amplify towards themes that, without the possibilities of the Romance, would be inaudible or taboos in the routines of the press traditional.

Keywords: Novel and Reportage; Literary Aesthetics and Journalistic Ethics; Novelized Reportage and Literary Journalism; Daniela Arbex; Leila Guerriero.

RESUMEN

Esta investigación, realizada en el Programa de Postgrado en Comunicación de la Universidad Federal de Goiás, puso en diálogo dos campos distintos y complementarios: el Periodismo y la Literatura. En este hibridismo se analizó la práctica del reportaje en profundidad a la luz de la Teoría de la Novela. Se demostró que ni el texto novelesco ni el texto periodístico se basan en la revelación de la verdad y, por tanto, contra el miedo a la imbricación entre los géneros, se entiende que ambos tienen más similitudes que divergencias. La novela se hace comúnmente del contacto íntimo como una realidad inacabada; de un acercamiento a la psique del lector; de una puesta en escena de la pluralidad de voces de la cotidianidad; de una vivificación del desconcierto de los personajes a tiempos de silencio. Un reportaje novelado, a su vez, constituye también dos mismos términos: hay una intimidad como el hoy em progeso hacia el futuro y, más aún, hay una capacidad de acercamiento a las mentes que los devoran. A partir de eso, lo que aquí se expresa es que la novela en el reportaje se constituyó como una estrategia no sólo relacionada con la arquitectura textual o el artificio del lenguaje. Más que una técnica de escritura, esta tesis sostiene que la novela remite a una ética de la cobertura periodística, especialmente cuando la investigación se refiere a cuestiones que están en el borde de idioma. Para defender este punto de vista, se construyó un análisis ensayístico de dos reportajes: *Los suicidas del fin del mundo – crónicas de un pueblo patagónico* (2005), de la periodista argentina Leila Guerriero; y *Todo dia a mesma noite – a história não contada da Boate Kiss* (2018), de la brasileña Daniela Arbex. Guerriero acudió a Las Heras, un pequeño pueblo de la Patagonia argentina, para investigar una ola de suicidios que, entre 1997 y 1999, arrasó con decenas de jóvenes que allí vivían. Arbex fue a Santa Maria, en Rio Grande do Sul, para hablar con madres y padres que perdieron a sus hijos en el incendio de la discoteca Kiss. Estas investigaciones intentaron llegar al silencio de la pérdida abrupta, primero, y, luego, al intento, por parte de los familiares y amigos de los fallecidos, de comprender la totalidad de la vida con sus contratiempos. Así, como el dominio fáctico es insuficiente para tratar estos temas, se constató que los reporteros convirtieron sus relatos en novelas. Como se verificó en esta investigación, la novela se constituyó como el género más acostumbrado a este tipo de provisión, al mismo tiempo, de una experiencia total y de un desconcierto – silencioso y errante. Se concluyó que, frente a temas tan complejos, los autores pusieron en acción la novela para vivificar, en la mirada del lector, ya través del realismo formal, el espacio, el tiempo y los descubrimientos progresivos y sentidos de los personajes. La amalgama novela-reportaje componía una ética basada en el respeto a la alteridad, ya que, a través de la novela, el lector tenía la posibilidad de sumergirse en el mundo de los demás, vivirlo de cerca y, por eso mismo, reconocerlo en Sí Mismo, sin juzgarlo o sin transformar los acontecimientos de esta vida-ajena en meros *fait divers*. Metodológicamente, las novelas-reportajes fueron consideradas no como simples objetos de estudio, sino como articuladores de experiencias portadoras de tiempos y lugares llenos de las tensiones de la realidad histórica. Finalmente, en el movimiento del tejido periodístico hacia las posibilidades novelísticas, se percibió que las coberturas sí pueden potenciarse: se ampliarán hacia temas que, sin las posibilidades de la Novela, serían inaudibles o tabúes en las rutinas de la prensa tradicional.

Palabras-llave: Novela y Reportaje; Estética Literaria y Ética Periodística; Reportaje Novelizado y Periodismo Literario; Daniela Arbex; Leila Guerriero.

SUMÁRIO

BREVE PRÓLOGO 18
1 JORNALISMO, LITERATURA E ROMANCE: UMA INTRODUÇÃO 21
1.1 A tese e suas raízes: reportagem e silêncio 27
1.2 Recorte: o espaço-vivo no jornalismo de Daniela Arbex 32
1.2.1 O silêncio falante, o silêncio romanesco 38
1.2.2 A incomensurabilidade do cotidiano, o tempo elástico 44
1.3 Recorte: a experiência hipotética total em Leila Guerriero 48
1.3.1 A importância do desfecho 49
1.3.2 Andanças e errâncias rumo ao fim: jogo do romance 52
1.4 Metodologia, categorias de análise e estado da arte 57
1.4.1 O estado da arte: por onde avançar 63
2 DO ROMANCE À ROMANCEAÇÃO DA REPORTAGEM: INTERLÚDIO TEORIZANTE 66
2.1 Realismo formal, vivificação da experiência humana 67
2.2 O movimento do tempo 70
2.3 O movimento do romance à reportagem 73
2.3.1 Espessura estética e estranhamento 78
2.4 Personagens cristalinas, personagens opacas 80
2.5 Ficcionalização ou forma-romance? 86
3 A ÉTICA DO ROMANCE-REPORTAGEM: A EXPERIÊNCIA HUMANA DO TEMPO E DO ESPAÇO 91
3.1 Las Heras: a noite do mundo inteiro 94
3.2 A morte: a necessidade do desvio 102
3.2.1 A impossibilidade de um discurso direto 105
3.2.2 A onisciência e o efeito da transitoriedade 109
3.3 A testemunha: pistas ante o indizível 117
3.4 O espaço sitiado: do *fait divers* à reportagem aprofundada 123

3.5 A boate Kiss: a ficcionalização do tempo e o presente fictício 129

3.5.1 A cotidianidade, o tempo urgente e o tempo eterno 133

CONSIDERAÇÕES FINAIS 140

BREVE EPÍLOGO (ANTES DA LIBERDADE FINAL) 145

REFERÊNCIAS 147

APÊNDICE A – PRIMEIRA FILTRAGEM 152

APÊNDICE B – SEGUNDA FILTRAGEM 156

BREVE PRÓLOGO

Sou natural de Mineiros, interior de Goiás, e ali residente até os 10 anos de idade. Filha de um economista – Paulo Borges de Resende – e de uma professora de Língua Portuguesa e Literatura – Neuracy Pereira Silva Borges –, em menina estive sempre rodeada pelos alunos de minha mãe, em minha casa, e assim comprovei, e venho comprovando, o que diz a máxima psicanalítica: a criança pariu o adulto.[1] Em minha casa de infância, pela prática docente de minha mãe, a convivência com estudantes era diária. Estas são as memórias: o som das aulas, a voz alta da professora que me gestou, os livros espalhados, o dicionário imenso ao centro da sala, os ensinamentos a estudantes, novos e velhos, que se sentavam à mesinha disposta na garagem para classes particulares ou orientações... Tudo isso diante de meu olho enorme e com vontade de mundo, diante de um respirar caseiro, que era meu e que já era feito de "aula", de "texto", de "cuidado com o português". E de alguma poesia.

Essas reminiscências me emprenham de tal maneira que a mim é impossível começar um texto acadêmico, como este, sem dizer delas. Afinal, elas se relacionam com tudo o que virá a seguir. Só hoje, guardada a devida distância, posso compreender: tudo isso me fez pesquisadora e professora. Da brincadeira de lecionar às bonecas – ou a qualquer prima que me aparecesse desprevenida – ao meu primeiro aluno particular de Português e Redação – aos 13 anos –, fui deixando crescer em mim, genuinamente, a vontade de estudo que originou meu mestrado em Literatura, pela Faculdade de Letras da UFG, e atualmente este doutorado em Comunicação.

A minha busca, como defendo na tese, é a de compreender como o literário pode contribuir para que cheguemos, no jornalismo, não ao maneirismo no texto, ou à firula da linguagem, mas à realidade mais precisa, isto é, aquela que, às verdades históricas e factuais, entremeia as forças subjetivas do sujeito desejante. E, como aqui urge também o desejo, digo-lhes com Paulo Freire (2003): a leitura-gozo do mundo precede a leitura da palavra, e a leitura da palavra – aqui institucionalizada pela Academia – não abre mão do mundo, de tudo o que se vive.

Fica assim evidente que minha busca não nasce aqui. Nasce da menina que, em meio ao fascínio pela locução das notícias de qualquer telejornal nos anos noventa, via uma porta entreaberta rumo àquela garagem – rumo à aula da mãe. Dali, na brecha possível, eu avistava a mesinha das classes particulares, criando-me naquele som: havia gente, e as gentes liam textos,

[1] "A criança é o pai do homem", do poeta inglês William Wordsworth – a frase é um pressuposto freudiano fundamental ao desenvolvimento da Psicanálise.

e os textos faziam eco, e o eco existia porque nele também cabia o silêncio de minha reflexão. E, depois do silêncio, havia a repetição, a repetição, a repetição"...[2] Quando pequena, nas aulas da mãe com aqueles estudantes, ouvi dissecarem histórias, escutei os que as interpretavam, os que tentavam sentido em conjunto, os que destrinchavam as frases e seus sujeitos, seus objetos, as vozes ativas, as passivas, os agentes, os modos verbais. A língua reverberava em mim, ainda infantil, e os primeiros personagens começavam a aparecer. A literatura, desde cedo, insistia. Um ensaio...

Naquela casa, a realidade dos fatos passava pela fresta, disposta ao rabo de olho curioso aos mais velhos, às aulas que não eram minhas. E a fresta revelava um mundo indireto: uma réstia de luz, um risco fino e insinuado. Foi com coragem, só mais tarde, que abri a porta. Investiguei o breu dos fatos, dei-lhe palavras, fiz de tudo para respeitar os silêncios em incursão como repórter. E foi com coragem que entrei em sala de aula[3], abri os livros, as extensas reportagens, os romances, espanei a poeira dos pensamentos... E aqui estou.

Seguindo este movimento, presto-me, neste trabalho, a uma análise que encara a realidade não apenas a partir de um viés objetivado, mas, muito além disso, considera-a por suas dimensões simbólicas. Aqui se expressam os fatos e as frestas, intuídos ainda em minha meninice. O breu de um silêncio aparvalhado e a história acontecida à luz da rotina, em meio a ela.

Vejamos: busquei compreender como a linguagem do romance atua, no texto não ficcional, no discurso jornalístico, para trazer à baila, a um só tempo, o domínio simbólico (interdito) entremeado aos dados da apuração. Busquei compreender como duas jornalistas, Leila Guerriero e Daniela Arbex, diante de temas complexos, não conseguem expressá-los senão recorrendo à romanceação, isto é, senão colocando o romance em ação para *vivificar*, no olho do leitor, o espaço, o tempo e as descobertas progressivas, sentidas, das personagens. Busquei compreender, em suma, como o amálgama romance-reportagem é, para além de uma estética empregada na arquitetura textual, uma ética que prevê o respeito à alteridade.

---

[2] "Escrever é fazer eco do que não se pode parar de falar". BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

[3] Esta tese *não* se constitui como relato de experiência docente. Entretanto, vale ressaltar que as práticas pedagógicas da professora Dra. Angelita Pereira de Lima, que desde 2008 é titular da cadeira de Jornalismo Literário (J.L.) na FIC/UFG, atreladas posteriormente às minhas – como professora substituta, por duas vezes, na mesma Instituição –, estimularam muitas das reflexões ensaiadas adiante. Os estudantes de J.L. chegam a fazer, anualmente, de 20 a 40 perfis jornalístico-literários no âmbito da disciplina. São textos nos quais eles podem experimentar, dentre outras, estratégias narrativas atinentes à romanceação da reportagem. Sendo assim, esta pesquisa é parte de um percurso maior e partilhado: são 15 anos de desenvolvimento do Jornalismo Literário no âmbito da UFG.

Guerriero está em Las Heras, uma cidadezinha patagônica onde foram descobertos poços de petróleo. A pauta, que se passa neste interior argentino, é a seguinte: a repórter deveria cobrir a concretude de uma onda de suicídios que assolava o pequeno povoado. Arbex está em Santa Maria, no Rio Grande do Sul, diante de mães e pais que perderam seus filhos: maquiados, bem arrumados, animados, eles saíram rumo à balada noturna e não mais voltaram, mortos no incêndio da Boate Kiss. Como escrever estas apurações se o domínio factual não dá conta delas? Como escrever este silêncio que se repete... Repete-se... Repete-se... Como escrever uma ausência?

Para que isso fosse possível, intuí nesta pesquisa a necessidade de um mergulho, nestas reportagens, nas possibilidades romanescas atinentes ao narrar. O romance "fotografa" o presente inacabado, o tempo em curso (BAKHTIN, 2003); "retira", via ficcionalização de um presente, as personagens da morte, "colando-as" ao dia a dia (MENDILOW, 1972); encena a cotidianidade em sua pluralidade viva e pululante de vozes (BAKHTIN, 2015); mimetiza a errância desconcertada, a mudez aparvalhada (BENJAMIN, 1897) diante da perda, animando espaços desolados, fazendo-os falar (LINS, 1976). Tudo isso será demonstrado largamente na tese que se segue. Tudo isso será a via, intuitivamente percorrida pelas repórteres – e aqui teorizada por um viés metaensaístico –, para se chegar a histórias que, sim, as emudeceram, mas que, por outro lado, exigiram a assunção de uma voz.

Ora, são histórias que precisaram ser contadas por meio da romanceação da reportagem, porque só assim, via realismo formal romanesco, elas saíram da marginalidade discursiva – do tabu que circunda os suicídios – ou da cobertura sensacionalista das tragédias de "grande porte". Pela romanceação, o jornalismo pode complexificar a discussão sobre os feitos e as lacunas existentes na realidade histórica de homens e mulheres. Luz e penumbra em uma mesma tessitura: busca e desespero, vida e morte. Em todo caso, a força subversiva de contar, de recompor cenas, a fim de se chegar ao Outro outrora silenciado, mas que, em sua luta para tocar o insondável fim, está presente em nós. Tão nosso.

Convido o leitor a entrar comigo nestes mundos do romance e da reportagem, nesta luta com as palavras diante de um universo simbólico que nos compõe. E que nos ultrapassa.

1 JORNALISMO, LITERATURA E ROMANCE: UMA INTRODUÇÃO

A escritora, qualquer que seja ela, inclusive a de não ficção que se dedica ao jornalismo literário, é uma experimentadora condenada a variar a linguagem. Essas ideias, que não são minhas, mas de Roland Barthes (2013) no livro *Crítica e verdade,* traduzem o próprio funcionamento do sistema literário: a linguagem nunca é propriedade de ninguém, a escritora se faz de tentar repassar ao outro, infiel e obstinadamente – para retomar duas expressões barthesianas –, o que está em si mesma, o que viu e sentiu, os sinais embaralhados e caóticos que a desafiam e a confundem o tempo todo.

Para ilustrar a dificuldade da função – o ofício literário de se tentar, como insana, repassar ao outro uma *mensagem exata* –, imaginemos um exemplo trivial colhido da escrita viva e sempre metafórica de nosso autor, ele também um escritor:

> Um amigo acaba de perder alguém que ele ama e eu quero dizer-lhe minha compaixão. Ponho-me então a escrever-lhe espontaneamente uma carta. Entretanto, as palavras que encontro não me satisfazem: são "frases" – faço frases com o mais amoroso de mim mesmo; digo-me então que a mensagem que quero mandar a esse amigo, e que é minha própria compaixão, poderia em suma reduzir-se a uma simples palavra: Condolências. Entretanto, o próprio fim da comunicação a isso se opõe, pois essa seria uma mensagem fria, e por conseguinte inversa, já que o que eu quero comunicar é o próprio calor de minha compaixão. Concluo que para retificar a minha mensagem (isto é, em suma, para que ela seja exata) é preciso não só que eu a varie, mas ainda que essa variação seja original e como que inventada. (BARTHES, 2013, p. 18)

Mas o que o amigo compadecido tem a ver com aquela experimentadora condenada a variar a linguagem, com a escritora? Ora, ele está diante do seguinte cenário: quer realizar uma comunicação imensamente privada (pessoal e subjetiva), mas, em paradoxo, almeja o Outro, almeja a partilha, quer chegar a ele como quem escuta e conforta diante do mundo desolado da perda. E para isso, para o sucesso da empreitada, tem de lutar, variando e inventando uma saída, contra a burocratização da linguagem que sobrecarrega o texto primevo. Neste mesmo imbróglio, mas em um nível mais amplo de respostas e de consequências, está a escritora, a jornalista literária, ante a tela em branco: ela luta contra a sobrecarga burocratizada da linguagem, contra a infinidade de sentidos decorados, pré-prontos, existentes nas expressões formatadas.

Mais ainda, tal como o remetente aflito (*que caça jeitos possíveis!),* sabedor da dificuldade de acesso ao Outro desolado, a jornalista literária tenta entremear, à realidade objetivada (à concretude fatal), a realidade subjetivada. Como diz a pesquisadora em Jornalismo Literário, Angelita Lima: "toda representação contém, ao fim e ao cabo, uma manifesta presença de subjetividades de quem a empreende: o sujeito age com a Língua, nas linguagens" (LIMA, 2013, p. 20).

À esteira dessa visão, temos então que "todo escrito só se torna obra quando pode variar, em certas condições, uma primeira mensagem (que talvez também seja boa: amo, sofro, compadeço-me)" (BARTHES, 2013, p. 18-19). Para Roland Barthes (2013, p. 19), são exatamente essas "condições de variação" que constituem – ao terem relação com "a originalidade da segunda mensagem" (*lembremo-nos do amigo da carta!*) – "o ser da literatura".

E é neste ponto que a linguagem literária cria uma "dobra" que a difere das linguagens não artísticas de outros gêneros, da prosa cotidiana do jornalismo das corporações, dos ofícios práticos da vida, mesmo da carta afetuosa e subjetiva: essa linguagem, e aqui aliarei Gilles Deleuze (2008) a Roland Barthes (2013), constitui-se não *apenas* dessa fala que quer comunicar o mais íntimo daquele ou daquela que a cria... Muito além disso! Ela não quer o sentimento individual do Eu, mas se faz, nos dizeres barthesianos (2013, p. 20, grifos do autor), de uma *"fala recebida"*. Há aqui uma inversão, um paradoxo: se ela parte de um estilo individual, de uma subjetividade característica *daquela* específica escritora e não de outra, ela o faz para subverter. Afinal, a escritora(escritor), esta espécie de amiga(o), "é pois um homem para quem falar é imediatamente escutar a sua própria fala" (BARTHES, 2013, p. 20).

Explico mais detidamente: Barthes (2013, p. 19) dirá que, se o intento fosse somente comunicar o calor das emoções de si própria(o), os sinais caóticos e embaralhados do mundo que chegam ao Eu, e apenas isso, bastaria àquela(àquele) que escreve uma "espécie de nomenclatura espontânea de seus sentimentos", que lhes são, afinal, suficientemente conhecidos. Seguindo a metáfora, ao amigo seria plenamente satisfatório o nome "condolências", vez que ele sabe que, embora a palavra tenha sido burocratizada pelo uso comum, a *sua* "condolência", assim particular, carrega toda dor, carinho e respeito. Mas ele não quer só falar de si: ele quer chegar à alteridade – ele é um *remetente*. Então, ele varia a linguagem para "fazer compreender que está olhando para o Outro" (BARTHES, 2013, p.20), antecipando-lhe o sentimento ao nominá-lo.

Dessa mesma maneira atua a escritora: "A escritura é, em todos os efeitos, a fala de um outro, e podemos ver nessa reviravolta paradoxal o verdadeiro 'dom' do escritor" (BARTHES, 2013, p. 20). Vejo assim que a condição de exatidão da mensagem literária é, justamente, a alteridade: só é exato, no sentido aqui proposto, aquilo que chega ao outro em uma comunicação afetada.[4]

[4] Permeia toda a tese um laço entre as ideias de Cremilda Medina (2016) e Ciro Marcondes Filho (2013) acerca da Comunicação. Medina conjuga o pensamento comunicacional a partir da interação Sujeito-Sujeito: para ela, e para esta tese, a comunicação se dá quando ocorre o movimento para fora do Eu. Tal movimento é propiciado pelo ato

Não é, portanto, possível que sejamos exatos, deste modo que lhes digo com Roland Barthes, se recairmos na banalidade, na facilidade, na burocratização e na automatização da palavra: é por isso que a literatura sofre da "angústia da banalidade", "angústia de sua própria morte" (BARTHES, 2013, p. 20), inaugurando, em prol de sua própria sobrevivência, a codificação de suas "informações segundas", de suas conotações, como explica Barthes (2013, p. 20), em escolas literárias. Mas volto ao assunto: partilho, e eis o fundamental, da visão barthesiana de que a originalidade – essa que gera conotação, que faz variar um sentido primeiro – "é o preço que se paga pela esperança de ser acolhido (e não somente compreendido) por quem nos lê" (BARTHES, 2013, p. 20).

Ora, se tudo isso vale ao sistema literário como um todo, consequentemente vale também ao Jornalismo Literário (J.L.), que, igualmente, não quer apenas ser compreendido, mas acolhido. Como dirá Edvaldo Pereira Lima, jornalista pesquisador da área: o compromisso implícito com o leitor do J.L.

> é dar-lhe não apenas a informação sobre alguma coisa. É fazer com que o leitor passe pela experiência sensorial, simbólica, de *entrar* naquele mundo específico que a matéria retrata. Enquanto o sumário *[resumo característico do lead, das formas clássicas do jornalismo]* apela mais para o raciocínio lógico, a cena *[característica do J.L.]* procura também despertar a visão, a audição, o olfato, o tato, o paladar do leitor. (LIMA, 2014, p. 15)

Diante desta acolhida, sinestésica e que se dá *em ato – em cena –*, amplio o pensamento barthesiano a partir de Deleuze (2008), associando os dois autores à reflexão sobre a reportagem literária. Temos que a enunciação jornalístico-literária não se dará, assim como ocorre à literatura de ficção, nas duas primeiras pessoas do singular: não há nesta fala sempre recebida, e não pode haver, como já vimos nos parágrafos anteriores, o Eu ensimesmado em seu desabafo e em suas *visões*... E a isso acrescento: não pode haver também somente um Tu, particular, que nos personagens e no enredo se reconhece. O discurso literário e o discurso jornalístico que o coopta – nosso foco nesta tese – constituem-se sempre de linhas de fuga, não capturáveis, perseguidas de forma tentante: o "eu" caminha ao "tu"... E o "tu"? Ele escapa ao "Outro", uma

presencial solicitado pela reportagem: aqui, a apuração nunca é uma colheita técnica de dados, um maquínico jogo de perguntas e respostas pelo qual se chega à informação; mais do que isso, ela é *encontro* entre Sujeitos, relação que propicia uma travessia, uma "interação social criadora" pela qual, à razão analítica, junta-se uma emoção sintética, uma intuição solidária (MEDINA, 2016). *Comunica*, na reportagem literária, quem está *afeto a* (MEDINA 2016). Ciro Marcondes Filho dialoga com essas ideias, dando sentido à busca pela alteridade (pelo fora do Eu) via diálogo e via o signo da *relação*: para ele, o "comunicar" é um processo *tentante* pelo qual o Outro, ao nos chocar (ou simplesmente, ao nos desabituar de nós mesmos), renova-nos: [...] "esse lado obscuro do outro é exatamente o que me renova; se o outro não tiver nada de desconhecido, de inacessível, de insondável, inviolável, se for mera e contínua trivialidade, então ele será sem graça, monótono, puro tédio. Ora, para provocar algo em mim, para realizar a comunicação, o outro tem de me chocar exatamente por sua estranheza, pela sua diferença, por suas idiossincrasias, por tudo aquilo que eu não tenho, que não sou eu" (MARCONDES FILHO, 2013, p.33).

outridade assim em letra maiúscula porque não se trata mais de uma individualidade – destinatário específico de uma carta –, mas se trata de uma alteridade *como que* impessoal, presente em todo canto, aqui, acolá, em mim, em ti, em nós. A palavra está com Deleuze (2008):

> [...] a literatura [...] só se instala descobrindo sob as aparentes pessoas a potência de um impessoal, que de modo algum é uma generalidade, mas uma singularidade no mais alto grau: um homem, uma mulher, um animal, um ventre, uma criança... As duas primeiras pessoas do singular não servem de condição à enunciação literária; a literatura só começa quando nasce em nós uma terceira pessoa que nos destitui do poder de dizer 'Eu' [...]. Embora remeta sempre a agentes singulares, a literatura é agenciamento coletivo de enunciação. A literatura é delírio [...]. (DELEUZE, 2008, p. 13-15)

Escrever literariamente, na visão deleuziana – para ele são pouquíssimos(as) escritores(as) –, não é, portanto, "contar as próprias lembranças, suas viagens, seus amores e lutos, sonhos e fantasmas" (DELEUZE, 2008, p. 12). E eu completo: quando se trata de reportagem, escrever jornalístico-literariamente tampouco é *simplesmente* contar a apuração, as descobertas progressivas do repórter, a vida de entrevistados e de entrevistadas em suas singularidades e potências. É, mais além, "ter visto e ouvido coisas demasiado grandes, fortes demais, irrespiráveis, cuja passagem esgote" (DELEUZE, 2008, p. 14) a escritora (o escritor, a jornalista, o jornalista), fazendo com que ela, "do que viu e ouviu", regresse "com os olhos vermelhos, com os tímpanos perfurados" (DELEUZE, 2008, p. 14).

O que digo aqui, com Deleuze? É que a literatura de não ficção também fala como perseguição de sentidos, como inacabamento, e não como transcrição de fatos, forma pronta e pouco polissêmica. O repórter que queira colocar no papel o que viu e apurou – se faz, com isso, literatura do real – também está na dobra, na fuga: por mais que se atenha forçosamente, como pressuposto ético, à realidade investigada, ele deve fabular uma variação da linguagem para desburocratizar a palavra. Ao assim proceder, ele inaugura este "povo que falta", na bela expressão de Deleuze (2008, p. 14), isto é: inaugura as possibilidades de vida outrora tapadas pelos números oficiais da cobertura diária. Elas passam a reexistir diante dos leitores.

Assim, à ética primeira de não inventar soma-se uma ética sobreposta, e ainda a mesma: não se inventa no sentido da mentira, mas se fabula uma linguagem nunca dita, não daquele jeito, e por isso inaugural. O repórter está à caça da realidade apurada, assim como está à caça de sua conotação, de sua variação, do seu componente de fuga que reverbera como silêncio, como inexplicável, como lacuna. Daí os olhos vermelhos e os tímpanos perfurados. Ética dupla e ainda a mesma porque, e aqui me inspiro em Angelita Lima (2013, p. 21), "uma leitura objetivada da realidade que ignore as suas dimensões simbólicas – e não há simbólico sem o outro, o sujeito – está fadada ao equívoco, ou à perda de uma leitura da totalidade".

Por isso, longe da invenção, mas passando pelo sistema da linguagem literária, em Jornalismo caminha-se à complexidade da realidade, de maneira holística, quando há o abraço entre a ética da apuração e a ética da variação (da originalidade como antídoto à banalização). O intuito é se chegar tanto ao rigor da investigação dos fatos quanto, igualmente, ao domínio simbólico sempre renegado pela pretensa neutralidade neoliberal.

Vale ponderar que quando se disse, parágrafos atrás, sobre "a invenção de um povo que falta", não só na literatura de ficção como no domínio não fictício, essa noção está embasada no conceito de "devir", de Gilles Deleuze. Para ele, a escrita literária "é inseparável do devir" (DELEUZE, 2008, p. 11), o que quer dizer que, embora as personagens estejam inteiramente individuadas, embora elas *não* sejam de forma alguma um tipo impreciso ou geral, como vai explicar, elas geram em nós a busca desejante de uma zona de vizinhança, de um vir a ser (devir) sem ser – apenas, e isso é muito, uma potência latente.

Ilustro: quando lemos, por exemplo, o livro-reportagem *Los suicidas del fin del mundo – crónicas de un pueblo patagónico*, da jornalista argentina Leila Guerriero (2005), não chegamos a nos colocar no lugar daqueles jovens meninos e meninas que irão se matar, vivendo na pacata e agressiva Las Heras, cidade patagônica com seu vento cortante – com um frio desolador! – e suas portas que batem e fecham abruptamente os caminhos. Obviamente, não chegamos a perfurar a terra dura e ver brotar o sangue negro, vivendo aquela exploração da empresa petroleira que nos tirará o desejo de vida. Mas experimentamos, de tudo isso, a zona informe da proximidade.

Estamos no "entre" – nem eu, nem o outro. Não somos eles, aquela cidade não é a nossa. Contudo, quando "adentramos" a cena mental daqueles que nos escapam, quando visitamos em Las Heras todas as cidades-passagens-existenciais (CALVINO, 1990) que já nos compuseram enquanto lembrança de morte e de agressão, também não somos mais aquele Eu que, por vezes desavisado, desarvorou a primeira página: *"*devimos*" Las Heras*, modificamo-nos. Esta entrada na cena mental alhures gera uma espécie de "devir revolucionário", uma vez que todas e todos nós estamos em uma única personagem, que *não* se realiza sem que a toquemos com nosso afeto, sendo portanto forma inacabada, deriva que aciona o(a) leitor(a).

> Fim último da literatura: pôr em evidência no delírio essa criação de uma saúde, ou essa invenção de um povo, isto é, uma possibilidade de vida. Escrever por esse povo que falta... ("'por' significa 'em intenção de' e não 'em lugar de'". (DELEUZE, 2008, p. 15).

Desta feita, o Jornalismo Literário traz à baila um domínio ético-estético[5] de certa forma não visto em outras esferas jornalísticas: ao nos imiscuirmos – no devir sinestésico – à realidade de outrem, criamos um antídoto eficaz, na medida do possível, contra pré-conceitos ou julgamentos enraizados; devir é chegar a esta ampliação de mundos diversos que, se bem realizada, abre margem para gerar uma espécie de reconhecimento das alteridades – uma elaboração saudável das diferenças.

Tem-se então, neste novelo costurado a partir de noções deleuzianas e barthesianas sobre o funcionamento do sistema literário, os três pressupostos que são os fios condutores desta pesquisa. O jornalismo literário, sendo parte do sistema da Literatura – não importando se ora primo rico ora pobre dos gêneros de ficção –, carrega em sua constituição:

1. A variação de uma primeira mensagem, que gera originalidade, fazendo com que à apuração factual se alie fortemente o simbólico de uma conotação como que *inventada*.
2. O fato de se compor de uma *fala recebida*, ou seja, com o jornalismo literário se intenta não uma nomenclatura da apuração ou dos próprios sentimentos da(o) repórter, mas se busca de forma tateante a alteridade – aliás, a originalidade é o preço que se paga por se tentar chegar de forma exata à acolhida do Outro.
3. E, por fim, o Outro que se escuta no Jornalismo Literário não é, de nenhuma forma, somente uma individualidade; mais do que isso, ele se constitui de um devir, de uma coletividade outrora faltante nas coberturas tradicionais; nesse sentido, a visão de estética, constante nesta tese, jamais será dissociada da ética jornalística e humanitária.

Explicitados em um nível teórico os pressupostos que dão terreno e sedimento à escrita, desço mais detalhadamente ao tema e à tese, que nascem implicados à minha primeira experiência como repórter – no *Jornal Opção*, em Goiânia – e crescem com minha atividade docente nos últimos seis anos. Abrirei novo tópico para desenrolar esses fios e para fornecer, é claro, breve pausa à água, ao café ou mesmo ao fortuito desvio do olhar, rumo ao ar, daqueles(as) que me leem. Com alguma graça, lembro-me aqui de passagem de Alfredo Bosi (1977): enquanto a imagem "arrebata" de uma só vez, o discurso palavrado exige o curso de uma temporalidade, o ato de ler requer necessariamente uma serialidade, as predicações nos chegam de forma lenta, pedindo a quem as profere – e a quem as escuta – "alguma paciência e a virtude da esperança" (BOSI, 1977, p. 25). Sigamos.

[5] De acordo com os autores que aqui apresento, notadamente Barthes e Deleuze, pode se perceber que o domínio estético não trata apenas do Belo, mas da experiência, da sensibilidade, da percepção rumo a uma ética transpassada pela alteridade.

1.1 A tese e suas raízes: reportagem e silêncio

Lembro-me de um dia: estava pautada para escrever sobre doenças neurodegenerativas e sobre a evolução da Medicina para tratar tais acometimentos. A matéria sairia na versão impressa do semanário *Jornal Opção*, de Goiânia, na semana entre os dias 10 e 16 de abril de 2011. A pauta era burocrática: averiguar como a medicina tratava, por exemplo, a Esclerose Lateral Amiotrófica (Ela), doença neuromuscular degenerativa grave que faz com que os neurônios motores se degenerem e os músculos se atrofiem de forma irreversível – paulatinamente prejudicando os movimentos, a fala e o sistema respiratório, o que leva o paciente ao óbito.

Quais fatores poderiam estimular o início da doença? Seriam eles de ordem genética ou provocados por hábitos e agentes externos? Teria cura? Como tratar a progressão? Imbuída destas questões, agendei uma entrevista com Ana Paula Trentin, neurologista atuante na cidade e que à época atendia no Bueno Medical Center, uma clínica privada, e no Crer (Centro Estadual de Reabilitação e Readaptação Dr. Henrique Santillo), hospital de referência no SUS. Saí de minha conversa com a médica, ocorrida em seu consultório particular – na assepsia sisuda destes locais –, de mãos vazias: nem a pesquisa documental nem a entrevista diziam muito sobre tal acometimento. Sabia-se apenas que a doença compromete

> o sistema nervoso e os músculos. O início é insidioso e a evolução é progressiva. Não se sabe a causa. Desconhecem-se quais fatores ambientais podem estimular o aparecimento [...]. Com certeza, uma base genética existe. No caso da Ela, há a degeneração no cérebro, no corno anterior da medula, onde nasce o neurônio motor. Os movimentos ficam então comprometidos, havendo dificuldades para engolir e para respirar, devido ao enfraquecimento da musculatura da laringe e faringe. Enfraquecem-se pescoço, braços, pernas, musculatura abdominal. O paciente vai à cadeira de rodas. A doença leva cinco anos para progredir. Mas é muito variável. Tenho pacientes que faleceram com dois. Outros chegaram a oito. (TRENTIN *apud* BORGES, 2011, *entrevista ao Jornal Opção*)

Ouvi essas palavras. Depois delas, agendei uma ida ao Crer, porque queria – apenas isso! – andar por lá. Tinha uma semana de prazo para entregar a matéria. Sabia, de ouvir falar, que aquele Centro de Reabilitação e Readaptação não era um hospital convencional. Entrei e vi: as roupas de seus "doutores" eram amarelas, e não brancas. Não me lembro de paredes sisudas, geladas: lembro-me de uma equoterapia, de cavalos, de um salão imenso com jogos de xadrez e com brinquedos infantis de encaixe; recordo-me ainda de uma panelinha cor-de-rosa em um fogãozinho laranja, e de bolhas de sabão assopradas pela menininha Adriele Cardoso, que fazia tratamento para melhorar suas condições de vida diante de uma distrofia muscular congênita.

Queria andar por esse imenso salão. E foi lá que nasceu em mim a matéria, e não só a matéria: lá que nasceu em mim uma pessoa de boné, camisa de gola polo com estampa à esquerda, mãos trêmulas que seguravam uma peça cilíndrica de tabuleiro. Era Wilmar Cícero da Silva, que me olhava em silêncio enquanto lutava com a mão indomável: concentrava-se no gesto de agarrar o objeto, em força e desejo, e depois o soltava, aliviado, e me via. Eu o vi. Aproximei-me.

Não me lembro mais com todos os detalhes, mas sei que ele soube que eu era repórter – e que queria escrever sobre doenças neurodegenerativas e, em particular, sobre a Ela. De início, pensara que eu era uma nova "doutora" que o auxiliaria. Desfeito o engano, disse-me logo de cara:

- Quero dar entrevista pra você, mas você fale de meu menino! Ele é jogador de futebol, dos bons! E está sem empresário. Conte isso na matéria, viu? Ele tem um sonho. Uma coisa que eu perdi e não queria que meu filho perdesse.

Essa última frase – estando eu ainda sem caneta em mãos e sem gravador, apenas ouvindo, pega de surpresa em minha andança – fora anotada às pressas assim que Seu Wilmar saiu de meu campo de visão. Naquele primeiro encontro, fortuito e ao acaso, inteirei-me de sua vida de ex-jogador de futebol e de limpador de cisternas, de sua luta como pai de um garoto de 18 anos, o Juninho, que dele herdara o amor pela bola e que era um menino canhotinho e lateral-esquerda. Saí em silêncio. A força na mão trêmula de Wilmar e seu sonho de futuro no gene repassado contrastavam com o aviso constante do músculo que falha, que quase deixa cair a peça e que um dia cessará – que falha e que cessará para ele e, inevitavelmente, para mim também. Como escrevi na matéria:

> A moça era pequena, coitada. Entendia aos poucos. Lembrava-se de que não apenas aquela doença neuromuscular tão rara – um caso a cada 100 mil pessoas, conforme lhe explicou a médica neurologista Ana Paula Trentin – enfraquecia os músculos, atrofiando-os. Consolava-se. A vida de todos seria assim: músculos pouco espertos com o passar do tempo, processo natural. Lembrava-se dos versos modernistas de Cassiano Ricardo, no poema "O relógio": "Diante de coisa tão doida/ Conservemo-nos serenos/ cada minuto da vida/Nunca é mais, é sempre menos/Ser é apenas uma face/ Do não ser, e não do ser/ Desde o instante em que se nasce/Já se começa a morrer". É fato, claro, que a Ela acelerava extraordinariamente o processo de enfraquecimento dos músculos. [...]. Mas murcharíamos todos, lembrava a moça repórter. Ao fim de tudo, todos iguais. Restava então entender a lira de Cassiano Ricardo e, entre a vida e a morte, saber aproveitar o intervalo. Restava ouvir a vida do futebolista mestre. Vê-la se abrindo nos tecidos de prosa na cozinha. (BORGES, p. A20, 2011, *reportagem para o Jornal Opção*)

Mas isso foi escrito depois. Depois do encontro ao acaso ocorrido naquele mundo de readaptações e reabilitações, naquele salão enorme onde todos, como atletas olímpicos que fazem com o corpo atitudes heroicas, tentavam ao máximo retardar os processos evolutivos de

suas doenças, melhorando a qualidade de vida, num misto entre aceitar a limitação e o contorno da restrição corporal e, paradoxalmente, lutar contra isso – como ginastas que se lançam em barras assimétricas dando de ombros à gravidade!

Só depois é que fui à casa dele, à cozinha, conheci sua irmã Helena, vi os suplementos vitamínicos do menino, dispostos sobre a geladeira e comprados com muito custo e esforço, diante de uma aposentadoria mensal (por motivos de doença), à época, de R$ 540, 00. Só depois. Ali, naquele primeiro encontro, só me ocorriam o silêncio e o choro represado. E alguma lição que me deixava pasma, aparvalhada, tola mesmo. Como se meu mundo – este no qual eu tinha força para segurar as coisas – enfim caísse por terra. E a verdade se revelasse.

Cheguei ao editor. Trêmula. Era noite já. Havia passado o dia no hospital. O repórter fotográfico tinha desistido de mim, a essa altura, para dar conta das outras matérias da vida. Em um esforço de memória, lembro-me da seguinte conversa que tive com o meu editor Euler de França Belém – jornalista experiente que, além de ser um dos leitores mais vorazes que conheço, passara pelos cursos de História e Filosofia:

> — Euler, tenho uma matéria. Mas não aquela. A ciência ainda não dá muitas respostas... Então não tive nada da doutora Ana Paula a não ser generalidades.
> — Que matéria você tem?
> — É que ouvi a história de um homem. Ele convive com os estágios iniciais de uma Ela que está progredindo rápido. E vi muitas coisas no Crer. Uma coisa que me deixou até besta. Não sei o que fazer disso tudo... – E, só então chorando, completei: - Tem um silêncio imenso dentro de mim. Mas dava um conto.
> — Escreva este conto, Luana.

Foi o que ouvi. E foi o que fiz, em reportagem literária intitulada *Poucas linhas para uma vida inteira* (2011), esquecendo-me da burocracia original da pauta. Lancei-me, àquela época mais instintivamente do que hoje, a isso de tentar captar o silêncio; mas não só ele, porque ele só se faz por comparação ao seu oposto – à palavra-movimento de vida. Captava o silêncio e o seu barulho: os campinhos de várzea e o sonho, ainda e sempre, futebolístico profissional de Seu Wilmar.

Só agora, resguardados 12 anos de distância, percebo que ali, na incursão como repórter de um pequeno semanário, surgia de maneira incipiente a pergunta que originou esta tese: incomodava-me naquele tempo, e ainda hoje, a questão de se saber de que forma a jornalista escreve diante de uma peripécia abrupta da vida. Como escrever a realidade diante de uma reviravolta na *psique* do sujeito? Ora, não há evento peripético mais profundo do que um diagnóstico-aviso-acontecimento do morrer... Se é assim, como a escritora-repórter poderia captar – sem estilhaçar o silêncio com palavras, dizendo ao modo clariceano – as personagens em matérias respeitosas, éticas e verdadeiras?

Vale informar que utilizo o termo "peripécia" no sentido clássico, referente à *Arte poética* de Aristóteles: trata-se de uma mudança das ações no sentido contrário segundo a verossimilhança ou a necessidade (ARISTÓTELES, p. 30, 1980). Adaptando tais palavras, trata-se da reviravolta na história, de um acontecimento que muda a ordem das coisas e que, por isso, prende a atenção do leitor para um desfecho mais surpreendente ou para uma narrativa mais conflituosa. Não há jornalismo literário que não se banhe de peripécias, porque não há *vida* sem elas – mudanças abruptas, ou mesmo triviais, que dia a dia se fazem e que são os peões que *animam* um tabuleiro que fatalmente levará ao xeque-mate. A morte é a peripécia-rainha.

Diante disso, ocorria-me a seguinte reflexão: em termos narrativos, quando nos deparamos com um evento peripético de grave natureza, seja a morte ou seja uma guinada qualquer (a mudança de cidade, a brusca alteração na carreira, o término do casamento longevo, tudo isso gerador de perdas e de novas feituras...), urgem dois caminhos complementares.

O primeiro – pressentido por mim nas entrevistas – era o pasmo, o espanto, o despalavrado, o não saber o que fazer e nem como, ou com quem, se comunicar diante da reviravolta. Como na música de Aldir Blanc e de João Bosco, na célebre interpretação de Elis Regina:

> Nem aplausos, nem vaias: um silêncio de morte
> Ah, quem sabe de si nesses bares escuros
> Quem sabe dos outros, das grades, dos muros
> No drama sufocado em cada rosto
> A lama de não ser o que se quis
> A chama quase morta de um sol posto. (BLANC, BOSCO, 1973)

O segundo caminho surgia após certa elaboração e certo tempo – e os entrevistados muitas vezes usavam o ato presencial (MEDINA, 2016) da entrevista e a ocasião da matéria para tentá-lo: a necessidade, diante da mudança, de se revisitar, de olhar para a vida em seu sentido de totalidade de caminhos e escolhas; a urgência de se tentar algum sentido, nesse emaranhado peripético do cotidiano, que carregasse em si uma ideia global do que se viveu e do que se quer ainda. Como me disse Seu Wilmar:

> Não adianta ficar triste. [...] Eu pelo menos tive oportunidade de viver e ver muitas coisas. [...] Eu daria tudo da minha vida para ter a saúde que eu tinha antes. E agora é onde entra: meu menino tem um sonho, estou me cuidando e vou incentivá-lo nisso. (SILVA *apud* BORGES, p. A-20, *Jornal Opção*)

Essas duas constatações, ainda sem desejo de cientificidade, mesmo intuitivas, deram fôlego aos caminhos teóricos que levarão à tese aqui expressa. Eu pensava: é certo que os jornalistas literários, como ponderam Tom Wolfe (2005) e Edvaldo Pereira Lima (2009), usam

recursos do romance realista – tais como cenas, símbolos de *status* de vida, diálogos, modulações dos pontos de vista – para fazer com que os leitores não só compreendam, via logicidade, a informação repassada, mas, mais do que isso, acolham a história, vendo-a por *dentro*, vivenciando-a como quem – junto à personagem – consiga ver, cheirar, provar, tatear, escutar, em suma, sentir os eventos da trama.

Ante tal evidência, eu me perguntava: se Tom Wolfe (2005) diz que é mesmo o romance realista que mais tem o poder de influenciar o(a) repórter, por que este gênero e não outro? A tal questionamento se relacionavam minhas lembranças na prática da reportagem, aqui resumidas em uma frase: a peripécia, muitas vezes, exige dos personagens um despalavrado reflexivo, como vi na prosa de Seu Wilmar; e depois exige o estabelecimento vital de uma direção rumo à totalidade e ao sentido das coisas, como no sonho do menino jogador, que coroa uma *vida vivida*.

Ora, e o romance não teria a ver, a um só tempo, com este pasmo silencioso e com esta busca errante e aberta – pois sujeita a revisões e a erros de perspectiva – de um sentido global por parte das personagens? Seria por isso que a jornalista de grandes reportagens, quando colocada ante reviravoltas que a emudecem e a aparvalham, era quase que chamada ao novelo romanesco?

E não era se utilizando de recursos do romance na reportagem que ela buscava variar a linguagem – rumo à conotação e à originalidade que desburocratiza a palavra – para se chegar à alteridade? Essas questões me motivavam a outras perseguições teóricas, que serão expressas nos próximos tópicos, nos quais seguiremos com Mikhail Bakhtin (2003-2015), Didi-Huberman (2012), Susan Sontag (2007) e Walter Benjamin (1987).

Eles comporão o coro de autores e de autoras que estão ajudando a desfiar os fios teóricos da tese que aqui defendo: a de que a romanceação do discurso jornalístico é um recurso estético, e por isso ético, empregado por repórteres para dar conta do silêncio – da entrelinha, da conotação – e da leitura de totalidade exigidos em reportagens aprofundadas. Estas, geralmente, trazem à tona eventos peripéticos de grande impacto aos(às) entrevistados(as); peripécias que, por serem trabalhadas em um sistema literário – como vimos com Roland Barthes e Gilles Deleuze –, também reverberam em uma comunidade de leitores, em uma outridade impessoal, pois presente em todos e todas, que se reconhece nas reviravoltas narradas.

Uma vez elucidada a tese, nos itens a seguir apresentarei também o recorte que dará sustentação à minha defesa da romanceação como ética jornalística. Vale dizer que as duas obras de minha análise, intituladas *Los suicidas del fin del mundo – crónicas de un pueblo*

patagónico (2005), de Leila Guerriero, e *Todo dia a mesma noite – a história não contada da Boate Kiss* (2018), de Daniela Arbex, ligam-se pela peripécia maior: a morte. Mas não somente o fatídico as conecta: há especificidades dialogantes no derradeiro-dia de cada livro.

Ora, as duas autoras se irmanam na sensibilidade de escuta àqueles – pais, mães, namorados, amigos... – que perderam seus entes diante de uma interrupção abrupta da juventude. Afinal, a boate Kiss em chamas – assunto de *Todo dia a mesma noite* –, na cidade gaúcha de Santa Maria, ceifara, no ano de 2013, a vida de jovens universitários e trabalhadores no auge de seus sonhos, no início da construção de suas carreiras ou de suas famílias. Já a onda de suicídios – assunto de *Los suicidas del fin del mundo* –, ocorrida entre 1997 e 1999 na pequena cidade petroleira de Las Heras, na província argentina de Santa Cruz, mostrara que muitos jovens trabalhadores, na faixa dos 25 anos, decidiam por si mesmos dar cabo de tudo, diante da desolação do ermo frio patagônico e da alta cota de desemprego decorrente das oscilações na indústria do petróleo.

As duas jornalistas, pois, dedicam-se àqueles – os que sobreviveram a essas mortes – que foram pegos de surpresa pelo fim, àqueles que não puderam se preparar pela velhice que se avizinha: essa que nos habitua à falta das gentes e à falha do corpo. Decorrente disso, nas duas obras há um abrupto silêncio aparvalhado, espantado. E este dá as mãos à extrema necessidade da fala, à urgência do grito que está abafado e que deseja romper. Há, em ambas, o desmoronamento e a ruína. E há a reconstrução: a busca, pelo repassar e pelo recontar da história, do sentido global. Enfim, existem, a um só tempo, a mudez desconcertada e a coragem de fala que se lança à totalidade, deixando de lado a marginalidade discursiva. Dizendo dessas semelhanças, ao esperançoso leitor agora apresentarei as obras – sempre em diálogo, é certo, com a teoria.

1.2 Recorte: o espaço-vivo no jornalismo de Daniela Arbex

Pensemo-nos como devoradores de romances.

Recorro então a um exemplo sintomático de minha formação como leitora: ao romance *A paixão segundo G.H.*, de Clarice Lispector, publicado pela primeira vez em 1964. Ele salta às minhas mãos e nele vejo que a autora nos dá apenas as iniciais do nome de sua personagem central; e que essas iniciais aparecem, de forma cênica no início do livro, bordadas em uma mala, na valise daquela que ainda não se dá a conhecer. Então me pergunto: por que só as primeiras letras? Quem é essa mulher? E por que um nome parcial bordado na *mala* – este

objeto móvel necessário para carregar a vestimenta da vida, o disfarce e o arranjo do corpo? Por que esta alcunha não está costurada – *sei lá!* – ao travesseiro? Não seria uma possibilidade?

Faço uma leitura frenética desta personagem, vejo-a em dia de faxina, em dia normal destinado à arrumação das coisas. Vejo-a, ao arrumar, chegar ao quarto. E vejo que ali ela se depara *não* com a vida organizada – pela qual luta –, mas com o seu oposto: diante do medo desmesurado que sente por baratas, ali estava uma, inteira, enorme... Viva. Vejo uma alteridade brusca no centro do apartamento cotidiano. Vejo G.H. não mais na tentativa de limpar, mas, ao contrário, sinto-a agora na tentativa de se desorganizar: ela passa da raiva ao devaneio, do devaneio à bruta curiosidade – ela quer provar o oposto da organização que vivia fingindo; quer sentir o contrário daquele nome-disfarce tão bem bordado. É por isso que chega à barata: come-a, em uma espécie de loucura sã, como quem teve uma coragem primeira de vida, uma coragem *infantil* no melhor sentido da palavra – que remonta a uma infância na qual todos somos nus, livres, despidos das construções que nos tornam seres cordatos, decorados em nossas malas de sempre.

Sinto – e retomo a história escrita em *A paixão segundo G.H.* para demonstrar – que uma obra literária bem executada faz-me atravessar o oposto de minha antiga organização, faz-me provar uma alteridade por vezes radical (a metáfora da barata não é gratuita) a mim. Faz-me bordar apenas as iniciais disso que sou, de meu nome, numa mala disposta a "viajar ao Outro" e a retornar: depois do itinerário feito via obra, posso, a cada vez, completar essas iniciais de mim com mais e mais letras, com outras histórias, com outras paixões, com outros sons, sotaques, discursos, entonações, junções e lacunas. Ler em um sistema literário é reconhecer-se incompleto: nome nunca pronto, ser humano em constante formação, disposto à viagem e ao retorno. E, em minha pesquisa com reportagens literárias, pude ver que há este mesmo sentido aflitivo de busca e de incompletude – aqui expresso a partir do exemplo clariceano.

Pensemo-nos agora como devoradores de livros-reportagem. Logo voltaremos ao nome parcial e à mala obtusa, essa que esconde nosso disfarce e a qual levamos a cada itinerário, a cada história.

Comecemos. Salta às mãos o livro *Todo dia a mesma noite – a história não contada da Boate Kiss*, apurado entre 2016 e 2018, e publicado neste último ano por Daniela Arbex, repórter mineira, nascida no ano de 1973, que se dedica ao jornalismo literário e ao jornalismo investigativo. Vamos, em um processo de leitura que preza pelo detalhe para se chegar à totalidade, ao último capítulo da obra, intitulado "Tenda da resistência". Começo por ele porque

o acho metafórico da função que a reportagem literária cumpre dentro do jornalismo, naquele sentido que expressei logo no início deste trabalho: a estética amalgamada à ética pois propicia, via trabalho sinestésico com a forma – via variação da linguagem para gerar conotação –, a chegada a uma alteridade antes impossível.

A Tenda da Vigília, nomeada por Arbex de "Tenda da resistência", é um espaço inteiro simbólico: está no Centro de Santa Maria, em uma das praças principais – a Saldanha Marinho – situada no coração desta cidade gaúcha que, por sua vez, está no centro do Rio Grande do Sul. Trata-se de uma hipérbole de centralidades. Temporalmente, a tenda é ocupada no meio da semana, em um dia também central: às quartas-feiras, mães, pais e outros familiares das 242 vítimas do incêndio na Boate Kiss se reúnem, naquele espaço, para cobrar que a memória de seus meninos e de suas meninas não seja esquecida. E para que o crime – a boate funcionara por 41 meses em situação nunca inteiramente regular, sem nenhuma condição de garantir segurança à clientela – não ficasse impune ou fosse banalizado.[6]

Em meio aos carros e à vida comezinha, à gente que passa apressadamente e que paga as contas, ao automatismo da percepção cotidiana, as vozes reunidas ali falam em uníssono. A tenda relembra à cidade, 9 anos depois, o horror ocorrido em 27 de janeiro de 2013 – madrugada de sábado para domingo. Naquela noite, os filhos e as filhas, esposas e maridos, netos e netas, irmãos e irmãs daqueles que se reúnem na praça tentavam sair de uma boate em chamas, construída para abrigar no máximo 769 pessoas e que, àquela ocasião, permitia que cerca de 1100 frequentadores se acotovelassem e se espremessem em busca da única saída possível (ARBEX, 2018, p. 29-30).

Eles tinham poucos minutos para debandar, uma vez que o cianeto, gás liberado naquele incêndio, era "capaz de levar uma pessoa a óbito após mais de um minuto de exposição significativa" (ARBEX, 2018, p. 163): isso porque tal substância impedia o transporte de oxigênio pelas células aos órgãos vitais, sendo a mesma das câmaras de Hitler. Ela fora liberada da espuma barata – comprada em uma loja de colchões da cidade – que servia como isolamento

[6] De fato, no momento em que eu escrevia esta tese, ocorriam os 10 dias de julgamento referentes ao incêndio da boate Kiss. Após quase nove anos de espera, o Tribunal do Júri do Foro Central de Porto Alegre, Rio Grande do Sul, condenou quatro réus**:** Elissandro Callegaro Spohr, sócio da boate, a 22 anos e seis meses de prisão; Mauro Londero Hoffmann, outro sócio, a 19 anos e seis meses de prisão; Marcelo de Jesus dos Santos, vocalista da banda Gurizada Fandangueira, condenado a 18 anos de prisão porque adquiriu e manipulou os fogos de artifício que deram início ao incêndio; e, por fim, Luciano Augusto Bonilha Leão, auxiliar da banda, que inicialmente acionou o artefato pirotécnico do qual se originou a tragédia, condenado a 18 anos. Todos responderam por homicídio simples com dolo eventual – com condenações em regime fechado. A sentença foi lida no dia 10 de dezembro de 2021. Quanto à responsabilização dos entes públicos, que falharam na fiscalização da boate, ainda não houve aplicação de penas. *Réus do caso da boate Kiss são condenados; juiz decreta prisão, mas TJ concede habeas corpus.* G1, 2021. Disponível em: https://g1.globo.com/rs/rio-grande-do-sul/noticia/2021/12/10/juri-define-sentenca-de-reus-da-boate-kiss.ghtml. Acesso em: 31/05/2022.

acústico da casa noturna, pouco importando se uma lei municipal proibisse o uso daquelas mantas piramidais espumadas para este fim, justamente pelo fato de o material ser altamente inflamável (ARBEX, 2018, p. 197).

No que se refere a este revestimento de poliuretano, ele fora incendiado em decorrência de um show pirotécnico da banda Gurizada Fandangueira: em 40 segundos o local ficara envolto por uma fumaça preta altamente tóxica, as luzes se apagaram e a única saída se fechava, pois seguranças – sem saber do incêndio ocorrido no interior da boate e sem radiocomunicadores disponíveis – tentavam garantir que ninguém saísse sem pagar as comandas. Não havia sinalização de emergência e, como até as janelas basculantes estavam ilegalmente lacradas a fim de se evitar a propagação do som, o calor intenso dentro da Kiss passava de trezentos graus perto do palco, onde o fogo começara (ARBEX, 2018, p. 28).

Neste cenário, no único lugar onde uma luz permanecera acesa – os sanitários –, pessoas desesperadas se espremiam, enganadas de que ali seriam rotas de fuga possíveis. Exatamente nos banheiros fora encontrada uma pilha de corpos: "para se proteger da fumaça ou achar a saída, muitos jovens acabaram encurralados nos banheiros. Muitos foram pisoteados. Todos morreram asfixiados" (ARBEX, 2018, p. 30).

A tenda, portanto, não deixa esquecer.

E fala alto a quem quer que passe por ali que a morte daqueles jovens não fora fruto do acaso – não fora "má sorte". Muito além: são, de fato, homicídios vindos de uma sequência de erros, de displicências, de economias que pouco zelam pela segurança, de vistas grossas do poder público, de condutas ineficientes da fiscalização e de "jeitinhos" facilitadores: compra de revestimento acústico inadequado; compra de artefato pirotécnico não apropriado para áreas internas; não fornecimento de material de trabalho adequado aos seguranças; comunicação ineficaz no momento em que o fogo começara; não cumprimento das regras para a prevenção e contenção de incêndios; não interdição, por parte do poder público, de um local que nunca contara completamente com alvarás adequados; uso de guarda-corpos em lugares que bloqueavam a única porta de saída; espaço físico não condizente com as reformas arquitetônicas solicitadas pela prefeitura, sem cumprimento, por exemplo, das exigências para se ter duas saídas de emergência; luzes guias para casos de blackout, ou mesmo extintores, sem funcionamento.

Essa sorte de descuidos, cujo desfecho é criminoso, não aparece assim listada e resumida, mas é paulatinamente apresentada por Arbex ao longo da obra. Junto às personagens, vemos a fumaça, sentimos o escuro, escutamos os gritos. E ficamos insones à leitura, como

aqueles pais despertos na madrugada pelos filhos... Sentimos angústia quando vemos os jovens forçando a saída, empurrando uns aos outros, caídos ou desesperados. Atônitos. É ao acompanhar *cenicamente* a luta de pessoas como Andrielle, Vitória, Maike, Gustavo, Silvinho, Augusto, Yasmin ou Lucas para sair daquele sítio lacrado que temos a noção da falta de proteção à qual estavam submetidos(as) aqueles(as) garotos(as).

No livro há, geralmente, relevo às personagens e à ação: um sobrevivente acorda do coma; um médico organiza o traslado de pacientes graves; uma enfermeira faz a triste contagem dos corpos e organiza, no ginásio de esportes, a identificação das vítimas fatais e as perícias; um casal desesperado corre atrás do paradeiro do filho; um grupo de mães e de pais revisita a lista de sobreviventes, indo de hospital a hospital na esperança de não se depararem com o pior; um jovem sai de sua festa de doutorado – destinada a comemorar a entrega da tese – para estender a noite na Kiss, abre uma vodca e, dez minutos depois, vê um mundo outrora organizado ruir em imprevisto: espreme-se contra os outros na luta pela vida.

Apesar desta sucessão de *ações*, que coloca o leitor no olho da cena, em alguns capítulos – como no desfecho – é a descrição perceptiva do *espaço*, ou simplesmente a atenção a determinado detalhe de natureza espacial, que ganha evidência. Frisa-se que aqui, como na obra romanesca ficcional, a espacialização não serve para traduzir um efeito de *pano de fundo* estático às ações das personagens. Ao contrário: o espaço, e estamos com Osman Lins (1976) e Gérard Genette (1979), mais do que este caráter passivo – mais do que apenas "sítio onde ocorre a cena" –, ocupa *função ativa* na trama: ele passa a ser tudo que, intencionalmente disposto pela autora, enquadra as personagens e que, inventariado, tanto pode ser absorvido como acrescentado por elas (LINS, 1976, p. 72).

Há, nesse sentido, um foco não apenas na descrição do objeto contemplado, disposto espacialmente. Mais além, o espaço *faz ver* a atividade perceptiva das personagens contemplantes – ou dos espectros narrativos que podem se intrometer na narrativa. Os detalhes espaciais ampliam, dessa forma, a atividade perceptiva do próprio leitor. Por eles, podemos perceber as impressões, descobertas paulatinas, mudanças de distância e de perspectiva, erros e correções, entusiasmos e decepções dos *falantes* (BAKHTIN, 2015) no romance. "Contemplação, na verdade, muito ativa." (GENETTE, 1972).

É assim que, à tenda, elemento espacial mostrado por Arbex como central – em expressões como ela está "no coração de Santa Maria" ou "viva no centro" (ARBEX, 2018) –, contrasta o esquecimento, contrastam aqueles que querem colocar a Boate Kiss e a trágica

história daquelas pessoas na marginalidade discursiva, na zona periférica, escondida, da memória:

> Se no começo a tenda era um símbolo de luta e resiliência, rapidamente passou a ser sinônimo de incômodo. [...]
> — Vocês só pensam no próprio umbigo. Todo mundo morre um dia – disse uma moradora do município, inconformada com a lembrança permanente do evento.
> — O que querem com isso? Vocês estão parando a cidade.
> [...]
> — Está na hora de libertarem seus filhos. Deixá-los em paz – declarou um transeunte.
> Ligiane e os outros familiares reagiam a cada agressão com a coragem de permanecer naquele espaço, de ganhar as ruas para falar da tragédia sobre a qual eles se recusam a silenciar.
> — O que tu fazes aqui? – perguntou uma mulher para Ligiane em uma dessas quartas-feiras.
> — Estou lutando pela memória da minha filha, para que não aconteça com outras pessoas o que aconteceu com ela – respondeu.
> — Tá, mas ela morreu.
> — Sim, ela morreu.
> — Ela não vai voltar – insistia a mulher.
> — Mas eu não quero que aconteça de novo.
> — Se ela estivesse em uma igreja poderia ter sido diferente...
> Ligiane deixou que a desconhecida falasse tudo o que queria. Ao final, [...] colocou a mão no ombro dela.
> — A senhora está bem?
> — Estou, por quê? – perguntou a outra, irritada.
> — A senhora se sentiu melhor despejando sua raiva em mim?
> A mulher ficou muda.
> — A senhora tem filhos?
> — Tenho, claro. Deus me livre se acontecesse isso com a minha filha. Eu morreria.
> — Então chega em casa e dá um abraço nela, porque eu não posso mais fazer isso. (ARBEX, 2018, p. 232-233)

Ora, a tenda da resistência, assim como o livro de Daniela Arbex em seu sentido global, fala como uma espécie de antídoto ao esquecimento. Vale dizer que, para estimular a desmemória, políticos chegaram a forçar – em vão – a retirada, da Praça Saldanha Marinho, daquela estrutura.[7] Mas este esquecimento é também nascido do silêncio, da não-palavra a que as gentes das ruas se autoimpõem: elas, diante da dor de se desviar cotidianamente do trauma – expresso na *imagem* da tenda no coração da cidade –, diante da não suportabilidade da tragédia, pedem que deixem os mortos em paz.

[7] Em 2014, por exemplo, o Setor de Fiscalização da Prefeitura de Santa Maria chegou a pedir a retirada da tenda em um prazo de 72 horas. De acordo com o Executivo municipal, o espaço fora repassado à Associação das Vítimas sem autorização. Uma hora depois do pedido, a prefeitura recuou. À época, o prefeito Cézar Schirmer disse que, apesar de reconhecer a legitimidade da fiscalização, em decorrência da excepcionalidade do caso voltaria atrás (*Familiares de vítimas da Kiss pedem permanência de tenda em Santa Maria*. G1, 2014. Disponível em: https://g1.globo.com/rs/rio-grande-do-sul/noticia/2014/03/familiares-de-vitimas-da-kiss-pedem-permanencia-de-tenda-em-santa-maria.html. Acesso em: 31/05/2021). À Daniela Arbex, o prefeito concedeu uma entrevista na qual demonstra uma fala sintomática da falta de uma ação empática: "Sobre um desejado pedido de desculpas que nunca foi feito a nenhuma família, ele concluiu: – Eu acho que a gente pede desculpas por alguma coisa que tu tenhas cometido, uma ilegalidade, algum erro, alguma descortesia. Eu até posso pedir desculpas, não custa nada. Mas desculpas pelo quê?" (ARBEX, 2018).

Mas a estrutura faz gritar a não-palavra. Isso significa que aqueles que desviam os olhos, que esbravejam para que se faça silêncio, que vociferam para que não se relembre o fato, que bradam para que a cidade volte ao "normal"... esses todos, com seus nãos entoados *àquela* sombra, porque falam *naquele* lugar e não em outro, dão relevo não à mudez que eles próprios exigem, mas ao seu contrário: o silêncio vociferante, porque exigido *ali* – exatamente no local onde as pessoas querem e precisam falar –, sublinha a necessidade de se olhar para aquelas vidas perdidas, colocando-as ao centro, no meio do dia. A cidade é *também* aquela história. A tenda é, pois, elemento estético da narrativa; é espaço onde ocorre a ação de se relembrar. Mas, muito além, o relevo espacial nunca se dá em vão, sendo ativo na trama, sendo importante ao sentido do enredo.

O ambiente firma a luta contrastante e difícil de um "centro-coração" dentro do qual se entoa, vez ou outra, uma pujante "periferia-esquecimento". Sendo assim, esse espaço é metafórico para a função do livro, pois este almeja, assim como aquela estrutura, uma lembrança que finque suas vigas no terreno da pouca memória histórica dos cidadãos. Quando Arbex aloca a imagem da tenda no último capítulo, deduz-se que a obra *se fez* e que o seu acabamento se deu, justamente, ao refrear o ritmo dos que esquecemos – fazendo-nos parar, no meio do dia, no centro da rotina, e rememorar.

Apresentei, pois, o primeiro de nossos recortes em sua fábula[8] constitutiva. Abrirei agora um novo tópico, no qual tentarei explicar os motivos de ordem teórica que justificaram a escolha desta, e não de outra obra. Vale lembrar a quem me lê:

O nome parcial e a mala obtusa, essa que esconde nossa indumentária a cada viagem concreta ou literária, ainda não foram reencontrados. Adio a promessa do reencontro porque, para que ele ocorra, preciso abrir caminhos com novos autores.

1.2.1 O silêncio falante, o silêncio romanesco

O filósofo Didi-Huberman (2012) dedicou-se sobretudo à análise de pinturas, isto é, de produções imagéticas concretas. Seu foco central nunca fora, pois, a imagem construída literariamente a partir de descrições. No entanto, ele próprio assume um laço de conaturalidade

[8] Para Tomachevski (1976), a fábula diz respeito ao conjunto de acontecimentos que nos são comunicados no decorrer da narrativa, uma espécie de síntese da história narrada, ou seja, uma apresentação sumária, ordenada lógica e cronologicamente, dos fatos comunicados pela obra. Quando se resume a história de um filme, de um conto ou de um romance, contando-a brevemente à amiga, nada mais fazemos do que extrair a fábula dessas narrativas, exposta de acordo com a ordem natural, isto é, de acordo com a ordem causal dos acontecimentos (TOMACHEVSKI, 1976, p. 173).

entre imagens e palavras, no artigo intitulado "Quando as imagens tocam o real". Ele próprio atribui mútua importância a essas duas zonas – a escrita e a pictórica – que agem em comunhão. Vejamos: aqui há uma guinada no pensamento de tradição platônica – que prevê a imagem enquanto mentira – para se compreender a verdade como imagem. Não que essa verdade seja única, ou dada de uma vez por todas, óbvia ao primeiro olhar.

Ao contrário: Didi-Huberman (2012) explica que a imagem – seja a pictórica, seja a literária – arde no contato com o real, o que quer dizer que ela carrega o expresso – o visto –, mas também a cinza, a chama do que se consumiu para que ela pudesse vir à tona, ou seja, do que está fora do quadro, de anacronismos, de passados insinuados no presente da forma grifada em nossas retinas. Imagens, literárias e concretas, carregam em si mesmas, quando lidas, o inacabamento da contemporaneidade dos vedores: o sentido aberto do nosso tempo presente ganha espessura na medida em que se distingue, nas imagens, o que elas carregam de passado e o que projetam de futuro (VOGEL, 2010, p. 19).

E a tenda de Daniela Arbex é imagem literária. Mas também é imagem-estrutura-concreta no centro da cidade, da qual as pessoas se desviam. E é ainda arquivo, traço de coisas sobreviventes (DIDI-HUBERMAN, 2012), com seu mural de fotografias das vítimas – pedaços de sorrisos, recortes de momentos dispostos lado a lado.[9] Como dissemos: para Didi-Huberman (2012), como registros daquilo que "os pobres mortais inventam para registrar seus tremores (de desejo e de temor)", a imagem e a palavra jamais podem ser separadas do ponto de vista antropológico: elas possuem tais laços de conaturalidade, uma vez que todas juntas formam, para cada uma, "um tesouro e uma tumba da memória".

> Sabemos que cada memória está sempre ameaçada pelo esquecimento, cada tesouro ameaçado pela pilhagem, cada tumba ameaçada pela profanação. Assim, cada vez que abrimos um livro [...], talvez devêssemos nos reservar uns minutos para pensar nas condições que tenham tornado possível o simples milagre de que esse texto esteja aqui, diante de nós, que tenha chegado até nós. Há tantos obstáculos. [...]E mesmo assim, cada vez que depomos nosso olhar sobre uma imagem, deveríamos pensar nas condições que impediram sua destruição, sua desaparição. [...] Cada vez que tentamos construir uma interpretação histórica – ou uma "arqueologia" no sentido de Michel Foucault –, devemos ter cuidado de não identificar o arquivo do qual dispomos, por muito proliferante que seja, com os feitos e gestos de um mundo do qual não nos entrega mais que alguns vestígios. (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 210)

O livro de Daniela Arbex, nesse sentido, por mais que seja detalhado na apuração, por mais que carregue entrevistas com dezenas de pessoas outrora silenciadas,[10] por mais que, pelo

[9] Na tenda, a Associação dos Familiares de Vítimas e Sobreviventes da Tragédia de Santa Maria (AVTSM) providenciara a instalação de um mural de fotografias das 242 vítimas, que serve de memorial de sorrisos e expressões daqueles que se foram.

[10] Daniela Arbex, em entrevista concedida à jornalista Renata Lo Prete, no podcast *O assunto*, expõe o nível de silenciamento com o qual se deparou: "a minha grande preocupação [...], quando eu fui investigar essa história,

cruzamento de dados, consiga compor um cenário aproximadamente real da tragédia, oferece, atrelada à *rememoração*, uma lacuna do que não pôde ser expresso; apenas vestígios, para retomar a expressão de Didi-Huberman (2012), do que – aqui literalmente – fez-se de chama, cinza e depois rastro. Do que se perdeu.

Tanto a obra como o elemento espacial imagético – tenda – são originadas do esforço humano de interpretar. E a interpretação arrisca-se a pôr, "uns junto a outros, traços de coisas sobreviventes, necessariamente heterogêneas e anacrônicas, posto que vêm de lugares separados e de tempos desunidos por lacunas" (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 211-212). Em suma, livro e tenda – com seu mural de fotos e com sua orquestração de discursos em busca de justiça pelos filhos que se foram – tentam aglutinar em uma possível organização-estrutura (centralizada) um imenso arquivo rizomático, feito tanto de coisas observáveis como de intervalos (DIDI-HUBERMAN, 2012). Tudo isso a partir de um mural de montagens e capítulos.

> [...] Frequentemente, as lacunas são resultado de censuras deliberadas ou inconscientes, de destruições, de agressões, de autos de fé. O arquivo é cinza, não só pelo tempo que passa, como pelas cinzas de tudo aquilo que o rodeava e que ardeu. É ao descobrir a memória do fogo em cada folha que não ardeu, onde temos a experiência – tão bem descrita por Walter Benjamin, cujo texto mais querido, o que estava escrevendo quando se suicidou, sem dúvida foi queimado por alguns fascistas – de uma barbárie documentada em cada documento da cultura. (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 211)

Dito isso, minha hipótese é a de que o romanesco, no livro *Todo dia a mesma noite*, é um arrolo de elementos que permitem justamente que, aos fatos concretos apurados, à folha que não ardeu (isto é, a essa que está ali diante de nossos olhos e que é proveniente da apuração exaustiva da repórter), à concretude documental e factual, somem-se a memória do fogo, apenas insinuada, o desmoronamento e a barbárie. O inaudito dos que se foram. O pasmo. Neste trabalho, portanto, deduzo, pela análise, que os livros-reportagem que se tornam romanescos operam na seguinte lógica: à construção polifônica característica da constituição formal e interna de todo romance, como apregoa Mikhail Bakhtin (2015), e componente da boa apuração jornalística, essas obras somam o silêncio aparvalhado dos que não conseguiram ainda se comunicar.

---

era que tipo de contribuição eu poderia dar, já que essa é uma das histórias mais contadas e mais cobertas [...]. E aí eu percebi que a gente tinha uma história não contada quando eu comecei a entrevistar os profissionais da área da saúde. Porque uma das coisas que mais me impressionou foi o fato de eu ter descoberto que esses profissionais [...] nunca tinham falado sobre o que vivenciaram naquela madrugada e nos dias posteriores. E esse silêncio se manteve inclusive entre eles, pessoas que trabalharam juntas depois e que nunca mais tiveram a coragem de falar do que viveram aquela noite" (ARBEX - Entrevista concedida a LO PRETE. Podcast *O assunto).*

O axioma é simples e irredutível: soma-se, às vozes, o rastro do silêncio. Assim se constitui, conforme minha hipótese, a reportagem romanceada. Muito importante salientar: o amálgama "mudez-polifonia" não será percebido unicamente a partir da referência ao mundo concreto da apuração jornalística. Para esta tese, almejo percebê-lo a partir da coerência interna da própria obra, como ensinou Antônio Candido (1976).

Sustenta essas minhas observações, no plano teórico, uma fusão de certa forma inesperada entre Bakhtin (2015) e Benjamin (1987). Inesperada porque, de um lado, há a visão melancólica e nostálgica benjaminiana, que vê no romance traços de uma incomunicabilidade da experiência; que vê nele a morte da narração, com seu herói tão errante e tão solitário que perdera a capacidade de aconselhamento das pessoas às quais se destina. Por outro lado, em quase oposição, há a visão bakhtiniana sobre o gênero: o autor exaustivamente provou que o romance é a expressão, na literatura, de uma era na qual a língua deixa de ser monológica – considerada a partir de um único centro semântico do mundo ideológico –, e passa a ser vivamente estratificada a partir de uma heterodiscursividade.

Isso significa que, contrária à visão desencantada de Walter Benjamin, Bakhtin (2015) considera o romance como gênero que *enforma* as dimensões *vivas e em curso* do cotidiano, com sua pluralidade de jargões, de dialetos e de diversas entonações de grupos sociais. Então por que, diante de uma diferença que à primeira vista parece intransponível, esta pesquisa decide criar pontes entre tais visões? Como isso é possível?

Ora, pela lógica que aqui percebo – vinda da experiência como repórter e intuída em conjunto com a pesquisadora Angelita Lima, também jornalista –, falta à perspectiva benjaminiana, quando considerada para entender os livros-reportagem construídos à forma romanesca, a constatação do caráter de duplo dialogismo de uma reportagem romanceada.

Explico essa duplicidade. Embora seja correto que o romance, mais do que qualquer outro gênero, traga à tona o indivíduo atomizado, errante e silente, como apregoou Walter Benjamin, há uma outra face a ser considerada: no plano jornalístico da apuração, esse personagem romanesco da reportagem é também um *indivíduo concreto* que está em ato de fala, enquanto a repórter literária, como entrevistadora, está em ato de escuta.

Constrói-se assim, em um primeiro caráter dialógico que toma por base o real empírico, uma ação de partilha – sem a qual o Jornalismo Literário não é possível – nomeada por Cremilda Medina como o "diálogo possível" do "ato presencial": fazem-se presentes histórias de vidas, quebram-se isolamentos grupais (MEDINA, 2000), nomeiam-se sentimentos outrora obscurecidos, tudo isso propiciado pela imersão criteriosa da repórter em um regime no qual se

coaduna, à pesquisa documental, uma gradual aproximação à *vida-viva* daquelas pessoas que se deixam contar.

Aqui, a experiência oral da contação, embora não a mesma elogiada por Benjamin (1987) – quando vê no velho contador um narrador experiente –, faz-se presente na lentidão da escuta e na exemplaridade sugestiva da história contada. Sendo assim, o silêncio, se existente, não resvala em si mesmo, mas é constituído do malogro de uma voz *tentada* e *partilhada*.

Ademais, e aqui é o ponto crucial no qual a tese se debruça com mais empenho, há o outro vértice do dialogismo: esse se dá no plano da obra, do texto em si, e foi detalhadamente descrito por Mikhail Bakhtin. Segundo o autor, o que especifica o romance com relação a todos os outros gêneros, isto é, o que o diferencia de tudo o que lhe é anterior, é que ele revela a polifonia dialógica no plano mesmo da constituição formal, frasal até, na ossatura que lhe é mais interior. Explico: há sempre no romance – e por isso na reportagem romanceada – um prosaísmo no qual se fundem diversos pontos de vista, diversas linguagens e jargões, observados não apenas pelos diálogos diretos ou indiretos, explicitamente realizados no uso de travessões ou a partir de verbos *dicendi* seguidos da conjunção "que".

Isso também. Mas, mais além, há uma *multivocalidade* no nível estrutural. Leiam este trecho de Daniela Arbex, que focaliza a ação da enfermeira Liliane quando se depara com a pilha de corpos dentro da Kiss – pessoas sem vida, mas com seus celulares ainda ativos, implorantes por respostas:

> Os aparelhos tocavam juntos e cada telefone tinha um som diferente. Muitos tocavam conhecidas músicas sertanejas, outros, forró e até o repertório tradicional gaúcho. Na maioria dos casos, porém, o visor indicava a mesma legenda: "mãe", "mamãe", "vó", "casa", "pai", "mana". Aquela sinfonia da tragédia era tão insuportável quanto a cena que Liliane presenciava. Como lidar com um evento dessa proporção?
> — Eu preciso devolvê-los às suas mães – repetia Liliane, baixinho, enquanto sentia os primeiros efeitos da fumaça.
> Com falta de ar, sua garganta queimava e os olhos ardiam muito. Era preciso agilidade no processo de retirada dos corpos. Enquanto tentava ignorar o som dos telefones para focar em seu trabalho, outros militares foram chegando ao cenário do incêndio. Alguns policiais que entraram na Kiss tiveram crises de choro. [...].
> — Por favor, não chorem. Se vocês chorarem, quem vai fazer as coisas por aqui? Nós não temos o direito de fraquejar. O pior já aconteceu. O nosso trabalho esta manhã é entregar esses meninos e meninas para os pais o mais rápido possível. E nós vamos fazer isso, juntos. Todos aqui sabem que qualquer tempo conta para quem espera por um filho. E os pais de Santa Maria precisam fazer o seu luto. Não é hora de chorar.
> Em silêncio, o trabalho foi reiniciado no interior da boate. Lá fora, porém, a dor iria acordar o país. (ARBEX, 2018, p. 34-35-36)

Ora, há no mínimo cinco vozes insinuadas e intimamente interconectadas aí:

1. A voz da personagem, explícita nos travessões, mas também mesclada no discurso da instância narrativa, uma vez que, quando se diz que "era preciso agilidade no processo

de retirada dos corpos", a fala, embora seja proveniente de um narrador em terceira pessoa, parece emergir de uma Liliane aturdida diante do horrendo episódio.

2. A voz dos policiais chorosos em lástimas, expressa no chamado de Liliane: "por favor, não chorem. Se vocês chorarem, quem vai fazer as coisas por aqui? Nós não temos (aí incluídos ela e *eles*) o direito de fraquejar".
3. A voz onisciente de um narrador em terceira pessoa (heterodiegético) que, em sua maleabilidade de ir e voltar no espaço-temporalidade, opta por se situar no *exato* momento em que Liliane enfrenta o interior da boate com sua fumaça – tal ponto de vista é expresso no trecho: "em silêncio, o trabalho foi reiniciado no interior da boate".
4. A voz do que Bakhtin chama de "autor convencional", expressa na frase "lá fora, porém, a dor iria acordar o país", pois só uma instância narrativa situada no plano da reportagem e da apuração – isto é, no plano da autoria, coisificada na apuração e na escrita decorrente dela – pode saber, anos depois do incêndio, a desolação que acometera as terras brasileiras de norte a sul, naquela trágica manhã daquele último domingo de janeiro de 2013.
5. E, por fim, as vozes de pais, mães, irmãos, avós, parentes – que em vão tentam contato em celulares em uma orquestra desesperada, que comove Liliane.

Desta feita, no romance e na reportagem que dele se apropria, o autor já não fala como pessoa, unicidade de carne e osso, mas se traveste de espectros dos quais se emana a *fala*; tais instâncias narrativas, por sua vez, não condizem apenas com a testemunha dos fatos arrolados – ora, se assim fosse, o silêncio da ruína bastaria a si mesmo, recalcitrante no trauma.

Mais do que isso, a reportagem, porque romanceada, é transpassada pelo heterodiscurso do qual se entoará a história. Isso significa que é a orquestração de falantes, de jargões sociais e profissionais, de linguagens – o romance sempre se constitui pelo discurso do outro (BAKHTIN, 2015) – que compõe o estilo da autora. Como pudemos observar no trecho acima,

> as obras (romances) em seu todo, enquanto enunciados de seu autor, também são esses inviáveis diálogos interiormente inconclusíveis entre os heróis (como pontos de vista personificados) e entre o próprio autor e os heróis; a palavra do herói não é superada até o fim e permanece livre e aberta (como a própria palavra do autor). (BAKHTIN, 2015, p. 144)

É por isso que Mikhail Bakhtin (2003) irá dizer que o gênero romanesco traduz narrativamente o presente inacabado, ou seja, *justamente* este que se dá na experimentação do herói e da sua palavra, este que dá espaço para a palavra aparecer sem conclusão nem solução, exatamente como a contemporaneidade.

E por que retomo tudo isso? Porque só assim, nessa temporalidade contínua rumo ao próprio tempo em que se vive, nesse caráter aberto e heterodiscursivo, é que o silêncio poderá ser experimentado no diálogo, enquanto processo *em curso* – enquanto aquele que não resvala em si mesmo. Só assim, portanto, a mudez decorrente do luto se torna produtiva à reportagem romanceada: torna-se *falante*,[11] romanesca.

1.2.2 A incomensurabilidade do cotidiano, o tempo elástico

Compreendido o fato de que estou me referindo a este silêncio no seio da heterodiscursividade, posso ir agora a Benjamin, na reflexão específica que ele faz sobre tal mudez romanesca que desconcerta:

> O romance não é significativo por descrever pedagogicamente um destino alheio, mas porque esse destino alheio, graças à chama que o consome, pode dar-nos o calor que não podemos encontrar em nosso próprio destino. O que seduz o leitor no romance é a esperança de aquecer a sua vida gelada com a morte descrita no livro. (BENJAMIN, 1987, p. 214)

À esteira dessa visão benjaminiana, mulheres e homens devoram com fulgor e silenciosamente a tessitura romanesca, na qual há uma sabedoria de outra ordem: não se prova ali o lado épico da verdade, aquele recontado e escutado em lentidão. O romance inaugura a leitura silente. Não há mais uma narrativa oral, contada por aquele que tem a mesma autoridade do ancião que se aproxima da morte e que, por isso mesmo, pode olhar-nos sabiamente; porque *viveu* e porque se aproxima de algo grandioso, ele pode nos dizer da vida, pode aconselhar-nos.

Nesse sentido, dar conselhos, para Benjamin, é menos "responder a uma pergunta" e mais "fazer uma sugestão sobre a continuação de uma história que está sendo narrada" (BENJAMIN, 1987, p. 200). O narrador aconselha porque, ao saber narrar a história, gerando

[11] Vale dizer que a concepção de "falante", para Bakhtin, é especificadora do gênero romanesco, isto é, é o que cria sua originalidade com relação aos demais gêneros. "O romance precisa de falantes que tragam sua palavra ideológica original, sua linguagem" (BAKHTIN, 2015, p. 124). Bem entendido: no romance, a palavra do falante é representada literariamente, o que quer dizer que ela jamais seja dialeto individual, mas seja, em diálogo com as outras palavras circundantes, em diálogo mesmo com a palavra do autor, um ponto de vista peculiar sobre o mundo que aspira a uma significação social no plano da obra (BAKHTIN, 2015). Desta feita, o romance se faz das peculiaridades das palavras de um herói ou de uma heroína que desejam certa difusão social. Se um(a) esteta quiser, por exemplo, via romance, empreender um jogo verbal abstrato, experimentando a forma, ocorrerá que ele(a) logo se transformará em sujeito falante que defende sua posição, em ideólogo(a) do estetismo, revelando ali, em meio à profusão linguística do mundo, sua profissão de fé – em meio aos que nela apostam, aos que nela desacreditam, aos que nada sabem, aos que dão de ombros (BAKHTIN, 2015, p.125). O romance, nesse sentido, tem como tema o falante e a sua palavra no seio vivo das linguagens do mundo: é, de fato, sempre polemista. É justamente por isso que até o silêncio não resvala em si mesmo (isso é aspiração da poesia!), mas *fala* em sua defesa, personifica-se no gaguejar e no titubeio do falante, na não-resposta depois da pergunta lançada, repetida insistentemente.

espaço para a memória, para a reminiscência dos que a recontarão às próximas gerações, ele "tece o conselho na substância viva da existência" e isso tem um nome: sabedoria, "o lado épico da verdade" (BENJAMIN, 1987, p. 200).

Para o autor, o romance é, em suma, a antítese de tudo isso. Ele carrega em si uma personagem que não sabe aconselhar, enredada em uma perplexidade, por vezes agônica, devorada rapidamente nas páginas. Para esse autor, a incomunicabilidade e a não transmissibilidade do "sentido da vida" são, assim, características da prosa romanesca, na qual inexiste um narrador experiente, no sentido mencionado acima, que repassa aos ouvintes sua sabedoria em histórias exemplares, sugestivas, curtas, destinadas à reminiscência, à memória coletiva e à consequente (re)contação de um povo.

Há, inversamente, um despalavrado mergulho na experiência das chamas e das cinzas; na solidão humana que as personagens experimentam quando se veem diante da morte; na união daqueles e daquelas que, após o trauma, tentam plantar viga desesperada e forte na praça da cidade. Tudo isso incomunicável ao outro. Só dizemos ao nosso amigo, com ênfase no comando verbal: "você *tem* de ler o livro"; porque não conseguimos recontar, isto é, repassar a dimensão do sentido da vida ali expresso. Estamos, então, diante de uma distinta experiência:

> No sentido da poesia épica, a existência é um mar. Não há nada mais épico que o mar. Naturalmente, podemos relacionar-nos com o mar de diferentes formas. Podemos, por exemplo, deitar na praia, ouvir as ondas ou colher os moluscos arremessados na areia. É o que faz o poeta épico. Mas também podemos percorrer o mar. Com muitos objetivos, sem objetivo nenhum. Podemos fazer uma travessia marítima e cruzar o oceano, sem terra à vista, vendo unicamente o céu e o mar. É o que faz o romancista. Ele é o mudo, o solitário. O homem épico limita-se a repousar. No poema épico, o povo repousa, depois do dia de trabalho: escuta, sonha, colhe. O romancista se separou do povo e do que ele faz. A matriz do romance é o indivíduo em sua solidão, o homem que não pode mais falar exemplarmente sobre suas preocupações, a quem ninguém pode dar conselhos, e que não sabe dar conselhos a ninguém. (BENJAMIN, 1987, p. 54)

E aqui amarramos o laço entre os argumentos bakhtinianos e benjaminianos: o(a) repórter, se inspirado(a) na estética romanesca, capta tal mudez e solidão, descritas por Benjamin, no seio mesmo da vida composicionalmente encenada via heterodiscurso, que se desenrola prenhe de linguagens, saberes, falares, entreolhares, monólogos interiores, discussões com o outro, como nos disse Bakhtin. Vale ponderar que, para que a mudez e o não-dito sejam percebidos no centro pululante da vida, a repórter-romancista trabalha as categorias espaciais e temporais atreladas à percepção das personagens e das instâncias narrativas.

Ao assim proceder, a escritora dessas reportagens *mimetiza* o silêncio, o inexplicável que aflora de repente no tecido da existência, no momento mesmo de sua ocorrência. Isso

significa que ela não o explica – não o torna pedagógico –, mas o *mostra* em sua ocorrência espaço-temporal. Percebam no excerto:

> Liliane [...] passou apressada pelo closet. Sem condições de raciocinar sobre o que vestir, lançou mão das primeiras peças que encontrou sobre a cadeira preta do quarto: uma camisa clara de manga comprida e uma calça de sarja. Observada pelo marido, que havia acordado com a movimentação, ela calçou as botas de cano curto bege sem ao menos se dar conta das altas temperaturas naquela época do ano. Ainda não havia amanhecido quando o elevador foi chamado no sétimo andar do prédio da Travessa Medianeira.
> — Vai, vai, vai – dizia a moradora, como se pudesse com a sua aflição acelerar a chegada ao térreo.
> [...] Os bombeiros faziam o rescaldo do incêndio quando a enfermeira cruzou a única porta de acesso à casa noturna. A capitã sabia que algo terrível havia ocorrido, mas nem de longe estava preparada para testemunhar uma cena como aquela. Católica, ela apertou com uma das mãos a medalha de ouro e prata que carregava ao pescoço, lembrando-se dos dizeres gravados na peça: "Maria, rogai por nós que recorremos a vós". Diante do que viu, a enfermeira olhou para o alto, na tentativa de enxergar além do teto da boate destruída, pedindo coragem.
> — Nossa Senhora, não me abandone – disse, antes de começar o trabalho de contagem das vítimas que estavam empilhadas.
> Acompanhada de um policial militar que segurava uma lanterna, Liliane precisou desviar para não pisar em nenhuma das pessoas. [...] A capitã da brigada caminhou pela Kiss atordoada não só com o que viu, mas com o barulho dos celulares das vítimas. [...]
> Mãe de dois filhos – uma menina de 7 anos e um adolescente de 14 que ficaram dormindo em casa sem saber que ela havia saído –, a capitã não tinha como deixar de pensar na dor das mães que não faziam ideia do que havia acontecido na casa noturna. Com o passar das horas, o número de chamadas aumentava. Quando finalmente amanheceu em Santa Maria, um dos celulares contabilizava quase 150 ligações não atendidas. (ARBEX, 2018, p. 30-33-34-35)

O elevador em sua lentidão diante da urgência. A roupa deslocada – uma bota no calor. A tentativa de olhar para o céu, para além do teto da boate, em busca de forças. O pingente da santa em rogos de fé. A imagem de Maria, que é mãe e também perdera o filho. Depois, já dentro, a orquestra da tragédia. Os telefones que chamam pelos seus, o barulho que sublinha o silêncio da não resposta. Trata-se, tudo isso, de enfoques espaciais acuradamente descritos pela repórter e que traduzem o modo romanesco: o espaço trançado de ideologias, de propósitos e de intenções (LIMA, 2013), de medos, de apelos e de buscas desejantes das personagens.

Vê-se, ainda, o tempo escorrendo agônico, em alerta, em vigília: amanhece à medida que a família insiste em chamar. "Quando finalmente amanheceu em Santa Maria, um dos celulares contabilizava quase 150 ligações não atendidas." Sobre isso, lembro-me aqui de um trecho, lido na obra *O tempo na literatura*, de Hans Meyerhoff. Nele, o autor registra que a literatura logra em trabalhar com o tempo enquanto experimentado (MEYERHOFF, 1976, p. 13) e cita Proust (*apud* MEYERHOFF, 1976, p. 13): "o tempo que é nosso para usar a cada dia

é elástico: as paixões que sentimos o dilatam, as que inspiramos o contraem e o hábito o preenche".

Nesse sentido, a prosa jornalístico-literária, quando romanceada, fisga tal elasticidade do tempo: os critérios objetivos de mensuração da realidade temporal importam quando atravessados pelas experiências subjetivas do espectro do narrador e das personagens. E de seus leitores, por óbvio. Vê-se, portanto, pelo excerto de Arbex descrito acima, que o espaço-tempo são efetivamente *experimentados* – apropriando-nos da expressão de Meyerhoff (1976) – e nesse sentido percebe-se que o silêncio e o pasmo se dão em ato. Eles são inferidos, afinal, no gesto de se olhar ao céu e de se tocar o pingente... Na orquestra barulhenta de telefones que jamais serão atendidos. Não há, aqui, ensinamento possível, no sentido épico. Não há exemplo à coletividade.

Há mudez. Há aquela primeira cena, inferida jovialmente à época do semanário goianiense: o aparvalhamento ante um destino que subitamente se modifica. Existem apenas – e volto ao início do tópico *(enfim, promessa cumprida!)* – as primeiras letras dispostas na mala: lacunares, aptas à busca, aptas à viagem; sabedoras de que aquilo que o leitor carrega em suas valises são disfarces e arranjos, construções sujeitas a recombinações, uma vez que, constantemente, ao devirmos outras personagens – uma enfermeira católica, um policial choroso, uma mãe que telefona –, tomamos emprestadas as indumentárias alheias. O romance se faz desses seres incompletos e perplexos, em busca da alteridade, errantes no presente inacabado povoado das diversas linguagens em curso.

Dito isso, justificam-se aqui os motivos pelos quais recorrerei à Daniela Arbex, sobretudo à obra *Todo dia a mesma noite*, para compor parte do corpus da tese. Essa reportagem é, afinal, uma apuração provocativa à análise uma vez que, por meio dela, pode ser intuído o sentido da perplexidade romanesca para dar conta da incomensurabilidade trágica no cotidiano. Vale lembrar que o romanesco dá conta da chama e da cinza, do que se perdeu. E ao mesmo tempo, e vemos tudo isso no livro de Daniela Arbex, dá conta do vivo, do movimento aberto de falantes, sempre incessante, como um monturo de vozes que se sobrepõem, que se escutam, que se contradizem, que se afirmam, que se negam, em uma tessitura pela qual o cotidiano é experimentado em um "sem fim".

Explico: se, na vida, sabemos que vamos morrer – se, como leitores de reportagens romanceadas sobre eventos trágicos, sabemos que aqueles jovens irão morrer –, o romance, por sua vez, sabe eternizar em cada página o "enquanto": tal como a sensação, no meio da tarde, de

um eterno presente que corre sem eira nem beira, esquecido da morte, mas tacitamente sublinhado pela promessa do fim.

No gênero romanesco, o silêncio, como tentei mostrar, faz-se nesta heterodiscursividade *viva*, não se dando onde ela cessa, pois ela não cessa; dando-se no insondável entre uma fala e outra. Será por isso que, diante da cobertura de tragédias que nos *calam*, os jornalistas literários buscam o romance? Dizendo de outro modo, será a romanceação da narrativa jornalística a estratégia estética necessária para, diante da peripécia da morte, fazer ver a *humanidade* da cobertura? E não apenas a contagem extraordinária de corpos? Nesse sentido, a romanceação é uma ética *e* uma estética? Como coadunar essas duas dimensões?

Em suma, é certo que, como um arrivista aventureiro (ROBERT, 2007) sem pretensão de comando, o gênero romanesco provoca *certo esclarecimento*. De que se trata isso? É o que veremos no próximo tópico, no qual será apresentado o outro vértice de minha análise, situado na obra de Leila Guerriero, bem como os motivos de ordem teórica que também justificam a presença desta autora no corpus da tese.

1.3 Recorte: a experiência hipotética total em Leila Guerriero

Segundo Susan Sontag (2007), o romance é o veículo ideal de espaço e também de tempo. Neste ponto, ela dialoga com Hans Meyerhoff, apontando que esse gênero é necessariamente constituído para *mostrar* o tempo: trata-se de uma sequência, ou de uma linha, não necessariamente cronológica ou determinada por critérios causais, mas sempre marcada pelo tempo vivido – aquele que se estende com o sentimento ou se encolhe com o embotamento da experiência sentida (SONTAG, 2007). Para Sontag, o entendimento do romancista é, mais do que pictórico (como o do poeta e sua sorte de metáforas), temporal: "o tempo vivenciado como uma arena de luta, de conflito ou de escolha".

Nesse sentido, "tudo se move rumo ao fim, quando o desfecho será conhecido" (SONTAG, 2007, *e-book*, n.p), fazendo com que o romance, mais do que qualquer outro gênero, faça-se do "contar uma história":

> Não quero dizer apenas que o conteúdo de um romance é a história, a qual é depois distribuída ou organizada em uma narrativa literária, de acordo com diversas ideias de forma. Estou ponderando que ter uma história para contar é a principal propriedade *formal* de um romance; e que o romancista, a despeito da complexidade dos seus meios, é condicionado – liberado – pela lógica fundamental da narração. O esquema essencial da narração é linear (mesmo quando é anticronológico). Parte de um "antes" (ou: "início") para um "durante", até um "por fim" ou "depois". (SONTAG, 2007, *e-book*, n.p, grifos da autora)

Este "desembocar-se em um fim", não importa se aberto ou fechado (ou seja, se mais ou menos polissêmico), é próprio da estrutura romanesca e é o que nos garante aquilo que em nossas vidas comezinhas, no antes-da-morte, jamais poderemos ter: a ideia total de uma *vida que se viveu*. Para isso, além de vivificar o tempo rumo ao desfecho, a tarefa do romancista, como já deduzimos a partir de Arbex, também consiste em animar o espaço (SONTAG, 2007), fornecendo-nos, a exemplo do mundo em que vivemos de fato, não só uma história, mas uma geografia através da qual a ação humana é dada espacialmente (SONTAG, 2007). O romance é,

> em outras palavras, [...] criação não só de uma voz, mas de um mundo. Imita as estruturas essenciais segundo as quais experimentamos a nós mesmos como viventes no tempo, habitantes de um mundo; pessoas que tentam compreender o sentido da própria experiência. (SONTAG, 2007, *e-book*, n.p)

Sendo assim, sigo a linha de Susan Sontag (2007) que aponta à possibilidade de uma educação, proveniente da literatura romanesca – e, posso completar, proveniente da romanceação do jornalismo –, de "nossa capacidade de juízo moral". Explico com mais detalhe: a filósofa não defende um romance moralizante pelo qual, ao final, à maneira dos contos infantis, tira-se um ensinamento. Nada disso! Para ela (SONTAG, 2007), ao contarem histórias, romancistas pensam em problemas morais (aquilo que é repulsivo ou admirável; justo ou injusto; alegre ou lamentável) de forma *prática.*

Sem a distância de autoridade dos gêneros épicos, eles estimulam nossa imaginação ao evocarem vidas, distintas das nossas, com as quais – a despeito das diferenças – possamos nos identificar. A partir dessas existências costuradas à trama, conseguimos retirar um *sentido* que nos faça pensar sobre situações-limites: conseguimos complexificar nossos dilemas, levando-os, jamais bruta ou diretamente, à reflexão ética. Para tanto, isto é, para dar conta deste *ethos* do qual emana um esclarecimento, o desfecho – o sentido de completude de se chegar a um final – é de suma importância à obra romanesca. É o que veremos a seguir.

1.3.1 A importância do desfecho

Para Sontag (2007, *e-book*, n.p), ao encontro dos pressupostos desta tese, os romancistas "ampliam e complicam – e, portanto, aprimoram – a nossa solidariedade", fazendo-nos atravessar o Outro, aquilo que não é nosso, a personagem fora-de-mim. Nesse processo, eles têm de selecionar uma história central, mesmo que se impactem com muitas outras, impossíveis de serem captadas de forma simultânea:

> A arte do escritor é encontrar o máximo possível nessa história, nessa sequência... nesse tempo (a cronologia de uma história), nesse espaço (a geografia concreta de uma história). "Há tantas histórias para contar", medita a voz do alter ego no monólogo que abre o meu último romance, *Na América*. "Há tantas histórias para contar, é difícil dizer por que se escolhe uma e não outra, deve ser porque com essa história se tem a sensação de que é possível contar muitas histórias, a sensação de que haverá nela alguma necessidade; vejo que estou explicando mal... Tem de ser algo parecido com se apaixonar. O que quer que explique por que escolhemos essa história... não vai explicar grande coisa. Uma história, quero dizer, uma história longa, um romance, é como uma volta ao mundo em oitenta dias: mal conseguimos lembrar o início, quando chegamos ao final". Um romancista, portanto, é alguém que nos leva para uma viagem. Pelo espaço. Pelo tempo. Um romancista guia o leitor na travessia de um abismo, faz algo ir a um lugar onde não está. (SONTAG, 2007, *e-book*, n.p)

O interessante é que só temos ideia da inteireza da viagem, só podemos contar sobre ela, quando ela chega ao fim: somente quando já estamos de regresso à terra comezinha de nossos dias, à rotina habitual, olhamos para o que *pudemos ser* enquanto habitávamos os longes de outra história, de outro tempo... É Italo Calvino (1990) quem diz: "ao chegar em uma nova cidade, o viajante reencontra um passado que não lembrava existir: a surpresa daquilo que você deixou de ser ou deixou de possuir revela-se nos lugares estranhos, não nos conhecidos".

Desta feita, é importante salientar que esta tese, no campo epistêmico do Jornalismo, está em oposição a um novo modelo de texto, muito defendido à luz da cultura digital,[12] avesso ao final, contrário à demarcação de um "lá", com fronteiras, que nos permite voltar ao "aqui". O fato é que muitos estudiosos do campo da Comunicação e do Jornalismo são arautos do hipertexto – pelo qual o leitor, como vai dizer Sontag (2007), estaria enfim liberto da "tirania da linha", estaria enfim verdadeiramente livre da sequência que caminha ao tom finalístico, podendo se deslocar, nas telas dos *smartphones* e de outros dispositivos digitais, por um texto (hiper-romance) com várias entradas, totalmente reversível, sem que nada se configure como acesso ou desfecho principais. Os paladinos deste modelo

> afirmam que sofremos e desejamos nos libertar da tirania ancestral do autor, que determina como a história vai terminar, e queremos ser leitores verdadeiramente ativos, que a qualquer momento da leitura do texto podem escolher entre várias continuações alternativas, ou desfechos da história, reordenando os blocos de texto. A hiperficção é por vezes considerada uma imitação da vida real, com a sua infinidade

[12] A ideia de "cultura digital" remonta às eras sobre as quais Lúcia Santaella teorizou. Para ela, a história da sensibilidade humana é captada em seis formações culturais: a cultura oral, a cultura escrita, a cultura impressa, a cultura de massa, a cultura das mídias e a cultura digital (ou cibercultura). Embora em cada período histórico uma predomine, há sempre uma coabitação entre todas. De acordo com Santaella (2003), a cultura digital solicita que nos tornemos leitores ubíquos, isto é, aqueles em *incessante* e *ininterrupta* leitura em um mundo virtual que se estende, em amálgama, ao mundo físico. Ex.: ao mesmo tempo que lemos a "cidade" nas vias concretas do trânsito, percorremos as infovias nos mapas dos aplicativos. Nesse modo de ler, típico das redes virtuais, percorremos remissões, recuperações e ligações entre figuras gráficas, fotos artísticas, vídeos, animações, áudios, outros textos... Toda sorte de produção semântica. É uma miríade de rotas de imagem, som e texto que irá responder ao desejo ansioso – pois forjado na rapidez instantânea – dos nossos cliques. Ao nível dos estímulos, não há fim.

> de oportunidades e desfechos surpreendentes, portanto suponho que ela esteja sendo apregoada como uma espécie de realismo supremo. (SONTAG, 2007, *e-book*, n.p)

Queremos mesmo nos libertar dessas ditas tiranias? Ora, da desorganização múltipla e sem sentido da vida já não estamos fartos? Não estamos, além do mais, exaustos da simultaneidade de notícias em nossas telas ou de comandos por mensagens no *whatsapp* em nossas jornadas de trabalho? Das múltiplas telas pandêmicas do *meet*? Já não estamos extenuados da variada concorrência, em nossas ruas, entre carros e pedestres e famintos e ricos em absurda desigualdade? Essa simultaneidade sem sentido, que nos faz automatizar nossos olhares e adormecer o significado, faz-nos também esquecer e assim apenas continuar – sem um processo de reflexão – a digitar nossos nomes e nossos méritos, e nossos medos e desabafos nas redes, enquanto caminhamos sem observar o entorno, sem nos indignar refletidamente sobre o que nos circunda.

Nesse contexto, estou de acordo com Sontag (2007) quando ela aponta que há uma espécie de "ideologia do hipertexto", pela qual ele é propalado como culturalmente ultrademocrático, mas que efetivamente serve à desorientação, quase sempre benéfica ao capitalismo plutocrático.

> Essa proposta de que o romance do futuro não terá *nenhuma* história, ou antes terá uma história urdida pelo leitor (ou antes, pelos leitores), é muito claramente destituída de apelo e, caso venha a ser aplicada, levará de forma inevitável não à tão propalada morte do autor, mas sim à extinção do leitor – todos os futuros leitores do que é classificado como "literatura". É fácil ver que isso só poderia ser uma invenção da crítica literária acadêmica, que passou a ser dominada por uma infinidade de ideias que exprimem a mais veemente hostilidade ao próprio projeto da literatura em si. (SONTAG, 2007, *e-book*, n.p)

E qual seria esse projeto que, de tão importante, nós – acadêmicas em Jornalismo Literário – almejamos trazê-lo à comunicação jornalística? Ora, ele não consiste numa lista ou coleção de fatos, na "glutonaria de histórias sem fim disseminada por nossa mídia" que provoca o "consequente embotamento do sentimento" (SONTAG, 2007, *e-book*, n.p). O que é ele então? Ele diz respeito a uma "viagem em si mesma – feita, vivenciada e concluída" (SONTAG, 2007, *e-book*, n.p).

Aqui, o repórter literário que usa as estratégias romanescas em suas grandes-reportagens constitui-se uma voz singular – destoante das nossas próprias vozes – que nos mostra uma espécie de "estar no mundo" (SONTAG, 2007, *e-book*, n.p) justamente porque nos oferece um universo com fronteiras, isto é, com fim: uma seleção de intrigas, que necessariamente exclui a simultaneidade do "realismo supremo".

Neste rol de escolhas e exclusões que compõe a arquitetura textual, *tudo* é relevante e o encerramento se transforma em "um ponto de convergência mágica para os cambiantes pontos de vista" matizados pelo(a) escritor(a) (SONTAG, 2007, *e-book*, n.p). E é assim, pela tessitura amarrada – e não pela forma partida, fragmentariamente errática, propalada por pílulas informativas ou pela ideologia do hipertexto –, que o leitor se prepara para ver, *educando-se* por meio deste "modelo de completude", de "profundidade sentida", de "esclarecimento provocado pela história e por sua resolução" (SONTAG, 2007, *e-book*, n.p).

Este é também o componente ético da tarefa dos(as) romancistas-repórteres: o projeto de uma história jornalístico-romanesca que nos guia entre momentos de estabilidade e momentos de desordem na trama; entre quietudes e tensões narrativas; e, uma vez alcançado o fim, despeja-nos em uma "experiência total hipotética", a qual, nos dizeres de Sontag, a vida nos nega...

1.3.2 Andanças e errâncias rumo ao fim: jogo do romance

É só por esse sentido total, impalpável na vida e palpável na tessitura, que o livro da argentina Leila Guerriero, outro vértice de nossa análise, fez-se possível. Em *Los suicidas del fin del mundo – Crónica de um pueblo patagônico*, a vida é bruscamente interrompida pela forca, pelo tiro, pela automutilação... Suicídio dos que optaram por abreviar o fim. Ora, sabemos: no jornalismo tradicional, ou a morte é transformada em estatística desincumbida da vida, ou ela é adornada com rápidas revoltas e comoções. Em ambos os casos, apenas é considerada o que Byung Chul-Han (2018) chama, no livro *Psicopolítica – o neoliberalismo e as novas técnicas de poder*, de "economia das emoções".

Segundo o filósofo, no jogo neoliberal do capitalismo de nossos tempos, do qual a imprensa hegemônica é certamente porta-voz, há uma espécie de estímulo, a todo tempo, de reações rápidas e emocionadas, traduzidas em rompantes que nos levam à compra impensada, à venda da vida nas redes sociais, à aceitação de ideias menos pela racionalização de seus pressupostos e mais pelo forte apelo emocional nelas existente. Para o estudioso sul-coreano, enquanto a emoção é violenta, instantânea e não narrável, o sentimento tem uma temporalidade diversa: há nele uma constância e, portanto, um vagar temporal que gera viabilidade narrativa. A raiva é uma emoção. O luto, um sentimento. Não há "emoção do luto" (CHUL-HAN, 2018, p. 60).

Vale então ponderar que, não raro, o jornalismo das grandes corporações pontilha emoções diante da morte, em textos pré-formatados que apenas pincelam ora a revolta, ora o grito, ora o

tiro. Na outra ponta da cobertura, o número medidor do "tamanho da catástrofe" torna a morte chocante pelo dado quantitativo, retirando o morrer-individual daquilo que seja "merecedor" de consideração *sentida, vivida* na constância do tempo.

Acredito que o contrário deste caráter apelativo-emocional, avesso à narrativa, dá-se no Jornalismo Literário. Dá-se em Leila Guerriero. Ao cooptar o romance, a reportagem se esforça por traduzir um enredo dos sentimentos que, evidentemente, é pontilhado pelas reações súbitas das personagens, mas que sobretudo é captado no desenrolar das ações no tempo e no espaço, isto é, em uma *narrativa* que nos faz ver e sentir as nossas próprias vidas no desfecho da história, como diria Sontag, e na finitude do outro.

Conquanto Leila Guerriero evidentemente não pôde entrevistar os suicidas – seus personagens centrais –, a apuração não é por isso barrada. *Tudo fala* a ausência dessas pessoas, *tudo fala*, nesta seleção ao modo romanesco, a vida dessas pessoas: o vento, o frio, os bares e os caminhares dos bêbados da cidade... Esses que não encontram o caminho, mas que persistem mesmo cambaleantes:

> El día era prístino, sin una sola nube, y el hombre empezó a cruzar la calle desafiando el viento. Para cuando llegó a la otra vereda pensé que no seguía, que no podía dar un paso más. Caminaba dando bandazos, chocando con los postes de luz, los bancos y los árboles, flameando. Era un gag y reconozco: era divertido. Se balanceaba como un junco, y había cierta dignidad en ese empeño. Caminó hacia la izquierda, después a la derecha.
> — No encuentra el camino – le dije a Martina – no sabe cómo volver a la casa.
> — Acá nadie sabe cómo volver a casa – dijo Martina, y para cuando agregó "después del sábado a la noche" yo ya había pensado que, así como lo había dicho, era toda una verdad de porte. Toda una revelación.[13] (GUERRIERO, 2005, *e-book*, n.p)

O bêbado sem rumo que desafia o vento e que não encontra caminhos possíveis – e em todo o livro há uma sorte de imagens de uma ventania cortante, fria e cruel – é a figura da *passagem* daqueles que ali desistiram da vida. É a "verdade de porte" pressentida pela repórter. Leila Guerriero promove, em toda a extensão de sua reportagem, um jogo lúdico com o modelo de completude (SONTAG, 2007) do estilo romanesco. Percebam: ela inicia seu livro com um capítulo que se intitula "O fim". Nele, há a morte de Juan Gutiérrez, 27 anos, bom jogador de futebol. Ele não veria, depois de um chuvisco matinal, a manhã de sol radiante daquele último dia do milênio, 31 de dezembro de 1999. Ainda assim, ele pede comida. Ele come. Faz gestos

[13] O dia estava limpo, sem uma única nuvem, e o homem começou a atravessar a rua enfrentando o vento. Quando chegou à outra calçada, pensei que não ia mais adiante, que não podia dar mais um passo. Ele cambaleou para a frente, colidindo com postes, bancos e árvores, flamejante. Era uma piada, eu admito: foi divertido. Balançava como um junco, e havia certa dignidade no esforço. Ele caminhou para a esquerda, depois para a direita. "Ele não consegue encontrar o caminho", eu disse a Martina, "não sabe como voltar para casa". "Ninguém aqui sabe como chegar em casa", disse Martina, e, quando acrescentou "depois de sábado à noite", eu já tinha pensado que, desse modo como ela havia dito, era bem uma verdade de porte. Era toda uma revelação. (Tradução minha)

de quem planeja seguir vivo. Bate à porta da casa da mãe. Depois, enfurecido, às sete e vinte da manhã, sai à rua, talvez ainda embalado pelo álcool. E se enforca no fio elétrico. Antes, alguém ainda pôde vê-lo dobrando a esquina. Como seguir *a obra* diante do fim?

Guerriero então, ao último capítulo de sua tessitura, dá o título: "O começo". Ali conta que em Buenos Aires, no dia primeiro de fevereiro de 2005, uma terça-feira como tantas, ninguém dá a mínima a Las Heras, cidade em que Gutiérrez se mata. O pequeno município – onde se descobrira na década de 1960 poços de petróleo – enfrenta ondas de suicídios que seriam merecedoras da consideração e do zelo por parte dos agentes públicos de saúde, não fosse a marginalidade discursiva da cidade desconhecida:

> En la publicidad paga que la Subsecretaría de Turismo del Gobierno de Santa Cruz publicaba durante su mandato en diarios de Buenos Aires había un mapa y en ese mapa, donde debía estar Las Heras, no había nada: apenas la línea negra de la ruta 43.[14] (GUERRIERO, 2005, *e-book*, n.p)

E eis aqui, sublinhando o silenciamento ao qual a cidadezinha está submetida, as derradeiras linhas do livro:

> Entonces llegó un correo electrónico de Rulo, el dueño de FM Divina *[em Las Heras]*, que decía: "Espero que estés bien, pero acá comenzó nuevamente el infierno. El domingo se ahorcó otro pibe de 23. Ojalá no siga como aquel año". A las 7 de la mañana del domingo, 30 de enero de 2005, se había ahorcado Walter Fabián Cayumil, de 23 años, obrero de la empresa Pride, colgándose del tanque de agua del colegio número 53, un día antes de tomar el ómnibus que iba a llevarlo a Cosquín Rock, viaje por el que había pagado 500 pesos.
> Cuatro días después, el jueves, 3 de febrero de 2005, otro correo de Rulo decía que a las 8 de la mañana, a los 82 años, se había ahorcado un antiguo vecino de Las Heras, de nombre Raúl, de apellido Moye. Cinco días más tarde, el 8 de febrero, Rulo avisaba que, de idéntica manera, se había matado Pedro Parada, un hombre de 62. Pero ahora, en Buenos Aires, los diarios finalmente hablaban de suicidios: de nueve asfixiados con gas carbónico que el sábado, 5 de febrero de 2005, habían sido encontrados en una hacienda de Hihashi Izu, cien kilómetros al sudoeste de Tokio, Japón. Nada decían de los muertos del Sur. Y ese, ahora sí, fue el fin de todo.[15] (GUERRIERO, 2005, *e-book*, n.p)

[14] Na publicidade paga que o Subsecretário de Turismo do Governo de Santa Cruz publicara durante seu mandato nos jornais de Buenos Aires havia um mapa e nesse mapa, onde deveria estar Las Heras, não havia nada: apenas a linha negra da Rota 43. (Tradução minha)

[15] Então chegou um e-mail de Rulo, o dono da FM Divina [em Las Heras], que dizia: "Espero que você esteja bem, mas aqui o inferno começou de novo. No domingo, outro rapaz de 23 anos se enforcou. Espero que não continue como naquele ano". Às 7 da manhã de domingo, 30 de janeiro de 2005, Walter Fabián Cayumil, 23 anos, trabalhador da empresa Pride, enforcou-se na caixa d'água da escola, número 53, um dia antes de pegar o ônibus que o levaria a Cosquín Rock, para uma viagem pela qual pagara 500 pesos. Quatro dias depois, na quinta-feira, 3 de fevereiro de 2005, outro e-mail de Rulo dizia que às 8 da manhã, aos 82 anos, um ex-morador de Las Heras, chamado Raúl, de sobrenome Moye, havia se enforcado. Cinco dias depois, em 8 de fevereiro, Rulo avisou também que, da mesma forma, Pedro Parada, um homem de 62 anos, havia se matado. Mas agora, em Buenos Aires, os jornais finalmente falavam em suicídio: dos nove asfixiados com gás carbônico que no sábado, 5 de agosto de 2005, foram encontrados em uma fazenda em Hihashi Izu, cem quilômetros a sudoeste de Tóquio, no Japão. Eles não disseram nada sobre os mortos do Sul. E isso, agora sim, foi o fim de tudo. (Tradução minha)

É como se a periferia esquecida, no sul argentino, composta por trabalhadores que enriquecem a capital Buenos Aires ao retirarem da terra o petróleo que brota dali – mas sem agregar sentido às próprias vidas –, gritasse a necessidade de se começar a narrar a história daqueles que não aguentaram. Termina-se o livro, pois, com a assunção de uma voz: se os diários metropolitanos calam essas pessoas, eis diante de nós esta pequena obra-prima, muito rebelde e falante, que fez um esforço ético de "amarrar", no "aqui" abonado do capital e da metrópole, um "lá" para o qual viajaremos e retornaremos, não sem antes refugar o passo, não sem antes nos perguntar:

— *Por que diabos se deixa uma cidade morrer?*

— *Em nome de quê?*

— *De que ouro negro?*

— *De que vida?*

— *Que vida? Que vida levamos?*

O capítulo inicial "O fim", portanto, é a representação da morte, da chegada da jornalista àquela terra ilhada, fim de rota, fim de linha, sem saber quando sair, sem saber como sair, diante da impossibilidade de andar, tonteada e empurrada pelo vento cortante, indizível. Chega-se, no capítulo de abertura, à terra onde todos findaremos: a Las Heras de nós. Mas nela se caminha, se conta, se entra nos botequins e nos puteiros... Faz-se hora nos salões de beleza. Vê-se o empenho musical dos que levam um pouco de som às estações de rádio. Vê-se o beijo dos namorados, no canto do colégio. Toma-se uma bebida no bar do hotel. Nela, escuta-se. De manhã, uma prostituta lava o chão. São por esses gestos, costurados à trama, que é possível assumir, diante do nada e do suicídio que silencia, uma voz: ou melhor, as vozes (polifônicas) outrora caladas.

Em suma: "O fim", primeiro capítulo do livro, é o desembarque da repórter no lugarejo onde se morre; onde se contam anedotas míticas – rumores de seita – sobre a morte, como se os suicídios fossem orquestrados por uma força maligna; onde se chega e não se sabe quando, nem como, sair... Lugar de vida – a todos nós. Essa impossibilidade de sair por conta própria é sublinhada cenicamente: quando a repórter chega à cidade, havia a promessa de um piquete de trabalhadores que, caso acontecesse, isolaria o lugar do resto do mundo. A estrada bloqueada, como já acontecera outras vezes por 15 dias, a qualquer trânsito:

> Aquel día de otoño el viento sacudía el ómnibus de la empresa Sportman, que une Comodoro Rivadavia con Las Heras. El ómnibus era demasiado viejo y la ruta 43, escenario de todos los piquetes, se clavaba en el horizonte sin ninguna interrupción, sin una sola curva. A los costados, arriba, abajo, no había nada. Ni pájaros ni ovejas ni casas ni caballos. Nada que pudiera llamarse vivo, joven, viejo, exhausto, enfermo. Solo había eso – desierto puro –, los balancines del petróleo con sus cabeceos tristes,

> y el ruido de una botella que iba y venía por el pasillo y que nadie – ni yo – se molestaba en levantar. No éramos más de cinco pasajeros, y el chofer impávido y un poco de música. Pasamos Pico Truncado, una ciudad a 80 kilómetros de Las Heras, y el ómnibus se detuvo. Subió una chica rubia y gorda, de gafas grandes con marco blanco. Usaba aparatos en los dientes y conocía al chofer: se saludaron con confianza. Entre risas se sentó en el primer asiento y dijo que se rumoreaba que los piqueteros iban a cortar, en minutos más, la ruta entre Pico Truncado y Caleta Olivia. No habría modo de regresar a Comodoro Rivadavia. — Voy a Las Heras y no sé si salgo – contó riéndose, muerta de risa. Dicen que van a cortar quince días, como la otra vez, o más. Me esperaba idéntico destino. No sé si me desesperé.[16] (GUERRIERO, 2005, *e-book*, n.p).

A entrada em cena da repórter enquanto personagem desta reportagem romanceada mostra a que veio: trata-se da geografia e da história, do espaço e do tempo, de um mundo abismal, no qual não sabemos se nos desesperamos ou não; do qual não sabemos como ou quando sair; pelo qual entramos acomodados num ônibus velho, com a paciência lancinante de quem vê a imensidão da estrada e continua, continua, continua, continua, dando de ombros ao ruído da garrafa insistente abandonada na passagem. É o cenário no qual pessoas se matam. E morrem, inevitavelmente. E no qual – perdoe-me lembrá-los – todos vivemos. É ali que se passará a história daqueles que comporão o nosso devir. Devimos a morte. O fim, este meu que virá, e o deles – ali à minha frente, naquela cidade em que finda a linha do trem –, coroa a necessidade urgente da vida, de vivê-la e de contá-la. Guerriero sabe disso. E com isso abre sua obra.

Já "O começo" – em jogo lúdico, o título do último capítulo do livro – traduz a necessidade de fala que levou à empreitada jornalística e que resulta, portanto, naquela construção atravessada por vozes, muitas vozes que até então tinham sido caladas pela distância simbólica dos explorados – que faz Tóquio, do outro lado do mundo, ser mais noticiável do que o quintal no qual passam aperto os trabalhadores argentinos que enriquecem o seu próprio país. Eles mesmos empobrecidos. Só é possível perceber a riqueza subversiva daquele coro polifônico, próprio da estrutura romanesca e da apuração jornalística em profundidade, ao final

[16] Naquele dia de outono, o vento sacudia o ônibus da empresa Sportman, que liga Comodoro Rivadavia a Las Heras. O ônibus era muito velho e a Rota 43, cenário de todos os piquetes, encravava-se no horizonte sem nenhuma interrupção, sem uma única curva. Nas laterais, acima, abaixo, não havia nada. Nem pássaros, nem ovelhas, nem casas, nem cavalos. Nada que pudesse ser chamado de vivo, jovem, velho, exausto, doente. Só havia isso – deserto puro –, as plataformas de petróleo com seus acenos tristes, e o barulho de uma garrafa que ia e vinha pelo corredor e que ninguém – nem eu – se deu ao trabalho de pegar. Não éramos mais do que cinco passageiros, o motorista impávido e um pouco de música. Passamos por Pico Truncado, cidade a 80 quilômetros de Las Heras, e o ônibus parou. Uma loira gorda com grandes óculos de aro branco entrou. Ela usava aparelho nos dentes e conhecia o motorista: eles se cumprimentaram com confiança. Rindo, sentou-se no primeiro assento e disse que havia rumores de que os piquetes iriam cortar a rota entre Pico Truncado e Caleta Olivia em mais alguns minutos. Não haveria como voltar a Comodoro Rivadavia. "Vou para Las Heras e não sei se saio", disse ela, rindo, morrendo de rir. "Dizem que vão cortar quinze dias, como da outra vez, ou mais." O mesmo destino me esperava. Não sei se me desesperei. (Tradução minha)

da obra. Este capítulo de encerramento demonstra, portanto, a resposta jornalística ante a motivação inicial: é o trágico esquecimento do povo que vive nos pampas desérticos – e que nas áridas regiões de frio luta para permanecer a despeito da morte – que leva à apuração, à romanceação e à escrita. A jornalista dá nome, voz e cor – atribui, enfim, sensações – àquela dor antes não nominada e por isso mesmo ignorada. Ela a traz ao conhecimento do portenho. Ela coloca Las Heras no sentimento do mundo. Sofrida tarefa do repórter-romanceador.

Este último capítulo da obra, este "começo", aponta também ironicamente à continuidade do problema: à eterna existência dos que morrem sem eira nem beira, à cotidianidade sem sentido da vida. Isso porque o capítulo traduz uma nova onda de suicídios, um recomeço – ocorrido em 2005 – ao qual se refere o e-mail de Rulo... Uma onda tão forte como aquela apurada por Guerriero, ocorrida entre os anos de 1997 e 1999, no fim do milênio. É como se nas derradeiras páginas de seu livro, a repórter nos dissesse: renovam-se sempre os motivos da escrita, as pessoas seguem morrendo, o Estado segue sem nada a fazer, os jornalistas seguimos sem apurar... Vidas inteiras que se perdem, na concretude e na tessitura, vidas não vistas, não lidas. E assim, numa estrutura cíclica da obra, o livro *encena* a ideia bakhtiniana de presente inacabado: ao fim é como se o leitor fosse chamado ao início, ou à necessidade moral de mais e de mais leituras como aquelas, de mais livros que eternizem o cotidiano em curso daqueles que resolveram findar este inacabamento da vida.

Tudo isso está em forte contraposição ao "número ilimitado de histórias ininterruptas", advindas da mídia corporativa, repassadas de forma distanciada, provocadoras de um horror apenas "passivo" e, consequentemente, "amoral" (SONTAG, 2007, *e-book*, n.p). O projeto da reportagem romanceada tem como componente basilar, ao contrário, essa completude da experiência sentida – e isso é muito visível, e estruturalmente importante, no livro de Guerriero. É por isso que ele foi escolhido para também compor o recorte desta tese.

Se uma romancista, como eu digo com Sontag, dispõe-nos à mala, dispõe-se a nos levar para uma viagem, pelo espaço e pelo tempo, ela faz com que o leitor se disponha à travessia de um abismo. "Faz algo ir a um lugar onde não está." É notório, portanto, que o estudo desta área pode agregar benefícios à narrativa jornalística que trata das tramas da vida.

Mala às mãos, cientes do recorte que nos guia como mapa, avancemos... Não sem antes balizarmos o caminho.

1.4 Metodologia, categorias de análise e estado da arte

Metodologicamente, em diálogo com Lima (2013), adota-se nesta tese uma postura que toma os romances-reportagens não como simples objetos de estudo. Mais do que isso, eles são tomados como "articuladores das existências de sujeitos" que carregam atravessamentos – tempos e lugares – que não são livres das tensões da realidade (LIMA, 2013, p. 32). Trata-se, assim, de uma pesquisa teórica que não almeja a simples descrição de procedimentos formais vindos da literatura e aplicados ao Jornalismo. Não se trata, pois, de um estudo – assentado na teoria literária – para prescrever um receituário de *como* se escrever jornalismo literário.

Indo além do campo do formalismo, esta tese toma por base a teoria do romance para explorar, no movimento da tessitura jornalística rumo às possibilidades romanescas, como a relação entre o Jornalismo e a Realidade em curso pode ser ampliada; como ela pode ser expandida em direção a uma miríade de sujeitos antes silenciados pela imprensa corporativa, em direção a temas que, sem as possibilidades de romanceação, seriam inaudíveis ou tabus nas rotinas de cobertura tradicional.

Tanto Leila Guerriero quanto Daniela Arbex são lidas *não* a partir de um estudo comparativo entre as duas: se assim fosse, entraria em cena mais a análise das semelhanças e das disparidades entre as obras. Ora, esse não é o interesse primordial do estudo que aqui empreendo. O cotejamento dessas escrituras servirá não à comparação acerca da execução do gênero reportagem literária, com seus procedimentos formais; ou à comparação dos meios de apuração e de checagem; ou mesmo ao tensionamento entre os contextos sócio-históricos das produções escolhidas.

Sabe-se, e é bom ressaltar, que os livros foram produzidos no capitalismo periférico do sul da América do Sul. Ambos tematizam os abalos sofridos por uma juventude interrompida, seja pela falta de motivação em uma terra de forasteiros – na qual predomina a exploração do solo e das gentes –, seja pela falta de estrutura para uma diversão em segurança. Nos dois casos, depois da perda, houve a falta de apoio empático às famílias enlutadas, muitas destinadas ao esquecimento não fossem os duros esforços – dos familiares e das repórteres – para a construção de uma narrativa de vida (que inclui, de fato, a perda).

Sendo assim, embora seja impossível desconsiderar tal realidade externa às autoras, ela virá à tona, bem como as próprias obras vêm à tona, para se formular o conceito de romanceação do jornalismo. Para que ocorra essa conceituação, o recorte é fundamental, pois por meio dele se viabilizam as categorias romanescas operantes na tessitura do real apurado. É por isso que, mais do que por um viés comparativo de estilo, as obras são vistas como bases materiais para

se compreender como a romanceação opera e, fundamentalmente, para se elucidar de que maneira romancear o relato pode se constituir uma ética jornalística de cobertura.

Nesse sentido, a forma romanesca se faz, mais do que simplesmente por uma arquitetura textual da reportagem, por uma postura de apuração compromissada com os sujeitos que se dispõem à matéria, no sentido de uma escuta que não os instrumentaliza, mas que busca um diálogo pelo qual os conflitos, as tensões, os desejos e os prazeres se compõem no atravessamento entre repórteres e fontes, ao mesmo tempo executores e feituras da matéria narrada.[17] Assim, nessa atitude holística que entrelaça trama e fábula, estética e ética, escrita solitária e comunhão dialógica, repórter e fonte, narrador e personagem, identidade e alteridade, serão considerados três pares de categorias para a análise dos livros em questão, a saber:

1. Tempo-Espaço;
2. Personagens-Instâncias narrativas;
3. Estética-Ética

Como cheguei a estas noções analíticas? Primeiro, vale dizer que o estabelecimento de pares de análise, e não de categorias isoladas, deve-se ao fato de que tais elementos são inextrincáveis. Ora, assim como na vida, a percepção temporal se dará, no romance-reportagem, pela animação do espaço: a pacatez e o tempo que escorre lento, em uma Las Heras abandonada, são sentidos, mesmo, na rua deserta; a sirene das ambulâncias na rua dos Andradas sublinha o tempo da urgência ou a espera aflitiva daqueles pais – em um abismo que se abre nas horas cotidianas. Eis aí a articulação espaço-temporal, nossa primeira categoria de análise evidenciada *nas* e *pelas* obras, formadora de um mundo típico do romance, isto é, de um universo (com uma geografia, com uma história, com fronteiras...) aproveitado com sucesso pelas repórteres em questão.

No que se refere às personagens que motivam o feitio dos livros – isto é, todos aqueles jovens prematuramente mortos –, elas só são capturáveis via movência do espectro do narrador: seja a onisciência seja a testemunha, ambos se deslocam às narrativas de mães, de colegas, de amigos, de namorados e, assim, conseguem fisgar o que foram aquelas vidas em sua complexidade, ora esférica, ora plana.[18] Eis então a articulação narrador-personagem, nossa segunda categoria analítica que emerge dos dois livros. É bom ressaltar que em toda trama romanesca ficcional os espectros narrativos são, obviamente, aqueles dos quais surge o material

[17] "E nós passamos a ser desenhados pela língua que criamos" (TEZZA, 2012, p. 105).
[18] Classificação de Morgan Forster (1974): personagens esféricas são complexas, constituídas a partir de uma rede de contradições e conflitos; personagens planas apresentam uma única característica predominante e não aparecem complexificadas em escolhas subjetivas truncadas ou antitéticas.

de toda história: as percepções espaciais, as ações das personagens, os cortes no espaço e no tempo, as analepses, as prolepses etc. Dito isso, é evidente que qualquer categoria romanesca é atravessada pelas instâncias narrativas, que poderiam ser, por isso mesmo, partes de *qualquer par* na análise de uma obra.

Mas por que, aqui, juntam-se os espectros narrativos especificamente às personagens? A resposta é trivial: em decorrência da existência real dos heróis e da impossibilidade concreta, no plano da apuração jornalística, de se ter com eles, pois eles morreram, fica transparente a necessidade de narradores *muito* moventes na trama, dada a impossibilidade de que o herói assuma *per se* sua própria voz, como narrador-protagonista. Daí decorre a evidência àquele diálogo permanente e sempre aberto, evidenciado por Bakhtin em todo e qualquer romance, entre as palavras do autor, que nunca são as finais, e as palavras cambiantes dos espectros narrativos e das personagens – heterodiscursividade no romance. Vale lembrar que a movência narrativa é existente e urgente em qualquer trama, uma vez que nenhum personagem – ficcional ou não, vivo ou morto, não importa – é acessível em si mesmo, sendo-nos mostrado via seleção linguística esquemática de um ponto de vista narrativo específico. Isso quer dizer que a modulação do foco narrativo *ajusta a visão* do leitor a outros detalhes, outrora não vistos, de uma mesma personagem, alterando-a.

No mais, no tocante à terceira categoria de análise, ao par ética-estética, farei abaixo uma explicação menos rápida, tensionando-a com alguns autores. Ora, o trabalho estético só poderá vir à tona a partir de um comprometimento e de um fôlego diferenciados na apuração. Ninguém escreve uma reportagem na estética romanesca se não tomar por base o posicionamento ético do repórter-romancista. E que posição seria essa?

Quando leio, em conjunto, *Confissões de um jovem romancista*, de Umberto Eco, e *O espírito da prosa*, de Cristóvão Tezza, ambas autobiografias literárias nas quais os ensaístas dizem dos motivos que os levam à escrita, bem como de seus modos de se dedicar a ela, arremato dessas obras uma síntese que pode revelar a atitude do romancista diante do mundo: ele(a) é aquele(a) que deseja uma cosmologia, um demiurgo que inventa um universo (ECO, 2018, p. 15); nesse processo, é aquele(a) que se articula, equilibrando-se, sobre o duplo princípio da realidade e da construção da realidade (TEZZA, 2012, p. 111):

> Aprendi que o romance não é apenas um fenômeno linguístico. Na poesia, é difícil traduzir as palavras porque o que importa é o seu som, assim como seus significados deliberadamente múltiplos, e é a escolha das palavras que determina o conteúdo. Numa narrativa temos a situação contrária: o *universo* que o autor construiu, os acontecimentos que nele ocorrem é que ditam o ritmo, o estilo e até a escolha das palavras. A narrativa é governada pela regra latina "*Rem tene, verba sequentur*" – "Prenda-se ao tema e as palavras virão" –, ao passo que na poesia a formulação deve ser mudada para: "Prenda-se às palavras e o tema virá". A narrativa é, acima de tudo,

> uma questão cosmológica. Para narrar algo, começamos como uma espécie de demiurgo que cria um mundo – um mundo que deve ser tão preciso quanto possível, para que possamos nos movimentar nele com total confiança. (ECO, 2018, p. 15)

Mas esse mundo não é decalque da matéria narrada: não se trata de um mapa com correspondência objetiva ao externo. É, sim, um mapa aberto, um mapa sujeito a travessias não previstas, um mapa disposto não simplesmente às vivências concretas apuradas, mas à constituição de um ponto de vista pelo qual se estabelece um eixo de referência da condição humana (TEZZA, 2012). Na prosa romanesca, na literatura,

> o ato de escrever cria um narrador, com que eu (o autor) não posso me confundir. Se eu mesmo sou o narrador, não escrevo literatura – simplesmente dou minha opinião pessoal sobre o mundo, faço uma confissão, comunico-me diretamente com o vizinho, conto histórias da minha vida; enfim, se eu sou o próprio narrador, sou parte integrante da minha vida, não relativizável e sem nenhuma distância (que podemos chamar provisoriamente de distância estética). Os atos da minha vida não podem ser estéticos no sentido de um acabamento final – se o meu gesto pessoal é ao mesmo tempo um gesto pessoal e uma obra de arte, eu me transformo em objeto [...] (A arte performática, em última instância, é a dissolução do sujeito em objeto [...]). Ao escrever eu me transformo em outra pessoa, e obrigatoriamente tenho de ver o mundo do lado de fora de mim mesmo. [...] Na ficção, não sou eu que posso ditar as regras do mundo (se o fizer, serei um péssimo escritor) – é o narrador que eu criei, e ele está sempre do lado de lá, vendo-me criticamente. (TEZZA, 2012, p. 216-217)

Ora, ver o mundo do lado de fora de si mesmo; construí-lo ao escavar a superfície das coisas, abandonando uma visão meramente autocentrada sobre elas; chegar a uma espécie de "avesso" do qual conseguiremos nos ver – e às nossas regras – criticamente, e no qual o leitor, em sua liberdade de ir e vir *no limite* da obra – deste *mundo criado* –, alocará suas diferentes possibilidades existenciais: tudo isso compõe a mimese da reportagem romanceada. Microcosmo de uma situação, o produto mimético

> sem dúvida se alimenta da matéria histórica, mas a configura de tal maneira que não identifica seu produto com sua matéria. [...] A mímesis, se ainda cabe insistir, não é imitação porque não se confunde com o que a alimenta. A matéria que provoca a sua forma discursiva aí se deposita como um *significado*, apreensível pela semelhança que mostra com uma situação externa conhecida pelo ouvinte ou receptor, o qual será substituído por outro desde que a mímesis continue a ser significante perante um novo quadro histórico, que então lhe emprestará outro significado. Ou seja, se, como dissemos, o produto mimético é um dos modos de estabelecimento da identidade social, ele assim funciona à medida que permite a alocação de um significado, função de semelhança que o produto mostra com uma situação vivida ou conhecida pelo receptor, o qual é sempre variável. O discurso mimético distinguir-se-á do não mimético por esta variabilidade necessária. (COSTA LIMA, 2003, p. 45)

Com Eco, Tezza e Costa Lima, demonstro que a romancista enfrenta o tempo presente, vai ao mundo concreto de sua contemporaneidade, aos conflitos e às tensões históricas, aos nomes, às ruas, às praças, ao anedótico, para dali extrair uma possível referência (se alterada ou não deliberadamente pelo *fantástico*, no caso da ficção, não importa). Disso tudo, a

romancista configura um Cosmos que, no limite da obra, é autônomo, embora tal autonomia não signifique que se prescinda da realidade, uma vez que tal universo é feito justamente de sua dobra.

É nesse Cosmos, no qual nos movemos com confiança (de sua existência não podemos jamais duvidar, porque isso traduziria uma falha na execução literária), como disse Umberto Eco, que podemos, inclusive, desconfiar das personagens, dos narradores irônicos, das situações... Enfim, da vida ali criada.

É a esse mundo, lido com a distância estética do acabamento, como insinuou Cristóvão Tezza, ao qual transmutamos, porque alheio a nós, o nosso ser e a nossa realidade conflituosa. Se ele fosse mapa exato do real (meu, seu, nosso), não haveria sentido em dizer que se desloca, que se transmuta. Não haveria razão de se dizer que se vai a *alter* e se retorna a si. A literatura é feita deste deslocamento.

Igualmente, a reportagem literária faz-nos *deslocar*. A diferença é que a construção desse Cosmos, nela, estará assentada necessariamente em um processo de apuração imersivo, em entrevistas aprofundadas, em checagens, em observações participantes e anotações milimétricas nos diários de campo, em vastas pesquisas documentais em arquivos textuais, sonoros, fotográficos, audiovisuais, em um comprometimento empático com as histórias de vida e com a escuta das fontes. Assim, com um limite ético feito de restrições severas à fantasia deliberada – que faria com que o real *empírico* deixasse de ser a referência –, a apuração é a base de tal cosmologia.

Uma vez grifada em papel, a reportagem se romanceia porque tal Cosmos apurado deixa de coincidir unicamente com os fatos arrolados, ganhando espessura estética: isto que faz com que aloquemos sempre novos quadros de referência ao mundo narrado, a depender de nossa posição no mundo; isto que faz com que atravessemos o outro; isto que faz com que visemos criticamente a nós mesmos, olhando-nos de fora, na potência de um impessoal partilhado, muito nosso, mas também de todos ao mesmo tempo, como expliquei no início desta tese a partir de Deleuze. Tem-se, dessa maneira, que essa espessura estética é impossível sem um posicionamento humanista na apuração: ela só se faz no fôlego de procedimentos de captação *não* instrumentalizantes. Daí a necessidade de se amalgamar as duas áreas, ética e estética, numa mesma categoria analítica.

Explicitei até aqui, portanto, os elementos que serão analisados no recorte – tanto em Daniela Arbex quanto em Leila Guerriero – em seus três pares constitutivos. Ainda deixei evidente o nosso método teórico. Ele não faz das reportagens simples objetos, mas as vê como

tessituras nas quais se compõem os sujeitos e suas tensões, carregando, inclusive, partilhas e conflitos epistêmicos entre distintos campos de saber – Jornalismo e Literatura. Vamos agora, no último esforço para balizamento desses nossos caminhos de pesquisa, ao estado da arte.

1.4.1 O estado da arte: por onde avançar

Neste tópico, para lhes dar uma ideia do quadro geral de estudos acerca da romanceação do jornalismo, procedi a uma descrição que traz à tona um painel do que vem sendo debatido nessa temática nos programas de Pós-Graduação *Stricto Sensu* em terras brasileiras. Na Biblioteca Digital de Teses e Dissertações (BDTD), foram encontrados 36 resultados[19], delimitando os marcadores às palavras "romance" e "reportagem", no período de 2000 a 2020, e considerando trabalhos publicados em Língua Portuguesa. Se retirarmos a periodicidade – que delimita a busca às duas últimas décadas –, verificamos que o número de produções aumenta apenas em dois, saltando para 38 resultados.[20] Isso significa que o tema é relativamente novo, não no que se refere à sua execução no jornalismo (em livros-reportagem ou em revistas...), mas no que diz respeito ao interesse de pesquisa no âmbito acadêmico.

Vale dizer também que, desses 36 resultados iniciais, 23 correspondem a produções executadas nos departamentos de Letras, Literatura e Linguagens; 9 teses e dissertações foram desenvolvidas em programas de Pós-Graduação em Comunicação; e 4 trabalhos são originários de "outras pós-graduações *stricto sensu*" (a saber: "Cultura e Sociedade", "Educação", "Filosofia" e "História"). Além da evidente transdisciplinaridade da área, esse dado comprovou o que já era perceptível em meus estudos: nos textos acessados por mim, referentes à mescla entre romance e reportagem, mais existiam estudos ligados às letras do que propriamente ao jornalismo. Em dados objetivos, o estado da arte permitiu-me, assim, comprovar aquilo que antes era apenas uma sensação: da totalidade de produções encontradas na BDTD, e que mencionavam a um só tempo os termos romance e reportagem, aproximadamente 64% pertenciam às Letras, 25 % à Comunicação e 11% a outros programas.

[19] O emaranhado de trabalhos que precederam meus caminhos encontra-se expresso nos apêndices desta tese. Aqui é necessário evidenciar aos nossos leitores: meu desejo era de que apenas estudos aprofundados entrassem no rol de minha seleção. Exatamente por isso, em vez de ir à cata de artigos científicos (muitos deles produzidos de forma pontual para a conclusão de disciplinas dos pós-graduandos(as)), optei por selecionar estudos de natureza mais complexa, daí a escolha de teses e dissertações como focos centrais.

[20] Neste caso, há o acréscimo da dissertação de Neila Bianchin, publicada em 1994 e intitulada *Romance-reportagem: onde as semelhanças não são meras coincidências,* e do trabalho de mestrado *A evocação da duplicidade em cinco contos de Truman Capote,* dissertação de Clotilde Gross escrita em 1981.

Ressalto ainda que, no total, existem apenas 6 teses na BDTD referentes ao tema, ao passo que 30 dissertações mencionam esta imbricação entre áreas. E o uso do verbo mencionar é aqui *exato* ao meu propósito: ora, se até aqui meu filtro condizia meramente à *presença* das palavras "romance" e "reportagem" nas pesquisas, a partir de agora a peneira seria qualitativa – mais do que *mencionar* tais termos, os trabalhos deveriam se dedicar à problematização acerca da imbricação entre as duas esferas discursivas no texto escrito (seja em livro, sites ou revistas). Desta feita, em uma segunda filtragem (Apêndice B), optei por retirar de nossa lista aquele conjunto de teses e dissertações que versava sobre gêneros que não os textuais.

Foi então desconsiderada toda sorte de trabalhos que tinham como foco as adaptações cinematográficas, isto é, aquelas pesquisas que se dedicavam às transições de livros a produções audiovisuais ou imagéticas.[21] Além disso, ainda foram excluídas produções que, embora ocasionalmente citassem o par romance e reportagem, eram estritamente afeitas a outras áreas (a saber: Filosofia, Linguística, História e Educação).

Mantiveram-se os estudos que se comprometiam à imbricação entre os gêneros, seja no campo do jornalismo de apuração aprofundada, seja no campo de uma literatura de ficção que dialoga com a linguagem jornalística (alguns trabalhos são voltados à realidade ficcional, mas trazem um debate interessante sobre a mescla entre discursos romanescos e informativos).

Essas exclusões trouxeram, pois, um escopo mais realista ao estado da arte de meu objeto: após a análise qualitativa, verifiquei que, dos 36 estudos, 21 traziam algum tipo de reflexão sobre a dialogia entre os gêneros jornalísticos e as composições romanescas: dessas 21 obras (5 teses e 16 dissertações), 14 produções (67%) provinham dos departamentos de Letras e Literatura; 6 (28%) foram executadas nas Pós-Graduações em Comunicação; e 1 trabalho (5%) era originário de outra área (Cultura e Sociedade).

Vale dizer que quando, à segunda filtragem, foram excluídas as teses e as dissertações que traziam à tona adaptações, ao audiovisual, de obras escritas, reduziram-se de forma importante os trabalhos escritos por comunicólogos(as). Isso significa que 33,3% das pesquisas no campo comunicacional – embora lidem com o romance-reportagem – preocupam-se mais com sua releitura ao modo cinematográfico. Por outro lado, 66,7% do total de investigações científicas sobre linguagem jornalística e discurso romanesco, produzidas por comunicadores, dedicam-se ao jornalismo escrito, isto é, em quase 70% das vezes o romance adentra os estudos de Comunicação pelas mãos do Jornalismo Literário.

[21] Aqui também entraram trabalhos que se dedicam às histórias em quadrinhos (HQs) originárias de adaptações de romances-reportagens a este gênero.

Mas bastam os números citados até aqui, pois eles destoam do tom nada quantitativo deste trabalho. Retomemos assim o fio narrativo original com uma provocação colhida da tese de Schneider (2013), presente em nosso estado da arte: nas pesquisas da área comunicacional, os jornalistas optam mais pelo uso do termo "livro-reportagem" e menos pela expressão "romance". Para a estudiosa, essa escolha provavelmente funcione como uma espécie de recurso "protetivo" da comunidade jornalística, como se com "livro-reportagem" se traduzisse "apenas o meio físico ou o veículo para a divulgação de um texto essencialmente jornalístico, apesar de suas características literárias" (SCHNEIDER, 2013, p. 13).

Talvez seja por isso mesmo que no estado da arte tenhamos visto menos estudos na Comunicação – e mais no campo das Letras – que associam explicitamente o gênero romanesco à reportagem,[22] uma vez que o termo operador da análise tenha sido a palavra "romance". Ora, será a razão do prestígio da alcunha "livro-reportagem", ante o nome "romance", uma decorrência da associação deste último à ficção? Não preciso de um sim ou não categóricos a esta questão, que aqui é apenas secundária. O que é importante, neste trabalho, é o entendimento de que, mais do que artifício, o texto romanceado no jornalismo é uma atividade estruturante, que não estabelece dicotomias entre forma e conteúdo, sendo capaz, a seu modo, de intervir na realidade a partir do estabelecimento de uma abordagem eticamente diferenciada, assentada sob bases verdadeiras.

Aos leitores e às leitoras, fica então o desejo de que continuem em minha companhia. Nos dois próximos capítulos, além da conceituação mais precisa e detalhada do que se entende por reportagem romanceada (Capítulo 2), haverá a análise dos livros *Todo dia a mesma noite – a história não contada da Boate Kiss* e *Los suicidas del fin del mundo – crónicas de un pueblo patagónico*, no Capítulo 3. Caminhemos juntas e juntos.

[22] Quando o fazem, alguns deles se referem a publicações brasileiras da década de 1970, tais como as de José Louzeiro: trata-se de uma coleção de livros lançados pela Editora Civilização Brasileira, nomeada por Ênio Silveira como "romance-reportagem" e que era baseada em eventos reais. Vale ressaltar que isso ocorria em um contexto no qual as apurações jornalísticas, bem como as denúncias, eram cerceadas nos veículos da imprensa tradicional, uma vez que o Brasil vivia o recrudescimento da ditadura militar.

2 DO ROMANCE À ROMANCEAÇÃO DA REPORTAGEM: INTERLÚDIO TEORIZANTE

Heterodiscursividade, zona de proximidade com o hoje em devir e com a linguagem *viva* da atualidade inacabada, leitura que se inflama na incompletude desejante do leitor, silêncio aparvalhado que se faz *em ato*, isto é, no pujante diálogo de um plurilinguístico cotidiano: eis algumas características, como demonstrei no capítulo anterior, marcadoras do gênero romanesco.

Agora pedirei licença àqueles que pacientemente me acompanham: antes de mergulharmos novamente naquela *Las Heras - mundo completo*, de Leila Guerriero, ou naquela estrutura-resistência no coração gaúcho – abrigo para a memória –, de Daniela Arbex, desfiarei teoricamente mais algumas características do romance as quais a reportagem jornalística fagocita, transformando-as para a composição de um novo gênero, autônomo e potente.[23] Já que adiamos por um breve capítulo a viagem àqueles mundos, vem daí o nome "interlúdio", constante no título desta seção: trata-se de pausa intermediária e, vale dizer, estratégica, entre as cenas de nosso novelo jornalístico-romanesco.

Neste *break*, sejamos como uma viajante que, antes de se dispor às múltiplas entradas que levam a novos universos, prepara-se com um mapa aberto no qual ela intui imaginativamente o que irá encontrar. Imbuídos desta atitude exploratória, desçamos então, de forma mais detida, a essa aproximação com o leitor provocada pelo gênero romanesco, uma vez que tal proximidade também é basilar aos efeitos que a reportagem literária almeja produzir.[24]

---

[23] Sobre essa espécie de fagocitose rumo à própria autonomia, Rogério Borges (2013) irá ponderar que o jornalismo literário precisa, a um só tempo, ser encarado como verdadeiro e como narrativamente verossímil. Alia-se, assim, a permanência no universo do ocorrido, ainda que apenas no plano da dedução, como é típico do discurso jornalístico, a certo grau de dedução e interpretação – avizinhando-se do ato da criação literária. Tal simbiose é um dos aspectos que tornam esse discurso autônomo: "atuando na hibridização de gêneros que têm propósitos discursivos distintos, o Jornalismo Literário não apenas une características, mas as retrabalha e as faz merecedoras de outras demandas, uma vez que criativo como a literatura, mas sem suas liberdades totais, e informativo e veraz como o jornalismo, mas com mais liberdades que este. Nesta intersecção, surge um discurso flexível, que deve se permitir momentos de criação desde que eles observem critérios de rigor informativo do jornalismo" (BORGES, 2013, p. 200).

[24] Lembro-me aqui da última experiência docente que tive, no primeiro semestre de 2022, com 17 estudantes da disciplina *Livro-reportagem e jornalismo de revista*, da Universidade Paulista (UNIP), campus Goiânia. À ocasião da leitura do livro *Todo dia a mesma noite*, alguns estudantes me diziam que, embora há tempos não lessem livros quaisquer, o "chamado" daquela específica obra, de Arbex, "era diferente": eles sentiam como se *eles fossem* aqueles jovens, ou as mães daqueles jovens; eles se sentiam "no horror do fogo" e da "pele queimada", como me disseram, tal era o nível de aproximação.

2.1 Realismo formal, vivificação da experiência humana

Umberto Eco (2018), em *Confissões de um jovem romancista*, conta-nos que, após a publicação de *O nome da rosa*, os leitores, no afã de se levar a sério personagens fictícios – transformando-os em seres humanos "de verdade" –, escreviam-lhe mensagens dizendo que tinham descoberto a abadia, "*naturalmente* inventada", onde se passava a história. Trinta anos depois, um alemão escreveu-lhe dizendo que encontrara, em Buenos Aires, uma livraria de antigas obras com um volume de *Kircher*, perguntando-lhe se, por acaso, não seria a mesma livraria e o livro mencionados por Eco no romance em questão:

> Aqueles que saíram em busca da verdadeira abadia e do verdadeiro manuscrito eram talvez leitores ingênuos, pouco familiarizados com as convenções literárias, que deram por acaso com o meu romance depois de ver o filme. Mas esse sujeito alemão que acabo de mencionar, e que parece ter o hábito de visitar vendedores de livros raros e aparentemente sabe da existência de *Kircher*, certamente é uma pessoa culta, familiarizada com livros e materiais impressos. Assim, o que parece é que muitos leitores, independentemente de sua condição cultural, são ou se tornam incapazes de distinguir entre ficção e realidade. Levam a sério personagens fictícios, como se fossem seres humanos de verdade. Outro comentário a respeito dessa distinção (ou da ausência dela) ocorre em *O pêndulo de Foucault*. Depois de assistir a uma liturgia alquímica algo fantástica, Jacopo Belbo tenta justificar ironicamente a prática, observando: "[...] Estava me perguntando quem somos nós. Nós que consideramos Hamlet mais real que o nosso porteiro. Terei o direito de julgar estes aqui, eu que ando à cata de Madame Bovary para convidá-la a cear?". (ECO, 2018, p. 50)

Percebam: conforme ensina Bakhtin (2015), é próprio à heterodiscursividade empregada artisticamente no romance flagrar o movimento do discurso com suas contradições e mesmo com sua insuficiência. Sendo assim, não raro nós, leitores, sentimo-nos errantes, compartilhando da visão sempre tentante da instância narrativa. Neste ato de compartilhar uma busca, não há, portanto, aquela sensação de um passado absoluto, não há a *distância* do gênero épico: quem se dedica ao romance, ao se apoderar da tensão narrativa, estabelecerá entre ela e sua vida uma aproximação muitas vezes microscópica.

A forma composicional que dá concretude a essa aproximação com a vivência presente do leitor foi chamada por Ian Watt (2010), no livro *A ascensão do romance*, de realismo formal. Para o teórico, é este procedimento que é garantidor da ilusão de realidade do romance, que fisga, inclusive, leitores não ingênuos, como o alemão que conhece livros raros. Aqui – vale dizer – "realismo" não significa uma escola literária. Trata-se de um método narrativo por meio do qual, para se criar a sensação de uma "autêntica experiência humana" (WATT, 2010, p. 34), próxima a nós, o romance traz à tona a percepção do fluxo temporal, do espaço e das personagens em ação. Percebam pelo excerto abaixo:

> La de Luis Montiel fue la segunda muerte y llegó ocho meses después de la de Mónica Banegas, el 18 de noviembre de 1997. La casa de la familia Montiel está en una

> esquina, y desde la calle, antes de golpear, los vi. Emilio y Juana, los abuelos de Luis, miraban por la ventana. No me miraban a mí ni a la calle ni a la vereda. Miraban por la ventana como quien ha visto algo que jamás hubiera querido ver y no habian hecho otra cosa que mirar por la ventana, salvo leves interrupciones pra el llanto y las compras, desde el día de la muerte de su nieto.[25] (GUERRIERO, 2005, *e-book*, n.p)

Este breve trecho demonstra, na reportagem romanceada, a potência do que Watt chama "realismo formal": trata-se do amálgama tempo-espaço-personagem que traduz narrativamente a própria experiência existencial. Sintam: a janela é um elemento espacial, mas, em vez de aparecer genericamente, apenas como pano de fundo ou quadro afastado, como era comum nos gêneros pré-romanescos, ela aparece tocada pela subjetividade mais íntima da personagem. Olha-se por ela como quem já se desesperou; como quem espera aquele que não vai voltar; como quem possui um olho ausente que, desde a morte, não se fixa mais em nada, nem nas paisagens, nem em quem chega, nem no movimento da rua – janela-olho vazio. O espaço é assim personificado, animado, pleno das subjetividades em luto.

Se o espaço é antropomorfizado, as personagens do excerto são, por sua vez, espacializadas. Notem: Emilio e Juana, avós do suicida, não aparecem mais no capítulo, pois quem fala à repórter é Clara, professora, aposentada, católica convicta, e tia de Luis Montiel. Os avós apareceram apenas essa única vez: à janela, envidraçados por ela, à espera de nada, vistos por quem está de fora da casa como uma espécie de aparição, quase fantasmática. Eles não se expressam *propriamente* – não há travessões nem aspas, a repórter não lhes dirige a palavra. No entanto, eles falam *exatamente* como partes do ambiente: fundem-se a essa janela à espreita de nada, desconectada da rua. Tem-se, a partir dessa estratégia de espacializá-los, a ideia de um *concreto* abandono provocado pela morte do neto.

A esta junção "personagem-espaço", une-se também, perfazendo o que Ian Watt nominou de realismo formal do romance, o retrato preciso do escorrer do tempo: aqui ele aparece lento, *quase* paralisado. A própria imobilidade e a coisificação dos personagens em cena conduzem a tal sensação. Já o "quase" é aqui inferido a partir de uma palavra específica, sagazmente trazida pela escritora: "compras". Tal atividade cotidiana aparece como breve fuga ou interrupção ao quadro vazio: as compras, essas que retiram os avós, ainda que brevemente, daquela janela imóvel, traduzem uma cotidianidade não repleta de gozo, mas enquanto hábito

[25] A de Luis Montiel foi a segunda morte e veio oito meses depois da de Mónica Banegas, em 18 de novembro de 1997. A casa da família Montiel fica na esquina, e da rua, antes de bater, eu os vi. Emilio e Juana, avós de Luis, olhavam pela janela. Eles não olhavam para mim ou para a rua ou para a calçada. Eles olhavam pela janela como quem viu algo que nunca quis ver, como quem não fez nada além de olhar pela janela, exceto por pequenas interrupções para chorar e fazer compras, desde o dia da morte do neto (GUERRIERO, 2005, *e-book*, n.p). (Tradução minha)

que obriga a viver. O tempo quase, *quaaaase* para, mas a vida continua, o fluxo temporal é inevitável e leva às compras, que obrigam Emilio e Juana a saírem do esquadro, mesmo em lamento, mesmo como num pranto (para retomar a expressão da instância narrativa).

Ora, tal disposição da personagem em um espaço-tempo assim tão específico, como este que descrevi, não existia nos gêneros anteriores ao romance. Neles, tais dimensões eram vagas, em vez de particularizadas:

> O papel do tempo na literatura antiga, medieval e renascentista certamente difere muito do que tem no romance. A restrição da ação da tragédia a 24 horas, por exemplo, a decantada unidade de tempo, na verdade equivale a uma negação da importância da dimensão temporal na vida humana; pois, de acordo com a concepção da realidade pelo mundo clássico – subsistindo em universais atemporais –, [...] a verdade da existência pode se revelar inteiramente no espaço de um dia como no espaço de uma vida toda. As decantadas personificações do tempo como o "carro alado" ou o "sombrio ceifeiro" revelam uma concepção essencialmente similar. Concentram a atenção não no fluxo temporal, mas na morte, que é atemporal; cabe-lhes a função de minar a nossa percepção da vida cotidiana [...]. Essa concepção a-histórica está ligada a uma surpreendente falta de interesse pelo detalhamento do tempo minuto a minuto e dia a dia [...]. (WATT, 2010, p. 24)

Quanto ao espaço, nessas narrativas pré-romanescas

> o lugar era tradicionalmente quase tão genérico e vago quanto o tempo. Como nos informa Johnson, Shakespeare "não considera a diferença de tempo ou local"; e a *Arcadia* de Sidney é tão solta no espaço quanto os limbos boêmios do palco elisabetano. É verdade que na picaresca, bem como em Bunyan, há muitas descrições físicas, vívidas e particularizadas; são, contudo, incidentais e fragmentárias. (WATT, 2010, p. 27-28)

Ora, no romance, bem como na reportagem tocada por ele, não há nada de "incidental" no uso do espaço, como vimos pelo trecho de Leila Guerriero; tampouco há uma desconsideração quanto ao fluxo temporal – seja com seu correr, seja com seu vagar, ele é vital à narrativa. Ela se preza, pois, pela fusão composicional "tempo-espaço-personagem", pelo realismo formal que dá vazão à vida movente, isto é, que dá cabimento e forma a uma aproximação com o real cotidiano, pleno de heterodiscursividades, de contradições e de silêncios.[26]

Como consequência, o gênero romanesco leva seus leitores a um tempo profundamente histórico, calcado no sucedâneo de instantes, no hoje, no desenrolar sinestésico avesso a universais atemporais ou a verdades absolutas provenientes do tempo mítico. Feita essa

[26] Para se contemplar esse dinamismo, a obediência a convenções formais preestabelecidas só pode colocar em risco (WATT, 2010, p. 14) o sucesso da empreitada. É por isso que, se comparado à "tragédia ou à ode, o romance parece amorfo – impressão que provavelmente se deve ao fato de que a pobreza de suas convenções formais seria o preço de seu realismo" (WATT, 2010, p. 14). A tessitura romanesca – sem uma ossatura enrijecida, como diria Bakhtin – é assim experimental por excelência.

exposição, é então fácil perceber porque esta tese defende que o romance, e não outro gênero, é propício para se amalgamar ao Jornalismo, tornando-o literário: ora, a orientação temporal da atividade jornalística não é, exatamente, o hoje sempre em devir, inacabado, avesso à distância de autoridade, partidário da vivência cotidiana de todos nós? Aqui, há a necessidade, dada a importância do problema, de se detalhar esta orientação temporal, situando-a no quadro de seu desenvolvimento histórico.

2.2 O movimento do tempo

Sabe-se que os gêneros não estão descolados da nossa vida sociocultural. Sabe-se que a diversidade deles é infinita "porque são inesgotáveis as possibilidades da multiforme atividade humana", sendo que o repertório dos gêneros do discurso "cresce e se diferencia à medida que se desenvolve e se complexifica determinado campo" (BAKHTIN, 2003, p. 262). Assim, sendo o gênero vivo e movente, não é possível que simplesmente *surja* o romance, magicamente retirado das mentes de genialidades inquietas; não é possível que magicamente as estratégias composicionais romanescas sejam canonizadas em textos, dispostas nos currículos acadêmicos. E não é possível que o romance de hoje, esse que chega ao Jornalismo contemporâneo, seja o mesmo daquele consagrado no século XIX.

As condições socioculturais para o surgimento deste gênero, bem como para a sua força de romancear outros textos, inclusive a reportagem, ligam-se a uma guinada filosófica fundamental: a mudança no sentido de realismo – e, mais do que isso, de "verdade" – ocorrida, sobretudo, a partir do século XVIII. Ian Watt (2010, p. 12) explica que, para a filosofia escolástica da Idade Média, o termo realismo aplicava-se *não* a objetos particulares e concretos dispostos à percepção sensorial, à análise e à descrição objetiva – tal como é a ideia do senso corrente –, mas se referia a abstrações, a realidades universais que, de certa forma, eram atemporais.

Não só no período medieval, mas também

> na Grécia e em Roma, a filosofia e a literatura receberam profunda influência da concepção platônica segundo a qual as Formas ou Ideias eram as realidades definitivas por trás dos objetos concretos do mundo temporal. Essas formas eram concebidas como atemporais e imutáveis e, assim, refletiam a premissa básica de sua civilização em geral: não aconteceu nem podia acontecer nada cujo significado fundamental não fosse independente do fluxo do tempo. Tal premissa é diametralmente oposta à concepção que se impôs a partir do Renascimento, segundo a qual o tempo é não só uma dimensão crucial do mundo físico como ainda a força que molda a história individual e coletiva do homem. (WATT, 2010, p. 22-23)

Como já mencionei anteriormente a partir de Ian Watt, o tempo era de certa forma desimportante na narrativa. Isso ocorria porque, antes da guinada filosófica que caracteriza a modernidade, ele não entrava como elemento cultural central na percepção de mundo de sujeitos que acreditavam na imutabilidade da natureza, bem como na "não mobilidade" dos desígnios divinos.

Vejamos um exemplo: Mikhail Bakhtin (2018) explica, em seu *Teoria do Romance II – As formas do tempo e do cronotopo*, quais eram os procedimentos de uma narrativa romanceada chamada por ele de "romance aventuresco de provação", desenvolvida entre os séculos II e VI de nossa era – e parte da *pré-história* do gênero romanesco tal como atualmente o conhecemos. O interessante neste gênero é que a ideia de fluxo temporal – garantidora de uma sequência causal ao enredo – é praticamente negligenciada. Os fatos da trama ocorrem por mera coincidência ou pela mão do acaso.

Nessas narrativas, não raro a fábula aventuresca transcorre entre dois motivos muito tradicionais: ela se inicia com um enamoramento de perdição, encantatório, entre duas personagens que, de *súbito,* casual e repentinamente se veem perdidas pela paixão; e termina com o enlace matrimonial, com a união desejada. Dentre esses dois pontos, desenvolve-se propriamente a trama do romance: uma sequência de impossibilidades ao casal, como a não aprovação dos pais, o rapto da noiva, a fuga marítima e um decorrente naufrágio, a captura e a escravidão, em terras distantes, dos amantes... Ao final, há o reencontro feliz.

No entanto, todas essas peripécias parecem não se desenvolver no tempo. Isso porque, a despeito da série de aventuras e infortúnios, absolutamente *nada* se altera: ao fim, até a idade e o viço dos enamorados permanecem os mesmos. Não há, pois, preocupação com a verossimilhança do correr da história *no* tempo. De acordo com Bakhtin, é como se a trama romanesca em si não importasse, porque justamente nos momentos em que ela se desenvolve, isto é, entre os motivos inicial (amor dos amantes) e final (enlace feliz), não existe nada de essencial:

> Desde o início o amor do herói e da heroína não suscita nenhuma dúvida, e esse amor permanece absolutamente inabalável ao longo de todo o romance; preserva-se a castidade dos dois, o casamento no final do romance funde-se naturalmente com o amor dos heróis que rebentou logo no primeiro encontro, no início do romance, como se nada tivesse acontecido entre esses dois momentos, como se o casamento tivesse sido realizado no dia seguinte ao encontro. [...] Aquela ruptura, aquela pausa, aquele hiato que surge entre esses dois momentos biográficos imediatamente contíguos, e justo no qual se constrói todo o romance, não entra na série biográfica temporal, situa-se fora do tempo biográfico; ele não altera em nada a vida dos heróis, não acrescenta nada a elas. Trata-se justamente de um hiato extratemporal entre dois momentos do tempo biográfico. Se a coisa fosse diferente, se, por exemplo, como resultado das provações e das aventuras vividas, a paixão inicial e repentinamente surgida entre os heróis tivesse ganhado força, passado por uma experiência concreta e adquirido as

> novas qualidades de um amor sólido e experimentado, ou se os próprios heróis tivessem amadurecido e conhecido melhor um ao outro, então estaríamos diante de um tipo de romance muito tardio, sem nada do romance aventuresco europeu e jamais do romance grego. (BAKHTIN, 2018, p. 19-20)

Vale pontuar que quando, na modernidade, o tempo passa a importar culturalmente para a apreensão das "verdades" nas quais uma vida procura se sustentar, isto é, quando o desenrolar temporal, com a anotação do sucedâneo de instantes e dias, passa a importar para o sentido de realismo – e os universais atemporais, de ordem imutável e divina, deixam de subsistir como a noção fundante de realidade –, já muito mais tarde, os escritores irão parodiar essas narrativas romanescas primevas. Sintomático que o romance barroco dos séculos XVII e XVIII, por exemplo, se voltasse a elas em tom cômico: Voltaire

> não deixou de medir a quantidade de tempo real que seria necessária à habitual dose romanesca de aventuras e "reveses da sorte" do herói. No fim do romance, seus heróis (Cândido e Cunegundes), tendo superado todos os reveses, unem-se num enlace feliz e predestinado. Mas infelizmente eles já estão velhos, e a bela Cunegundes se parece com uma bruxa velha e disforme. Quando a paixão dá lugar ao prazer, este já é biologicamente impossível! (BAKHTIN, 2018, p. 20-21)

A partir deste tom paródico, vai se estabelecendo um outro tipo de narrativa romanesca a partir do século XVIII: nela, não só o tempo é contado e usado para a assunção de um tom irônico, como ele funda, sobretudo, a experiência individual do *ser* que experimenta a torrente de instantes de forma única e original. Nessa *experimentação* do tempo, surge a concepção moderna de uma "busca pela verdade", avessa ao discurso de autoridade, percebida como uma questão mais ligada ao individual, "logicamente independente da tradição do pensamento e que tem maior probabilidade de êxito rompendo com essa tradição" (WATT, 2010, p. 13).

Valoriza-se, portanto, um método pelo qual o *indivíduo* possa descobrir a verdade não através dos universais atemporais, mas por meio dos sentidos, por meio do estudo dos particulares – dispostos à verificação – da realidade em curso. Se os pressupostos verdadeiros da vida antes estavam dispostos fora da temporalidade concreta, no eterno e no divino, eles agora passariam a ser buscados no repertório das lembranças vindas de uma consciência que se quer exclusiva, desenvolvendo-se ao longo deste tempo experimentado.

Essa reorientação cultural traz um novo sentido de verdade – avesso à tradição, inovador por essência – que dá cabimento à narrativa romanesca tardia, essa que se consagrou no século XIX, por meio da qual o(a) romancista almeja fornecer um retrato de uma *vida única* através do tempo. É este, pois, um dos sentidos básicos do gênero romance – noção que até hoje dialoga com outros significados que, mais tarde, o gênero abarcou.

Mas aqui é necessária uma ressalva importante. Esta tese, como todo trabalho de pensamento, incorre em um sério risco: na ânsia de se tentar compreender a romanceação de

nossas reportagens – a influência do gênero romanesco para a composição de personagens que tenham correspondentes reais –, a tendência é a de que tentemos estabilizar o sentido do que *seja* o romance. Ora, o risco é o de se pacificar aquilo que é, *per se*, instável e movente. Não desejo cometer este equívoco. Abrirei novo tópico para detalhar essa questão.

2.3 O movimento do romance à reportagem

O fato de se defender o romance como gênero muito propício ao amálgama com o Jornalismo Literário não significa, de forma alguma, que o gênero seja estanque, isto é, não significa que ele simplesmente esteja ali, pronto para ser *usado* pela reportagem. Nada disso! Romance e reportagem são gêneros dinâmicos que se influenciam reciprocamente e o próprio Jornalismo, note-se bem, *reoxigena* a tessitura romanesca, desestabilizando-a em novas configurações, fazendo-a fugir de modelos consagrados tempos atrás. Aliás, é só por causa da plasticidade própria ao romance, deste seu caráter amorfo – como dizem os(as) teóricos(as) de minha leitura –, que podemos falar de romanceação nesta nossa época de múltiplas telas hipermidiáticas.

Lembro-me agora de Calvino (1999, 2015), um romancista que traduz este movimento sempre experimental do gênero. Em *Se um viajante numa noite de inverno*, por exemplo, o autor brinca com o sentido tradicional da aventura romanesca: aquela envolvente, lida como uma viagem repleta de mistérios e suspenses, plena de obstáculos e, por vezes, laureada por um encontro amoroso. No livro, tal aventura é tecida a partir de uma caneta metalinguística, muito contemporânea e irônica, pela qual quem é o protagonista é o próprio leitor: sua grande missão é a de ler o romance, a despeito do erro de encadernação que o conduz à eterna repetição, do suicídio do autor, das provações de outras obras, jamais lidas – essas que o observam de soslaio, convidando-o à desistência –, das TVs ligadas, do confisco do tempo.

O exemplo de Calvino é sintomático por demonstrar a largueza de sentidos dialogantes do romance, pois este gênero, em seu dinamismo, é capaz de aliar distintas direções, até mesmo opostas: a metalinguagem contemporânea e a aventura tradicional. Mas por que me volto ao escritor italiano? Ora, porque uma das *(in)*definições trazidas por ele acerca do romance ajuda-nos a compreender o sentido dessa tessitura à reportagem atual: em uma entrevista, Calvino busca compreender o sentido romanesco, na segunda metade do século XX, dizendo que o gênero pode ser compreendido, simplesmente, como "uma obra narrativa que pode significar e ser fruída em muitos planos interpenetráveis" (CALVINO, 2015, p. 31-32).

Mas não se enganem quanto à simplicidade desta definição, pois ela atua, justamente, para preservar a complexa inesgotabilidade do texto romanceado. A questão é que, conforme explica o autor, o romance não se esgota em um único sentido. Ora, não se pode mais concebê-lo como no século XIX, período em que o seu desenvolvimento fora tão "pleno, exuberante, variado e substancioso que o que foi feito basta por dez séculos" (CALVINO, 2015, p. 28). E por que não? Percebam: se a consideração do sucedâneo do tempo – da sua não imutabilidade – forneceu, como já demonstrei aqui, aporte a uma escritura na qual o herói experimenta os múltiplos conflitos da alma humana de forma única e original, aprofundada em uma infinidade de instantes e de reviravoltas e de páginas, hoje em dia

> escrever romances longos é um contrassenso: a dimensão do tempo foi estilhaçada, não conseguimos viver nem pensar senão em fragmentos de tempo que se afastam, seguindo cada qual sua própria trajetória, e logo desaparecem. A continuidade do tempo só pode ser reencontrada nos romances da época em que o tempo, conquanto não parecesse imóvel, ainda não se estilhaçava. (CALVINO, 1999, p. 16)

Sim, há uma crise da tessitura romanesca se considerarmos produções desse tipo. Mas o gênero ultrapassa essa concepção. Calvino (2015), então, provoca-nos a uma ampliação do entendimento. Sendo um produto da indústria cultural, o romance surge como mercadoria, inicialmente vendido, como no caso dos primeiros livros de Defoe, em bancas; muitas vezes sem o nome e sobrenome de seus autores (CALVINO, 2015). Nesse sentido mercadológico, o gênero é considerado como aquela narrativa envolvente: o romance "como técnica de aprisionamento da atenção do leitor, fazendo-o viver em um mundo fictício", levando-o a participar "de experiências com forte carga emotiva", obrigando-o "a prosseguir a leitura por curiosidade sobre o que acontecerá depois"[27] (CALVINO, 2015, p. 29). Aqui, não há nenhum desprezo a essa trama de apelo emocional. Ora,

> a indústria cultural sempre existiu, com seu perigo de decadência geral da inteligência, mas dela sempre nasceu algo novo e positivo; diria que não há melhor terreno para o nascimento de valores autênticos que o solo fétido das exigências práticas, da demanda de mercado, da produção de consumo. (CALVINO, 2015, p. 29)

E também não há razão para se dar as costas a este solo, sobretudo em uma pesquisa executada em um Programa de Pós-Graduação em Comunicação, dentro de um departamento destinado à formação de jornalistas. Se é assim, é justamente a partir deste lugar das exigências práticas que penso: à esteira do que diz Calvino (2015), em sua breve e profícua entrevista, percebo que há, aqui também, uma crise. Explico: esta narrativa romanesca ficcional, de alto

[27] Esta conceituação do romance é curiosa porque remonta às próprias críticas que hoje fazemos às facilidades dos filmes hollywoodianos, ou das séries de ação dos serviços de *streaming* – produtos culturais que, na visão dos seus detratores, estimulariam os espectadores à passividade, à aceitação acrítica da história em prol do gozo do envolvimento. Essas eram as exatas críticas dos difamadores do romance.

teor de envolvimento e de eloquente carga emotiva, foi de certa forma deixada de lado diante do esgarçamento do tempo, de sua relatividade, da falta de balizas rumo à sequencialidade temporal – características de nossa época. Nesse sentido, em lugar desse mundo tridimensional que comove, opta-se por tessituras que forneçam uma espécie de problematização da forma.

A ficção romanesca se volta então, cada vez mais, à derrocada do domínio perspectívico, como explica Anatol Rosenfeld (2009) no livro *Reflexões sobre o romance moderno*. Ora, na modernidade tardia,[28] os escritores olharão com desconfiança para aquela obra que zela pela ilusão referencial envolvente – olharão com reservas para a arte que não se problematiza a si mesma, a arte que quer nos fazer mergulhar na tessitura como se essa fosse transparente, como se fosse um mundo à nossa caminhada e ao nosso dispor. Nesta nossa época, como desapareceu a certeza da posição do indivíduo frente às coisas do mundo, nos romances a consciência, por vezes, aparecerá como epidérmica e superficial (ROSENFELD, 2009, p. 86-87), avessa à profundidade perspectívica, alheia ao que Robbe-Grillet (1969) chamou de "mitos de profundidade":

> Sabemos que toda a literatura romanesca repousava sobre esses mitos [...]. O papel do escritor consistia tradicionalmente em cavar na Natureza, aprofundá-la, a fim de atingir camadas cada vez mais íntimas e de acabar por trazer para a luz do dia algum pedaço de um segredo perturbador. Tendo descido ao abismo das paixões humanas, ele enviava para o mundo aparentemente tranquilo (o da superfície) mensagens de vitória descrevendo os mistérios que tinha tocado com a mão. E a sacra vertigem que então invadia o leitor, longe de engendrar a angústia ou a náusea, pelo contrário, tranquilizava-o quanto ao seu poder de domínio sobre o mundo. [...] A palavra funcionava assim como uma armadilha na qual o escritor encerrava o universo a fim de entregá-lo à sociedade. (ROBBE-GRILLET, 1969, p. 18-19)

O que Robbe-Grillet (1969) parece querer dizer é que os romancistas começaram a perceber que o mundo não é nosso bem, não é domesticável ou ordenável conforme nossos interesses: vivemos, afinal, nessas metrópoles absurdas, em meio a canos e fios e setas e sinais e cimentos e tijolos e mosquitos e fumaças indomáveis. O romance do futuro, para Robbe-Grillet (1969), passa a valorizar, cada vez mais, o "adjetivo óptico e descritivo", realçando assim o caráter superficial e alheio de um mundo coisificado, em vez de estabilizar tal realidade em significações psicológicas, sociais, freudianas, sentimentais, funcionais etc. (ROBBE-

[28] Termo aqui utilizado na acepção de Stuart Hall, caracterizando uma época na qual as interconexões sociais recobrem o globo, na qual existe uma pluralidade de centros de poder, além de constantes descentramentos e deslocamentos de identidades. São sociedades caracterizadas pela diferença; por antagonismos sociais que produzem uma variedade de posições-sujeito para os indivíduos. "Se tais sociedades não se desintegram totalmente não é porque elas são unificadas, mas porque seus diferentes elementos e identidades podem, sob certas circunstâncias, ser conjuntamente articulados. Mas essa articulação é sempre parcial: a estrutura da identidade permanece aberta" (HALL, 2005, p. 17).

GRILLET *apud* BORGES, 2013, p. 105).

> Todos podem perceber a natureza da mudança realizada. No romance inicial, os objetos e os gestos que serviam de apoio à intriga desaparecem completamente para dar lugar apenas a seu significado: a cadeira vazia não era mais do que uma ausência ou uma espera, a mão que pousa no ombro não era mais do que um sinal de simpatia, as grades na janela eram apenas a impossibilidade de sair... E eis que agora vemos a cadeira, o movimento da mão, a forma das grades. O significado delas continua flagrante, mas em lugar de açambarcar nossa atenção ele nos é dado como algo a mais; demais, mesmo, pois o que nos atinge, aquilo que persiste em nossa memória, [...] são os próprios gestos, os objetos, os deslocamentos e os contornos [...]. (ROBBE-GRILLET, 1969, p. 16)

Nesse sentido, os romancistas desta vertente "futurista" queriam construir um mundo imediato; desejavam destacar, como escrevi em minha dissertação de mestrado, "o caráter não habitual desta realidade narrada que nos cerca" (BORGES, 2013, p. 106). Eles, para isso, escrevem aparições, sobreposições, mundaréus descritivos que se apresentam a si próprios, recusando-se a "dobrar-se ante nossos hábitos de apreensão e ante nossa ordem" (ROBBE-GRILLET, 1969, p. 16).

> Se ainda acontecer de servirem as coisas, por um instante apenas, de apoio às paixões humanas, isso se sucederá apenas temporariamente, e elas não aceitarão a tirania das significações a não ser aparentemente – como por troça – a fim de melhor mostrar a que ponto elas permanecem estranhas ao homem. (ROBBE-GRILLET, 1969, p. 17)

Neste mundo descentrado (HALL, 2005), no qual a realidade não se deixa aprisionar, o romancista agiria – e me aproprio aqui de uma comparação de Anatol Rosenfeld (2009) – como um pintor cubista que exagera um mundo geométrico, amiudando o elemento humano (ou o fazendo desaparecer) em suas retas e linhas. Mas vale dizer: há ainda aqueles que não querem narrar apenas a superfície de coisas irredutíveis e alheias; aqueles que ainda desejam mergulhar! Todavia, esses(as) mesmos(as) escritores(as) sabem que o uso da perspectiva tradicional, da ilusão de um mundo tridimensional com profundidade, é anacrônico diante do tempo esgarçado em que vivem... Optam, então, por romper a causalidade comum a partir de outro expediente: zelam pelo mergulho no fluxo psíquico incessante das personagens, pelo qual o espaço e o tempo aparecem sobrepostos, rarefeitos, relativos. Nesses casos,

> desaparece ou se omite o intermediário, isto é, o narrador, que nos apresenta a personagem no distanciamento gramatical do pronome "ele" e da voz do pretérito. (...) Ao desaparecer o intermediário, substituído pela presença direta do fluxo psíquico, desaparecem também a ordem lógica da oração e a coerência da estrutura que o narrador clássico imprimia à sequência dos acontecimentos. Com isso esgarça-se, além de tempo e espaço, mais uma categoria fundamental da realidade empírica e do senso comum: a da causalidade (lei de causa e efeito), base do enredo tradicional, com seu encadeamento lógico de motivos e situações, com seu início, meio e fim. (ROSENFELD, 2009, p. 83-84)

Aqui, se seguirmos com a comparação de Rosenfeld (2009) – entre a pintura e o romance – veremos então outra maneira de "borrar" a perspectiva ilusionista: não mais um mundo objetal virá à tona; emergirá agora, como no expressionismo da pintora, a realidade a partir de "emoções e visões subjetivas que lhe alteram a aparência"; ou, como no surrealismo, revelar-se-á "a imagem onírica de um mundo dissociado e absurdo" (ROSENFELD, 2009, p. 76). De todos os modos – seja pelo exagero do objeto externalizado, seja pela hipérbole do torvelinho psíquico –, desmascara-se o mundo epidérmico do senso comum, denunciando espaço e tempo, por exemplo, como formas relativas e subjetivas (ROSENFELD, 2009, p. 81).

Percebam: no caso de o objetivo ser uma dramatização dos estados mentais – no momento mesmo em que eles se afiguram à consciência, fazendo com que a mente caótica seja o palco principal onde ocorrerá a cena do romance –, a narrativa traduzirá, com pouca pontuação, o "fôlego só", o contraditório ritmo de embaralhamento do pensamento humano. Assim, mais uma vez, a construção artística de um mundo no qual o leitor caminhará a partir do envolvimento, como um devorador afetado por uma ordem causal, cairá por terra. O que quero dizer, em suma, é que tanto o descritivismo óptico como o mergulho no caos do monólogo interior – a depender da intensidade de seu uso – podem, afinal, funcionar como formas composicionais romanescas que levam ao hermetismo, uma vez que rompem as sequências de causa-e-efeito, esgarçando a lógica comum; uma vez que ilustram a queda do domínio perspectívico (ROSENFELD, 2009).

Todavia, é aí, *exatamente* no lugar de crise do romance de envolvimento, que surge a renovação: diante do texto hermético, o jornalismo literário é acionado para reoxigenar o gênero, como apontou Tom Wolfe (2005). Como assim? Ora, aposta-se no retorno do texto de representação realista – este que busca colocar o leitor no olho da cena, este do qual pulula a ilusão de realidade, este que foge dos tais romances de imobilidade:

> Num piscar de olhos *[estávamos]* mergulhados em romances de ideias, romances freudianos, romances surrealistas [...], romances kafkianos e, mais recentemente, romances catatônicos ou romances de imobilidade, do tipo que começa com: "para conseguir começar, ele foi viver sozinho numa ilha e se matou com um tiro" (frase inicial de um conto de Robert Coover). O resultado foi que, por volta dos anos 60, [...] os romancistas mais sérios [...] haviam abandonado o terreno mais rico do romance: especificamente a sociedade [...]. Isso foi maravilhoso para os jornalistas – posso garantir. Os anos 60 foram uma das décadas mais excepcionais da história americana em termos de costumes e moral. [...] Os romancistas simplesmente viraram as costas para tudo isso, desistiram por descuido. E restou uma enorme falha, [...] grande o suficiente para permitir o surgimento de um desengonçado caminhão reboque Reo como o Novo Jornalismo. (WOLFE, 2005, p. 49-51)

Vê-se, pois, um movimento dialético. Explicito-o melhor: o circuito literário, em meados do século passado, vivia a contradição de se colocar, cada vez mais, distante da

realidade das gentes, uma vez que sua preocupação proeminente era a de se ver nos formalismos experimentais, em toda sorte de futurismos. Assim, tais contradições deram espaço para que os jornalistas se apoderassem do jogo romanesco. Se a sacralização do gênero levara aqueles(as) gênios "isolados e incompreendidos" – os romancistas! – à negação do ofício de se colocarem no comezinho do mundo, pouco importava: nós, reles repórteres, diante dos baixos da realidade, faríamos o nosso romance de não ficção. E nele tudo poderíamos – até monólogos interiores ou descrições acentuadas com muitos adjetivos –, desde que não abandonássemos o terreno da realidade em curso. A não ficção, a reportagem, passa a ganhar fôlego, reoxigenando o romance com a alta carga emotiva da realidade.

2.3.1 Espessura estética e estranhamento

Neste novo texto de envolvimento – a reportagem romanceada – existe um detalhe importante. Para explicá-lo, volto a Italo Calvino (2015) e à sua tentativa de traduzir, em instantâneos, o pujante movimento romanesco para dar conta da realidade. O italiano ponderou, como eu mencionei parágrafos atrás, que, no romance de envolvimento, o leitor avançaria porque desejaria saber o que ocorreu no desfecho. Ora, notem: isso não necessariamente ocorre na reportagem tocada pelo romance. Como as narrativas são provenientes da apuração do *ocorrido*, já se sabe o final: a *Kiss* fatalmente se incendiará; os mortos, estes que ganharam vida fictícia na obra, afinal, morrerão – neste pleonasmo sintomático por apontar à obviedade do fim, quando realmente se trata de uma *vida vivida*.

Por que então se avança na leitura? Porque o significado do romanesco da reportagem liga-se a isso que Calvino (2015, p. 31) chama de "necessidade de leituras que não se esgotem em uma só direção". Há, neste sentido de romance aplicado à reportagem, a necessidade de uma imersão vertical do leitor, de um mergulho "perpendicularmente em relação ao sentido da história". Assim, dispomo-nos a

> contínuas descobertas a cada estrato ou nível: o da comédia humana, o do quadro histórico, o lírico ou visionário (das alegorias e dos símbolos os mais diversos), o da invenção de um sentido linguístico próprio e autônomo, o da rede de referências culturais etc. (CALVINO, 2015, p. 31)

O envolvimento dá-se, dessa forma, por uma curiosidade atinente à significação múltipla de um fato. Ora, muitas vezes tal realidade factual já foi exaustivamente mencionada na imprensa corporativa, como é o caso dos homicídios na casa noturna gaúcha; ou, ainda, a

despeito de não pautada pelos valores-notícia[29] neoliberais, como é o caso dos suicídios na fria Patagônia, ela se constitui uma narrativa banalizada no anedótico local. A ideia então é a de retirar, deste trivializado, possíveis sentidos, tendentes à pluralidade: acepções metafóricas, alegóricas, filosóficas ou políticas, fazendo com que o factual ganhe espessura estética.

A retirada, do trivial, de uma multiplicidade de acepções e pensamentos faz-me lembrar da noção de estranhamento, de Viktor Chklovski (1976). Percebam: tenho em conta que o conceito de estranhamento, do autor formalista, não dá conta da variabilidade de entendimentos acerca do fenômeno literário, pois desconsidera as movências do sentido da arte a depender das múltiplas configurações culturais. No entanto, digo-lhes: aqui ele se faz eficaz para se compreender o fenômeno do Jornalismo Literário como alteridade à mídia corporativa.

Para Chklovski, há um automatismo na vida cotidiana que "engole os objetos, os hábitos, os móveis, a mulher e o medo à guerra" (CHKLOVSKI, 1976, p. 44); que nos engole a nós mesmas, em nossa percepção viva. O autor dirá (1976, p. 45) que o objetivo da arte é o antídoto a tal automatização, a tal trivialidade: é o de "devolver a sensação de vida", retirando-a do mero reconhecimento rotineiro e automático das coisas à nossa volta.

> O procedimento da arte é o procedimento da singularização dos objetos e [...] consiste em obscurecer a forma, aumentar a dificuldade e a duração da percepção. [...] Os objetos muitas vezes percebidos começam a ser percebidos como reconhecimento: o objeto se acha diante de nós, sabemo-lo, mas não o vemos. Por isso, nada podemos dizer sobre ele. Em arte, [há] a liberação do objeto do automatismo perceptivo. (CHKLOVSKI, 1976, p. 45)

Nesse sentido, os jornalistas literários, ao trazerem à tona o realismo formal do romance, este amálgama tempo-espaço-personagem, almejam a derrocada da trivialização (mortes e guerras e crimes banalizados) provocada pela mídia cotidiana. Isso significa que os repórteres-

[29] Os valores-notícia são parte dos critérios de noticiabilidade. De acordo com Nilson Lage (2001), a noticiabilidade decorre de todo e qualquer fator potencialmente capaz de agir no processo de produção da notícia. Importa à noticiabilidade desde as características do fato a julgamentos pessoais do jornalista, à cultura profissional da categoria, às condições favorecedoras ou limitantes da empresa de mídia, à qualidade do material (LAGE, 2001). As relações com as fontes e com o público, bem como as pulsões sublimadas, também impactam na noticiabilidade de determinado evento (LAGE, 2001). Silva (2005), em diálogo com Lage, diz que na produção da notícia atuam fases distintas. Entre elas, está a "origem do fato", isto é, a seleção primária diante da diversidade de eventos, do que "entrará" ou "não" no jornal. É o primeiro funil no qual os valores-notícia são primordiais. Depois, está o tratamento do fato, isto é, a hierarquização: o que irá para a capa? O que irá para o Instagram? O que merecerá a escalada do telejornal? Tal hierarquização é perpassada não só pelos valores-notícia, mas pela cultura da organização: relação entre repórter e fonte, qualidade do material e das imagens, relação entre editor e repórter etc. (SILVA, 2005). Neste cenário, a indústria da produção noticiosa, atravessada por constantes negociações discursivas, para atender à necessidade de seleção, e também à agilidade necessária às redações, como pondera Lage (2001), estabeleceu um campo de avaliações empíricas para se definir o que "vira" ou o que "não vira" notícia. Neste campo, chamado valores-notícia, considera-se a proximidade, a atualidade, a identificação social, a intensidade, o ineditismo e a identificação humana como elementos centrais que conduzem à seleção noticiosa (LAGE, 2001).

romancistas tentam, via forma, via aumento da duração da percepção, fazer-nos *ver* enquanto lemos. Ver o quê? Um mundo o qual, anteriormente, desconhecíamos; *ver* uma realidade antes automatizada pela cobertura noticiosa e, por isso mesmo, não percebida:

> Nós não experimentamos o habitual, não o vemos, não o reconhecemos. Não vemos as paredes de nossos quartos, é difícil para nós ver os erros tipográficos de uma prova, principalmente quando está escrita numa língua bem conhecida, porque não podemos nos obrigar a ver, a ler, a não reconhecer uma palavra habitual. Se queremos dar a definição da percepção poética e mesmo artística, é isto que se impõe inevitavelmente: a percepção artística é aquela através da qual nós experimentamos a forma. (CHKLOVSKI apud EIKHENBAUM, 1976, p. 13)

Via romanceação do discurso, estranha-se, pois, a gramática habitual da tessitura jornalística. Isso ficará muito evidente no próximo capítulo desta tese, no qual veremos como Leila Guerriero dá narrativamente a Las Heras, cidade dos suicídios, este sentido plural que "destrivializa" o mundo: Las Heras ganha uma espessura metafórica que nos faz pensar para além do fato, da morte do outro, da autoagressão, do dado numérico. O frio lugar transforma-se em um símbolo para a vida, a nossa também, e o que ela carrega de resistência e desistência, de potência para estar e coragem para ir. A cidade passa a significar este fim de rota que com prazer mal suportamos. Isso ocorre porque a forma-romance transforma a narrativa em um relato autêntico de experiências que, embora alheias, tocam as nossas.

Assim, a unicidade factual ganha possiblidades de fruição em diversos planos: do pessoal ao político (Las Heras representativa dos trabalhadores explorados do terceiro mundo, esquecidos enquanto enriquecem os negociantes de petróleo); do trágico ao filosófico (a assunção do direito de morrer sem ser julgado); do *fait divers* ao emblemático (a morte não é fortuita, mas simbólica a todos nós). Disso se trata a romanceação de uma narrativa jornalística: de uma vivificação verossímil, via realismo-formal que aumenta a duração da percepção, da realidade dizível e indizível de seres que, por acaso, deitam-se à obra.[30]

2.4 Personagens cristalinas, personagens opacas

Foram sumarizados, até aqui, alguns movimentos do romance ao longo do tempo. Mergulharei agora em uma especificidade: ora, o apreço à *distensão temporal experimentada*, muito comum na tessitura romanesca, necessariamente desemboca na valorização da personagem. Por isso há, no jornalismo que toma por base o gênero, demasiada importância

[30] Por mais que pareça evidente, é necessário lembrar: a óptica da *romanceação* nada tem a ver com a *romantização* de um discurso. Isso significa que não se trata da escola literária romântica, na qual há a supervalorização do amor, da melancolia, da fantasia, dos sentimentos nostálgicos e, por consequência, da suspensão da realidade (LIMA, BORGES, 2020).

conferida ao elemento humano: esse que experimenta a torrente do tempo, matando-o e o fazendo viver.

Tanto é verdade que o Jornalismo Literário é conhecido por muitos como aquele ramo da atividade jornalística que traz à tona a chamada "narrativa humanizada", isto é, a entrevista e o texto sensíveis, colados à valorização afetiva das vivências e experiências das protagonistas daquelas histórias reais. Tentarei compreender como esse sentido de humanização na reportagem é também romanesco. Para isso, recorro a um outro texto de Anatol Rosenfeld (1974, p. 28), intitulado *Literatura e personagem*, no qual ele pondera que, enquanto a poesia geralmente se atém a um "estado", o gênero narrativo

> transforma o estado em processo, em distensão temporal. Somente assim se define a personagem com nitidez, na duração de estados sucessivos. A narração – mesmo a não fictícia –, para não se tornar mera descrição ou relato, exige, portanto, que não haja ausência demasiado prolongada do elemento humano (este, naturalmente, pode ser substituído por outros seres quando antropomorfizados) porque o homem (sic) é o único ente que não se situa somente "no" tempo, mas que "é" essencialmente tempo. (ROSENFELD, 1974, p. 28)

Nas discussões de Rosenfeld (1974) sobre o estatuto da personagem, o autor desenvolve o seguinte raciocínio: em uma obra, há sempre uma seleção *esquemática* – pontuada por um número *limitado* de orações – de certas situações e comportamentos dos seres que ali agem, de sua aparência física e dos seus gostos e gestos. Por seu caráter de esquema formal, exatamente por sua limitação, há nesta seleção um paradoxo: é como se o romancista, justamente ao fornecer um mundo *finito*, nos presenteasse com zonas indeterminadas, virtualmente infinitas,[31] as quais preencheremos com nossa leitura de mundo.

Somos nós, leitoras e leitores, que *realizamos* a personagem, induzidos pelo(a) autor(a) a uma variedade de concretizações. No entanto, a obra permanece única, pois as actantes esquematicamente configuradas "não têm a mutabilidade e a infinitude das determinações de seres humanos reais", destes que estão dispostos em uma realidade sempre inacessível – na qual jamais conseguiremos acessar o outro por inteiro, com nossa leitura sempre fragmentária.

[31] Digo "virtualmente infinitas" porque, por óbvio, existem limitações ao preenchimento da obra por parte do leitor; existem barreiras à sua livre interpretação. Flávio Carneiro (2001, p. 41), no livro *Entre o cristal e a chama – ensaios sobre o leitor*, recorre a Umberto Eco para explicar que, entre a "intenção do autor" e a "intenção do leitor", há um terceiro elemento: a "intenção da obra". Se é muito difícil definir qual seria a intenção do autor, se ela pouco importa diante da leitura (pois vale o que *efetivamente* está no papel); se, ademais, é igualmente dificultoso saber qual é o desejo individual de cada leitor ou leitora, aquilo que eles procuram no texto... não ocorre a mesma dificuldade com relação à obra – sua intenção "pode e deve ser deduzida a partir da leitura do próprio texto", funcionando como um elemento regulador, "colocado entre aquilo que o autor quis dizer e aquilo que o leitor gostaria de ler" [...]. Ler seria investir na obra "a minha inventividade até as fronteiras que o texto me propõe" (CARNEIRO, 2001, p. 41). Assim, segundo Carneiro (2001, p. 41), nossa aventura de leitoras e leitores tem dois limites: o que sabemos e o que o texto sabe. Há, portanto, apenas uma promessa de infinitude, uma espécie de "fingimento" regulado pela intenção da obra de arte.

Como explica Rosenfeld (1974, p. 35): é como se a seleção fizesse com que as personagens, diante das pessoas reais, ganhassem em coerência (mesmo quando desajustadas, como uma G.H. que se desliga da coerência do mundo para assim chegar à barata); em exemplaridade (até a banalidade pode ser exemplar, como é o caso da "vida rala" de uma Macabéa abandonada, apenas mais uma no mundo); e em significação e riqueza – são mais ricas em virtude da "concentração, seleção, densidade e estilização do contexto imaginário, que reúne os fios dispersos e esfarrapados da realidade num padrão firme e consistente" (ROSENFELD, 1974, p. 35).

Através da apresentação destes aspectos limitados, as personagens adquirem um ar inesgotável e insondável... Isso porque, como explica Rosenfeld (1974), as zonas indeterminadas começam a funcionar, fazendo com que os leitores as preencham e assim reconstituam, em certa medida, a opacidade, a inacessibilidade, o mistério de uma pessoa real – muitas vezes muda diante de nós.

Portanto, o desenvolvimento do trato romanesco com a personagem pode ser traduzido, e aqui ainda estamos com Rosenfeld (1974), como uma transparência que paradoxalmente deseja a opacidade, o lado indizível de todos nós. A transparência, como intuo até aqui, só pode vir dos aspectos esquemáticos que fazem com que os leitores percebam por inteiro o ente em questão. Até quando o narrador, em um jogo lúdico, propõe uma zona nebulosa e enganadora acerca de determinada actante, ele o faz sem diminuir a completude sentida quando lemos. Já a opacidade é o objetivo; é, portanto, o resultado e a busca daquelas grandes autoras, daqueles grandes autores, pois, como diria Walter Benjamin, "escrever um romance significa descrever a existência humana, levando o incomensurável ao paroxismo" (BENJAMIN, 1987, p. 55).

Sendo assim, o romance se dá no paradoxo entre a finitude e a transparência do texto, por um lado, e a incomensurabilidade a que a tessitura nos leva, por outro. E não é diferente com o jornalismo literário. Percebam: o J.L. não é uma área de objectualidades puramente intencionais, ou seja, não pode ser, sob nenhuma hipótese, invenção de um ficcionista; não pode em nenhum momento se desinteressar da realidade e das situações efetivamente *existentes*.

No entanto, isso não significa ausência de elaboração criativa. Ao elaborar sua obra de não ficção – no trabalho com o tempo, o espaço e a personagem, que transforma a narrativa em romance-reportagem –, a(o) repórter também seleciona criativamente, embora sem inventá-las, as características esquemáticas de suas actantes: seus comportamentos, os ambientes por onde elas passam, o gestual percebido; até mesmo, após apuração imersiva, um ou outro monólogo interior, depois possivelmente disposto à checagem.

Ao assim proceder, este(a) jornalista-escritor(a) "isola" esquematicamente tais contextos reais, fazendo com que eles pertençam a uma história de tonalidades tão emocionais como aquelas que lemos na ficção; acionando, pois, zonas indeterminadas que fazem o leitor reconstituir a inefabilidade das actantes em questão. Isso faz com que as disposições anímicas daqueles que se dedicam à reportagem romanceada sejam muito afetadas pelo poder de concreção das personagens, que nos alimentam de *vida*.

Arbex (2018), por exemplo, quando traz à tona as personagens Lívia Oliveira e Neusa Santos Oliveira, respectivamente mãe e avó de Heitor, rapaz de 24 anos morto na *Kiss*, seleciona delas *poucos aspectos*. Um peito apertado, sem motivo aparente, na noite de lua cheia do dia 26 de janeiro de 2013, que fazia Lívia não conseguir dormir. As memórias doloridas que lhe vinham inexplicavelmente à cabeça, quando estava insone, tais como a indiferença que o pai biológico de Heitor atribuía ao rapaz, que crescera sem ele, mas cercado do trato amoroso de mãe e de avós. A lembrança da fala de seu garoto, corajoso e ferido, no dia da audiência realizada para acerto de pensão com aquele que jamais o havia assumido... Diante da irritação de um sujeito de 64 anos – que mandava o próprio filho "desaparecer" –, Heitor dissera a ele: "No futuro, o senhor vai sentir o peso de suas palavras" (ARBEX, 2018, p. 52).

Tudo isso é colocado na narrativa como que *gratuita* e *naturalmente* pela repórter-escritora. Mas sintam: essas reminiscências ocorrem a Lívia poucas horas antes de a boate se incendiar, na véspera. A mulher, agoniada, não podia saber que seu filho iria para lá, já que ele namorava uma garota que não tinha a permissão dos pais para frequentar casas noturnas e, por isso, pouco as frequentava. Não seria possível que ele estivesse ali! Então, quando Lívia é acordada por um telefonema na madrugada, logo após ter enfim conseguido adormecer, o leitor aciona imaginativamente a força daquela personagem: afinal, fora ela quem dera a vida e criara sozinha, mãe solo, um menino; fora Lívia quem tivera o filho tão forte como ela mesma – fortaleza a encarar o pai diante da própria ferida.

O leitor, além de acionar a força da mulher, também já *realiza*, a partir daquela véspera aflitiva, o quão a intuição da mãe é poderosa e sensível – ela, que acerta quando o assunto é a proteção do filho... O perigo iminente. Quando toca o telefone, Lívia descobre que o seu menino – que tinha aberto um negócio de *open bar* que servia a eventos – havia ido à boate a trabalho. A voz ao telefone lhe explicava:

> — A gurizada estava na frente da Kiss e viu quando o Heitor voltou para a boate após o início do incêndio. Os meninos disseram que ele tinha chegado lá por volta de uma e meia para entregar uns recibos aos *promoters* por causa daquele levantamento financeiro que ele estava fazendo para o bloco de carnaval. Ele já tinha saído, quando o tumulto começou. Heitor entrou para ajudar os amigos, porém não foi mais visto. –

> Emudecida, Lívia largou o telefone e foi buscar a bolsa onde havia guardado uma imagem de Nossa Senhora Aparecida, presente do filho. Sentada no sofá, abraçou-se nela.
> — Eu não tenho mais meu filho comigo, Otacílio.
> — Que isso, Lívia? Do que você está falando? O Heitor sempre foi "safo", conhecia aquela Kiss como ninguém.
> — Não, tu não estás entendendo – repetia ela – O meu coração está rasgando...
> — Meu amor, tu tens que te acalmar. O Heitor está bem.
> — Ele não está mais aqui, eu sinto – insistia. (ARBEX, 2018, p. 54)

Começa então, na narrativa, a busca da mãe pelo paradeiro do rapaz: até então ela só sabia que ele havia entrado na *Kiss* para ajudar os amigos. Se queimara? Estaria em algum hospital? Por que o celular não atendia? Trânsito fechado, carros apressados, correria na multidão em pânico. Quando uma enfermeira, à revelia dos protocolos para casos de emergência – humana como alguém em desespero –, atende a uma das incontáveis chamadas de Lívia ao telefone de Heitor, há o primeiro aviso: "ele está muito mal. Acho que a senhora deveria vir pra cá" (ARBEX, 2018, p. 55). Quando soube, afinal, onde estava o seu filho, a despeito da corrida rumo ao Hospital de Caridade, não houve tempo:

> — Mãe, Heitor Santos Oliveira Teixeira acabou de entrar em óbito.
> Lívia ficou surda.
> — Meu Deus do céu, o que eu vou fazer da minha vida? Eu estou sozinha. O que eu vou fazer da minha vida? – desesperou-se.
> Olhando ao redor, ela não enxergava mais aquela multidão. Sentiu uma dor tão profunda que teve dificuldades de respirar.
> — O que meu filho diria para mim neste momento? Reage, reage – falava a mãe de Heitor para si mesma, tentando manter a sanidade. (ARBEX, 2018, p. 57)

No que se refere à avó de Heitor, dela também sabemos poucos aspectos, mas suficientes para intuirmos, em nossa imaginação, a banalidade com que a morte de repente chega e toma a palavra. Sabemos que Neusa tem 83 anos e mora na mesma rua da boate, mas em um apartamento dos fundos. É por isso que a senhora "não tinha ideia do que estava acontecendo" ali fora (ARBEX, 2018, p. 57). Sabemos também que, quando Heitor saiu rumo à casa noturna, ela estava acordada.

> — Meu filho, você vai deixar o computador ligado?
> — Vou sim, vó. Só vou à Kiss entregar um trabalho.
> Heitor se aproximou da avó e a beijou, despedindo-se.
> — Eu volto logo.
> Quando a chave girou novamente no trinco da porta, o dia já havia clareado. Dona Neusa estava sentada em sua cama.
> — Heitor? Heitor?
> — Não, mãe, sou eu – disse Lívia, na sala, sem saber como contar a ela que o neto não voltaria mais. (ARBEX, 2018, p. 57-58)

A luz do computador à espera... Era para ser uma saída rápida. A avó ao fundo, distante da via, distante daquele mundo de boates noturnas, de jovens garotos, mas ao mesmo tempo tão próxima, na mesma rua dos Andradas onde tudo acontecia, onde as sirenes levariam seu neto

trabalhador. A maçaneta que custa a girar de novo. A senhora sentada à cama e depois o chamado: "Heitor? Heitor?". A primeira noite da falta. Quanto a Lívia, de repente surda, de repente cega: a multidão repentinamente invisível ao redor. O mundo que se fecha. Aqui, todos esses elementos – surdez, cegueira, maçaneta que demora a girar, véspera insone e inquieta, computador ligado em vão –, atinentes às duas personagens, são aspectos esquemáticos, arbitrariamente selecionados, finitamente manifestos. E que só *parecem* gratuitos, mas não são. Ora, é justamente por meio da concreção destes dados que, enquanto leitores, podemos fabular a largueza do incomensurável, do repentino e do traiçoeiro fim.

Percebam como é ardilosa a seleção da repórter-escritora: por que sucede à personagem Lívia lembrar exatamente da fala de seu filho diante do pai ausente? Ora, o homem o mandara *desaparecer*. Heitor respondeu-lhe à altura: "no futuro o senhor sentirá o peso de suas palavras". Por óbvio, nenhum dos personagens em questão poderia *ler* essa afirmação como nós a lemos – os que sabemos da tragédia futura ao garoto. Ela é esquematicamente escolhida para ser lembrada na véspera da catástrofe: e assim ela se transforma em sentença. Infelizmente, o *desaparecimento* do menino ocorrerá. Resta a nós, leitores humanos que somos – envolvidos na trama –, a torcida para que a predição do garoto se confirmasse: para que as palavras realmente, talvez um dia, pesassem ao pai cruel.

Mas de nada disso saberemos com certeza. O que o trato romanesco da personagem-fonte jornalística nos dá é um alargamento das possibilidades. E nos fornece a oportunidade da intensa participação emocional:

> Assim, o leitor contempla e ao mesmo tempo vive as possibilidades humanas que a sua vida pessoal dificilmente lhe permite viver e contemplar [...] Quem realmente vivesse esses momentos extremos não poderia contemplá-los por estar demasiado envolvido neles. E se os contemplasse à distância (no círculo dos conhecidos) ou através da conceituação abstrata de uma obra filosófica, não os viveria. É precisamente a ficção que possibilita viver e contemplar tais possibilidades, graças ao modo de ser irreal de suas camadas profundas, graças aos quase-juízos que fingem referir-se a realidades sem realmente se referirem a seres reais. E graças ao modo de aparecer concreto e quase-sensível deste mundo imaginário nas camadas exteriores. (ROSENFELD, 1974, p. 46)

O jornalismo literário toma emprestada essa potência da ficção romanesca de que fala Rosenfeld. Ora, na ficção, o poder de concreção das personagens – impossível às pessoas reais nos fios dispersos da realidade indomável –, bem como a escolha arbitrária daqueles elementos simbólicos à história, fazem com que os leitores vivam, porque *sentem*, aquilo que leem. Na não ficção, dá-se o mesmo processo. O jornalismo procederá à apuração imersiva e à checagem, mas, no ato da escrita, uma repórter como Daniela Arbex agirá como romancista: engenheira de uma maquinaria ardilosa, usando os chamados "símbolos de status de vida", dará movimento

à actante diante de nós. Conseguimos, desta feita, o que a existência nos nega – *contemplar* e *viver* ao mesmo tempo. Nos dizeres de Tom Wolfe, tais símbolos constituem-se dos

> detalhes simbólicos do dia a dia que possam existir dentro de uma cena. Simbólicos de quê? Simbólicos, no geral, do status de vida da pessoa, usando essa expressão no sentido amplo de todo o padrão de comportamento e posses por meio do qual a pessoa expressa sua posição no mundo ou o que ela pensa que é seu padrão ou o que gostaria que fosse. O registro desses detalhes não é mero bordado em prosa. Ele se coloca junto ao centro de poder do realismo [...]. É a própria essência do poder de "atração" [...]. (WOLFE, 2005, p. 55)

Assim, por exemplo, quando Lívia toma às mãos a imagem de Nossa Senhora de Aparecida, presente do filho, e com ela se abraça, basta isso para animar a cena: independentemente de nossas crenças, de nossa fé ou ateísmo, vemo-nos com ela em busca de força no além, porque não se trata mais só de uma imagem de Nossa Senhora: trata-se, como símbolo de status de vida, de um Brasil de luto, daí sua padroeira acionada; trata-se de um vestígio da presença humana, ainda há pouco tão viva, e agora tão morta, espalhada por toda parte. Na bolsa da mãe incrédula, o ainda quente *presente* de seu menino tão moço.

Acompanhar essas personagens feitas de tempo, isto é, do correr aflitivo em busca dos seus, da suspensão temporal do luto, dos pequenos detalhes esquemáticos que remontam à vida cotidiana de todos nós – com nossos computadores ligados à espera, com nossas santinhas protetoras – leva-nos, como demonstrei no primeiro capítulo, à ocasião da apresentação dos pressupostos de minha tese, a um reconhecimento nas personagens, a uma alteridade possível. Isso só ocorre porque há uma espécie de "invenção criativa" feita por autor e leitor, muito comum ao romance. E à reportagem romanceada. É este ponto que merecerá, adiante, a minha atenção.

2.5 Ficcionalização ou forma-romance?

Quando no tópico anterior, em minha interpretação sobre as personagens de *Todo dia a mesma noite – a história não contada da Boate Kiss*, apresentei o computador ligado – diante daquele que não mais voltará – como símbolo da morte que chega sem aviso, percebam que, intuitivamente, escrevi:

A luz do computador à espera... Era para ser uma saída rápida.

Ora, a rigor não há, na narrativa de Daniela Arbex, nenhuma menção à palavra luz. Deveria eu, por isso, retirá-la de minha análise? Por que a mantive? Estou errada em imaginar, como leitora, uma luz? Obviamente tenho essa liberdade porque, como ensina Rosenfeld, os aspectos esquemáticos selecionados pelo romancista, e pela repórter em Jornalismo Literário,

são expressos em orações – "meu filho, você vai deixar o computador ligado?" – e elas induzem a leitora a dar movimento à cena. As frases, se observadas isoladamente, são "naturalmente descontínuas como os fotogramas de uma fita de cinema" (ROSENFELD, 1974, p. 17). Mas, juntas, promovem um movimento que extravasa a unicidade primeira.

Para ficar mais perceptível isso que lhes apresento, recorrerei aqui a um cânone do Jornalismo Literário. Por mais que ele não componha o recorte desta tese, a forma jornalístico-romanesca é grandemente tributária ao caminho aberto em meados do século XX, precisamente em 1966, por Truman Capote, com seu livro *A sangue frio*. Por isso, vale a breve menção. Nesta obra, o autor narra a saga de perdição surgida do encontro entre dois caminhos: os de Perry e Dick, frios assassinos que se encontram na cadeia e planejam um latrocínio; e os da família Clutter, que vivia na pacata Holcomb, no estado do Kansas, retirando sustento e lucro de uma rica fazenda na pradaria imensa.

Um aglomerado branco de silos de cereais, uma terra plana encimada por um céu muito azul e límpido, um silêncio interrompido pelos sotaques anasalados dos caubóis: essa limpidez de um panorama extenso – na cidadezinha –será agredida pelo vermelho sangue do assassinato de seus moradores mais exemplares. Perry e Dick, afinal, matam banalmente essas pessoas, seres que nada tinham feito contra eles, que apenas viviam com as lidas diárias nos galpões da fazenda, na cozinha da casa. Todavia, Capote (2003) mostra tais assassinos como vívidos de gozo e de sensibilidade, em vez de simplesmente julgá-los – os dois foram condenados à forca e o jornalista acompanha tanto a espera do cumprimento da sentença como a execução, por parte do Estado, das personagens. Ele os retrata como seres criminosos, sim; injustos, sim; mas que tinham sonhos de liberdade e vagavam por um mundo que lhes dizia "não", tão errantes e humanamente incertos como os seus leitores, estes que nunca haviam matado e que, inclusive, condenavam o morticínio.

Explicada a fábula do livro, vale ainda dizer que o primeiro capítulo de *A sangue frio* é, em uma escolha narrativa nada gratuita, temporalmente situado no *exato* último dia de vida da família Clutter. Aqui, é como se Capote (2003) pressentisse o que pensa Benjamin a respeito da morte: essa que confere autoridade às falas do ser-mortal:

> Ora, é no momento da morte que o saber e a sabedoria do homem e sobretudo sua existência vivida – e é dessa substância que são feitas as histórias – assumem pela primeira vez uma forma transmissível. Assim como no interior do agonizante desfilam inúmeras imagens – visões de si mesmo, nas quais ele se havia encontrado sem se dar conta disso –, assim o inesquecível aflora de repente em seus gestos e olhares, conferindo a tudo o que lhe diz respeito aquela autoridade que mesmo um pobre-diabo possui ao morrer, para os vivos em seu redor. Na origem da narrativa está essa autoridade. (BENJAMIN, 1987, p. 207-208)

Assim, Capote, quando centra seu capítulo inicial no último dia de vida de suas personagens, *brinca*, em jogo lúdico, com a autoridade que a morte confere à existência. O leitor e o narrador, e somente eles, sabem que as personagens irão morrer. Como sabemos deste fato, não extirpamos essa ideia de nós: é afinal ela que confere autoridade ao mínimo e banal gesto de Bonnie, Herb, Nancy e Kenyon, até então ignorantes da proximidade da finitude. No primeiro capítulo, a instância narrativa, ao partilhar conosco a onisciência acerca do assassinato das quatro actantes, faz com que "repintemos" a normalidade daquele dia – apenas mais um às personagens em questão – com as tintas, nas palavras benjaminianas, do "inesquecível", mesmo definitivo, "que aflora de repente nos seus gestos e olhares".

Diante disso, percebam o simbolismo solene, a partir da ideia de que se vive o *derradeiro da vida*, existente no trecho abaixo, no qual aparece a senhora Clutter, também chamada de Bonnie. Ela era a matriarca, uma mulher bondosa e depressiva em sua propriedade rural, pouco antes do morticínio que a levou à ruína:

> Agora, no último dia de sua vida, a Sra. Clutter pendurou no armário o vestido caseiro de chita que vinha usando, pôs uma de suas camisolas compridas e um par de meias brancas limpas. Depois, antes de se deitar, trocou seus óculos comuns por um par de óculos de leitura. Embora assinasse vários periódicos (*Ladies'Home Journal*, *McCall's*, *Reader's Digest* e a *Together*, revista quinzenal para famílias metodistas), nenhum deles se encontrava em sua mesa de cabeceira – só uma Bíblia. Havia um marcador entre suas páginas, um pedaço endurecido de seda desbotada em que fora bordada uma advertência: *Prestai atenção, observai e rezai: pois não sabeis quando chega a hora.* (CAPOTE, 2003, *kindle*-posições 581-585-590-594-599-604)

Aqui ocorre, como em Daniela Arbex e como em Leila Guerriero (lembremo-nos dos avós de Luis Montiel à janela), o funcionamento de um sistema que, por mais que seja proveniente da apuração imersiva de um fato concreto, induz o leitor a *imaginativamente* dar movimento à cena – fotogramas que só funcionam em conjunto. Basta uma análise cuidadosa da composição do excerto para se observar que, aí, bem como em todo o romance-reportagem, o que faz o repórter-escritor, tal como um excelente ficcionista, é habilmente mergulhar na sintaxe do romance para acionar as zonas indeterminadas no leitor.

Sintam: *a rigor*, há apenas uma descrição dos hábitos comuns à senhora Clutter (as publicações às quais ela tinha acesso como símbolos de status de vida; o hábito de leitura antes de se deitar; o fato de usar dois pares de óculos) e da disposição dos objetos no quarto (o vestido de chita dependurado; a Bíblia à mesa de cabeceira; o marcador de páginas com sua seda desbotada e com os dizeres religiosos). A tudo isso o repórter teve acesso durante a apuração, na investigação da cena do crime – o corpo ceifado de Bonnie, de fato, vestia camisolas compridas e um par de meias; era este o quadro cênico do cômodo em que ela fora assassinada.

Em um primeiro momento, a instância narrativa menciona: “Depois, antes de se deitar, trocou seus óculos comuns por um par de óculos de leitura”. Logo em seguida, em descontinuidade absoluta, há o período: “Embora assinasse vários periódicos [...], nenhum deles se encontrava em sua mesa de cabeceira – só uma Bíblia”. À base dessas orações, como nos ensina Rosenfeld (1974), é o leitor, e somente ele, quem vai dispor Bonnie sobre uma cama limpa, não mencionada na narrativa, fazendo-a se deitar e se dedicar ao livro sagrado com seus óculos de leitura... Enquanto o lê, sem sequer imaginar o seu fim, ela toca leve e distraidamente o marcador de página que carrega aquelas palavras proféticas, douradas pelo simbolismo da pré-morte. Absolutamente *nada disso* é mencionado pelo narrador. Mas este tom fatalista e essa ilusão de continuidade do mundo objectual ali constituído – propriamente a *ação* da personagem inferida por leitores (cri)ativos – advêm da perspicácia da instância narrativa

Há mesmo, neste movimento ativo e de criação dos leitores – e aqui estou em diálogo com a pesquisadora Sabrina Schneider –, o reconhecimento de uma espécie de ficcionalização do jornalismo, entendida não como mentira do fato apurado, invencionice de repórteres em detrimento da realidade concreta, mas, pelo contrário, compreendida como uma espécie de “mimetização – ou imitação criativa – de uma experiência temporal” (SCHNEIDER, 2013, p. 210-211). De acordo com Schneider (2013, p. 210-211), mesmo que originários de rigorosas regras de apuração e checagem, mesmo que baseados no acordo implícito – firmado com o leitor – que pressupõe o tratamento honesto das informações, ou a verdade ainda que *deduzida*, os incidentes são ordenados em um todo coerente. Ficcionalizar, numa reportagem romanceada, seria então, no âmbito do enunciado e da enunciação, dar cabo à composição da intriga (SCHNEIDER, 2013, p. 210).

Talvez o que Schneider chame de “ficcionalização como composição de uma intriga” seja o que chamei aqui, neste capítulo, de realismo formal do romance; seja a forma composicional romanesca no seu trato com espaço-tempo-personagem. É por isso que retomo: tanto Bonnie, como Lívia, dona Neusa ou os avós de Montiel são actantes construídas a partir de um amálgama com elementos espaciais que conotam uma experiência vivida no tempo. A janela em *Los suicidas...*, a imagem de Nossa Senhora Aparecida e o computador ligado em *Todo dia...*, a Bíblia com os dizeres proféticos em *A sangue frio* são, pois, construções que indicam o correr de horas marcadas pela finitude – ora um correr agoniante, ora lento, ora um pressentimento, ora a “iminência de”. Assim, longe de mentir a realidade, a romanceação do discurso jornalístico, se amparada no compromisso da escuta às fontes e da pesquisa aprofundada, alarga-a. Como foi dito, esse alargamento do real ocorre, justamente, porque, via

reportagem romanesca, o leitor experimenta a torrente temporal de forma contemplativa-distante e vívida-próxima... ao mesmo tempo.

É a esta experimentação do mundo, em uma narrativa de envolvimento, que me dedicarei, tentando levá-los comigo tanto a Las Heras, de Leila Guerriero, como à Boate Kiss observada por Daniela Arbex.

3 A ÉTICA DO ROMANCE-REPORTAGEM: A EXPERIÊNCIA HUMANA DO TEMPO E DO ESPAÇO

Após ler e reler as obras de Daniela Arbex e de Leila Guerriero, perguntava a mim mesma os motivos de uma percepção: por que eu as sentia tão complementares, tão mútuas uma da outra? Ora, os dois livros em questão são muito diferentes. No caso da obra escrita pela jornalista brasileira, a narrativa é composta de forma a tornar mais explícitos os dados empíricos da reportagem, bem como os procedimentos da apuração – na totalidade de *Todo dia a mesma noite*, por exemplo, há capítulos, tais como "Holocausto dos tempos modernos" e "Fechando os olhos", em que a ênfase recai, em alguns momentos, para o modo da reportagem tradicional – com dados factuais sumarizados –, existindo breves incursões, entre estes sumários expositivos, de cenas romanescas propriamente ditas, construídas via realismo formal.

Já no que se refere ao trabalho narrativo da jornalista argentina, há a diluição dessa exposição de dados em um todo romanesco, de modo a tornar a apuração – embora tão consistente como a de Arbex – menos explícita. O trabalho da repórter e suas necessárias intrusões contextualizadoras vão aparecer *não* em blocos distintos, parágrafos fora da intriga romanesca, mas de forma *distribuída* em meio às ações principais que compõem a fábula não ficcional do romance-reportagem.

Todavia, a despeito desta diferença atinente aos procedimentos narrativos, ainda persistia em mim a ideia de que *Los suicidas del fin del mundo* e *Todo dia a mesma noite* uniam-se em mutualidade. Em primeiro lugar, como já está dito nesta tese, ambos forneciam aos seus leitores, ora de forma aflitiva ora de forma reflexiva, um desenrolar temporal da vida – com gozos e lutas e sonhos e possibilidades interrompidas – que culmina na derradeira experiência humana: a morte. No entanto, a reciprocidade entre as duas reportagens, nos termos da romanceação de cada uma delas, ia além.

Mais do que uma unidade temática referente à interrupção da existência no auge da juventude, ou seja, mais do que apenas ter como tema central a finitude abrupta, os dois livros se interligavam, complementando-se, por uma diferença formal. Percebam: Leila Guerriero, para tratar jornalisticamente do suicídio, torna o espaço um ambiente alado, isto é, faz de Las Heras um espaço romanesco que *voa* a todos os rumos, destacando-se da cidade-concreta, "despregando-se" dela e se transformando, metaforicamente, no *lócus* de todos nós – na vida à beira da morte, sempre iminente, com a beleza e com a insuportabilidade da transitoriedade que

nos marca. Já Daniela Arbex compõe uma espécie de "narrativa-relógio". Ora, para que sua reportagem tenha força, é o tempo que se tornará alado, isto é, ele se ficcionalizará.

Como isso pode ocorrer? O passado recente que compõe a nossa contemporaneidade – o incêndio que consternou os brasileiros, ocasionando um luto coletivo e impulsionando a fiscalização de casas noturnas de norte a sul do país – dará lugar ao presente fictício, termo teorizado por A. A. Mendilow (1972) e que será melhor desenvolvido ainda neste capítulo. Aqui, de antemão, vale mencionar que se trata do lócus temporal expresso na obra.

Isso significa que menos importa, aos leitores, aquilo que eles sabem de maneira distanciada acerca da sucessão de eventos que provocou a destruição da boate – relatos muito expostos nos veículos de imprensa brasileiros. O que é acionado aqui é a temporalidade da correria urgente dos que tentam se salvar: *colamo-nos* mais à possibilidade de vivenciar a véspera banal e cotidiana do incêndio; ou ao exato segundo em que as chamas tocam o forro de poliuretano; ou à luta pelo salvamento no interior da boate; ou à busca de pais e mães pelos seus filhos; e nos fiamos menos ao entendimento lógico de um saber factual, provisoriamente suspenso.

Exemplifico: no momento em que um dos personagens, chamado Maike, busca por sua amiga Andrielle – fã da banda *Pimenta e Seus Comparsas* e que comemora o seu aniversário na Kiss para ouvir o grupo tocar – no interior de uma boate enfumaçada, ou dá as mãos em fila indiana aos seus amigos; no momento em que ele, alheio a um concerto ruim para o seu gosto musical (o garoto gostava de rock pesado), consegue perceber, em prenúncio do que aconteceria, que "aquilo era um labirinto" lotado além da conta, no qual era "impossível caminhar"; ou no momento em que Gustavo Cadore, médico veterinário, chega à boate meia hora antes de o fogo começar, e às três e dez da manhã abre, tranquilo, a sua vodca na área VIP, ignorante da catástrofe que, rapidíssimos minutos depois, modificaria a sua jornada; no átimo em que Cadore cai, é chutado, sente a pressão no peito, a falta de ar, e tira forças de um lugar insondável para se levantar, tendo de tomar a decisão mais difícil de sua vida – a de empurrar as pessoas para se salvar; no exato segundo em que o rapaz vê uma réstia de luz no vão de uma única porta, um risco iluminado, uma pequena esperança naquele breu incandescente... nessas situações, marcadas por uma passagem temporal explícita, por horas e segundos contados e expressos na obra, o que já sabemos (o fato de que muitos não se salvarão) fica em segundo plano. Há aí lugar, simplesmente, à luta cega rumo a um escape difícil. Rumo ao ar que salva.

Toma o horizonte do leitor a possibilidade de, em reconhecimento de alteridade, acompanhar-vivenciar o evento como se ele estivesse acontecendo nele e a ele. Trata-se do

presente fictício, a ilusão do tempo romanesco: temporalidade alada porque adquire a potencialidade de transladar os fluxos temporais de quem toca a obra. A partir dos termos de Mendilow (1972), digo-lhes que o passado e o presente absolutos – o tempo histórico no qual vivemos e do qual nos lembramos – dão lugar ao presente relativo das personagens, no qual nos movemos, como se sentíssemos a falta de ar dos exatos quarenta segundos posteriores à primeira faísca. O tempo daquele incêndio, passado a nós, deixa de estar grifado no lá, no longe, e se transforma, em voo rápido, em nosso presente, sentido no aqui, no ato da leitura.

Desta feita, apesar das diferenças, Leila Guerriero e Daniela Arbex vivificam o espaço-tempo e assim chegam à alteridade de forma ética. A Guerriero, como demonstrarei adiante a partir de diálogos com Sigmund Freud e Albert Camus, há uma impossibilidade: à repórter, o assunto da morte é inescapável, vez que o suicídio coloca como eixo central a *escolha* por morrer e, assim, não há possibilidades de contornar este fato. Todavia, sabemos com Freud, e isso será exposto de maneira mais detalhada nas páginas adiante, que nenhum ser humano conseguirá figurar a morte de maneira direta: há, nos dizeres freudianos, sempre a necessidade de tocá-la a partir de um desvio metafórico. É por isso que à jornalista, criativamente, o espaço virá à tona: ela nos (in)*forma* sobre o morrer, chegando a uma reflexão de caráter existencial, a partir desta "metáfora monumental" em que se transforma Las Heras, para retomar uma expressão de William H. Gass. Vale dizer que essa profusão de autores, mencionados brevemente nesta abertura de capítulo, será costurada, nos tópicos seguintes, à tessitura romanesca das reportagens aqui analisadas.

Sabe-se também que, a Arbex, o dever já é outro: a verdade é que, pensando bem, não se aborda a morte propriamente dita porque a autora não tem de lidar com a complexidade de uma morte desejada e autoprovocada; escreve-se a urgência pelos salvamentos, a pressa em achar meninos outrora tão vivos e, em um rompante, desaparecidos; grifa-se a luta desesperada pelo ar. Tudo isso *ainda* vida, na temporalidade do que urge. Daí que ela opte por começar a narrativa, seu presente fictício, na iminência do fogo, no paradeiro de um dia sem ocorrências, suave aos socorristas... e depois na reviravolta entrópica que macularia de vez a calmaria daquela cidade, marcando-a de forma perene. Assim, Daniela ressaltará o tempo em sua composição narrativa.

Por último, gostaria de ressaltar que, embora necessário, isto que venho afirmando – que Arbex dá ênfase ao tempo, enquanto Guerriero dá ênfase ao espaço – tem o seu perigo. Se a afirmação foi assim feita, o destaque que faço é à palavra "ênfase": é claro que a tessitura da reportagem romanesca se compõe de um todo inextrincável. Os dois primeiros capítulos desta

tese assim demonstram. Então, se há um foco no espaço, ele incluirá necessariamente as outras categorias romanescas: em *Los suicidas del fin del mundo*, como veremos a seguir, é pelo espaço que apreendemos o tempo eterno da morte ou a personagem em errância, que se abre e que se fecha, como aquelas persianas e portas, à possibilidade de existir; é por ele também que aprenderemos a política de marginalização daqueles sujeitos.

O tempo também incluirá todo o resto: em *Todo dia a mesma noite*, existem as marcas temporais do relógio que passa, na luta para achar os desaparecidos ou na busca pelo ar; e, depois, a ênfase recai na insistência em não se esquecer o passado, em *todo dia* relembrá-lo, como o próprio título insinua, grifando o incêndio na memória coletiva, fixando o imutável pretérito nas retinas do presente e exigindo que, em um tempo vindouro, haja mais segurança aos jovens na noite. Tudo isso é a intriga peripética que dá contorno às personagens, fazendo-as vivas, e que povoa o espaço de Santa Maria de força simbólica. Dessa forma, a palavra "ênfase" é certeira e diz respeito à sensação que temos quando chegamos à derradeira página dos livros:

– Quanta luta no hoje para que os filhos não sejam esquecidos!

– Que lugar é esse, Las Heras, que não é meu, mas do qual sinto o vento, o gozo e a loucura?

Ênfases espaciais e temporais que juntas costuram a existência humana anunciada pelo romance-reportagem. Como diz Meyerhoff (1976, p.1), o "tempo é particularmente significante para o homem porque é inseparável do conceito de eu", daí a preocupação constante, na literatura moderna, erigida a partir do avanço da burguesia, de se fazer *ver e sentir* a sua passagem. E, como pondera Angelita Lima, a partir de uma visão inspirada em Milton Santos, é pelo espaço que se percebe "uma conjunção de elementos físicos e simbólicos que regem a existência humana" e que "são, concomitantemente, por ela regidos" (LIMA, 2013, p. 93). Espaço e tempo – e ainda faço um intertexto com Chaveiro (2001) – são aqui entes romanescamente construídos, de forma rizomática, em sobreposição, "para realizar a nossa realidade", expressando-a com viço e vigor (CHAVEIRO, 2001). É este vigor que será provado adiante: uma leitura possível de duas obras que se constituem na fronteira do insondável fim.

3.1 Las Heras: a noite do mundo inteiro

Em meio a uma hecatombe mundial, a pesquisadora lia e escolhia o corpus da tese.

A frase soa absurda. Inverossímil. E é. Foi absurdo o que vivemos. E a escolha das obras aqui analisadas não fora feita por alguém de consciência sã e tranquila. Ao contrário, fora feita, sim, em lapsos de tempo, em tentativas de tramar uma ordem em meio ao meu próprio medo de morrer e de perder os meus, no cenário de uma pandemia por Covid-19 que, de acordo com projeção da Organização Mundial de Saúde (OMS), matara, nos anos de 2020 e 2021, cerca de 15 milhões de pessoas, direta ou indiretamente, em todo o mundo.[32] Entre o morticínio e a minha própria luta por me preservar e permanecer – além de não expor ao risco os mais velhos que me habitam –, em meio à tentativa de continuar as atividades que me garantiriam movimento de vida, encontrei-me em Las Heras, a cidade construída por Leila Guerriero em seu livro-reportagem *Los suicidas del fin del mundo*.

Las Heras, fim de rota, estação depois da qual não há mais nada. Cidade como que sitiada, trecho destacado do mundo, em relevo. Lugar desértico, mas não ausente... Presença-viva apartada do espaço-tempo habituais:

> *Última estación de las 14 que había desde Puerto Deseado [...].*
> *Caminé por esse mar de postigos clausurados pensando en la ruta cortada, en los rumores: que el piquete se había levantado* [havia uma ameaça de greve de trabalhadores que bloquearia a estrada], *que seguia hasta ese lunes o hasta el outro o el seguiente. No importaba. Podia estar ahi o haberse ido. El tiempo era um río inmóvil, igual, un rio de piedra.*[33] (GUERRIERO, 2005, *e-book*, n.p)

Las Heras, vento rude. Drástico lugar em que, para se preservarem do pó levantado por ventanias rascantes, as pessoas fecham as janelas que tremem como tambores. Cidade de batidas insistentes:

> *Cuando me acosté el ruído de las ventanas era um temblor profundo, una maldad interminable. Escuchando el batallar de aquellos vidrios pensé, con certo alivio, que algun día me despertaría en otra parte, y todo eso habría terminado. [...] Es que te cansa. Esto te cansa.* [Rulo] *Senãlo la puerta. El viento pateaba para poder entrar.*[34] (GUERRIERO, 2005, *e-book*, n.p)

[32] Esse número é decorrente de uma estimativa realizada pela OMS. O registro oficial de mortes é de 6,38 milhões, até a data de 23 de julho de 2022. No entanto, a Organização estima que essa marca esteja em muito subestimada, podendo ser até três vezes maior: se são levadas em conta as mortes subnotificadas ou indiretas – ocasionadas pelo impacto do Sars-Cov-2 no sistema de saúde, gerador de falta de assistência médica, superlotação de hospitais e consequente demora em buscar o médico, mesmo quando se trata de outras doenças –, a projeção mais realista é de cerca de 15 milhões de óbitos por todo o planeta. Disponível em: https://g1.globo.com/saude/coronavirus/noticia/2022/05/05/covid-19-oms-mortes.ghtml.

[33] Última estação das 14 que existiam desde Puerto Deseado [...]. Andei por esse mar de persianas fechadas pensando no trajeto bloqueado, nos rumores: que o piquete enfim havia se levantado [havia uma ameaça de greve de trabalhadores que bloquearia a estrada], que continuaria até aquela segunda-feira ou até a outra ou a seguinte. Isso não importava. A greve podia estar lá ou podia ter ido embora. O tempo era um rio parado, o mesmo, um rio de pedra (GUERRIERO, 2005, *e-book*, n.p). (Tradução minha)

[34] Quando fui para a cama, o barulho das janelas era um tremor profundo, um mal sem fim. Ouvindo o bater daquelas janelas pensei, com algum alívio, que um dia eu acordaria em outro lugar, e tudo aquilo acabaria. [...] É só que isso cansa! Isso te cansa! [Rulo] disse isso apontando para a porta. O vento soprou para entrar (GUERRIERO, 2005, *e-book*, n.p). (Tradução minha)

Las Heras, norte inexistente. Sítio apartado do planeta, mas ao mesmo tempo feito da noite do mundo inteiro:

> *En la recepción del hotel un chico me dio las buenas noches, y la noticia:*
> *— El viento tiró los cables del teléfono, señorita. No se puede llamar.*
> *Miré por la ventana. Polvo, viento y árboles desgarrados.*
> *En alguna parte – en Buenos Aires – había sitios con luces, casas con las ventanas abiertas, cines, revistas. Teléfonos. Pero todo eso quedaba en un lugar inexistente. El Norte. Lejano Norte.*
> *Y esa noche, ahí en Las Heras, caía la noche sobre el mundo entero.*[35] (GUERRIERO, 2005, *e-book*, n.p)

Essa sorte de imagens linguísticas – vento que bate, rota fechada, linhas interrompidas, norte luminoso inexistente, árvores rasgadas, noite no mundo inteiro – são construções de Leila Guerriero que nos *transportam* ao mundo-novo de sua reportagem romanceada. "Novo" porque, como pontua o professor de Filosofia e escritor William H. Gass (1971), o romancista não descreve o mundo, mas o constrói. Cria-o. No caso romanesco – e já, já, chegaremos ao jornalismo romanceado –, pouco importa se os fatos tenham se dado, ou não, na realidade concreta, porque o romance, para o filósofo, é uma abstração: um modelo figurativo, uma metáfora "em termos de uma biqueira de sapato de um beberrão" (GASS, 1971, p. 77), que nos faz chutar aqui e ali, sempre em sentido aproximativo, nunca definitivo, sempre tentante e desviante em busca de sentido e rota.

Explico-me melhor. Para isso, aliarei a filosofia de William H. Gass ao que lemos em Leila Guerriero e, mais além, à discussão sobre o romanesco desta reportagem. O ensaísta, no texto intitulado "Em termos da biqueira do sapato: a ficção e a vida", insiste na seguinte tese: a ficção romanesca é "incuravelmente figurativa e o mundo que o romancista constrói é sempre um modelo metafórico de nosso próprio mundo" (GASS, 1971, p. 64). Muita atenção! Isso *não* quer dizer que o modelo seja o mundo, como se poderia intuir à primeira vista em uma leitura apressada: "ao dizer isso não pretendo sugerir que os cavalos sem cavaleiros, as montanhas, jardins, nuvens e cantinas de *Under the volcano* [livro de Malcolm Lowry, representativo do entendimento de Gass sobre o gênero romanesco] sejam metáforas de montanhas, cavalos, jardins, desfiladeiros ou cantinas de nosso mundo, em nossas *Oil Cities* ou *Saint Clouds*" (GASS, 1971, p. 71-72).

[35] Na recepção do hotel um cara me deu boa noite, e a notícia: - O vento puxou os fios do telefone, senhorita. Não pode fazer chamadas. Eu olhei para fora da janela. Poeira, vento e árvores rasgadas. Em algum lugar — em Buenos Aires — havia lugares com luzes, casas com janelas abertas, cinemas, revistas. Telefones. Mas tudo isso permaneceu em um lugar inexistente. O norte. Distante norte. E naquela noite, lá em Las Heras, a noite caiu sobre o mundo inteiro (GUERRIERO, 2005, *e-book*, n.p). (Tradução minha)

Trata-se, de forma mais complexa, de uma espécie de "mutualidade metafórica" (GASS, 1971, p. 76) através da qual operam em reciprocidade o mundo do leitor e o mundo do romance. Elucido com mais detalhe. Vamos, em um primeiro momento, ao mundo do romance, primeiro componente do par metafórico deste jogo de ler, uma vez que "o objeto de todo romance é o seu leitor" (GASS, 1971, p. 72). Este mundo romanesco se trata de um *sistema abstrato* proposto pelo texto. Ainda tomando *Under the volcano* como exemplo ilustrativo do gênero, Gass (1971, p. 62) diz que o romance amarra o tempo em nós, sendo totalmente subjetivo, mas isso só ocorre porque ele é

> completamente tramado, tão planejado e modelado como um tapete mágico em que o personagem se transforma no próprio tapete. Nada semelhante a um país ou a uma cidade – nenhuma *Oil City* –, *The Volcano* é feito de uma série de nomes que se tornam imediatamente simbólicos e ecoam quando golpeados como cem gongos. (GASS, 1971, p. 62)

Neste meio completamente modelado em que tudo é importante, em que tudo *simboliza* e *ecoa*, o professor de Filosofia alertará: se a romancista não descreve uma casa, mas a constrói, é necessário – por mais que pareça trivial – lembrar que tal construção se dá no mundo da palavra, isto é, para que ela exista consideram-se "invariavelmente as transações da vida por meio da lente do conceito"(GASS, 1971, p. 66), da metáfora, sendo através desta realidade linguística-conceitual – vento drástico, tambor profundo, persiana fechada, rota bloqueada, última estação – que o leitor inferirá o mundo em construção que a escritora deseja fazer emergir.

Vale lembrar neste ponto que, no mundo da palavra, não se pode atribuir uma relação direta entre o referente – realidade concreta – e o significante. Se Willian H. Gass (1971) explica de maneira lúdica, metafórica esta opacidade da linguagem, Roland Barthes (2013) a teorizará de forma mais sistematizada. Para este autor, a referencialidade não é, e não pode ser, destacada do discurso; a notação escrita não é, e não pode ser, o simples encontro de um objeto externo e de sua expressão (BARTHES, 2013). Barthes explica que tanto o discurso literário quanto o discurso histórico – e eu completo: por extensão, o jornalístico – estão ancorados numa espécie de "ilusão referencial": iludimo-nos, no discurso do jornalista, seja ele repórter literário ou não, que o "referente fala por si só"; esquecemo-nos da "natureza tripartida do signo", isto é, olvidamo-nos do fato de que a linguagem não é, nem jamais será, transparente.

Esquecemo-nos, pois, que todo signo se compõe da mutualidade de três relações: a simbólica, a paradigmática e a sintagmática (BARTHES, 2013). No plano relacional simbólico, o signo simboliza (o cemitério, no livro de Guerriero, pode *simbolizar*, por exemplo, "destino"). No eixo paradigmático, o signo está em relação com uma reserva específica de outros signos,

destacando-se desta memória organizada – deste sistema, deste paradigma – para se inserir no discurso. Exemplo: na cidade de *Los suicidas del fin del mundo*, há, por exemplo, a referência explícita aos bordéis que se avizinham do campo santo, trazendo à tona uma gama de sentidos novos, evidentemente relacionais. Pode-se, por exemplo, intuir, a partir da relação expressa no livro, que coloca lado a lado "bordel" e "cemitério", que o gozo ocorre a despeito do fim. Já no eixo do sintagma, o signo se juntará a outros elementos do enunciado que o precedem ou lhe sucedem. Se tudo isso demonstra que toda e qualquer linguagem jamais será transparente – seja a literária, seja a histórica, seja a jornalística, seja a jornalístico-literária –, é válido ressaltar que, no que tange ao discurso que se torna romanesco, o uso do poder sugestivo das palavras amplia esse nível de opacidade.

Nele, a metáfora – que para Gass (1971) é uma maneira de inferir – não apenas afirma a existência de algo, citando-o, mas *demonstra* este algo, *mostra*-o aos leitores (GASS, 1971, p. 67); isto é: faz, com sua estranheza, que este "algo" seja exatamente percebido de uma forma, assim específica, e não de outra:

> "Um ar ávido que morde com dentes afiados" [...] descreve algo muito estranho para que possamos inferir outra coisa [...]. Parece mais nos apresentar o frio do que citá-lo, e parece mais demonstrá-lo do que afirmar sua existência. (GASS, 1971, p. 67)

Sendo assim, o romance é um "maravilhoso modelo, concreto em sua representação, abstrato no seu uso, universal na sua significação": "uma metáfora através de cuja extensão nos movemos" (GASS, 1971, p. 71). Para que se entenda melhor, pensemos no seguinte exemplo: com alguma graça, William H. Gass compara tal abstração figurativa à realidade matemática, ao sistema científico. Mas não nos enganemos com a rudeza da comparação levada a cabo por William H. Gass! Mesmo que o autor diga que, na realidade, seja "grosseiro sugerir quaisquer semelhanças com a ciência" (GASS, 1971, p. 68), trata-se apenas de uma singular estratégia discursiva: apta a *nos fazer ver* a arbitrariedade de um sistema ao qual sempre costumamos atribuir naturalidade (considerando-o, errônea e ilusoriamente, como especular).

Gass, levando a "grosseira comparação" adiante, ponderará que, de um lado, há o cientista que se vê diante de um acervo de observações do mundo natural. Neste mundo – realidade concreta, vida cotidiana – as conexões lógicas muitas vezes não podem ser percebidas, a variabilidade constantemente o desorganiza, não há caminhos sistemáticos que o configurem a priori à mente racional. De outro lado, diante deste universo aparvalhado, o cientista, em sua exatidão, estabelecerá um sistema de puras conexões matemáticas – mas este, se fechado em si mesmo, será vazio, não dirá nada, sinal a esmo sem referente. Diante da angústia, uma vez que

“somos inveterados fabricantes de modelos” (GASS, 1971, p. 73), este matemático resolverá então “representar um corpo por um ponto e o movimento por uma linha”.

O que ocorre a partir daí? O sistema se tornará “concreto, envolvendo imediatamente um extenso número de coisas físicas numa trama de relações lógicas” (GASS, 1971, p. 68). Nesse sentido,

> o modelo não deve ser confundido com o mundo da experiência ordinária e as conexões que estabelece, que se tornam inteiramente possíveis pelas regras de representação adotadas pelo cientista, não são conexões em qualquer sentido inerentes às coisas. [...] Desse modo, a sombra feita por uma árvore pode ser levada para além da compreensão um tanto qualitativa da visão para o domínio do número pela representação da passagem da luz como uma linha reta. A luz, a sombra e a árvore formam agora os lados de um triângulo euclidiano, onde pode ser executada toda espécie de operações úteis. O sistema é uma lente através da qual se vê o mundo... ou antes, oferece um esquema através do qual se concebe o mundo... (GASS, 1971, p. 68)

Percebam: se o romance é uma metáfora monumental, como o define William H. Gass (1971, p. 71), não podemos pretender, assim como não pretendemos à representação do exemplo acima, que ele seja o mundo em si mesmo. “De que valeriam as metáforas se fossem exatamente a mesma coisa? (GASS, 1971, p. 72). Afinal, “o modelo não pode ser confundido com o mundo da experiência ordinária”. Não podemos avaliá-lo à luz da imitação de um referente externo, mas precisamos avaliá-lo como um sistema no qual cadeias complexas de conceitos, sistematicamente colocados lado a lado pela romancista, têm lugar no momento em que os lemos (GASS, 1971, p. 62).

Contudo, sabemos que a linguagem não é morta, que ela não possui uma “lente totalmente formal ou abstrata”, que ela não é um triângulo euclidiano! Notório também que ela, como já pontuamos a partir de Bakhtin, seja uma heterodiscursividade viva e movente e que, sabedores disso, olhemos o exemplo do filósofo como um chiste, quase grosseiro (como ele mesmo diz), mas vital para nos lembrar que o romance não é a vida, mas apenas uma lente possível à qual ajustamos nosso olhar. Somos nós, leitores, que ajustamos nosso olhar a ele. Ou é o escritor que ajusta seu olhar à palavra que deseja variar em busca de originalidade, mais uma vez retomando nosso pressuposto barthesiano. Uma vez escrito, uma vez ali, à nossa mão, o romance se torna esse mundo-para-sempre-dado-daquele-jeito...

Não que ele seja fechado, invariável. Ao contrário, o leitor – e aqui enfim chegamos ao outro componente da mutualidade metafórica de William H. Gass – caminhará por ele de tal forma que “reconceberá” seus próprios atos à maneira ali expressa (GASS, 1971, p. 72). E se inclinará acentuadamente – através dos termos selecionados pelo romancista – a encontrar naquele mundo-novo suas próprias cidades, seus temores, suas admirações... “Sob essas

pressões, cedemos à tentação de dizer o que parece falso e vulgar – que esse livro é sobre cada um de nós" (GASS, 1971, p. 63).

Ora, parece-me que o gênero se faz, mesmo, dessa substituição paulatina da metáfora por sua interpretação[36] – ou, como dissemos na introdução da tese, faz-se da aproximação microscópica à realidade do leitor, do rompimento da distância de autoridade, distância épica. Trata-se de uma quase vulgaridade ao ritmo da leitura!

No entanto, com a ironia de William H. Gass, sabemos que tudo é perfeitamente claro apenas em termos de uma biqueira de sapato de um *borracho* (GASS, 1971, p. 64), o que significa que não existem substituições, por parte dos leitores, definitivas e corretas, assim de uma vez por todas. No sistema do romance aplicado à reportagem, isto é, na escolha sistemática de Leila Guerriero – que dispõe, à maneira do romancista, de "uma plêiade de particulares" que serão rearranjados para satisfazer condições estéticas, como diria Gass (1971) –, eis a única precisão: Las Heras estará para sempre *dada*; para sempre haverá uma cidade com limites claros e a autora parece intencionalmente deixar isso evidente:

> La ciudad tiene límites claros. Sus 14 manzanas de ancho brotan anilladas por un cordón terroso más allá del que hay pocas cosas: las vías del tren en desuso, un galpón oxidado, la ruta y un cementerio.
> Eran las tres de una tarde desapacible cuando entré al camposanto. El día estaba gris, el viento poderoso.
> Había panteones bien pintados y tumbas nuevas, pero ganaban por mayoría las rotas, las cruces que no tenían ya ni nombre. La nieve habia quemado esas maderas que podían tener un año o diez y los túmulos era a lo bruto: un tumulto de rocas y una cruz, un nombre, y arriba flores de plástico clavadas com saña a la tierra para que no se vuelen, las flores o los muertos, quién sabe.[37] (GUERRIERO, 2005, *e-book*, n.p)

Percebam: por mais que, de 2005, o ano da publicação do livro, até 2022, a cidade cresça ou decresça; por mais que hipoteticamente se tenha feito uma reforma nos túmulos do cemitério; por mais que supostamente outras estradas tenham sido abertas, ou que os trilhos do trem tenham sido retirados; enfim, por mais que a realidade concreta continue em sua movência infinita... nada disso ocorrerá ou terá importância a Las Heras que lemos, essa do texto. Nada disso, pertencente à concretude, pertencerá a ela, pois, uma vez que ela tenha sido romanceada, ela será sempre seus 14 quarteirões, que brotam cercados por um cordão de terra, além dos

[36] "No momento em que a mente passa através do sistema estabelecendo certos pontos de comparação e negando outros, então o sistema é substituído por sua interpretação" (GASS, 1971, p. 69).

[37] A cidade tem limites claros. Seus 14 quarteirões de largura brotam cercados por um cordão de terra além do qual há poucas coisas: os trilhos do trem abandonado, um galpão enferrujado, a estrada e um cemitério. Eram três horas de uma tarde desolada quando entrei no cemitério. O dia estava cinzento, o vento forte. Havia panteões bem pintados e túmulos novos, mas os quebrados venceram por maioria, as cruzes que já não tinham nome. A neve tinha queimado aqueles pedaços de madeira que podiam ter um ou dez anos e os túmulos eram ásperos: um tumulto de pedras e uma cruz, um nome e, em cima, flores de plástico pregadas com força no chão para não voarem longe, as flores ou os mortos, quem sabe (Guerriero, 2005, *e-book*, n.p). (Tradução minha)

quais há poucas coisas, quase nada – os trilhos de trens abandonados, um galpão enferrujado, a estrada e um cemitério.

Ela será sempre aquela na qual existem chances de os mortos saírem voando, na qual se fura com sanha, com força, com garra, com ódio, a terra, essa terra dura, queimada de neve, seja para retirar o petróleo, garantindo sustento, seja para fincar os corpos em sepulturas revolvidas de vento. Sem contar o grande risco de os mortos baterem asas:

– *Ah! este vento que transforma pessoas em corpos que voam! Ah, aqueles suicidas que tiveram de suportar essa ventania rascante e insistente suportaram-na até se deixarem levar pelo seu frio galope!* – a leitora parece dizer.

Mas ao mesmo tempo que voam, ou ameaçam, os mortos são as raízes deste lugar perene. Essa é a cidade romanesca.

Este é o sistema, abstrato, dado, no qual eu leitora me movo: e se nele coloco os meus particulares; se em Las Heras, nesta metáfora monumental, vejo o meu próprio mundo em ruínas, em um contexto de pandemia; se nela vejo a morte batente em cada persiana fechada, não só ali, no interior argentino, mas em uma Goiânia de eterna quarentena no contexto pandêmico... enfim, se essas situações substitutivas assim ocorrem é somente porque este é o chamado romanesco: a proposição de um mundo metafórico monumental, com alto teor de sistematização e abstração, que instiga os seus leitores a irem e virem, sendo que, neste mundo no qual tudo é intencional, eles pressentem – através de um sistema abstrato e aberto, tendente ao infinito – um esquema interpretativo de suas próprias situações humanas.

É assim que Las Heras – fim de rota, tempo suspenso, morte na fronteira, maldade interminável – pareceu-me o único mundo possível diante de um apartamento citadino em isolamento. É desse modo, também, que se explica que nossas escolhas estéticas – a eleição deste livro-reportagem e não de outro – seguem à risca o modelo de estetização proposto pelo gênero ao qual nos dedicamos. Isto é, se o romance se faz pelo mecanismo da metáfora, é elementar que o "melhor" para a análise, o mais potente esteticamente, será aquele no qual a orquestração narrativa garantiu boas condições de mutualidade metafórica – o "mundo abstrato e conceitual da palavra" emaranhado ao "mundo real da nossa experiência", não havendo dicotomias entre eles, *um mútuo do outro*.

Isso foge, absolutamente, à simplicidade de um mundo modelar o qual o romance *imitaria*. A situação, como vimos, é inteiramente complexa e de outra ordem. Se, até aqui, tensionamos a forma indireta com a qual a romanceação lida com a realidade, agora, nos próximos tópicos, virá à tona a análise de *Los suicidas del fin del mundo* a partir, sobretudo, da

categoria “espaço narrativo”. O espaço será tratado em seu amálgama com o tempo. Os outros pares de análise desta tese – “narrador-personagem” e “ética-estética” – também aparecerão em diálogo com tal espacialização. Por último, vale dizer que é o “espaço” a categoria de relevo em *Los suicidas del fin del mundo*: é ele que faz deste pequeno livro de Leila Guerriero uma sacada vital ao jornalismo.

Nestes tópicos que virão, problematizaremos dois pontos cruciais:

1. Existem temas sobre os quais só é possível o pronunciamento ético a partir do caráter desviante e indireto do Jornalismo Literário. Sendo assim, pergunto-lhes: o suicídio seria um deles – passível de literatura, impossível de concretude?
2. Na esfera jornalística, na qual a apuração e o comprometimento com o “fato passado” são cruciais, como é construída, em Las Heras, uma metáfora monumental romanesca? (aqui, diante desta pergunta, sabe-se que a Las Heras romanesca ganha autonomia e se destaca, em relevo, da Las Heras real-factual...).

São sempre questões, essas que me motivam, que almejam ver o Jornalismo a partir do prisma literário-filosófico. Abramos os olhos.

3.2 A morte: a necessidade do desvio

A primeira constatação que tive quando li *Los suicidas del fin del mundo - Crónicas de un pueblo patagónico*, de Leila Guerriero – e persisto com este pensamento, mesmo após as sucessivas releituras destinadas a esta análise –, é a de que a autora conseguiu construir uma cidade modelar. Em que sentido? Modelar porque escapa às cidades habituais e, ao mesmo tempo, retoma-as: todas. Parece que, destituída da sucessão temporal, isto é, destituída das pessoas que *já viveram*, destituída enfim dos suicidas, à jornalista soçobrou[38] o espaço. Ela ali se abismou.

Mas por quê? Por que eu tinha essa sensação *espacial* e não outra? Em que medida esse recurso estético romanesco – a saber: o de avivar o espaço, o de construir uma Las Heras modelar que abriga a vida e a morte do mundo – era o que *jornalisticamente* se exigia da repórter? Aqui, o romance – e seu modo de contar – será vital à verdade jornalística da reportagem, compondo-se como a ferramenta primordial a captar a complexidade de alguns temas, tais como o suicídio.

[38] O sentido deste verbo, aqui, é exato: o de “fazer ir” ou “ir” ao fundo = abismar, afundar, naufragar, submergir. Disponível em: *Dicionário Priberam da Língua Portuguesa*, 2008-2021, https://dicionario.priberam.org/so%C3%A7obrou. Acesso em: 04/08/2022.

Diante da complexidade do assunto, a romanceação foi a única (aventuro-me a dizer) saída possível à reportagem. Há exagero em dizer isso? Espera-se neste tópico que, a partir de um cotejamento teórico mesclado à análise da obra, consiga se demonstrar que não: que a temática do suicídio – e da finitude, no geral – leva-nos ao desvio pela literatura e que esse desvio, longe de desinformar, ampliará o poder *(in)formativo* do jornalismo.

Ora, eu sabia, à primeira leitura, que falar de morte é um ato também de silêncio. Neste saber, atuavam, entremeados, a vida da leitora-pesquisadora que sou, o meu breve trabalho como repórter e aquilo que reconto como paciente – narradora de mim e do outro – no consultório psicanalítico. Falar de morte é uma impossibilidade. O jornalismo, este das grandes corporações, sabe contar os números de mortos; sabe, sim, dizer das causas dos falecimentos; por vezes até sabe dos contextos que anunciam as catástrofes. Ele também diz do impacto dos óbitos em dada comunidade, ponderando, em uma ótica neoliberal, sobre os rastros que a finitude deixa na economia. Ainda sabe, seguindo essa lógica de mercado,[39] cobrar políticas públicas referentes ao bem-viver, insistindo em estratégias de prevenção a doenças fisiológicas ou a males psíquicos, visando ao bom aproveitamento das forças produtivas dos(as) trabalhadores(as).[40]

Ademais, este jornalismo – sobretudo o noticioso – é crucial para situar um sentido específico de cotidiano, fazendo-se daquilo que Robert Park (1972, p. 175) chamou de "presente especioso": as notícias são formalmente arranjadas para serem vistas como "fatos isolados"; para construírem, portanto, um tempo dissociado de predições futuras ou de relações causais com o passado. O presente especioso – tempo da notícia – caracteriza-se, pois, pela ausência de

[39] Cremilda Medina (1978, p. 25), em livro intitulado *Notícia, um produto à venda – jornalismo na sociedade urbana e industrial*, publicado no ano de 1978 e que ainda hoje, salvaguardando-se certo anacronismo tecnológico, é mantenedor de uma atualidade teórica, diz que a insistência no estabelecimento de cuidados técnicos para se garantir a verdade de uma notícia é característica do neoliberalismo (mercado livre de ideias). Por este sistema, o jornalismo deixa de ser ilustrado, isto é, opinião digna de "mentes privilegiadas", e passa a se industrializar, erigido pelo gosto do consumidor (do público) e escrito a partir de uma linguagem comum, padrão, pouco rebuscada. "A empresa jornalística, montada com fins lucrativos, vai produzir folhas sensivelmente diferentes das ligadas a grupos políticos, características do período anterior (jornal-tribuna) [...]. Objetivando a maior circulação possível (em função da qual gira, grosso modo, o valor do espaço vendido), o jornal empresa passa a considerar preferencialmente o gosto do leitor. A ênfase recai sobre o que o público quer e não sobre a opinião do grupo que manipula o jornal. Surge, então, pouco a pouco, o jornal noticioso, que logo se transforma em sensacionalista [...]" (MEDINA, 1978, p. 55-56).

[40] Michel Foucault, em *Vigiar e Punir* (1987), e no último capítulo, intitulado "Direito de morte e poder sobre a vida", do primeiro volume de *História da sexualidade* (1999), desenvolve a noção de corpo-máquina. Para o autor, a partir das várias instâncias disciplinares da sociedade – família, escola, quartel, fábrica, prisão, hospital etc. –, houve um controle detalhado de todos os aspectos da vida dos indivíduos. Nesse sentido, processos técnicos e políticos atuam sobre nós no sentido de ampliar nossas aptidões e, ao mesmo tempo, com a intenção de extorquir nossas forças de revolta, promovendo assim um crescimento paralelo de nossa docilidade e utilidade. Aqui, a imprensa configura-se como uma destas instâncias disciplinares que ajudam a nos forjar enquanto corpos dóceis e úteis.

um eixo de continuidade, interessando-se, na brevidade de um *lead*, por um inesperado de sensações e informações súbitas,[41] que caracterizam o ritmo da vida urbana. Nesse sentido, no jornalismo das redações, a morte é considerada enquanto parte desta agitação de cotidianidade – sem relação profunda com os outros eventos da vida, digna de espanto diante de uma sempre renovada novidade.

Ora, mas não é comum a toda morte, se considerada em seu sentido profundo-existencial, fazer-nos, irremediavelmente, questionar o próprio sentido da cotidianidade? E, por esse viés, não seria particularmente o suicídio que nos faria pensar acerca do teor absurdo e não familiar – a ponto de culminar no intolerável – deste presente acelerado? É o que inferi ao ler Albert Camus (2020), em seu *O mito de Sísifo – ensaio sobre o absurdo*. Ele diz:

> Só há um problema filosófico verdadeiramente sério: é o suicídio. Julgar se a vida vale ou não vale a pena ser vivida é responder à pergunta fundamental da filosofia. O resto, se o mundo tem três dimensões, se o espírito tem nove ou doze categorias, vem depois. [...] Matar-se, em certo sentido, e como no melodrama, é confessar. Confessar que fomos superados pela vida ou que não a entendemos. Mas não prossigamos nestas analogias e voltemos às palavras correntes. Trata-se apenas de confessar que isso "não vale a pena". Viver, naturalmente, nunca é fácil. Continuamos a fazer os gestos que a existência impõe por muitos motivos, o primeiro dos quais é o costume. Morrer por vontade própria supõe que se reconheceu, mesmo instintivamente, o caráter ridículo deste costume, a ausência de qualquer motivo profundo para viver, o caráter insensato da agitação quotidiana [...]. (CAMUS, 2020, p. 17, p. 19-20)

Foi a partir desse prisma que antevi uma das dificuldades na abordagem do suicídio pela mídia: ora, pensar verdadeiramente sobre o tema, sem transformá-lo em pretexto para julgamentos de ordem moralizante ou religiosa, provoca-nos a questões essencialmente filosóficas sobre a vida; e a complexidade desses questionamentos confronta o próprio modo de existir (incessante, pululante, fragmentado, descontínuo, ininterrupto, acelerado) do qual a mídia é porta-voz.

Nessa lógica, tem-se que a discussão aprofundada sobre a morte autoprovocada levaria a perguntas – seguindo a perspectiva de Albert Camus (2020) – sobre a possível insensatez da vida frenética, sem tempo ao pensamento, à qual nos debruçamos diariamente em nossas coberturas jornalísticas. É como se intuíssemos a seguinte constatação: é muito difícil tocar a fundo nesses assuntos, é complicado tocar no "caráter ridículo" e no absurdo do costume – este que é manifesto, como um grito, pelo suicida, como aponta Albert Camus – uma vez que é este

[41] A notícia remonta, com seu ritmo de produção em larga escala, à crescente urbanização e ao crescimento das metrópoles (MEDINA, 1978). Se é assim, estou com Georg Simmel. Para ele, uma cidade moderna traz, cada vez mais, um "inesperado de impressões súbitas" (SIMMEL, 1987, p. 12). São letreiros, propagandas, notícias de minuto, mescla de sons, de tipos, de gentes, que traduzem o "ritmo e a multiplicidade da vida econômica, ocupacional e social" (SIMMEL, 1987, p. 12). A cidade, bem como a notícia – sua porta-voz –, trazem incessantemente uma descontinuidade aguda a cada atravessar de rua, a cada virar de páginas, a cada rolar do *feed*.

mesmo hábito, e o que nele há de insólito e curioso, transformado em *fait divers*, que é agendado pelas linhas jornalísticas, que é endossado cotidianamente.

Mas façamos sem pressa essas observações, pois o tema é delicado e nunca o vi de frente, como estou tentando. Camus nos alenta, explicando que, nesta área, o conhecimento verdadeiro é impossível e orienta: que o tateemos a partir das áreas "irmanadas" da "inteligência, da arte de viver ou da arte pura e simples" (CAMUS, 2020, p. 27). Deste modo, em um primeiro momento será considerada a dificuldade de se falar sobre a finitude – autoinfligida ou natural. Depois, novamente, tomaremos às mãos o romance-reportagem de Leila Guerriero.

3.2.1 A impossibilidade de um discurso direto

Retomo as palavras de Albert Camus (2020, p.20), citadas parágrafos atrás: "morrer por vontade própria supõe que se reconheceu, mesmo instintivamente, [...] o caráter insensato da agitação quotidiana". Por esse prisma, o que o autor chama de caráter insensato do dia a dia? Trata-se da absurdez da vida – sobre a qual o suicídio nos provoca a pensar. Ela se dá em uma "esquina qualquer", diante de mulheres e homens quaisquer. "O ambiente do absurdo" – este com sua "nudez desoladora" e com sua "luz sem brilho" – "está desde o começo", sendo inapreensível (CAMUS, 2020, p. 25-27). Mesmo assim, em esforço o escritor tenta "fotografá-lo":

> Responder *nada* a uma pergunta sobre a natureza de seus pensamentos pode ser uma finta de um homem. [...]. Mas se a resposta for sincera, se expressar aquele singular estado de alma em que o vazio se torna eloquente, em que se rompe a corrente de gestos cotidianos, [...] ele é então um primeiro sinal do absurdo. (CAMUS, 2020, p. 27)

Em outro momento, este caráter insensato da vida ganhará, ainda mais, eloquência:

> Acordar, bonde, quatro horas no escritório ou na fábrica, almoço, bonde, quatro horas de trabalho, jantar, sono e segunda terça quarta quinta sexta e sábado no mesmo ritmo, um percurso que transcorre sem problemas a maior parte do tempo. Um belo dia, surge o "por quê" e tudo começa a entrar numa lassidão tingida de assombro. (CAMUS, 2020, p. 27)

Eis que, em um relance do olhar rumo à natureza, percebemo-la fora de nós. Logo em seguida virá, de forma cada vez mais estranha, o absurdo:

> Um grau mais abaixo e surge a estranheza: perceber que o mundo é "denso", entrever a que ponto uma pedra é estranha, irredutível para nós, com que intensidade a natureza, uma paisagem, pode se negar a nós. No fundo de toda beleza jaz algo de desumano, e essas colinas, a doçura do céu, esses desenhos de árvores, eis que no mesmo instante perdem o sentido ilusório com que os revestimos, agora mais

> longínquos que um paraíso perdido. A hostilidade primitiva do mundo, através dos milênios, remonta até nós. Por um segundo não o entendemos mais, porque durante séculos só entendemos nele as figuras e desenhos que lhe fornecíamos previamente, porque agora já nos faltam forças para usar esse artifício. O mundo nos escapa porque volta a ser ele mesmo. Aqueles cenários disfarçados pelo hábito voltam a ser o que são. Afastam-se de nós. [...] Uma coisa apenas: essa densidade e essa estranheza do mundo, isto é o absurdo. (CAMUS, 2020, p. 28-29)

E podemos também encontrar o absurdo diante de um homem comum, em um dia como outro qualquer, em um telefonema à toa:

> Em certas horas de lucidez, o aspecto mecânico de seus gestos [gesto dos seres humanos], sua pantomima desprovida de sentido torna estúpido tudo o que os rodeia. Um homem fala ao telefone atrás de uma divisória de vidro; não se ouve o que diz, mas vemos sua mímica sem sentido: perguntamo-nos por que ele vive. Esse mal-estar diante da desumanidade do próprio homem, essa incalculável queda diante da imagem daquilo que somos, essa "náusea", como diz um autor de nossos dias, é também o absurdo. Tanto quanto o estranho que, em certos instantes, vem ao nosso encontro num espelho, o irmão familiar e no entanto inquietante que encontramos nas nossas próprias fotos também é o absurdo. (CAMUS, 2020, p. 29)

Perdoem-me as citações sucessivas. Mas é que Albert Camus (2020) desnuda tão bem os instantes "absurdos" pelos quais passamos – estes nos quais vemos a nós mesmos como seres que beiram a desfaçatez, a impossibilidade – que uma paráfrase empobreceria o discurso. O fato é que esses momentos trazem esgares nos quais a vida cotidiana, preenchida de hábito, rompe-se: olhamo-nos num relance ao espelho, depois fixamos mais um pouco o olhar, mais um pouco ainda, e afundamos nossas vistas no nariz, na pupila refletida, nesses detalhes todos, e então, de repente, a gente se destaca de nós. Um olho! Estranhamo-nos. Quem vive aí à minha frente?

Mas este *abismar-se* diante da existência levaria, necessariamente, à conclusão de que a vida não valeria a pena? É o que também se pergunta Albert Camus (2020). Ora, importante frisar: essa generalização é um engodo. Quantas vezes nós nos deparamos com essas situações que nos *abismam* – situações inapreensíveis pela razão – e simplesmente *continuamos* com um riso de lado, guardado? Tragicômicos, pedimos um pão e seguimos, no desfrute, ainda vivos. Fato é: aos seres humanos em situações psíquicas não depressivas, não tendentes à autoagressão, no equilíbrio entre suas pulsões de vida e de morte (CASSORLA, 2017, p.14), mesmo que o mundo apareça descolonizado dos sentimentos que lhe concedemos, estranho e indiferente à nossa vida e à nossa morte, há um sentido de continuidade, quase cômico. Neste ponto, lembro-me aqui do poema de Ferreira Gullar (2017), à ocasião da morte de Clarice Lispector:

> Enquanto te enterravam no cemitério judeu
> do Caju
> (e o clarão de teu olhar soterrado
> resistindo ainda)

o táxi corria comigo à borda da Lagoa
na direção de Botafogo
as pedras e as nuvens e as árvores
no vento
mostravam alegremente
que não dependem de nós. (GULLAR, 2017, *e-book*, n.p)

É como se o cenário humanizado – o mundo ao qual emprestamos nossos sentires, cores e formas povoadas de desejo – enfim desabasse.[42] E assim nos abismássemos diante desta ruína que, em verdade, simplesmente traduz a vida que corre, sem nós. Melhor dizendo: a despeito de nós. É como se, por um milésimo de segundo, nos lembrássemos da verdade ("o mundo independe de mim"); é como se por um átimo brevíssimo pudéssemos *ver*. Mas, nas situações em que estamos equilibrados, este esgar não dura.

Não deixamos que ele dure porque ele, finalmente, traduziria a nossa insuficiência, a nossa impossibilidade de permanecer: a morte eternamente à espreita – e tal aspecto é inacessível à nossa mente. Por isso, em prol de nossa saúde psíquica, ele será escamoteado. Essas observações feitas aqui são baseadas em Sigmund Freud (1996 [1915]). Nos ensaios produzidos em 1915,[43] ou seja, nos textos escritos seis meses depois da deflagração da Primeira Guerra Mundial – em tempos da finitude evidente na rua –, o pai da psicanálise explica acerca de nossa atitude de desvio, e de escamoteio, diante do morrer.

Para o autor, no texto *Reflexões para os tempos de guerra e morte*, "é impossível imaginar nossa própria morte e, sempre que tentamos fazê-lo, podemos perceber que ainda estamos presentes como espectadores" (FREUD, 1996, p. 299). É por isso que, segundo ele, a escola psicanalítica aventurou-se a afirmar que "no fundo ninguém crê em sua própria morte, ou, dizendo a mesma coisa de outra maneira, que no inconsciente cada um de nós está convencido de sua própria imortalidade" (FREUD, 1996, p. 299).

Não apenas na psicanálise, mas também entre autores que aproximam as áreas da filosofia e da literatura, há observações acerca da impossibilidade de se *efetivamente* pensar sobre o "estar morto". Colhi, por exemplo, um trecho em Maurice Blanchot (2011). No capítulo "A obra e o espaço da morte", situado no livro *O espaço literário*, ele retoma a filosofia epicurista para dizer:

[42] "Cenários desabarem é coisa que acontece" (CAMUS, 2020, p. 27).

[43] Refiro-me a três ensaios distintos, todos contextualizados historicamente pelo evento da primeira grande guerra: *Sobre a transitoriedade*, escrito em novembro de 1915 e que constitui boa comprovação do talento literário de Freud, sendo produzido a convite da Sociedade Goethe de Berlim e já apresentando um enunciado da teoria do luto existente em *Luto e melancolia*, texto que versa sobre nossa relação com a morte e com a perda; *Luto e melancolia*, escrito meses antes, também em 1915, mas publicado apenas em 1917; e *Reflexões para os tempos de guerra e morte*, escrito por volta de março e abril do mesmo ano, no qual há a descrição das reações de Freud ao evento traumático do conflito mundial.

> Morrer bem é morrer em sua própria vida, voltado para ela e de costas para a morte, e essa boa morte indica mais delicadeza para com o mundo do que deferência pela profundidade do abismo [...] *[Kirilov, herói de Dostoiévski]* pensa constantemente em morrer, mas para libertar-nos de pensar nela. É o limite extremo da humanização, é a eterna exortação de Epicuro: "se tu és, então a morte não é; se ela é, tu não és. [...] Enfim, ela nada é, nem mesmo o derradeiro instante, o qual pertence ainda à vida. (BLANCHOT, 2011, p. 105-106)

Também nesse sentido atuam as poetas: Wislawa Szymborska (2016), no poema "Sobre a morte sem exagero", na tradução de Regina Przybycien, irá dizer que, do morrer, só podemos mensurar o último instante, que ainda *é*. É vida. São versos exatos, pelos quais se nota que a morte

> Não entende de piadas,
> de estrelas, de pontes,
> de tecer, minerar, lavrar a terra,
> de construir navios e assar bolos.
> [...]
> Não sabe sequer as coisas
> diretamente ligadas ao seu ofício:
> nem cavar uma cova,
> nem fazer um caixão,
> nem arrumar a desordem que deixa.
> [...]
> Triunfos, vá lá,
> mas quantas derrotas,
> golpes falhos
> e tentativas repetidas de novo!
>
> Às vezes lhe faltam forças
> para fazer cair uma mosca do ar.
> Mais de uma lagarta
> rastejando a vence na corrida.
> [...]
> Corações batem nos ovos.
> Crescem os esqueletos dos bebês.
> Das sementes brotam duas primeiras folhinhas,
> e amiúde também árvores altas no horizonte.
>
> Quem afirma que ela é onipotente
> é ele mesmo a prova viva
> de que onipotente ela não é.
>
> Não há vida
> que pelo menos por um momento
> não tenha sido imortal.
> A morte
> chega sempre atrasada àquele momento.
>
> Em vão força a maçaneta
> de uma porta invisível.
> A ninguém pode subtrair
> o tempo alcançado. (SZYMBORSKA, 2016, p.175-177)

Portanto, do poeta ao cidadão cotidiano, todos temos uma "sensibilidade desviante" quando o assunto é a morte. O fato é que, para darmos conta dele, invariavelmente travestimo-lo de vida, como se nota nos exemplos apresentados (como se vê, inclusive, nos discursos religiosos atinentes à "vida eterna"). Sigmund Freud (1996) explicará: naturalmente, nosso desvio não evitará a ocorrência de mortes; sendo assim, é justamente essa nossa incapacidade que faz nascer o espanto diante da obviedade – quando uma morte

> de fato acontece, ficamos sempre profundamente atingidos e é como se fôssemos muito abalados em nossas expectativas. Nosso hábito é dar ênfase à causação fortuita da morte – acidente, doença, infecção, idade avançada; dessa forma, traímos um esforço para reduzir a morte de uma necessidade para um fato fortuito. (FREUD, 1996, p. 300)

É por isso que, e aqui ainda estou com Freud, diante de nossa inabilidade constitutiva,

> passamos a procurar no mundo da ficção, na literatura e no teatro a compensação pelo que se perdeu na vida. Ali encontraremos pessoas que sabem morrer – que conseguem inclusive matar alguém. [...] No domínio da ficção, encontramos a pluralidade de vidas de que necessitamos. Morremos com o herói com o qual nos identificamos; contudo, sobrevivemos a ele, e estamos prontos a morrer novamente, desde que com a mesma segurança, com outro herói. (FREUD, 1996, p. 301)

Em suma, nesta visão freudiana, o texto literário – e, no nosso caso, o texto jornalístico-literário – retira-nos, como escrevi em artigo em parceria com a psicanalista Keyla Vale, da versão fatalista e direta do "sim, morrerei" (BORGES; VALE, 2017, p. 196). A partir de um desvio metafórico, a literatura leva-nos a experimentar, por meio da personagem situada no tempo-espaço romanesco, a fugacidade, a transitoriedade – elementos de vida. É o que veremos em *Los suicidas del fin del mundo*, no exemplo a seguir.

3.2.2 A onisciência e o efeito da transitoriedade

O caso é o de Carolina González, no quinto capítulo da obra de Guerriero. É maio de 1998, precisamente o dia 13. A garota, então com 19 anos, almoça na casa dos Navarro, seus sogros, e conta seus planos: buscaria seu filho, Matias, no jardim de infância. Mais tarde, junto à família do namorado, com todos reunidos, iria a uma caravana e a um jantar organizados por seu sogro, Carlos Navarro – dono da empresa funerária da cidadezinha e membro do Partido Justicialista. Ele organizou a festa que receberia, em Las Heras, o então governador da província de Santa Cruz, Néstor Kirchner. Nessa ocasião solene, haveria discursos e festejos.

Sabe-se também que a jovem mãe havia reatado, há menos de duas semanas, com o pai de seu filho, Mariano Navarro. Os dois tinham se conhecido em 1995 e ela, com "doces"

(GUERRIERO, 2005, *e-book*, n.p) e poucos 16 anos, havia engravidado, praticamente em seguida. O garoto, mesmo diante da gravidez, não alterou seus planos: mudou-se para Buenos Aires para seguir uma vida com mais oportunidades. Carolina teve seu filho sozinha, embora tivesse o amparo de todos na casa dos Navarro, a qual nunca havia deixado de frequentar – eles, afinal, ajudavam-na com a criação do neto.

É neste cenário – com reinício de namoro e com uma festa vindoura – que se dão os fatos da trama: o suicídio da jovem. Pouco antes dos festejos com Kirchner, sentam-se à mesa do almoço o sogro, as cunhadas e Carolina, que

> estaba habladora, divertida, como siempre – decía Navarro. Llamó Sara [sua sogra, que estava em Buenos Aires, mas retornaria ainda a tempo dos festejos em Las Heras] para avisar quando venía; la atendió ella y todavía me acuerdo que me cargaba, me decía: "Ah, claro, ahora te vás a bañar porque viene Sara". Después que almuerzamos, como a las tres, dijo: "Voy a casa, voy a buscar a Matías al jardín y lo traigo acá para que se bañe, así vamos al acto" [...].
> Había una cena por delante. Un hijo. Una vida juntos. Pero el 13 de mayo de 1998 la de Carolina y Mariano empezaba a ser la pasión perfecta: la que no se cumple.[44] (GUERRIERO, 2005, *e-book*, n.p)

Pouco antes deste almoço corriqueiro em família, repleto de planos e de piadas, é assim que Leila Guerriero reconstrói, no plano da seleção esquemática de elementos acerca de sua personagem, aquele último dia de vida da garota:

> El 13 de mayo de 1998, a la mañana, bañó a su hijo, lo dispuso hermoso. Le dijo – o le pensó – hijo, te quiero. Lo vistió, como todos los días lo vestía. Lo llevó al jardín, como todos los días lo llevaba. Lo dejó en la puerta. Nadie vio en eso nada raro pero ella ya sabía: habia acariciado por última vez esas mejillas, sus ojos habían visto por última vez aquellos ojos. La muerte le goteaba de las manos. Sus dedos eran ya los de una muerta.
> Lo que vieron los demás fue lo de siempre: uma madre joven besando a su bebé, diciendo chau, amor. Diciendo chau, amor, hasta más tarde.[45] (GUERRIERO, 2005, *e-book*, n.p)

[44] Ela estava falante, engraçada, como sempre – disse Navarro. Ligou para Sara [sua sogra, que estava em Buenos Aires, mas voltaria a tempo para as festividades em Las Heras] para perguntar quando ela viria; ela a atendeu e ainda me lembro que, após falar com minha esposa, ela fazia piada comigo, dizendo-me: "Ah, claro, agora você vai tomar banho porque a Sara está chegando!". Depois do almoço, por volta das três horas, ainda comentou: "Vou para casa, vou pegar o Matías na creche e vou trazê-lo aqui para ele tomar banho, para podermos ir ao ato" [...]. Havia um jantar pela frente. Um filho. Uma vida juntos. Mas, em 13 de maio de 1998, Carolina e Mariano começaram a ter o tipo de paixão perfeita: aquele que não se realiza (GUERRIERO, 2005, *e-book*, n.p). (Tradução minha)

[45] No dia 13 de maio de 1998, pela manhã, ela deu banho no filho, deixando-o lindo. Ela lhe disse – ou pensou – "filho, eu te amo". Ela o vestiu como o vestia todos os dias. Ela o levou para a creche, como o levava todos os dias. Ela o deixou à porta. Ninguém viu nada de estranho nisso, mas ela já sabia: ela havia acariciado aquelas bochechas pela última vez, seus olhos tinham visto aqueles olhos pela última vez. A morte escorria de suas mãos. Seus dedos já eram os de uma mulher morta. O que os outros viram foi o de sempre: uma jovem mãe beijando seu bebê, dizendo "adeus, amor". Dizendo "tchau amor, até logo" (GUERRIERO, 2005, *e-book*, n.p). (Tradução minha)

Ao leitor, esta cena parece um registro eterno, porque *anotado*, deste aceno fugaz: na obra, para sempre Carolina estará dizendo "tchau, amor" ao pequeno Matias; seus dedos, já iguais aos de uma morta, para sempre acenarão, tendo antes mostrado o cuidado com o filho, tendo antes, em plena vida, deslizado carinhosamente por suas bochechas e lhe conferido os últimos aprontos zelosos para a escola. Aqui, em certo sentido, a morte conferirá uma espécie de igualdade entre a "Carolina real" e a "Carolina vista por Guerriero", ficcionalizada no plano textual, porque ambas – vida concluída e obra escrita – transformam em "para sempre" os fatos arrolados.

Importante ainda dizer: nestas cenas, da morte nada se registra. E paradoxalmente tudo se registra. Isso porque Leila Guerriero artisticamente intui a visão freudiana acerca da impossibilidade de *figurar* a morte: nem o Jornalismo, nem a Literatura, nem a sua habilidade como repórter-escritora seriam capazes de *efetivamente* dizer sobre o fim, em sua exatidão e em seu pormenor, como se exige da reportagem literária. Ela opta, então, pelo breve aceno e pelo almoço cotidiano, ainda-vida, tentando tornar perene a transitoriedade que tanto Carolina como nós, leitores, sabemos provar.

Assim, se entendemos, com Freud (1996, p. 317), que "o valor da transitoriedade é o valor da escassez no tempo" e que, mais do que isso, "a limitação da possibilidade de fruição eleva o valor desta fruição" (FREUD, 1996, p. 317), compreendemos também os motivos pelos quais o livro de Leila Guerriero é exemplar: a fruição é ampliada porque sabemos, de início, da existência evanescente das personagens e nelas provamos o encanto de nossa própria *(im)*possibilidade.[46]

Como já dissemos, há em *Los suicidas del fin del mundo* essa *(im)*possibilidade de figurar a morte de maneira direta. Neste ponto, além de Freud, sigo a linha de pensamento de Winnicott (1990, p. 155), para quem "o indivíduo emerge da solidão". O autor, que é psicanalista, apontará que, anteriormente a esta solidão da qual todos emergimos, há o seguinte estado: o de *não-estar-vivo*. Segundo ele, geralmente o nosso desejo de estar morto – expresso em frases e sentimentos corriqueiros – "é, em geral, um disfarce para o desejo de ainda-não-estar-vivo" (WINNICOTT *apud* BORGES; VALE, 2017, p. 190). Isso significa que, para

[46] O uso do prefixo negativo, em parênteses, demonstra a dubiedade de sentidos atinente a este assunto: não se figura a morte de maneira direta e, nesse sentido, ela é impossível; mas se apresenta o tema a partir do sentimento da transitoriedade, fazendo-o provável, palatável. No mais, somos seres à beira da impossibilidade, na medida em que iremos morrer e nossos feitos serão, ao fim, sempre fracassados pela ruína do corpo; mas, em contrapartida, o instante-já em que se vive, para se retomar uma expressão de Clarice Lispector (1998), apresenta-se para nós como eterno em nossas mentes, colado às sensações durante *todo* o percurso da vida; nesse sentido, a desfaçatez é pensar que isso é pouco.

Winnicott, o estado de pré-nascimento a partir do qual emerge o estar-vivo – esta sensação de *ainda não se estar aqui* ante o imbróglio ininterrupto do cotidiano – dá colorido às ideias que as pessoas costumam ter sobre a morte (WINNICOTT *apud* BORGES; VALE, 2017, p.190).

Se, de acordo com Winnicott (1990), só provamos a morte como uma fantasia de fuga, como um desejo ao retorno a uma época em que – porque não *éramos* – não doíamos tanto, a literarização de um discurso caminha nesse sentido: ela nos desvia do desfecho fechado, fazendo-nos *fantasiar*. Como escrevi com Keyla Vale (2017), o texto que se literatiza, em vez da conclusão fatal, faz-nos sonhar com o possível: com o efêmero, com o silêncio e com a vontade do estado de ainda-não-estar-vivo – que *não* é fatídica [...] como o *realmente estar morto*. Passamos assim, em vez de julgar a personagem por sua escolha suicida, à compreensão do valor transitório, e por isso demasiado importante, de sua vida.

Ora, tal compreensão é mais rara em um jornalismo não afeito ao romance-reportagem. Isso porque, tal como mencionei no início deste tópico, cabe ao jornalismo das corporações o agendamento, isto é, cabe a ele preencher o "absurdo da vida" com o hábito. E este nos desvia da morte. Este, em prol de nossa "normalidade" saudável, torna-a esquecida no dia a dia. Mas, ao contrário, à obra de Leila Guerriero, ao jornalismo como literatura do real, cabe a eternização de uma passagem efêmera: ela fixa o último gesto, ou seja, ele "fisga" a transitoriedade e, a partir deste expediente próprio ao romance – o de captar a sucessão temporal –, pode tocar a morte a fundo. Pelo seu único lado possível: exatamente por sua vivacidade. É por isso que se afirmou que a romanceação é, *vitalmente*, uma das exigências para que a repórter Leila Guerriero alcance, diante de tema tão complexo, alguma pretensão de verdade.

Mas como, no eixo composicional de sua reportagem, Guerriero chega a tal sentimento de transitoriedade, aqui relembrado a partir do texto freudiano? Como ela, a partir da arquitetura textual romanesca aplicada ao Jornalismo, chega à consideração sobre a fugacidade, que é a forma indireta – única possível – para se chegar à ideia da morte, do suicídio? Ora, a fotografia do evanescente é uma *conquista* narrativa de Leila Guerriero via romanceação. Vejamos com mais detalhe a cena, expressa acima, do último dia de vida de Carolina González: vamos observá-la a partir da categoria analítica "personagem-instância narrativa". O intento é perceber como o teor fugaz do relato é romanescamente construído.

Percebam novamente o trecho, atentando-se ao ângulo pelo qual a história é narrada: tentemos, juntos, descobrir no relato, como ensina Norman Friedman (2002, p. 171-172), "quem fala ao leitor" – se um "autor na primeira pessoa ou na terceira pessoa", "se um personagem na primeira" ou, ainda, "ostensivamente ninguém" (como se a história procedesse

diretamente da mente caótica de alguém em cena) (FRIEDMAN, 2002, p. 171-172); tentemos perceber de que posição (ângulo) a história é contada, se "de cima, da periferia, do centro, frontalmente, ou alternando"; no mais, compreendamos a que distância o leitor está da história, se "próximo, distante, alternando".

Nos períodos seguintes, notemos que a instância narrativa – isto é, quem conta, quem narra – situa-se no plano da onisciência neutra (terceira pessoa): No dia 13 de maio de 1998, pela manhã*, "bañó a su hijo, lo dispuso hermoso. Le dijo – o le pensó – hijo, te quiero. Lo vistió, como todos los días lo vestía. Lo llevó al jardín, como todos los días lo llevaba. Lo dejó en la puerta".* A onisciência neutra, no plano textual, é a voz narrativa que tudo sabe, que conhece a fundo o que ocorreu, ocorre e ocorrerá; e que, por isso, tem uma mobilidade enorme na trama.

Ela consegue, em dado momento, apenas resumir os eventos em sumários narrativos que compõem um "relato generalizado de uma série de eventos cobrindo alguma extensão de tempo e uma variedade de locais" (FRIEDMAN, 2002, p. 172). Em outras situações, a seu bel prazer e conforme a necessidade, a onisciência neutra atua em uma espécie de "pausa" no correr da história, fixando determinados momentos em *cenas imediatas*: nelas, emergem "detalhes específicos, contínuos e sucessivos de tempo, espaço, ação, personagem e diálogo" (FRIEDMAN, 2002, p. 172).

Trata-se de "detalhes concretos dentro de uma estrutura específica de espaço-tempo" (FRIEDMAN, 2002, p. 172) que almejam fazer com que o leitor não somente *saiba* do ocorrido, pela voz indireta de um narrador que resume rapidamente os fatos, mas os veja e os sinta *ocorrendo* – assim no gerúndio – diante de si. Percebam que, em vez de simplesmente dizer "no último dia de sua vida, Carolina González aprontou seu filho para ir à escola, deixou-o à porta e o acariciou pela última vez", em sumário narrativo, o narrador onisciente opta pelos trechos: "a morte gotejava de suas mãos", "os seus dedos eram já os de uma morta" ou "uma jovem mãe beijando o seu bebê, dizendo 'tchau, amor'". Dizendo "tchau, amor, até mais tarde". Tal opção faz com que nós, leitores, não apenas saibamos de forma *sumária* sobre os últimos lances da vida de González, na véspera de seu suicídio. Mais do que isso, nós a *vemos* beijando o bebê; nós *escutamos* sua última frase a Matias; nós também fabulamos o *tato* de seus dedos, toque quente de carinho e gelado de morte a um só tempo – tudo isso trazido pela descrição de especificidades da personagem (suas mãos, seus dedos) e pelo diálogo: técnicas da cena imediata.

A onisciência, pois, mescla sumários e cenas, gerando uma alternância entre proximidade e distanciamento. A aproximação ocorre quando o leitor acompanha a personagem cenicamente, *escutando*-a, *sentindo*-a, *vendo*-a de perto. Já o efeito de distância ocorre quando o leitor acompanha a história pela voz indireta da terceira pessoa: a voz do autor está assim, como pondera Norman Friedman (2002, p. 175), "sempre pronta a intervir entre o leitor e a estória"; o autor escreve-a como ele a vê e "não como a veem seus personagens". Este aspecto, portanto, colocará um obstáculo a mais entre os fatos arrolados e a percepção de quem os lê, aumentando o distanciamento.

Notem, agora, como é precisamente essa alternância entre "distância" e "proximidade" – em uma orquestração equilibrada no plano da onisciência – que gera o efeito da transitoriedade, chamado aqui de "conquista narrativa" de Leila Guerriero enquanto hábil escritora. Vale dizer que, no texto jornalístico, a onisciência situa-se no plano da autoria da reportagem, ou seja, coincide com o que *pode saber* a repórter, após apuração exaustiva. Isso significa que, justamente porque a repórter apurou, ela "constrói" uma instância narrativa que tem ciência da morte vindoura da garota, naquele dia 13 de maio, de sua decisão por se matar e, sobretudo, dos seus últimos aprontos naquele dia.

O excerto seguinte diz muito sobre os limites da onisciência na obra jornalística romanescamente construída, isto é, sobre sua coincidência com os limites da apuração. Percebam: *"Le dijo – o le pensó – hijo, te quiero".* Aqui, diferentemente do plano ficcional, este narrador onisciente não tem total liberdade e atua, muitas vezes, no plano exclusivamente dedutivo. Um leitor exigente no que tange à ilusão referencial que se atribui ao jornalismo – este tipo de produção que não pode *deliberadamente* inventar – poderia com razão se perguntar: "ora, como a repórter sabe o que Carolina disse ao pequeno, uma vez que ninguém estava em cena para lhe contar quais foram as exatas palavras"? É como se Leila Guerriero previsse este questionamento e inteligentemente utilizasse os termos "ou pensou", entre travessões, respondendo a esta provocação:

— Meu caro leitor, estamos aqui na lógica dedutiva; aquela específica mãe, uma vez na pré-morte e diante de uma escolha tão dolorosa e difícil quanto a de se matar, provavelmente pensara sobre o amor a seu filho. É plausível que isso tenha ocorrido porque, tal como apurei, ela sempre devotara carinho ao rebento.

Tem-se, dessa forma, que no plano ficcional basta a verossimilhança, ou seja, basta que, na sequência da história, os personagens ajam com plausibilidade. Já no plano jornalístico, além de verossímil e crível, isto é, além de *parecer* verdadeiro (ARISTÓTELES, 1980), o relato tem

de coincidir, se não com uma inacessível e (im)possível verdade (dada de uma vez por todas), com as condições de apuração e de acesso aos fatos por parte da repórter. Isso quer dizer que, no nosso caso, embora a onisciência seja, sim, possível, ela terá como parâmetro de referência um universo específico: o apurado. Assim, no jornalismo, o narrador onisciente age como um deus-que-tudo sabe, mas sua visão holística se dará, afinal, *dentro* daquele horizonte limitado, único possível.

Frisado tal aspecto, recorramos às distinções de Norman Friedman: este narrador onisciente, no excerto analisado, situa-se em qual posição ou ângulo? Ele vê a história de cima, da periferia ou do centro? Sintamos: a verdade é que o espectro narrativo, ardilosamente, orquestra estas três posições. Em um primeiro momento, em nosso trecho, a onisciência situa-se em um ponto alto, este que vê de cima e *tudo sabe*: inclusive, conhece o plano secreto de autodestruição de Carolina; sabe o que ela fala ou pensa na intimidade com o seu filho; sabe de sua rotina, de seus horários com Matias. O leitor, então, "cola-se" a tais sabedorias: e, por isso, repinta a cena da mãe que leva o garoto à escola, que outrora seria banal, típica de "todos os dias", com este olhar distante do deus-sabedor-de-destinos.

Mas há então um primeiro deslocamento. Atentem-se aos períodos: *"Nadie vio en eso nada raro" [...] Lo que vieron los demás fue lo de siempre: uma madre joven besando a su bebé, diciendo chau, amor. Diciendo chau amor, hasta más tarde".* Aqui, a onisciência, como uma câmera que se "desloca" do alto – onde estava fixa com sua lente a captar, de maneira equidistante, todos os materiais da história –, faz um movimento de *zoom*, de aproximação: ela sai de "cima" e vai à "periferia", ou seja, "gruda-se" ao olho das testemunhas daquele dia habitual, pessoas que nada sabem, que "perifericamente" podem ter visto a jovem mãe com seu bebê, de relance, no meio do dia... A onisciência "cola-se" agora ao que veem as personagens ignorantes do fim – tal como nós, leitores em plena vida, que não podemos saber sobre o dia de nossa morte, que nos esquecemos da grande chance de eternização de uma cena, justamente por ela ser a última.

Existe então, neste ponto, uma espécie de dobra garantida pela mobilidade do narrador – que ora sabe tudo e ora se camufla às vistas dos que nada sabem. Isso faz com que nós, leitores, ao partilharmos a um só tempo da onisciência (o deus ciente da morte) e da ignorância (mortais que apenas vivem), tenhamos uma visão dupla que nos leva a poderosas constatações, tais como: "olhem só! Como definitivamente qualquer aceno banal pode ser o último!". Sabemos que se trata do derradeiro gesto porque o narrador onisciente isso nos disse; por outro

lado, sabemos que se trata de gesto corriqueiro, trivial, porque a onisciência humildemente nos permite acompanhar a ação pelos olhos de transeuntes periféricos na trama.

Mais um detalhe: a onisciência também se desloca de "cima" – de onde vê Carolina a aprontar o seu filho, a banhá-lo colocando-o lindo, a levá-lo à creche parando com ele à porta e acariciando suas bochechas, de onde, enfim, tudo pode ver – ao "centro" da cena: à mão e aos dedos da jovem mãe, centralmente envolvidos no ato da última ternura. *"La muerte le goteaba de las manos. Sus dedos eran ya los de una muerta".*

Esse deslocamento também gera uma eficiente duplicidade de ângulos à composição, por parte do leitor, da dor da personagem: é como se víssemos os dedos de Carolina como ela mesma os vê (ela, que sabe que se matará). E eles gotejam a morte... Dessa forma, passamos a pressentir em nós a antítese entre o zelo protetivo com o filho e a coragem para ir, para tudo abandonar. E assim nos perguntamos, sem pretensão de resposta: que misto de coragem, força, desilusão e dor tem uma mãe suicida?

Percebam: tudo isso é gerado pelo trabalho hábil, neste trecho, com a onisciência e com suas abundantes mobilidades – de cima à periferia, de cima ao centro – ao captar a personagem e suas ações. Vale dizer que, no jornalismo das corporações, a onisciência na reportagem opta geralmente pelo sumário explícito – por poucas cenas e pelo "alto equidistante" –, sendo chamada por Tom Wolfe (2005) de instância narrativa "bege", isto é, sem graça, sem cor, sem vivacidade. Sendo assim, neste tipo de produção, todas essas possibilidades de "fazer pensar" por meio de um trabalho artístico de composição estrutural são mais raras, mesmo impossíveis.

Faço agora uma ponderação: a onisciência neutra – com grande mobilidade na história – não é, de forma alguma, o espectro narrativo único na reportagem da jornalista. Em verdade, todo texto de teor romanesco, seja ele ficcional ou jornalístico, caracteriza-se pela orquestração de múltiplas vozes narrativas, como expliquei, nos capítulos iniciais da tese, a partir de Bakhtin e do conceito de heterodiscursividade. Trata-se mais de uma combinação de instâncias narrativas e menos do uso de uma, e somente uma, voz.

Sendo assim, embora no trecho de nossa análise, escolhido por ser emblemático do modo como Guerriero consegue tocar a vida fugaz – e consequentemente a morte – de suas personagens suicidas, haja um ponto de vista onisciente, em algumas outras partes de *Los suicidas del fin del mundo* há o uso do espectro narrativo, seguindo a tipologia de Norman Friedman, do "eu como testemunha". Neste caso, o narrador é uma personagem: é precisamente a repórter que fala em primeira pessoa e que está em Las Heras, em meio ao vento cortante, em contato direto com o cabeleireiro; com a prostituta; com o professor culto, transgressor e

literato; com o radialista e DJ sonhador; com o dono da funerária; com a mãe batalhadora e desolada; com a estudante que beija no pátio do colégio e que participa da *Linha 500* e do *Plano de Jovens Negociadores*, iniciativas de contenção a pessoas em situação de violência ou autoagressão.

Conforme explica Friedman (2002, p. 175-176), a instância narrativa do "eu como testemunha" está "em seu próprio direito *dentro* da estória, mais ou menos envolvida na ação, mais ou menos familiarizada com as personagens principais". É por isso que a consequência natural deste espectro narrativo é que a testemunha não tenha

> um acesso senão ordinário aos estados mentais dos outros; logo, sua caraterística distintiva é que o autor renuncia inteiramente à sua onisciência [...], escolhendo deixar que sua testemunha conte ao leitor somente aquilo que ela, como observadora, poderia descobrir de maneira legítima. (FRIEDMAN, 2002, p. 175-176)

Mas é importantíssimo ponderar: para Friedman (2002, p. 176), o que "a testemunha pode transmitir de maneira legítima não é tão restrito como pode parecer à primeira vista", uma vez que essa instância narrativa, enquanto personagem, pode "caminhar" pela fábula, conversando com todas as actantes e obtendo uma variedade de pontos de vista. Vejamos como, na obra de Leila Guerriero, o intercâmbio entre a onisciência e a testemunha, que se situa em uma "periferia nômade" (FRIEDMAN, 2002), é basilar para a reflexão sobre o suicídio dos personagens e, ademais, sobre a desolação constitutiva de todos nós, sobretudo daqueles esquecidos nos ermos de um capitalismo exploratório.

3.3 A testemunha: pistas ante o indizível

Leiam o trecho abaixo:

> La primera vez que vi Martina Díaz era de noche y ella estaba en una reunión de alumnos en lá escuela *Oschen Aike*, sentada sobre un escritorio, camiseta blanca arremangada, melena lacia, jeans, zapatillas. No tenía más de 20, fumaba y puteaba, puteaba y fumaba y cada tanto besaba a un chico joven – de 16 – que sonreía sin timideces y le pasaba la lengua y un dedo por la boca. Martina tenía varios hermanos y vivía con algunos de ellos y su madre, Olga Santamarina, en el barrio Don Bosco.
> La tarde en que llegué a su casa la familia estaba acurrucada jugando naipes en la cocina. Olga tomaba mates, fumaba y cocinaba bollos fritos. Martina me pidió que fuéramos a su pieza para hablar tranquilas y mientras subíamos las escaleras le pregunté si su madre trabajaba.
> — Sí, pero está con carpeta médica. Es operadora de la central telefónica.
> — ¿Qué tiene?
> — Cáncer en el estómago – dijo, resollando –. Ahora abandonó el tratamiento. La quimio, los rayos la hacían sentir mal. Dijo basta y dejó. Pero se va a poner bien. Es muy joven. Tiene 41, va a vivir 50 años más. Yo le digo que ella va a vivir hasta que Dios diga basta. Ni un día más, ni un día menos. Cada tanto, cuando se termina su

> pastillita, va al médico porque a veces le duele. Ella es mi mundo. Ella es mi vida. Ella me vistió, me dio de comer. A mí que nadie me hable mal de mi mamá.
> Cuando lhegamos a la pieza, Martina estaba agitada.
> — Soy asmática, alérgica al polvo y a los ácaros – dijo, y encendió un Marlboro.
> En la puerta había un cartel: "ESTÁS POR ENTRAR A MI MUNDO,
> ¿ESTÁS PREPARADO?"[47] (GUERRIERO, 2005, *e-book*, n.p)

Percebam como a voz não é mais onisciente, tampouco provém de cima, narrando de forma equidistante, tampouco "brinca" com uma mobilidade ilimitada – como é o caso da onisciência que se aproxima da visão de uma personagem e depois volta a se afastar, vendo-a, portanto, sob diversos ângulos. Não há aquela mobilidade narrativa existente na cena de Carolina González. Há, em vez disso, uma narrativa centrada no eu-testemunhal, exclusivamente nele situada: proveniente de uma primeira pessoa que conversa com as actantes em questão, isto é, com as pessoas centralmente envolvidas na rotina de Las Heras, centralmente ligadas de alguma forma à questão do suicídio – seja por conhecerem alguns dos falecidos; seja por já terem tentado, elas mesmas, dar cabo de suas próprias vidas; seja por saberem do clima gélido e pouco convidativo ao diálogo, às praças e às reuniões; atmosfera avessa à comunhão dos prazeres e das dores. Vento e frio: ambos propiciadores de uma solidão quase intolerável.

Martina era uma jovem sonhadora que queria cursar Comunicação Social em Comodoro Rivadavia, mas que nunca pôde fazê-lo por ter de ficar com sua mãe. Sua vida, como a de tantos meninos e meninas em Las Heras, entremeia-se a signos de violência: seu pai biológico a abandonara; seu padrasto, pai de afeto, fora morto em um assassinato brutal – arrancaram-lhe o pescoço; um de seus seis irmãos, em um acidente qualificado como homicídio culposo,

[47] A primeira vez que vi Martina Díaz foi à noite e ela estava em uma reunião de alunos na escola *Oschen Aike*, sentada em uma mesa, camiseta branca com as mangas arregaçadas, cabelos lisos, jeans, tênis. Ele não tinha mais de 20 anos, fumava e xingava, xingava e fumava e de vez em quando beijava um rapazinho – 16 anos – que sorria sem timidez e passava a língua e o dedo em sua boca. Martina tinha vários irmãos e morava com alguns deles e com sua mãe, Olga Santamarina, no bairro Dom Bosco.Na tarde em que cheguei à casa deles, a família estava reunida jogando cartas na cozinha. Olga bebia mate, fumava e cozinhava biscoitos fritos. Martina me pediu para ir ao quarto dela para falarmos tranquilas e, enquanto subíamos as escadas, perguntei se a mãe dela trabalhava. – Sim, mas ela está de licença médica. Ela é uma telefonista. – O que ela tem? "Câncer de estômago", disse a garota, ofegante. Agora ela abandonou o tratamento. A quimioterapia, aqueles raios todos, fizeram com que ela se sentisse mal. Minha mãe disse: basta! E foi embora. Mas vai ficar tudo bem. Ela é muito jovem. Ela tem 41 anos, viverá mais 50. Eu digo que ela vai viver até que Deus diga basta. Nem um dia a mais, nem um dia a menos. De vez em quando, quando acaba o comprimido dela, ela vai ao médico porque às vezes dói. Ela é meu mundo. Ela é a minha vida. Ela me vestiu, me alimentou. Ninguém fala mal da minha mãe para mim. Quando chegamos ao quarto, Martina estava agitada. "Sou asmática, alérgica a poeira e a ácaros", disse ela, acendendo um Marlboro. Na porta havia uma placa: "VOCÊ VAI ENTRAR NO MEU MUNDO, ESTÁ PREPARADO?" (GUERRIERO, 2005, *e-book*, n.p). (Tradução minha)

atropelara quatro rapazes no bairro Dom Bosco e fora preso por isso – um deles havia falecido; outro estava, até 2005, inconsciente.

Diante desse contexto, a garota liga-se a grupos de ajuda, como a *Línea 500* e o *Programme Young Negociators* (em espanhol: *Plan de Jóvenes Negociadores*). O primeiro consiste em uma linha gratuita para a qual telefonavam pessoas que estavam com intenção de se matar – Martina era uma das teleatendentes que, mesmo sem formação, prestavam auxílio a pessoas em desespero. O segundo, conhecido entre os argentinos por meio da sigla em inglês "PYN", surgira em Harvard e chegara ao país em 1998 com o propósito de capacitar professores e estudantes (a partir dos 11 anos de idade) para resolverem conflitos de forma dialogal, sem violência. Martina conta à repórter-testemunha, naquele quarto-adolescente, naquele seu mundo ao qual fora convidada a nossa narradora – *está preparada para entrar?* –, que se dispusera a trabalhar nos programas porque "*andaba con un amigo diciendo que nos íbamos a matar*":

> Bajó la voz, como si alguien pudiera escucharla.
> — Yo decía "Yo no tengo nada, tengo mis hermanos a cargo, tengo mi mamá que está enferma, pero fuera de eso no tengo por qué vivir". Me decía a mí misma ¿qué me gusta a mí? Nada. Leer y escuchar música y ahí me quedé. Estudiar Comunicación, sí, pero no se podía. No sé cómo ni cuándo, pero yo me deprimí. Dormía, dormía, dormía y no comía. No hacía nada.
> En el cuarto, dibujadas con aerosol, había estrellas y lunas de color fucsia. En una pared la foto de su madre: *El pilar de la familia: mamá*. En la puerta, una frase de Jorge Bucay: "He nacido hoy de madrugada, viví mi niñez esta mañana y sobre el mediodía ya he transitado mi adolescencia. Y no es que me asuste que el tiempo se me pase tan rápido, pero me inquieta pensar que tal vez mañana yo sea demasiado viejo para hacer lo que dejé pendiente".
> — Como me sentía sola, y encima veía que toda esa gente se estaba matando, matarse era como la salida, la puerta de escape, y bueno. Pero después, con la Línea 500 y el PYN, zafé. Y por ahí el año que viene empiezo a estudiar Comunicación a distancia, para después irme a Comodoro, quién te dice, ¿no? Total, soy joven.[48] (GUERRIERO, 2005, *e-book*, n.p)

[48] Ela baixou a voz, como se alguém pudesse ouvi-la. - Eu dizia: 'não tenho nada, tenho meus irmãos, tenho minha mãe que está doente, mas fora isso não tenho razão de viver'. Eu disse a mim mesma: 'o que eu gosto de fazer?' Nada! Ler e ouvir música... E fico nisso! Estudar Comunicação, sim, mas não consegui. Não sei como ou quando, mas fiquei deprimida. Eu dormia, dormia, dormia e não comia. Não fazia nada. No quarto, pintado com spray, havia estrelas e luas de cor fúcsia. Em uma parede a foto de sua mãe... O pilar da família: mamãe. Na porta, uma frase de Jorge Bucay: "Nasci hoje de madrugada, vivi minha infância esta manhã e por volta do meio-dia já passei pela adolescência. E não é que eu tenha medo que o tempo passe tão rápido, mas me preocupa pensar que talvez amanhã eu esteja velho demais para fazer o que deixei pendente. - Como eu me sentia só, e ainda por cima vi que todas aquelas pessoas estavam se matando, matar-se era como a saída, a porta de fuga. E bem! Mas, depois, com a Linha 500 e o PYN, eu saí dessa! E, lá pelo ano que vem, eu vou começar a estudar Comunicação à distância, e depois vou para Comodoro. Quem disse que não? Enfim, sou jovem! (GUERRIERO, 2005, *e-book*, n.p). (Tradução minha)

Nesta prosa entre a jovem e o eu como testemunha – personificado na figura da repórter[49] – a instância narrativa comenta: *"Martina tosía como um molino atascado y fumaba uno tras otro".* Neste ponto, exatamente como ensina Norman Friedman, esta narradora nômade, colhendo aqui e ali as ações dos envolvidos na história, vendo aqui e ali os hábitos destas personagens, fornece aos leitores uma enorme vantagem: justamente por não estar centralmente emaranhada nos acontecimentos (não está, por exemplo, de luto, não é uma narradora-protagonista), ela *consegue ver* detalhes só percebidos em decorrência de seu distanciamento. Na cena expressa na abertura deste tópico, observam-se, portanto, *pistas* do que seja o desamparo de Martina: a mãe, com câncer e sem tratamento, fuma; a garota, com uma tosse horrenda, ao modo de "um moinho entupido" – como compara a narradora –, também acende um cigarro atrás do outro. Detalhes do ambiente, fornecidos a partir da visão *estrangeira* da repórter, conotam o abandono, a desistência, a espera pela vontade de um Deus: o cansaço da luta contra o câncer, contra a doença; um remédio para dor, uma cozinha agitada, o jogo de cartas, o pão frito, o mate; o "dar de ombros" à asma, à tosse, ao pó, aos ácaros, esquecendo-se de tudo isso com os sucessivos *Marlboros*; as fábulas improváveis sobre a saúde da matriarca (*"tiene 41, va a vivir 50 años más"*); fabulações sobretudo protetivas – fantasia-se a realidade para suportá-la. Quem nunca, afinal, lançou mão desse expediente?

Sabe-se que a fantasia é a nossa fuga humana, mas nos trechos citados há uma especificidade. Eles são precedidos, em um capítulo intitulado *Los intentos* ("As tentativas"), por um relato distante que propositalmente flerta, em rapidíssimo momento, com a narrativa jornalística tradicional: aquela que, de forma distanciada, consulta fontes autorizadas – psicólogos, terapeutas de família, médicos psiquiatras – que vão compor um coro de discursos para tentar explicar a situação de Las Heras. O narrador, transitando para a terceira pessoa, dá

[49] Tal personificação fica explícita em alguns trechos, a exemplo do que ocorre no capítulo 6. Trata-se de capítulo-pausa entre tantas mortes: a repórter é convidada pelo amigo Pedro Beltrán, professor na pequena cidade, a comer um assado, em uma festa no clube do sindicato, ocasião na qual todos se deliciam e bebem – na qual o mundo era, ao menos por um momento, "um lugar plácido, cálido, feliz". Ali ela conhece o cabeleireiro de Las Heras, Jorge Salvatierra, com seu penteado "muito senhorita", com sua franja e com seus cachos, a dizer dos homens de quem gosta, a mostrar sua feminilidade subversiva, transgressão de gênero em uma cidadezinha tradicional. Dias depois, ainda em pausa com relação aos relatos de morte, ela vai ao bar do Gigante, uma danceteria, e ali há uma insinuação da dureza da realidade: vemos, a partir da primeira pessoa testemunhal, centrada no olhar de uma repórter que descreve vividamente a cena, que as pessoas bebem como nunca, que há vômitos por todos os cantos, que o mundo ferve, que o mundo é surdo, que há barulho, que os banheiros têm líquidos extremos, que uma jovem grita que "*no era alcohólica, sino borracha*" (bêbada), dizendo que teve um bebê aos 13 anos – cenas que traduzem um misto de desolação e fuga. Depois desta madrugada agitada, na qual recebe o convite de Jorge para visitar o salão de beleza, há o seguinte trecho, quando a repórter chega ao lugar de trabalho de sua fonte: *"Golpeé um rato, o toque timbre, hasta que una voz estrangulada preguntó quién és. – Leila. Com aires de Gloria Swanson la voz dijo 'ay, corazón, discúlpame, me arreglo y te abro'".* Nota-se, portanto, a presença explícita da repórter e da autora – na alcunha Leila, que se personifica, no âmbito narrativo, no ponto de vista do "eu como testemunha.

espaço a longas falas sobre as tentativas de resolução do problema: todas elas frustradas pela falta de apoio do Estado, apenas iniciadas; todas elas advindas de esforços individuais, e pontuais, muitas vezes centrados na ação de religiosos; todas elas distantes de políticas públicas eficientes.

> — Pero todo quedó en nada – dice Kovalschi *[psicólogo e membro fundador da Linha de Ajuda ao Suicida de Comodoro Rivadavia y Caleta Olivia]*. —Hicieron un despliegue ineficiente y muy político de toda la situación, y la gente se quedó sin ayuda. Nos llamaron para que fuéramos a implementar la línea, pero querían que por teléfono les diéramos una suerte de manual. Ni siquiera llegamos a ir. En la Patagonia la agresión natural del paisaje y la soledad histórica aumentan la posibilidad de malestar, generando este tipo de salidas.
> [...]
> En realidad estuve 36 horas, di una charla en un complejo y después fui a las escuelas, me reuní con varios grupos de la comunidad, con docentes, con médicos, con chicos, con familiares, y quedó clara la necesidad de conformar alianzas entre el Estado, los docentes y los psicólogos para que hubiera una actividad preventiva a través de lo educativo en los colégios [...] Pero para serle honesto, no sé qué resultados tuvieron.[50] *[fala do médico psiquiatra José Eduardo Abadi]*

Ora, a autora habilmente emprega a voz equidistante do narrador do jornalismo tradicional: para retomar a ironia wolfeana, ela pinta de bege, em brevíssimas páginas, o relato. A partir desse artifício narrativo, de modo algum errôneo, é como se entendêssemos apenas no plano da *racionalidade* – tal como é usual na imprensa corporativa – o quão Las Heras está apartada dos processos de efetiva cidadania na Argentina: como apontam os profissionais de saúde, seus problemas não mobilizam o governo; não chegam aos jornais; estão, enfim, na mais completa marginalidade discursiva.

Contudo, logo em seguida, em corte narrativo, em uma mudança repentina de voz e de posição, Leila Guerriero faz-nos sair desta impessoalidade do "discurso aspado", atinente aos "especialistas", colocando-nos, a partir de uma visão *nômade* que se move a cada conversa com os personagens, no quarto e na cozinha de Martina: na cena que vimos, nestes ambientes tão vívidos, embora tocados de morte. Quando isso ocorre, pelos símbolos de *status* de vida que a repórter vê, e habilmente traz de forma próxima, é como se *sentíssemos* de fato, mais do que racionalizássemos:

*Martina está **muito** sozinha.*

---

[50] – Mas não deu em nada – disse Kovalschi. – Fizeram um uso ineficiente e muito político de toda a situação... E o povo ficou sem ajuda. Eles nos chamaram para implementar a linha, mas queriam que déssemos uma espécie de manual por telefone. Nem conseguimos ir. Na Patagônia, a agressão natural da paisagem e a solidão histórica aumentam a possibilidade de desconforto, gerando esse tipo de saída. [...]. Na verdade, fiquei 36 horas lá, dei uma palestra em um complexo e depois fui às escolas, onde conheci vários grupos da comunidade: professores, médicos, crianças e suas famílias. Ficou clara a necessidade de formar alianças entre Estado, professores e psicólogos para que houvesse uma ação preventiva por meio da educação nestas escolas [...]. Mas, para ser sincero, não sei que resultados eles tiveram. (GUERRIERO, 2005, *e-book*, n.p). (Tradução minha)

Não há governo algum por aquelas famílias.

Desta feita, a narradora testemunha consegue dar pistas que estimulam um trabalho imaginativo por parte do leitor. Aumentam-se, em decorrência disso, a proximidade, a exigência mobilizadora do texto e o respeito à inteligência de quem se deita à obra: devemos, afinal, ativamente *mover* os detalhes cênicos para compreender o abandono de Martina. Assim, é como se Guerriero nos dissesse: percebam como o discurso autorizado do jornalismo tradicional pode ser efetivamente ampliado a partir da vida romanescamente encenada.

É como se, pela via da romanceação – da alternância de diversas vozes narrativas, dos detalhes espaciais etc. –, intuíssemos o não-dito. Aquele cartaz pregado à porta – "Está para entrar em meu mundo... Preparado?" – é mais do que uma característica da ambientação do quarto da jovem. Como símbolo de *status* de vida, estabelece, muito além, uma fronteira *quase* intransponível não somente entre a Martina adolescente e a Guerriero adulta, mas entre a Las Heras da garota e a Buenos Aires da repórter:

> Me fui de su casa tarde, cené sola y por la noche vi un documental de la mara salvatrucha, una pandilla feroz de El Salvador, país que queda muy al Norte, pero no tanto como Buenos Aires.
> Afuera el viento seguía.
> Seguirá siempre, me dije. No hay quién lo pare.[51] (GUERRIERO, 2005, *e-book*, n.p)

É como se sentíssemos: trata-se de um mundo à parte... Estamos, de fato, preparados a entrar? Neste universo, Martina é como o vento e como a morte, segue sempre, não há quem a pare: ela pinta estrelas no teto, ela beija a boca dos rapazes, ela pinta luas-cor-fúcsia, ela tenta – e como tenta! – os raros programas existentes, todos mantidos por padres e por mães religiosas, com parcos apoios da municipalidade. Ela consegue sonhar, a despeito da doença potencialmente fatal de quem a gerou, a despeito dos nãos. Ou apenas diz que sonha, *querendo* acreditar.[52] Todavia, parágrafos adiante, sai de cena a testemunha que ouve esses dizeres, que se situa naquela temporalidade – outono de 2002. Entra, mais uma vez, a onisciência, essa que se situa, embora com uma visão holística, no plano limitado da apuração, como expliquei anteriormente:

> Martina nunca fue a Comodoro Rivadavia a estudiar Comunicación Social, y trabaja desde 2004 como camarera en el Casino Club de Las Heras, que abrió el 4 de noviembre de ese año, tiene más de 100 máquinas tragamonedas y es uno de los negocios más prósperos del pueblo. (GUERRIERO, 2005, *e-book*, n.p)

[51] Saí tarde da casa dela, jantei sozinha e à noite assisti a um documentário sobre a Mara Salvatrucha, uma gangue feroz de El Salvador, um país que fica muito ao norte, mas não tão longe quanto Buenos Aires. Lá fora o vento continuou. Isso sempre vai continuar, eu disse a mim mesma. Não há quem impeça! (GUERRIERO, 2005, *e-book*, n.p). (Tradução minha)

[52] Jamais saberemos ao certo sobre a honestidade de Martina, ou sobre sua necessidade de autoenganação, com vistas à sobrevivência psíquica em um contexto tão hostil: ora, é exatamente esta a característica da instância narrativa que a pinta aos nossos olhos – o acesso periférico, apenas ordinário, à mente e às verdades da personagem.

> Pero aquella tarde, sentada en el piso del cuarto de su casa, ella no sabía nada del futuro cercano y exhalaba anillos perfectos de humo de cigarro mientras decía:
> — Por ahí me voy a estudiar, pero hasta que mi vieja me necesite, voy a estar acá. A mí lo único que me tenés que decir para que me quede es "Te necesito". [53] (GUERRIERO, 2005, *e-book*, n.p)
> .

Onisciência aterradora. Fatal. Como quem diz: e há sonho que se sustente diante do desamparo? Por fim, interessante ponderar que o narrador testemunha, em Jornalismo Literário, transita para o narrador onisciente com o passar do tempo real, fora da narrativa. Isso significa o seguinte: somente porque a investigação se passa em 2002, mas o livro é escrito e editado até 2005, que foi possível saber o que ocorreria, em um futuro próximo, à jovem Martina.

3.4 O espaço sitiado: do *fait divers* à reportagem aprofundada

Quando Roland Barthes (2013), no texto "Estrutura da notícia", dedica-se ao *fait divers*, o autor faz uma distinção fundante, que aqui será considerada para a compreensão acerca da necessidade destes ardis narrativos, expressos até aqui, empregados por Leila Guerriero para tratar do suicídio. Para Barthes (2013, p. 57), o *fait divers* ("fatos diversos", "fatos variados") tem uma estrutura diferente daquela empregada em informações específicas: são notícias de caráter geral – que *não* se agrupam sob insígnias como "política", "economia", "cultura" ou "ciência" – e que se definem como um "refugo desorganizado" daquelas "notícias informes" provenientes de um universo inominado, inclassificável, uma vez que de "caráter monstruoso", "excepcional" ou "insignificante".

Seguindo a lógica do autor, que tenta ilustrar sua definição, se temos um assassinato político, "o acontecimento (o crime) remete necessariamente a uma situação extensiva que existe fora dele, antes dele e em torno dele: a política" (BARTHES, 2013, p. 58). Dessa forma, neste caso não se trata de um *fait divers*, pois, para ocorrer a compreensão da informação, não é possível uma experiência apenas imediata. Por mais confuso que seja o conhecimento político, como aponta Roland Barthes (2013, p. 58), por mais que o tateemos sem muitas certezas, ele deverá ser acionado para a compreensão efetiva dessa notícia. Em suma, este assassinato escaparia da informação de caráter variado e geral, do *fait divers*, toda vez que ele for "exógeno,

[53] Martina nunca foi a Comodoro Rivadavia estudar Comunicação Social e trabalha, desde 2004, como garçonete no Las Heras Casino Club, inaugurado em 4 de novembro daquele ano. Ali, há mais de 100 máquinas caça-níqueis. É um dos negócios mais prósperos do mundo. Mas naquela tarde, sentada no chão de seu quarto, em casa, ela não sabia nada deste futuro próximo. Apenas exalava anéis perfeitos de fumaça de cigarro enquanto dizia: "assim, eu vou estudar, mas até minha mãe precisar de mim eu estarei aqui. A única coisa que ela tem que me dizer para me fazer ficar é essa: "eu preciso de você". (GUERRIERO, 2005, *e-book*, n.p). (Tradução minha)

vindo de um mundo já conhecido" e nominado; toda vez, portanto, que ele se configurar como o "termo manifesto de uma estrutura implícita que a ele preexiste" (BARTHES, 2013, p. 58):

> Não há informação política sem duração, pois a política é uma categoria transtemporal; o mesmo acontece, aliás, com todas as notícias vindas de um horizonte nomeado, de um tempo anterior: elas nunca podem constituir um *fait divers*; literariamente são fragmentos de romances, na medida em que todo romance é ele próprio um longo saber do qual o acontecimento que se produz nunca é mais que uma simples variante. (BARTHES, 2013, p. 58)

Assim, pela noção barthesiana, no plano do conteúdo um *fait divers* difere de outras informações justamente por seu caráter geral e inclassificável, afeito às insignificâncias curiosas do dia a dia (tal como a notícia acerca de uma gata fêmea que dera à luz no galinheiro, tendo seus filhotes "roubados" pela galinha) ou ligado às monstruosidades e às excepcionalidades inexplicáveis do cotidiano (um trem que descarrila e provoca uma tragédia porque um reles veado bloqueara a passagem).

Já no plano da estrutura – na visão barthesiana, é isso que ocasiona o prestígio do *fait divers* na imprensa –, essa notícia geral difere das informações específicas exatamente por possuir um caráter *imanente*. Para Barthes, um fato diverso "contém em si todo o seu saber: não é preciso conhecer nada do mundo para consumir um *fait divers*; ele não remete formalmente a nada além dele próprio" (BARTHES, 2013, p. 58).

Obviamente, para lê-lo, o leitor acionará seu conhecimento de mundo, isto é, suas lembranças e paixões. No entanto, o que o autor francês parece querer dizer é de outra ordem:

> Desastres, assassínios, raptos, agressões, acidentes, roubos, esquisitices, tudo isso remete ao homem, à sua história, à sua alienação, a seus fantasmas, a seus sonhos e a seus medos: uma ideologia e uma psicanálise do *fait divers* são possíveis; mas trata-se aí de um mundo cujo conhecimento é apenas intelectual, analítico, elaborado em segundo grau por aquele que fala do *fait divers*, não por aquele que o consome. (BARTHES, 2013, p. 58-59)

O fato é que, para esse tipo de notícia de caráter anedótico e geral, as "circunstâncias", as "causas", o "passado", o "desenlace", a "duração" e o "contexto" têm menos importância, uma vez que o *fait divers*, pelo menos formalmente, "constitui um ser imediato", não remetendo a nada de implícito (BARTHES, 2013, p. 59), a nada fora dele, a nenhuma circunstância exógena fundamental à sua compreensão. Para Barthes (2013, p. 59), nada de romanesco existe aí, nada de sequencial – não se trata de uma narrativa que dura, com atores personalizados, e da qual provém um conhecimento afeito à plurissignificação e ao estabelecimento de um desenrolar temporal.

Barthes ainda pondera que essa imanência só funcionará a partir de uma relação entre dois termos, postos dentro desta estrutura fechada:

> "Acabam de limpar o Palácio da Justiça". Isso é insignificante. "Não o faziam há cem anos". Isso se torna um *fait divers*. Por quê? Pouco importa a anedota (não se poderia encontrar menor do que esta); dois termos são postos, que apelam fatalmente para uma certa relação, e é a problemática dessa relação que vai constituir um *fait divers*; a limpeza do Palácio da Justiça, de um lado, sua raridade, de outro, são como dois termos de uma função: é essa função que é viva [...] Pode-se presumir que não há nenhum *fait divers* simples, constituído por uma só notação: o simples não é notável. (BARTHES, 2013, p. 59)

Nesta notabilidade extravagante, exigida por essas notícias que provêm do inominado, do geral curioso ou grotesco, a teoria barthesiana defende que a relação entre os dois termos: 1. ou se situará no plano de uma causalidade ligeiramente aberrante ou perturbada, uma vez que não há *fait divers* sem espanto (BARTHES, 2013, p. 60-61); 2. ou se situará em uma relação de coincidência, da repetição de um acontecimento pela mão do acaso (BARTHES, 2013, p. 64).

No primeiro caso, a causalidade – uma vez que carrega um desvio inesperado – ficará "sempre suspensa entre o racional e o desconhecido", mostrando-nos que a natureza, os homens e as mulheres "estão sempre ligados a outra coisa", são "cheios de ecos, relações e movimentos" (BARTHES, 2013, p. 63). Percebam o exemplo de Barthes (2013, p. 62): "um inglês se engaja na Legião Estrangeira: não queria passar o Natal com sua sogra". Aqui, como diz o autor, "o pouco iguala o muito": existem "pequenas causas, grandes efeitos" (BARTHES, 2013, p. 62-63) – o que nos revela o caráter a um só tempo irrisório e espantoso, muitas vezes não razoável, de nossas escolhas.

O segundo caso – a relação de coincidência, como ocorre nas notícias "uma mesma velhinha fora assaltada dez vezes" ou "numa mesma cidade, houve 12 suicídios em série" – leva-nos a perguntar: por quê? Nas palavras de nosso autor: "A repetição leva sempre, com efeito, a imaginar uma causa desconhecida" [...]; a crença popular nos diz que "o acaso deve variar os acontecimentos; se ele os repete, é que quer significar qualquer coisa através deles: repetir é significar" (BARTHES, 2013, p. 64). Aqui, ainda na esteira do pensamento de Roland Barthes (2013, p. 64), o acaso curioso "institucionaliza fatalmente uma interrogação".

Mas volto ao ponto fundante: por que, no encerramento deste capítulo, apresento-lhes brevemente tais noções barthesianas? Ora, precisamente porque a temática de Leila Guerriero, o suicídio, é tratada pela imprensa, quando é mencionada, como um *fait divers:* a ele, como já dissemos aqui, não se atribuem discussões sobre os porquês, sobre a estrutura social *fora* dele, sobre sua relação com os demais contextos da sociedade. O suicídio é visto pela mídia como tema imanente.

Nas publicações a que Guerriero tem acesso, citadas em sua reportagem – como por exemplo a revista sensacionalista *La Ciudad*, de Las Heras –, cada morte autoprovocada é vista

ora em seu teor de coincidência, ora em seu teor de causalidade desviante. O âmbito "coincidente" leva os habitantes do pequeno município a se perguntarem: "não se trataria de uma seita e de uma lista fúnebre, de caráter sobrenatural, a levar os jovens àqueles atos?" Tal dúvida é constantemente endossada pela mídia local. A esfera "causal aberrante" leva a notícias que fomentam, por exemplo, a seguinte relação: a vida exemplar de determinado suicida, com seus sucessos e com suas boas relações, e a desconexão entre sua escolha por se matar e este "suposto bem-viver".

Em todos os casos, nada solicita um conhecimento mais profundo; nada intriga outras dúvidas; nada põe o problema em termos de uma seriedade política ou social. Foi então preciso que Leila Guerriero romanceasse sua reportagem para colocar a questão nos termos de uma temporalidade *fora dela*, isto é, para situá-la no sucedâneo histórico-político da vida e das gentes.

E qual seria o principal expediente dessa romanceação para se chegar a um relato transtemporal e contextualizado, em vez de imanente? Intuí, pela minha leitura, que diante do tema da morte, demonstrado aqui como (im)possível em sua versão positiva exatamente porque situado *fora do tempo*, Guerriero, desprovida dos que já viveram, trabalha com a ambientação para, assim, chegar à duração e à morte. Antes de analisar os últimos trechos de natureza espacial, vale aqui uma explicação de ordem teórica no âmbito da teoria narrativa romanesca. Para Osman Lins (1976), a relação entre espaço e ambientação é da mesma ordem, em termos comparativos, que a relação personagem-caracterização. Ele explicará:

> A personagem existe no plano da história e a caracterização, no plano do discurso. A personagem diz respeito ao objeto em si; a caracterização, à sua execução. Esta é a distância que subsiste entre espaço e ambientação. Por ambientação, entenderíamos o conjunto de processos conhecidos ou possíveis, destinados a provocar, na narrativa, a noção de um determinado ambiente. Para a aferição do espaço, levamos nossa experiência de mundo; para ajuizar sobre ambientação, onde transparecem os recursos expressivos do autor, impõe-se um certo conhecimento da arte narrativa. (LINS, 1976, p. 77)

Dito isso, percebam os trechos de natureza espacial, colhidos ao longo da obra:

> Llegué a la casa de Pedro Beltrán y toqué timbre. Hubo pasos, roces, ruido de animales.
>
> — Fuera, quédate quieto, quédate ahí, te digo.
>
> Pedro abrió la puerta y el viento arrastró hojas y polvo hasta la garganta de esa casa oscura.
>
> Usaba un pulóver con el cuello redondo y estirado.
>
> — Vamos, vamos, esta casa está hecha un desastre con estos bichitos. Me llevó lejos de la puerta dejando atrás un coro de ladridos.
>
> Nos fuimos corridos por el viento, protestando como dos cómplices viejos – dos senhoras – flotando en ese olor que me gustaba: el olor de Pedro.
>
> [...]
>
> Entonces [Pedro] dijo que estaba harto, que no podía más y que soñaba su final de diva envenenando a sus 15 perros y gatos para después quemarse vivo.

> — Pero pienso que quién soy yo para quitarles la vida. Mi problema es que yo no tengo nada, salvo los que están en mi corazón. Un hermano, mi tía.
> Pagamos [a conta do bar] y caminamos despacio hasta su casa. Nos despedimos en la puerta. **Cuando entró, escuché que batallaba con obstáculos que solo él conocía y hablaba mansamente con todas sus criaturas**. Después no escuché más.
> Decían que Pedro ya había intentado, sin éxito, el gas y las pastillas, y que era uno más de los que cada tanto tratan. En Las Heras todas las semanas había noticias de bebés destrozados y niñas desvirgadas hasta la muerte, y la revista La Ciudad contaba esas cosas: las cosas que pasan. Pero nadie contaba lo que había dejado de pasar: los chicos y las chicas traídos de regreso con las venas rotas, enhebrados a sus pequeñas horas y sus modestos días después de un paso breve por la boca tiesa – inolvidable – de una horca. [54] (GUERRIERO, 2005, *e-book*, n.p, grifos meus)

Ora, a repórter não entra na casa de Pedro Beltrán: a intimidade do homem de 43 anos é assim reservada; o poeta, professor de inglês e de duas línguas indígenas (*tehuelche* e *mapuche*), escutador dos alunos – daqueles jovens que sem medo lhe falam sobre suas ganas autodestrutivas –, tem também suas lutas internas insondáveis, *"obstáculos que solo él conocía"*. É assim que se "tem acentuado, no espaço romanesco, sua função caracterizadora" (LINS, 1976, p. 97). Nesse sentido, como explica Lins (1976), o cenário atua para confirmar, precisar ou revelar o personagem. No caso analisado, a porta jamais aberta por Leila demonstra o silêncio de Beltrán, que se isolou entre os gatos, entre as criaturas com as quais poderia falar mansamente, que afinal não lhe ofereceriam riscos nem preconceitos (sua vida fora marcada por prisões e perseguições em razão da assunção de seu desejo desviante – Pedro era homossexual e não escondia de ninguém este fato). Guerriero, narradora testemunha, respeita o silêncio do amigo, justamente porque sabe da dor dos *"modestos días después de un paso breve por la boca tiesa – inolvidable – de una horca"*.

Além da caracterização da personagem em sua solidão, em seu isolamento entre as portas protetivas que não revelavam "*la garganta de esa casa oscura*", a ambientação também

[54] Cheguei à casa de Pedro Beltrán e toquei a campainha. Ouviam-se passos, ruídos, barulho de animais. "Lá fora, fique quieto, fique aí!" Pedro abriu a porta e o vento soprou folhas e poeira na garganta daquela casa escura. Ele usava um pulôver com gola redonda, bem passado. "Vamos, vamos, essa casa está uma bagunça com esses bichinhos". Ele me levou para longe da porta deixando para trás um coro de latidos. Saímos perseguidos pelo vento, protestando como dois velhos cúmplices – como duas senhoras –, flutuando naquele cheiro de que eu gostava: o cheiro de Pedro. [...]Depois [Pedro] disse que estava farto, que não aguentava mais e que sonhava com um fim de diva: envenenaria seus 15 cães e gatos e depois se queimaria vivo. " Mas quem sou eu para tirar a vida deles. Meu problema é que não tenho nada, exceto aqueles que estão no meu coração. Um irmão, minha tia". Pagamos a conta do bar e caminhamos devagar até a casa dele. Nos despedimos na porta. Quando ele entrou, ouvi que lutava com obstáculos que só ele conhecia, falando mansamente com todas as suas criaturas. Depois disso, não escutei mais. Disseram que Pedro já havia tentado, sem sucesso, o gás e as pílulas... Ele era alguém mais, dos tantos, que tentavam. Em Las Heras, todas as semanas, havia notícias de bebês violentados e de meninas estupradas até a morte – a revista *La Ciudad* relatava essas coisas: as coisas que acontecem. Mas ninguém contava o que tinha deixado de acontecer: os meninos e as meninas, aqueles jovens, trazidos de volta com veias rotas, enfurnados em suas horas comezinhas e em seus dias modestos após uma breve passagem pela boca tensa – inesquecível – de uma forca (GUERRIERO, 2005, *e-book*, n.p). (Tradução minha)

nos revela a cumplicidade e a amizade entre os dois. *"Nos fuimos corridos por el viento, protestando como dos cómplices viejos – dos señoras – flotando en ese olor que me gustaba: el olor de Pedro."* O vento, aqui, é signo do insuportável-cortante que nos envolve a todos – os habitantes de Las Heras, a repórter, os leitores colados às visões e às sensações da narradora testemunha em primeira pessoa. Pedro e Leila se fazem tão amigos que se juntam, mesmo, para *atravessar* o vento enlouquecedor – signo de risco e de incômodo.

Aqui, surge uma outra função espacial evidenciada por Lins (1976): para o autor, o espaço não só caracteriza a personagem como também pode, em alguns casos, propiciar ou provocar uma ação. Desta feita, as ventanias – que caracterizam os desconfortáveis espaços externos presentes na narrativa sempre que a narradora-repórter espera, na rua – levam necessariamente à clausura dentro de casa, ao enredamento entre persianas fechadas (tão visíveis espacialmente na construção da obra). *"Están todos metidos para adentro y el suicidio tiene que ver con eso, con una agresión para adentro."* (GUERRIERO, 2005, *e-book*, n.p).

É assim que este signo espacial, o vento – um ar livre que amedronta e aprisiona –, tem função mobilizadora de uma ação rumo à morte. Como diz a narradora testemunha, em uma de suas tantas esperas ao bater à porta de suas fontes – espera como sinal de respeito à passagem, esta que deve ser aberta pelos entrevistados e não forçada pela repórter: *"Esperar en la calle, en un sitio como Las Heras, es la peor de todas las tareas. Con el viento arrasando o el frío punzante y la nada alrededor, uno empieza a darse severa cuenta de lo que debe ser vivir así, ahí, todos los días".*

Em suma, no livro-reportagem *Los suicidas del fin del mundo*, é por meio do espaço sitiado pela insuportabilidade do vento, e também pelo respeito à fronteira da casa, abrigo da dor das personagens, que se chega ao tempo: o tempo aflitivo da espera, o tempo tocado de impossibilidade e de portas fechadas, o tempo que anuncia a morte rascante como o vento, o tempo dos que resistem corajosamente, atravessando-o como a um furacão. É pelo espaço, simbolizado pelas soleiras, que se pede licença e que se respeitam privacidades: função ética da repórter.

É pelo espaço que absolutamente nada, diferentemente do *fait divers*, é transformado em grotesco ou curioso. Isso porque o cenário é tão animado que conseguimos senti-lo junto à jornalista. E, ao senti-lo, vivemos o tempo efêmero das personagens: a morte e a noite e o vento frio também são nossos, por isso não as julgamos – em suas derradeiras decisões, em seus atos

finais – como extravagantes ou aberrantes. São apenas pessoas em sua humanidade. Talvez seríamos elas, se estivéssemos naquele *exato*-ali.

3.5 A boate Kiss: a ficcionalização do tempo e o presente fictício

O evento trágico que ceifara a vida de 242 pessoas no dia 27 de janeiro de 2013, na Boate Kiss, em Santa Maria, no estado do Rio Grande do Sul, fora extensamente coberto pela mídia. Apenas nos três primeiros dias que se sucederam à catástrofe, foram 46 horas de cobertura ao vivo na TV aberta, de acordo com informações contidas no livro *Midiatização da tragédia em Santa Maria*, organizado por Ada Silveira e lançado em janeiro de 2014, um ano após o incêndio,[55] sendo reeditado em 2017.

Ainda me lembro que ele fora televisionado desde o início da manhã daquele domingo, quente e nublado em Goiânia. Os telespectadores matinais, recém-saídos da cama, víamos, consternados e incrédulos, jovens desesperados: garotos sem camisa quebravam a parede da casa noturna – munidos de pás e picões na tentativa de destruir a madeira da fachada, de arrebentar as janelas e de fazer um buraco na parede. Queriam, sofregamente, retirar dali amigos perdidos, namoradas que ficaram para trás, companheiros que retornaram para amparar os caídos e que nunca mais foram vistos vivos. Gente que jamais saiu.

Lembro-me ainda do teor sensacionalista daquela cobertura. Para Adelmo Genro Filho, no livro *O segredo da pirâmide – para uma teoria marxista do jornalismo,* embora as notícias e reportagens sejam constituídas para que não se perca a "sensação da experiência imediata" – o jornalismo é, afinal, uma forma de conhecimento que se expressa justamente a partir deste imediatismo –, a matéria afeita ao sensacionalismo deixa de sugerir qualquer fundamento histórico ou dialético do fato. Este é "diluído na superfície do sensível" (GENRO FILHO, 1987, *e-book*, n.p) e a notícia passa a ser aquela na qual a mera sensação assume papel preponderante. Daí que ainda hoje me lembro do pavor que senti ao ver os corpos enfileirados na calçada. Os sapatos soltos. Alguns pés descalços – assim sem eira nem beira.

Quase 10 anos depois, quando o leitor se deparar com o romance-reportagem de Daniela Arbex, essa memória sensitiva virá à tona. Além do mais, ao lê-lo, atualizamos o leque de informações a partir de fatos abordados à época da tragédia e agora aprofundados no livro em

[55] Obra escrita por um conjunto de 35 pesquisadores (as), muitos deles ligados aos cursos de graduação em Comunicação Social e pós-graduação em Comunicação da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM) e, portanto, intimamente conhecedores dos traumas ligados à tragédia. O livro contou com suporte financeiro proveniente de edital CAPES-FAPERGS.

questão: fica explícita a situação inadequada dos alvarás de funcionamento da boate, mencionada no início desta tese; também sabemos, pela obra de Arbex, dos problemas estruturais enfrentados pelas equipes de salvamento – falta de pessoal no Corpo de Bombeiros, com "déficit histórico no efetivo" (ARBEX, 2018, p. 23); trabalho com alunos ainda em formação não aptos à gravidade do episódio; redução pontual de 30% dos quadros em decorrência do deslocamento de soldados para os balneários sulistas – lotados na temporada de verão – na chamada Operação Golfinho (ARBEX, 2018, p. 23).

Tudo isso contribuiu para que, diante do cenário de guerra provocado pelo incêndio, os bombeiros não tivessem condições adequadas de isolar a área, impedindo que os frequentadores ali retornassem e se arriscassem uma vez mais. Ora, tais informações trazidas por Arbex são importantes por contextualizarem estruturalmente a tragédia. É por meio delas que compreendemos como o incêndio adquirira uma proporção tão letal.

Já está dito no primeiro capítulo, mas aqui retomo em breve fio condutor: as omissões fiscalizatórias por parte do poder público; uma irresponsável redução de gastos por parte dos proprietários do estabelecimento; a superlotação da casa noturna; o não treinamento dos funcionários; a falta de radiocomunicadores entre eles; as barricadas impeditivas de escape: tudo isso propiciara a absurda letalidade daquele evento.[56]

Mas será apenas por interesse em tal contextualização *informativa* que o leitor chega à obra de Arbex? Seriam estes fatos aquilo que instigaria a curiosidade e, sobretudo, a continuação da leitura? Ora, se já sabemos tanto sobre o episódio da *Kiss* apenas por vê-lo midiatizado na imprensa corporativa, e se um breve acesso à internet nos propicia tanto material

[56] Na realidade, o evento trágico da Kiss, como retratam Elisabeth Duarte e Maria Lília Castro (2017), é uma nova versão de uma antiga tragédia. As autoras demonstram como, em casas de *shows* e boates, são relativamente frequentes acontecimentos da magnitude daquela de Santa Maria. Em 1940, 207 jovens morreram no *Rhythm Club*, em Natchez, nos Estados Unidos – o fogo começara em decorrência de um acidente com um palito de fósforo, "atiçado pelo uso de *sprays* altamente inflamáveis ali colocados para combater os mosquitos" (DUARTE; CASTRO, 2017, p. 8). Em 1942, era a vez da Boate *Coconut Grove*, na cidade americana de Boston, arder em chamas: 492 pessoas morreram "devido à superlotação do local e ao mau funcionamento das portas de emergência" (DUARTE; CASTRO, 2017, p. 8). Anos mais tarde, em 1971, era a França que vivia sua tragédia de juventude: "um palito de fósforo e o material inflamável da construção consumiram em pouco tempo a boate *Cinq-sept*, em St. Laurent du Pont, matando 143 pessoas, a maioria adolescentes" (DUARTE; CASTRO, 2017, p. 8). E a listagem aumenta: em 1977, um incêndio tomara o *Beverly Hills Supper Club*, em Southdate, nos Estados Unidos, com a morte de 165 frequentadores; em 1990, foi a vez da Boate *Happy Land*, em Nova York – 87 vítimas; em 1996, do outro lado do mundo, nas Filipinas, houve fogo no *Ozone Disco Club*, em Quezon City, provocando a morte de 160 pessoas, "a maioria estudantes" (DUARTE; CASTRO, 2017, p. 8); em 2003, houve um incêndio em terras chinesas, na Discoteca de Luoyang, com 309 jovens mortos; em 2009, a Rússia viveu tragédia semelhante quando o *Lame Horse Club* se incendiou, em Perm, provocando o óbito de 154 pessoas (DUARTE; CASTRO, 2017, p. 8). Tais dados, colhidos pelas autoras, demonstram o quão estamos suscetíveis em ambientes fechados e lotados como boates. Muitos destes episódios, como apontam Duarte e Castro (2017), se assemelham à Kiss: pessoas que no escuro não achavam a única porta de saída; janelas lacradas para evitar a propagação de som; legislação ou fiscalização precárias quanto à prevenção de incêndios, com consequente alteração da lei, ou dos mecanismos fiscalizatórios de sua aplicação, após as tragédias.

factual como contextos humanizados – com histórias de vida de alguns daqueles jovens prematuramente mortos –, por que a leitura nos fisga? Afinal, por que ela nos "captura" se já sabemos exaustivamente a sucessão de eventos que levará ao fim do livro?

A pergunta diz respeito ao próprio funcionamento do jornalismo quando se romanceia. Neste caso, há uma espécie de corte temporal do presente, isto é, da contemporaneidade real (*acontecida*) de quem lê. E é esse corte que propicia a quem se deita à obra uma leitura propriamente romanesca da situação real narrada. Explico-me melhor, a partir do diálogo com dois autores: A. A. Mendilow (1972), na obra *O tempo e o romance*, e Hans Meyerhoff (1976), no livro *O tempo na literatura*.

Como pondera Mendilow (1972, p. 132), "um dia possui valor temporal diferente para uma criança e para um velho": olhando-se prospectivamente, ou seja, considerando-se o futuro – *promessa* do que virá –, "o dia da criança é uma *pequena* fração de tempo, enquanto constitui uma *grande* parte do tempo que resta para o velho" (MENDILOW, 1972, p. 132); considerando-se em retrospectiva, isto é, olhando-se para o passado marcado no rosto menino e na pele anciã, este mesmo dia "é uma grande parte da vida da criança e uma parte muito pequena da vida do velho" (MENDILOW, 1972, p. 132); enfim, "os relógios internos concedidos à humanidade não são todos regulados segundo a mesma hora", como diria Thomas Mann (*apud* Mendilow, 1972, p. 132). Tem-se, então, por essas conjecturas à primeira vista tão elementares, mas sobre as quais pouco pensamos, que a arte literária tratará, justamente, deste aspecto *sensitivo* do escorrer temporal: de sua duração psicológica (MENDILOW, 1972).

Desta feita, o discurso jornalístico, quando se torna romanesco, necessariamente retirará o fato de sua cronologia objetiva, da *sucessão* de eventos mensurável em termos concretos, acrescentando a ela – a este tempo lógico, tempo físico convencional – o tempo da experiência, como bem aponta Meyerhoff (1976). Ora, o leitor de um romance-reportagem, se procura pela literariedade da realidade, até mesmo colocará em suspensão, em alguns momentos, os fatos reais presentes no tempo físico. Note-se bem: suspensão não significa esquecimento. E o Jornalismo Literário manejará este jogo temporal pelo qual a reportagem romanceada aumentará o seu nível de profundidade rumo à informação contextualizada de maneira holística, dialeticamente construída.

Precisamente, e aqui volto ao diálogo com Mendilow (1972), há a operação simultânea de temporalidades distintas e complementares: funcionam em amálgama, por um lado, o presente absoluto do leitor e da autora, a contemporaneidade em que nós atuamos e vivemos, permeada tanto pela apuração da jornalista como pela memória de uma história recente a qual

nós, brasileiros, acionamos para fazer nossos julgamentos e análises; e, por outro lado, o presente fictício da obra e do pseudoautor (narrador) – ou presente relativo das personagens – , este que nos faz provar, no "já da leitura", em um "aqui temporal subversivo", a agonia de um personagem, como Gustavo Cadore, ao forçar a maçaneta quente. Neste presente fictício, no interior da Kiss, escutamos as coisas despencando, as garrafas se quebrando, as gentes gritando. Buscamos, colados à percepção de Cadore, em uma onisciência que o escolhe para *ver* o mundo, a claridade do vão da porta, a réstia de luz em meio ao breu. Estamos quase sem ar, na luta para manter a calma e economizar energia.

Isso quer dizer que os "lócus de tempo do leitor", com seu presente e passado históricos, serão, sim, acionados, mas justamente com o intuito de serem deslocados a um segundo plano: é como se a referência concreta à realidade fosse uma baliza fundante, mas não impeditiva de um mergulho vertical e livre no presente das personagens – chamado de *fictício* porque é como se este tempo não fosse passado em nossa história; como se ele fosse, de certa forma, reinaugurado e, por isso mesmo, inédito. Aqui, para designar a realidade como balizadora, vem-me à mente a imagem daqueles flutuadores em alto-mar: ligados por um cabo ao fundo atlântico, eles servem para referenciar determinado ponto, mapeando a imensidão de possibilidades, fornecendo uma área ao mergulho, mas não o impedindo. Mendilow (1972) irá dizer:

> A discrepância entre o *agora* absoluto ou real do leitor, o seu momento presente de leitura, e o lócus de tempo dos protagonistas da ficção, as datas em que eles estão e agem, é uma [temática] com que o romancista histórico confronta-se constantemente e exige o máximo de sua habilidade. Mas o romancista que trate de um tema contemporâneo vê-se face a face com o mesmo problema, e não em menor grau: como fazer o leitor esquecer o seu próprio presente e mergulhar no presente fictício da história. (MENDILOW, 1972, p. 111, grifos do autor)

A repórter lidará com a mesma questão do romancista histórico e do ficcionista que lida com temas contemporâneos: ela deve promover a suspensão temporal do real absoluto rumo à ficcionalização não da apuração, mas do tempo que corre. O que pode levar o leitor desta tese, se pouco cansado e ainda atento – peço-lhes a derradeira atenção, com a promessa de em breve terminar –, à pergunta: mas é suspendendo a realidade concreta (*acontecida*) que aquele que lê J.L. saberá mais sobre ela? A isso responderei de antemão: por um lado, e em certa perspectiva, sim. O paradoxo motiva-me à escrita. A questão é que o leitor vive intuitivamente, na reportagem romanceada, aquilo que os teóricos da literatura, e eu mesma, esforçamo-nos por tentar compreender: os "nós" que a arte romanesca traz às noções temporais – à contagem e, sobretudo, ao *sentimento* do tempo passado, presente e futuro.

Busquemos então, no próximo item, entender este ponto, cientes de que o problema é, de certa forma, imperscrutável, uma vez que o tempo

> pode ser considerado como absoluto; ou seja, não pode ser interpretado ou definido em termos mais fundamentais, sendo em si mesmo um dos aspectos primários ou irredutíveis de tudo no campo da experiência humana. E, reciprocamente, pode ser considerado como relativo, ou seja, possui um valor cognitivo apenas enquanto relacionado a fenômenos sensíveis. (MENDILOW, 1972, p. 161)

Estamos aqui no drama da linguagem: esta que, "com suas unidades limitadas" e com suas palavras "descontínuas", não pode representar satisfatoriamente "o ilimitado e o contínuo" temporais, isto é, a consideração global das passagens e dos efeitos – concomitantes e diversos e sempre os mesmos – do tempo (MENDILOW, 1972, p. 163). Não pode. Mas sonha com isto: a linguagem romanesca na reportagem, ciente de que os seres humanos se constituem por uma voz e por seu malogro, tenta explorar o poder sugestivo e simbólico do arranjo palavrado, como sugere Mendilow (1972). Deseja, com isso, a ilusão de um tempo sempre em fluxo. Para percebermos este "escorrer", antes de fecharmos o pano desta tese – que também se constitui como um drama de linguagem –, vamos às últimas cenas.

3.5.1 A cotidianidade, o tempo urgente e o tempo eterno

Sabe-se que, no todo da obra *Todo dia a mesma noite*, constam a luta por salvar aqueles jovens por parte das equipes de saúde – médicos, enfermeiros, técnicos em enfermagem – e dos militares socorristas; o desespero dos pais em busca dos desaparecidos; a desolação do ginásio no qual os corpos eram reconhecidos; a frieza dos entes públicos no trato com a tragédia; e a lacuna deixada na vida das famílias enlutadas. Nesse emaranhado, o tempo fictício ora parece parar, ora avança lancinante: o livro de Arbex, afinal, parece ser temporalmente construído através da antítese entre o *tempo eterno* de meninos e meninas que nunca mais voltarão – e de mães e pais que sentem um vazio imutável, dorido, perene – e o *tempo urgente* daquelas crianças – "os filhos de Santa Maria" (ARBEX, 2018, p. 161) – que lutaram para escapar, bem como de seus familiares na busca desesperada para encontrar os seus.

Entre esses dois sentidos temporais, há também a marcação precisa de uma cotidianidade, traduzida em um *tempo lento* ou, ao menos, organizado. Sintam:

> O socorrista tirou uma toalha de papel do bolso do macacão azul e passou sobre a testa molhada. Do lado de fora da Unidade de Suporte Avançada (USA 24) do Serviço de Atendimento Móvel de Urgência (Samu), ele procurava uma sombra. No início da manhã de sábado, dia 26, fazia 25 graus na sede da avenida Maurício Sirotsky Sobrinho. Logo, logo, os termômetros chegariam a quarenta graus no município de Santa Maria, que experimentava um dos verões mais quentes da última década [...].

> Mas não era só a temperatura que chamava a atenção naquele janeiro de 2013, e sim a falta de ocorrências.
> Cobrindo férias de um colega, Carlos Fernando Drumond Dornelles, 34 anos, médico do Samu, viu a semana de trabalho passar em branco. A USA 24 não fizera sequer um atendimento.
> — Bah, doutor, tem algo muito estranho. Nunca vi nada tão parado. Vem alguma coisa por aí – comentou o técnico de enfermagem Felipe Cargnelutti Fontoura, 21 anos.
> Formado pela Universidade Luterana do Brasil, Dornelles era avesso a adivinhações. Para quem passara seis meses e 21 dias trabalhando sem folga em missão do Exército entre as vítimas do terremoto no Haiti, que em janeiro de 2010 devastou a capital, Porto Príncipe, ficar parado não era sinônimo de mau presságio. Era apenas uma chance a menos de ajudar alguém. [...]
> Após cumprir seu plantão no Samu de Santa Maria, o médico intervencionista entregou, às sete horas, o comando ao médico Pedro Copetti Dalmaso, 32 anos.
> — Olha, Pedro, não está acontecendo nada. Tudo tranquilo nas últimas vinte e quatro horas.
> — Sério, cara? Que estranho – respondeu Pedro. (ARBEX, 2018, p.13-14)

Esta é a abertura do livro: o calor de quarenta graus, a busca pela sombra, o vagar de um suor escorrendo tedioso sobre a testa de quem não atendeu um chamado sequer: um socorrista ocioso em sua função. Depois, certo estranhamento – "vem alguma coisa por aí". Essa espécie de pressentimento, disposta logo na segunda página do romance-reportagem, gera, no jogo narrativo, expectativas quanto à sucessão de eventos, fisgando o leitor. Roland Barthes (2011), no ensaio *Introdução à análise estrutural da narrativa*, nomeou este efeito de "índice": trata-se de uma unidade semântica que se refere à atmosfera das histórias, remetendo a um significado geral da narrativa; trata-se de informações interessantes para que o leitor construa o ambiente da trama (BARTHES, 2011, p. 31). Para traduzir esta ambiência de "normalidade interrompida" há também outros trechos:

> O rádio-relógio marrom ficou ligado a noite toda no quarto de Gainor Paim Righi. Ela gostava da companhia do aparelho, estrategicamente posicionado ao lado da cama. Com ele, as horas eram menos silenciosas no sobrado do bairro Presidente João Goulart, imóvel erguido ao lado do armazém onde criara os quatro filhos. Apaixonada pelo aparelho, a aposentada transformou a escuta em hábito diário. Familiarizada com a programação, conhecia a voz de todos os locutores e organizava a rotina da casa pelo horário de cada atração. (ARBEX, 2018, p. 83-84)

Gainor é avó de Andrielle, a neta que comemorava, naquela noite de 27 de janeiro, seu aniversário na Kiss. O rádio-relógio é aqui elemento espacial, na arquitetura do texto, que traduz o hábito diário, meticulosamente organizado, sem espaço a rompantes ou mudanças: todo dia a mesma programação àquela senhora. Mas é por meio deste mesmo objeto, em meio à lassidão da rotina, que Gainor se informa sobre o incêndio. A notícia, especificamente aquela – *a Kiss, o aniversário da neta, onde estaria Andrielle?* –, macularia as horas cotidianas.

Também dentro da Kiss, no capítulo intitulado *Quarenta segundos* – tempo que a casa noturna levou para ser tomada pela fumaça tóxica –,os exatos instantes precedentes ao incêndio

transcorrem na normalidade habitual de uma festa: o tempo não é dilatado nem comprimido, abrem-se normalmente as garrafas, faz-se normalmente um show: Daniela Arbex, com um narrador onisciente que tudo organiza de maneira lógica, grifa as horas exatas, o que fornece a ilusão de um tempo físico – *pré-ruína*, na iminência da reviravolta – que se desenrola convencionalmente a todos: "eram três e dez da manhã quando Gustavo serviu a bebida" (ARBEX, 2018, p. 218); "Vitória estava preocupada com o horário, pois tinha combinado com a mãe, Vanda, chegar em casa às três horas" (ARBEX, 2018, p. 219); "Silvinho Meuren chegou à boate com duas conhecidas e um amigo por volta das duas e meia" (ARBEX, 2018, p. 218); e às três horas e dezessete minutos,

> o produtor de palco Luciano Augusto Bonilha Leão – que receberia R$ 50 dos R$ 800 combinados pelo show na Kiss – colocou uma luva na mão do vocalista Marcelo de Jesus dos Santos para o grande momento da noite: o acionamento de um fogo de artifício através de uma espécie de sensor [...] Segurando um desses fogos, identificado como Chuva de Prata 6, Marcelo movimentou a mão esquerda já com o artefato pirotécnico aceso por Luciano:
>
> — Um, dois, três, quatro/ Pra ficar maneiro eu jogo o clima lá no alto/ Alto em cima, alto em cima – cantou Marcelo no trecho da música *Amor de chocolate*, do cantor Naldo. (ARBEX, 2018, p. 219-220)

Eis aí, no presente fictício para o qual nos trasladamos, o átimo em que as faíscas do artefato pirotécnico tocam a espuma de poliuretano. E o "depois" deste momento tão breve se fará das chamas no teto, da correria por se salvar, do escuro, da pressão no peito, da fumaça, da sensação de afogamento, do desmaio, da porta faltante, do escape que não chega. "Todo mundo sumiu", como diz uma personagem.[57]

> No instante em que o celular de Dornelles *[o socorrista que havia entregado o plantão ao colega de trabalho em um dia tranquilo]* começou a tocar na madrugada de domingo, o relógio marcava três e meia. [...]
>
> — Dornelles, pelo amor de Deus, tu estás em São Sepé? – Indagou Pedro, aflito.
>
> — Eu não viajei para a casa dos meus pais este fim de semana. Estou em Santa Maria – disse, acendendo a luz do quarto. — O que está acontecendo?
>
> — Fogo, fogo, cara. Está cheio de gente!
>
> — Calma, Pedro. Onde tu estás?
>
> — Cara, é fogo! Vem pra cá pelo amor de Deus. Uma coisa horrível. Uma tragédia.
>
> — Onde? – Insistiu Dornelles, ao perceber a agonia do amigo.
>
> — Na Kiss, na Kiss. Vem pra cá agora, vem pra cá agora!
>
> Patrícia olhou preocupada para o marido. Mesmo estando longe do telefone, ela conseguia ouvir os gritos de Pedro.
>
> — O que está havendo, Doc? Meu Deus do céu!
>
> — Não sei, Patrícia. Eu acho que é um incêndio na Kiss. Deve ser uma coisa muito séria, para o Pedro me ligar – respondeu Dornelles, já procurando no quarto ao lado o macacão azul e as botas pretas, além do material de socorro. [...]

[57] — Respira, respira – gritava um jovem que realizava manobras de ressuscitação em um amigo que saiu caminhando da Kiss, mas acabou caído no asfalto. — Cadê o Fernando? Cadê o Fernando? – berrava uma mulher para um sobrevivente que havia acabado de reencontrar. — Não sei. Todo mundo sumiu – respondeu o jovem, atordoado (ARBEX, 2018, p. 27).

> Antes de sair, ele abriu a geladeira e pegou três croquetes que estavam em uma vasilha de vidro, colocando os bolinhos no bolso do uniforme, um hábito de quem trabalha com situações de emergência e não sabe a que horas voltará para casa. (ARBEX, 2018, p. 16-17)

A partir deste momento, Dornelles não mais terá tempo: os bolinhos se tornarão esquecidos. A partir daquela noite de sono interrompida, ele – por muitos dias cuidando do traslado de pacientes graves – não mais dormirá. Existirá, para os personagens de Arbex, a vigília do trabalho ou a insônia do trauma. Desta feita, a jornalista alia, ao tempo cronológico preciso (marcado por uma rapidez vital ao salvamento), um mergulho em detalhes espaciais e em diálogos diretos que traduzirão o tempo psicológico da urgência.

Isso ocorre, por exemplo, quando Sérgio e Nadir são acordados, no meio daquela madrugada, por um telefonema do filho mais novo, Júlio. O caçula, que estava na noite para celebrar o aniversário de um amigo, dizia-se preocupado, porque, às duas e meia da manhã, o irmão mais velho, Guto, havia lhe mandado uma mensagem dizendo-lhe que apenas assistiria a um show de uma banda na Kiss, antes de buscá-lo na festa. "Mãe [...], estão dizendo que houve um incêndio na boate onde ele estava, disse Júlio, 16 anos" (ARBEX, 2018, p. 36). Quando escuta essas palavras, Nadir acorda o marido, o carioca Sérgio. Ele

> abriu os olhos, colocou os cotovelos sobre a cama erguendo a cabeça e, apesar de morar há 24 anos em solo gaúcho, argumentou com seu sotaque carioca:
> — Não esquenta, Nadir. Deve ter sido um ar condicionado que pegou fogo e o pessoal saiu correndo.
> — Mas o Júlio falou que a coisa parece séria.
> Sérgio levantou-se, trocou de roupa e foi buscar a chave do Honda City preto para sair. Só quando entrou na garagem da casa, na rua Alfredo Tonetto, em Camobi, é que se deu conta de que o carro estava com Guto. (ARBEX, 2018, p. 36-37)

A partir daí o militar pede ajuda ao vizinho, Délcio, para ir ao encontro do filho, que a essa altura já estava morto dentro da Kiss. Mas disso sabemos nós, e não aquele pai, no presente fictício da pressa, na "ainda urgência" da vida, na "sempre urgência" de "ir atrás". Na certeza de que o filho estaria bem, sem imaginar a complexidade do caso, o casal e o vizinho chegam às quatro e meia nas proximidades da boate: um nó no trânsito. Ambulâncias, carros oficiais, confusão. Espanto. Caminham a pé até ali. "Ainda estava escuro quando chegaram à porta da Kiss e viram muita fumaça saindo da casa noturna" (ARBEX, 2018, p. 37). Não sabiam por onde começar a busca pelo menino:

> — O estacionamento do Carrefour – disse Nadir. — Procure o carro lá. Sérgio atravessou a rua em direção ao supermercado e Nadir foi atrás dele para entregar a chave reserva do veículo. Como a entrada do primeiro piso estava tomada por gente, o subtenente da reserva do Exército deu a volta a fim de chegar no segundo

> andar do estacionamento. Com o alarme do Honda City nas mãos, iniciou a busca. (ARBEX, 2018, p. 37-38)

Aqui, nós, leitores, absolutamente esquecidos do que já sabemos (basta ler a lista dos mortos, na contracapa do livro, para notar ali o nome de Augusto Krauspenhar, o Guto), apenas queremos – *e como queremos!* – que Sérgio não ache o carro, que o seu filho já esteja longe!

> Caminhou por dezenas de veículos apertando o chaveiro que acionaria o farol do carro e destravaria suas portas. Entretanto, não havia nenhum sinal do automóvel. Sérgio foi até o final do estabelecimento, sem conseguir encontrar nada. Pela escada, acessou o primeiro piso, onde retomou a busca. Apertou o alarme do Honda mais uma vez sem resposta. Sentiu alívio.
> — Bah, ele deve ter saído – pensou, respirando profundamente. (ARBEX, 2018, p. 38)

Neste ponto, a repórter-escritora fará um corte narrativo: uma analepse (GENETTE, 1979), isto é, um *flashback* temporal. A situação de perigo fará Sérgio se lembrar da noite da véspera, minutos antes de Guto sair de casa. "Porra, Guto, se cuida e vê se não faz merda com esse carro. Dirige com cuidado e não mata ninguém ao volante" (ARBEX, 2018, p. 38), disse ao filho, no pretérito fictício da obra, recém-ocorrido. Disse no auge de sua irreverência "marrenta", tipicamente carioca.

Lembrava-se também que só se fazia de durão, com sua armadura de um homem que aos 12 anos já trabalhava como adulto para ajudar no orçamento doméstico. Lembrava-se da primeira palavra do garoto: fora pronunciada em Itaituba, no Pará, "para onde Sérgio foi transferido na época do nascimento" do primogênito, e não dizia respeito às clássicas expressões "mamã" ou "papá". O pequeno Guto balbuciara "selva" – a criança reproduzia o som do cumprimento dos militares do quartel (ARBEX, 2018, p. 39).

Procurava o carro e, enquanto isso, rememorava sua decisão fundante: aos 28 anos, quando teve seu bebê, decidira nunca o abandonar, levando-o consigo por todos esses diversos *brasis*. Lembrava-se e torcia para que o carro estivesse ao longe, flanando em paragens seguras, *longe daquela fumaça preta, meu Deus!* (sente o leitor). Até que é acordado de um sonho: aqui, pelo recurso da analepse, o passado reverbera no presente, enche-o de vida, em uma mimetização de um fluxo temporal contínuo que é o sonho do romancista (MENDILOW, 1972) e, portanto, da repórter romanceadora. *Acorde, Sérgio: a realidade chama!*

> — Cobre eles, cobre eles!
> Despertado de suas lembranças por uma gritaria, Sérgio percebeu que ainda estava no primeiro piso do estacionamento à procura do carro que o filho dirigia. Lá fora, uma lona preta fora colocada sobre os corpos dispostos na calçada. Sobressaltado, ele continuou a manusear o alarme do carro. Estava bem próximo da saída quando ouviu o som de portas sendo destravadas. Apertou novamente o chaveiro e viu a luz dos faróis piscarem. O Honda estava na sua frente, e sem Guto. (ARBEX, 2018, p. 39-40)

Os elementos espaciais coadunados com o movimento da personagem (Sérgio *anda* em meio a lonas pretas, corpos cobertos e automóveis sozinhos sem seus donos) darão vazão narrativa à passagem da urgência: o alarme que enfim dispara o desespero. "A localização do carro foi a gota d'água para Sérgio", diz o narrador onisciente. Aqui, tal como queremos demonstrar a partir de nossas categorias de análise, o espaço aciona a temporalidade: por ele vemos a peripécia acontecendo – o alarme que avisa sobre a morte à espreita e que dá pistas sobre o tempo, que deixa de ser dilatado, com espaço a rememorações sobre situações antigas, passando a se compor dos segundos lancinantes e imediatos da busca.

Como pontuei de início, se esta "narrativa-relógio" se faz da urgência que, de repente, assola a cotidianidade normal da cidade, há também um outro vértice da ficcionalização temporal na reportagem de Arbex: aos poucos a temporalidade, da pressa, movimenta-se à eternidade. Percebam:

> [...] o barulho dos celulares das vítimas. Os aparelhos tocavam juntos e cada telefone tinha um som diferente. Muitos tocavam conhecidas músicas sertanejas, outros, forró e até o repertório tradicional gaúcho. Na maioria dos casos, porém, o visor indicava a mesma legenda: "mãe", "mamãe", "vó", "casa", "pai", "mana". Aquela sinfonia da tragédia era tão insuportável quanto a cena que Liliane presenciava. (ARBEX, 2018, p. 34-35)

Neste excerto, as dobras temporais do discurso literário dão uma riqueza singular ao texto jornalístico: como a onisciência se situa no olhar da enfermeira Liliane, o leitor vive com ela o tempo fictício narrativamente disposto e, assim como ela, sabe que este chamado telefônico é um estímulo sonoro que traduz a eternidade – jamais os meninos e as meninas irão atender. Liliane e nós sabemos que aquele tempo do *chamado sem respostas* será para sempre. Todavia, por outro lado, como a onisciência já nos colocou no "olho da cena" daqueles pais que buscam por notícias de seus rebentos – movendo-nos para o presente fictício destas pessoas, dispostas no *ato da procura* e ignorantes acerca do paradeiro daqueles jovens –, o mesmo chamado telefônico sublinhará a urgência, a agonia, o desespero do "atenda já, já, já, já!".

Tem-se, dessa forma, que o trabalho narrativo, via modulação da onisciência, constrói na reportagem uma espessura temporal impossível ao jornalismo de caráter noticioso. Ademais, vê-se, no desfecho desta reportagem romanceada, em uma sacada narrativa por parte da escritora-repórter, um fato interessante: a urgência desaparecerá. O desespero cederá lugar ao perene silêncio. Eis a imagem que fecha o livro de Daniela Arbex:

> Ao entrar em casa naquela noite, Ligiane ligou o interruptor do quarto de Andrielle, como faz todos os dias desde aquele 27. Durante as madrugadas, a luz do cômodo onde a filha dormiu por 22 anos permanece acesa. É a sua forma de lidar com a

> ausência dela. Quantos quartos em Santa Maria estarão com as luzes acesas agora? (ARBEX, 2018, p. 234)

E eis a nota que abre a reportagem:

> Durmo nas imagens e lembranças. As vozes se misturam na minha mente. O tempo não passa. (Paulo Tadeu Nunes de Carvalho, pai de Rafael, 32 anos, morto na boate Kiss). (ARBEX, 2018, abertura do livro, n.p)

Nestes excertos ocorre, como pondera Mendilow (1972, p. 151), uma espécie de inexistência do tempo: "a ausência de um senso de passagem" e "o isolamento ou insulamento" da dor daqueles pais quanto ao mundo exterior (estão isolados quanto à vivência particular de cada luto, mas não quanto à luta conjunta por justiça). Na imagem da luz acesa no vazio, e dos quartos atomizados que paradoxalmente se interligam pela espera-eterna por quem não voltará, os personagens veem o tempo suspenso.

Por meio desta metáfora (luz acesa em quartos vazios), através do poder sugestivo deste mundo romanesco constituído pelo realismo-formal – via amálgama tempo-espaço-personagem –, o leitor mergulha "em uma atmosfera onde a mutação cessou", em uma espécie de "mágica hermética" (MENDILOW, 1972, p. 151) que imobiliza a rotina dos familiares dos mortos. Tempo eterno: conquista narrativa. Desta feita, a tessitura propicia ao leitor, mesmo que não enlutado, reconhecer-se nesta dor. E isso não advém da mera sensação, destituída do fato histórico e de sua interpretação dialética, como pondera Genro Filho (1987). Não advém do sensacionalismo, do *fait divers* de caráter aberrante ou curioso, como pondera Roland Barthes. Ao contrário, vem à tona por meio de um reconhecimento de alteridade que, de fato, é um devir revolucionário, como sonhou Deleuze (2008): o romance-reportagem, neste viés deleuziano que tanto prezei ao longo de todas essas páginas, traduz a ética de se escrever *em intenção* deste povo que falta. Fazendo-o viver.

Agora, enfim, deixo-os sair do capítulo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O esforço de síntese de um trabalho doutoral, nestas considerações finais, é duplamente árduo. Primeiro, escrevo estas palavras conclusivas depois de um mergulho nos mundos – romanescamente construídos na reportagem proveniente de apuração imersiva – de Las Heras e de Santa Maria, esta com suas horas urgentes, aquela com seu vento rude. Escrevo estas considerações, portanto, quase sem fôlego, após quatro anos nos quais me dispus à travessia e ao retorno, retomando o modo de leitura romanesco teorizado por Susan Sontag (2007). O cansaço é, pois, a primeira dificuldade.

A segunda diz respeito a uma sensação que tenho sobre o diálogo com o meu leitor. Acompanhou-me uma crença obstinada nesta possibilidade dialógica. Dado o meu esforço teórico-analítico no intento de me fazer compreendida, e dada a paciência de quem se dispôs a esta pesquisa, continuando a lê-la mesmo nos trechos mais herméticos, sou levada a considerar que possivelmente o leitor captou – embora eu não possa precisar se concordando ou discordando inteiramente – a tese que aqui defendo, seus pressupostos, seus procedimentos metodológicos e sua contribuição à transversalidade epistêmica que caracteriza o Jornalismo Literário. Desta feita, nesta segunda dificuldade quanto às palavras conclusivas, chego neste ponto com a impressão de já ter falado-no-assunto, de aqui engendrar apenas uma repetição. Mas o trabalho de doutorado ao qual me dedico assim pede. E assim farei.

Defendi, nesta pesquisa, a tese de que a romanceação do texto jornalístico é um recurso estético, e também ético, empregado por jornalistas em reportagens que intentam o limite da linguagem, isto é, a fronteira do simbolizável. Para a construção desta defesa, recorri à análise de dois livros, sempre de forma ensaística, entremeando, ao escopo teórico atinente à forma romanesca, a minha sensibilidade de leitora. Foram estas as reportagens de minha análise: *Los suicidas del fin del mundo – crónicas de un pueblo patagónico* (2005), da jornalista argentina Leila Guerriero, e *Todo dia a mesma noite – a história não contada da Boate Kiss* (2018), da brasileira Daniela Arbex. As obras se interligaram, aqui, pela peripécia maior: a morte. Isso quer dizer que, nas duas apurações, as repórteres se irmanaram[58] na sensibilidade de escuta àqueles – pais, mães, namorados, amigos... – que perderam seus entes diante de uma interrupção abrupta da juventude.

[58] O fato de serem duas jovens mulheres, de uma mesma geração, a produzir jornalismo literário na América Latina, matizando os conflitos humanos no contexto de um capitalismo periférico, também é gerador de uma aproximação que merece ser considerada.

O incêndio na Boate Kiss – assunto de *Todo dia a mesma noite* –, na cidade gaúcha de Santa Maria, ceifou, no ano de 2013, a vida de 242 jovens universitários e trabalhadores. Eles estavam no auge de seus sonhos, no início da construção de suas carreiras ou de suas famílias. Já a onda de suicídios, tema de *Los suicidas del fin del mundo*, ocorrida entre 1997 e 1999 na pequena cidade petroleira de Las Heras, na província argentina de Santa Cruz, mostrou que muitos jovens, na faixa dos 25 anos, decidiam por si mesmos dar cabo de tudo. A derradeira escolha pelo fim dava-se diante da desolação do ermo frio patagônico e da alta cota de desemprego decorrente das oscilações na indústria do petróleo.

Guerriero e Arbex, pois, dedicaram-se àqueles – os que sobreviveram a essas mortes – que foram pegos de surpresa pela finitude, àqueles que não puderam se preparar, com a chegada da velhice, ao menos ao *aviso* da perda, expresso no corpo menos ágil, nos amigos que se vão... Mas como abordar, em reportagens que não fossem sensacionalistas – afeitas ao *fait divers*, como teorizei a partir de Roland Barthes (2013) –, este abrupto silêncio daquelas mães e daqueles pais? Como retirar a cobertura destas tragédias da mera contagem dos números, simplesmente geradora de impacto e de emoções descontextualizadas, como teorizei a partir de Byung Chul-Han (2018)? Como retirar aqueles suicídios do espectro de uma narrativa de caráter supersticioso e preconceituoso (que atribuía a uma seita todas aquelas mortes)? Como tratar de temas tão complexos sem vulgarizá-los, sem julgá-los, sem transformá-los em uma anedota local? Essas perguntas ligavam-se à minha busca de compreender o romanesco entranhado ao jornalismo.

Isso porque eu percebia, como repórter que já escrevera reportagens-literárias com temáticas semelhantes, que, neste tipo de apuração que tange a peripécias repentinas, havia dois movimentos: o emudecimento por parte dos(as) entrevistados(as), provocado pela reviravolta; e, depois disso, a tentativa de um sentido de totalidade para a vida. Como fixar em uma narrativa estes dois polos? Assim, seguindo os ensinamentos de Walter Benjamin (1987) e Susan Sontag (2007), notei que o romance era o gênero literário mais afeito a esta espécie de fornecimento, a um só tempo, de uma experiência total e de um aparvalhamento – silencioso e errante.

Um extenso cotejamento teórico, na área da crítica literária atinente ao texto romanesco, forneceu-me aporte para sustentar o principal ponto de debate: o de que a romanceação da reportagem, mais do que artifício narrativo, mais do que simples manejo de linguagem, é uma ética de cobertura jornalística. Conforme precisei a partir de Ian Watt (2010), o realismo formal do romance aplicado à reportagem gerará um amálgama tempo-espaço-personagem que nos fornecerá a sensação de uma *realidade em curso*. Assim, pela forma-romance, o leitor terá a

possibilidade de mergulhar no mundo de *outrem*, vivendo-o em um presente fictício, isto é, no tempo relativo das personagens[59] (MENDILOW, 1972). Tudo isso é construído, é certo, a partir da rigorosa apuração jornalística. Via análise das reportagens, provou-se que este mergulho no espaço-tempo romanesco fará o leitor reconhecer-se na alteridade, sem vê-la como objeto, sem afastá-la de si.

Isso quer dizer que a romanceação da reportagem é uma estratégia ético-estética uma vez que, ao possibilitar que vivenciemos o evento como se ele estivesse próximo à nossa *psique*, o texto romanceado trará à baila um domínio "comprometido" de certa forma não visto em outras esferas jornalísticas. Como expliquei: ao nos imiscuirmos – no devir sinestésico – à realidade alheia, criamos um antídoto eficaz, na medida do possível, contra pré-conceitos ou julgamentos enraizados.

Para dar conta dessas concepções, o conceito deleuziano de devir (DELEUZE, 2008), disposto para o entendimento do sistema literário, foi acionado: devir é chegar a esta ampliação de mundos diversos que, se bem realizada, abre margem à descoberta de uma outridade no seio de um Si Mesmo. Existe, aí, uma elaboração saudável das diferenças. Além de Gilles Deleuze, Ian Watt, Susan Sontag, Walter Benjamin e Roland Barthes – já mencionados nesta conclusão –, a argumentação foi construída pelo diálogo com autores como Mikhail Bakhtin, Anatol Rosenfeld, Hans Meyerhoff, Norman Friedman, Osman Lins, A. A. Mendilow, William H. Gass, Italo Calvino, Umberto Eco ou Cristóvão Tezza, entre outros.

Vale dizer que procedi ao estudo do gênero romanesco *não* de maneira formalista. Desta feita, metodologicamente, este trabalho se orientou pelo entendimento de que, mais do que arranjo referente a uma intriga, o texto romanceado no jornalismo constitui-se uma atividade estruturante. Isso significa que não se estabeleceu, aqui, dicotomias entre forma e conteúdo. Viu-se o romance amalgamado à reportagem, sendo capaz, a seu modo, de intervir na realidade a partir do estabelecimento de uma abordagem eticamente diferenciada, assentada sob bases verdadeiras.

Desta feita, a partir de um diálogo com Lima (2013), os dois romances-reportagens foram considerados *não* como simples objetos de estudo, mas como articuladores de vivências que carregam tempos e lugares repletos das tensões da realidade histórica. Escrevi, por este prisma, uma pesquisa teórica que não objetivou uma simples descrição dos procedimentos

[59] Uma intuição, ao final do trabalho, e talvez merecedora de desenvolvimento posterior em um possível artigo científico, é a de que a invenção de um narrador – a modulação de um espectro narrativo dentro da trama – equivale à invenção de um tempo. E é neste tempo inventado, embora não ficcional, que os leitores se movem e se irmanam às personagens em questão.

formais vindos da literatura e aplicados ao Jornalismo. Mais do que isso, a Teoria do Romance serviu, nesta tese, ao entendimento de que, no movimento da tessitura jornalística rumo às possibilidades romanescas, as coberturas do Jornalismo serão potencializadas: elas se amplificarão em direção a temas, tais como o suicídio, que, sem as possibilidades de romanceação, seriam inaudíveis ou tabus nas rotinas de cobertura tradicional.

Digo-lhes ainda que esta tese surgiu a partir de um incômodo: eu percebia que muitos estudos do campo da Comunicação dedicavam-se, sim, às estratégias romanescas na reportagem, mas somente as percebiam como "técnicas de escrita". Notava também certa incompreensão acerca do valor formativo do romance ao jornalismo: ora, como pontuou Sontag (2007), existe uma espécie de educação de nossa capacidade de juízo propiciada pela leitura deste tipo de texto. Isso porque este gênero, ao *exigir* um desfecho (não importa se aberto ou fechado), oferece-nos um modelo de completude, um acabamento, uma experiência holística referente à travessia de um mundo.

Como demonstrei na tese, é este "desembocar-se em um fim" que nos garantirá aquilo que, em nossas vidas comezinhas, no antes-da-morte, jamais poderemos ter: a ideia total de uma *vida que se viveu*. O encerramento do livro se transformará, como elucidei a partir das reportagens de Guerriero e Arbex, em "um ponto de convergência mágica para os cambiantes pontos de vista" matizados pelas escritoras (SONTAG, 2007, *e-book*, n. p). Nesse sentido, demonstrei que, pela romanceação do texto jornalístico, tal como ocorre no domínio fictício, haverá um efeito de "tessitura amarrada", avessa à forma partida e fragmentária das pílulas informativas ou do hipertexto virtual. Decorrente disso, o leitor se preparará para *ver*, *educando-se* por meio deste "esclarecimento provocado pela história e por sua resolução" (SONTAG, 2007, *e-book*, n. p).

Assim, considera-se que o avanço desta tese, no campo da Comunicação, foi o de perceber o romance para além de uma *forma* aplicada ao Jornalismo, para além de um receituário, para além do medo de tocar a fundo a complexidade do trato romanesco com o real. Admitiu-se, aqui, que a aproximação do romance com a realidade em curso, com o presente inacabado e com a heterodiscursividade viva e cotidiana, como pondera Bakhtin, é muito salutar à não ficção, ao Jornalismo.

Vale ainda lembrar que muitos estudiosos jornalistas acabam por colocar, nos termos de uma dicotomia pouco produtiva ao debate, a ficcionalização romanesca "do lado da mentira" e o discurso jornalístico "do lado da verdade", como se a linguagem deste fosse transparente, como se as palavras daquela fossem opacas. Enquanto isso, este trabalho operou para além desta

dualidade, compreendendo a opacidade constitutiva de *toda e qualquer* linguagem; e, ademais, compreendendo a potência do romance para construir uma experiência espaço-temporal humana, plena de verdades não só lógicas ou factuais, mas psicológicas e simbólicas, de ordem profunda porque sentida.

No mais, não houve receio de se encarar a palavra "ficcionalização", complexificando-a e trazendo à tona sua relativa pertinência quanto à reportagem jornalística. Ela foi entendida, aqui, *não* como o ato de mentir a apuração, ou como o ato de tornear a linguagem rumo a um floreio inexistente na vida, mas como a presentificação criativa de um espaço-tempo outrora impossíveis, uma vez que já *passaram*.

Por este avanço, percebeu-se, portanto, a potencialidade do romance se costurado inextrincavelmente à investigação jornalística. Viu-se que a reportagem romanceada estimula a nossa inteligência, e a nossa solidariedade, ao nos guiar entre momentos de estabilidade e momentos de desordem na trama; entre quietudes e tensões narrativas; e, uma vez alcançado o fim, ao despejar em nós uma "experiência total hipotética", a qual, nos dizeres de Sontag, a vida nos nega...

Nesta lógica, o realismo da forma-romance, ao permitir que o leitor mergulhe em outro mundo, atravessando-o colado às percepções das personagens, vivificando uma geografia e uma história alheias às suas, permitirá, ao Jornalismo Literário, a escuta de um Outro. Este não será, de nenhuma forma, somente uma individualidade, como vimos a partir do diálogo com Deleuze. Muito além, ele se constituirá de uma coletividade outrora faltante nas coberturas tradicionais. A visão de estética, constante nesta tese, foi assim considerada, da primeira à última página, a partir de uma ética humanitária.

E agora, realmente, liberto o meu leitor – rumo a outras linhas e ao diálogo com outros pensamentos. Solto-os, como solto este texto, e retorno à vida cotidiana.

BREVE EPÍLOGO (ANTES DA LIBERDADE FINAL)

Em Las Heras habitei o mundo do vento. Das mulheres que trabalham na noite e de manhã limpam, escondidas, o assoalho. Estive parada, imóvel como pedra, naquela janela com os avós de Luis Montiel: o menino se matou e sobrou o buraco que dava para a rua. E nela ninguém passava. Ou, se passava, não fazia diferença, pois os avós estavam presos no vão da casa que ficou... e nele nada viam – janela sem função.

Também fui feliz em Las Heras. Fui porque as pessoas teimam em ouvir e em contar. A repórter segura as pernas em meio ao vendaval: permanece caminhando firme no chão e com respeito toca as raízes daquele povo, cidade minha também. Ouve-se música. Uma adolescente beija no colégio e insiste em prestar ajuda, grifando estrelas no teto do quarto. Já os bebês nascem, carregam o sangue de suas mães que se despedem. E as pessoas contam e relembram seus mortos – tantas despedidas – e furam com sanha a terra onde os enterraram e de onde tiram sustento.

Tudo isso permanece na narrativa que hoje habita meus olhos.

Vivi essas pessoas. O devir como ética no Jornalismo. Não as inventei no real, porque elas existiram com registros civis, com cartório e tudo, embora eu as tenha inventado em mim. Por Deus, este é o esplendor de se ter uma linguagem: as coisas existem de fato; mas o fato só ganha dignidade quando se transforma em palavra, quando forjado no dentro. O romance na reportagem faz isso: retira o fato do *fora* e coloca no *dentro*. Dá-lhe dignidade. Ética de uma estética.

Depois de Leila Guerriero, quem há de julgar os mortos por opção?

Que atire a primeira pedra quem nunca sofreu.

Em Santa Maria também sofri. E até hoje vejo: um computador ligado que espera o menino voltar. Ele não volta. Ainda aceso o monitor. E a mãe mantém o quarto com luz firme, muito amarela, na madrugada em que escrevo este texto. Aceso. Aceso. Aceso. A morte, no depois, no passar dos anos, na narrativa, na saudade, na ação por Justiça, na luta dos que sobramos, deixa uma Luz.

Este trabalho é sobre Vida.

Dela, da vida, só sabemos o *vivendo*; mesmo velhos, um eterno gerúndio em nós. Então vem a vontade artística de ser mais do que gerúndio, de sobreviver ao cotidiano e de ganhar eternidade: a que chamei de romanceação da reportagem.

Escrevem-se esses meninos que dançam, no presente e na boate do texto, ao som do gaiteiro feliz.

Eternamente eles terão dançado, sim.

Eternamente eles terão pedido uma música à amiga aniversariante, sim.

E terão sorrido, sim.

O tempo ganhou eternidade por obra da palavra. No Prólogo, eu disse assim: a força subversiva do contar. Em termos de finitude, este é o único trabalho humano a ser feito.

Depois, resta-nos ir.

REFERÊNCIAS

ARBEX, Daniela. *Todo dia a mesma noite* – a história não contada da Boate Kiss. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2018.

ARISTÓTELES. HORÁCIO. LONGINO. *A poética.* Trad. Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 1980.

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

BAKHTIN, Mikhail. *Teoria do romance I* – a estilística. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2015.

BAKHTIN, Mikhail. *Teoria do romance II* – as formas do tempo e do cronotopo. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2018.

BARTHES, Roland. Introdução à análise estrutural da narrativa. In: BARTHES, Roland et al. *Análise estrutural da narrativa.* Trad. Maria Zélia Barbosa Pinto. Petrópolis: Vozes, 2011.

BARTHES, Roland. *Crítica e verdade*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 2013.

BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In:_____. *Magia e técnica, arte e política:* ensaios sobre literatura e história da cultura. Trad. Sergio Paulo Rouanet. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

BORGES, Luana Silva. Poucas linhas para uma vida inteira. *Jornal Opção*, Goiânia, 10 a 16 de abril, 2011.

BORGES, Luana Silva. *Corpos ex-cêntricos:* o feminino e a linguagem em *A cidade sitiada* e em *A hora da estrela*, de Clarice Lispector. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários). Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística – Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2013.

BORGES, Luana Silva; VALE, Keyla Carolina Perim. Aliança com a morte: o pato e a tulipa. *Revista Brasileira de Psicanálise*, v. 51, n. 4, p. 183-198, 2017.

BORGES, Luana Silva; LIMA, Angelita Pereira de. *A romancização como estratégia político-narrativa na reportagem insurgente de Bruno Destéfano.* 18º Encontro Nacional de Pesquisadores em Jornalismo, Associação Brasileira de Pesquisadores em Jornalismo (SBPJor), 2020.

BORGES, Rogério. *Jornalismo literário:* teoria e análise. Florianópolis: Insular, 2013.

BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Cultrix, EDUSP, 1977.
CALVINO, Italo. *As cidades invisíveis*. Trad. Diogo Mainardi. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 1990.

CALVINO, Italo. *Se um viajante numa noite de inverno*. Trad. Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

CALVINO, Italo. *Mundo escrito e mundo não escrito* – Artigos, conferências e entrevistas. Trad. Maurício Santana Dias. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

CAMUS, Albert. *O mito de Sísifo*. Trad. Ari Roitman e Paulina Watch. Rio de Janeiro: Record, 2020.

CANDIDO, Antônio. *Literatura e sociedade*: estudos da teoria e história literária. 5. ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1976.

CAPOTE, Truman. *A sangue frio* – relato verdadeiro de um homicídio múltiplo e suas consequências. Trad. Sérgio Flaksman. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

CARNEIRO, Flávio. *Entre o cristal e a chama* – ensaios sobre o leitor. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2001.

CASSORLA, Roosevelt M. S. *Suicídio* – fatores inconscientes e aspectos socioculturais: uma introdução. São Paulo: Blucher, 2017.

CASTRO, Maria Lilia Dias de; DUARTE, Elizabeth Bastos. Boate Kiss: nova versão de uma antiga tragédia. In: SILVEIRA, Ada. (Org.). *Midiatização da tragédia de Santa Maria*. v. 1. Santa Maria, RS: Facos - UFSM, 2017.

CHAVEIRO, Eguimar Felício. *Goiânia*: uma metrópole em travessia. Tese (Doutorado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2001.

CHKLOVSKI, Viktor. A arte como procedimento. In: EIKHENBAUM, Boris; CHKLOVSKI, Viktor et al. (Orgs.). *Teoria da Literatura* – formalistas russos. Trad. de Ana Mariza Ribeiro Filipouski, Maria Aparecida Pereira, Regina L. Zilberman, Antônio Carlos Hohlfeldt. Porto Alegre, RS: Editora Globo, 1976.

CHUL-HAN, Byung. *Psicopolítica* – o neoliberalismo e as novas técnicas de poder. Trad. Maurício Liesen. Belo Horizonte: Editora Âyiné, 2018.

DELEUZE, Gilles. A literatura e a vida. In:_____. *Crítica e clínica*. Trad. Peter Pál Pelbart. São Paulo: Ed. 34, 2008.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Quando as imagens tocam o real. Trad. Patrícia Carmello e Vera Casa Nova. *Revista Pós*, Belo Horizonte, v. 2, n. 4, p. 204-219, nov. 2012.

ECO, Umberto. *Confissões de um jovem romancista.* Trad. Clóvis Marques. Rio de Janeiro: Record, 2018.

EIKHENBAUM, Boris. A teoria do método formal. In: EIKHENBAUM, Boris; CHKLOVSKI, Viktor et al. (Orgs.). *Teoria da Literatura* – formalistas russos. Trad. de Ana Mariza Ribeiro Filipouski, Maria Aparecida Pereira, Regina L. Zilberman, Antônio Carlos Hohlfeldt. Porto Alegre, RS: Editora Globo, 1976.

FORSTER, E. Morgan. *Aspectos do romance*. Trad. Maria Helena Martins. Porto Alegre: Editora Globo, 1974.

FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir:* nascimento da prisão. Trad. Raquel Ramalhete. Petrópolis: Vozes, 1987.

FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade:* a vontade de saber. Trad. Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. 13. ed. Rio de Janeiro: Graal, 1999. v. 1.

FREIRE, Paulo. *A importância do ato de ler*. Organização e apresentação de Marisa Lajolo. São Paulo: Moderna, 2003.

FREUD, Sigmund. Reflexões para os tempos de guerra e morte (1915). In: *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud* – Volume XIV (1914-1916). Trad. Themira de Oliveira Brito, Paulo Henriques Britto e Christiano Monteiro Oiticica. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

FREUD, Sigmund. Sobre a transitoriedade (1916 [1915]). In: *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud* – Volume XIV (1914-1916). Trad. Themira de Oliveira Brito, Paulo Henriques Britto e Christiano Monteiro Oiticica. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

FRIEDMAN, Norman. O ponto de vista na ficção. Trad. Fábio Fonseca de Melo. *Revista USP*, São Paulo, n. 53, p. 166-182, 2002.

GASS, William H. *A ficção e as imagens da vida*. Trad. Edilson Alkmim Cunha. São Paulo: Cultrix, 1971.

GENETTE, Gerard. *Discurso da narrativa* – ensaio de método. Lisboa: Arcádia, 1979.

GENRO FILHO, Adelmo. *O segredo da pirâmide* – para uma teoria marxista do jornalismo. Porto Alegre: Tchê, 1987.

GUERRIERO, Leila. *Los suicidas del fin del mundo* – crónicas de un pueblo patagônico. Buenos Aires: Epub Libre, *e-book*, 2005.

GULLAR, Ferreira. *Na vertigem do dia.* São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

HALL, Stuart. A identidade em questão. In:_____. *A identidade cultural na pós-modernidade.* 10. ed. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2005.

LAGE, Nilson. *Ideologia e técnica da notícia*. Florianópolis: Insular UFSC, 2001.

LIMA, Angelita Pereira de. *Romancidade:* sujeito e existência em leituras geográfico-literárias nos romances *A centopeia de Neon* e os *Cordeiros do abismo*. Tese (Doutorado em Geografia). Programa de Pós-Graduação e Pesquisa do Instituto de Estudos Socioambientais (IESA) – Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2013.

LIMA, Edvaldo Pereira. *Páginas ampliadas:* o livro-reportagem como extensão do jornalismo e da literatura. 4. ed. Barueri, SP: Editora Manole, 2009.

LIMA, Edvaldo Pereira. *Jornalismo literário para iniciantes*. São Paulo: Edusp, 2014.

LIMA, Luiz Costa. *Mímesis e modernidade* – formas das sombras. São Paulo: Paz e Terra, 2003.

LINS, Osman. *Lima Barreto e o espaço romanesco.* São Paulo: Ática, 1976.

LISPECTOR, Clarice. *Água Viva.* Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

LISPECTOR, Clarice. *A paixão segundo G.H.* 1. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

MARCONDES FILHO, Ciro. *O rosto e a máquina:* o fenômeno da comunicação visto pelos ângulos humano, medial e tecnológico. Nova Teoria da Comunicação. São Paulo, SP: Paulus, 2013. v. 1

MEDINA, Cremilda. *Notícia, um produto à venda* – jornalismo na sociedade urbana e industrial. São Paulo: Editora Alfa-Ômega, 1978.

MEDINA, Cremilda. *Entrevista:* o diálogo possível. São Paulo: Editora Ática, 2000.

MEDINA, Cremilda. *Ato presencial:* mistério e transformação. 1. ed. São Paulo: Casa da Serra, 2016.

MENDILOW, A. A. *O tempo e o romance*. Trad. Flávio Wolf. Porto Alegre: Globo, 1972.

MEYERHOFF, Hans. *O tempo na literatura.* Trad. Myriam Campello. São Paulo: McGraw-Hill do Brasil, 1976.

PARK, Robert E. A notícia como forma de conhecimento: um capítulo da sociologia do conhecimento. In: STEINBERG, Charles (Org.). *Meios de comunicação de massa*. São Paulo: Cultrix, 1972.

ROBBE-GRILLET, Alain. *Por um novo romance* - ensaios sobre uma literatura do olhar nos tempos da reificação. Trad. T. C. Netto. São Paulo: Editora Documentos, 1969.

ROBERT, Marthe. *Romance das origens, origens do romance*. Trad. André Telles. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

ROSENFELD, Anatol. Literatura e personagem. In: CANDIDO, Antônio; GOMES, Paulo Emílio Salles; PRADO, Décio de Almeida; ROSENFELD, Anatol (Orgs.). *A personagem de ficção*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1974.

ROSENFELD, Anatol. Reflexões sobre o romance moderno. In: _____. *Texto/Contexto I.* São Paulo: Perspectiva, 2009.

SANTAELLA, Lúcia. Da cultura das mídias à cibercultura: o advento do pós-humano. *Revista FAMECOS*, Porto Alegre, n. 22, p. 23-32, dez. 2003.

SCHNEIDER, Sabrina. *Ficções sujas:* por uma poética do romance-reportagem. Tese (Doutorado em Teoria da Literatura). Programa de Pós-Graduação em Letras – Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2013.

SILVA, Gislene. Para pensar critérios de noticiabilidade. *Revista Estudos em Jornalismo e Mídia*, Florianópolis, v. 2, n. 1, p. 95-107, 2005.

SILVEIRA, Ada. (Org.). *Midiatização da tragédia de Santa Maria*. v. 1. Santa Maria, RS: Facos-UFSM, 2017.

SIMMEL, Georg. A metrópole e a vida mental. In: VELHO, Otávio Guilherme (Org.). *O fenômeno urbano*. Trad. Sérgio Marques dos Reis. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1987.

SONTAG, Susan. Ao mesmo tempo: o romancista e a discussão moral. In: _____. *Ao mesmo tempo*. Trad. Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SZYMBORSKA, Wislawa. Sobre a morte sem exagero. In:_____. *Um amor feliz.* Trad. Regina Przybycien. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

TEZZA, Cristóvão. *O espírito da prosa* – uma autobiografia literária. Rio de Janeiro: Record, 2012.

TOMACHEVSKI, Boris. Temática. In: EIKHENBAUM, Boris; CHKLOVSKI, Viktor et al. (Orgs.). *Teoria da Literatura* – formalistas russos. Trad. de Ana Mariza Ribeiro Filipouski, Maria Aparecida Pereira, Regina L. Zilberman, Antônio Carlos Hohlfeldt. Porto Alegre, RS: Editora Globo, 1976.

VOGEL, Daisi. O acontecimento no jornalismo e na arte. In: BENETTI, Marcia; FONSECA, Virginia Pradelina da Silveira (Orgs.). *Jornalismo e acontecimento* – Mapeamentos críticos. Florianópolis: Insular, 2010.

WATT, Ian. *A ascensão do romance* – Estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

WINNICOTT, D. W. *Natureza humana*. Trad. Davi L. Bogomoletz. Rio de Janeiro: Imago, 1990.

WOLFE, Tom. *Radical chique e o novo jornalismo*. Trad. José Rubens Siqueira. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

APÊNDICE A – Primeira filtragem

TRABALHOS PUBLICADOS ENTRE OS ANOS DE 2000 E 2020 BUSCA: BIBLIOTECA DIGITAL DE TESES E DISSERTAÇÕES PALAVRAS-CHAVE: ROMANCE E REPORTAGEM TESES E DISSERTAÇÕES PUBLICADAS NO BRASIL, EM LÍNGUA PORTUGUESA	
1	Título: *O romance-reportagem em história em quadrinhos*| Autoria: Antonio do Rêgo Barros Neto | Ano da Defesa: 2015 | Instituição: Universidade de Brasília (UnB) |Tipo de Trabalho: Dissertação
2	Título: *Ficções sujas: por uma poética do romance-reportagem*| Autoria: Sabrina Schneider | Ano da Defesa: 2013 | Instituição: Pontifícia Universidade Católica (PUC-RS) | Tipo de Trabalho: Tese
3	Título: *Literatura e jornalismo: bases teóricas para análise do livro-reportagem* | Autoria: Cristiano Egito Santiago Ramos| Ano da Defesa: 2010 | Instituição: Universidade Federal de Pernambuco (UFPE) | Tipo de Trabalho: Dissertação
4	Título: *Jornalismo, literatura e cinema: o romance-reportagem de Aguinaldo Silva e sua adaptação cinematográfica* | Autoria: Mariane Bovoloni Dias | Ano da Defesa: 2015 | Instituição: Universidade Estadual Paulista (UNESP) | Tipo de Trabalho: Dissertação
5	Título: *A relação entre jornalismo e literatura em três romances-reportagens* | Autoria: Cyntia Belgini Andretta | Ano da Defesa: 2008 | Instituição: Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP) | Tipo de Trabalho: Dissertação
6	Título: *José Louzeiro, do romance-reportagem ao cinema: estudo da adaptação literária para o audiovisual a partir de 'Lúcio Flávio' e 'Infância dos Mortos'* | Autoria: André Gustavo de Paula Eduardo | Ano da Defesa: 2013 | Instituição: Universidade Estadual Paulista (UNESP) | Tipo de Trabalho: Dissertação
7	Título: *Dois olhares: o romance-reportagem e a apropriação da verdade factual em 'Sinais de vida no planeta Minas', de Fernando Gabeira, e 'Os amores da pantera', de José Louzeiro* | Autoria: Felipe Augusto Caetano Matos | Ano da Defesa: 2014 | Instituição: Universidade de São Paulo | Tipo de Trabalho: Dissertação
8	Título: *Diálogos entre literatura e jornalismo: o romance-reportagem 'Aracelli, Meu Amor', de José Louzeiro, e "Crônica de uma morte anunciada", de Gabriel García Márquez* | Autoria: Aline Ferreira Durães | Ano da Defesa: 2012 | Instituição: Universidade Estadual da Paraíba (UEPB) |Tipo de Trabalho: Dissertação
9	Título: *Memória e resistência na narrativa de José Louzeiro: reflexões sobre o romance-reportagem 'Aracelli, meu amor'* |Autoria: Anderson Roberto Corrêa Pinto |Ano da Defesa: 2017 | Instituição: Universidade Federal do Maranhão | Tipo de Trabalho: Dissertação

10	Título: *Faca na caveira: o realismo espetacular na adaptação de Elite da Tropa para Tropa de Elite* | Autoria: Arnaldo de Freitas Vieira | Ano da Defesa: 2017 | Instituição: Universidade Estadual Paulista (UNESP) | Tipo de Trabalho: Dissertação
11	Título: '*Abusado' e 'Cidade de Deus': o limite textual entre o jornalismo e a literatura* Autoria: Adriana Seibert de Oliveira | Ano da Defesa: 2010 | Instituição: Universidade Federal de Santa Maria | Tipo de Trabalho: Dissertação
12	Título: *Nos rastros de 'Rota 66' e 'Abusado': o livro-reportagem e a tradição das narrativas realistas/naturalistas brasileiras* | Autoria: Nicoli Gloria de Tassis Guedes | Ano da Defesa: 2007 | Instituição: Universidade Federal de Minas Gerais | Tipo de Trabalho: Dissertação
13	Título: *A ficção do novo jornalismo nos livros-reportagem de Caco Barcellos e Fernando Morais* | Autoria: Juan de Moraes Domingues | Ano da Defesa: 2012 | Instituição: Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUC-RS) | Tipo de Trabalho: Tese
14	Título: *Subalternidade, violência e hibridização de gêneros em 'Querô: uma reportagem maldita', de Plínio Marcos* | Autoria: Celeste da Silva Sousa | Ano da Defesa: 2013 | Instituição: Universidade Federal de Mato Grosso do Sul | Tipo de Trabalho: Dissertação
15	Título: *Neologismos e desenvolvimento da competência lexical, a partir de 'Querô: uma reportagem maldita'* |Autoria: Ruy Mauricio Azevedo Morato | Ano da Defesa: 2012 | Instituição: Universidade Federal de Minas Gerais | Tipo de Trabalho: Dissertação
16	Título: *Do romanesco à cena: transbordamentos infinitos em 'Querô, uma reportagem maldita', de Plínio Marcos* |Autoria: Isamabéli Barbosa Cândido | Ano da Defesa: 2018 |Instituição: Universidade Federal do Rio Grande do Norte | Tipo de Trabalho: Tese
17	Título: *Jornalismo literário em pulsação social: 'Cidade partida', de Zuenir Ventura* | Autoria: Ivonete Cabral de Oliveira | Ano da Defesa: 2010 | Instituição: Universidade Estadual Paulista (UNESP) | Tipo de Trabalho: Dissertação
18	Título: *A literatura do fato*| Autoria: Luciana Varga Rodrigues| Ano da Defesa: 2006| Instituição: Universidade Federal de Juiz de Fora | Tipo de Trabalho: Dissertação
19	Título: *A rubrica como literatura de cena: semiologia da didascália em 'Querô: uma reportagem maldita', de Plínio Marcos, e 'El Coordinador', de Benjamin Galemiri* | Autoria: Jose Maria Lopes Junior | Ano da Defesa: 2007 | Instituição: Universidade Federal de Minas Gerais | Tipo de Trabalho: Dissertação
20	Título: *Tra esilio, memoria e nostalgia: studi su vita, di Melania Mazzucco* Autoria: Sara Debenedetti | Ano da Defesa: 2006 | Instituição: Universidade de São Paulo (USP)| Tipo de Trabalho: Dissertação
21	Título: *Plínio Marcos e a perspectiva utópica de superação*| Autoria: Marcus Vinicius Garcia Triveloni| Ano da Defesa: 2007| Instituição: Universidade Estadual Paulista (UNESP)| Tipo de Trabalho: Dissertação
22	Título: *Ossos e espelhos mortos: uma leitura de 'Reflexos do baile' e 'Esqueleto na lagoa verde', de Antonio Callado*| Autoria: Ana Paula Macedo Cartapatti Kaimoti| Ano da Defesa: 2007| Instituição: Universidade Estadual Paulista (UNESP) | Tipo de Trabalho: Tese

23	Título: *Um retrato interior: o gênero perfil nas revistas The New Yorker e Realidade*| Autoria: Paulo Roberto Assis Paniago| Ano da Defesa: 2008| Instituição: Universidade de Brasília (UnB) |Tipo de Trabalho: Dissertação
24	Título: *Personagens marcadas pela violência em 'Acqua toffana' e 'O matador', de Patrícia Melo* Autoria: Cecília Mariano Rosa| Ano da Defesa: 2008| Instituição: Universidade Federal do Rio Grande| Tipo de Trabalho: Dissertação
25	Título: *Jornalismo literário como literatura: o 'Novo Jornalismo' de Armies of the Night, de Norman Mailer*| Autoria: Susana Bragatto| Ano da Defesa: 2007| Instituição: Universidade de São Paulo (USP)|Tipo de Trabalho: Dissertação
26	Título: *Literatura e jornalismo: fato e ficção em 'Abusado' e 'Cidade de Deus'*| Autoria: Monica Fontana| Ano da Defesa: 2009| Instituição: Universidade Federal de Pernambuco| Tipo de Trabalho: Tese
27	Título: '*Capitães da Areia' de ontem e hoje: uma releitura à luz dos direitos humanos*| Autoria: Rosa Elena Bueno| Ano da Defesa: 2014| Instituição: Universidade Federal do Paraná| Tipo de Trabalho: Dissertação
28	Título: O *passado à vista: elementos de aprendizagem e cultura histórica no livro "1808"* | Autoria: Juliana Gelbcke| Ano da Defesa: 2016| Instituição: Universidade Estadual de Ponta Grossa| Tipo de Trabalho: Dissertação
29	Título: *Olga Benário em duas narrativas biográficas: da história para a ficção*| Autoria: Giovana Oliveira Mendes| Ano da Defesa: 2014| Instituição: Universidade Federal de Santa Maria| Tipo de Trabalho: Dissertação
30	Título: *Salmo 91: formas narrativas, adaptação e dramaturgia contemporânea no Brasil* Autoria: Isamabéli Barbosa Cândido| Ano da Defesa: 2013| Instituição: Universidade Estadual da Paraíba| Tipo de Trabalho: Dissertação
31	Título: *João Antônio ou a verdade mal comportada: um estudo sobre o novo jornalismo na revista Realidade*| Autoria: Bruna Renata Cavalcante de Barros| Ano da Defesa: 2012| Instituição: Universidade de Brasília (UnB)| Tipo de Trabalho: Dissertação
32	Título: *Narrativas da vida real: alternativa ao jornalismo tradicional?*| Autoria: Daniela Werneck Ladeira Réche| Ano da Defesa: 2009| Instituição: Universidade Federal de Juiz de Fora| Tipo de Trabalho: Dissertação
33	Título: *Antes que eu perca a cabeça*| Autoria: Wladyr Nader| Ano da Defesa: 2018| Instituição: Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP)| Tipo de Trabalho: Dissertação
34	Título: *O realismo nos escritos de Georg Lukács dos anos trinta: a centralidade da ação* Autoria: Ana Aguiar Cotrim| Ano da Defesa: 2010| Instituição: Universidade de São Paulo (USP) | Tipo de Trabalho: Dissertação
35	Título: *A preponderância e a permanência dos latinate words em textos escritos na língua inglesa norte-americana*| Autoria: Gilberto Andrade Neto| Ano da Defesa: 2005| Instituição: Universidade Federal da Bahia| Tipo de Trabalho: Dissertação

36	Título: *Terra Livre, Liga e o Nordeste: o papel dos periódicos na organização política dos trabalhadores rurais, 1961-64*| Autoria: Max Fellipe Cezario Porphirio| Ano da Defesa: 2016| Instituição: Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro| Tipo de Trabalho: Dissertação

Fonte: Luana Silva Borges (2021)

APÊNDICE B – Segunda filtragem

QUADRO FINAL DE TESES E DISSERTAÇÕES BDTD		
Tese 1	*Ficções sujas: por uma poética do romance-reportagem*	Programa de Pós-Graduação em Letras – Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUC-RS)
Tese 2	*A ficção do novo jornalismo nos livros-reportagem de Caco Barcellos e Fernando Morais*	Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social – PUC-RS
Tese 3	*Ossos e espelhos mortos: uma leitura de 'Reflexos do baile' e 'Esqueleto na lagoa verde', de Antonio Callado*	Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista, Campus de São José do Rio Preto
Tese 4	*Um retrato interior: o gênero perfil nas revistas The New Yorker e Realidade*	Comunicação – Área de Jornalismo e Sociedade, UnB
Tese 5	*Literatura e jornalismo: fato e ficção em 'Abusado'* e '*Cidade de Deus'*	Programa de Pós-Graduação em Letras – Universidade Federal de Pernambuco (UFPE)
Dissertação 1	*Literatura e jornalismo: bases teóricas para análise do livro-reportagem*	Programa de Pós-Graduação em Letras – Universidade Federal de Pernambuco (UFPE)
Dissertação 2	*A relação entre jornalismo e literatura em três romances-reportagens*	Unicamp, Instituto de Estudos da Linguagem
Dissertação 3	*Diálogos entre literatura e jornalismo: o romance-reportagem 'Aracelli, meu amor', de José Louzeiro, e 'Crônica de uma morte anunciada', de Gabriel García Márquez*	Programa de Pós-Graduação em Literatura e Interculturalidade (PPGLI) – Universidade Estadual da Paraíba
Dissertação 4	*Memória e resistência na narrativa de José Louzeiro: reflexões sobre o romance-reportagem 'Aracelli, meu amor'*	Programa de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade, Departamento de Sociologia e Antropologia – Universidade Federal do Maranhão
Dissertação 5	*Dois olhares: o romance-reportagem e a apropriação da verdade factual em 'Sinais de vida no planeta Minas', de Fernando Gabeira, e 'Os amores da pantera', de José Louzeiro*	Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas – USP
Dissertação 6	*'Abusado' e 'Cidade de Deus': o limite textual entre o jornalismo e a literatura*	Programa de Pós-Graduação em Letras – Universidade Federal de Santa Maria (UFSM)
Dissertação 7	*Nos rastros de 'Rota 66' e 'Abusado': o livro-reportagem e a tradição das narrativas realistas/naturalistas brasileiras*	Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social – Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG)

Dissertação 8	*Jornalismo literário em pulsação social: 'Cidade partida', de Zuenir Ventura*	Programa de Pós-Graduação em Comunicação – Universidade Estadual Paulista (UNESP)
Dissertação 9	*A literatura do fato*	Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários – Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF)
Dissertação 10	*Plínio Marcos e a perspectiva utópica de superação*	Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Ciências e Letras – Universidade Estadual Paulista, Campus de Assis (UNESP)
Dissertação 11	*Personagens marcadas pela violência em 'Acqua toffana' e 'O matador', de Patrícia Melo*	Programa de Pós-Graduação em Letras: Mestrado em História da Literatura – Universidade Federal do Rio Grande
Dissertação 12	*Jornalismo literário como literatura: o 'Novo Jornalismo' de Armies of the Night, de Norman Mailer*	Teoria Literária e Literatura comparada – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas – USP
Dissertação 13	*Olga Benário em duas narrativas biográficas: da história para a ficção*	Programa de Pós-Graduação em Letras – Universidade Federal de Santa Maria (UFSM)
Dissertação 14	*João Antônio ou a verdade mal comportada: um estudo sobre o novo jornalismo na revista Realidade*	Programa de Pós-Graduação em Comunicação – Universidade de Brasília (UnB)
Dissertação 15	*Narrativas da vida real: alternativa ao jornalismo tradicional?*	Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários – Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF)
Dissertação 16	*Antes que eu perca a cabeça*	Programa de Estudos Pós-Graduados em Comunicação e Semiótica – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP)

Fonte: Luana Silva Borges (2021)