UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA BRASILEIRA

FELIPE AUGUSTO CAETANO MATOS

**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
(versão corrigida)**

**São Paulo
2014**

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA BRASILEIRA

**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**

(versão corrigida)

Felipe Augusto Caetano Matos

Dissertação de mestrado apresentada
ao Programa de Pós-Graduação em
Literatura Brasileira do Departamento
de Letras Clássicas e Vernáculas da
Faculdade de Filosofia, Letras e
Ciências Humanas da Universidade de
São Paulo, para obtenção do título de
Mestre em Letras.

De acordo:

Orientador: Prof. Dr. Vagner Camilo

SÃO PAULO

2014

AUTORIZO A REPRODUÇÃO E DIVULGAÇÃO TOTAL OU PARCIAL DESTE TRABALHO, POR QUALQUER MEIO CONVENCIONAL OU ELETRÔNICO, PARA FINS DE ESTUDO E PESQUISA, DESDE QUE CITADA A FONTE.

Catalogação na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação Faculdade de Filosofia, Letras e
Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

MATOS, F. A.C.

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,

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Vagner Camilo

Aprovado em:

Banca examinadora:

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Assinatura: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Assinatura: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Assinatura: _____

*Para Vânia e Silzer,
Com muito amor,
Para Fernanda, sempre.*

Agradecimentos

À CNPq, pela bolsa concedida que me foi de grande valia para a realização deste trabalho de pesquisa.

Aos professores Lynn Mario Trindade Menezes de Souza e Marcos Piason Natali, pela leitura atenta e pelos apontamentos precisos no exame de qualificação.

Aos professores Jefferson Agostini Mello e Mario Luiz Frungillo, por aceitarem com prontidão realizar a leitura deste texto e participar da banca da defesa.

Ao Vagner Camilo, por ter aceitado me acompanhar nesse tortuoso caminho da pesquisa, pelas leituras teórico-críticas, pela paciência (sobre-humana) em momentos de crise e pelo encorajamento nos momentos certos.

À ala dos meus amigos (família?), todos, mas especialmente os que me acompanharam direta e indiretamente pelo caminhar de minha vida e que se reúnem aqui em toda beleza e diversidade que me completam, que os representem Felipe, Léo, Bruno Meng, o Brunão, e Amanda Lenharo de Santis, a Amandinha.

Ao Flavinho e ao Fernando José Sbroggio Caetano, Cirilão, primo, amigo e compadre, por compartilhar comigo o amor pela música e pela literatura, Saravá!

Aos meus irmãos Pedro e João Paulo, pela cumplicidade e pelo companheirismo que nem em nossos momentos de silêncio e distância não deixamos de ter.

Às Marias, inúmeras, imensas, infinitas: Laura (ou Cláudia?), Teter, Clarinha, Teresa e Ritoca. À quase Maria no nome, mas Maria no coração, Marinão.

Às Marias, Lourdes e Aparecida, “vós”, pelo amor, pela ternura e pela aridez que nunca se opuseram de fato.

Ao meu avô José pela lição de vida. Ao Nelson, pelos jeitos, trejeitos, histórias, memória e presente.

Ao Pedro pelas conversas e pelas reflexões. À Silzer, madrinha, tia, pelo refúgio, pelo aconchego, pela prosa, enfim, por ser parte das minhas mais fundamentais experiências.

Ao Romildo, pai, pelo incentivo e por me ensinar que a vida é também, e talvez principalmente, travessia.

À Vânia, pelas palavras, pelas brigas, pelos conselhos, pela perseverança, pela materialização mais poética que pude ter da maternidade.

À Fernanda, por fim, começo de tudo, pela (re)descoberta das mil faces do amor, pelo dormir e pelo acordar, pela cor, pela letra, pela música.

RESUMO

MATOS, F. A.C. 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, 2014. 114 f. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

O presente trabalho se propôs a dialogar com parte da apreciação teórico-crítica sobre o gênero que surge na literatura brasileira na década de 70: o romance-reportagem, caracterizado como “neorrealista” ou “puramente documental”. A fim de lançar novas perguntas frente a essas avaliações negativas sobre o gênero, realizamos um estudo acerca dele, partindo de obras dos escritores Fernando Gabeira e José Louzeiro, especialmente dos romances *Sinais de vida no planeta Minas* e *Os amores da Pantera*. No primeiro capítulo, a fim de traçar esse percurso, fizemos um comentário de parte das correntes críticas que inseriram o romance-reportagem no rol dos gêneros desprestigiados para, em seguida, expor os conceitos ligados à literatura pós-moderna nos quais nos apoiamos para aventar a hipótese que eles se encontrariam nas obras com o objetivo de, então, apresentar minimamente as características que entendemos como intrínsecas ao gênero. No segundo capítulo, traçamos uma breve discussão acerca dos limites da representação e os questionamentos pós-modernos acerca deles, a fim de pensarmos o romance de José Louzeiro. Por fim, no terceiro e último capítulo, procuramos analisar a complexificação na apropriação do fato noticioso no romance de Fernando Gabeira, a fim de aproximar o narrador da noção barthesiana de scriptor para diferenciá-lo daquele do romance de Louzeiro, no tocante à organização do fato noticioso e da incorporação da retórica jornalística.

Palavras-chave: 1. Fernando Gabeira. 2. José Louzeiro. 3. Romance-reportagem. 4. *Sinais de vida no planeta Minas*. 5. *Os amores da Pantera*.

ABSTRACT

MATOS, F. A.C. Double gaze: the “romance-reportagem” and the incorporation of factual truth in Fernando Gabeira’s “Sinais de vida no planeta Minas” and José Louzeiro’s “Os amores da Pantera”, 2014. 114 f. Masters degree dissertation – Faculty of Philosophy, Letters and Human Sciences, University of São Paulo, São Paulo, Brazil, 2014.

This work aimed to propose a discussion with some of the theoretical and critical evaluation of the genre that emerges in Brazilian literature in the 70's: the “romance-reportagem”, which was largely characterized as “neorealist” or “purely documentary.” In order to raise new questions facing these negative valuations on the genre, we conducted a study on it, starting from the works of the writers Fernando Gabeira and José Louzeiro, especially the novels *Sinais de vida no planeta Minas* and *Os amores da Pantera*. In the first chapter, in order to establish this discussion, we did a review of some of the critical tendencies that defined the “romance-reportagem” as a discredited, then expose the concepts related to postmodern literature on which we rely for sustain the hypothesis that they could be observed in the novels in order to after that, outline the characteristics we think are intrinsic to the genre. In the second chapter, we trace a brief discussion about the limits of representation and postmodern questions about them, so that we can discuss them in the novel by José Louzeiro. Finally, the third and final chapter, we analyzed the complexity of the appropriation of factual truth in Gabeira’s novel and its narrator, in order to analyse its similarities with Barthes' concept of scriptor and to differentiate this narrator from the one in Louzeiro’s novel, regarding the elaboration of journalistic rhetorics.

Key-words: 1. Fernando Gabeira. 2. José Louzeiro. 3. Romance-reportagem. 4. *Sinais de vida no planeta Minas* 5. *Os amores da Pantera*.

Introdução	p.12
-------------------------	-------------

Capítulo 01

O gênero romance-reportagem: o início da problemática	p.15
A apreciação teórico-crítica	
A diluição das fronteiras da cultura massa e de vanguarda	p.16
O anseio contra a contaminação como exclusão do “outro radical” do modernismo	p.26
A extensão do paradigma da cultura de massa enquanto outro do modernismo	p.31
Mídia-informativa e ficção brasileira na década de 70: o romance-reportagem - Os gêneros jornalísticos	p.39
O estudo da notícia e da reportagem: algumas considerações	p.42
A imprensa periódica na década de 70	p.45
O gênero romance-reportagem: uma conceituação	p.49

Capítulo 02

Um olhar: do pseudo-afastamento do fato noticios em <i>Os Amores da Pantera</i>, de José Louzeiro.....	p.52
A mimesis: entre os textos e o mundo	p.53
Para além dos fatos noticiados: pequenas reflexões sobre a imbricação entre jornal e cinema	p.60
O narrador e a retórica jornalística	p.70
Do (pseudo) distanciamento do registro documental	p.75

Capítulo 03

O segundo olhar: <i>Sinais de Vida no Planeta Minas</i>: os sinais da auto-reflexividade	p.89
Um “scriptor” em Gabeira?	p.99
Uma teia discursiva reveladora	p.102
 Referências bibliográficas	 p.109

Introdução

O presente trabalho foi planejado para responder a inquietações que surgiram na nossa pesquisa de iniciação científica, a qual teve início no ano de 2005. Nela, abordamos o tema “O pós-modernismo” e tentamos delinear a forma de algumas das tendências literárias presentes no Brasil após o fim da vanguarda modernista.

Tal trabalho culminou em um estudo cujo propósito era caracterizar os aspectos narrativos da trilogia composta pelos romances *O que é isso companheiro?*, *O crepúsculo do macho* e *Entradas e Bandeiras*, de Fernando Gabeira. Nessa pesquisa houve uma investigação das categorias da voz, do modo e da ordem, propostas por Gérard Genette, com o intuito de fazer apontamentos de caráter introdutório por meio da análise do funcionamento desses aspectos na obra do autor estudado.

Dessa indagação inicial, fizemos, motivados pela escassez de pesquisas acerca do romance-reportagem, um estudo das características desse gênero. Assim, a escolha da trilogia, naquele momento, baseou-se, além de na carência de uma reflexão mais aprofundada na academia sobre a obra de Gabeira, no fato de os romances possuírem em comum a exploração de materiais noticiosos, os quais conferem aos textos pertencentes ao gênero aspectos de complexidade.

Sentimos, embora após o estudo realizado durante a graduação, que vários problemas relacionados à especificidade do romance-reportagem não foram ainda suficientemente abordados. Por isso, em 2011, continuamos nossa reflexão por meio da análise do diálogo do romance com a mídia informativa feita

por dois autores diferentes, Fernando Gabeira, em *Sinais de vida no planeta Minas*, e José Louzeiro, com *Os amores da Pantera*.

Desse modo, no nosso percurso teórico-crítico, centramo-nos na abordagem de como esse gênero de fronteira, híbrido (como explicaremos mais adiante neste projeto) configura, na literatura brasileira, uma nova relação entre mídia informativa e ficção, ligação, essa que nos parece ser uma manifestação da estética pós-moderna no contexto brasileiro.

No primeiro capítulo deste texto, a fim de delinear o plano dessa formulação, discutimos brevemente a caracterização do gênero romance-reportagem, bem como a recepção por parte da crítica das obras que integram essa família textual. Para tanto, dialogamos com a apreciação de parte da ficção na década de 70 feita principalmente por Flora Süssekind, buscando questionar alguns pressupostos da teórica que, segundo nossa hipótese, revestem o romance-reportagem de um estigma que ignorou, mesmo que com alguns acertos, como pretendemos mostrar no caso da obra de José Louzeiro, o processo de complexificação do fato noticioso diante da sua incorporação no universo romanesco. A fim de sustentar nossa argumentação, valer-nos-emos dos questionamentos propostos por Andreas Huyssen, que propõe a ideia da feminização da cultura de massa, questionada na arte pós-moderna.

Associada a essa nova relação entre a cultura de massa e as artes no contexto pós-moderno, está, a nosso ver, o problema da referência e da representação. Por isso, no segundo capítulo do nosso trabalho, propomo-nos a realizar uma reflexão inicial sobre essa problemática. Além disso, pensar em como os modos de representação em *Os amores da Pantera* se fundem aos de

outras artes, mais especificamente o cinema com tom de denúncia e vontade de popularização presente em parte da indústria cinematográfica da época.

O objetivo do terceiro capítulo, por fim, é aproximar o narrador de Gabeira, no intuito de diferenciá-lo do de Louzeiro, da noção barthesiana de *scriptor*, uma vez que ele, para contruir a teia discursiva sobre a morte de Ângela Diniz, associada às matriarcas mineiras Tiburtina, Chica da Silva, D. Beja e Olímpia, de alguma forma, complexificaa validade das fontes documentais como fonte de fidelidade tão caro ao jornalismo convencional, descortinando as entranhas do discurso e seu caráter de embuste.

Capítulo 01

O gênero romance-reportagem: o início da problemática

A fim de começarmos a reflexão acerca das obras que são os objetos de análise deste trabalho, pretendemos, neste primeiro capítulo, expor nossos pressupostos conceituais para, em seguida, contextualizar o surgimento do gênero romance-reportagem em território brasileiro e caracterizá-lo. Esse percurso visa, primeiramente, estabelecer um diálogo com a apreciação crítica para, dessa maneira, discutir os pressupostos que nortearam a crítica acadêmica, que, em linhas gerais, acolheu pouco “calorosamente” não apenas os romances que compõem nosso corpus de pesquisa, mas também as outras obras do gênero em questão.

Não pretendemos, como se verá adiante, negar a diferença de qualidade entre obras que podem ser enquadradas nesse gênero, mas sim discutir o fato de não ter sido feita toda a justiça à qualidade das obras. Claro é que, a nosso ver, faz-se imprescindível formular também novas perguntas que possam nos permitir pensar as discussões sobre a especificidade do nosso objeto de estudo. Para tanto, tentaremos expor as novas relações que se dariam entre a literatura e o jornalismo na década de 70, com o objetivo de delinear minimamente uma discussão sobre o gênero e, desse modo, que envolvem a contaminação da alta cultura pelos gêneros da cultura de massa. A intenção, por fim, é caracterizar o gênero, fazer dialogar a crítica que há sobre a literatura produzida pós década de 70 e perceber as apreciações teórico-críticas sobre o romance-reportagem.

A apreciação teórico-crítica

Flora Süssekind, em seu *Tal Brasil, Qual Romance?* (1984), procura definir o gênero e enquadrá-lo no que a autora definiu como “uma das reedições do naturalismo” em solo brasileiro. Um dos argumentos utilizados para sustentar essa hipótese consiste em propor que há no naturalismo uma “linguagem-só-transparência”, ou seja, que resulta da necessidade de a linguagem reestabelecer simetrias, criar analogias perfeitas, desfazer rupturas e diferenças e, assim, funcionar como transparência. Süssekind parte ainda do princípio que, na prosa naturalista, e nas suas reedições, a literatura funciona, na maioria dos casos (são no estudo admitidas assimetrias e exceções, como é o caso de Graciliano Ramos), como um canal, objetivo, especular e fotográfico, cujo fim é projetar, no texto literário, a imagem do país de onde ele se origina. Assim, o próprio literário, segundo a autora, fica em segundo plano (SÜSSEKIND, 1984, pp.34-36). O naturalismo é encarado, desse modo, enquanto doutrina estética e ideológica, e um de seus principais traços é o tom documentário e o fato de os textos que o compõem buscarem o significado no que se situa fora deles, no contexto extraliterário.

A autora trata das transformações dessa (para utilizar aqui o termo empregado em *Tal Brasil, Qual Romance?*) “ideologia estética” ao longo das diferentes roupagens por esta assumida:

(...) ora o romance naturalista assume a forma do *caso clínico*, ora se estende por grandes *ciclos*, ora se assemelha à *reportagem de jornal*. Modificações que se fazem acompanhar de referências a saberes igualmente diversos: às *ciências naturais* no século passado, às *ciências sociais* nos anos Trinta e às *ciências da comunicação* na década de Setenta. Sejam quais forem, no entanto, os personagens e as ciências que ocupam a cena romanesca, uma coisa ao menos é certa:

cumprem a delicada função de restaurar, por meios terapêuticos, econômicos ou jornalísticos, fraturas e divisões especialmente flagrantes na sociedade brasileira (...) (SÜSSEKIND, 1984, p.174).

O romance-reportagem funcionaria, dessa forma, como um “band-aid” cuja finalidade seria restaurar as fraturas e as divisões presentes na sociedade brasileira. Diante dessa necessidade, o literário cederia espaço para o factual: é o que tenta mostrar por meio desse argumento que resultará na depreciação do romance-reportagem, pelo menos daqueles que alcançaram maior sucesso editorial¹. Vejamos a definição da qual parte a autora para delinear a produção literária na década de 70:

(...) literatura de olho no jornalismo, a reportagem de olho na literatura. O romance reportagem (sic) expressa, em sua forma limite, uma tendência mais geral da ficção nos anos Setenta que se empenha numa espécie de neonaturalismo muito ligado às formas de representação do jornal (...) (HOLLANDA e GONÇALVES *apud* SÜSSEKIND: 1984, p.174)

Percebe-se, que, para Sússekink, esse “novo naturalismo” seria composto por obras em que a ênfase recai mais sobre a informação do que sobre a narração. Esse repórter, por sua vez, é associado à figura do autor, o que diminuiria a importância do papel do leitor. Isso porque ela atribui a este leitor de romance-reportagem uma posição passiva no ato de leitura, já que, ao buscar na narrativa apenas (ou principalmente) a informação, o leitor seria relegado a um plano secundário nessa relação. O repórter seria, então, para

¹Flora não critica negativamente todas as obras enquadradas no gênero em questão. É importante ressaltar, por exemplo, a apreciação positiva feita, no livro com o qual dialogamos neste momento, do romance *Zero*, de Ignácio de Loyola Brandão. Faz-se imprescindível que, no entanto, indiquemos, já aqui, a necessidade de realçar que, ao constataremos a ligação, mesmo que tímida e implícita, do sucesso editorial dos romances de autores como José Louzeiro à baixa qualidade dos textos, pensamos quena crítica feita em *Tal Brasil, Qual Romance?* parece transparecer um receio da academia em relação à obra pós-moderna, mais especificamente à incorporação que nelas se faz presente de retóricas e procedimentos comuns aos meios de comunicação de massa, como é o caso do jornal. Trataremos dessa problemática ainda neste capítulo.

usar a expressão de Sússekind, uma espécie de “profeta”, que tem acesso privilegiado à informação, visto que seria ele quem teria acesso à notícia em primeira mão, no seu estado, por assim dizer, bruto e mais próximo à realidade²; o que lhe possibilitaria, por sua vez, uma percepção mais aguçada da realidade social e política do país.

É fundamental ressaltarmos ainda que a analogia entre repórter e autor não é a única que afirma a autora estar presente na literatura do período, mas também eram análogos redação de jornal e sociedade brasileira em geral. Dessa forma, haveria uma compensação simbólica pela censura aos meios de comunicação:

(...) num momento em que o jornal parece não poder mais informar, noticiar e muito menos se pronunciar, cresce por toda a parte o desejo aguçado do testemunho, do documento, da exposição da realidade brasileira, o que, de certa forma, promove uma quase insatisfação com a narrativa literária. O discurso jornalístico, enquanto técnica de referir-se ao fato, de oferecer para o leitor a realidade imediata, os esquemas de linguagem mais próprios para se dizer as-urgentes-verdades da história recente do país parecem agora uma saída para a literatura (...) (GONÇAVES e HOLLANDA *apud* SÜSSEKIND, 1984, p.177)

Percebemos, nesse trecho, que se busca, em *Tal Brasil, Qual Romance?*, comprovar o argumento segundo o qual o romance-reportagem se propõe a dar ao leitor o acesso a essa que seria a “realidade imediata”, tanto dos fatos da crônica policial quanto da situação política do país, de que são, segundo Flora, alegoria as narrativas da época.

²Fará parte da discussão do nosso segundo capítulo esse acesso à realidade e, consequentemente, a problematização da representação direta ou simples dela. Pensamos que a representação dos fatos dos quais tratam os romances do gênero em questão foi tratada de maneira pouco problematizada, tendo em vista que a transposição deles para as narrativas não ocorre em virtude do acesso privilegiado à informação apenas, mas também do modo como eles foram representados textualmente na imprensa da época.

Süssekind nota, pertinentemente a nosso ver, o fato de os romances-reportagem da época terem-se valido dos materiais noticiosos presentes na crônica jornalística, e de esta ter sido talvez a seção do jornal que menos sofreu com a censura na época da ditadura militar. Assim, os romances teriam recorrido à exploração desses materiais noticiosos para alegorizar a realidade social do Brasil naquela década. No romance *Lúcio Flávio, o passageiro da agonia*, por exemplo, José Louzeiro teria aproveitado, principalmente para denunciar a marginalização de certos setores da sociedade e a corrupção policial, a violência de um fato individualizado do caso que inundou a crônica policial da época. O romance-reportagem tentaria apoiar-se, por conseguinte, na situação mais específica para aludir a uma mais geral. Pode-se resumir, desse modo, que a autora observa a produção literária na década de 70 como:

(...) uma história convertida em alegoria, um jornalista que se torna herói, um romance que é sinônimo de reportagem, fazem da literatura brasileira nos anos Setenta instrumento mais de compensação do que de corte. Nessa aproximação à *objetividade* jornalística, nessa heroização do repórter e na alegorização da violência e das contradições que marcam a sociedade brasileira, o romance-reportagem mais parece um calmante. Nele se produz um “efeito” especial: a ilusão de que se está recebendo informações importantes. Quando, na verdade, as notícias veiculadas em suas páginas são de bem pouca monta. Parecem importantes apenas (...) (SÜSSEKIND, 1984, p.184)

A crítica feita, então, ao romance-reportagem, apoia-se no argumento de que o literário perderia o seu posto diante da grande quantidade de informações que visam à construção de alegorias da realidade do Brasil. Percebemos também que o autor dessas obras, no argumento da teórica, aproxima-se da figura do repórter e remete a um saber privilegiado (antes

ocupado, em outros naturalismos, pelo médico, por exemplo) para analisar a realidade brasileira, fazendo com o romance atue como “remédio”, “band-aid”, “calmante” (dentre outras metáforas usadas pela autora), para um leitor passivo, mas paradoxalmente ávido por informações.

Essa leitura da estética naturalista se estende à literatura contemporânea, conforme pontua Jefferson Agostini Mello³, que também nos traz contribuições importantes acerca da discussão que travamos neste momento. Ele analisa três tendências da crítica literária na academia brasileira contemporânea, procurando desnudar os pressupostos teóricos que elas utilizariam na interpretação das obras. Mello parte da discussão de Roberto Schwarz, que apresenta o embate teórico que nortearia a recepção crítica da literatura contemporânea, em seu texto intitulado “Leituras em competição”, cujo objetivo é refutar as críticas da obra machadiana que não levam em conta a realidade brasileira na análise da obra do Bruxo do Cosme Velho. Mello, voltando-se para a tensão que se instaura na academia brasileira principalmente a partir da década de 80, reflete sobre as implicações da discussão acerca da heteronomia e autonomia presentes nas formas de se constituírem juízos de valor para avaliar a qualidade do texto literário. Interessa-nos, aqui, seu comentário sobre Silviano Santiago e Flora Süssekind, a quem se refere a seguinte passagem:

a autora inferirá, ainda, que a produção cultural de teor realista é fruto “do medo e da violência” da classe média, uma “criminalização do social” que “parece ter se acentuado exatamente no período de redemocratização política do país. E parece operar discursivamente por meio de classificações rígidas, estereótipos, segregações” (SÜSSEKIND, 2005, p. 66).

³O artigo que comentamos neste momento é o “Crítica literária e literatura na contemporaneidade: tensões e divergências”.

Para dizer nos termos de Luís Costa Lima, a ficção realista controlaria o imaginário, isto é, vetaria a ficção, e apresentaria aos leitores o que eles já sabem. É claro que, numa outra perspectiva, que a autora reputa como mais afinada com a ordem urbana das grandes cidades brasileiras, surgiriam também “como interlocutores particularmente críticos de uma experiência citadina de violência, instabilidade e segregação alguns dos processos de desfiguração e desterritorialização, estruturais à literatura brasileira” (SÜSSEKIND, 2005, p. 66), mais ricos, portanto. A referencialidade a algo anterior cancelaria seja a ficcionalidade seja o genuinamente literário e poético que este modelo, mais fluido, trataria de propor, causando estranhamento e não reiterando a estabilidade, isto é, a própria segregação. (MELLO, 2008, p. 178)

Concordamos com o crítico, que aponta nessa apreciação uma busca pelo distanciamento de uma literatura neodocumental, mimética, principalmente no que tange ao anseio pela contaminação, que busca avaliar a obra artística apenas pelas categorias de ficção e não ficção ou o que seria genuinamente literário ou poético.

Também Rildo Cosson (COSSON, 2007, p. 71), indica que o naturalismo concebido por Flora Süssekind constitui-se uma estética destinada ao fracasso por considerar para a apreciação das obras um conceito de literatura que lhe é estranho. Esse julgamento tem um conceito de literatura relacionado à ideologia do texto, como assinala Frederic Jameson:

[...] elaboram um termo inócuo ou não referencial – denominado ou texto “legível” ou “realista” ou “referencial” – em oposição ao qual o texto de “autor”, modernista ou “aberto”, a *écriture* ou produtividade textual – é definido e visto como uma ruptura decisiva. (JAMESON *apud* COSSON, 2007, p. 72)

Assim, o literário parece ser definido e tem sua hierarquia delimitada em torno de apenas um traço: a elaboração no trabalho com a linguagem por meio de traços como, por exemplo, autorreferencialidade, fragmento, ficcionalidade, metalinguagem, ambiguidade, humor, entre outros fatores caros a parte das formulações teórico-críticas da academia. Também Tânia Pelegrini, em “Anos 70: repensando a crítica”, discutiu esse pressuposto na apreciação da literatura de 70 feita por Sússekind:

[...] esse tipo de crítica, comum em relação à produção da década, privilegia um determinado conceito de narrativa, assumido como “parti pris”: o de narrativa de **linguagem**, cujo itinerário se faz pelo território do jogo verbal, cheio de alusões, de chistes, de elipses, de “humor” (negrito da autora). (PELEGRINI *apud* COSSON, 2007, p.72)

Estaria, desse modo, o romance-reportagem, caso o literário fosse restringido a tal definição, predestinado à margem do cânone literário. No entanto, pensamos ser possível pensarmos esse gênero como literário enquanto diluidor das fronteiras entre a arte de vanguarda e a de massa, conforme veremos. Por ora, continuemos com a discussão da tensão nos principais modos de apreciação teórico-críticas da literatura braileira.

O terceiro viés da crítica literária apresentado por Mello é o representado por Silviano Santiago, que teria, na sua visão, aprimorado o argumento de Flora Sússekind. Isso porque Santiago define a produção literária brasileira de forma dúplice; de um lado as obras que, ao se aproximarem demasiadamente do discurso jornalístico, da reportagem, especialmente, não preencheriam os pré-requisitos para sua entrada na grande literatura, isso considerando um

“virtual leitor estrangeiro”, que veria nessa literatura mais a violência revestida de um caráter exótico, ou seja, de certo tom caricatural, do que como uma reflexão estética da violência. De outro lado, na contramão dessa tendência, cujo valor estético parece ser confirmado também por Jefferson Mello, haveria o chamado realismo nacional, cuja estética não abandona a Arte, muito pelo contrário, funde-a à crítica social, o que desestabilizaria, de acordo com Santiago, o leitor estrangeiro, uma vez que ele buscaria no livro uma separação radical entre arte e política.

Se em princípio, porém, esse aspecto híbrido de nossa literatura é valorizado, não o faz sem abandonar a ideia de que a produção literária brasileira ainda poderia servir para deleite, já que seria possível uma separação entre arte e política. Esse argumento, entretanto, não é, nas palavras de Mello, novo: foi Antonio Candido quem o assinalou entre dois momentos no Romantismo e no primeiro tempo modernista⁴.

Vale ressaltar que Candido não valora positivamente o romance-reportagem, pois o crítico separa, de acordo com Jefferson Mello (e este compartilha da mesma visão), a literatura documental, que só pode fornecer “retalhos”, daquela que teria um valor estético atrelado à crítica social. De nossa parte, porém, cabe colocarmos, conforme ficará mais claro no presente trabalho, que, embora acreditemos que haja diferenças significativas entre obras classificadas como romance-reportagem, vale destacar a nova relação entre a mídia e a ficção na década de 70 e no início da de 80, momento em

⁴ Vale citar também a colocação de Vagner Camilo sobre o poema “Ideias Íntimas”, de Álvares de Azevedo, no seu estudo *Riso entre Pares: Poesia e Humor Românticos*: “Ora, o que assinala o caráter diferencial de ‘Ideias’ em relação ao restante de seus versos é justamente a passagem de uma poesia que se alimenta dos empréstimos tomados aos livros para uma outra que traz o selo de uma ‘vivência efetiva’, o crivo da mediação do real!” (CAMILO, 1997, p.80)

que se situa o lançamento das obras que constituem nosso corpus de pesquisa.

A diluição das fronteiras da cultura massa e de vanguarda

Parte da crítica literária brasileira não foi, conforme o pequeno panorama que traçamos, receptiva ao romance-reportagem, mas nos propicia observação das problemáticas que se encontram nas obras desse gênero e, particularmente, nos dois romances que são o centro desta pesquisa. Para levantarmos, desse modo, as reflexões que balizam este trabalho, pensemos, mais detalhadamente, agora, em alguns postulados teóricos que perpassam o texto de Flora Süssekind e que mereceriam ser explicitados e discutidos.

Quando Süssekind aponta a incorporação do material noticioso na composição dos romances-reportagem, considera a intersecção de práticas e discursos de diferentes saberes no fazer literário⁵. Há, contudo, a impressão de que na sua apreciação crítica está presente certo receio da descaracterização do literário pelo jornalístico, que resultaria na predominância deste sobre aquele. Essa postura crítica assumida diante dessas obras as desmerece devido à incorporação de elementos da retórica do jornalismo nesses romances, o que é reforçado inclusive pela menção ao sucesso editorial de certas obras do período que se valeram de casos noticiados principalmente nas páginas policiais. Esse temor seria, segundo nossa hipótese, questionado na literatura brasileira da década de 70 que estudamos. Isso porque o paradigma

⁵ Essa ideia está pressuposta, inclusive, na tese da autora sobre o naturalismo e as suas manifestações na literatura brasileira dos séculos XIX e XX. Como vimos, ela aponta que saberes de diversas áreas do conhecimento são utilizados nos retornos do naturalismo nos nossos textos literários.

de uma supremacia do literário enquanto forma de avaliar a qualidade de determinado texto deve, para constituir-se enquanto tal, pensar no literário como um campo autônomo, regido por leis próprias e diversas daquelas do campo, por exemplo, econômico e do político (em virtude disso, pensamos, ocorreria a crítica da autora aos romances de grande sucesso editorial na década de 70).

Não se trata de negar, como ressaltamos em diversos pontos do trabalho, a diferença entre uma literatura meramente documental e de baixa qualidade de obras que apresentem um trabalho estético mais acurado. No entanto, as reflexões sobre a pós-modernidade nos permitiriam pensar em um movimento pertinente ao romance-reportagem, particularmente no que concerne à diluição das fronteiras do discurso jornalístico e do literário, que se imbricam, com maior ou menor qualidade, nas obras que estudamos. Tampouco é nossa intenção afirmar que o questionamento desse paradigma se manifeste com igual êxito nas obras de Fernando Gabeira e José Louzeiro, mas ocorre nos romances um movimento que nos chama a atenção e que é, agora, objeto de nossa reflexão. Acreditamos, portanto, que não é possível, e há consciência disso no interior do próprio modernismo, que a arte seja autônoma ou se desenvolva em um campo autônomo em que características de outros campos, indagações de outras áreas do conhecimento e o seu desenvolvimento não interfiram na produção ficcional. Fiquemos, então, por ora com a discussão sobre a possibilidade de a literatura se constituir como um campo completamente autônomo.

O anseio contra a contaminação como exclusão do “outro radical” do modernismo

Andreas Huyssen indica que, desde a metade do século XIX, a cultura da modernidade se caracteriza por “uma volátil relação entre a alta arte europeia e a cultura de massa” (HUYSEN, 1996, p.07). O modernismo ter-se-ia construído, no continente europeu, por meio de uma estratégia consciente de exclusão, uma ansiedade contra a contaminação por seu “outro”, uma cultura de massa consumista e envolvente. Essa estratégia, por sua vez, foi ainda, de acordo com o autor, frustrada tão logo surgiu. Apesar disso, a oposição entre modernismo e cultura de massa permaneceu presente ainda por décadas no século XX.

O discurso do Grande Divisor, o que insiste na distinção categórica entre alta arte e cultura de massa, foi dominante em dois períodos: nas últimas décadas do século XIX e nos anos iniciais do século XX; e nas duas décadas após a Segunda Guerra Mundial (HUYSEN, 1996, p.09). Ele predominou na academia ainda até os anos 80, mas foi desestabilizado pelos desenvolvimentos das artes, do cinema, da arquitetura e da literatura e da crítica como é o caso da Pop Art, de Andy Warhol, e, cremos, do romance-reportagem, apesar de os elementos incorporados da cultura de massa e o tratamento dado a tais elementos serem completamente diferentes nessas duas vertentes. Nesse contexto, parece que o pós-modernismo vem propor um desafio a esse discurso, já que rejeita suas teorias e práticas. (Retomar ao falar do Louzeiro)

Notamos, dessa forma, que o pós-modernismo, ao estabelecer uma nova relação com a cultura de massa, questionaria a autonomia do campo

literário e, conseqüentemente, a ausência de “contaminação” desse por outros campos. Essa ideia nos parece de fundamental importância para a imbricação das técnicas composicionais empregadas no romance-reportagem e na sua relação que este estabelece, na década de 70, principalmente com os modos de representação da mídia impressa, bem como para o questionamento do que acreditamos ser um anseio contra essa contaminação do qual trata Huyssen.

Diante disso, o autor ressalta (HUYSSSEN, 1997, p.22) que existiria uma dialética oculta, a qual se deveria superar para que novas discussões possam ser levantadas a fim de proporcionarem uma melhor compreensão do pós-modernismo. Indica também que a academia canoniza as vanguardas históricas e, assim, não identifica o fim da dialética vital que o modernismo e o pós-modernismo impuseram àquela entre a cultura de massa e a vanguarda na civilização industrial. Na maioria da crítica acadêmica, pontua Huyssen, “(...) a vanguarda tem sido mumificada como um empreendimento de elite, acima da política e acima do cotidiano, embora na verdade a transformação de ambos fosse um projeto central da vanguarda histórica (...)” (HUYSSSEN, 1996, p. 23).

É importante ainda resgatar o sentido de política cultural da vanguarda, cujo conceito não se limitava, até a década de 50, à arte, mas se estendia ao radicalismo político. As vanguardas artísticas se associaram, ou foram associadas, à esfera política e fracassaram em servir de instrumento motor para transformações sociais as quais pregavam. Isso é, para o teórico, observável no fato de elas terem sido marginalizadas em virtude de seus interesses se chocarem com a necessidade burguesa de legitimação social, no caso da Europa Ocidental. Ainda pode ser mencionado o fim das ideologias e das narrativas totalizantes como motivos da queda das vanguardas históricas

nessa parte do continente. Já no caso da Europa Oriental, é Lênin que institucionaliza o partido como vanguarda da Revolução e subordina, eliminando a relação dialética que existia entre elas, a vanguarda artística à política, uma vez que declara aquela um instrumento desta, adiantando e preparando as bases, desse modo, para a pavimentação da vanguarda artística russa, que seria suprimida e liquidada a partir do início dos anos 20.

Sendo assim, afirma Huyssen que:

(...) as vanguardas europeias se caracterizaram por um precário equilíbrio entre arte e política. A partir dos anos 30, porém, as vanguardas políticas e culturais seguiram caminhos separados. Nos dois grandes sistemas de dominação do mundo contemporâneo, a vanguarda perdeu sua explosividade cultural e política e se tornou ela própria um instrumento de legitimação. Nos Estados Unidos, uma vanguarda cultural despolitizada produziu uma cultura amplamente afirmativa, mais visível na *Pop Art*, onde o fetiche da mercadoria muitas vezes reina supremo. Na União Soviética e na Europa do Leste, a vanguarda foi primeiro estrangulada pela mão de ferro do “capanga cultural” de Stalin, Zhdanov, para então reviver como parte da tradição cultural, fornecendo portanto legitimidade a regimes que enfrentavam uma crescente discensão cultural e política (...) (HUYSEN, 1996, p.26).

Percebemos que houve, segundo o crítico, no caso da Europa Ocidental, um esfriamento, ou melhor, uma aniquilação dos objetivos que as vanguardas artísticas se propuseram a cumprir. Esse fracasso nos possibilitaria (assim como o fez aos artistas) refletir sobre o surgimento de um novo paradigma para pensar a obra de arte no contexto pós-moderno: a relação com a cultura de massa. É fundamental, contudo, antes de continuarmos a desenvolver essa ideia, pensarmos na frustração dos movimentos de vanguarda artística e na sua relação com as tecnologias.

Primeiramente, Walter Benjamin é quem aponta que a tecnologia e a reprodutibilidade técnica encontram-se intimamente ligadas à perda da aura⁶ da obra de arte, o que seria vital para a criação artística do século XX. Para o autor:

(...) A reprodução técnica do som iniciou-se no fim do século passado. Com ela, a reprodução técnica atingiu tal padrão de qualidade que ela não somente podia transformar em seus objetos a totalidade das obras de arte tradicionais, submetendo-as a transformações profundas, como conquistar para si um lugar próprio entre os procedimentos artísticos. (BENJAMIN, 1994, p.167)

Percebe-se, desse modo, de acordo com o teórico alemão, que a técnica possibilitou às vanguardas do século XX, especialmente, a incorporação da reprodutibilidade enquanto princípio criativo que viria a marcar a ruptura com a obra de arte tradicional. Assim, do interior da técnica, seria possível transformar as condições de produção, distribuição e recepção do trabalho artístico. Esse foi o caso do movimento Dadá, por exemplo, que chocou, com suas propostas estéticas e a execução delas, o público leitor da época. É possível mencionar, também, a tentativa do teatro de Brecht de destruir a ilusão de narrativa do espectador. Na ânsia, ainda que utópica, de reintegrar a arte à vida, a vanguarda incorporou a tecnologia na arte e, ao fazê-lo, libertou-a "(...) de seus aparatos instrumentais e dessa forma minou tanto a noção burguesa de tecnologia como progresso, quanto da arte como "natural", "autônoma e "orgânica (...)" (HUYSEN: 1996, p.32).

⁶ O próprio Benjamin define nestes termos o conceito: "(...) O que é a aura? É uma figura singular, composta de elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante, por mais perto que ela esteja (...)"(BENJAMIN, 1995, p. 170) O conceito aponta, então, para a singularidade da obra de arte (não somente dela), singularidade que é perdida na era da reprodutibilidade técnica.

Todavia, a paralela ascensão da indústria cultural ocidental⁷ e o fato de ela ter tornado obsoleto esse projeto das vanguardas não podem ser ignorados. Isso porque, partindo do argumento de Huyssen, consideramos que o choque passa a ser incorporado como técnica nas manifestações dessa indústria, conforme mostram, para mencionar o exemplo proposto pelo autor, produções hollywoodianas como *Tubarão*, e, mais recentemente, filmes de terror adolescentes.

Assim, o *Verfremdungseffect*, traduzido literalmente como “efeito de alienação”, técnica da qual se valeu Brecht para retirar a ilusão do espectador da peça teatral em relação à técnica narrativa, não mais possui sua eficácia. Por conseguinte, o lugar legítimo de uma vanguarda cultural que nutria esperanças, mesmo que utópicas, de uma “(...) cultura de massa emancipadora sob o socialismo foi gradualmente preenchido com a ascensão da cultura de massa midiaticizada e suas indústrias e instituições de apoio (...)” (HUYSSSEN, 1996, p. 37). Dessa forma, foi a indústria cultural, e não a vanguarda, que conseguiu transformar o cotidiano, movimento irônico, já que, no caso europeu, a tecnologia propiciou a quebra das vanguardas com a tradição, como foi o caso do Dadá.

Não propriamente a tecnologia, mas a incorporação das técnicas de gêneros da cultura de massa, como as ligadas à crônica policial, foi encarada de forma pejorativa por Süsserkind, como já indicamos. O romance-reportagem

⁷ Embora utilizemos, nesse momento, o conceito cunhado por Adorno em seu *Dialética do esclarecimento*, para nos mantermos fiéis à terminologia usada por Huyssen, ver-se-á que optaremos, no futuro, como o próprio autor o faz, pelo termo “cultura de massa”, que é uma cultura imposta pelas elites às massas, verticalmente. Há. Isso porque, como se verá adiante, o termo ainda carregava toda uma gama de conotações de gênero que o termo indústria cultural apaga. Assim, a manutenção do uso dessa expressão é crucial para o desenvolvimento da determinação histórica e retórica da dicotomia modernismo/cultura de massa, questão que constitui o centro do argumento de Huyssen e também deste capítulo.

se valeu das técnicas do jornalismo, mais precisamente da reportagem, e dos temas da crônica policial para incorporá-los à técnica romanesca, gerando práticas de composição literária mistas. Diante disso, essa dialética da vanguarda, a qual acabamos de expor, poderia ser observada também, na década de 70? Isso diminuiria o seu valor e a sua complexidade estética? Continuemos, por ora, o desenvolvimento daquele que é um dos muitos paradigmas pós-modernos, a fim de que possamos delinear essa discussão.

A extensão do paradigma da cultura de massa enquanto outro do modernismo

Não é possível discutirmos a forma como o pós-modernismo se reposicionou em relação à cultura de massa sem antes pensarmos sobre a forma como ela foi suprimida, ou a tentativa que houve de fazê-lo, no modernismo.

Para a inscrição do debate do gênero no contexto da discussão sobre a literatura de massa, ele ressalta a apresentação da personagem do romance do autor francês como uma leitora de literatura inferior – relacionada, na abordagem feita pelo teórico, a características atribuídas ao gênero feminino, como o caráter subjetivo, emocional e passivo, em oposição à figura do escritor racional, da autêntica literatura, com controle de sua estética⁸. Nesse contexto,

⁸Não é nosso intuito, nesta dissertação, discutir a refutação possível da leitura que faz Huyssen da questão do leitor (ele aponta a feminilidade imaginária de Flaubert, partindo da célebre frase do escritor: “Madame Bovary c’est moi”) na obra de Flaubert, embora acreditemos que a imbecilidade na leitura e esse papel passivo do leitor seja trabalhado também em *Bouvard e Pécuchet*, relacionada aos dois protagonistas homens. No entanto, parece-nos frutífera a ideia de Huyssen, por isso a explicitação dos pressupostos dos quais parte o teórico, para não somente a feminilização, mas a marginalização do romance-reportagem principalmente pela crítica, que afirma existir, por exemplo, conforme afirmamos no início do capítulo, a heroicização ingênua dos personagens dos romances enquadrados nesse gênero.

a estética é ligada à autonomia da arte, autonomia apresentada nesse contexto como estratégia de afastamento de arte e realidade, cujo fim é evitar a contaminação do cotidiano, promover o repúdio à Trivialliteratur, uma das figuras constitutivas do objetivo modernista de se distanciar “(...) e a seus produtos das trivialidades e banalidades da vida diária(...)” (HUYSEN, 1996, p.44-45).

Linda Hutcheon, em seu *Poética do Pós-Modernismo*, também aponta que a arte modernista tenta, em linhas gerais, distanciar-se de uma concepção da arte como autônoma em relação à linguagem encerrada no realismo representacional (HUTCHEON, 1991, p.183), já que, dessa maneira, seriam questionados os modos de representação burgueses ligados a essa linguagem. Tal concepção apresenta seus extremos em obras como a do Grupo 63, na Itália, em que se propõe realizar uma separação entre linguagem literária e referência. Assim, para esses autores:

(...) a literatura não tem significado por meio de nenhum processo de referência externa. Os elementos de significação da literatura, assim libertados de sua dependência em relação a qualquer coisa de significado no universo externo da matéria e dos sentidos, de qualquer coisa ao mesmo tempo mundana e anterior, obtêm sua importância e seu valor específico *por causa* e não *apesar* de seu *status* como mentira, como um (sic) inverdade que acaba sendo mais atraente e mais importante do que a suposta verdade do mundo cotidiano (...) (LUCENTE *apud* HUTCHEON: 1991, p.184)

Ou seja, para os autores como os desse grupo, quanto mais fossem a arte e a literatura distantes da utilização da linguagem ligada ao cotidiano, mais elas seriam eficazes em atingir sua autonomia e, desse modo, obter o seu

Também é visto nesses romances a incorporação ingênua da retórica jornalística, na sua ênfase ao aspecto factual, como um aspecto depreciativo dos romances, ideia que desenvolveremos mais adiante.

status literário e artístico. Dessa forma, haveria, nesse projeto literário, a crítica às estruturas institucionais da sociedade burguesa, chamando a atenção do leitor para as formas consagradas das artes e das literaturas, bem como da linguagem do cotidiano. A recusa dos procedimentos e das soluções estéticas características dessas estruturas seria, em suma, uma forma de subverter a cultura da burguesia.

Façamos, aqui, uma ressalva, pois, no modernismo de 22, é perceptível a incorporação, nada passiva, dessas “banalidades da vida diária” às quais se referem Huyssen e Hutcheon. É inegável o fato de que houve, nesse movimento, a incorporação desses elementos (basta, para tanto, observarmos as narrativas de Antônio de Alcântara Machado, no livro *Brás Bexiga e Barra Funda*, ou a poesia de Manuel Bandeira, no “Poema tirado de um recorte de jornal”, isso somente para exemplificar). É importante para nós a discussão do teórico, no entanto, para mostrar como a “cultura de massa”, não a cultura de raiz popular⁹, foi excluída, suprimida, como o outro a ser expurgado do modernismo.

Assim, a identificação da cultura de massa como mulher, ao passo que a “alta arte” foi relacionada ao universo masculino e as características a ele atribuídas, ganha nova conotação no contexto da revolução industrial e da modernização, embora não tenha se originado no século XX. O sujeito oculto, então, no debate sobre a cultura de massas é:

⁹ Essa está, como indica Huyssen, perto do conceito de Indústria Cultural, tal qual proposto por Adorno. Huyssen pressupõe uma cultura imposta pelas elites às massas e, por isso, desvalorizada, ao passo que a cultura popular surgiria das manifestações mais legítimas da cultura, as quais não foram impostas. É o caso, por exemplo, do uso do vernáculo popular.

(...) justamente as massas – suas aspirações políticas e culturais, suas lutas e sua pacificação via instituições culturais. Mas, quando o final do século XIX e o início do XX evocaram a ameaça das massas “urrrando no portão” [...] e lamentavam o concomitante declínio da cultura e da civilização (que a cultura de massa era invariavelmente acusada de causar), havia outro sujeito oculto. Na era do socialismo nascente e do primeiro grande movimento de Mulheres na Europa; as massas que “urravam no portão” eram também mulheres, batendo às portas de uma cultura dominada por homens. É incrível, realmente, observar como o discurso político, psicológico e estético na virada do século consistente e objetivamente representa a cultura de massa e as massas como femininas, enquanto a alta cultura, seja tradicional ou moderna, permanece claramente como terreno privilegiado das atividades masculinas (...) (HUYSSSEN, 1997, p.45).

O autor faz, logo, a exposição de diversos eventos e formulações teóricas que associam as massas a uma ameaça feminina, que foi, assim, subjugada à medida que emergia uma cultura do masculino no modernismo. O que mais nos interessa nesse argumento é a questão da feminilização que julgamos ocorrer na imprensa periódica, ou melhor, em alguns gêneros dessa, os quais se ligam, como pretendemos mostrar, ao romance-reportagem. Quanto a essa ameaça, é necessário que tenhamos em vista como a dicotomia arte versus vida, que envolveria a crença na autonomia da arte, foi construída no século XIX. Para tanto, vejamos algumas observações de Huyssen a respeito da história da percepção da cultura de massa como feminina:

(...) vez por outra os documentos do século XIX inscrevem as características pejorativas femininas da cultura de massa – e por cultura de massa quero dizer folhetins seriados, revistas populares e para a família, todo o material dos clubes de livros, os *best-sellers* de ficção e coisas semelhantes, mas não a cultura da classe trabalhadora ou as formas residuais de culturas populares ou folclóricas mais antigas (...) (HUYSSSEN, 1997, p.48).

Os gêneros, como os clubes dos livros e, também, e particularmente do nosso interesse aqui, os folhetins seriados e os best-sellers, são inseridos no rol daqueles que foram sendo historicamente identificados com uma cultura de massa alienante e, no caso da ideia defendida pelo teórico em questão, feminilizados. Outro exemplo que nos é apresentado e remete ao século XIX é o primeiro manifesto naturalista, no prefácio ao romance *Germine Lacerteux* (1865) dos irmãos Goncourt. Nele há o ataque ao que era considerado o falso romance, “(...) aquelas pequenas obras picantes, memórias de prostitutas, confissões da alcova obscenidades eróticas, escândalos que levantavam suas saias em fotos expostas nas vitrines das livrarias (...)” (GONCOURT *apud* HUYSEN, 1997, p.48); em oposição ao romance verdadeiro, “severo e puro”, que se caracteriza por sua cientificidade.

Desse modo, percebemos como estão presentes nesses exemplos a noção tradicional que as habilidades artísticas e estéticas das mulheres são inferiores às dos homens, e tal inferioridade é vista também no âmbito político, pois as mulheres são identificadas com as massas em termos de ameaça política.

Esse discurso foi construído não somente no campo da literatura, mas também no da política, da filosofia e da psicologia na virada do século XIX para o XX¹⁰. É possível estabelecer uma relação, como temos insistido, entre o medo das massas, que ameaçaria, em última instância, a ordem racional

¹⁰ No campo da filosofia, Huyssen menciona Nietzsche e a atribuição de características femininas às massas pelo filósofo, atribuição essa que está relacionada à visão estética do herói-artista-filósofo, o qual está em oposição irreconciliável à moderna democracia e à sua cultura inautêntica (HUYSEN, 1997, p.50). Já no campo da psicologia social, o teórico indica um livro cuja influência foi reconhecida por Freud no *Psicologia das massas e análise do ego*, de 1921: trata-se de *A multidão*, de Gustave Le Bon. Nesse estudo, “o medo masculino da mulher e o medo burguês das massas se tornam indistinguíveis”. (HUYSEN, 1997, p.52)

burguesa, e os medos do modernismo de ser contaminado por essa cultura ligada a elas.

Essa visão paranoica permite, segundo Huyssen, algo como o centro da estética modernista que predominou durante muitas décadas, que se manifesta em diversas formas de expressão artística, seja ela a música, a arquitetura, as artes plásticas, e que teve, como resultado das canonizações, impacto na história da crítica e da ideologia cultural. Exporemos, brevemente, agora, o panorama desse eixo que nos interessa para a discussão acerca do romance-reportagem proposta por nós.

Primeiramente, essa ânsia contra a contaminação da cultura de massa fez que a arte fosse encarada como totalmente autônoma, autorreferente, autoconsciente e rigorosamente experimental, natureza essa que a torna análoga à ciência e, desse modo, capaz de produzir e trazer em si conhecimento.

Essa volta para o experimentalismo poderia estar vinculada ao caráter persistente da exploração da linguagem, em que ela visaria a ir ao encontro de si mesma. A esse aspecto se identifica também a rejeição de sistemas clássicos de representação e a supressão de qualquer demanda por qualquer tipo de realismo (HUYSEN, 1997, p. 53-54)

O autor não pretende negar as assimetrias e a complexidade da história do modernismo, como nós também não o intencionamos fazer. A ausência de realismo não marca a geração brasileira de 30 na prosa, por exemplo, (argumento inclusive desenvolvido por Flora Süssekind enquanto retorno, ainda que não exatamente nos mesmos termos, do naturalismo). No entanto, nos parece interessante pensar a questão da autonomia da obra de arte e como

nela também, ou em parte da crítica em solo brasileiro, parece-se tentar negar a cultura de massa enquanto elemento fundamental para a composição da obra romanesca. No modernismo, em suma, a autonomia da obra de arte parece ocorrer no sentido de resultar de uma supressão, uma resistência ou uma abstenção da cultura de massa, “(...) abstenção do prazer de tentar agradar a um público mais amplo, e supressão de tudo que pudesse ser ameaçador para as demandas rigorosas de ser moderno e à frente de seu tempo (...)” (HUYSEN, 1997, p. 55)

A pós-modernidade cultural vem questionar esse paradigma instaurado no modernismo, embora não se esgote nisso.

Conforme havíamos mencionado, a crise do alto modernismo encontra-se intimamente relacionada à falência da dicotomia tradicional da qual temos nos ocupado até o presente momento e foi questionada desde o final dos anos 50. Essa questão vai ao encontro também dos novos questionamentos levantados acerca da natureza da linguagem, das novas formas de se compreender a história e desestabilizar os discursos totalizantes, do discurso da modernização e da insistência deste na racionalidade instrumental e no progresso teleológico, “(...) nas fronteiras fortalecidas do ego na disciplina e no autocontrole (...)” (HUYSEN, 1997, p. 60).

Por conseguinte, os usos que a arte faz da cultura de massa, e que esta faz daquela, fazem com que as fronteiras entre elas sejam diluídas, mesmo que acreditemos, aqui neste trabalho, que essa diluição já tivesse acontecido em alguns momentos e nos casos de alguns autores do modernismo paulista (como o de Antônio de Alcântara Machado); e que por essa negação do “outro feminino”, dialética presente no alto modernismo, a cultura de massa já

estivesse presente mesmo que pelo anseio contra a contaminação. Sendo assim, o “Grande Divisor”, esse muro entre a cultura de massa, suas formas de expressão e o modernismo, é questionado, e esse é um dos aspectos que constituem a arte pós-moderna:

(...) uma das poucas concordâncias sobre as imagens do pós-modernismo é a respeito de sua preocupação em negociar formas de alta arte com certas formas e gêneros de cultura de massa e com a cultura da vida diária. Suspeito que não seja coincidência que o surgimento de tais tentativas de uma espécie de fusão tenham ocorrido mais ou menos simultaneamente à emergência do feminismo e das mulheres como grandes forças na arte, e com a concomitante reavaliação de formas e gêneros de expressão cultural tradicionalmente desvalorizadas (como por exemplo as artes decorativas, os textos autobiográficos, as cartas, etc. ...) (HUYSEN, 1997, p. 61).

Na literatura, ressurgem a preocupação com a percepção e a identificação com a experiência sensual e com a subjetividade em relação ao gênero, questões que ganham destaque nos debates estéticos e nas obras. A velha retórica, portanto, perde seu poder de persuasão diante de uma nova realidade, que aparece cada vez mais fluída e mutável.

Essa nova relação com a cultura de massa poderia ser verificada no surgimento do romance-reportagem na década de 70 no Brasil, na nova relação que a literatura entre a mídia informativa e a ficção no período¹¹. Não só a literatura é fortemente permeada pela retórica jornalística, mas também o inverso ocorre, como veremos.

¹¹ A relação entre mídia informativa e a ficção não é nova em solo brasileiro, mas remonta ao século XIX. Para um maior aprofundamento na relação entre mídia e literatura brasileira naquele século, ver *Literatura e jornal: uma viagem no tempo*, de José Alcides Ribeiro.

Mídia-informativa e ficção brasileira na década de 70: o romance-reportagem

Os gêneros jornalísticos

Ao fazer o estudo dos gêneros da imprensa periódica, Sheila Vieira de Camargo Grillo, partindo do conceito utilizado por Bakhtin, os situa no rol dos gêneros pragmáticos, uma vez que estes são caracterizados por aspectos como as condições de produção, a esfera de comunicação verbal, a situação de comunicação e por seus aspectos enunciativos (GRILLO, 2004a, p.48). Haveria neles, para a autora, a tentativa de transmitir ao leitor um real que corresponderia à verdade sobre os fatos noticiados, veiculando os acontecimentos com objetividade.

Tal busca mobiliza “(...) formas capazes de evidenciar a transparência da imprensa em relação ao real por ela mostrado (...)” (GRILLO, 2004a, p.48). Tal efeito de “transparência” se dá pelos seguintes aspectos: pelo apagamento das condições de enunciação do discurso jornalístico; pela utilização de uma linguagem que visa a mostrar o real, sem o intuito de significá-lo; e, por fim, por via de um trabalho no interdiscurso de modo que sejam mantidos os consensos de significação (GRILLO, 2004a, p.48). Os gêneros fazem isso se situando em relação a um horizonte de ocorrências já constituídas que:

(...) dão sentido e estabilidade a cada nova ocorrência, em relação às normas constituídas nos manuais de redação, enquanto produto e, ao mesmo tempo, reflexão sobre a prática jornalística e da necessidade de legitimação social da instituição (...) (GRILLO, 2004a, p.49).

Portanto, enquanto para Bakhtin a qualidade dos gêneros literários se dá pelo seu grau de ruptura com aqueles que o precedem, buscando criar um efeito de estranheza nos leitores por experiências capazes de levá-los à desautomatização das visões correntes de mundo; os gêneros pragmáticos parecem, uma vez que seu objetivo primeiro é a informação, “(...) reafirmar o horizonte de expectativas do leitor com vistas a facilitar a comunicação e o evitar o estranhamento e o possível “afugentamento” do leitor (...)” (GRILLO, 2004a, p.47).

Como se verá mais adiante, essa distinção dos gêneros literários em Bakhtin e dos jornalísticos em Grillo nos parece oferecer alguns problemas. Quanto ao teórico, é inegável que ele apresenta contribuições muito importantes. Em primeiro lugar, porque amplia a discussão dos gêneros de literários para os do discurso, lidando, assim, com o caráter dialógico da linguagem e colocando-a no contexto da enunciação. Em segundo lugar, o teórico admite, e isso nos é fundamental para a caracterização do romance-reportagem, a hibridização dos gêneros, que evoluem histórica e socialmente de acordo com os novos desafios a eles impostos.

Os estudos pós-coloniais, no entanto, também nos dão ferramentas para refletir sobre a impossibilidade de pureza dos gêneros e a guinada pós-

moderna para a hibridização não somente desses, mas também das práticas sociais mistas que surgem nos processos de mediação. Essa abordagem, como indica Montero (MONTERO, s.d., p.42-43), apresenta as formações culturais como “diaspóricas”, ou seja, encara a tradição como um repertório de significados, e a produção das diferenças como realizada por meio de “(...) uma lógica contínua de tradução cultural que produz configurações híbridas (...)” (HALL *apud* MONTERO, s.d., p.42). Dessa forma, o retorno a histórias originais não é possível, fazendo-se necessário, então, a análise da cultura que enfatize a multiplicidade de conexões culturais laterais e descentradas (Cf. HALL *apud* MONTERO, s.d., p.43).

Sob essa perspectiva, é imprescindível que abandonemos a ideia de um estudo do gênero que separe de maneira estanque as interconexões e inter-relações entre gênero literário e gênero jornalístico, ampliando a noção desses para gêneros do discurso, tal qual o faz Bakhtin (embora façamos questão de ressaltar que o teórico em questão não o faz por um viés pós-colonialista). Acreditamos que o não retorno a gêneros puros, assim como a culturas puras originais e centradas, apontado por Stuart Hall, é parte fundamental para explicar como o caráter provisório do gênero torna, assim como ocorre no plano da cultura, impossível o retorno ao purismo do gênero, e como a necessidade de mediação, presente na obra de Fernando Gabeira e José Louzeiro, gera práticas discursivas mistas.

Apesar do avanço na formulação bakhtiniana da teoria de gêneros, devemos, conforme havíamos indicado, ressaltar que a particularidade, nos modos como a postula o teórico, dos gêneros literários em relação a outros nos parece, para analisar a arte pós-moderna, um pouco problemática. Isso porque

o fato de buscar ruptura com os gêneros anteriores não foi sempre o parâmetro para avaliar e produzir o literário e o artístico, problemática a qual desenvolveremos ainda neste capítulo.

Quanto à afirmação de Grillo a respeito dos gêneros jornalísticos, é fundamental discutirmos as implicações teóricas e metodológicas de aceitarmos que esses gêneros se valem de “uma linguagem que visa a mostrar o real, sem o intuito de significá-lo”. É esse de fato o único processo constante na prática jornalística? É possível denotar o real sem significá-lo? Atingir essa pureza e delimitação tão estanque entre os gêneros pragmáticos e os literários? Cremos que não. É fundamental, portanto, pensarmos na influência dos elementos literários na constituição dos gêneros jornalísticos, como a reportagem, questão de suma importância para a discussão sobre o romance-reportagem.

O estudo da notícia e da reportagem: algumas considerações

A reportagem é caracterizada por Gonzalo Martin Vivaldi como um “relato periodístico” essencialmente informativo, livre quanto ao tema, objetivo quanto ao modo e redigido preferencialmente em estilo direto:

(...) en el que se da cuenta de un hecho o suceso de interés actual o humano¹²; o también: una narración informativa, de

¹² Vivaldi chama de “interés” o elemento atrativo de “un escrito”. Pondera ainda que o “interés” está ligado a um fator estilístico em que não importa apenas *o que* se conta, mas também *como* se conta. (VIVALDI, 1979c, p.353). O autor chama “interés humano” o “(...) valor periodístico em virtude del qual el relato despierta um eco o resonancia en el lector como tal hombre. Tienes interés humano toda narración que nos

vuelo más o menos literario, concebida y realizada según la personalidad del escritor-periodista (...) (VIVALDI, 1979c, p.65).¹³

Esse gênero apresenta, portanto, características que se aplicam duplamente à técnica informativa e à narrativa. Os traços ficcionais da reportagem, apesar da liberdade que ela possui para a exposição na ordem do trabalho, seguem o roteiro clássico das perguntas tradicionais que servem para direcionar a sua elaboração¹⁴. Além delas, o autor indica ainda as exigências da técnica do que ele chamou de “elgranreportaje”: “(...) clara visión de los hechos (observación); análisis de los mismos (reflexión); mentalidad científica (objetividad) (...)”. A exposição requer também:

“[...] trazar un esbozo o croquis de nuestro trabajo; anotar los hitos más importantes del relato; buscar el clímax o punto culminante; procurar que el relato no caiga o descienda de tono tras el clímax; escribir la entrada o los primeros párrafos y seleccionar de entre ellos el que tenga más fuerza o garra; escribir el final o “salida”; anotar cuantas anécdotas puedan prestar interés humano al reportaje; procura que el relato tenga unidad desde el principio al fin, en torno al punto culminante o clímax de la historia (VIVALDI, 1979c, p.113).¹⁵

hacesentirnos, em parte, protagonistas de lamisma, cuyas incidências nos afectan como cosa propia; no es el suceso em sí, sino sus incidências psicológicas lo que nos atrae (...)”(VIVALDI, 1979c, p.353)

¹³ Tradução nossa: “no qual se ocupa de um acontecimento ou sucesso de interesse atual ou “humano”; ou também uma narração informativa de alcancemais ou menos literário, concebida e realizada segundo a personalidade do escritor-repórter”.

¹⁴ O autor em questão afirma que a reportagem deve responder às seis perguntas básicas: quem? o quê? como? onde? quando? por quê? (VIVALDI, 1979c, p.107).

¹⁵ Tradução nossa: “Traçar um esboço ou rascunho de nosso trabalho; anotar os marcos mais importantes de um relato; buscar o clímax ou o ponto culminante; procurar que o relato não caia ou descenda do tom por trás do clímax; escrever o “lead” e os primeiros parágrafos e selecionar dentre eles o que tenha mais força ou vigor; escrever o final ou a “saída”; anotar quantas anedotas possam atribuir à reportagem

No que concerne ao enfoque, a reportagem é um gênero marcadamente *impressionista* e de perfil realista ou *neonaturalista*. O caráter *realista* se dá pelo fato de o repórter dever relatar as coisas (matéria da qual se ocupará a reportagem) como as vê, mas sem fugir ao essencial da realidade, a “(...) observar lo que ante nosotros sucede sinprejuicios deformantes: que separamos ver más allá – o más acá – de simpleaparencia (...) ” (VIVALDI,1979c, p.83).¹⁶ Também deve ser respeitado o caráter essencial do referente, ou seja, deve ser mantido o que é indispensável da informação, considerando estabelecer a comunicação, informar o leitor.

O autor desse texto deve, por conseguinte, colocar-se no segundo plano, pois o que importa são os acontecimentos narrados, uma vez que os protagonistas da reportagem são os sucessos externos, o mundo exterior e não a “interioridade estimativa” do escritor (Cf. VIVALDI, 1979c, p.84).

Tal concepção de manutenção do referente parece ser enfraquecida no romance-reportagem: a objetividade como forma de acesso ao referente. Nossa hipótese é a de que este retorna aos romances, mas de forma mais complexa.

A imprensa periódica na década de 70

“interés humano”; procure que o relato tenha unidade do principio ao fim, em torno do ponto culminante ou clímax da história (...)”

¹⁶ Tradução nossa: “(...) observar o que nos ocorre sem prejuízos deformantes: que separamos ver mais além – ou aquém- da simples aparência (...)”.

Distingue-se na década de 70, de acordo com José Alcides Ribeiro (RIBEIRO, 2004, p.2), a presença de uma tipologia de discurso testemunhal que, por sua vez, define uma nova relação entre a ficção brasileira e as mídias informativas. Ocorre, durante o período, a “(...) censura à imprensa, aumento das tiragens dos grandes jornais e o crescimento da imprensa alternativa, denominada <imprensa nanica>, com jornais e revistas de vida curta ou média (...)” (RIBEIRO, 2003, p.642). A censura se fortalece e se consolida à medida que também o faz o regime militar, pois este não respeita e não reconhece como legítimo o direito à informação. Assim, como aponta Juarez Bahia (BAHIA, 1990a, p.325), as relações entre poder e imprensa se agravam conforme cresce a hostilidade do governo. Essa restrição à circulação de notícias não atinge somente a imprensa, por meio da suspensão do direito à liberdade de informação, mas toda a sociedade, uma vez que os principais centros de informação do país (como o Itamarati, os ministérios militares e a sede do governo federal) reprimem com rigor o exercício do jornalismo. Os propósitos do governo militar, ao exercer seus mecanismos de censura, são conter os “excessos de opinião”, legitimar e esconder a tortura, punir a desobediência civil que identifica “(...) no papel tradicional da oposição política; restringir a ação dos partidos; dirigir a sucessão presidencial; esconder os escândalos administrativos, econômicos e políticos (...)” (BAHIA, 1990a, p.334). Enfim, tenta-se criar uma imagem do país que já não mantinha uma correspondência com a realidade. O irrealismo do regime ditatorial se vale da repressão para camuflar suas contradições, pois, embora se afirme que o estado tenha progredido, a desigualdade social e a omissão das discussões a

respeito dos direitos e das reivindicações das minorias, sejam elas ligadas à etnia, à orientação sexual ou ao gênero, por exemplo, nada fizeram senão aumentar.

É nesse tempo da ditadura em que mais se questiona o autoritarismo, sendo o jornalismo impresso o principal meio pelo qual se debate a realidade do Brasil desta época. O “novo jornalismo”, que floresce a partir da década de 50, como afirma Juarez Bahia, é caracterizado, assim, como um processo que se incorpora ao “(...) conceito de ciência do comportamento pelo peso de sua contribuição à transmissão de ideias, ao papel dos grupos coletivos que intercambiam mudanças e à reorganização da sociedade (...)” (BAHIA,1990a, p.370). Notamos, nessa questão, que a noção de vanguarda política parece permear a imprensa periódica da época, seja como agente, seja como porta-voz das mudanças sociais que preconizavam.

O crescimento da imprensa alternativa é outro fator igualmente importante para pensar o romance-reportagem. Aquela, estimulada pelo surgimento da ditadura, seria uma das últimas grandes manifestações da *utopia* no Brasil (KUCINSKI,1997, p.XXIX). Bernardo Kucinski aponta os significados essenciais do radicalismo que contém o termo “alternativo”: o de não estar ligada às políticas dominantes; o de constituir-se como duas opções entre dois aspectos que se excluíam reciprocamente; o de única saída para uma condição desvantajosa e o desejo das gerações dos anos 60 e 70, de “(...) protagonizar as transformações sociais que pregavam (...)” (KUCISKY, 1991, p.XIII).

Ela surgiu, portanto, da articulação entre as esquerdas, que queriam protagonizar as transformações institucionais que propunham, e da busca, por

parte dos jornalistas e dos intelectuais, de espaços que não se restringissem ao ambiente acadêmico e à grande imprensa (BAHIA, 1991, p.XVI). Em linhas gerais, compartilhavam o mesmo “(...) conjunto de crenças, significações e desejos, alguns conscientes e até expressos na forma de uma ideologia, outros ocultos, na forma de um inconsciente coletivo (...)” (BAHIA, 1991, p.XVI). Modificavam-se as modalidades de jornal de acordo com as mudanças realizadas no âmbito do imaginário social e o tipo de articulação entre ativistas políticos, jornalistas e intelectuais. A imprensa alternativa era identificada por uma contingência do combate político-ideológico ao regime ditatorial, seguindo uma tradição de crítica intransigente e ortodoxa ao capitalismo periférico, às formas de representação do *imperialismo* (do qual a ditadura era vista como representante), e também pela luta por mudanças estruturais.

Os jornais alternativos se dividiriam, para o autor, em basicamente duas classes, sendo a primeira a dos jornais que ainda mantêm a primazia do discurso ideológico, por meio do privilégio dos ideais de valorização do “nacional” e do “popular” (com matriz nos anos 50); e a segunda dos que se encaixavam, segundo o autor, no “marxismo vulgarizado” dos meios estudantis (que possui suas raízes nos anos 60). Estes jornais alternativos, que apresentam uma linguagem pedagógica, dogmática e canônica, discutiam em suas páginas temas clássicos da esquerda, como as táticas e as estratégias de oposição, bem como o caminho da revolução brasileira. Eles refletiam, portanto, durante grande parte do ciclo alternativo, o “(...) marxismo de cunho religioso e os preceitos morais do Partido Comunista do Brasil (PC do B) (...)” (BAHIA, 1991, p.XIV). Predominava também uma concepção leninista do jornal o qual era concebido como um instrumento a serviço do partido.

A segunda linha, por sua vez, se volta à crítica dos costumes e à ruptura cultural. Tendo suas raízes nos movimentos de contracultura norte-americanos, no orientalismo e no existencialismo de Sartre, investiram contra a repressão e o autoritarismo na esfera dos costumes e contra o moralismo da classe média brasileira, que se apresentava de certo modo complacente com a ditadura, mergulhada na cultura do consumismo e encantada com a ilusão do “milagre econômico”, pregado pelo governo do período. Os jornais alternativos dessa linha, como, por exemplo, *O Pasquim*, mantiveram suas raízes no nacional-popular, porém, transformaram a linguagem do jornalismo e da publicidade, uma vez que incorporavam também às suas raízes o seu próprio movimento de contracultura. Contudo, preservaram-se os marcos de uma cultura convencional de esquerda, uma vez que não se criticou a cultura estabelecida por essa (BAHIA, 1991, p.XV).

É visível, considerando as linhas do jornalismo nos anos 70, principalmente nos jornais alternativos como *O Pasquim*, que há a interpenetração dos gêneros literários e jornalísticos, o que mostraria, a nosso ver, a queda do paradigma instaurado pelo discurso do “Grande Divisor”, conforme aponta Huyssen, marca da pós-modernidade cultural. Dessa forma, as fronteiras entre os campos da literatura e da cultura de massa diluem-se, como mostraremos a seguir na apresentação do gênero romance-reportagem.

O gênero romance-reportagem: uma conceituação

Tais fatores anteriormente discutidos, como a nova configuração do universo jornalístico, repercutiram direta ou indiretamente no novo gênero de

romance surgido nesta época: o “romance-reportagem”. Convém, portanto, fazer uma primeira conceituação do gênero para que possamos pensar nas características comuns às obras.

Rildo Cosson (COSSON, 2001) afirma que os romances-reportagem devem ter três traços básicos: no semântico, a verdade factual, no sintático, “processos narrativos realistas” e, no pragmático, a denúncia social. Deve, portanto, por um lado, atribuir à realidade uma legitimação, por meio de, por exemplo, a indicação de fontes, as quais devem preferencialmente ser diversificadas para garantir um mínimo de fidelidade às informações que veicula, com vistas a diminuir a subjetividade; por outro, valer-se de técnicas como a recordação e o trabalho com a psicologia dos personagens.

Para José Alcides Ribeiro, os escritores que se ligam à tipologia testemunhal (entre eles Fernando Gabeira e José Louzeiro) apropriam-se da retórica típica da linguagem jornalística: exploram materiais informativos, fatos, fenômenos ou pessoas reais que foram, de alguma forma, noticiados pela mídia. No entanto, há uma sobreposição de códigos como aponta Ribeiro (RIBEIRO, 2003, p.645):

(...) o do jornalístico sobre o texto ficcional, concretizando-se um processo de dialogia intertextual em nível profundo que é pleno de tensões e assimilações. Na verdade há uma estrutura de palimpsesto em que a obra criada revela vestígios de textos anteriores (...) (RIBEIRO, 2003, p.645)

Ocorreria também aquilo que Ribeiro chamou de “hipertrofia do nível ficcional” (RIBEIRO, 2003,p.647), ou seja, o “inchaço”, a amplificação que “gera a expansão temática e estilística”, concretizando, assim, para o autor, “o

aspecto literário das obras.”. (RIBEIRO, 2004, p.06)¹⁷. Somente esse inchaço não parece ser o suficiente para garantir a questão do literário. Contudo, não podemos nos esquecer de que Sússekkind considera o romance-reportagem como um texto literário, ainda que, em sua opinião, de menor valor. Além da consideração da teórica, é possível também perceber o romance-reportagem como literário se partimos da definição de Candido¹⁸:

a arte, e portanto a literatura, é uma transposição do real para o ilusório por meio de uma estilização formal da linguagem, que propõe um tipo arbitrário de ordem para as coisas, os seres, os sentimentos. Nela se combinam um elemento de vinculação à realidade natural ou social, e um elemento de manipulação técnica, indispensável à sua configuração, e implicando em uma atitude de gratuidade. (CANDIDO, 1972, 53).

A questão da estilização da linguagem poderá ser percebida ao analisarmos o que há de trabalho formal com o texto, em especial no de Fernando Gabeira, não se limitando somente a ser “um retalho da vida”, mas sim uma organização textual que se propõe até a denunciar a transposição do real da qual trata Candido. O que queremos ressaltar neste ponto é que não desconsideramos que o romance-reportagem venha a ser um gênero de menor prestígio, entretanto, há pontos em que soluções estéticas menos

¹⁷ Não pretendemos, com o trabalho, rever toda a noção do gênero romance-reportagem.

¹⁸ Ressaltamos que a dicotomia entre real e ficcional, apontada por Candido como constituintes de uma noção de literatura, será um dos objetos de reflexão do segundo capítulo.

ingênuas aparecem nas obras, o que cremos ser possível observar melhor no contraponto entre a obra de Fernando Gabeira e José Louzeiro.

Capítulo 02

Um olhar: do pseudo-afastamento do fato noticios em *Os*

Amores da Pantera, de José Louzeiro

Como já havíamos apontado, embora tanto *Sinais de vida no planeta Minas* quanto *Os amores da pantera* tratem do mesmo tema, o assassinato de Ângela Diniz, os autores reelaboram os materiais noticiosos de maneiras distintas. Tais diferenças culminam na representação diferente não só da personagem principal da trama e das demais, mas também da própria versão dos fatos veiculados pela imprensa. Nossa hipótese é a de que essa relação entre fato noticioso e ficção não se esgotaria na pura alegoria (mesmo que acreditemos que essa seja possível no gênero em questão), tal qual apontara Sússekind, mas haveria na estrutura, em especial do romance de Gabeira, a complexificação da referência no processo mimético, a qual será abordada neste capítulo.

Antes disso, porém, cabe uma breve exposição da discussão sobre esse processo a fim de desenvolvermos nossa hipótese: *a de que os Sinais de Vida no planeta Minas* já apresentaria indícios de uma narrativa mais autorreflexiva, porque nele haveria o reconhecimento da história enquanto discursiva, conforme discutiremos no presente capítulo. É preciso, pois, esclarecer mínima e brevemente os termos dessa discussão para que pensemos em uma saída à crítica do realismo representacional, o qual se supunha prevalecer no romance-reportagem, e, desse modo, à sobreposição do fato jornalístico “ligado puramente à informação”, ou pretensamente ligado à informação, ao literário,

(argumento central desenvolvido por Flora Süssekind para sustentar a tese segundo a qual o gênero que estudamos seria um retorno – tal qual uma herança – da chamada ideologia estética naturalista). Começemos pelo paradigma da representação.

A mimesis: entre os textos e o mundo

Antoine Compagnon, em seu *O demônio da teoria*, discute duas visões antagônicas da representação na literatura: ou esta fala do mundo, ou trata da própria literatura. Para apresentar o primeiro paradigma, Compagnon recupera a concepção de Ferdinand Saussure a respeito da língua. O linguista se apoia no fato de o signo ser arbitrário, e a língua, uma vez constituída por esses signos, ser relativamente autônoma em relação à realidade. Desse modo, as relações na língua se dariam entre diferentes representações, e não entre o signo e o referente, o signo e o objeto identificável na realidade propriamente dita.

A teoria literária foi impactada também pelas formulações de Roman Jakobson, em que se verifica a primazia do significante sobre o significado ao fundamentar a análise linguística nos termos de funções. Parte da teoria literária, então, baseando-se nos pressupostos jakobsonianos, buscou classificar a literariedade da obra na predominância da função poética sobre a referencial e as demais: a literatura que se volta para si mesma, para a forma assumida pelo enunciado, a mensagem. É certo que Jakobson já apontava a impossibilidade de se encontrar um texto em que se verificasse a presença de apenas uma das funções, mas, ainda assim, apoiava-se na ideia de que na

literatura a função poética sobressaía em relação às demais, e nisso se distinguia dos outros discursos. Logo, conforme Compagnon, os defensores da ideia de que a literatura estaria calcada em uma referência em si mesma, apoiando-se nesses pressupostos, procuram deslocar a dicotomia forma X conteúdo, na dicotomia significado X significante, em uma tentativa de banir a referência, a mimesis.

Outra forte influência foi a análise estrutural espelhada no modelo de Lévis-Strauss, a qual apresentou um desenvolvimento que aproxima da narratologia francesa. Esta te-se-ia voltado, como evidenciado na *Introdução à Análise Estrutural da Narrativa*, de Roland Barthes, e em *O Discurso da Narrativa*, de Gérard Genette, para a análise das “(...) propriedades estruturais do discurso literário, da sintaxe de suas estruturas narrativas, em detrimento de tudo o que nos textos concerne à semântica, à mimêsis, à representação do real e, sobretudo, à descrição.” (COMPAGNON: 2001, p. 101). Essa visão é analisada no artigo “O efeito do real” e na obra *S/Z*, ambas de Barthes, citadas pelo crítico com o qual dialogamos nesse momento:

no mais realista dos romances, o referente não tem “realidade”: que se imagine a desordem provocada pela mais comportada das narrações, se suas descrições fossem tomadas ao pé da letra, convertidas em programas de operações, e, muito simplesmente, executadas. Em suma [...], o que se chama de “real” (na teoria do texto realista) não é nunca senão um código de representação (de significação): não é nunca um código de execução. (BARTHES *apud* COMPAGNON: 2001, p.109)

Compagnon observa que na passagem se observa uma rejeição da mimesis como forma de representação do real, o que expulsa da literatura a

relação que esta mantinha com o mundo. O referente é encarado como produto da semiósis, e não um dado preexistente. Nas palavras do crítico:

A relação linguística primária não estabelece mais a relação entre a palavra e a coisa, ou o signo e o referente, o texto e o mundo, mas entre um signo e outro signo, um texto e outro texto. A ilusão referencial resulta de uma manipulação de signos que a convenção realista camufla, oculta o arbitrário do código, e faz crer na naturalização do signo. Ela deve, pois, ser reinterpretada em termos de código. (COMPAGNON: 2001, p.109)

Assim também procurou, de acordo com Compagnon, Michel Foucault, em *As palavras e as coisas*, atacar a transparência da linguagem, em que as palavras poderiam nomear limpidamente os objetos aos quais se referiam. O filósofo, para discutir a representação, traça um panorama diacrônico da relação entre os diversos modos de representação verificados na “literatura”¹⁹ a partir do século XVI, e de uma mudança ocorrida nos séculos XVII e XVIII e, por fim, no XIX, cujo autor adotado como paradigma da dissolução da “linguagem só transparência” seria Mallarmé.

Percebemos, logo, que, conquanto a representação não seja desprezada, o signo transforma-se, em sua particularidade, em objeto de investigação. A palavra passa a ser estudada na sua forma, som, relação com os outros signos linguísticos, enfim, nas suas leis restritas às quais, analogamente, os outros elementos da mesma língua se submetem. Essa nova relação da palavra com o referente propiciará, para Foucault, o nascimento da literatura:

¹⁹Utilizamos entre aspas o termo, pois, para Foucault, não mais como parte das “Belas Letras”, a “literatura” se constitui propriamente enquanto discurso específico, conforme discutiremos mais adiante neste capítulo, somente no século XIX.

(...) ela reconduz a linguagem da gramática para o desnudado poder de falar, e lá encontra o ser selvagem e imperioso das palavras. Da revolta romântica contra um discurso imobilizado, na sua cerimônia até a descoberta, por Mallarmé, da palavra em seu poder impotente, vê-se bem qual foi, no século XIX, a fundação da literatura em relação ao modo de ser moderno da linguagem (...) não lhe resta senão recurvar-se num perpétuo retorno sobre si, como se seu discurso não pudesse ter por conteúdo senão dizer sua própria forma (...) e assim todos os seus fios convergem (...) para o simples ato de escrever (...) (FOUCAULT, 2007, p. 416).

Mesmo que, na visão do teórico, a linguagem seja percebida dessa forma apenas no final do século XIX, com Nietzsche e Mallarmé, essa mudança é fundamental por oferecer à literatura uma autonomia em relação às Belas Letras. Observa-se, assim, que a definição da literariedade da obra ainda é percebida nos termos de uma tomada de consciência sobre o fato de a linguagem constituir-se como próprio objeto de investigação, o que acarreta o deslocamento do foco da discussão para a prática da escrita, e não mais, de acordo com Foucault, para uma “linguagem só transparência”. A nosso ver, ele e Barthes parecem fazer um ataque a uma literatura cuja ânsia parece ser a possibilidade de denunciar o real, o qual só pode entrar na literatura enquanto convenção.

De nossa parte, cremos que essa especificidade da literatura não seria necessariamente minada pela vontade (ou pretensão) de denúncia do real. Vale pontuar neste momento que, embora José Alcides Ribeiro e Rildo Cosson estudem o mesmo gênero, o primeiro procura validar seu valor enquanto literatura, e o segundo enquanto um gênero híbrido e autônomo, na fronteira entre o jornalismo e a literatura. Para Cosson, o pesquisador, quando pretende provar o valor literário do romance-reportagem, um gênero não canônico,

seguindo os valores do cânone está fadada ao fracasso. Para validar essa ideia, o estudioso considera que:

[...] transposta para a leitura de gêneros não-canônicos como o romance-reportagem, a situação delineada acima é um tanto mais complexa. Por um lado, não se trata apenas da inclusão de novos autores e obras em um cânone estabelecido, mas sim do questionamento das fronteiras estabelecidas para o literário. Por outro, os gêneros já legitimados não podem ser tomados como parâmetros de leitura porque eles são parte constitutiva do sistema que garante a distinção entre canônico e não-canônico. De fato, a própria posição central que esses gêneros ocupam e sobre a qual repousa o conceito de literário implica necessariamente em separação e exclusão. (COSSON, 2002, p.24)

Por isso, embora as reflexões do autor nos sejam fundamentais para pensar o romance-reportagem no contexto brasileiro, cremos que se faça necessário refletir como obras pertencentes a esse gênero recusam tanto uma “linguagem só transparência”, quanto tentam promover uma versão do real, com um tom de denúncia social que lhes é próprio.

Linda Hutcheon, em seu *Poética do Pós-Modernismo*, fornece-nos alguns caminhos para pensar a questão da referência na literatura pós-moderna. A autora parte de uma distinção entre a busca pela autonomia da linguagem literária presente no modernismo e o modo como ela é problematizada no pós-modernismo.

A recusa dos procedimentos e das soluções estéticas características dessas estruturas seria, em suma, uma forma de subverter a cultura da burguesia.

Já expusemos, no capítulo anterior, que essa ânsia contra a contaminação da literatura por gêneros da indústria cultural parece ser dissolvida, ou minada na arte pós-moderna. Também indicamos que a crítica a determinados usos da linguagem e determinadas práticas seja na literatura, seja em outros meios, está ligada à feminilização da cultura de massa. Considerando esses pressupostos, a questão da representação na arte pós-moderna e, conforme acreditamos, no romance-reportagem, parece adquirir novos aspectos e levantar novos problemas ligados à referência. Desse modo, como na metaficção historiográfica, há a afirmação de que o mundo desses romances “(...) é deliberadamente fictício e, apesar disso, ao mesmo tempo inegavelmente histórico, e que aquilo que os dois domínios têm em comum é sua constituição no discurso e como discurso (...)” (HUTCHEON, 1991, p. 184).

Essa guinada na questão de como retorna a referência está intimamente ligada a uma mudança da visão da história na arte pós-moderna. A história passaria a ser vista, nesse novo contexto, como um texto, “(...) um construto discursivo ao qual a ficção recorre tão facilmente como a outros textos da literatura (...)” (HUTCHEON, 1991, p. 185). Não se trata, aqui, de negar a história, mas reconhecer que ela pode chegar a nós somente por meio de textos. A historiografia passa a funcionar como mediadora entre o presente e um passado bruto que se pode encontrar apenas textualmente e, dessa forma, mediadora de discursos.

Pretendemos, no desenvolvimento dessa pesquisa, pensar em como traços de outros gêneros assimilados pela cultura de massa, como a crônica policial e o romance policial, são incorporados à ficção especialmente de José Louzeiro.

Sendo assim, não questionaria a ficção brasileira da década de 70 a separação entre o processo de referência externa e a reflexividade almejada nas artes e na literatura? Isso porque apareceria nesses romances uma ideia de que a linguagem poderia referir-se à realidade externa ao discurso literário, mas, ao mesmo tempo, não poderia retornar ao romanesco sem que fosse problematizada. Isso nos parece pertinente ao pensarmos as duas obras que constituem o centro de nosso trabalho: *Sinais de Vida no Planeta Minas* e *Os Amores da Pantera*.

Não buscamos provar que essa consciência da impossibilidade de acesso à realidade a não ser por meio dos textos esteja presente no projeto de ambos os autores. Essa é, aliás, uma das diferenças mais evidentes entre os romances, uma vez que, em *Sinais de vida no planeta Minas*, o narrador parece menos buscar fornecer ao leitor informações ou uma versão verdadeira do caso da morte da socialite do que apontar a possibilidade de reflexão que se pode extrair dele. No entanto, mesmo no caso de *Louzeiro*, apesar de não parecer, a nosso ver, ser intencional (não pretendemos discutir aqui a intencionalidade), a referência se torna problemática, ainda que de modo diferente do qual ocorre no texto de Gabeira.

Partindo dessas discussões, iremos centrar-nos neste ponto na análise desse processo de complexificação do processo mimético nas obras.

Para além dos fatos noticiados: pequenas reflexões sobre a imbricação entre jornal e cinema.

O primeiro capítulo de *Os amores da Pantera* ocupa-se da descrição das personagens se preparando para uma festa durante a qual é revelada a suspeita da personagem Tonny Rennan, que, juntamente com Tamara, procurará desvendar as ligações de diversas personagens com o francês. A protagonista é, assim, não apenas apresentada como vítima, seja do ciúme de Stalk ou do assassino Jean-Paul, que põe, na narrativa de Louzeiro, fim à vida da socialite para proteger o esquema que envolvia os integrantes de seu círculo de amizades, mas também como membro de uma elite que se mostra insensível aos problemas enfrentados pelas classes trabalhadoras²⁰. Devido ao fato de seus interesses e os de Rennan, a quem ela se associa, chocarem-se com o de Jean-Paul, há a ocorrência da série de intrigas que resultarão em seu assassinato.

Estaríamos diante, assim, de uma narrativa que pretenderia revelar uma “verdade por trás dos fatos” veiculados pela imprensa: a do suposto envolvimento de Ângela Diniz com o tráfico de drogas (participação essa que é descartada tanto por Agnaldo Silva em *O crime antes da festa* quanto por Fernando Gabeira). Entretanto, o único elemento do enredo que sustentaria essa leitura é a versão diferente do algoz da socialite mineira.

Diante disso, parece verificar-se a leitura de Flora Süssekind, segundo a qual o fato emblemático é aproveitado para dar embasamento a um problema

²⁰No romance, as personagens que pertencem às classes populares são, além dos diversos empregados que não são nomeados, Marli, Irene e Zezão. O alheamento do qual tratamos, por sua vez, estaria presente, por exemplo, no modo como os personagens membros da elite encaram a morte de Irene: “ – Como morreu? – quer saber Izar Farime.

– O comissário não explicou direito. Em princípio, foi estrangulada – esclarece Frazão.

–Quer dizer que há um assassino entre nós – diz Stalk um tanto ironicamente.

– Como foi acontecer uma coisa dessa com a gente? – queixa-se Mônica Nunes demonstrando nervosismo.” (LOUZEIRO, 1983, p. 55). Nesse diálogo, observa-se que a preocupação das personagens pertencentes à elite, como será logo em seguida explicitado pela revelação dos pensamentos de Marli, amiga de Irene que será assassinada por Jean-Paul, centra-se em como se livrar das suspeitas que recairiam sobre eles.

maior, no caso desse romance de Louzeiro, a crítica às elites. Para esboçar essa ideia, iniciemos com a caracterização das personagens pertencentes a esse grupo social. Esse alheamento aos problemas enfrentados pela sociedade, típicos desse núcleo de personagens, parece manifestar-se no fato de elas circularem numa espécie de mundo à parte, uma redoma praticamente impermeável aos que não pertenciam a essa elite, conforme se verifica na passagem:

Tamara fica alguns instantes mirando-se. Concorde com o cabeleireiro. Sabe que é bonita, não será uma Mônica qualquer que poderá colocá-la no chinelo pelo simples fato de mostrar-se num vestido novo. Ela também poderia ter pensado nisso, mas ultimamente tem estado tão preocupada com a situação de Rafael Stalk que na verdade não sobra tempo, como antigamente, para cuidar de si mesma (...)(LOUZEIRO, 1893, p11).

Observa-se que Tamara, preparando-se para uma festa, entrega-se, na redoma de conforto em que se encontra, a uma contemplação narcisista. Isso fica evidente na preocupação com o namorado, Rafael Stalk, a qual parece incomodar a personagem, uma vez que o tempo para cuidar de si é, em virtude disso, diminuído.

Essa ideia de apartação não é exclusiva desse ponto do romance, mas é também desenvolvida e ampliada no decorrer dele: as personagens transitam num círculo fechado, movido não somente pelas intrigas relacionadas ao desvendamento dos planos de Jean-Paul, mas também pelos espaços que quase sempre possuem esse caráter insular: as casas de Búzios (a do casal Eduardo Frazão e Mônica, e a de Tamara, na Praia dos Ossos) e o motel em

que se encontram Tamara e Stalk, só para mencionarmos alguns exemplos. Dessa forma, ao observarmos o trabalho com o enredo e com o espaço, bem como com a caracterização das personagens, não haveria uma ingênua vitimização da protagonista.

Assim como não existiria empatia do narrador pela protagonista, as demais personagens não escapam à crítica. Esse é o caso de Rafael Stalk, cuja caracterização transcrevemos parcialmente abaixo:

(...) Rafael Stalk é um tipo alto, de compleição atlética. Enquanto se veste, tomou duas doses reforçadas de uísque, pôs o refrigerador no ponto máximo de frio. Costumava suar muito e, por isso, às vezes chega a pensar ter algum distúrbio ou simplesmente é mais nervoso que os outros. Agora, o apartamento quase gelado, sente-se bem, embora bastante preocupado. (...) Com Tamara a situação poderia ser outra: voltariam de madrugada das festas, permaneceriam na cama até tarde, sem preocupação com horários e compromissos. Não sentiria acanhamento de levantar meio-dia, dizer bom dia quando já era tarde. Não temeria, também, dedicar-se mais ao negócio que lhe propusera Carlinhos Manzoni. Por que essa besteira de preconceitos em matéria de ganhar dinheiro? Não tinha vocação para ser palmaria do mundo, não lhe interessava saber se a sociedade estava indo bem ou mal, o que importava era que pudesse sobreviver com certa largueza, a mulher bonita do lado, os carros luxuosos, o apartamento requintado, os empregados, dinheiro suficiente para manter o *status* (...) (LOUZEIRO, 1983, p.13-14)

Ou então da personagem Marcelle:

Olha-se no espelho, acha o rosto um pouco cansado. Afinal, uma semana inteira de sono atrasado, o que é queria? Na semana seguinte estava certa de que corrigiria isso. Tiraria o telephone do quarto para não ser incomodada. Dispensaria até a empregada, a fim de conseguir mais sossego. (LOUZEIRO, 1983, p.13)

Encontramos na descrição convergências nos modos como Tamara e Stalk e Marcelle se isolam no apartamento, alheios às preocupações do mundo do trabalho, por exemplo. O importante é manter o *status*, independentemente dos problemas enfrentados pela sociedade, numa reflexão narcista.

Descrições como essa nos remetem à alegoria indicada por Flora Süssekind, àquele “band-aid” neonaturalista representado por um narrador-repórter que, por meio do saber jornalístico, tenta sanar fraturas presentes na sociedade brasileira. Retomemos o pressuposto teórico do qual parte a teórica para fazer a leitura do romance-reportagem como alegórico: o artigo de David Arrigucci Jr. “Jornal, Realismo, Alegoria: O Romance Brasileiro Recente”. Segundo o autor, trata-se de:

(...) um romance alegórico, apoiado na mediação da reportagem, e é um romance alegórico, que através de um fato específico tende a aludir a uma situação mais geral – o quadro geral da violência – por meio de um segmento social. Ele escolhe um determinado caso típico, ou que para ele aparentemente é típico, dentro da situação da realidade brasileira, e tenta aludir com isso a uma totalidade de coisas que não é aquele fato específico. Então, é um romance alegórico, baseado na reportagem (...) (ARRIGUCCI *apud* SÜSSEKIND 1984, p.183).

De acordo com essa leitura da ficção do período, os autores escolheriam uma história que se torna exemplar de certo aspecto ou setor da sociedade brasileira que se pretende criticar. São feitas, a partir dessa visão, aproximações entre o romance e a reportagem: ele procuraria informar o leitor e falha ao fazê-lo, agindo mais como um “corte” do que como uma

compensação²¹. Nas palavras da autora, no romance-reportagem “(...) se produz um “efeito” especial: a ilusão de que se está recebendo informações importantes. Quando, na verdade, as notícias veiculadas em suas páginas são de bem pouca monta (...)” (SÜSSEKIND 1984, pp.183-184).

Discordamos, porém, de que a mediação presente na obra desse autor seja predominantemente a da reportagem, a qual relega o ficcional a um segundo plano na narrativa; e o motivo pelo qual o fazemos é a crença de que se complexifica a referência no romance, incluindo o de Louzeiro. Em outras palavras, o modo de representação do discurso jornalístico não é o único presente nas obras que constituem o centro de nossa pesquisa. Isso porque as informações nelas veiculadas não mais poderiam constituir uma reprodução ou mera extensão do fato noticioso, independentemente do projeto literário do autor.

Ademais, além da mediação da reportagem, conforme expusemos no capítulo anterior, a ânsia contra a contaminação da literatura por gêneros da indústria cultural parece ser dissolvida, ou minada nesse romance, por um compromisso com a denúncia dos problemas da sociedade, à qual se une a renúncia de uma estetização do texto. Esse fenômeno é comum também ao cinema brasileiro da década de 70, que se valeu amplamente de adaptações de romances-reportagem: só para citar alguns exemplos, houve, em 1977, a adaptação, por Hector Babenco, de *Lúcio Flávio, o passageiro da agonia*, bem como *República dos Assassinos*, dirigido por Miguel Farias em 1979, película baseada no romance homônimo de Aguinaldo Silva, escritor que foi também roteirista. O cinema da década de 70 apresentará, então, de acordo com André

²¹ Ao retratar a vida do grupo, a alegoria construída na obra não seria capaz de indicar com êxito, como pretendia, segundo Flora, uma situação mais geral e, assim, compensar a falta de informação fornecida pela imprensa do período, a qual estava sob censura.

Gustavo de Paula Eduardo, que faz, em sua dissertação de mestrado, um bom levantamento das imbricações entre produção cinematográfica e literatura na década de 70 e 80, um novo fenômeno:

o cinema brasileiro da década de 1970 buscará no “romance de protesto” daquele período fontes para sua produção. A adaptação de [...] romances “ensanguentados” e marcados por elementos do jornalismo, ou legítimas reportagens em forma de romance. Se tal fenômeno ganhou espaço nos anos de 1970, mesmo com os altos e baixos da produção nacional continuaria a ter relevância em momentos posteriores. O romance-reportagem, cru e jornalístico de um Valério Meinel ou de Louzeiro, terá correspondentes no cinema, em filmes quase igualmente “crus”, despojados de grandes preocupações estéticas, interessados no sucesso dos livros e na repercussão dos casos tratados. Não se trata de um cinema de inovação, e muito menos uma “escola” ou um “movimento”.(EDUARDO, 2013, p. 29)

Percebe-se, desse modo, que, para o pesquisador, a repercussão dos fatos e a sua capacidade de propiciar um pano de fundo para a crítica das mazelas sociais fariam dos romances-reportagem um pólo de atração para o olhar do cinema: busca-se no romance de autores como José Louzeiro certa crueza que visaria menos a uma reflexão estética do que uma forma capaz de sensibilizar um grande público para os problemas enfrentados pela sociedade brasileira. Também Marco Antonio de Almeida, ao comentar o cinema da “Boca do lixo” paulistana, principalmente o trabalho de cineastas como David Cardoso, chama a atenção para as afinidades entre essas películas afeitas ao erotismo e a “literatura barata”, de que extrairiam seu “coeficiente realista”:

Essa “indústria pobre” se apropriou, sem grandes pruridos e justificativas, não só do imaginário cinematográfico do gênero, como também de outros elementos da cultura popular: o sucesso de uma determinada literatura com ares de pulp fiction masculina, veiculada em edições baratas vendidas nas bancas de jornais, e o enfoque jornalístico popular dos casos policiais. (ALMEIDA, 2007, p. 144)

Notamos, assim, que a ânsia pela contaminação dos gêneros da cultura de massa não parece atingir o cinema daquele período, menos preocupado com questões formais²², conforme se pode verificar em filmes desprestigiados, como *Os Amores da Pantera*, inspirado na obra homônima de José Louzeiro dirigido por Jece Valadão em 1977. Interessa-nos, aqui, pontuar brevemente também que, em conjunto com a complexificação do fato jornalístico, do qual nos ocuparemos um pouco adiante, haveria, segundo nossa hipótese, no romance de Louzeiro, similaridades com essa tendência do cinema brasileiro de 70. cremos que essa aproximação parece possível, dentre outros fatores, devido ao fato de Louzeiro ter trabalhado com roteirista na película de Valadão, tendo escrito também o argumento para ela. Não nos propomos a fazer um estudo comparativo entre o filme e o romance. A realização dessa pequena observação de nossa parte vale mais para relacionar um pouco mais precisamente a tentativa por parte de dois campos das artes rejeitarem uma linguagem centrada primeiramente na promoção de inovações no campo estético

²² O próprio José Louzeiro, em entrevista à Folha de São Paulo, comenta sobre a grande aceitação, por parte de público e do mercado editorial, dessa “literatura de denúncia”: “[...] essa é uma literatura bastante despreocupada com aspectos formais e tem sido bem aceita de uma maneira geral pelos editores e pelos leitores. De dois ou três autores que eu já apresentei a editores, todos foram aceitos e seus livros já estão na segunda ou terceira edição.” (http://almanaque.folha.uol.com.br/leituras_28mar01.shtml) Na mesma entrevista, o escritor afirma que, apesar dessa recepção calorosa, procura fazer uma “literatura” de verdade, calcada na denúncia dos problemas enfrentados pelo país.

para uma busca por uma maior penetração entre o público, conforme já expôs grande parte das apreciações teórico-críticas sobre o romance-reportagem.

Um dos fatores que se destacam em *Os amores da Pantera* é a organização dos capítulos em quadros, nos quais se destaca a presença da cena e a apresentação das personagens, que já instaura um dos planos nos quais a narrativa se desenvolverá: uma atmosfera de suspense em que se imbrica a farta presença de descrições por meio das quais o narrador parece construir um cenário para o desenvolvimento da ação, tal qual em um roteiro, criando uma “atmosfera fílmica”, ainda que em moldes bem conservadores. Esse clima, com o predomínio de uma linguagem direta, já se evidencia nas primeiras páginas do romance:

Naquela noite quente e ruidosa da cidade à beira-mar, o apartamento de Tamara era uma ilha de tranquilidade e temperatura amena, graças aos aparelhos de refrigeração permanentemente ligados.

Em cada janela havia cortinas que se alongavam até os tapetes castanhos, combinando com sofás, cadeiras, armários. As paredes cobriam-se de quadros, relógios antigos e espadas trabalhadas que pertenceram a bravos e trêfegos senhores.

No bar, com rodas de carruagem medieval, os frascos sofisticados de licor, as garrafas de uísque importado, cada uma custando mais do que ganha um operário num mês inteiro de trabalho, as botijas de vinhos portugueses e italianos, de recuadas safras e surpreendentes preços.

O grande arco, enfeitado de samambaias, dava passagem ao compartimento seguinte, por onde também se estendiam tapetes castanhos e havia móveis maiores, mais sólidos, estantes de vidro embitidas nas paredes, estatuetas gregas sustentando gestos perplexos, candelabros de prata de lei.

Pendente no meio do salão de tanta nobreza, pesado e imponente lustre de cristal. Em frente ao espelho, na cadeira reclinável, Tamara acompanha pacientemente o trabalho do cabeleireiro. (LOUZEIRO, 1893, p. 9-10)

O ambiente refrigerado artificialmente contrasta com “a noite quente e ruidosa”, criando a impressão de a personagem estar em um lugar ameno e distante, apesar da proximidade espacial com a pobreza vivenciada pela população na década de 70, imagem sugerida pela metáfora do apartamento como uma ilha. Essa oposição se marca também pelo alto valor monetário das bebidas listadas no excerto, em contraposição ao do salário recebido pelos proletários, tensão essa que remete à alegoria mencionada por parte da crítica: a de um caso exemplar que aludiria a uma realidade brasileira marcada pela distância entre as classes sociais e de uma elite alheia a essa mazela, como pontuamos anteriormente. Vale ressaltar, além disso, a menção às rodas de carruagem medieval, às espadas que pertenceram “a bravos e trêfegos senhores”, ironia que, remonta à persistência da exploração dos desvalidos pelos membros de uma elite, resquícios de um passado no presente do qual se ocupa a narrativa.

A perspectiva do narrador, no entanto, que, por meio de descrições como essa, parece assemelhar-se a uma câmera, mas não do mesmo caráter em que Ligia Chiappini Moraes Leite, ao expor a tipologia da narrativa formulada por Friedman, o coloca: “Esta categoria serve àquelas narrativas que tentam transmitir flashes da realidade como se apanhados por uma câmera, arbitrária e mecanicamente” (LEITE, s.d., p. 62). Diferentemente desse ponto de vista pretensamente neutro, temos um olhar que parece delimitar o espaço, tal qual uma câmera mais tradicional, que percorre o ambiente até chegar à personagem e se misturar aos pensamentos delas ou introduzir um diálogo. O narrador, além de valer-se da descrição para apontar esse caminho para o

leitor, a quem tudo parece ser mostrado, daí nossa impressão de estarmos diante de um roteiro.

Outro ponto de aproximação é a vontade pela transgressão, ainda que pelo barulho ou pelo escândalo, compartilhada entre o cinema da época e esse romance de Louzeiro. Segundo Avellar:

Alguma coisa estava no ar. A vontade de xingar e se comportar mal era um grito de desabafo comum. De um lado existia uma proposta intelectual, construída com rigor e método: a avacalhação e a esculhambação como forma de enfrentamento da violência e do poder. De outros filmes realmente avacalhados e esculhambados. Alguma coisa estava no ar. Uma certa vontade de dizer palavrão. De xingar. Xingar talvez num grito desumano. (AVELLAR, *apud* EDUARDO, 1986, p. 261).

Esse grito, bem verdade, pouco passaria de uma espetacularização da violência, por meio de um narrador que ora se vale do discurso direto para dar voz às personagens, ora se mistura à voz delas na técnica do indireto livre, trazendo à tona o discurso da interioridade psíquica das personagens, procurando lhe desnudar os pensamentos. Além disso, a adoção da perspectiva principalmente dessas personagens resulta numa violência e num preconceito transpostos para a própria linguagem empregada pelo narrador, conforme verificamos no trecho:

A essa altura Rennan está suficientemente indignado. Começa a sentir-se enojado de ouvir Zezão falar com tanta naturalidade.

- E você não acha que é um grande filho da puta por não ter me contado nada disso?

O crioulo encolhe os ombros. Rennan aciona o gatilho. O estampido perde-se na escuridão. Depois outro, mais outro. Zezão tomba para o lado da porta, Renann movimenta o trinco, deixa que caia pra fora. (LOUZEIRO, p. 95)

Essa vontade pela transgressão, no entanto, não se resume à busca pela verdade factual, ou à mediação da reportagem, como temos insistido. Para desenvolver melhor essa hipótese, faz-se necessário determo-nos um pouco mais na relação entre fato emblemático e romance na obra de José Louzeiro.

O narrador e a retórica jornalística

Um caminho para pensarmos como se complexifica o fato noticioso no romance-reportagem de Louzeiro parece ser o modo como os eventos são organizados pelo narrador e a maneira como ele se aproxima ou se afasta do ponto de vista de determinada personagem, por meio do modo narrativo. A categoria do modo narrativo consiste, como afirma Genette, na representação, ou na informação narrativa que é oferecida ao leitor. Tal regulamento da informação narrativa se dá não apenas pela filtragem uniforme, mas também:

“(...) segundo as capacidades de conhecimento desta ou aquela das partes interessadas na história (personagem ou grupo de personagens), da qual adoptará ou fingirá adoptar aquilo a que correntemente se chama “visão” ou o “ponto de vista”, parecendo então tomar em relação à história (para continuar a metáfora espacial) esta ou aquela perspectiva (...)” (GENETTE, s.d., p.160).

Observemos como essa questão no segundo capítulo de *Os amores da pantera*:

Mônica insiste que cheire mais vezes o papelote, Rennan não quer decepcioná-la nem perder Jean-Paul de vista. A mulher, porém, tem grande poder de persuasão. E está cada vez mais perto de Rennan.

Agora, sente-lhe o calor, o cheiro dos perfumes e cosméticos, a luz começa a piscar com incrível rapidez, as pessoas aparecem e desaparecem em frações de segundo, Mônica livra-se das roupas,

Rennan percorre-lhe o corpo com as mãos, é impossível continuar vigiando o francês o vulto de Zezão está sempre se aproximando, como na hora em que o vira na entrada da mansão, seguindo no rumo em que se postara Jean-Paul (...) (LOUZEIRO, 1983, p. 30)

Nessa passagem, o narrador se aproxima dos pensamentos e das ações de Rennan, que tenta desvendar o envolvimento, com o francês, daqueles presentes na festa e na orgia que ocorria naquele momento. Essa personagem seria quem, também depois do ocorrido, buscaria a verdade sobre os assassinatos de Irene e Marli, que ocorreram, respectivamente, durante e após o embalo. Essa busca, por sua vez, é significativa para o enredo, uma vez que é dela que resulta a morte de Tamara, a protagonista. Atentemo-nos, por ora, à problematização da focalização adotada.

Aproximando-se, nesse momento, de Rennan, acreditamos que o narrador evidencia duplamente a busca pela verdade sobre os fatos ocorridos ali, o que afiançaria a sua imparcialidade na perseguição da informação e a negação da possibilidade de ela ser apresentada de maneira cristalina e imparcial ao leitor. A percepção dos movimentos de Zezão, motorista de Tamara, e do francês é dificultada pelo entorpecimento de Rennan oriundo tanto das sensações (o cheiro, o campo visual) quanto do uso da cocaína. Assim, o acesso à informação e, conseqüentemente, a disponibilização dessa ao leitor, procedimento que se aproxima da mimese da prática jornalística, tornar-se-ia impossível, pelo menos da forma objetiva que seria própria da

notícia. Em outras palavras, a referência (o que teria acontecido na festa) só é recuperável pelo narrador quando ele se aproxima do ponto de vista da personagem; surgiria, então, como texto, ficcionalizado e permeado pelas impressões do narrador e das personagens: o evento só pode chegar ao leitor na forma de narrativa.

No entanto, esse movimento que se daria de forma mais complexa na obra de Gabeira, na de Louzeiro revela-se no fato de tentar, por vezes, desnudar a versão dos fatos veiculados pelo jornal e extrair dele um caso emblemático. Isso porque, em vários pontos dos romances do autor, há a figura da personagem que se vê espelhada na notícia, como ocorre em *Lúcio Flávio, o passageiro da agonia*. Nesse romance, são narradosos eventos que compõem a trajetória de Lúcio Flávio Vilar Lírio, grande bandido do Rio de Janeiro nos anos 70. A obra contém também referências a seu irmão Nijini e o cunhado, Fernando Gomes de Carvalho, o Fernando C.O., o qual é assassinado pelo próprio protagonista, tanto na “vida real” quanto na narrativa de Louzeiro. Porém, interessa-nos aqui o fato de que, nessa narrativa, uma “busca pela verdade” não parece incluir o jornal como objeto de crítica, mas apenas o fato de os excluídos não terem voz nos meios de comunicação, o que levaria o romance a essa busca pela aproximação com o marginalizado a fim de expor a versão que ele teria a contar:

(...) O apartamento ficava numa casa antiga, que tinha passado por reforma. Havia uma entrada principal e uma outra, pela área de serviço, onde ainda estavam algumas escadas e uns cavaletes. Lúcio Flávio esgueirou-se silencioso, bateu na porta: dois toques fortes e um bem suave. Era a sigla que usavam. Liece apareceu. Lúcio atirou-se num sofá e disse que estava andando há horas pela cidade, sem conseguir encontrar ninguém. Liece explicou então que a barra tinha pesado, havia

tira por tudo que era lugar e o melhor era passar mais uma semana ou duas desaparecido, até as investigações esfriarem. E, pegando de um jornal, atirou em cima de Lúcio:

- Olha só o que tão dizendo de você.

Lúcio abre o jornal. No alto de uma página estava a fotografia e o título falando na sua oitava fuga. Leu a matéria, ficou revoltado. Bechara dizia ter fugido da delegacia. Dizia também que havia dois policiais implicados: 132 e Carcará. Os suspeitos de favorecimento estavam detidos e o interrogatório ia prosseguir, até saber se havia ou não outros implicados. Lúcio Flávio atira o jornal de lado:

- É um filho da puta esse Bechara. Tudo mentira. Não fugi de delegacia porra nenhuma. O sacana mandou me meter numa privada, na Baixada Fluminense. Queria acabar comigo mas a coisa saiu errada. Agora tá inventando essa história, mas vai se foder, porque vou mandar uma carta pros jornais, contando a verdadeira versão dos fatos. Quanto à prisão de 132 e Carcará ele tá certo. Lógico que não vou me abrir. O que não entendo é como ele soube. Acho que não se pode agir daqui pra frente sem transar com Moretti, mas primeiro tenho de descobrir quem foi que entregou 132 e Carcará. Foram dedurados ou isso é outra trama. Que acha? (...) (LOUZEIRO: 1982, pp. 69-70)

Há nessa passagem do romance a ampliação temática e estilística a qual caracteriza as obras que se enquadram no gênero romance-reportagem, garantindo-lhe o aspecto ficcional. Percebe-se que a descrição da casa onde se encontrava o apartamento que servia de esconderijo aos integrantes da quadrilha de assaltantes, a inclusão dos pensamentos e das falas da personagem Lúcio Flávio e também a expansão temática que aponta para o retrato da marginalidade e da corrupção policial que é retratada na obra revestem o fato noticioso de diversos traços que o recolocam em um novo contexto: o literário.

O narrador, porém, ao aproximar-se do protagonista, indica que a fúria de Lúcio origina-se não apenas da violência física e simbólica à qual foi submetido na solitária, mas também da versão da fuga presente nos jornais,

que, pela fonte das informações que veicula (o delegado, representante do estado opressor), transmite aos leitores uma versão ilegítima dos acontecimentos. “Vou mandar uma carta pros jornais, contando a verdadeira versão dos fatos”. Estaria presente, aqui, a ideia de que os meios de comunicação impressa, no caso o jornal, têm impacto sobre a vida social a ponto de transformá-la, mas não o fariam pela impossibilidade de, no contexto da ditadura, concretizar essa função.

Em *Os amores da Pantera*, diferentemente da romantização do marginal, há a denúncia deste como espetáculo o qual serve de instrumento para que Tamara conquiste seus objetivos, no caso, gerar ciúme em Rafael Stalk:

(...) olha calmamente os jornais, detêm-se nas páginas onde estão amplas notícias sobre o assassinato de Zezão. Uma, em letras destacadas, fala na sucessão de tiros que o motorista recebeu na cabeça. Outras, prendem-se ao primeiro disparo no rosto. Uma das fotos é de Zezão estendido, braços abertos. Tamara passa as páginas, abre o jornal onde Izar Farime mantinha, com destaque, sua coluna social. Dobra cuidadosamente a página, como fazia todos os dias. No alto, em quatro colunas, sua foto ao lado da de Carlinhos Manzzoni. E o título apropriado por baixo: “Romance à vista?” Tamara lê a nota algumas vezes. Está realmente informativa e estratégica. Farime pegou bem o que lhe dissera. Recosta-se na poltrona imagina a repercussão que terá. Sorri. Admite a possibilidade de Manzzoni telefonar-lhe, talvez para divertir-se com a novidade, está certa de que Stalk ficará furioso, procurará Farime a fim de certificar-se da verdade (...) (LOUZEIRO, 1983, p.105)

De um modo ou de outro, o discurso midiático, seja enquanto exclusor da verdade e mecanismo capaz de expor uma versão dos fatos, seja enquanto espetáculo, por meio do sensacionalismo sugerido na abordagem da morte de

Zeção, pela indiferença perante esse crime por parte de Tamara, que se detém na nota forjada a seu pedido, parece em princípio ser contestado, ainda que isso pouco acrescente no que diz respeito à reflexão estética.

Apesar disso, *Os amores da Pantera* traz à tona uma narrativa que se desprende mais, tendo como contraponto *Aracelli, meu amor*, ou mesmo *Lúcio Flávio, o passageiro da agonia*, um pseudo-afastamento da fatualidade que nos fonte imprescindível da criação de sentido na obra. Trademos dela sucintamente.

Do (pseudo) distanciamento do registro documental

A suposta perseguição incessante pela verdade factual buscada pelo romance-reportagem nos remete à alegoria indicada por Flora Süssekind, àquele “band-aid” neonaturalista representado por um narrador-repórter que é também detetive e que, por meio do saber jornalístico, tenta sanar fraturas presentes na sociedade brasileira.

É inegável a dimensão factual do romance-reportagem, como já assinalaram os críticos. O leitor procuraria reconhecer nessas obras o fato noticioso, apresentado no jornal, que configuraria o nível semântico do gênero. Seguindo essa lógica, as obras se prestariam a desenvolver esse “furo de reportagem”, ou seja, contestar, em tom de denúncia, a versão de determinado fato noticioso divulgada pela grande imprensa. Não que a isso, como assinala Cosson, esteja associada a dimensão jornalística dessa literatura, ou seja, o “lado reportagem”, nas palavras do crítico, pois há também nos romances, conforme assinalamos no capítulo anterior, a incorporação de técnicas

pertencentes à retórica jornalística. O que procuramos observar, contudo, diferentemente do pesquisador, para quem os índices de ficção não abalariam a validade de relato da obra, é que justamente no distanciamento ambíguo de seu aspecto documental residiria a tensão de sentido da obra.

Cosson (2007) observa, em *Lúcio Flávio, o passageiro da agonia*, a mistura de personagens pertencentes unicamente ao universo ficcional com aqueles que teriam sido noticiados, bem como a utilização de apelidos e a presença personagens designadas pelo prenome. Esse procedimento acaba por atrapalhar uma relação tão direta com o fato noticioso, sendo que o acesso ao referente no real fica prejudicado. Desse modo, com a existência empírica dessas personagens sendo colocada em questão, parece interpenetrar-se o estatuto ficcional e factual da própria narrativa.

Esse movimento pode ser observado em *Aracelli, meu amor*, romance no qual é narrado o caso do sequestro, da morte, em 1973, de Araceli²³ Cabrera Sanches Crespo, uma menina de oito anos, que foi encontrada nos fundos do Hospital Infantil de Vitória. O caso da garota, que sofreu abuso sexual, como constatado na época, do qual os acusados, pertencentes à alta sociedade capixaba, foram inocentados. Detenhamo-nos brevemente num trecho da narrativa:

Vitória, sexta-feira, 18 de maio de 1973.

Aracelli Cabrera Crespo sai do Colégio São Pedro, na praia de Suá, vai para o ponto de ônibus, na esquina do Bar Resende, cadeiras de madeira pintadas de branco na calçada, uma banca de jornais em frente. É uma garota de nove anos, muito desenvolvida para a pouca idade, olhos negros e vivos, bonita

²³ Curioso observar que o autor parece fazer uma espécie de brincadeira ao grafar o nome da menina com a duplicação da letra “l” o que, a nosso ver, poderia ser um índice do duplo pertencimento da personagem ao universo ficcional e noticioso.

na farda de saia azul, blusa azul mais claro, as iniciais SP bordadas no bolso esquerdo. Ainda não são 17 horas. Chegam outras pessoas, ficam olhando jornais e revistas. Aracelli senta-se numa cadeira, põe a pasta sobre a mesa, brinca com o gato que sempre encontra por ali silencioso e ágil.

O ônibus aparece, coberto de poeira, naquela tarde de sol quente, céu azul, coqueiros acenando as palmas verdes, bananeiras perfilando-se nas encostas, mostrando o avesso claro e fresco das folhas. Os passageiros tomam seus lugares no ônibus, Aracelli continua na cadeira, alisando o pelo do gato.

- Perdeu o ônibus, Aracelli? – pergunta o garoto que se aproxima na bicicleta sem para-lamas, nu da cintura para cima, pés descalços.

O garoto prossegue pela avenida asfaltada, ninguém mais repara na menina de uniforme bem passado, sapatos lustrosos, que brinca com o gato, oferece-lhe sorvete.

Se Aracelli tivesse tomado o ônibus, agora estaria a meio caminho de casa, no bairro de Fátima, onde as ruas não têm calçamento, são largas, e os arbustos crescem nos quintais, formando tufos de verduras por cima das cercas e muros baixos. (LOUZEIRO, 2012, p. 11)

A retórica jornalística aparece revestida de aspectos literários. A narração parece seguir o roteiro clássico das perguntas, como já indicara José Alcides Ribeiro citando Vivaldi, que norteiam a composição da reportagem (quem? o quê? como? onde? quando? por quê? (VIVALDI, 1979c, p.107). Na passagem há um narrador heterodiegético, que dá maior vivacidade ao desenvolvimento da ação e à descrição de Aracelli. Esses processos realistas aplicam-se duplamente à técnica narrativa da reportagem e à de caráter realista, mas entra no campo da literatura ao observarmos a expansão estilística e temática no processo de palimpsesto, que contribui para a hipertrofia do nível ficcional. Ocorre esse inchaço da reportagem também pela inserção de novas personagens inexistentes no “mundo real” que, embora não abalem completamente a teia factual do romance, criam nela uma tensão.

Esse é o caso de Rita Soares, uma cigana que se apresenta em diversos momentos do enredo como uma expressão das classes populares e da religiosidade. É ela, por exemplo, que anuncia quem seriam os autores do crime. Convivem harmonicamente no romance, pois, as personagens fictícias e as noticiadas pelos jornais e pelas revistas da época, como se pode observar no seguinte excerto:

Está certo de que Clério Falcão levará à frente o que promete, como está certo de que Rita Soares não descansará de procurar os responsáveis por Aracelli. Rita Soares, mãe da rua, dos enjeitados. Para sustentar os pequenos, vai de sacola em punho pedindo donativos na zona do comércio. Quando a semana está de todo ruim, não se acanha: ronda as feiras pegando restos, anda pelo cais do porto juntando sobras. Os estivadores chamam Rita para os lugares onde há mais arroz derramado, mais feijão ou grãos de trigo.

Rita Soares, os olhos verdes, cabelos negros, rosto magro e nervoso. Uma mulher do povo que se incomoda com ele; com as crianças que geralmente terminam sendo as mais sacrificadas, trilhando caminhos impossíveis de vencer sozinhas. (LOUZEIRO, 2012, pp. 27-28)

Nota-se que o policial Clério Vieira Falcão, que também denunciou na imprensa, para a qual cedeu muitas entrevistas que lhe conferiram notoriedade, os jovens milionários que mataram a garota, e que viria a ocupar, muito em virtude da repercussão do caso Aracelli, uma vaga de Deputado Estadual, exerce uma função na narrativa semelhante à de Rita Soares, personagem cujos traços físicos e hábitos são também descritos conforme ocorre com outras personagens do romance, tal qual com Araceli, na passagem que comentamos anteriormente.

Em *Os amores da Pantera*, essa perspectiva nos parece ser ainda mais problemática, quando consideramos a nomeação das personagens. Todas elas aparecem com um nome, por assim dizer, disfarçado, e não fariam, num primeiro momento, uma alusão direta às pessoas que foram envolvidas na mídia informativa da década de 70: Tony Rennan, Carlos Eduardo Frazão, Carlinhos Manzzoni, Izar Farime e, principalmente, Rafael Stalck e Tamara, personagens do romance do escritor maranhense. Claro que, porém, esse afastamento completo do fato emblemático não se configura por completo, uma vez que o referente na esfera extratextual poderia ser reconhecido levando em consideração que esses “codinomes” mantêm, em sua essência, uma correspondência com nomes reais. No caso de Rafael Stalck, o sobrenome de origem aparentemente inglesa, atrelado ao nome Rafael, tal qual o nome real do algoz de Ângela Diniz, Raul Fernando Amaral Street, o Doca. O mesmo se dá com Izar Farime, codinome de Ibrahim Sued, colunista do *Globo*, e Francisco Mattarazzo III.

Diferentemente do que ocorre em *Lúcio Flávio*, contudo, é justamente nesses apelidos e (codi)nomes que apagariam a referência ao universo noticioso, ligado a um discurso de realidade, que se pode observar também uma aproximação com essa esfera: Tamara, cujo sobrenome não é indicado, poderia ser reconhecida pela alcunha aferida a Ângela Diniz pela mídia da época: Pantera, do título do romance, e que aparece, dentre outras passagens na seguinte: “Tamara na praia, o biquíni negro com a carranca da pantera bordada em amarelo”. (LOUZEIRO, 1983, p.41).

Outro exemplo desse afastamento parcial dos dados documentais seria o caso do motorista de Tamara: Zezão. Em 1973, Ângela Diniz assume o

assassinato de José Avelino dos Santos, ex-guarda de segurança da socialite, crime que teria, de acordo com a versão veiculada pela imprensa da época, sido cometido por Tuca Mendes, então amante de Ângela Diniz. Menos interessante que notar a discrepância entre o nome real da vítima e o que ela recebe na narrativa de Louzeiro, é observar o que permitiria recuperar esse referente: o apelido que ela ganha em *Os amores da Pantera*. O que, para Cosson, dificultaria o acesso ao referente extratextual, é nesse romance justamente o que criaria a possibilidade de sua lembrança.

Apesar de esse jogo com os nomes das personagens nos parecer expressivo no romance de Louzeiro, não resultaria apenas dele esse pseudo-afastamento do universo factual. Além desse recurso, vale ressaltar também o trabalho com o enredo. De modo diverso do que ocorre em *Sinais de vida no Planeta Minas*, em *Os Amores da Pantera* não são apresentados eventos da infância e da adolescência de Ângela Diniz. Isso porque o conflito do romance centra-se na trama que apresenta um esquema de tráfico de drogas no qual estão envolvidas várias das personagens que mantinham um elo com o francês Jean-Paul, o qual, embora não fosse o líder do grupo, era o vínculo entre os que estavam nele envolvidos e os verdadeiros chefes da rede criminosa, não identificados na narrativa²⁴. A caracterização das personagens e a função delas no enredo estabeleceriam uma tensão entre o modo como elas foram representadas no universo midiático e o que elas aparecem no romance. Um caso emblemático dessa hipótese é o dos “empregados”.

²⁴Essa ocultação aliás, é interessante, uma vez que parece remeter para uma lacuna que a obra não pretende ocultar, atenuando aquela que seria uma busca pelo “outro lado” do crime da socialite, um crime muito maior do que o apresentado no romance e na crônica policial.

Florisvaldo de Souza, o Zezão²⁵, aparece como um homem que trabalha para Tamara como motorista, mas aparece ao leitor como suspeito, uma vez que, na cena da primeira festa ocorrida na casa de Carlos Eduardo Frazão e Mônica Nunes, o narrador acompanha a perspectiva de Rennan, de estar envolvido com o traficante francês (o que se confirma no decorrer da narrativa). Assim, haveria no romance o caráter ambíguo de um texto que, por um lado, remeteria ao mundo empírico, por outro, transformaria essa realidade por meio da ficção. Tamara parece manter correspondência com Ângela Diniz, a socialite retratada nas colunas sociais, e, ao mesmo tempo, já não o é mais. Zezão é o ex-motorista de Tamara assassinado, fato que realmente se deu e foi noticiado na década de 70, mas, concomitantemente, assume outra identidade na narrativa.

O ex-motorista é encontrado não na casa de Tamara, como o ocorrido com Ângela Diniz, mas sim em um terreno baldio. Ademais, ele levou, na narrativa de Louzeiro, uma série de disparos na cabeça, ao passo que na versão veiculada pela imprensa da época teria sido feito somente um disparo. Seria possível, dessa forma, perceber certo caráter de embuste da narrativa a qual, se mantém correspondência a retórica jornalística, que a permeia, também abre espaço para a composição ficcional, o que tornaria impossível a referência ingênua a esses discursos de realidade.

Cremos que essa recusa pode estar, ainda, ligada a essa impossibilidade de acesso à referência, conforme mostraria a advertência presente no início de *Os Amores da Pantera*:

²⁵Em 1973, Ângela Diniz assume o assassinato de José Avelino dos Santos, ex-guarda de segurança da socialite, crime que teria sido, de acordo com a versão veiculada pela imprensa da época, cometido por Tuca Mendes, então amante de Ângela Diniz. Interessante notar a discrepância entre o nome real da vítima e o que ela ganhou na narrativa.

(...) histórias como esta acontecem.
Todavia, os personagens desta narrativa nada têm a ver com
figuras reais, vivas ou já bem mortas.
Qualquer semelhança não passará, evidentemente, de mera
coincidência.] (?)
Aproximar este caso de outros idênticos, será de absoluta má-
fé ou incontrolável tendência ao absurdo! (...) (LOUZEIRO:
1983, p.5)

Vemos, ao negar a semelhança da história narrada com a história da morte de Ângela Diniz, que é feita a alusão ao tema que foi amplamente divulgado nos jornais da época, no qual Louzeiro se apropriará para criar sua narrativa. No entanto, partirá desse fato para elaborar um romance que apresenta uma versão diferente daquela dada pela imprensa da época e do que foi admitido pelo algoz da socialite.

Além disso, chama-nos atenção o caráter ambíguo que permeará a narrativa: se, por um lado, o enredo e a caracterização das personagens remetem à história (estória?) noticiada nas páginas policiais da década de 70 (“Histórias como essa acontecem”); por outro, é apontada a entrada no campo ficcional, narrativo. Isso acabaria indicando, logo, que ocorreria inevitavelmente uma problematização tanto da reportagem como do referente. Esse apontamento do início do romance se desdobraria na caracterização das personagens, no enredo e no modo como o narrador organiza os eventos da narrativa e os dá a conhecer ao leitor. Assim, haveria, no romance, o caráter ambíguo de um texto que, por um lado, remeteria ao mundo empírico, por outro, os reorganizaria no contexto também ficcional. Esse movimento, não

raro, é exposto também, ainda que de modo mais tímido, nas referências esparças à literatura.

Na obra de Louzeiro essa direção parece estar presente e ser significativa para a obra:

(...) Ela e as garotas arrebanhadas por Manzoni, num ponto qualquer de São Paulo, quem sabe na própria zona, o que era muito do seu feitio. Tinha a mania de querer escandalizar, gostava de ser original. Cansara de ouvir Mônica dizer que as leituras dos autores realistas terminaram mexendo com a cabeça de Manzoni. Ele ria, batia palmas, não aceitava a advertência da amiga, não gostava de falar de suas particularidades (...) (LOUZEIRO, 1983, p.43)

A menção a uma literatura realista poderia nos permitir pensar em como se dá o processo mimético nesse romance-reportagem. Se há a referência no texto ao real mediado pelo fato noticioso, a alusão aos autores realistas parece inserir a narrativa também no universo ficcional. Essa literatura realista, mencionada na passagem e que acabara “mexendo com a cabeça da personagem”, apontaria para a mimese que se afastaria daquela cuja linguagem aponta para si mesma, pois, convencionalmente, essa escola literária procuraria denotar o real ou fingir fazê-lo. Essa tradição literária ganha, todavia, novos contornos no romance com o qual trabalhamos, pois está nele associada à personagem Manzoni, que procurava escandalizar seus amigos, levando à festa da qual participavam integrantes da elite duas mulheres que claramente não pertenciam àquele grupo. A literatura surge, então, como referência para o funcionamento do romance, cuja composição não se pautaria, segundo nossa hipótese, somente na mediação da reportagem, como parte da crítica insistiu.

Essa imbricação entre literatura e retórica jornalística já está de certa forma presente também nos textos que compõem a epígrafe:

(...) e nenhum homem fará da mulher seu objeto de prazer nem nenhuma mulher fará do homem seu instrumento de gozo, mas ambos gozarão de tudo e de todos. Veja, 22/12/76 Millôr

Eu, Sandra, não quero fazer nada, não quero coisa alguma, não quero ser coisa nenhuma, sabe? Quero é esfregar minhas coxas andando, ver as caras que os homens fazem no que eu passo. Sandra, Sandrinha/Ary Quintella (...) (LOUZEIRO, 1983, p. 7)

Os fragmentos de Millôr Fernandes e Ari Quintella funcionam como paratexto da obra, já que o discurso neles presente parece orientar a composição da matéria romanesca. No primeiro, percebe-se o tom bíblico inserido num novo contexto, já que as personagens de *Os amores da Pantera*, principalmente as envolvidas na rede de tráfico de tóxicos, possuem motivações ligadas puramente aos interesses individuais: a busca incessante por prazer e acesso ao conforto sem se preocuparem com a esfera do trabalho. Nesse processo, os personagens parecem ser reduzidos a objetos. Observemos as seguintes passagens:

(...) Tamara torna a erguer-se. Stalk está a seus pés. Ela dança, sacode os braços como se o desafiasse a submetê-la. Stalk puxa-a pelas pernas, não consegue fazer com que se deite a seu lado.

(...)
Tamara continuava gritando mas agora, com menos intensidade. Frazão chorava. Manzoni continuava curvado sobre Marli, Izzar Farime pôs-se a espancar Marcelle. Esta apenas movia o rosto para um lado e para o outro, igual a uma boneca. Havia cheirado tanto pó que estava anestesiada. Quanto mais ele batia, mais ela ria. Rennan via-lhe o rosto

ensanguentado mas Izar Farime continuava a bater. Depois pegou-a pelos cabelos, passou a socar sua cabeça no chão (...) (LOUZEIRO, 1983, pp.32-33)

As personagens apresentam, nesse momento, sentimentos que oscilam entre o prazer e a dor. É visível, na descrição de Marli que, espancada, “movia o rosto para um lado e para o outro, igual a uma boneca”, a submissão da mulher ao homem e de ambos às suas pulsões. Assim, tanto as personagens femininas quanto as masculinas encontram-se dominadas pelo círculo fechado no qual se encontram transformadas em objeto de seu próprio prazer. A libertação sexual, que seria possibilitada pela orgia, como sugeriria a postura da protagonista na primeira passagem, em que desafia Stalk a subjugar-la, é suprimida pelas relações de poder que se expressam no jogo sexual entre os participantes desse mundo. Tal aspecto já estava anunciado na epígrafe do romance, no qual o gozo vem, neste momento, aliado à desumanização das personagens tanto masculinas quanto femininas.

O primeiro texto da epígrafe, por sua vez, também não faz mais que denunciar seu próprio embuste, pois a concepção de que homem e mulher se equivaleriam só parece valer para o momento da cena da orgia, pois sobressai no romance a associação identitária ligada à classe social:

(...) Carlinhos Manzoni está em traje esporte. As jovens usam roupas bem arrojadas, que em nada se assemelham aos vestidos de Mônica, Tamara ou Marcelle. Uma delas, embora seja verão, exhibe botinas de pelica, cano longo, a bainha da calça dobrada. Não têm qualquer tipo de joias. Nos braços apenas pulseiras de couro e latão (...) (LOUZEIRO, 1983, p. 23)

A descrição de como se vestiam essas duas personagens mostra o quão destoantes daquele ambiente elas eram: trazidas por um dos convidados da festa para a qual se preparava Tamara, a protagonista, na passagem anteriormente citada, Marli e Irene carregam na aparência um fator de identificação da classe à qual pertenciam. Outro trecho em que apareceria a tensão entre o desenvolvimento da trama e a epígrafe seria o seguinte:

(...) - Esteja certa de que passei uma boa temporada na África. (...) havia aquela [diversão-eu que acrescentei] do homem branco cercar-se de cinco, seis mulheres, cada uma com algo diferente a mostrar. A que ganhava a recompensa era a que oferecia a sensação mais original. (...) - Geralmente a mais nova e mais forte entregava um estilete ao cara, deixava-se prender pelas companheiras num mourão e era penetrada por trás. À proporção em que o pinta se aprofundava, ia abrindo-lhe desenhos na pele pelas costas com o estilete. O desenho mais completo seria o de uma serpente (...) (LOUZEIRO, 1983, p. 110)

A fala de Rafael Stalk revela uma experiência pela qual ele passou, na qual é perceptível a exploração do negro para o prazer do branco. A mulher é submetida, subjugada, e há denúncia disso na fala da personagem. O que chama a atenção, contudo, é também a atitude de Tamara, que, ao perguntar a Stalk se ele gostaria de ter com ela uma experiência similar, recebe uma resposta negativa. Do mesmo modo, Marcelle, Mônica e Tamara são estupradas ou violentadas de alguma forma na festa em Búzios, mas apenas Marli e Irene são assassinadas. Apenas delas não se sentirá falta, somente do crime cometido contra elas (e Zezão) é possível escapar. Enfim, ainda que o outro apareça em termos de uma associação étnica ou de gênero, é no plano da classe que, na obra de Louzeiro, as identidades parecem prevalecer.

O segundo texto que compõe a epígrafe também nos chama a atenção pela relação que possui com a caracterização de Tamara, como aparece no trecho a seguir:

(...) restava a Stalk aceitar sua situação de fato e permanecer a seu lado nos termos em que já haviam conversado. Era até possível que tivessem bons momentos de diversão e daí para diante conseguissem entender-se, desligados daqueles preconceitos que terminam transformando a mulher casada ou amigada em simples objeto de uso noturno. Essa era uma ideia contra a qual Tamara batia-se com todas as suas forças. E, recorda-se bem, nas conversas com Mônica e Marcelle, sempre combatia esses pontos de vista tradicionais e, por isso, difíceis de serem modificados. - Sou dos homens que me quiserem. Jamais me entregarei com exclusividade a um determinado cara, como se eu fosse uma fruta de que ele dispusesse a comer ou não (...) (LOUZEIRO, 1983, p. 130)

A recusa da personagem à dominação do poder masculino e a rejeição dos valores tradicionais estava presente na cena do embalo, em que ela desafiava Stalk a subjugar-la e aparece novamente nas falas e nos pensamentos da personagem apresentados acima. Essa busca por autonomia já estava sugerida no excerto extraído de Sandra, Sandrinha, de Quintella. “Não quero ser coisa nenhuma”: há a insubordinação à reificação, à transformação em “objeto de uso noturno”, a uma posse de qualquer homem. A ausência de resignação de Tamara aos anseios possessivos e ciumentos de Stalk remete, portanto, por um lado, àquela mesma recusa de Ângela Diniz em relação a Doca Street; por outro, no entanto, à liberdade expressa no excerto presente na epígrafe.

Sendo assim, não questionaria esse romance a separação entre o processo de referência externa e a reflexividade almejada nas artes e na

literatura? A nossa ressalva se faz devido ao fato de que, na narrativa desse autor, há a impressão de haver a ideia de que a literatura anseia mais pelo mimetismo, já que a impossibilidade de o romance reatar os pontos entre o factual e o trabalho literário ocorreria de forma menos reflexiva do ponto de vista da composição romanesca.

Essa é, aliás, uma das diferenças mais evidentes entre os romances, uma vez que em *Sinais de vida no planeta Minas* o narrador parece menos buscar fornecer ao leitor informações do que apontar a possibilidade de reflexão que se pode extrair dele.

Capítulo 03

O segundo olhar: *Sinais de Vida no Planeta Minas*: os sinais da auto-reflexividade

No caso do romance *Sinais de Vida no Planeta Minas*, diferentemente do que ocorre em *Os Amores da Pantera*, o campo informativo do texto aparece explicitado por um narrador em primeira pessoa que não tenta apagar as marcas de enunciação, pelo contrário, aponta o caráter construído do romance-reportagem. Assim, na organização da obra, há referência e transcrição de relatos de amigos de Ângela Diniz, protagonista do romance, bem como há a referência explícita ao caso da morte dela, o qual mantém correspondência com a versão ratificada na época tanto pelo almoz quanto pela mídia. Ademais, são transcritas notícias relacionadas à socialite mineira, as quais são expandidas, comentadas e reorganizadas com outros materiais.

Essa ausência de tentativa de apagamento pode começar a ser problematizada. Se o literário é encarado como texto, assim como a história, essa leitura não poderia ser estendida à matéria do jornalismo, ao fato noticioso? A própria reportagem já admite o seu aspecto narrativo: assim como a história, o fato só chega ao leitor depois de transformado em narrativa, em texto, em discurso. A respeito dessa questão, Teun A. Van Dijk afirma que os meios de comunicação não são um mediador imparcial dos acontecimentos sociais, mas sim ajudam a reproduzir ideologias reformuladas (VAN DIJK, 1990b, p.28). As notícias não são, portanto, resultado de uma verdade objetiva,

mas expressam uma valoração positiva ou negativa do acontecimento e dos protagonistas nele envolvidos. Elas se caracterizam como “marcos”²⁶ através dos quais se constrói rotineiramente o mundo social. Dessa maneira, a fabricação de notícias efetuadas pelos meios de comunicação de massa, estando incluída, portanto, a imprensa periódica, nada mais faz que reproduzir acontecimentos sociais (VAN DIJK 1990b, p.23). Os “acontecimentos periodísticos” apreendem, por conseguinte, um ponto de vista, e assim ocorre em um discurso informativo (VAN DIJK 1990b, p.67). Não pode haver, por conseguinte, o acesso à informação sem que esta seja mediada quer pelo veículo de comunicação, quer pelo narrador, nos romances.

A falta de separação entre essas diferentes esferas das quais viemos nos ocupando até este momento relacionar-se-ia, como supomos, a uma guinada da literatura e das artes, a qual mantém, por sua vez, correspondência com a mudança na concepção de mimese presente nos pós-estruturalistas, como Jacques Derrida. A referência à realidade não se torna, para o autor, extinta ou impossível (como supôs Barthes, por exemplo, quando trabalhou com noções como a do efeito do real na narrativa), mas referência não é exatamente correspondência.

O fato de encarar a realidade como um texto, como vemos no romance-reportagem, em que há a incorporação de materiais noticiosos, os quais se apresentam como e enquanto texto, não significa negar a existência de um mundo real. Quando Derrida coloca que não há nada que precede o texto ou o

²⁶ G. Tuchman, citando Goffman (1974, p.10-11), define “marco” como um os princípios de organização que comandam os sucesso (sociais) e a nossa relação com eles. O “marco”organiza, por conseguinte, as “tiras”(uma corte arbitrário de uma dada atividade em curso) do cotidiano ou de qualquer outra realidade múltipla. (1983b, p.206)

transcende, não está negando a existência desse mundo, mas o significado transcendental, ou seja, um significado que está além do texto e que constituiria uma verdade.

Essa consciência de não ser possível o acesso à realidade sem que haja mediação e, conseqüentemente, fora dos textos, nos leva a pensar na maneira a qual a personagem principal de *Os Amores da Pantera* é retratada na obra. Esse retrato problematiza a questão do referente, o caso da morte da socialite Ângela Diniz. Essa problemática se dá de forma ainda mais radical quando pensamos nos processos miméticos presentes no romance. Há a intertextualidade com outra obra do autor, *Entradas e bandeiras*, escrita antes de *Sinais de vida no Planeta Minas*. O primeiro romance anuncia aquilo que seria a matéria dos *Sinais*, o que nos permitiria considerar a obra do autor como um espaço de escrita em que as narrativas se entrecruzam. Vejamos uma passagem de *Entradas e bandeiras*:

(...) ao ler sobre o crime nos jornais, imediatamente senti simpatia por ela e lamentei não tê-la conhecido. Ela também viera de Minas e deve ter atravessado montanhas de repressão para chegar até onde tinha chegado. Bastava olhar as três fotos no jornal para compreender o crime. Ela era linda, com os olhos levemente puxados, um enorme sorriso e a pele branca parecia ser muito mais doce do que o nome Pantera indicava. Ao seu lado uma jovem loura com os cabelos cortados irregularmente, dessas, pessoas que a gente encontra em qualquer praia deserta do mundo e dá vontade de oferecer um pêssego (...) (GABEIRA, 1981a, p.88)

Na passagem, o narrador menciona o assassinato da socialite, divulgado pela imprensa da época, mas muda radicalmente a perspectiva adotada pelos jornais com os quais afirma dialogar. Inicia, pois, uma descrição minuciosa das fotografias de Pantera e sua amiga, extraídas, de acordo com o narrador, de uma página de jornal, e realiza uma série de digressões acerca do caso, que

resultam na hipertrofia do nível ficcional, processo já identificado por José Alcides Ribeiro. Esse inchaço da narrativa resulta, por sua vez, não na representação mimética do referente, mas na ficcionalização e problematização deste, por meio da apresentação de considerações do próprio narrador e da descrição minuciosa das fotografias que ele afirma ter visto no jornal. Percebemos, então, que a escrita surge não somente da experiência, mas do contato com os textos que se construíram sobre de “Tia Pantera”.

Nesse sentido, parece ser possível associar a maneira de relatar a história da protagonista à ideia não só de texto, mas de discurso, como mostram as discussões travadas no início do segundo capítulo, em especial aquelas apontadas sobre Foucault. Partiremos desta questão para percebermos como Fernando Gabeira, em *Sinais de Vida no Planeta Minas*, traçaria uma denuncia bastante latente para o leitor de que seu texto é um discurso que se centre em outros discursos. A fim de expor isso, pontuamos que para Foucault:

(...) o discurso não é uma estreita superfície de contato, ou de confronto, entre uma realidade e uma língua, o intrincamento entre um léxico e uma experiência; gostaria de mostrar, por meio de exemplos precisos, que, analisando os próprios discursos, vemos se desfazerem os laços aparentemente tão fortes entre as palavras e as coisas, e destacar-se um conjunto de regras, próprias da prática discursiva. (...) não mais tratar os discursos como conjunto de signos (elementos significantes que remetem a conteúdos ou a representações), mas como práticas que formam sistematicamente os objetos de que falam. Certamente os discursos são feitos de signos; mas o que fazem é mais que utilizar esses signos para designar coisas. É esse mais que os torna irredutíveis à língua e ao ato da fala. É esse mais que é preciso fazer aparecer e que é preciso descrever. (FOUCAULT, 1986, p.56)

Nossa tentativa, aqui, é mostrar como outros textos compõem a escrita da obra e como participam de uma rede discursiva cujo objetivo é denunciar

que aquilo que é escrito como história da vida e do assassinato da protagonista é permeado por outros textos que carregam em si esse “mais” do qual trata Foucault, esse além que é mostrar o que está por trás das palavras que foram reorganizadas pelo escritor.

Começemos pelos trechos extraídos de jornais usados por Gabeira para compor sua narrativa. Ao narrador de *Sinais de vida no planeta Minas*, não é possível tomar conhecimento dos fatos ocorridos a não ser por meio dos escritos ou dos relatos, já que ele não conhece de fato a história ou participou dela. Essa impossibilidade aparece claramente na voz do narrador, que já mostra a seu leitor a todo momento que se trata de um texto construído por outros textos.

Vejamos o trecho que segue:

(...) não havia bebida alcoólica, em respeito à religião do noivo. Numa das fotos, Tia Pantera aparece por trás de uma garrafa de guaraná:

“Eles vão morar na casa (a planta foi tirada de uma revista americana) que o noivo construiu e onde mora no ponto mais alto da Vila Gutiérrez. E posso adiantar que a casa está perfeitamente montada pois ganharam um aparelho completo de louça um cheque gordo dos pais da noiva, um aparelho de cristal da Boêmia, um carrinho inglês para bebidas, um jogo de penteadeira de cristal tcheco, 18 bandejas de prata.” (Estado de Minas)

Era isso um casamento? Dona Olímpia, que dizem ter ficado louca porque não se casou, poderia ter assistido. Naquela época, ela vivia apenas a cem quilômetros do lugar. Ela veria Tia Pantera, o Major Finfim, de bigodes brancos, imensos óculos escuros, cabeça reluzindo e uma faixa verde-e-amarela sobre o paletó azul. (...) (GABEIRA, 1982, p.50).

Aqui, o narrador, que não participa da história narrada, interrompe o relato ao transcrever o texto extraído de um jornal, recurso que aparece como forma de aquele corroborar sua incapacidade de saber exatamente os detalhes do casamento, como veremos mais adiante. Parte-se, assim, do registro da

notícia para adicionar a ele uma narrativa estranha à primeira, a da personagem Dona Olímpia, cujas histórias (estórias?)²⁷, juntamente com as de Tiburtina e Chica da Silva, permearão o romance por meio de comparações que o narrador realiza com os eventos ligados a Ângela Diniz. Dessa forma, ele faz convergir tanto a figura feminina tanto da protagonista quanto das matriarcas do estado em questão, sendo o corte temporal da contemporaneidade da reportagem atravessado pelo passado histórico dessas mulheres mineiras. Assim, dentro de uma narrativa primeira, há inserção de outras que se encontram em um ponto em que ocorre a narração da trajetória de figuras femininas significativas para a história do “Planeta Minas”, da busca por autonomia feminina nesse estado, que é descrito de tal forma que os valores nele arraigados corroboram para o deslocamento dele em relação ao contexto da época: as discussões sobre a liberação sexual e o lugar da mulher na sociedade, por exemplo, não parecem penetrar nesse planeta autônomo.

Há a presença, assim, do discurso alegórico, mas não estaríamos apenas diante da construção de uma alegoria da condição feminina no estado mineiro e dos “sinais” da luta pela autonomia, mas também de uma problematização do referente, ou seja, daquela que foi Ângela Diniz, ou melhor, daqueles que foram os discursos construídos para representá-la. É inegável que existiu a mulher assassinada em 30 de dezembro de 1976, bem como as personagens históricas anteriormente mencionadas. O problema é como ter acesso a elas senão pelo discurso, por textos em que apareciam (como, no caso de Ângela Diniz, imagens e notícias nas colunas sociais e, posteriormente nas páginas policiais e nos romances). Recuperar esse referente torna-se

²⁷ Vale esclarecer, já aqui, que Fernando Gabeira afirma, no prólogo da obra, que baseou as representações das matriarcas mineiras na série de romances históricos de Agripa Vasconcelos.

extremamente problemático, dado o seu caráter instável e descentrado, e é apenas possível textualmente. A fim de que fique mais clara a nossa ideia, vejamos a advertência que inicia a obra:

Para realizar esse trabalho, consultei vários livros entre os quais destaco *O crime antes da festa*, de Agnaldo Silva, e a série histórica de Agripa Vasconcelos (Editora Itatiaia), sobretudo *Chica que manda, romance do ciclo dos diamantes nas Gerais*, e *A vida em flor de Dona Beja, romance do ciclo do povoamento nas Gerais*.

A biografia do delegado Renato de Lima foi consultada num exemplar pertencente à família e nela inclui algumas descrições e frases arbitrárias, sem prejuízo da verdade essencial. O poeta de Minas constantemente citado é Carlos Drummond de Andrade. O autor da estória de Maria-Maria é João Guimarães e há referências esparsas a outros poetas e escritores ao longo do livro.

Considero este trabalho bem próximo da reportagem, uma tentativa de entender e amar, que, em alguns espaços vazios, foi preenchido com hipóteses. Não pretendo dar uma versão definitiva dos fatos, mas esta me pareceu a mais adequada para descrevê-los no momento.

Alguns depoimentos foram condensados num só testemunho, afastando-me assim da objetividade, em busca de um efeito que transforme a vida das pessoas mencionadas, tanto quanto o possível, numa fonte de orientação e estímulo para os que sobrevivem. Há o perigo de matá-las de novo, sob o peso dos meus esquemas abstratos. Decidi correr o risco (...) (GABEIRA, 1982, p.7).

Parece-nos perceptível a indicação do processo de composição da obra, o que transparece o quanto a recuperação do referente e a busca por uma verdade nesse romance parece ser posta em xeque. O recurso, por sua vez, levaria a uma aproximação não só com o gênero reportagem, mas também com o trabalho do pesquisador, por haver a explicitação das fontes das quais o autor partiria para escrever o texto jornalístico. Esse procedimento, por sua vez, afiançaria credibilidade à fala do narrador, que buscaria alcançar a verdade (note-se a preocupação em manter a “verdade essencial” daquilo que

se quer narrar), o que se revelaria na explicitação do modo como o trabalho jornalístico acontece.

Expor, contudo, aquilo que seria a impossibilidade de essa verdade ser alcançada, já que é afirmado que a narrativa apresenta lacunas que podem ser preenchidas com hipóteses somente, que serão formuladas pelo narrador²⁸, colocaria em evidência o trabalho com a escrita. Desse modo, menos do que informar o leitor, a narrativa seria, de acordo com as palavras presentes no trecho citado acima, fonte para ele refletir; ou seja, o leitor não é encarado, segundo quer parte da crítica, como passivo, aquele que busca no texto a informação que o repórter privilegiado poderia fornecer. Ele é conclamado à reflexão estimulada pelo romance, que não se pretende a fornecer uma versão definitiva dos fatos. Estamos, segundo nossa hipótese, diante de outra direção da referência apontada por Linda Hutcheon, a hermenêutica.

Conforme aponta a autora, essa referência se relaciona ao “(...) retorno autoconsciente do texto pós-modernista ao processo de *performance* e à integridade do ato enunciativo (...)” (HUTCHEON, 1991, p. 201)²⁹. Esse retorno, por sua vez, evidencia que o leitor não pode ser excluído da questão da referência, pelo contrário: sua situação discursiva desloca o estudo do referente para longe do nível das palavras e dos nomes individuais e o aproxima do nível do discurso. “(...) As palavras se prendem ao mundo, em um nível mínimo, por intermédio do leitor, e isso se aplicaria tanto à historiografia quanto à ficção” (...). (HUTCHEON, 1991, p. 201). Já vimos que o campo histórico aparece na obra de Gabeira, bem como o ficcional. Perguntamo-nos,

²⁸ Esse preenchimento suscitaria uma reflexão sobre a denúncia do processo de escrita e, assim, para o caráter forjado dessa busca pela verdade, do qual nos ocuparemos ainda no presente trabalho.

²⁹ Não pretendemos discutir a obra aqui no contexto pós-moderno, mas as reflexões de Linda Hutcheon a respeito da metaficção historiográfica nos fornecem ferramentas para pensar a organização discursiva do romance de Gabeira.

então, se essa noção poderia também ser estendida ao campo jornalístico. A resposta parece ser afirmativa. Observemos a seguinte passagem:

(...) A partir de agora, como de um amigo que se torna famoso, quem quisesse saber de Tia Pantera tinha de acompanhar o que escreviam os jornais. O casamento estava sendo preparado, nas conversas noturnas, nos boatos da oposição e mesmo na sua cabeça. Seria o acontecimento do ano; inesquecível, garantiam os colunistas.

Participei desse casamento levando uma garrafa de vinho, um pão de frutas e um pequeno pedaço de queijo de cabra com ervas, comprados ali mesmo no Alquimia. Participei, com vários anos de atraso, é claro, e no Arquivo Público de Minas, onde há toda a documentação disponível (...) (GABEIRA, 1982, pp. 45-46).

A instância discursiva do leitor é evidenciada em dois níveis: o dos amigos da Pantera, que poderiam ter acesso a ela pela leitura dos textos publicados nas colunas sociais, e o do narrador, que participa do casamento somente por meio da leitura dos textos publicados no Arquivo Público de Minas. A existência de Ângela Diniz poderia ser recuperada, no romance, somente por meio dos textos, os quais, por sua vez, se tornam referência apenas no ato da leitura. Esse processo parece ocorrer, na obra do escritor, de modo consciente: a metalinguagem evidencia o processo de escrita que adquire sentido no processo de leitura: o texto aponta a sua própria composição e, ao fazê-lo, destaca a importância do leitor nesse processo.

Ou seja, é claro que somente fazer essa citação parece própria da reportagem, mas o que nos chama a atenção é que a presença de outros discursos não se limita a essa citação de fontes jornalísticas para descrever o casamento (ou mesmo o crime, como aparecerá em outros momentos da

obra), pois são inseridos também, como veremos, outros discursos que, inclusive, mudarão a tonalidade com que se apresenta a história. Essa pluralidade de lugares discursivos, por sua vez, parece aparecer de maneira bastante elucidativa para o leitor, como uma denúncia, talvez, de que aquilo que é feito não se trata exatamente do que ocorreu, mas de como aquilo que ocorreu é ou foi construído por esses lugares. A construção desses lugares já aparece com o fato de o próprio narrador mesclar à narrativa histórias estranhas àquela que parece ser pretensamente contada, como as histórias das mulheres mineiras.

Ademais, ao explicitar o seu papel como leitor, o narrador parece entender a leitura como uma possibilidade de organização discursiva, uma vez que o romance só pode surgir na sua relação com outros textos e outros discursos. Dessa forma, a narrativa emerge da organização e da reformulação de outros discursos: o narrador é uma instância que aqui, inclusive, por ser também um leitor, aparece como uma personagem, a quem é permitido participar, ainda que simbolicamente, do evento narrativo ao qual se refere. Esse deslocamento aconteceria porque o leitor poderia reconstituir a história, a partir dos textos, chegando, em última instância, a se tornar uma personagem dela, apesar do distanciamento, já indicado no romance (ele aponta que ele não poderia presenciar fisicamente os eventos narrados) e reforçado pelo espaço em branco na página, separando o anúncio da união dos noivos, anunciada pelos colunistas, e a participação do narrador nela. A matéria narrada permite, assim, ao leitor a reflexão sobre os eventos narrativos e, assim, uma participação ativa na geração de sentido, a qual fora indicada na abertura do livro.

Um “scriptor” em Gabeira?

Essa elaboração nos conduz ao pensamento de que a noção de *scriptor*, formulada por Roland Barthes, pareceu-nos uma questão interessante de ser associada à situação em que se encontra Gabeira na construção de *Sinais de Vida no Planeta Minas*.

Em “A morte do autor”, Barthes, partindo de suas leituras de Benveniste³⁰, aponta a necessidade de desprender o autor do ato de escrever, que seria o mais importante, partindo, inclusive, da noção mesma de narrar a seu ver:

(...) desde o momento em que um fato é contado, para fins intransitivos, e não para agir diretamente sobre o real, quer dizer, finalmente fora de qualquer função que não seja o próprio exercício do símbolo, produz-se este desfasamento, a voz perde a sua origem, o autor entra na sua própria morte, a escritura começa (...) (BARTHES, 2004, p. 1)

Não nos proporemos aqui a traçar uma discussão sobre a escritura, o que nos interessa é perceber esse espaço em que há a problematização da noção de autoria. A questão para Barthes não se limita a um apagamento do autor (o que seria um problema para nós também, já que durante toda a análise pontuamos que há autores produzindo os textos, além do fato de nos romances de Gabeira haver uma perspectiva biográfica e autobiográfica), mas sim, primeiramente, a um esvaziamento do espaço desse autor (como aquele que comanda o discurso) com uma valorização do texto e do momento de escrever, ou ainda com a colocação da “ (...) própria linguagem no lugar

³⁰ A referência aqui é à leitura do *Problèmes de Linguistique Générale*, em que se aponta que o “eu” nada mais é do que o lugar de quem diz eu. Logo, para Barthes, o autor nada mais é do que o lugar de quem escreve, ou seja, é só um lugar de enunciação.

daquele que até então se supunha ser o seu proprietário; para ele, como para nós, é a linguagem que fala, não é o autor (...)” (BARTHES, 2004-a, p. 2); ou seja, oferece-se outra propriedade à linguagem. No texto de Gabeira, parece ser possível perceber que há um organizador de discursos que se propõe, inclusive, a indicá-los como tal sem nenhum tipo de pudor, novamente, como se estivesse denunciando sua atividade de escrita, não se colocando mais como proprietário dela.

A morte do autor barthesiana suscita, desse modo, o entendimento da atividade de escrita não mais como um trabalho com a ideia de encerrado, fechado e com uma entidade que o produziu, mas como um processo que está sempre acontecendo, começando com o *scriptor*, ou seja, aquele que escreve, assim como o “eu” é o lugar daquele que se enuncia como “eu”, por fim, um espaço de ação. Isso demonstra que a importância está no processo, tanto de escrever quanto de ler, pois o espaço de escrita pode ser ocupado por qualquer um, inclusive o leitor, posição essa, aliás, ocupada pelo narrador do texto, já que há por parte dele a apresentação de si como um leitor daquilo que escreve.

Essa posição ambígua de autor/ leitor parece deixar esse narrador de *Sinais de Vida no Planeta Minas* livre para até se sentir motivado a apresentar os efeitos que a história contada surte nele mesmo, como podemos perceber na seguinte passagem:

(...) ontem à noite sonhei com ela. Andava de um lado para outro, envolta num vestido de veludo lilás que tinha um capuz da mesma cor. Andava num piso de seixos rolado e olhava as flores de um jardim colonial. Havia bruma, os sinos batiam e uma empregada negra balançava o incenso que impregna o

missa, um pouco antes da comunhão. Sentia-me tonto, suando frio com os joelhos doendo em contato com os seixos.

– Confessa logo – dizia eu – , que já estou quase desmaiando. Ela simplesmente colocava o capuz na cabeça, erguia uma rosa vermelha e respondia:

– Você quer pegar gripe nos índios, quer?

Acordei exausto, incapaz de interpretar o sonho. As centenas de perguntas que tinha formulado na cabeça encontravam sempre aquela resposta. Ou então, ela metia o capuz na cabeça, apontava a rosa em minha direção e dizia:

– Além do mais, amigo, qualquer hora eu sei que vai chover.

Resta-nos usar os dados disponíveis. (p.131-2)

No trecho, observamos que o narrador se coloca na posição de até sonhar com a protagonista, o que mostraria não só sua ânsia por saber mais da história, mas também sua capacidade de continuá-la em sua cabeça, de preenchê-la, questões que permeariam analogamente a posição daquele que lê.

Por fim, ainda vale ressaltar que esse caráter ambíguo das instâncias de escrita e leitura ainda parece ganhar força no próprio desconhecimento do fato que é admitido, levando aquele que escreve a se permitir fazer suposições e indicá-las como tal:

Ela telefonava todos os dias, sem nenhuma preocupação com o lado material da coisa. Jamais deixavam um assunto no ar, uma frase por concluir. Não há nenhuma indicação do que falavam nesses longos telefonemas. Só hipótese. Considerando-se que a vida dos dois não era assim muito movimentada, que os jornais, televisão e cinema estavam sob censura, que a situação internacional não os preocupava, é provável que caíssem, muito rapidamente, nas juras de amor e não escapassem – atirem a primeira pedra quem escapou – à habitual redundância das confissões apaixonadas. Claro que te amo, meu bem. Te adoro. Quase certa, infalível, é a aparição de algumas perguntas rápidas, delicadas, mas que talvez fossem o conteúdo principal dos diálogos, caso tivéssemos acesso ao conjunto das gravações semanais da conversa.

– Quando é que você vem para São Paulo, meu bem?

– Você já falou com ela? (p.124)

Como bem denunciado, não há como contar o que o que ocorreu, mas dentro do que se sabe, do conhecimento que se tem da história, das pessoas, do conhecimento de mundo também, há um jogo acerca do que podia ter sido dito entre os amantes³¹, uma suposição escancarada para aquele que lê, e que também parece poder se relacionar com a atividade mesma do leitor, de curiosidade, descoberta e preenchimento.

Uma teia discursiva reveladora

Observamos que a referência torna-se complexa e relativiza, por assim mostrar, o campo da pura informação, sendo que não parece sobressair o processo mimético do jornalismo. O fato, porém, de ele não ser dominante não acarreta, de forma alguma, sua exclusão no campo do romance-reportagem. Se, por um lado, a proximidade com o trabalho jornalístico e a explicitação das fontes procurariam afiançar a veracidade da versão da morte da protagonista exposta pelo narrador; por outro, indicá-las expõe o processo de criação e ressalta a produção da escrita e da leitura, bem como o caráter forjado do romance. Entrecruzam-se nele diferentes planos: o plano ficcional, por meio do intertexto (a menção aos escritores mineiros, bem como ao romance *O crime antes da festa*, o qual também trata da morte e da vida da socialite mineira), o histórico, pela referência aos fatos noticiosos e eventos ligados a personagens históricas e/ou noticiadas pela mídia da época, ou seja ao extratextual

³¹ Essas questões poderiam até ser um tanto análogas à do repertório, “o conjunto de normas sociais, históricas, culturais trazidas pelo leitor como bagagem necessária à sua leitura” (COMPAGNON, 2001, p. 152), que se costuma esperar daquele que lê para que as lacunas do texto sejam preenchidas. De maneira um tanto próxima, procura-se mostrar que houve o mesmo trabalho de preenchimento da história por meio do repertório por parte daquele que escreve a obra que se vai ler.

textualizado, que aparece nos *Sinais* também na forma de intertexto. Cremos que é justamente do entrecruzamento desses planos que surge a diferença mais fundamental entre *Sinais de vida no planeta Minas* e *Os amores da pantera*, ou melhor, do trabalho com esses planos e a forma de ele se dar de forma mais consciente e bem explorada no romance de Fernando Gabeira.

A natureza das fontes indicaria, no romance gabeiriano, a insuficiência do discurso jornalístico para contemplar a complexidade da matéria narrada, sendo necessário buscar outros textos, outros discursos, que, conforme indicado, preencham os vazios, corroborem para a formulação das hipóteses mencionadas na abertura do livro. Recorre-se, assim, ao campo da literatura que ganha *status* também de verdade igualmente válida para o desenvolvimento dos “esquemas abstratos”:

(...) Pantera era o seu nome para os jornais, mas a verdade é que esse bicho não existe no Planeta Minas, apesar de sua ausência ser insignificante para nos definir. Não temos nem nunca tivemos mar. E sempre nos faltou um pouco de sal, pois as tropas de burros levavam dois meses para transportá-lo à nossa mesa. Onça, sim, há muita. Uma delas, Maria-Maria, tornou-se heroína da literatura, ao aproximar-se cuidadosamente de um caçador chamado Tonho Tigreiro, fitá-lo com carinho, lamber seu rosto, apaixonar-se por ele e viver ao seu lado pelo resto da vida.

Tia Pantera era seu nome para as crianças e, apoiado na intuição infantil, interroguei-me por que uma pessoa aparentemente rica e feliz terminava crivada de balas, num fim de tarde na praia, naquele momento, imagino, em que os barcos retardatários retornam ao porto, deslizando entre peixes-voadores que ainda saltavam alegremente da superfície clara-escura das águas (...) (GABEIRA, 1982, pp. 9-10).

Quando aponta o nome Pantera, atribuído à Ângela Diniz pelos jornais, o narrador parece sugerir a insuficiência da esfera jornalística para lidar com a matéria do romance, por isso adota a perspectiva da criança, Tia Pantera. É

notável que a forma infantil de referir-se à socialite, forma essa que será adotada pelo narrador ao longo da obra, atenua e desloca os atributos negativos da pantera, animal ligado, no discurso da mídia, à devassidão vista como condenável pela arcaica sociedade do Planeta.

Outro ponto dessa passagem que merece destaque é a recorrência ao texto de Guimarães Rosa. Não há pantera em Minas, mas há onça, afirma o narrador. A existência desse animal, no entanto, passa do campo empírico para o ficcional, que ganha existência e *status* de verdadeiro igual ao da história, mencionada pela dificuldade de o sal chegar a Minas. Assim a versão “mais adequada para descrever os fatos” é composta não somente pela matéria disponibilizada pelos jornais da época, mas também por outros textos de natureza diversa e pela imaginação do narrador, evidenciada na descrição do espaço que teria servido de pano de fundo para o assassinato de Ângela Diniz, espaço esse que surge a partir da escrita.

Prosseguindo, a questão não se esgota somente na perspectiva infantilizada, pois é possível perceber ao longo do romance que a visão tida de Ângela Diniz também se modifica conforme os relatos (vale ressaltar aqui que os depoimentos de amigos e familiares são extraídos por Gabeira de *O Crime Antes da Festa*) surgem ao longo do texto. Entendendo-os como discursos, o texto parece denunciar que aquilo que se conta, contrariamente ao que se espera de uma reportagem, é discursivo, criado a partir de tudo que as palavras escolhidas carregam consigo quando associadas àqueles que as proferiram.

A problemática exposta parece estar ganhar seu ápice ao final da narrativa, no momento em que Tia Pantera e Doca ficam sozinhos na casa de

Búzios depois que a empregada os abandona para não continuar a ver o que estava acontecendo:

Quando Maria José fez sua malinha e partiu da casa de Búzios. Tia Pantera ficou praticamente a sós com o homem. A amiga era seu último vínculo com o mundo, uma voz consolando, a mão curando a ferida, a insistência permanente sobre a vida em outro lugar, sobre o fato de que os ônibus de carreira partiam regularmente. Mas, ao colocar para Tia Pantera a possibilidade de viajar para o Rio, ela apenas afundou a cabeça na areia e chorou.

Conta o homem que o sol já havia se posto e ela foi dormir na cama. Ele sentou-se a seu lado e não sabe quantas horas se passaram. Nenhuma precisão nesse ponto. Talvez hora e meia. Quando ela acordou, a discussão recomeçou. O tema era Gabrielle. O homem sentia-se ferido, lembrava-se do episódio na praia e disse que ouviu dela:

– Se você quiser ficar comigo, tem de aceitar minha relação com outros homens e mulheres. Vai ver o que é bom ser corno. Depois dessa frase, um pouco construída para impressionar o júri do interior, o homem preparou suas malas e resolveu partir. (GABEIRA, 1982, p.164)

A partir deste ponto, após a saída da empregada, observa-se uma mudança na tonalidade com que se vinha tratando a protagonista, porque, a desse momento em diante, só há uma testemunha daquilo que viria a acontecer, o assassinato. A questão é a morte de Ângela Diniz é não somente testemunhada pelo homem que cometeu o crime, mas, antes de mais nada, divulgada à imprensa por meio de um discurso machista³². Não negando que isso remonte de alguma maneira à questão da alegoria, já que haveria a ideia de um caso particular aludir a uma questão maior e mais profunda que é a situação marginal e machista na qual a mulher se encontrava na sociedade que

³² Há muitos discursos masculinos ao longo da obra, inclusive, eles são até predominantes (considerando o do narrador). Algumas vezes esses discursos são machistas, mas se mesclam aos discursos idealizados sobre a protagonista. Depois da saída da empregada, no entanto, o que passa a predominar são os discursos que buscam culpar Ângela Diniz e que se encontram permeados pela visão machista.

serve de pano de fundo para a narrativa (aqui não só a década de 70, mas as sociedades anteriores evocadas pelas mulheres mineiras que aparecem na narrativa), é possível considerar o recurso uma solução estética mais bem trabalhada pelo autor.

As mudanças de agentes do discurso que aparecem no texto poderiam ser observadas também como uma forma de indicar a relação que as palavras possuem com o mundo, já que elas não podem representá-lo de fato, mas somente indicar que o arranjo das palavras sinalizariam uma criação daquilo que está no mundo por aquele que enuncia. Por isso, é possível encontrar na obra certa pluralidade de visões, porque os discursos apontariam exatamente para a impossibilidade de se contar verdadeiramente a história, e isso é feito de maneira bastante aberta, talvez com a finalidade mesma de mostrar essa insuficiência do texto de indicar qualquer verdade:

(Versão para o júri – Ele se ajoelha e diz: Peço perdão pelo que fiz; quero ficar; constituir (*sic*) família. Ela atira uma pasta no seu rosto, a pasta se abre: oh, é minha pistola Beretta. Depois disso não vi mais nada)... (GABEIRA, 1982, p.165)

Essa questão ainda parece se tornar mais evidente quando começa a apresentação do julgamento do assassino da protagonista:

Nesse júri, a grande vedete foi o velho advogado, esse da Vênus Lasciva destilando o veneno do instinto sexual e tudo mais. Considerado um grande criminalista, tinha sido ministro, impondo um grande respeito aos juízes e adversários. Além do mais, decidiu que aquele seria seu último júri. Queria fazê-lo maravilhosamente, para encerrar sua carreira histórica. Fechar com chave de ouro, como se dizia no seu tempo. Pensou em todos os detalhes da sua atuação de despedida e até hesitou se beijaria ou não a tribuna, como fizeram seus antepassados.

O advogado tinha um bigode negro e fino e resolveu que o júri seria um diálogo com seus mestres, tudo num nível bem acessível aos jurados, porque a vitória era um elemento importante na sua brilhante despedida. Enrico Ferri, o grande jurista italiano, seria seu inspirador. Apresentaria numa defesa mostrando como Tia Pantera buscava a morte e escolheu um homem preciso para realizá-la. Mostraria mais, porque não era apenas um advogado mas um pensador, que Tia Pantera morreu ao desprezar todo os valores morais da sociedade. A solenidade do locutor de televisão cuidaria indiretamente de ecoar essa mensagem para todo o país: quem despreza nossos valores morais acaba morrendo no seu próprio impulso autodestrutivo. A questão de quem vai consumir a morte, a pessoa que vai realizar o desígnio subconsciente da vítima, era secundária.

Mas uma tese só não bastava. Era preciso um caso célebre para servir de exemplo, uma encarnação romanesca que fizesse viajar aquelas imaginações provincianas. A resposta estava em Ferri. A partir daí, de um exemplo do mestre, encontraria sua variante, como os jogadores de xadrez encontram uma variante estudando uma defesa siciliana. (GABEIRA, 1982, p.179-180)

É claro que é sabido que em um julgamento existem pelo menos duas versões do fato, mas considerando o restante do texto, em que também aparece uma multiplicidade de discursos, não cremos ser tão absurdo pensar que há novamente uma denúncia de que aquilo que se conta depende de quem está contando, que o que há é discurso. Ainda é possível indicar que, neste momento, aquele que organizava a história e, obviamente, também criava o seu discurso sobre ela, já tinha indicado sua saída desse jogo discursivo, já que, após a morte da protagonista, antes de se iniciar a história sobre o julgamento de Ângela Diniz, há essa declaração³³:

Com sua morte, fragmentam-se narrador e narrativa, dissolve-se o tempo, nada será como antes. Mas o último dia do tempo não é o último dia de tudo... (GABEIRA, 1982, p.167)

³³Cabe pontuar que a partir deste ponto há um processo intenso de paráfrase do livro *O Crime antes da festa*. De alguma forma, vê-se que a citação aponta um aparente, por assim dizer, “abandono” do discurso, o que também se liga um pouco à mudança de tonalidade.

Antes disso, essa teia discursiva já havia se desnudado na perda do controle da narrativa: entrecruzava-se a voz de Ângela, de modo desconexo, por meio de flashes, à dos discursos anteriores que penetraram a forma como sua vida foi constituída no decorrer do romance:

Que horas eram aquelas? Sete? O que importa. Era hora de grilo, rã e vaga-lume em Minas, hora do curiango, um pássaro que voa contra o farol do carro, hora de anjinho subindo para a coroação no mês de maio, de menino que não voltou pra casa ser dado como perdido, era a hora, a hora dela, a que foi dada. Tia Pantera morreu. O homem voltou para o carro fugindo em disparada. Três filhos. As portas de casa ficaram semi-abertas. Trinta e dois anos. Nenhum sinal de vizinho. Colar com um coração. Pulseira com um coração. Com um coração. Ângela. Enviada de quem? A testa larga, os olhos apertados. S'imbora pra Ravena. Gracinha de menina saindo da igreja de Lourdes. Grega. O sapo, as duas corujinhas e as almofadas que vão ser todos cobertos de branco irão pra Búzios. Búzios. Cuidado, vou roubar seu marido. Pastando, sabe? Amanhã posso estar em outra. Amarrada no hoje e no agora. Se alguém gritasse seu nome, Ângela morria de susto. Não podia dar certo. Era uma pessoa com sólida formação protestante. Calma, presidente, assim o senhor está me colocando contra a parede. E a sua noivinha, bem? Ela sabe? Foi uma excelente companheira – Frank Sinatra. Doca, você não presta. Me larga, me deixa. Sem condição de sair. Santa Maria Goretti. Sem condição de sair. Fraca. Ou eu ou esse cachorro ... (GABEIRA, 1982, pp. 165-166)

Vale ainda, por fim, ressaltar que só sobram para esse final de história discursos que, se não são só proferidos por homens, são permeados pela visão machista, exatamente neste momento em que aquele que vinha rearranjando os discursos e também proferindo o seu ausentou-se.

Referências bibliográficas

AGUIAR, Flávio. *A palavra no purgatório: literatura e cultura nos anos 70*. São Paulo: Jinkins, 1997.

ALMEIDA, Marco Antônio de. “O cinema policial no Brasil: entre o entretenimento e a crítica social”. In: *Cadernos de Ciências Humanas - Especiaria*. v. 10, n.17, jan./jun., 2007, p. 137-173. Disponível em: http://www.uesc.br/revistas/especiarias/ed17/marco_antonio.pdf. Acesso em: 08/05/2014

ARRIGUCCI JR., David. “Recompôr um rosto”. In: *Discurso*. n.12. São Paulo: Editora Ciências Humanas, 1980.

BAHIA, Juarez. “O jornalismo contemporâneo”. In: *Jornal, história e técnica: história da imprensa brasileira*. São Paulo: Ática, 1990a.

BAKHTIN, Mikhail. “Os gêneros do discurso”. In: *Estética da criação verbal*. Tradução de Maria Ermantina Galvão Gomes Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

BARTHES, Roland. “A morte do autor”. Texto publicado originalmente em: *O rumor da língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2004-a. Disponível em: http://moodle.stoa.usp.br/file.php/452/morte_do_autor.pdf. Acesso em 12/05/2014.

BENJAMIN, Walter. “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet; prefácio Jeanne Marie Gagnebin. – 7. ed. – São Paulo: Brasiliense, 1994. – (Obras escolhidas;v.1)

_____. “O autor como produtor. Conferência pronunciada no Instituto para o Estudo do Fascismo, em 27 de abril de 1934”. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet; prefácio Jeanne Marie Gagnebin. – 7. ed. – São Paulo: Brasiliense, 1994. – (Obras escolhidas;v.1)

CAMILO, Vagner. *Riso entre Pares: Poesia e Humor Românticos*. Editora da Universidade de São Paulo; Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo, 1997, - (Ensaios de cultura;13).

CANDIDO, Antonio. *A literatura e a formação do homem*. São Paulo: Ciência e Cultura, 1972.

COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria. Literatura e senso comum*. Belo Horizonte : UFMG, 2006.

COSSON, Rildo. *Fronteiras contaminadas. Literatura como jornalismo e jornalismo como literatura no Brasil dos anos 1970*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2007.

_____. “Gênero, periferia e canône: horizontes do romance-reportagem no Brasil”. In: Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea, n.17. Brasília, janeiro/fevereiro de 2002, pp. 23-32. Disponível em: http://www.gelbc.com.br/pdf_revista/1703.PDF. Acesso em 08/05/2014.

_____. *Romance-reportagem: o gênero*. Brasília: Editora Universidade de Brasília / São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2001.

COSTA, Cristiane. *Pena de aluguel: escritores e jornalistas nos Brasil 1904-2004*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

DJIK, Teun A. Van. *La noticia como discurso: comprensión, estructura y producción de la información*. Paidós, 1990b.

EDUARDO, André Gustavo de Paula. *José Louzeiro, do romance-reportagem ao cinema: estudo da adaptação literária para o audiovisual a partir de Lúcio Flávio e Infância dos Mortos*. Dissertação (Mestrado) – Universidade Estadual Paulista. Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação, Bauru, 2013. Disponível em: <https://www.faac.unesp.br/Home/Pos-Graduacao/MestradoeDoutorado/Comunicacao/DissertacoesDefendidas/andre-g-de-paulaeduardo.pdf>. Acesso em: 20/05/2014.

FOUCAULT, M. *A Arqueologia do saber*. Rio de Janeiro: Forense, 1986.
_____. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. Trad. Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

GABEIRA, Fernando. *Carta sobre a anistia; A entrevista do Pasquim; Conversação sobre 1968*. Rio de Janeiro: Codecri, 1979a.

_____. *Diário da crise*. Rio de Janeiro: Rocco, 1984.

_____. *Diário da salvação do mundo*. Rio de Janeiro: Espaço e Tempo. 1987.

_____. *Entradas e Bandeiras*. Rio de Janeiro: Codecri, 1981a.

_____. *Hóspede da utopia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981b.

_____. *O crepúsculo do macho*. Rio de Janeiro: Codecri, 1980.

_____. *O que é isso companheiro?* Rio de Janeiro: Codecri, 1979b. _____.

_____. *Nos que amávamos tanto a revolução; diálogo Gabeira – Cohen Bendit*. Rio de Janeiro: Rocco, 1985.

_____. *Sinais de vida no planeta Minas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

GARCÍA CANCLINI, Néstor. *A Sociedade sem Relato: Antropologia e Estética da Iminência*. Trad. Maria Paula Gurgel Ribeiro. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2012.

GENETTE, Gérard. *O discurso da narrativa*. Tradução de Fernando Cabral Martins. Lisboa: Vega, s.d.

GRILLO, Sheila Vieira de Camargo. *A produção do real em gêneros do jornal impresso*. São Paulo: Associação Editorial Humanitas, 2004.

KUCINSKY, Bernardo. *Jornalistas e revolucionários nos Tempos da Imprensa Alternativa*. São Paulo: Página Aberta, 1991b.

HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: história, teoria e ficção*. Tradução de Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991a.

HUYSEN, Andreas. *Memórias do modernismo*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1997.

LEITE, Ligia Chiappini Moraes. *O foco narrativo (ou A polêmica em torno da ilusão)*. São Paulo: Ática, s.d..

LOUZEIRO, José. *Araceli, meu amor*. São Paulo: Prumo, 2012.

_____. *Lúcio Flávio, o passageiro da agonia*. São Paulo: Abril Cultural, 1982.

_____. "Mataram a moça e caçaram o livro. Entrevista com José Louzeiro." Disponível em: http://almanaque.folha.uol.com.br/leituras_28mar01.shtml. Acesso em: 03/06/2014.

_____. *Os amores da pantera. O outro lado do crime de Búzios*. Rio de Janeiro: Record, 1983.

MELLO, Jefferson Agostini. "Crítica literária e literatura na contemporaneidade: tensões e divergências". *Remate de Males* – 28(2) – jul./dez. 2008. Disponível em: <http://revistas.iel.unicamp.br/index.php/remate/article/view/857/638>. Acesso em: 02/06/2014.

RIBEIRO, José Alcides. "Ficção Brasileira e Imprensa Periódica Na Década de 70: Palimpsesto, Hipertexto e Alegoria". *Revista da Universidade Católica de Goiás*. v.30 n.3. Goiânia: Ed. da UCG, 2003.

_____. "Literatura e jornal: uma viagem no tempo". 1. ed. Goiânia: Editora PUC/Kelps, 2011.

_____. "Memórias e Mídias Informativas na Década de 70: O Processo do Hipertexto da Notícia à Ficção". *Semiótica da Comunicação do IV encontro dos núcleos de pesquisa da Intercom*. Porto- Alegre: 2004

HOBBSBAUM, Eric. "Morre a vanguarda: as artes após 1950". In: *Era dos Extremos: o breve século XX*. Tradução de Marcos Santarrita. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

Montero, Paula (org.). *Deus na Aldeia: missionários, índios e mediação cultural*. São Paulo: Globo, s.d.

SILVA, Agnaldo. *O crime antes da festa (a história de Ângela Diniz e seus amigos)*. Rio de Janeiro, Litador, 1977.

SILVA, Victor Manuel de Aguiar e. *Teoria da Literatura*. Coimbra: Livraria Almedina, 1983.

SÜSSEKIND, Flora. *Literatura e vida literária: polêmicas, diários & retratos*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

_____. *Tal Brasil, Qual Romance?* Rio de Janeiro: Achiamé, 1984.

VIVALDI, Gonzalo Martin. *Generos Periodísticos*. Madrid: Paraninfo, 1979c.