

**NOVO JORNALISMO: FRONTEIRAS LITERO-FACTUAIS EM *A SANGUE FRIO* E EM
*RADICAL CHIQUE***

Francisco Aquinei Timóteo Queirós
Universidade Federal do Acre (UFAC)
aquinei@gmail.com

Resumo: A pesquisa busca analisar de que forma fato e ficção se entrecruzam no “movimento” do Novo Jornalismo, a partir das obras *A sangue Frio* e *Radical Chique e o Novo Jornalismo*, de Truman Capote e Tom Wolfe, respectivamente. Pretende-se, a partir da investigação do *corpus* em estudo, revelar os aspectos que aproximam o fato jornalístico, a notícia e a reportagem às técnicas literárias do romance, do conto e da crônica. O estudo investiga o Novo Jornalismo sob o viés de textos centrais das áreas de teoria literária e estudos jornalísticos utilizando autores como Mikhail Bakhtin, Hayden White, Paul Ricoeur, Muniz Sodré; além de referenciar outros escritores que, como Tom Wolfe e Truman Capote, fizeram parte de um grande movimento renovador do jornalismo literário nos anos 1950, 1960 e 1970 chamado, genericamente, de Novo Jornalismo.

Palavras-chave: Literatura; Novo Jornalismo; Tom Wolfe; Truman Capote.

Abstract: The research examines how fact and fiction intersect in "movement" of New Journalism, from the works *In Cold Blood* and *Radical Chic and the New Journalism* written by Tom Wolfe and Truman Capote. From the investigation of the corpus, it is possible to reveal aspects that approximate the journalistic fact, the news story and the literary techniques of the novel, the story and the chronicle. The study investigates the New Journalism using journalistic authors such as Mikhail Bakhtin, Hayden White, Paul Ricoeur, Muniz Sodré, in addition to reference other writers like Tom Wolfe and Truman Capote were part of a movement of the great literary journalism in the years 1950, 1960 and 1970 called, generically, New Journalism.

Keywords: Literature; New Journalism; Tom Wolfe; Truman Capote.

(...) as narrativas são não apenas modelos de acontecimentos e processos passados, mas também afirmações metafóricas que sugerem uma relação de similitude entre esses acontecimentos e processos e os tipos de estória que convencionalmente utilizamos para conferir aos acontecimentos de nossas vidas significados culturalmente sancionados. Vista de modo puramente formal, uma narrativa histórica não só uma reprodução dos acontecimentos nela relatados, mas também um complexo de símbolos que nos fornece direções para encontrar um ícone da estrutura desses acontecimentos em nossa tradição literária.

- Hayden White

No artigo intitulado *Novo Jornalismo: fronteiras litero-factuais em A Sangue Frio e em Radical Chique* busca-se discutir as estratégias textuais do Novo Jornalismo – “vertente” que surgiu na década de 1960 nos Estados Unidos – e que propunha a aproximação entre a narrativa documental do texto de jornal ao caráter ficcional e fabulista da narrativa literária. Pretende-se entender de que maneira o Novo Jornalismo estabelece o deslocamento das fronteiras entre o “real” e o “ficcional”, bem como repensar os preceitos e procedimentos jornalísticos quanto à possibilidade de uma polissemia e de uma polifonia no que se referem às formas discursivas presentes nas reportagens de jornais e revistas.

Pretende-se problematizar os aspectos narrativos – relacionando-os à estética do acontecimento jornalístico e cotejando-os a partir da fronteira literária e histórica, que divide as acepções entre fato e ficção. Nesse sentido serão discutidas as convergências entre as narrativas jornalística, literária e histórica, tendo-se como escopo mostrar que assim como a ficção penetra os domínios da realidade, observa-se também o movimento contrário, qual seja a realidade abarcando o espaço da ficção, numa diluição de limites.

O Novo Jornalismo promoveu uma guinada conceitual e epistemológica no modo de narrar a notícia, rompendo com os conceitos estanques da prática jornalística, como a objetividade e a imparcialidade. O que marca essa vertente narrativa é a localização do jornalista no interior da configuração do enredo, impregnado, ele também, de atributos ficcionais. Isto é, o jornalista que vai ao palco dos acontecimentos é, na verdade, uma entidade da narrativa. Percebe-se, portanto, que a narrativa assim como o tempo atribuem coerência espacial e temporal às manifestações factuais do real-histórico:

Este é o caminho tomado pelo que Aristóteles entendia como mimese (mimesis), ou seja, não a “imitação” da realidade, mas o aproveitamento de aspectos da realidade para produzir um discurso que lhe é semelhante ou homológico. Por maior que seja a afinidade deste mecanismo com o da ficção, são coisas diferentes, porque a mimese do discurso informativo se realiza em função de uma referência sócio-histórica, de algo que acontece num aqui e agora da vida social. E por força do dispositivo técnico (suporte e matriz de significações) em que se insere, a mimese informativa visibiliza o acontecimento por meio de um enquadramento técnico.¹

Constata-se que o tempo e a narrativa são categorias imbricantes e têm a função de auxiliar os historiadores, os romancistas e os jornalistas na configuração da realidade histórica, dos fatos e acontecimentos. A narrativa apresenta formas alternativas de conhecer e descrever o mundo e usa a linguagem para representar as ambíguas e contrastantes categorias da vida e da experiência humana.

¹ Sodré. *A narração do fato: notas para uma teoria do acontecimento*, p. 37.

O debate sobre os aspectos movediços que coadunam fato e ficção é pródigo na crítica literária, jornalística e historiográfica. White (1994) pontua que as narrativas históricas mantêm uma relação mais íntima com a literatura do que com a ciência porque se configuram manifestamente como “ficções verbais”. Com isso, constata-se que o Novo Jornalismo constitui uma categoria híbrida por lidar com técnicas literárias, amalgamando o fictício e o verídico no mesmo processo narrativo. As descrições e as narrativas também são perpassadas pela ficcionalização de aspectos específicos inerentes à realidade histórica.

Estudiosos como Mikhail Bakhtin, Paul Ricoeur e Hayden White permitem um aprofundamento das técnicas do Novo Jornalismo, servindo de arcabouço teórico para a configuração das técnicas de construção cena a cena, diálogos, pontos de vista e fluxo de consciência e os detalhes simbólicos, elementos empregados pela vertente estadunidense.

Em Bakhtin (1998), salienta-se a ideia de polifonia, tecendo mosaicos sociais ricos em ângulos dialógicos. Importa destacar que, nas obras de Wolfe e Capote, a multiplicidade de vozes concretiza uma alquimia de visões de mundo – que resultam em uma nova mistura de vozes, em um novo diálogo. E nesse novo diálogo, a realidade emerge e se concretiza como um relato polifônico de forte poder digressivo-consensual em que se imbricam as vozes das personagens, do autor, do texto e do público leitor, conferindo à narrativa jornalística “possibilidades abertas e infinitas geradas por todas as práticas discursivas de uma cultura, toda a matriz de enunciados comunicativos onde se situa um dado enunciado” (Stam, 1992, p. 74).

Em Ricoeur (2010), verifica-se que o caráter temporal da experiência humana se configura por intermédio da narrativa. Por isso, em *Radical Chique e Novo Jornalismo* e em *A Sangue Frio*, tempo e narrativa transformam a sucessão de incidentes em uma totalidade significativa. A identidade de um texto narrativo deve ser buscada no caráter temporal “da experiência humana porque a narrativa é sempre um mundo temporal, o tempo tornado humano na medida em que este é reconfigurado de modo narrativo”. (Motta, 2004, p. 11)

White (1994) serve de parâmetro para se compreender como se justapõem fato e ficção na narrativa jornalística, histórica e literária. Apesar das tensões que as dividem é preciso repensá-las a partir das fronteiras da linguagem, como um exercício de recodificação e ampliação das possibilidades historiográficas, literárias e jornalísticas.

Nesse sentido, a literatura e o Novo Jornalismo ajudam a redimensionar a busca pela realidade histórica, ampliando o volume de vozes dentro de contextos específicos, o diálogo entre historiadores e o passado e também o diálogo entre textos e realidades;

harmonizando, dessa forma, “a estrutura específica de enredo com o conjunto de acontecimentos históricos aos quais deseja conferir um sentido particular. Trata-se essencialmente de uma operação literária, vale dizer, criadora de ficção”. (White, 1994, p. 102)

A homogeneização e a planificação do texto jornalístico tradicional, assentado nos ideais de isenção e imparcialidade são a marca do modelo que predominou no final do século XIX e início do século XX nos jornais impressos. Excetuando o pequeno lapso temporal em que vigorou o Novo Jornalismo. A desreferenciação que se verificava, conduzia à sensação de que todos os textos eram iguais, de que todos os jornais se assemelhavam.

Na década de 1960, os novos jornalistas começaram agir meio que por experiência e erro – como declara Tom Wolfe (2005) – aprendendo e utilizando as técnicas do realismo, especialmente do tipo que se encontrava em Fielding, Smollett, Balzac, Dickens e Gogol. Por instinto mais que pela teoria, os jornalistas começaram a descobrir os recursos que deram ao romance seu poder único, conhecido entre outras coisas como seu imediatismo, sua realidade concreta, seu envolvimento emocional, sua qualidade absorvente e fascinante. Esse poder se originava, sobretudo, de quatro recursos básicos: reconstruir a história cena a cena, registrar diálogos completos, apresentar as cenas pelos pontos de vista de diferentes personagens e, por último, o registro de hábitos, roupas, gestos e outras características simbólicas da personagem:

O detalhamento do ambiente, as expressões faciais, os costumes e todas as outras descrições só farão sentido se o repórter souber lidar com os símbolos. Se puder atribuir significados a eles e, mais importante ainda, se tiver a sensibilidade para projetar a ressignificação feita pelo leitor.²

O Novo Jornalismo concentra suas narrativas na utilização de recursos específicos e descrições detalhadas de lugares, hábitos, gestos, feições, comportamentos e objetos; procurando mostrar a realidade sob um novo ponto de vista, em que o relato profundo e subjetivo provoque emoções.

Propõe-se que os fatos sejam tratados de maneira diferenciada, com maior profundidade e reflexão, tornando a escrita jornalística mais sensibilizada. O foco narrativo é alternado possibilitando ao narrador ser testemunha ou participante dos acontecimentos.

² Pena. *Jornalismo literário*, p. 55.

Cai, dessa forma, o mito da neutralidade e imparcialidade da imprensa convencional; contudo, mantendo sempre como norte a preocupação de se manter fiel à realidade e à veracidade dos fatos. Nesse sentido, o Novo Jornalismo constitui uma forma mais completa de narrar as notícias, principalmente, pela adoção de técnicas que remontam aos romancistas realistas:

Os realistas do século XIX (tanto românticos quanto naturalistas) levaram ao máximo esse povoamento do espaço literário pelo pormenor, - isto é, uma técnica de convencer pelo exterior, pela aproximação com o aspecto da realidade observada.³

Se por um lado o contato do jornalista com a literatura pode torná-lo mais apto a exercer sua profissão de maneira mais humana, ultrapassando as garantias técnicas para exercer um olhar mais sensível sobre o cotidiano que o cerca; por outro lado, o mediador social empenhado em atuar de maneira mais criativa no universo jornalístico poder se valer dos subsídios da literatura como forma de transformar a mera descrição factual dos acontecimentos em uma narração viva, em que ao projeto ético e técnico do jornalista se acrescente também a preocupação estética.

Para analisarmos os recursos empregados pelos novos jornalistas, vamos fazer uso de três obras: *Radical Chique e o Novo Jornalismo*, de Tom Wolfe; e *A sangue frio* e *Os cães ladram*, de Truman Capote.

Construção cena a cena: o mosaico factual

Nesse recurso, o autor superpõe as cenas como se estivesse montando um mosaico; cada “peça” vai dando forma e apresentando o fato em suas múltiplas feições, a fim de proporcionar ao leitor a sensação de testemunhar os acontecimentos no momento em que ocorrem.

O exemplo que veremos a seguir foi retirado do livro *A sangue frio* de Truman Capote e descreve a cena do crime, na casa da família Clutter, brutalmente assassinados:

Era uma cena horrível. Aquela moça maravilhosa – mas não dava nem para reconhecer. Tinha levado um tiro de espingarda na nuca, a uma distância de uns cinco centímetros. Estava deitada de lado, de frente para a parede, e a parede ficara coberta de sangue. As cobertas estavam puxadas até seus ombros. O xerife Robinson desceu-as, e vimos que ela vestia um roupão de banho, um pijama, meio soquete e chinelos – como se, na hora em que aquilo tudo aconteceu, ainda não tivesse ido para a cama.

³ Candido. In: *A personagem da ficção*, p. 79.

Suas mãos estavam amarradas atrás das costas, e os tornozelos atados com o tipo de cordão usado para abrir e fechar venezianas (...).

Voltamos para o corredor, e olhamos em volta. Todas as outras portas estavam fechadas. Abrimos uma delas, e era um banheiro. Havia nele alguma coisa errada. Achei que era a cadeira – uma cadeira do tipo sala de jantar que parecia deslocada num banheiro. A porta seguinte – concordamos que devia ser o quarto de Kenyon. Muita coisa do rapaz espalhada. E eu reconheci os óculos de Kenyon – numa prateleira, ao lado da cama. Mas a cama estava vazia, embora desse a impressão de ter sido ocupada. Então seguimos até o final do corredor, a última porta, e lá, na cama dela, encontramos a senhora Clutter. Também tinha sido amarrada. Mas de maneira diferente – com as mãos à frente do corpo, de maneira que parecia estar rezando – e numa das mãos estava segurando, agarrando, um lenço. Ou seria um lenço de papel? O cordão em torno de seus pulsos corria até os tornozelos, que também estavam amarrados, e depois ia até o pé da cama, onde foi preso – um trabalho muito complicado, e feito com capricho (...). E ela deitada ali, morrendo de medo. Estava usando algumas jóias, dois anéis e um robe, uma camisola branca, e meias brancas. Sua boca tinha sido fechada com fita adesiva, mas ela tinha levado um tiro à queima-roupa no lado da cabeça, e o disparo – o impacto – tinha arrancado a fita. Os olhos estavam abertos. Bem abertos. Como se ainda estivesse olhando para o assassino. (Capote, 2006, p. 93-4)⁴

Constata-se, no excerto acima, que a narrativa organiza o fato como algo presente, dinâmico e vivo. Capote vai desvelando todas as minúcias, todos os detalhes e reconstrói o acontecimento para o leitor. Para isso, o fato é visto como se fosse formado por diferentes cenas, como em uma projeção cinematográfica. Truman Capote utiliza esse recurso diversas vezes em *A sangue frio*, tanto que Eduardo Belo destaca que “A descrição minuciosa das cenas fazia de Capote um cineasta do texto” (2006, p. 45).

Para compor a “imagem” da cena do crime, Capote utiliza-se de elementos que habilmente maneja. A narrativa é composta por uma alquimia de apelos irresistíveis, destacando-se a fluência narrativa, os recursos de sugestão cinematográfica e as pinceladas de suspense.

A construção cena a cena constitui o elemento básico do Novo Jornalismo. A ferramenta permite ao repórter organizar a história como um imenso quadro, conferindo à narrativa fidelidade e dinamicidade, por meio da alternância de novos elementos na confecção do enredo jornalístico. O recurso potencializa os elementos da notícia, ultrapassando os limites dos acontecimentos e apresentando visões mais amplas da realidade. A ferramenta rompe, nesse sentido, as injunções burocráticas do *lead*, garantindo perenidade e profundidade aos relatos jornalísticos.

Ponto de vista e fluxo de consciência: a viagem através da personagem

⁴ Capote. *A sangue frio*, p. 93-4.

No segundo recurso, conhecido como ponto de vista e fluxo de consciência, o repórter apresenta a história por intermédio dos olhos de uma personagem particular, concedendo ao leitor a sensação de estar dentro da cabeça da personagem, experimentando a realidade emocional da cena como a personagem a experimenta. Os novos jornalistas geralmente utilizavam o ponto de vista da terceira pessoa – “eu estava lá” – da mesma maneira que os memorialistas e romancistas. Era comum também a oscilação entre a primeira e a terceira pessoa – ora o jornalista participava da cena, ora se afastava. Às vezes, o repórter entra diretamente na “cabeça” de seu personagem, experimentando o mundo através de seu sistema nervoso central ao longo de toda uma determinada cena. O leitor vê as “imagens” pelos olhos de uma personagem:

As duas, três ou quatro da manhã, em algum lugar por ali, no dia 25 de agosto de 1966, na verdade seu aniversário de 48 anos, Leonard Bernstein acordou no escuro num estado de louco alarme. Isso já havia acontecido antes. Era uma das formas que sua insônia assumia.

Então, fez o de sempre. Levantou e andou um pouco. Viu a si mesmo, Leonard Bernstein, o egrégio maestro, entrando no palco de gravata-borboleta branca e casaca diante de uma orquestra completa. De um lado do pódio do maestro há um piano. Ele senta na cadeira e pega a guitarra. Uma guitarra! Um desses instrumentos debilóides, como o acordeão, feito para o método Aprenda a Tocar em Oito Dias – Gráficos Fáceis, dirigido a adolescentes de catorze anos de Levittown com 110 de QI!

Mas há uma razão. Ele quer passar uma mensagem antiguerra para uma imensa platéia de colarinho branco engomado no auditório sinfônico. Ele anuncia a todos: “Eu amo”. Apenas isso. O efeito é mortificador. Imediatamente um negro se levanta na curva do piano de cauda e começa a dizer coisas como: “A platéia está curiosamente envergonhada”. Lenny tenta começar de novo, toca alguns números rápidos no piano, diz:

“Eu amo. Amo ergo sum.”

O negro levanta de novo e diz: “A platéia acha que ele deve se levantar e sair. A platéia pensa: “Tenho vergonha até de cutucar meu vizinho.” Por fim, Lenny profere um emocionado discurso antiguerra e sai.

Por um momento, sentado sozinho em sua casa, de madrugada, Lenny pensou que aquilo podia até funcionar e anotou a idéia. Pense só nas manchetes: BERNSTEIN ELETRIZA PLATÉIA DE CONCERTO COM APELO ANTIGUERRA. Mas então o entusiasmo se abate.

Ele perdeu a coragem. Quem era aquele bendito negro que levantava do piano e informava ao mundo que Leonard Bernstein estava fazendo papel de idiota? Não fazia sentido, esse negro superego no piano de cauda de concerto.⁵

Tom Wolfe trouxe para o Novo Jornalismo o recurso do fluxo de consciência, em que o pensamento da personagem é reproduzido, na maioria das vezes de forma desorganizada, como se várias coisas viessem à cabeça ao mesmo tempo. Esse recurso

⁵ Wolfe. *Radical Chique e o Novo Jornalismo*, p. 154-5.

pode ser percebido no início do texto *Radical Chique*, quando Wolfe descreve os pensamentos desencontrados do maestro Leonard Bernstein.

Uma característica marcante neste texto é a intromissão do narrador que vagueia pelo quarto feito um espectro e parece observar cada passo de Bernstein, colhe cada detalhe; supõe-se que ele esteja lá: “As duas, três ou quatro da manhã”; contudo, não está.

Detalhes simbólicos: o status de vida

O objetivo da intensa descrição é apresentar as facetas e as nuances de cada personagem. Cada detalhe funciona como um signo que sempre remete a outro e a outro; até ter formado completamente o desenho psicológico e social da personagem retratada na cena. A descrição de gestos, hábitos, costumes, vestuário, decoração não é mero bordado em prosa. Este recurso exige uma atenta pesquisa e é usado para enriquecer as informações sobre determinada personagem.

Com os símbolos de “*status da vida*”, o leitor compreende melhor o espírito das personagens, os cenários das histórias, a época, enfim, entendem o contexto em que a personagem está situada. Vejamos o perfil abaixo sobre Marlon Brando feito por Truman Capote:

O piso era coberto com tatames escuros, tendo por cima uma discreta exibição de travesseiros de seda rústica; um pergaminho com carpas douradas a nadar enfeitava a alcova, e, sob ela, num aparador, havia um vaso com lírios e folhas vermelhas bem arrumadas. O maior dos cômodos – o interno – usado pelo ocupante como uma espécie de escritório onde ele também dormia e comia, tinha uma mesa comprida de laca e um local para dormir.

Nesses quartos, os conceitos divergentes de decoração japonesa e ocidental – uma tentando impressionar pela ausência de enfeites, pela falta de demonstrações de exibicionismo, enquanto a outra buscava exatamente o oposto – podiam ser ambos observados, pois Brando não parecia disposto a usar o espaço de armazenamento do apartamento, oculto atrás de portas de correr de papel. Tudo que ele possuía estava à mostra. Camisas para lavanderia; meias também; sapatos, malhas, paletós, chapéus e gravatas espalhavam-se como a roupa de um espantalho desmembrado. Além de máquinas fotográficas, uma máquina de escrever, um gravador, um aquecedor elétrico que operava com sufocante competência. Aqui e ali pedaços de frutas parcialmente mordidas; uma caixa dos famosos morangos japoneses, do tamanho de ovos. E livros, uma cascata deles, dos quais notei *The Outsider*, de Colin Wilson, além de vários volumes sobre orações budistas, meditação zen, respiração em ioga e misticismo hindu, mas nada de ficção, Brando não lê isso. Alega nunca ter aberto um romance desde 3 de abril de 1924, dia de seu nascimento em Omaha, Nebraska. Mas, embora não se dê ao trabalho de ler ficção, mostra o desejo de escrever, e na longa mesa laca lotada de cinzeiros viam-se as páginas empilhadas de seu esforço criativo mais recente, no caso um roteiro cinematográfico intitulado *A Burst of Vermilion*.⁶

⁶ Capote. *Os cães ladram*, p. 278.

No texto *O duque em seus domínios*, perfil arrebatador feito por Truman Capote, retrata um Marlon Brando ofuscado pelo sucesso e pela fama. Capote descreve em detalhes, o quarto de hotel em que Brando estava hospedado para a gravação do filme *Sayonara*, em 1956; apresentando os aspectos do “*status* de vida” do ator e um pouco de sua personalidade.

O recurso compreende o registro dos gestos, hábitos, maneiras, costumes, estilos de mobília, roupas, decoração, modo de se comportar, com os empregados, além dos aspectos particulares, como o olhar, poses, trejeitos e estilos de andar que constituem os detalhes simbólicos que ajudam a configurar a cena e a personagem na urdidura do texto jornalístico. A ferramenta representa um *status* de vida da pessoa, mostrando o padrão de comportamento e a forma como a “personagem” Marlon Brando expressa a sua posição no mundo.

Diálogos: a apresentação polifônica da personagem

O diálogo constitui o quarto recurso utilizado pelos repórteres na confecção de matérias e reportagens. A ferramenta cumpre no Novo Jornalismo a função de dar legitimidade e realismo ao que está sendo narrado. O diálogo também estabelece e define a personagem mais depressa e com mais eficiência do que qualquer outro recurso. Wolfe e Capote utilizam prodigamente este elemento para garantir mais vivacidade e dinamismo ao relato jornalístico – porque os diálogos desvelam as personagens para os leitores. O exemplo a seguir foi retirado do livro *Radical Chique e o Novo Jornalismo*:

“Isabel!”, diz Baby Jane Holzer com aquela vozinha aguda e excitada que tem, sua voz de Baby Jane. “Oi, Isabel! Oi!”

Mais adiante na fila de cadeiras, Isabel, Isabel Eberstadt, a bela socialite que é filha de Ogden Nash, acabou de entrar.

Ela parece não ouvir Jane. Mas está meio longe na fileira. Ao lado de Jane está um sujeito de chapéu de feltro cor de chocolate, e ao lado está Andy Warhol, o famoso artista pop.

“Isabel!”, diz Jane.

“Quê?”, diz Isabel.

“Oi, Isabel!”, diz Jane.

“Olá, Jane”, diz Isabel.

“Quer ir lá atrás do palco?”, diz Jane, que tem de falar por cima de todo mundo.

“Lá atrás?”, diz Isabel.

“Com os Stones!”, diz Jane. “Eu estava lá atrás do palco com os Stones. Eles são divinos! Sabe o que o Mick disse para mim? Disse: ‘Vamos lá, love, dá um beijinho!’”

Mas Isabel virou para dizer alguma coisa a alguém.

“Isabel!”, diz Jane.

E, à volta toda, os brotinhos se agitam na penumbra rococó do Auditório da Academia de Artes, tentando se instalar num bom lugar ou simplesmente sentar no corredor do palco, gritando. E lá atrás a Voz da América de Quinze Anos grita num contralto pós-púbere, a propos de nada, no vazio empoeirado: “Yaaaaaaagh! Sua bicha suja!”

Bem, e daí; Jane ri. Então, vira-se e diz para o sujeito de chapéu de feltro:

“Espere só para ver os Stones! Eles são sexy! Puro sexo. São divinos! Os Beatles, bom, sabe como é, Paul McCartney – o doce Paul McCartney. Entende? Ele é uma pessoa doce. Quer dizer, os Stones são amargos” – as palavras parecem sair de sua boca como uma espécie de bolha amarelo-lavanda de Charles Kingsley -, “todos da classe operária, sabe? Do East End. Mick Jagger – bom, Mick é demais. Sabe o que disseram da boca dele? Disseram que ele tem lábios diabólicos. Saiu numa revista.

“Quando Mick entra no Ad Lib em Londres – quer dizer, não tem nada a ver com o Ad Lib de Nova York. Você chega no Ad Lib, e está todo mundo lá. Quer dizer, é um barato, todo mundo da classe baixa, tipo East End. Não tem mais ninguém interessante na classe alta, a não ser Nicole e Alec Londonderry, Alec é um marquês inglês, o marquês de Londonderry, e, ok, Nicole tem de aparecer numa feira no campo ou alguma coisa assim, bom, ok, ela vai, mas isso não quer dizer que – está me entendendo? Alec é tão – precisa ver o jeito como ele anda, a gente fica olhando ele andar – é de arrasar! Eles são jovens. Todo mundo jovem, uma coisa nova. Não é Beatles. Bailey diz que os Beatles são passé, porque agora a mãe de todo mundo já passa a mão na cabeça dos Beatles. Os Beatles estão engordando. Os Beatles – bom John Lennon ainda é magro, mas Paul McCartney está ficando com o bumbum grande. Tudo bem, mas eu não dou muita bola para isso. Os Stones são magros. Quer dizer, por isso que eles são lindos, tão magros. Mick Jagger – espere só pra você ver o Mick.” (Wolfe, 2005, p. 138-139-140)⁷

Wolfe utiliza em diversos momentos do texto *A garota do Ano* o recurso do diálogo, com isso, consegue apresentar as personagens e definir as características de cada um a partir das variações e excitações das vozes; fato alcançado com o uso de reticências e paradas abruptas.

Considerações Finais

Constata-se que as narrativas jornalísticas construídas sob os pressupostos das técnicas litero-factuais do Novo Jornalismo tomam como princípio a ideia de que a notícia se apresenta como um lugar de produção de conhecimento, trazendo à baila a problemática

⁷

Wolfe. *Radical Chique e o Novo Jornalismo*, p. 138-139-140.

da representação e pondo em evidência o lugar em que se inscrevem suas instâncias enunciativas, ratificando o caráter dialógico e polifônico do discurso jornalístico.

O trabalho pretendeu mostrar que longe de sua estrutura estandardizada, o jornalismo pode assumir nuances e formas narrativas polifônicas e polissêmicas; estremecendo regras estanques do jornalismo canônico, como os preceitos de imparcialidade, objetividade e realidade. E que a prática jornalística pode ir além do caráter meramente informativo e assumir uma postura sociológica, condensando as linguagens históricas e literárias na configuração de grandes reportagens.

Referências bibliográficas

- Bakhtin, Mikhail. *Questões de literatura e estética: a teoria do romance*. São Paulo: Unesp, 1998.
- Belo, Eduardo. *Livro-reportagem*. São Paulo: Contexto, 2006.
- Candido, Antonio. A personagem do romance. In: *A personagem da ficção*. 9. ed. São Paulo: Perspectiva, 1998.
- Capote, Truman. *A sangue frio*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- _____. *Os cães ladram*. Porto Alegre: L&PM, 2006.
- Motta, Luiz Gonzaga. *Jornalismo e configuração narrativa da história do presente*. Revista Eletrônica e-compós, 2004. Disponível em: <<http://www.compos.org.br/e-compos>>. Acesso em: 13 jun. 2012.
- Pena, Felipe. *Jornalismo literário*. São Paulo: Contexto, 2006.
- Ricoeur, Paul. *Tempo e narrativa*. Tradução: Claudia Berliner. São Paulo: Martins Fontes, 2010. (Volume III)
- Sodré, Muniz. *A narração do fato: notas para uma teoria do acontecimento*. Petrópolis: Vozes, 2009.
- Stam, Robert. *Bakhtin: da teoria literária à cultura de massa*. São Paulo: Ática, 1992.
- White, Hayden. *Trópicos do Discurso: ensaios a crítica da cultura*. Tradução de Alípio Correia de Franca Neto. São Paulo: Edusp, 1994.
- Wolfe, Tom. *Radical Chique e o Novo Jornalismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.