

## A narrativa de viagem como estética do Jornalismo Literário<sup>1</sup>

Rafaela GAMBARRA<sup>2</sup>

Thiago SOARES<sup>3</sup>

Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, PB

### Resumo

Parte-se do pressuposto de que a narrativa de viagem é um dos epicentros da estética do texto do que se convencionou chamar de Jornalismo Literário. Reivindica-se a errância e a deriva como práticas possíveis capazes de encontrar poéticas dos lugares. Numa perspectiva histórica, autores que teceram textos dentro de narrativas de viagens para o conhecimento e aqueles que encenaram poetizar o urbano em suas andanças são convocados como marcos a serem pensados dentro de uma trajetória das formas de narrar as viagens. As diferenças entre ser “viajante” e “turista” são convocadas para complexificar a experiência estética num ordenamento de um real atravessado por uma poética do olhar.

**Palavras-chave:** jornalismo literário; errância; estética da viagem; deriva; experiência estética

Como se começa a escrever um texto no que se convencionou chamar de “Jornalismo Literário”? O que se persegue? Como a linguagem jornalística é encenada? Este texto traça alguns rascunhos em torno da ideia de que a gênese de uma certa estética textual do Jornalismo Literário estaria atravessada pelas narrativas de viagem. Em seu olhar para o processo - a partida, o em-movimento, o deslocamento, o detalhamento, a chegada – o sujeito que escreve parece ser um alguém dinâmico, em suas metas e errâncias, objetivos e desvios. A redação deste artigo é uma primeira investigação de ordem teórico-metodológica para a produção de um blog de viagem como trabalho de conclusão do Programa de Pós-Graduação em Jornalismo (PPJ) na Universidade Federal da Paraíba (UFPB). Como partimos da viagem como questão central para se entender uma certa estética do Jornalismo Literário, traçamos como hipótese a prerrogativa de que “viajar” assume uma premissa notadamente ambígua em suas práticas: o indivíduo que viaja pode ser chamado de “turista” ou “viajante” - a depender de como ele experiencia a viagem.

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no GP Teorias do Jornalismo do XV Encontro dos Grupos de Pesquisa em Comunicação, evento componente do XXXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

<sup>2</sup> Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Jornalismo, da UFPB, email: [rafaelagambarra@gmail.com](mailto:rafaelagambarra@gmail.com).

<sup>3</sup> Professor do Programa de Pós-graduação em Jornalismo (PPJ) da Universidade Federal da Paraíba (UFPB) e do Programa de Pós-graduação em Comunicação (PPGCom) da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), email: [thikos@gmail.com](mailto:thikos@gmail.com)

Toma-se aqui a ideia de que a viagem seria uma forma de experiência estética na medida em que se trata de uma forma intensificada de percepção estética. Se tomarmos como pressuposto o fato de que estamos num estado potente de emoção, misto de ansiedade, ânimo, excitação e posterior melancolia, diante de se deslocar – e estar presente em locais de emblemática empatia –, o debate sobre percepção estética nos parece um oportuno atalho para refletir sobre a experiência estética da viagem. Martin Seel (2004) defende em seu livro “Aesthetics of Appearing” que a percepção estética consiste numa espécie de duplo estar: trata-se da “atenção ao aparecimento do que está aparecendo” (SEEL, 2004, p. 12), ou seja, um enxergar para além da aparência, daquilo que se revela em superfície. Um sentir no aqui-e-agora, ou numa espécie de plenitude das relações que se fazem presente na superfície da aparência, gerida no âmago daquilo que podemos chamar de sentido, acompanhando outros – e complexos – atos estéticos.

Objetos são transformados pela intensificação do olhar, metamorfoseados pela intuição estética, ou seja, o prazer diante desta situação: a possibilidade de sentir algo não necessariamente na determinação do ser-assim, mas na fricção da individualidade do parecer – da maneira com que está presente no aqui-agora. “A percepção estética, por se delongar com o aparecimento de coisas e situações, adquire uma consciência específica da presença, oferecendo àqueles que se renderem a ela, tempo para o momento de suas vidas” (SEEL, 2014, p.26-27). Os contornos da percepção estética se dão no intenso apelo à presença (do eu, do outro), em momentos de contato com o mundo<sup>4</sup>.

Em certo momento de seu texto “No Escopo da Experiência Estética”, Seel assegura que “a experiência estética é percepção estética com caráter de evento” (SEEL, 2014, p.27), tomando “evento” como ocorrência, um acontecimento para alguém (um) ou coletividade (vários indivíduos) em que “uma ocorrência adquire significado de uma forma específica em um determinado momento histórico ou biográfico”. Eventos (que aqui tomamos como viagens) seriam, portanto, uma interrupção do *continuum* da vida – supressão de tempo e biografia dos sujeitos – de maneira autorreflexiva e fissurando o mundo interpretado: caminhos em meio às formas cognitivas da aparência. Viagens seriam eventos no sentido estético na medida em que se configuram como teias de histórias e biografias materializadas

---

<sup>4</sup> Para suprimir qualquer ranço erudito do conceito de percepção estética, Martin Seel aponta: “Estes são atos de percepção estética que podem acontecer a qualquer hora, em qualquer lugar – no campo, na cidade, numa galeria de arte, numa lavanderia. A percepção estética não pressupõe sem ensino superior, nem erudição, é a capacidade básica dos indivíduos que sabem que, apesar de todas as possibilidades de determinação e controle, a situação de vida é continuamente indeterminada e autorreflexiva” (SEEL, 2014, p. 26)

em disposições espaciais, geográficas e culturais. Histórias e biografias dos viajantes, nativos, interlocutores, circunscritas num contexto geográfico em que “o indeterminado no determinado, o que não é realizado no realizado e o que é incompreensível no compreensível se tornam evidentes, gerando assim a consciência para a abertura da presença”. (SEEL, 2014, p. 36)

É portanto, a matéria-prima da experiência estética, a presença. E aqui, cabe uma breve digressão para pensar a presença nos moldes do que Hans Ulrich Gumbrecht (2010) trata da presença dentro do fenômeno estético (incluindo aqui a viagem). A presença, para o autor, evidencia-se de modo epifânico, inesperado e “único”, dentro de um espectro que envolve a utopia de não voltar a acontecer, gerando, portanto, aquilo que podemos chamar de fascinação. A fascinação seria, assim, o resultado de uma tensão entre a efemeridade da presença e a consciência da singularidade do fenômeno, isto é, a impossibilidade de compará-lo com outra ocorrência. Nesse momento epifânico, o estado do espectador no lugar é o de sintonia com as coisas do mundo, com a memória e uma consciência do estar-ali. Efemeridade transformada em memória, estado de uma espécie de “saturação de sentidos”, devolvendo os sujeitos “às coisas do mundo”.

Percepção afetada pelos objetos, pelo espaço, é o que caracteriza a produção de presença para Gumbrecht. Presença seria, portanto, “a relação espacial com o mundo e os seus objetos” acionando um duplo: um estar e uma certa consciência memorialista de estar, ou como observa o autor, a ideia do sujeito experienciando algo mas também o sujeito se vendo experienciado este “algo”. Não há do lado do observador uma intencionalidade atuante em busca de um sentido quando ocorre a produção de presença, mas a descrição da produção desta presença está atrelada aos efeitos comunicacionais de objetos espaciais, tais como (espetáculos teatrais, esportivos e obras de arte) evidenciando pontos de interseção entre a noção de pragmatismo estético de Richard Schusterman (1992) e também de experiência artística de John Dewey (1980).

### **Primeira pausa: o viajante não é o turista**

Haveria diferenças entre ser viajante e turista? Os termos, embora algumas vezes sejam utilizados como sinônimos, se afastam aqui na nossa concepção. Viagens, embora já fossem empreendidas nas mais variadas formas na Antiguidade e na Idade Média, a partir do século XVI, tornaram-se uma prática cotidiana, principalmente com as grandes

expedições de exploração realizadas ao Novo Mundo. Buscava-se o conhecer: primeiro, com as viagens de exploração, em que se destacam figuras como Cristóvão Colombo, Américo Vespúcio, Pedro Álvares Cabral (a essa época, como texto, pode-se relembrar a importância das cartas e dos diários, em que a preocupação principal de todas é a descrição, com as novas terras, da paisagem, das formas vegetais, animais e da flora); depois, com as chamadas viagens naturalistas, empreendidas por cidadãos que buscam desvendar o potencial que o mundo novo tem a ser explorado. Como afirmam Figueiredo e Ruschmann (2004), as viagens naturalistas às novas terras tentam saciar a curiosidade. Surge um viajante que, em tese, procuraria, na experiência da viagem, a compreensão do mundo e de sua própria existência – não só o desafio da conquista. Nesse caso, destacam-se figuras como James Cook e Alexander von Humboldt.

O turismo, por sua vez, foi favorecido como prática com a constituição do Estado Liberal e a configuração das relações de trabalho no modo de produção capitalista. Passando os trabalhadores a serem remunerados pelo trabalho na produção, altera-se a concepção de tempo, que passa a ser interpretado como uma dualidade: o tempo de trabalho e o tempo livre. Com esse, agora, tempo livre, o homem é estimulado a utilizá-lo, nem que seja ao menos uma vez por ano, para viajar. Sujeitos teriam a possibilidade de “combater o estresse” que lhe fora imputado durante todo o resto do ano. Substituem-se os relatos pela fotografia. “O turista fotografa, registra sem ver. Além disso, o lugar do turista é um não-lugar; o turista acidental quer ver sua vida reproduzida em espaços sem identidades, mas que se assemelham à sua casa” (FIGUEIREDO, RUSCHEMANN, 2004, p. 176).

Viagens são fruto principalmente do século XVI, enquanto que o turismo tem seu lugar a partir do século XIX. É necessário, no entanto, percebermos que as principais distinções entre viagem e turismo, na verdade, estão na intenção daquele que se propõe a largar o seu lugar de origem e realizar a empreitada de ir a um outro ponto, com outros costumes, outra cultura, um outro lugar a ser desvendado. A questão é que coexistem viajantes e turistas. Fazemos este destacamento para pensarmos usos e práticas do ato de viajar e conhecer outras culturas que evidenciam diferentes experiências. Em "Estudo genealógico das viagens, dos viajantes e dos turistas", Sílvia Lima Figueiredo e Doris Van de Meene Ruschman (2004) trazem luz à questão ao afirmar que

a análise dos relatos reforça a ideia de que o viajante pratica ações em busca do conhecimento. De acordo com essa ideia, é difícil considerar o turista médio, de massa, que participa de pacotes, como um viajante em busca do conhecer e apenas reconhecer. Automaticamente, ele representa

a degradação do viajante, uma figura folclórica, uma alegoria dos monumentos e florestas. (FIGUEIREDO, RUSCHMANN, 2004, p. 179)

A crítica que Sílvio Lima Figueiredo e Doris Van de Meene Ruschman fazem ao turista parece ser uma da ordem de uma intensificação da experiência, da percepção do lugar, de uma prática de presença do turista que, de alguma forma, parece trazer à tona a efemeridade, o instantâneo. A distinção entre viajantes e turistas, no entanto, também é feita em estudos literários. A escritora e poetisa Cecília Meireles, ao observar uma enorme quantidade de turistas no Museu do Louvre, em Paris, teceu os seguintes comentários, que também demarcam as diferenças entre turista e viajante:

“trazida pela justa publicidade das agências de turismo, e, algumas vezes, arrastada por sugestões históricas, pelo interesse do estudo e da compreensão, uma turba numerosa e respeitosa invade os museus, com os seus casacos e as suas bengalas, com pluminhas nos chapéus e crianças pela mão. Por muitos que sejam, vão num grande silêncio, com grandes olhos preparados para o ato solene de “ver” até o último centímetro da entrada, e todos os demais centímetros da propina. (Não sei bem por que, mas dá-me vergonha, empregar aqui a palavra gorjeta).[...] quanto a mim, deixo-me ficar para trás, espero que a onda passe, que a voz do cicerone não pese mais nos meus ouvidos. Bem sei que não sou capaz de ver nada do que me mostrem, nem de entender nada do que me expliquem” (MEIRELES, 1998, p. 291).

Da mesma forma, o escritor Alain de Botton, em seu livro “A arte de viajar”, reforça a ideia:

As distinções não eram necessariamente falsas, mas seu efeito era pernicioso. Quando os guias elogiavam um local, exerciam pressão sobre o visitante por um entusiasmo que estivesse à altura de seu próprio entusiasmo abalizado. Quando se calavam, o prazer ou interesse pareciam descabidos. Muito antes de entrar no Monastério de Las Descalzas Reales, com suas três estrelas, eu conhecia a opinião oficial com a qual minha reação teria de se harmonizar: ‘O mais belo convento da Espanha. Uma escadaria majestosa com afrescos conduz ao claustro superior onde cada uma das capelas é mais suntuosa que sua antecessora’. O guia poderia ter acrescentado ‘e onde deve haver algo de errado com o turista que não concordar com essa avaliação’ (BOTTON, 2003, p. 124).

Percebe-se, em ambas as passagens, a repulsa à ideia do turista, do prazer artificial, do fluxo sem a reflexão, através de imagens dos guias de turismo. Em “Errâncias Urbanas: a arte de andar pela cidade”, Paola Berenstein Jacques coloca como alternativas ao espetáculo urbano a participação, a experiência efetiva e a vivência dos espaços urbanos, alternativas que passam necessariamente pela própria experiência física da cidade e que

pode apoiar-se na ideia de errâncias urbanas. “Os errantes urbanos não perambulam mais pelos campos abertos como os nômades, mas pela própria cidade grande, fazem a experiência da metrópole moderna, e recusam o controle disciplinar total dos planos modernos.” (JACQUES, 2012, p. 25).

### **Segunda pausa: permitir a errância**

Desde tempos remotos, como é o caso de *A Odisseia*, de Homero, no século VIII a.C., ou, ainda, de *A Divina Comédia*, de Dante Alighieri, e do *Livro das Maravilhas*, de Marco Polo, escritos no período de transição entre os séculos XIII e XIV, encontramos autores que, utilizando-se de fatos reais ou imaginados, narram viagens que fizeram ou apenas arquitetaram fazer – de Goethe (em *Viagem à Itália*), Le Corbusier (*A viagem do Oriente*), passando por Ernest Hemingway (*Paris é uma festa*) e Henry Miller (*O colosso de Marússia*).

Na Literatura, dois escritores que deram exemplos de errâncias urbanas podem ser destacados: João do Rio (na década de 1910) e Mário de Andrade (na década de 1920). João do Rio, cronista e errante urbano, publicou na Gazeta de Notícias um texto chamado *A Rua*, em 1905, onde se pode também perceber as bases da errância:

“Eu amo a rua (...) Para compreender a psicologia da rua não basta gozar-lhes as delícias como se goza o calor do sol e o lirismo do luar. É preciso ter espírito vagabundo, cheio de curiosidades malsãs e os nervos com um perpétuo desejo incompreensível, é preciso ser aquele que chamamos flâneur e praticar o mais interessante dos esportes – a arte de flânar”. (RIO apud JACQUES, 2012, p. 40)

Mário de Andrade, por exemplo, relata, em algumas palavras, sua experiência de andar pela cidade de Salvador da Bahia no dia 7 de setembro de 1928:

Gosto de banzar ao alá pelas ruas das cidades ignoradas (...) S. Salvador me atordoava vivida assim a pé num isolamento de inadaptação que dá vontade de chorar, é uma gostosura. (...) E nem e tanto questão de apreciar os detalhes churriguerescos dela, é o mesmo do saber físico que dá a passeada à pé (...) Passear a pé em S. Salvador é fazer parte dum quitute magnificente e ser devorado por um gigantesco deus Ogum, volúpia quase sádica, até. (ANDRADE apud JACQUES, 2012, p.109).

Embora um pequeno histórico das errâncias urbanas possa dividi-las em três momentos diferentes (a saber, o período das flanâncias, de meados e final do século XIX

até início do século XX, o das deambulações, dos anos 1910-1930, e o das derivas, dos anos 1950-1960), concentramo-nos, aqui, na ideia de deriva urbana, a errância voluntária pelas ruas, particularmente na Teoria da Deriva de Guy Debord. Estar à deriva, nesse contexto, se apresenta como aparato de criação ininterrupta através de diversos ambientes. É o deixar-se levar, sair sem destino fixo, deixar que o sentimento que o espaço provoca crie, por ele mesmo, uma rota de percurso. "O conceito de deriva está ligado indissolavelmente ao reconhecimento de efeitos da natureza psicogeográfica, e à afirmação de um comportamento lúdico-constructivo, o que se opõe em todos os aspectos às noções clássicas de viagem e passeio" (DEBORD apud JACQUES, 2003, p. 87)

Busca-se, neste sentido, a ação do acaso, capaz de fazer perceber percursos que não foram imaginados antes; locais que não foram percebidos como turísticos, que não apareceram nos guias como os principais a serem conhecidos; é, aqui, o conhecer a "alma" da cidade, a poética urbana, o que inevitavelmente coloca o indivíduo que está à deriva, também, a reconhecer-se um pouco nas paisagens que lhe são traçadas. De acordo com Débord, a deriva pode ser feita sozinha, mas o ideal é que sejam feitos em grupos pequenos de duas ou três pessoas que chegaram a um mesmo estado de consciência; a duração média de uma deriva é a jornada considerada como o intervalo de tempo compreendido entre dois períodos de sono; e, por último, o campo espacial da deriva será mais ou menos vago ou preciso segundo a busca do estudo do terreno ou resultados emocionalmente desconcertantes (DEBORD, 1958).

A prática, portanto, mostra-se como complementar às errâncias que se desejam fazer pelas cidades, com o objetivo de ser um viajante, no estrito significado da palavra aqui referenciado, qual seja, de conhecedor, de busca de significados. Não se pretende, no entanto, restringir a prática das viagens apenas à deriva urbana, mas, sim, de utilizá-la como mais um meio de se apresentar ao leitor uma outra forma de apreensão da cidade, que não exclua pontos de interesse comum, mas que, fora isso, utilize-se de possibilidades sensitivas para a construção de um urbanismo poético.

### **Terceira pausa: respirar a escrita**

“Tratava-se do registro dos gestos, hábitos, maneiras, costumes, estilos de mobília, roupas, decoração, [...] e outros detalhes simbólicos do dia-a-dia que possam existir dentro de uma cena” (WOLFE, 2005, p. 55). Embora muitas vezes considerados meros “bordados”

literários, Tom Wolfe defende a utilização deste recursos citando o romance *A Prima Bette*, de Balzac, em que o autor francês usa os objetos da sala de estar dos personagens Monsier e Madame Marneffe para mostrar o status e a aspiração de vida dos personagens. Um tapete barato que se deteriora com o tempo, por exemplo, ou estátuas de gesso que imitam bronze podem ser bastante reveladores da condição de alpinistas sociais.

Por fim, a utilização o ponto de vista consiste em apresentar a história pelo ponto de vista dos personagens que pode ser obtido por meio de entrevistas extensas e perguntas certas. Aí encontra-se também a reconstrução psicológica que deve ser baseada em fatos e investigação profunda dos personagens. É este recurso, portanto, que irá dar ao leitor a sensação de estar dentro da cabeça do personagem, “experimentando a realidade emocional da cena como o personagem a experimenta” (WOLFE, 2005, p. 54).

Essas características, no entanto, assim fundamentadas, são de uma fase posterior ao início da aproximação entre Literatura e Jornalismo no Brasil, aproximação esta que se dá inicialmente, no final do século XIX, quando inúmeros escritores encontram no jornalismo não só a chance de garantir alguma renda mas, também, de atingir um número maior de leitores. Muitos são, portanto, os jornalistas que viraram escritores ou escritores que atuavam como jornalistas. De acordo com Edvaldo Pereira Lima,

a partir da década de 1850 e até o final do século XIX, apenas para citar um marco temporal, trabalharam em jornal escritores como Manuel Antônio de Almeida – autor de *Memórias de um Sargento de Milícia* –, no *Correio Mercantil* (do Rio de Janeiro), José de Alencar – que chegou a redator-chefe do *Diário do Rio de Janeiro* –, Gonçalves Dias, Joaquim Manuel de Macedo – ambos da *Revista Popular* – e tantos outros de menor projeção pública (LIMA, 1995, p.174).

É possível lembrar também do caso emblemático de Machado de Assis, um dos principais expoentes da literatura brasileira, que começou a vida profissional como aprendiz de tipógrafo e revisor de jornal, enquanto que em paralelo edificou uma carreira de escritor com seus primeiros versos e novelas.

É, portanto, “como se o veículo jornalístico se transformasse numa indústria periodizadora da literatura da época” (LIMA, 1995, p. 174). Com a generalização das relações capitalistas, no entanto, na virada para 1900, mudaram as relações imprensa-literatura e há uma tendência ao declínio do folhetim, que foi substituído pelo colunismo, assim como a tendência para a entrevista, que passou a substituir o simples artigo político.



Já na Europa, segundo Lima (2005, p. 180) – e apoiando-se nas palavras do crítico Boris Schnaiderman, assim como nas de Tom Wolfe –, há, no próprio nascedouro do romance, o desejo de se praticar uma “literatura da realidade”. Acontece que, muitas vezes, é possível perceber a convivência pacífica, em um mesmo terreno, da ficção e da factualidade. É o chamado realismo social, que teve contribuições de autores como Cervantes e Rabelais, mas que atingiria seu auge com nomes como Balzac, Dickens, Mark Twain, Dostoiévski, Tolstói e outros, também no século XIX, mas que a partir da década de 1870 começa a definhir, pois parte da comunidade literária começa a se inquietar pensando que o romance se estava tornando muito limitado ao cotidiano e estaria perdendo uma missão maior, moral, mítica, que teria a cumprir, e acaba por definhir em 1920.

#### **Quarta pausa: o New Journalism**

O império dos fatos contaminado pelo jardim da imaginação. Tal como afirma Cosson (2005, p. 57), o Jornalismo Literário (ou Novo Jornalismo<sup>5</sup>) trata-se de um gênero no qual se mesclam características do Jornalismo com as da Literatura. Deve-se priorizar a escrita como experiência estética. O termo Jornalismo Literário se confunde, muitas vezes, com o de New Journalism ou “Novo Jornalismo”, em que se privilegia a dimensão estética do texto. Para Tom Wolfe (2005), jornalista que serviu de porta-voz do movimento, o segredo de um texto de jornalismo literário está em quatro pilares: a construção cena por cena, o diálogo realista, a apresentação de detalhes e o contar a história pelo ponto de vista dos personagens.

Em relação à construção cena por cena, Wolfe afirma que o cerne do texto não é a informação, os dados, mas sim a construção destas ambiências cênicas. A criação de um ambiente figurativo, portanto, trata-se de uma forma muito mais eficiente de se estimular a memória do leitor.

Os escritores mais talentosos são os que manipulam os conjuntos de memória do leitor de tal modo sofisticadamente que criam dentro da mente deste um mundo completo que ressoa com as próprias emoções reais do leitor. Os eventos estão meramente acontecendo na página impressa, mas as emoções são reais. (WOLFE, 1991, p. 47)

---

5

Embora a aproximação entre Jornalismo e Literatura se dê desde que há o surgimento da imprensa, é na década de 1960, com o manifesto de Tom Wolfe, que dá-se início a um novo movimento, o Novo Jornalismo, que “institucionaliza” essa união que é feita através do uso de técnicas literárias em textos jornalísticos.

Já em relação ao diálogo realista, Wolfe acredita que é o recurso que mais envolve o leitor (2005, p. 54). Em vez de simplesmente descrever o personagem, o jornalista pode utilizar as suas falas como um recurso para construí-lo. Deve-se enfatizar, ainda, a importância de anotar ou gravar tudo que acontece para que se possa conseguir este efeito.

É em terras norte-americanas que começam a ter origens as raízes do New Journalism (ou Novo Jornalismo, a partir do momento em que chega ao Brasil) – movimento que irá deslançar a partir da década de 1960. Acontece que, mesmo os escritores que utilizavam-se de recursos jornalísticos, como Ernest Hemingway (em “Paris é uma Festa”), utilizavam o jornalismo como meio e não como fim. Somente com a chegada do New Journalism é que, de fato, passou-se a se buscar um equilíbrio entre os dois gêneros.

A chance que o jornalismo poderia ter para se igualar, em qualidade narrativa, à literatura, seria aperfeiçoando meios sem porém jamais perder sua especificidade. Isto é, teria de sofisticar seu instrumental de expressão, de um lado, elevar seu potencial de captação do real, de outro. Esse caminho chegaria a bom termo com o New Journalism. (LIMA, 1995, p. 191)

A corrente teve seu início, a princípio, devido à divisão entre aqueles que escreviam matérias “quentes” e os que se dedicavam ao feature<sup>6</sup>, redigindo matérias “frias”. Esses, os responsáveis pelo feature, passaram a escrever tomando como base a efervescência das transformações sociais, comportamentais e culturais da contracultura e de correntes paralelas que agitavam os Estados Unidos. Foi aí que os jornalistas passaram a sentir, na pele, as transformações que estavam acontecendo na sociedade e a transformá-las em letras, palavras e linhas escritas, primeiramente em features, crescendo para as revistas dominicais de alguns periódicos, amadurecendo para as revistas independentes e, por fim, alcançando o estrelato narrativo no livro-reportagem, que colocou o marco inicial no New Journalism com *A Sangue Frio*, de Truman Capote, lançado em 1966.

Para Lima, à objetividade da captação linear, lógica, somava-se a subjetividade impregnada de impressões do repórter, imerso “dos pés à cabeça” no real. Eis aí o momento em que, após séculos caminhando com estradas em paralelo, que ora se imbricavam, ora se

---

<sup>6</sup> O *feature* trata-se de um gênero jornalístico que vai além do caráter factual e imediato da notícia. Através de uma visão aprofundada de determinado assunto, a reportagem são feitas com mais tempo de apuração e geralmente são publicadas nas edições de fim de semana dos jornais.

separaram, dá-se início, “institucionalmente”, à junção entre Jornalismo e Literatura e, mais que isso, o Novo Jornalismo alcança um status literário próprio.

No livro *Capote, uma biografia*, o autor Gerald Clarke (2006, p.336-337) discute o fato de *A sangue frio* ser considerado, pelo próprio Truman Capote, como um novo tipo de literatura e um romance de não-ficção:

Durante muito tempo Truman sustentou que a não-ficção poderia ser tão artística e atraente quanto a ficção. Segundo ele, a única razão de em geral ser considerada uma espécie inferior da literatura era ser escrita quase sempre por jornalistas que não estavam equipados para explorá-la. Somente um escritor “com total controle das técnicas ficcionais” poderia conferir a ela o status de arte. “O jornalismo se move no plano horizontal, conta as histórias; a ficção - a boa ficção - move-se verticalmente, mergulha fundo nos personagens e nos fatos. Ao tratar um fato real com essas técnicas, é preciso fazer essa síntese”, disse ele. Porque os bons ficcionistas desdenhavam a reportagem e os repórteres não aprenderam a escrever a boa ficção é que essa síntese ainda nunca tinha sido feita e a não-ficção nunca realizara seu potencial. Truman insistia ser o primeiro a mostrar o que é possível fazer com esse material tão depreciado. Para ele, *A Sangue Frio* era um novo tipo de literatura, um romance de não ficção. (CLARKE, 2006, p. 336-337)

Após a publicação de *A Sangue Frio*, é possível perceber que, ao longo das últimas décadas, aumentaram, cada vez mais, os números de títulos que fazem jus ao Jornalismo Literário em todo o mundo. No Brasil, com a criação da coleção Jornalismo Literário da Cia das Letras, uma importante editora brasileira, por exemplo, já foram lançados mais de 30 títulos do gênero. Um dos primeiros livros da coleção, o célebre *Hiroshima*, por exemplo, de John Hersey, foi feito no Japão em 17 dias, e registrou o ataque atômico americano contra o país asiático na Segunda Guerra Mundial por meio do relato de seis sobreviventes; outro, também lançado pela coleção, é o *Fama e Anonimato*, de Gay Talese, livro que reproduz um verdadeiro retrato da cidade de Nova York do início dos anos 60.

### **Considerações finais**

O emprego de disposições literárias. Construção cena a cena. A utilização do diálogo. Profusão de detalhes. A construção do relato através do uso do ponto de vista. Escrever um texto sob os preceitos do Jornalismo Literário seria tomar um atalho diante de uma prática de escrita do jornalismo diário ou “hard news”. Segundo Felipe Pena,

os repórteres devem seguir o caminho inverso [do jornalismo tradicional] e serem mais subjetivos. Não precisam ter a personalidade apagada e assumir a encarnação de um chato de pensamento prosaico e escravo do manual de redação (PENA, 2008, p. 54).

Para se produzir um texto do gênero, não se deve apenas fugir das amarras da prática redacional jornalística ou exercitar a veia literária em um livro-reportagem. Trata-se de potencializar os recursos do jornalismo, ultrapassar os limites dos acontecimentos cotidianos, proporcionar visões amplas da realidade, exercer plenamente a cidadania, romper as correntes burocráticas do lide, evitar os definidores primários e, principalmente, garantir perenidade e profundidade aos relatos.

Embora muitas vezes confundido com a prática do jornalismo em matérias sobre Literatura, o gênero do qual aqui se pretende falar trata-se, na verdade, da utilização de recursos literários na construção do texto jornalístico, tal como defende Daniel Piza (2004, p. 23), ou, ainda, como afirma Pena, tomando o Jornalismo Literário como um conceito mais amplo e não só como um gênero que se caracteriza pela publicação de literatura nas páginas de jornais (PENA, 2008, p. 6).

Também nos jornais e revistas de todo o Brasil é possível identificar, atualmente, matérias que utilizam os preceitos do Jornalismo Literário. É o caso, por exemplo, das reportagens escritas pela jornalista Fabiana Moraes para o Jornal Commercio, como *Ave Maria*, matéria que conta a história de mulheres cujos nomes remetem ao nome da mãe de Jesus e foram vítimas da violência doméstica e brutalmente assassinadas por seus maridos, genros ou colegas; ou as matérias produzidas pela revista Piauí, sejam elas das editorias de Cultura, Política ou Economia.

Percebe-se, no entanto, que nos blogs, especialmente nos blogs de turismo / viagem, a utilização do Jornalismo Literário ainda se mantém discreto, se não inexistente. E é acreditando na possibilidade de sua utilização que se pretende, neste projeto, realizar-se a produção de um blog de viagens utilizando os preceitos do Jornalismo Literário.

## REFERÊNCIAS

BOTTON, Alain de. **A arte de Viajar**. São Paulo: Editora Intrínseca, 2012.

CLARKE, Gerald. **Capote, uma biografia**. São Paulo: Editora Globo, 2006.

DEBORD, Guy. **Teoria da deriva**. Disponível em  
<<http://www.agbsaopaulo.org.br/node/109>> Acesso em 23 de março de 2015.

DEWEY, John. **Art as Experience**. New York: Penguin, 1980.

FIGUEIREDO, Sílvio, RUSCHMANN, Doris. **Estudo genealógico das viagens, dos viajantes e dos turistas**. Disponível em <<http://www.periodicos.ufpa.br/index.php/ncn/article/viewFile/40/34>> Acesso em 7 de julho de 2015.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. **A Produção de Presença - O que o sentido não consegue transmitir**. Rio de Janeiro: Contraponto e PUC-Rio, 2010.

JACQUES, Paola. **Apologia da deriva: escritos situacionistas sobre a cidade**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.

JACQUES, Paola. **Elogio aos errantes**. Salvador: Edufba, 2012.

LIMA, Edvaldo Pereira. **Páginas ampliadas: o livro-reportagem como extensão do jornalismo e da literatura**. São Paulo: Editora da Unicamp, 1995.

MEIRELES, Cecília. **Crônicas de viagens**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998, v. 1.

MAGALHÃES, Leandro Henrique. **Panorama histórico do turismo: do mundo moderno a contemporaneidade**. Disponível em <<http://www.obsturpr.ufpr.br/EPTUR/PANORAMA%20HISTRICO%20DO%20TURISMO.pdf>> Acesso em 7 de julho de 2015.

MODERNELL, Renato. **Narrativas de Viagem e Jornalismo Literário**. Disponível em: <<http://editorarevistas.mackenzie.br/index.php/tl/article/viewFile/658/589>> Acesso em 4 de abril de 2015.

PENA, Felipe. **Jornalismo Literário**. São Paulo: Contexto, 2008.

PIZA, Daniel. **Jornalismo Cultural**. São Paulo: Contexto, 2003.

SEEL, Martin. **Aesthetics of Appearing**. Stanford: Stanford University Press, 2004.  
\_\_\_\_\_. No Escopo da Experiência Estética. In: PICADO, Benjamin; CAMARGOS, Carlos e CARDOSO FILHO, Jorge. **Experiência Estética e Performance**. Salvador: Edufba, 2014. p. 3-15.

SHUSTERMAN, Richard. **Pragmatist Aesthetics: Living Beauty, Rethinking Art**. Oxford/ Cambridge: Blackwell, 1992.

WOLFE, Tom. **Radical Chique e o Novo Jornalismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.