

Literatura e Jornalismo:
Fato e ficção em *Abusado* e *Cidade de Deus*

MÔNICA FONTANA

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

Literatura e Jornalismo:
Fato e ficção em *Abusado* e *Cidade de Deus*

MÔNICA FONTANA

ORIENTADOR: PROF. DR. ALFREDO CORDIVIOLA

Tese apresentada ao Programa
de Pós-Graduação em Letras
da Universidade Federal de
Pernambuco como requisito
para a obtenção do grau de
Doutor em Teoria da Literatura.

Recife, agosto de 2009

Fontana, Mônica

**Literatura e jornalismo: fato e ficção em
Abusado e Cidade de Deus / Mônica Fontana. –
Recife : O Autor, 2009.**

183 folhas : il., quadros.

**Tese (doutorado) – Universidade Federal de
Pernambuco. CAC. Teoria da Literatura, 2009.**

Inclui bibliografia.

**1. Literatura brasileira. 2. Jornalismo literário.
3. Análise do discurso narrativo. 4. Barcellos, Caco -
Crítica e interpretação. 5. Lins, Paulo - Crítica e
interpretação. I.Título.**

869.0(81)

CDU (2.ed.)

UFPE

B869

CDD (20.ed.)

CAC2010-03

MÔNICA FONTANA


LITERATURA E JORNALISMO: Fato e Ficção em Abusado e Cidade de Deus

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação
em Letras da Universidade Federal de Pernambuco
como requisito para a obtenção do Grau de Doutor
em Teoria da Literatura em 8/31/2009.

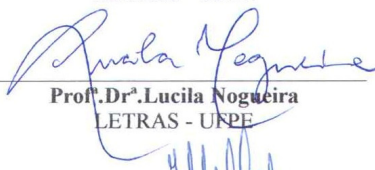
BANCA EXAMINADORA:



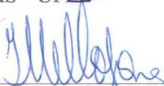
Prof. Dr. Alfredo Adolfo Cordiviola
Orientador – LETRAS - UFPE




Prof. Dr. Anco Márcio Tenório Vieira
LETRAS - UFPE



Prof. Dr. Lucila Nogueira
LETRAS - UFPE



Prof. Dr. Isaltina Maria de Azevedo Mello Gomes
COMUNICAÇÃO - UFPE



Prof. Dr. Cristina Teixeira Vieira de Melo
PPGCOM - UFPE

Recife – PE
2009

Sonho lúcido e fantasia encarnada, a ficção nos completa – a nós, seres mutilados, a quem foi imposta a atroz dicotomia de ter uma única vida, e os apetites e as fantasias de desejar outras mil.

Mario Vargas Llosa

A meus pais Sérgio e Maria Helena

A Paul, amigo e companheiro

Agradecimentos

Ao meu orientador, Prof. Dr. Alfredo Cordiviola, pelas leituras dirigidas, orientações precisas e também pela paciência.

Aos professores Anco Márcio Tenório Vieira e Ângela Prysthon, pelos comentários críticos e contribuições ao desenvolvimento deste trabalho.

Às professoras Zuleide Duarte, Yracilda Coimet e Maria da Piedade de Sá (em memória), pelas sugestões desenhadas durante suas disciplinas.

Ao professor Sébastien Joachim, pelo estímulo sempre entusiasmado ao meu titubeante percurso acadêmico.

À professora Ângela Dionísio, aos demais professores e aos funcionários do Programa de Pós-Graduação em Letras.

À minha família e aos meus amigos, pela confiança, apoio e incentivo, sempre.

Ao querido Paul, pelas leituras, comentários críticos e provocações que contribuíram ao enriquecimento das reflexões deste trabalho.

RESUMO

Esta tese reflete sobre o que se entende por jornalismo literário e sobre a adequação deste termo às propostas narrativas do jornalismo – uma prática que coincide com a ascensão do romance moderno. Acompanhamos a evolução do jornalismo e as razões de seu distanciamento da prática literária. Focalizamos as características narrativas do chamado jornalismo literário pontuando nossas reflexões sobre a narrativa jornalística a partir do pensamento crítico de Walter Benjamin sobre o narrador e o declínio da experiência na narrativa tradicional e da substituição do narrador clássico pelo narrador pós-moderno, como proposta por Silviano Santiago. A partir da teoria da construção ficcional de Wolfgang Iser procuramos entender o ficcional na literatura e no jornalismo e a inter-relação entre fato e ficção como mecanismo essencial na produção e reprodução da realidade social e na administração das mudanças na sociedade pós-industrial, fortemente regida pelos meios de comunicação. Avaliamos também as diferenças entre fato e ficção na configuração dos pactos com o leitor. A partir destas perspectivas, examinamos a dimensão narrativa do relato jornalístico e suas conexões com a literatura, considerando a relação entre ficção e realidade para entender a inter-relação existente entre literatura e jornalismo, a partir da análise do romance-reportagem *Abusado*, de Caco Barcellos, e do romance *Cidade de Deus*, de Paulo Lins.

Palavras-chave: Literatura, Jornalismo Literário, Narrativa, Ficção.

ABSTRACT

This thesis reflects on what is known as literary journalism and on the appropriateness of this term to refer to journalistic texts that take a narrative form – a practice that coincides with rise of the modern novel as a literary genre. The historical development of journalism is traced along with the way it has come to distinguish itself from literary writing. The focus then shifts to the narrative features of so-called literary journalism – using Walter Benjamin’s critical theory of the narrator and the decline of experience in traditional narrative and the theory of the replacement of the classical with the post-modern narrator, as propounded by Silviano Santiago. Wolfgang Iser’s theory of fictional construction is then used to understand what is meant by the fictional in literature and in journalism and the interrelation of fact and fiction as a crucial mechanism in the production and reproduction of social reality and the management of social changes in post-industrial society, which are strongly governed by the communications media. The differences between fact and fiction in terms of the pact with the reader are also addressed. This theoretical groundwork is then used to investigate the narrative dimension of the journalistic report and its connections with literature, using the relation between fiction and reality as a way of understanding that between journalism and literature, by way of an analysis of the journalistic novel, *Abusado*, by Caco Barcellos, and the fictional novel, *Cidade de Deus*, by Paulo Lins.

Key words: Literature, Literary Journalism, Narrative, Fiction.

RÉSUMÉ

Cette dissertation vise réfléchir sur le phénomène qui s'appelle littérature journalistique et sur la propriété de ce terme pour se référer aux textes journalistiques qui adoptent une forme littéraire – pratique qui coïncide avec l'émergence du roman moderne comme un genre littéraire. Une description est fournie du développement du journalisme et de la manière pour laquelle ceci s'est distingué de l'écriture littéraire. L'argument se focalise ensuite sur les caractéristiques narratives du soi-disant journalisme littéraire – employant la théorie littéraire de Walter Benjamin du narrateur et du déclin du narratif traditionnel et la théorie de la substitution du narrateur classique pour le post-moderne, proposée pour Silviano Santiago. La théorie de Wolfgang Iser de la construction littéraire est employée ensuite à fin d'entendre la signification du fictionnel dans la littérature et dans le journalisme et la interrelation entre le factuel et le fictionnel comme mécanisme central de la production et de la reproduction de la réalité sociale et l'administration des changements sociaux dans la société post-industrielle, fortement régis pour les médias de communication. Les différences entre le factuel et le fictionnel en termes du contrat social avec le lecteur sont abordées aussi. Cette base théorique est employée à fin d'examiner la dimension narrative du rapport journalistique et de ses liens avec la littérature, utilisant la relation entre la fiction et la réalité comme moyen d'entendre laquelle entre le journalisme et la littérature, pour un analyse du roman journalistique, *Abusado*, de Caco Barcellos, et du roman fictionnel, *Cidade de Deus*, de Paulo Lins.

Mots clefs: Littérature, Journalismes Littéraires, Narratif, Fiction.

SUMÁRIO

Introdução	11
1. Jornalismo e Literatura: aproximações	19
2. A dimensão narrativa do relato jornalístico	54
3. Fato e ficção: uma relação dialética	82
4. Narrativas da violência em Abusado e Cidade de Deus	107
5. Considerações finais	169
6. Bibliografia	173

INTRODUÇÃO

A prática em sala de aula com alunos de jornalismo, a partir de textos produzidos ainda precariamente pelos iniciantes, a comparação de seus textos com o que se produz na imprensa escrita, a inquietação de alguns alunos e a acomodação de outros com a qualidade do que produziam, nos levou à observação do fazer jornalístico, o que suscitou debates e inúmeras indagações sobre os mitos da imparcialidade jornalística, da transparência e da representação neutra da realidade que permeiam questões relativas aos contrastes entre objetividade e subjetividade, independência e manipulação, fabulação e veracidade na construção da notícia. Ao mesmo tempo, a preocupação com a efemeridade da apuração, construção e veiculação da notícia provocou reflexões sobre a pressa de informar de qualquer modo e a qualquer preço – característica que faz com que o jornalismo corriqueiro abdique de um critério cuidadoso ao tecer a trama dos fatos.

A busca de respostas a estas indagações nos colocou no caminho da análise da produção jornalística atual do ponto de vista do jornalismo investigativo, e deste para o jornalismo literário. O estudo destes textos jornalísticos, principalmente da produção norte-americana do *novo jornalismo*, abriu aos alunos a perspectiva de que o texto pode ser trabalhado ética, estética e narrativamente, sem prejuízo para os fatos a informar. Exercícios interessantes despontaram em trabalhos interdisciplinares em que os alunos puderam praticar uma narrativa mais solta e um olhar subjetivo, mas que tropeçaram na inabilidade e inexperiência com os procedimentos de apuração e abordagem das fontes e com os processos de redação e edição adequados ao tratamento de um texto jornalístico diferenciado.

Estas questões, precipitadas pelo cotidiano da sala de aula, nos provocaram a investigar mais a fundo as aproximações entre jornalismo e literatura. Não é de hoje que o jornalismo investigativo vem bebendo nas estratégias narrativas da literatura. Ao mesmo tempo em que a literatura empresta a outras linguagens sua eficácia em provocar apelos afetivos e sensoriais, também se apropria de procedimentos e técnicas narrativas de outros meios, numa constante dinâmica de reajustamento e reinvenção de linguagens. Esta aproximação entre jornalismo e literatura nos permite abordar a confluência entre ambos, na tentativa de entender o diálogo entre literatura e jornalismo, e o modo como se processa o intercâmbio de suas linguagens, suas imbricações e seus limites.

Esta tese procura refletir sobre o que se entende por jornalismo literário, que também é chamado de jornalismo narrativo – uma prática que coincide e muitas vezes se confunde com o próprio surgimento do romance, ou pelo menos com a ascensão do romance moderno. Procuramos entender o papel do narrador no jornalismo, o que é o narrativo e como suas categorias funcionam quando o jornalismo se apropria delas na sua tarefa de construção da realidade e como interferem – ou não – na construção de uma visão de mundo na contemporaneidade. Neste sentido, tentamos entender a inter-relação entre fato e ficção como mecanismo essencial na produção e reprodução da realidade social e na administração das mudanças na sociedade atual, fortemente regida pelos meios de comunicação.

Buscamos formas de entender as interseções entre literatura e jornalismo a partir do estudo de alguns gêneros jornalísticos que sofrem influências da literatura, como a grande reportagem e o romance-reportagem, sub-gêneros do que se convencionou chamar de *jornalismo literário* por apresentarem uma narrativa – ou conjunto de narrativas – baseada em fatos e personagens reais, em que há rigor no

levantamento, organização e seleção de dados e fatos comprováveis, mas cujo construto se vale de técnicas narrativas e artifícios amplamente utilizados na literatura – como diálogos, descrições detalhadas, caracterização de ambientes e de personagens, plurifocalização, construção de imagens e outros. Desde já é preciso nos situar diante dos conceitos de literatura e romance, na teoria literária, para podermos entender os termos jornalismo literário e romance-reportagem.

Luiz Costa Lima (2006) nos oferece um panorama sobre as reflexões a respeito da natureza da literatura e sobre as tentativas de se delimitar os domínios do literário desde Friedrich Schlegel, no século XVIII, a Marcel Proust e Paul Valéry e aos formalistas russos, no século XX – o que não é pouco – para concluir que é impossível uma definição precisa, porque o termo “literatura” não apenas nunca teve um sentido unívoco, como também se constitui pela heterogeneidade das várias produções que são entendidas como literárias. A esta conclusão também chega Terry Eagleton (2006), percorrendo outros caminhos.

Alguns pontos merecem ser destacados na argumentação de Eagleton; um deles é o de que não há uma “essência” que definiria a literatura, alguns textos nasceriam literários, outros atingiriam esta condição e a outros a condição de literário seria imposta. Assim, o modo como as pessoas perceberiam os textos é que lhes conferiria o caráter de literário e neste sentido o status do texto poderia se alterar ao longo do tempo, uma vez que as obras são reescritas na medida mesma em que são lidas pelas sociedades, ainda que essa “reescritura” seja inconsciente. Eagleton ressalta também que os valores atribuídos aos textos são variáveis, dependendo das configurações ideológicas e das relações de poder de cada época.

Estes pontos que destacamos em Eagleton coincidem com as demarcações feitas por Luiz Costa Lima, no intuito de compreender o alcance do literário. Costa Lima (2006) estabelece algumas restrições, delimitando três esferas dentro das quais se poderia perceber o vasto território da literatura: em primeiro lugar, a literatura seria poesia e romance, ou seja, se constituiria sobre um estatuto ficcional com preocupações estéticas; em segundo lugar, seria uma obra que originalmente serviria a um propósito outro que não o ficcional e o estético, mas que, perdendo a importância no seu âmbito inicial de atuação, pela densidade do trabalho com a linguagem poderia ser considerada literatura; por fim, literatura abarcaria qualquer obra no campo mais geral da produção literária que, por não ter uma especificidade definida, cairia neste território amplo que abarca tudo, ou quase tudo, como os *best-sellers*, por exemplo, e independente de sua qualidade valeria pela aceitação do público. Costa Lima destaca também os gêneros híbridos, obras que continuam tendo importância dentro de sua área de formulação, mas que pela qualidade do texto, pela espessura da linguagem também poderiam ser apreciadas como literatura.

Na mesma linha de Costa Lima e de Terry Eagleton – para quem seria impossível definir o território da literatura –, também Marthe Robert (2007) não encontra definição precisa para o termo romance. Robert percorre as origens do romance, desde François Rabelais no século XVI, Miguel de Cervantes, no XVII, e Daniel Defoe, no XVIII, para chegar aos romancistas do século XX, passando pelos realistas e naturalistas do XIX, perscrutando as variações do gênero, as definições enciclopédicas, as tentativas de classificação do romance, os prescritivismos da crítica e os juízos dos próprios romancistas para concluir que “o romance não tem regras nem freios, sendo aberto a todos os possíveis” (p. 14), e em toda a sua contradição o gênero não diz “o que

é, mas o que quer” (p. 31), isto é, ao que se dirige pela expansão arbitrária de suas formas e ideias.

Robert, no entanto, precisa duas características que marcam o gênero: sua vocação para a narrativa em prosa – o romance é um fazedor de histórias, herdeiro da tradição épica – e seu caráter ficcional – “o ‘como se’ do qual o universo romanesco sobrevive exclusivamente” (p. 20) –, mesmo que pretenda por seu poder de ilusão fazer crer as verdades que narra – um resquício, talvez, de sua gênese, pois o romance moderno nasce querendo não se confundir com o fictício para poder ser aceito.

Embora Marthe Robert pareça insistir no caráter ficcional do romance, se o romance está aberto a todos os possíveis, sem regras nem freios, não comportaria então ele a possibilidade da não-ficção, não como ensaiaram os realistas e naturalistas, mas como quis efetivamente Truman Capote? Mas, sendo assim, o conceito de romance de não-ficção não seria em si uma contradição, já que não teria a liberdade do romance por estar preso à veracidade dos fatos?

É, portanto, neste terreno pantanoso dos vastos territórios da literatura e da ampla liberdade do romance que transitam o jornalismo literário e o romance-reportagem. Cabe, então, definir o que se entende por ficção e quais os limites e possibilidades do ficcional nestes campos específicos. Para tentar entender – e talvez responder – estas questões, dividimos a tese em quatro capítulos.

No primeiro capítulo apresentamos o contexto histórico do surgimento do jornalismo literário e das grandes narrativas jornalísticas e sua relação com o surgimento do romance moderno no século XVIII. Também traçamos um panorama da evolução do jornalismo literário e de como este gênero se relaciona com a sociedade de consumo. Abordamos neste capítulo, de forma sucinta, o surgimento da imprensa e

a ascensão do romance relacionados à ascensão da burguesia, quando então se buscou criar uma esfera de debate público com a sociedade; a posterior separação entre jornalismo e literatura, com o fortalecimento da imprensa e sua reestruturação produtiva até a expansão da indústria cultural e o avanço da cultura midiática, tendo como perspectiva o percurso do chamado jornalismo literário.

O segundo capítulo parte de uma reflexão sobre o narrador em Walter Benjamin, para buscar apreender o envolvimento do homem com a experiência e as narrativas, que Benjamin presume em declínio. Não queremos reduzir toda a complexidade e mesmo as contradições do pensamento de Walter Benjamin a suas reflexões sobre o saber narrativo, mas parece-nos pertinente tomá-lo como um ponto de partida pela forma como ele relaciona experiência e saber narrativo, relação a nosso ver estimulante para estudarmos o caso específico do jornalismo literário, observando como esta percepção sobre o saber narrativo evolui e como este saber se reformula em nossa época, dando lugar ao narrador pós-moderno, conforme nos aponta Silviano Santiago. Examinamos assim a dimensão narrativa do relato jornalístico a partir da análise das formas e procedimentos do jornalismo, em particular do jornalismo literário, e de suas técnicas e apelo. Procuramos compreender o que os jornalistas entendem por literário e até que ponto a narração jornalística é ou não um fazer literário.

O terceiro capítulo parte da teoria do ficcional de Wolfgang Iser, o que nos leva a refletir sobre as construções narrativas e sua relação com a construção da realidade pelos processos de seleção, combinação e autodesnudamento do que se narra – processo análogo à edição e ordenação da realidade pelo jornalismo. Consideramos também a relação entre ficção e realidade – problematizando o cruzamento entre estes três campos da produção do conhecimento: literatura, jornalismo e o discurso historiográfico. Acreditamos que

qualquer representação da história – ou de histórias – é sempre formulada por um sujeito que mantém vínculos sociais e políticos com uma sociedade concreta. Testemunhar um evento é também reconstruí-lo segundo o aparelho psíquico e a formação social e cultural de cada pessoa; ao relatar um evento, o observador seleciona, hierarquiza e ordena as informações fazendo aí interferir suas estratégias de narração. Acreditamos que os processos narrativos no jornalismo literário, amplificam alguns aspectos da realidade ao retratar um microcosmo e possibilitam que o real seja recriado não apenas pela voz do narrador/jornalista, mas também pelas múltiplas vozes presentes no texto.

No quarto capítulo nos dedicamos ao estudo da comparação entre o romance-reportagem e a literatura realista, através da análise da narrativa em *Abusado*, de Caco Barcellos, e no romance *Cidade de Deus*, de Paulo Lins, uma vez que ambas tratam de um problema urgente na sociedade brasileira contemporânea, a violência nas grandes cidades associada à segregação social, ao crime organizado e ao tráfico de drogas e de armas. A partir de suas representações, na literatura e no jornalismo, comparamos e confrontamos as especificidades destas duas formas de expressão e comunicação.

A atenção que a mídia dá à violência urbana na maior parte das vezes não corresponde à complexidade do tema. Na contramão da grande imprensa, o romance-reportagem procura resgatar outras faces da questão e preencher um vazio deixado pela grande mídia, o de esclarecer e revelar fatos e fazer conexões novas com temas que ajudam a entender melhor as contradições do mundo contemporâneo ao traçar um retrato dos acontecimentos decorrentes da crescente violência nas grandes cidades. Esta é a proposta do jornalismo literário e seu discurso, mas interessa-nos aqui verificar se o jornalismo literário permite que as questões sociais relacionadas com a criminalidade

violenta sejam realmente tratadas de forma mais abrangente, menos sensacional, e mais realista. As técnicas e práticas também podem ter as suas falhas, talvez por não estarem totalmente dissociadas da cultura jornalística e da realidade social à qual o jornalismo literário pertence, pois se fala do marginalizado, é entretanto escrito principalmente para o leitor de classe média. Nesse sentido, seria realmente capaz de provocar mudanças? E ainda, se provoca mudanças, que mudanças são estas? Buscamos verificar até que ponto o chamado jornalismo literário consegue cumprir a missão a que se propõe, pois acreditamos ser sempre importante acender o debate sobre nossas práticas e discursos.

1 – Jornalismo e Literatura: aproximações

Quanto mais vivo e me lembro de coisas do passado, mais acho que a literatura e o jornalismo estão intimamente relacionados.

Gabriel García Márquez

I

A proximidade entre literatura e jornalismo é evidente desde o início da história do jornalismo¹, que coincide e se confunde com a ascensão do romance moderno e da ficção realista. O que conhecemos hoje como jornalismo narrativo ou jornalismo literário confunde-se com o florescimento do romance a partir do século XVIII e já nasce contaminado por parâmetros literários. Periódicos como *The Tatler* (1709-1711) e *The Spectator* (1711-1712), editados por Richard Steele e Joseph Addison, traziam o gênero ensaístico ao jornalismo e procuravam popularizar discussões filosóficas, aproximando grupos sociais distintos numa sociedade em que a classe burguesa estava em franco crescimento graças à expansão do comércio. Estes dois periódicos, além de outros que os sucederam, contribuíram para diminuir a distância entre o leitor erudito e o homem comum que buscava o saber, criaram as condições

¹ Consideraremos aqui a classificação de Ciro Marcondes Filho (2002), que estabelece um quadro evolutivo para a história do jornalismo compreendendo cinco épocas distintas: 1. pré-história do jornalismo (1631 a 1789); 2. primeiro jornalismo (1789 a 1830); 3. segundo jornalismo (1830 a 1900); 4. terceiro jornalismo (1900 a 1960); 5. quarto jornalismo (1960 em diante).

para a formação de um público leitor mais popular e foram responsáveis pela formação da cultura literária e social da burguesia ascendente (ROUTH, 1912). Neste ambiente de vigor e expansão que vivia a Londres do início do século XVIII, os jornais – mais que acontecimentos políticos – revelavam aos leitores as mudanças no pensamento e costumes da época².

A trégua da censura no final do século XVII possibilitou a profusão de jornais numa Londres que testemunhava o florescimento de uma classe média ansiosa por ocupar seu espaço na sociedade e que, por isso mesmo, fazia ferver a vida social nos bares, clubes e cafés. Também permitiu que o jornalismo se tornasse um empreendimento lucrativo, um dos motivos que levou Richard Steele a publicar *The Tatler*, em 1709 – concorrendo com periódicos como *The Review* (1704-12), de Daniel Defoe –, com notícias sobre fatos políticos e sociais e temas relacionados aos negócios, além de ensaios sobre arte, literatura, filosofia e ciências, que eram bastante populares nas publicações do período. Como frequentador dos cafés, Steele reconhecia a superficialidade e os desacertos das discussões que prevaleciam nas rodas e se propôs, com seu jornal, a informar, esclarecer e entreter seus interlocutores (ROUTH, 1912; WATT, 1990; PIZA, 2003).

Publicado três vezes por semana, *The Tatler* trazia uma linguagem coloquial e tornou-se extremamente popular nos círculos de discussões dos cafés londrinos. Muito do coloquialismo presente no periódico se deve à criação do personagem Isaac Bickerstaff³, na voz de quem Steele colocava as reflexões e discussões sobre os temas que

² Sobre esta fase da imprensa inglesa, ver Hauser (1998); Piza (2003); Routh (1912); Watt (1990).

³ O nome e o próprio personagem Isaac Bickerstaff, um astrólogo fictício, Steele tomou emprestado de Johnathan Swift, que em 1708 publicara diversos panfletos satíricos, conhecidos como *The Bickerstaff Papers*, em que atacava o astrólogo John Partridge, chegando a “prever” a morte dele.

pretendia trazer à tona, o que acrescentava um sabor de diálogo aos escritos. Para satisfazer o gosto do público leitor, Steele ainda aprofundou as excentricidades que Swift havia dado ao personagem, tornando-o um velho recluso, que analisava o comportamento humano à distância e cujo elo com a vida social da época era um parente próximo que o mantinha informado sobre os acontecimentos. Bickerstaff cultivava o pensamento livre, o respeito à ordem e à religião e uma simpatia pelas trivialidades da vida doméstica (ROUTH, 1912).

Steele aproveitava este espírito criado em torno do personagem para abordar questões como boa formação, bom gosto, gentileza e cavalheirismo, de forma a apontar os conflitos entre as convenções e convicções da aristocracia e as ideias da classe média emergente. *The Tatler* foi publicado num período em que os assuntos do cotidiano e as relações familiares ganhavam relevância e Steele sabia como despertar o interesse de seu leitor criando situações que descreviam vividamente as questões do dia-a-dia. Para isso inseriu no universo de Isaac Bickerstaff uma outra personagem, Jenny Distaff, meia-irmã do astrólogo, que trazia o ponto de vista feminino para as discussões. Nestes pequenos retratos da vida doméstica – que também tinham um fundo episódico, narrativo – é possível entrever a semente do romance familiar (ROUTH, 1912).

Durante o período que durou, o *Tatler* contou com a colaboração de Joseph Addison, que desenvolveu, na forma do ensaio jornalístico, um estilo literário próprio, lúcido e coloquial, cuja escolha cuidadosa e precisa das palavras, cultivada pelo hábito de escrever poemas em latim, se refletia numa escrita clara e elegante que se tornaria modelo para uma geração de escritores ingleses ao longo do século XVIII. Quando Steele deixou de publicar o *Tatler*, em 1711, movido por questões pessoais e políticas, Addison dominava com maestria o ensaio jornalístico. Ele resolveu então editar seu próprio periódico, *The*

Spectator que, diferente do *Tatler*, era mais sério e menos dado a fofocas e assuntos muito gerais e também menos disposto a satisfazer o gosto de todos (WATT, 1990; HAUSER, 1998).

Publicado diariamente, o jornal trazia a cada número um único tema e se consolidou como espaço público textual, promovendo a leitura como elemento de interação social. Addison assinava os ensaios sob o pseudônimo de Mr. Spectator⁴, personagem que, tendo acumulado sabedoria, humor e espírito, adotava uma postura de observador dos costumes de seus contemporâneos, comparando-os com os costumes de outros países e de outras épocas. Steele também contribuiu com o *Spectator* criando os tipos que faziam parte do círculo social de Mr. Spectator e com os quais ele mantinha conversas perspicazes sobre assuntos como literatura, teatro, ópera e música, além de política e costumes, num tom culto e reflexivo, mas que conseguia ao mesmo tempo ser informal e acessível. Nestes colóquios, entre outras coisas, eles encorajavam, por exemplo, comportamentos como a disciplina, a bondade e o autocontrole e ridicularizavam a tirania dos homens sobre suas mulheres e filhos. Steele e Addison consideravam que suas publicações tinham finalidade educativa e cumpriam uma função social importante na formação moral e intelectual de seus leitores (WATT, 1990). Através das figuras criadas por eles, de forma bem humorada, às vezes satírica, sempre espirituosa, condenavam o vício e promoviam a virtude.

Cada um à sua maneira, Steele pelo vigor da iniciativa e pela capacidade editorial e Addison pelo estilo primoroso de seu texto, ambos são considerados nomes importantes no desenvolvimento do jornalismo

⁴ Como os editores não podiam assinar seus artigos com nomes verdadeiros, o uso de pseudônimos era então comum, a exemplo de Swift e Steele, que utilizaram o mesmo heterônimo - Isaac Bickerstaff -, ou de Defoe, que adotou uma série de *pen names* ao longo de sua carreira como jornalista.

no século XVIII⁵. O impacto tanto do *Tatler* como do *Spectator* sobre outros periódicos foi imediato e sua influência se estendeu por todo aquele século, não apenas na Inglaterra, mas também em outros países da Europa e nos Estados Unidos. Seus escritos foram compilados em coletâneas e traduzidos para vários idiomas e o conjunto de cartas, conversas e situações envolvendo os personagens criados pelos editores e as histórias curtas ou seriadas que também eram publicadas nos dois periódicos deram seu sopro de contribuição para o desenvolvimento do romance moderno (WATT, 1990).

Embora não tenha alcançado o refinamento que caracterizou seus contemporâneos, *The Review* (1704-1713), editado por Daniel Defoe, trouxe algumas novidades ao jornalismo – como editoriais políticos na forma de ensaios e sessões que versavam, num tom cômico, sobre aspectos da vida social – e abriu caminho para as inovações que o *Tatler* e o *Spectator* consolidariam mais tarde. Ao longo de sua carreira, Defoe editou vários periódicos e também participou como colaborador de outras publicações. A experiência como jornalista e editor permitiu-lhe desenvolver uma prosa direta e descomplicada, que marcaria profundamente seu trabalho como romancista. Sua narrativa realista trazia o mesmo estilo preciso e detalhado que ele utilizava nos relatos jornalísticos. Sua obra mais famosa, *Robinson Crusoe* (1719), foi tomada como um relato autêntico na época de sua primeira publicação (WATT, 1990; HAUSER, 1998). O próprio Defoe fez questão de ressaltar, no prefácio ao livro, a veracidade do relato: “The Editor believes the thing to

⁵ Outro periódico que marcou o século XVIII como inovação jornalística foi *The Gentleman's Magazine* (1731-1907), criado pelo jornalista e livreiro Edward Cave, que assinava como Sylvanus Urban. Diferente do *Tatler* e do *Spectator*, *The Gentleman's Magazine* pretendia atender a um público mais variado, com uma seleção das matérias mais interessantes publicadas nos outros jornais, além de uma miscelânea de assuntos que ia de política a receitas culinárias (WATT, 1990). Publicado mensalmente, foi o primeiro periódico a receber o nome de *magazine* porque Cave decidiu dividir sua publicação em seções, como numa loja ou supermercado (*magasin*, em francês).

be a just History of Fact; neither is there any Appearance of Fiction in it.”⁶ (DEFOE, 1719).

O fato é que, no início do século XVIII, o romance ainda não era muito bem visto nem pelos escritores nem pelos eruditos; considerado subliteratura, muitas vezes era lido às escondidas e, de acordo com Marthe Robert (2007, p. 23), Defoe “recusava o título de romancista para não se comprometer com um gênero falso e fútil”. Em 1722, com *A journal of the plague year*, Defoe reconstitui – histórica e ficcionalmente – uma Londres devastada pela peste. Se os vinte anos de experiência como jornalista influenciaram Defoe romancista⁷, pode-se dizer que também o contrário ocorreu. Três anos depois, numa série de reportagens policiais, utiliza artifícios literários em seu trabalho como jornalista, sendo por isso considerado o precursor do jornalismo literário por alguns historiadores (PENA, 2006a). Muitas das técnicas utilizadas pelo Defoe jornalista são ainda praticadas pelos repórteres de hoje, como o modelo de entrevista pingue-pongue (*question-and-answer*). Os diálogos presentes hoje em reportagens feitas ao estilo de observação *fly-on-the-wall* – praticado, por exemplo, por jornalistas do talhe de Gay Talese, que consiste em observar sem se fazer notar – devem muito ao estilo de diálogo que Defoe inseria em suas reportagens (HANNIS, 2007).

A partir do séc. XIX, a influência recíproca entre literatura e jornalismo se intensifica. Os jornais e revistas se multiplicam e contaminam os grandes centros, criando uma cultura da imprensa que impõe um novo ritmo de produção escrita e de leitura. Na França do século XIX o jornal foi um importante laboratório de uma nova forma de

⁶ “O editor acredita que se trata de uma história verídica; não existe nela qualquer aparência de ficção.”

⁷ De acordo com Ian Watt (1990), convencer o leitor sobre a realidade do relato era, para Defoe, um fim em si mesmo, daí porque seus romances têm características de autêntica reportagem.

escrita literária. Os anos 1830⁸ são marcados pelo desenvolvimento do romance e pela expansão da imprensa. Há um grande número de escritores – de iniciantes a autores já estabelecidos – empregados nos jornais, sobrevivendo deste trabalho. Os jornais passam a ser um meio de ingresso natural de escritores no mundo da literatura e uma ponte também para a política. Entretanto, o escritor que colabora com a imprensa permanece insatisfeito, sua ambição é ser reconhecido como literato mas, sem espaço para publicação, encontra nos jornais uma oportunidade para escrever e uma forma de ser remunerado. A imprensa também não lhe dá o reconhecimento devido, uma vez que ele não assina os artigos que publica ou os assina sob pseudônimos ou iniciais fantasiosas. De qualquer modo, esta maneira de sobreviver lhe dá o privilégio de ser testemunha da vida social, intelectual e política de sua época e sua escritura é transformada pela tensão permanente que enfrenta por estar situado entre a atividade literária e a atividade jornalística. Este entre-lugar termina por contaminar a prosa de ficção com uma escrita documental e estes escritores jornalistas passam a fazer experimentações estilísticas – seja preparando tipos ou personagens que serão desenvolvidos em seus futuros romances, seja realizando um estudo atento dos costumes e da moral de seu tempo. Sua produção literária é marcada por uma intensa referencialidade, pela atenção aos detalhes e um interesse acentuado e permanente pela fidelidade das representações (LYON-CAEN, 2006).

Nenhum outro escritor retratou as interinfluências do meio jornalístico na literatura com tanta acuidade e com uma compreensão tão exata do assunto quanto Balzac – que foi, ao mesmo tempo, jornalista e

⁸ Período em que se inicia, na França, a Monarquia de Julho e que, para Arnold Hauser, é quando efetivamente começa o século XIX, pois seus aspectos mais característicos como o capitalismo industrial, o trabalho assalariado, o triunfo do capital financeiro sobre o patrimônio fundiário e as reformas eleitorais que preparam um novo modelo político já estão em curso (cf. HAUSER, 1998, pp. 727-786).

crítico do jornalismo – em *Illusions Perdues*⁹. Publicado em três partes, entre 1835 e 1843, *Ilusões Perdidas* retrata a estrutura típica da sociedade de sua época – produto do processo de consolidação do capitalismo industrial – através do caminho percorrido pelo escritor Lucien de Rubempré em sua busca pelo reconhecimento literário. Enquanto traça a trajetória de Lucien, Balzac delineia a brutalidade da lógica econômica no mundo da imprensa e do comércio de livros, a mistificação literária e a idealização do “grande escritor”, próprias aos primeiros decênios do século XIX – a narrativa se passa nos anos 1820 –, e apresenta o desdém e a ironia amarga dos aspirantes a escritores – “negociantes de frases” – que submetem seu talento às letras impressas, e efêmeras, dos jornais, prontos a destruir reputações, fabricar identidades imaginárias ou excêntricas, plagiar sem vergonha, dar títulos novos a textos já publicados. Com seu extremo senso de realidade, temperado por uma imaginação enérgica e brilhante, Balzac elucida a maneira como se dá a imbricação entre literatura e jornalismo em sua época e, como observou Lukács (1965), “mostra-nos o processo de formação do capitalismo no terreno do espírito.” (p. 114).

Em 1836, Émile de Girardin – escritor sem destaque, mas inventivo empreendedor – é responsável por uma mudança histórica no perfil da imprensa francesa ao lançar o jornal *La Presse*¹⁰ pela metade do preço dos concorrentes, compensando a diferença no valor da assinatura pela venda de anúncios publicitários. Com isso ele tornou possível a circulação massiva da informação e introduziu a publicidade em larga escala no jornal diário, criando o conceito da imprensa moderna em que a publicidade ocupa um papel tão importante quanto o do texto jornalístico. No mesmo ano Armand Dutacq lança o jornal *Le siècle* (1836-1932),

⁹ Para uma análise detalhada e cuidadosa sobre a relação entre literatura e jornalismo em *Ilusões perdidas*, cf. Wisnik (2007).

¹⁰ *La Presse* fica sob a direção de Girardin até 1856, quando ele vende o jornal. Em 1862 ele o recupera, mas o periódico entra em decadência e Girardin decide lançar um novo jornal.

seguindo o exemplo de Girardin. Outros periódicos acabam adotando a mesma estratégia, o que permite que o número de assinantes triplique num período de 10 anos. Assim, a disputa por leitores contribui para o aprimoramento e a diversificação do conteúdo dos jornais.

Girardin também foi o responsável – junto com Armand Dutacq, do *Le siècle* – pela publicação sistemática de romances-folhetins na imprensa francesa¹¹ e pela popularização do gênero. Apesar do sucesso de seu jornal, para garantir um bom número de anunciantes e tornar viável a estratégia de rebaixamento dos preços, era preciso conquistar um público fiel. Girardin e Dutacq se preocupavam com a fidelidade de seus leitores e a fórmula do romance-folhetim foi um recurso de êxito, com o apelo sedutor do “continua no próximo número”. A princípio adotou-se a pré-publicação de romances em capítulos, como *La comtesse de Salisbury*, de Alexandre Dumas, e *La Vieille Fille*, de Balzac – que de 1837 a 1847 vai produzir um romance a cada ano, todos os anos, para publicação no *La Presse* (LYON-CAEN, 2006).

De fato, o romance-folhetim atraiu um número grande e heterogêneo de leitores e a partir daí, ao invés de dividirem seus romances em partes para serem publicadas nos jornais, muitos autores passam a produzir dentro de uma verdadeira lógica folhetinesca – que, diga-se, segue a lógica do mercado, com o prolongamento da narrativa em caso de sucesso ou sua interrupção brusca em caso de desinteresse do público. Esta produção literária em escala “industrial” se reflete no conteúdo e na forma do romance-folhetim. Predominam as temáticas sobre seduições e adultérios, violência e crueldade, ou, como esmiúça Meyer (1996, p. 31), “o herói vingador ou purificador, a jovem deflorada e

¹¹ Não que eles tenham criado o folhetim, que já existia desde 1800, publicado no rodapé dos jornais trazendo principalmente crônica social e crítica literária e teatral. A publicação de capítulos de romance no lugar de críticas também já havia ocorrido antes na *Revue de Paris* (1829-1958) e na *Revue des deux mondes* (1829). Cf. Hauser (1998).

pura, os terríveis homens do mal, os grandes mitos modernos da cidade devoradora, a História e as histórias fabulosas”. Outras características que prevalecem são a visão maniqueísta e uma caracterização romântica dos personagens e a construção do suspense pela exatidão dos cortes nos momentos de maior tensão narrativa (MEYER, 1996).

Podemos citar, neste espírito da narrativa folhetinesca, as obras de Eugène Sue, *Les mystères de Paris*, e de Alexandre Dumas, *Les trois mousquetaires*, dois autores, aliás, de grande sucesso junto ao público. Para Hauser, com o folhetim jornalístico a literatura passa a ser tratada como mercadoria: “tem tabela de preços, é produzida de acordo com um modelo e entregue numa data fixada de antemão. É um artigo comercial pelo qual se paga o preço que vale – isto é, o lucro que dá.” (1998, p. 741).

Se por um lado esta produção “industrial”, influenciada pelo jornalismo, configura a popularização da literatura e a emergência de uma cultura de massa, por outro, deve-se reconhecer que a preocupação com o retrato social da época também gerou grandes obras literárias a exemplo de Balzac, Stendhal, Flaubert, Charles Dickens, Eça de Queiroz, Tchekhov, Tolstoi e Dostoiévski. O realismo social busca retratar a vida como ela se apresenta e passa a captar – a partir da observação, da análise e da recriação detalhada do cotidiano e da realidade – os costumes e a linguagem das ruas e trazê-los para o campo da ficção. Dickens, no início de sua carreira, entre 1833 e 1836, colaborou com o jornal inglês *The Morning Chronicle*, fazendo pequenos retratos das pessoas e dos costumes da época, numa coluna que intitulou *Sketches by Boz*¹² e que mais tarde iria ajudá-lo a construir seus personagens. Para

¹² Tom Wolfe (2005, p. 74) reconhece nas descrições presentes neste trabalho de Dickens uma das influências do novo jornalismo pelo retrato fiel do cotidiano de figuras londrinas típicas.

Tchékhov, um escritor deveria retratar “a verdade incondicional e honesta”, como um repórter. (BRUNELLO, 2007, p. 152).

Ainda que a tradição do realismo social mostre sinais de esgotamento na Europa já por volta de 1870, nos Estados Unidos vai lançar suas raízes após a I Guerra Mundial e atingir o auge na década de 1930, com o realismo crítico nas obras de Ernest Hemingway, John dos Passos, William Faulkner e John Steinbeck (WOLFE, 2005). Hemingway e dos Passos, que desenvolveram paralelamente as atividades de jornalista e de escritor, passam a incorporar o estilo jornalístico e histórico em suas obras literárias. Em Hemingway nota-se a influência do jornalismo na predominância de frases curtas, nos diálogos breves e ágeis, na escassez de adjetivos. Dos Passos e Steinbeck, influenciados pelo socialismo, retratam a pobreza e a luta pela sobrevivência. Faulkner retrata a miséria e a degradação do homem, principalmente no sul dos Estados Unidos. Sua particularidade estilística é a plurifocalização, técnica que seria retomada pelo Novo Jornalismo de Tom Wolfe e Gay Talese.

II

Com a massificação da imprensa na segunda metade do século XIX o jornalismo vai perdendo seu caráter artesanal e começa a se profissionalizar. A notícia passa a ocupar mais espaço que os editoriais e artigos políticos, os textos opinativos dão lugar aos de caráter mais informativo e os editores estabelecem alguns critérios para transformar fatos em notícias. Diferente do que ocorreu no século XVIII e início do

XIX, quando os jornais têm clara ligação com os partidos políticos¹³, o jornalismo depois de 1830 tornou-se cada vez mais um empreendimento comercial – a notícia, mercadoria – e esta tendência se manifesta não apenas na França, mas em toda a imprensa europeia e também nos EUA.

Entre os fatores apontados por Marcondes Filho (2002) para a expansão do jornalismo, e a consequente emergência de um novo modelo de imprensa, estão a urbanização e a diminuição dos índices de analfabetismo, com a crescente escolarização e o aumento do número de leitores. Além disso, os avanços tecnológicos que se aceleraram a partir de meados do século¹⁴ contribuíram para a difusão mais rápida dos fatos e a formação de uma nova ideia de temporalidade, que ajudou a sedimentar o conceito de atualidade da notícia.

Nelson Traquina (2002) aponta, como consequência destas transformações, o desenvolvimento de uma nova escrita jornalística, caracterizada por uma linguagem homogênea, factual, telegráfica. O jornalismo se afasta da retórica beletrista – a profissionalização leva à contratação de mão de obra, treinada para exercer a função específica de jornalista. Outro desdobramento decorrente da pressa de informar seria a criação da fórmula do *lead* e da pirâmide invertida¹⁵, o que acentuaria a fragmentação característica do jornalismo por provocar a descontextualização dos fatos. Francisco José Karam (2000) argumenta,

¹³ O *Tatler* e o *Spectator*, de Steele e Addison, assim como o *Review* de Defoe, por exemplo, eram alinhados com o *Whig Party* – o Partido Liberal inglês (HAUSER, 1998).

¹⁴ Como a construção de ferrovias, que facilitou o transporte de pessoas, mercadorias, livros e jornais; o desenvolvimento do telégrafo, “primeira invenção elétrica do século XIX a ‘transmitir’ mensagens públicas e privadas” (BRIGGS; BURKE, 2004, p. 140) e das rotativas Marinoni, em 1871, que chegavam a imprimir 95 mil páginas por hora.

¹⁵ Felipe Pena define o *lead* como “o relato sintético do acontecimento logo no começo do texto – respondendo às perguntas básicas do leitor: o quê, quem, como, quando, onde e por quê.” (PENA, 2006b, p. 42). *Pirâmide invertida* é a estrutura narrativa usual no jornalismo que prioriza os elementos mais atraentes do texto noticioso, deixando para o fim da notícia os de menor apelo. (PENA, 2006b, p. 48). Na verdade, pode-se dizer que se trata de um modelo mais expositivo que narrativo.

entretanto, que não se deve atribuir apenas às tecnologias modernas as razões do surgimento do *lead*, pois que sua estrutura é uma herança muito mais antiga, cujas origens remontam à arte de dizer e de convencer da retórica clássica:

Cícero, em *De Inventione*, relacionou os aspectos essenciais para que o texto se tornasse completo. Para o famoso orador romano, era preciso responder as perguntas quem? (*quis / persona*) o quê? (*quid / factum*) onde? (*ubi / locus*) como? (*quemadmodum / modus*) quando? (*quando / tempus*) com que meios ou instrumentos (*quibus adminiculis / facultas*) e por quê (*cur / causa*). As proposições de Cícero, originadas na Retórica da Antiguidade Grega, foram paradigma da *exposição* de acontecimentos nos dois milênios seguintes. (KARAM, 2000, web)

Nestas circunstâncias, o jornalismo narrativo – ou literário – apresentaria não apenas sua recusa à informação apressada e desprovida de contexto, instituída principalmente pelo modelo tipicamente fragmentado da pirâmide invertida, como retoma técnicas retóricas que abarcam “o *docere* (transmissão de noções intelectuais), o *movere* (atingir os sentimentos) e o *delectare* (manter viva a atenção do auditório, sem se deixar dominar pelo aborrecimento, pela indiferença e pela distração).” (KARAM, 2000, web).

Uma remodelação da imprensa norte-americana ocorre a partir dos anos 1833, com a transição no diário *The New York Sun* de um jornalismo marcado pelo partidarismo político, pelo enfoque econômico e pelo pouco interesse dos leitores para um novo modelo, mais comercial, conhecido como *penny press*, a exemplo do que acontecia na mesma época na imprensa francesa, como vimos. Além de fazer um jornal a um preço atrativo, os editores também reformularam a linha editorial, que se tornou mais noticiosa e estabeleceu o conceito moderno de reportagem, inaugurando uma nova forma de se fazer jornalismo, baseado em entrevistas e na cobertura dos fatos *in loco*, e redirecionando o foco das matérias para

as histórias “de interesse humano”, conquistando leitores cujo interesse era a vida em efervescência e as transformações sociais por que passava o país. A partir de 1880, o editor do *New York Sun*, Charles Dana, consolidou a transição do antigo para o novo modelo de jornalismo norte-americano. Dana tinha uma preocupação com histórias bem escritas e bem contadas – ele mesmo ficou conhecido pelo estilo literário que imprimia às suas matérias e que influenciou outros redatores do *The Sun*. Sua equipe incluía alguns nomes que ficaram conhecidos depois como *muckrakers*¹⁶, como o dinamarquês Jacob Riis. Em 1883, Joseph Pulitzer comprou o *New York World* e tentou contratar alguns dos melhores redatores do *The Sun*. O termo *new journalism* apareceu pela primeira vez nessa época, associado a uma mistura de jornalismo sensacionalista e engajado. Uma década mais tarde, o editor Lincoln Steffens adotaria a expressão “jornalismo literário” (*literary journalism*) para imprimir uma política editorial ao *New York Commercial Advertiser* (BOYNTON, 2005).

O *New York World*, de Joseph Pulitzer, e o *The Sun*, de Charles Dana, influenciaram uma série de jornalistas latino-americanos como Manuel Gutiérrez Nájera, do mexicano *El Nacional*, Rubén Darío, do *La Nación* de Buenos Aires, e José Martí, que escrevia para o argentino *La Nación* e para o *La Opinión Nacional*, de Caracas – também eles desenvolveram um estilo literário próprio em seus trabalhos jornalísticos. O cubano José Martí se destacou por fazer experimentos com a linguagem, realçando elementos sensoriais como o som das palavras e onomatopeias, num texto que também evocava a cor das situações que descrevia (ELOY MARTÍNEZ, 2004).

¹⁶ Entre 1890 e 1920 era bastante difundida a prática da reportagem investigativa e de denúncia dos problemas sociais, feita por jornalistas e escritores, que ganhou o nome nos Estados Unidos de *muckraking*. Este tipo de jornalismo tinha uma dimensão ativista – a maioria dos *muckrakers* era apontada como comunista ou socialista. Dos nomes que se destacaram entre os *muckrakers* estão os de John Reed, Upton Sinclair e Lincoln Steffens. Diferente de sua conotação no inglês americano, o termo *muckraking* no inglês britânico está associado à imprensa marrom.

O desenvolvimento de grandes reportagens, no início do século XX, retoma e amplia o alcance e a compreensão dos fatos. Mais: estabelece conexões, combina valor narrativo com registro documental, soma capacidade analítica com reflexão crítica. Em 1903, Jack London se faz passar por um marinheiro desempregado para registrar as condições da população miserável que habitava o *East End* londrino e cobrir, da perspectiva dos excluídos, a coroação do rei Eduardo II. A experiência resultou numa reportagem social publicada no livro *O povo do abismo*.

Quase um quarto de século depois de Jack London ter publicado *O povo do abismo*, Eric Arthur Blair viveria experiência semelhante, instalando-se num quartinho, em Portobelo Road, no *East End* londrino, onde moraria durante o outono e o inverno de 1927 para observar a situação em que viviam os ingleses mais pobres e os desempregados. No ano seguinte seguiu para Paris, para escrever e para estudar francês. Deu aulas particulares e escreveu artigos para jornais, mas os artigos demoraram a ser publicados, as aulas escassearam e Blair acabou sendo roubado no quarto de hotel onde se instalara. Conseguiu emprego de garçom e de lavador de pratos em restaurantes, mas a crise econômica de 1929 deixou Paris e Blair à beira da miséria e ele regressou a Londres com a promessa de um emprego que não se realizou. Em Londres voltaria a conviver com sem-teto, desempregados, prostitutas, artistas de rua – desta vez em Bermondsey, bairro imortalizado por Dickens em *Oliver Twist*. Dessa experiência resultou seu primeiro livro, *Down and out in Paris and London*, uma reportagem que ele assinou como George Orwell.¹⁷

¹⁷ *Na pior em Paris e Londres* foi publicado pela Companhia das Letras em 2006, na coleção Jornalismo Literário. Como esclarece Sérgio Augusto (*in* ORWELL, 2006, p. 249), o nome que o consagraria como escritor e jornalista foi sugerido por ele para seu editor: “George, como o santo padroeiro do Reino Unido. Orwell, como o rio que corta a East Anglia, região do Leste da Inglaterra.”

Com agudo senso de observação, Orwell extrai humor da desventura sem ser leviano. De seu contato com os mendigos de Londres, por exemplo, traça retratos pitorescos de alguns personagens, como o do grafiteiro de rua, Bozo:

[...] não sentia medo ou pesar, vergonha ou comiseração. Havia encarado sua situação e elaborado uma filosofia para si próprio. Ser mendigo, dizia, não era culpa sua, e se recusava a sentir qualquer remorso ou deixar que isso o perturbasse. Era um inimigo da sociedade e disposto a cometer um delito, se visse uma boa oportunidade. Recusava-se, por princípio, a ser econômico. No verão, não poupava nada, gastando seus ganhos extras com bebidas, já que não ligava para mulheres. Se ficasse sem dinheiro no inverno, que a sociedade cuidasse dele. Estava pronto a extrair cada tostão que pudesse da caridade, desde que não esperassem por agradecimento. Porém, evitava instituições de caridade religiosas, pois dizia que não suportava cantar hinos para ganhar pãezinhos. Tinha vários outros pontos de honra; orgulhava-se, por exemplo, de jamais ter apanhado uma bagana no chão, mesmo que passasse fome. Considerava-se numa classe acima da média dos mendigos, os quais, segundo ele, eram um bando de gente abjeta que nem mesmo tinha a decência de ser ingrata. (ORWELL, 2006, p. 193).

Lembrado principalmente pelos romances *1984* e *Revolução dos bichos*, sua produção jornalística foi extensa e suas reportagens e ensaios são até hoje estudados nos cursos de comunicação. De sua vivência como policial do império britânico na Birmânia a sua participação na guerra civil espanhola, entre tantos outros fatos que testemunhou, Orwell recria os acontecimentos numa escrita honesta, contundente, precisa. Perspicaz, enxerga o que outros não veem e assim observa e registra, mas também relata o que sente, participa.

Entre 1890 e 1920 a reportagem investigativa e de denúncia, feita por jornalistas e escritores, se popularizou. Em 1906 um grupo de jornalistas lançou *The American Magazine* (1906-1956), cuja proposta era publicar histórias de interesse humano e social, além de ficção. Em 1911,

John Reed se juntou à equipe da revista, onde publicou seus poemas. Seu convívio com os *muckrackers* ampliou seu interesse pelos problemas sociais e a partir daí Reed seguiu carreira jornalística, cobrindo principalmente conflitos. Suas reportagens foram relatos apaixonados, muito distantes da imparcialidade tantas vezes apregoada pelo jornalismo. Narrados em primeira pessoa, seus relatos são testemunhos vívidos de quem sentiu os acontecimentos de perto, buscou as raízes dos conflitos, conversou com as pessoas e soube ouvir suas histórias.

Reed tornou-se mundialmente conhecido com *Os dez dias que abalaram o mundo*, relato vigoroso sobre a revolução de 1917 na Rússia, mas antes disso havia feito a cobertura da revolução mexicana de Pancho Villa e Emiliano Zapata, publicada numa série de reportagens para a *Metropolitan Magazine*, depois reunidas no livro *México Rebelde*. Em 1915, numa de suas viagens à Europa para cobrir a I Guerra Mundial, acompanhou os acontecimentos que movimentavam os países do leste europeu, narrados em *A guerra dos Bálcãs*.

Se os relatos de conflitos feitos por Reed ajudaram a inaugurar o jornalismo moderno no início do século, como afirmam jornalistas e historiadores, *Hiroshima*, de John Hersey, ocupando uma edição inteira da revista *The New Yorker*, em 1946, se estabelece como um marco do jornalismo literário. Adotando a perspectiva dos seis sobreviventes que elegeu para recontar a história da tragédia que destruiu Hiroshima ao final da II Guerra, Hersey privilegia a perspectiva humana em detrimento da frieza estatística do relato oficial: “O horror tinha nome, idade e sexo. Ao optar por um texto simples, sem enfatizar emoções, ele deixou fluir o relato oral de quem realmente viveu a história.” (SUZUKI JR. 2002, p. 168). Hersey escolhe a descrição minuciosa inserida na narrativa para dar conta do conteúdo jornalístico que tinha a explorar:

Quando o sr. Tanimoto chegou ao parque, ainda com a bacia na mão, o local estava apinhado de gente, e não era fácil distinguir entre os vivos e os mortos, pois a maioria das pessoas estava deitada de olhos abertos. Para o padre Kleinsorge, um ocidental, o silêncio no bambual perto do rio, onde centenas de feridos sofriam juntos, foi um dos fatos mais terríveis e espantosos de toda a sua experiência. Ninguém chorava e muito menos gritava de dor; ninguém se queixava; ninguém agonizava ruidosamente; nem as crianças choravam; pouca gente sequer falava. E quando o jesuíta deu de beber a alguns infelizes cujos rostos estavam praticamente desfeitos em função das queimaduras, eles se soergueram e se inclinaram para lhe agradecer. (HERSEY, 2002, pp. 42-43).

Os acontecimentos narrados por Hersey que envolvem os seis sobreviventes se alternam num crescendo sempre interrompido no momento mais tenso. Durante vinte dias, de 25 de maio a 12 de junho de 1946, Hersey esteve no Japão recolhendo depoimentos e checando dados e levou seis semanas para escrever a matéria. Quando a apresentou a seus editores, William Shawn e Harold Ross, várias alterações foram sugeridas e ele reescreveu duas vezes a reportagem a partir das observações dos editores antes que ela fosse publicada. Reconhecido por sua conduta ética, Hersey contava ainda com o zelo da *New Yorker* e de seu departamento de checagem. Anos mais tarde, diante de uma série de reportagens inventadas, publicadas na imprensa norte-americana, o repórter afirmaria que a característica norteadora do jornalismo deve ser sempre a de não inventar fatos (COSTA, 2006).

III

O estilo de Hersey marcaria a produção jornalística norte-americana, influenciando outros redatores da *New Yorker*, como Truman

Capote, Norman Mailer, Tom Wolfe e Gay Talese¹⁸. Capote, aliás, com a publicação em livro da reportagem em série *A sangue frio*, em 1966, reivindica para si a invenção de uma nova forma literária: o *romance de não-ficção*, embora houvesse declarado em entrevista que havia se inspirado nos veteranos da *New Yorker*, Joseph Mitchell e Lillian Ross. Para ele, Ross havia feito um romance de não-ficção ao escrever a reportagem *Picture*¹⁹, sobre os bastidores do filme *O emblema rubro da coragem*, de John Huston:

It seemed to me that journalism, reportage, could be forced to yield a serious new art form: the "nonfiction novel," as I thought of it. Several admirable reporters – Rebecca West for one, and Joseph Mitchell and Lillian Ross – have shown the possibilities of narrative reportage; and Miss Ross, in her brilliant "Picture", achieved at least a nonfiction novella. Still, on the whole, journalism is the most underestimated, the least explored of literary mediums²⁰. (CAPOTE, 1966, web)

Quando escreveu *A sangue frio*, Capote queria mostrar, com seu relato do assassinato da família Clutter e da história dos assassinos, as contradições sociais existentes nos EUA de seu tempo. Das técnicas utilizadas para escrever seu romance, ele destaca as longas entrevistas que fazia sem gravador e sem tomar notas, para não intimidar os entrevistados e poder observá-los melhor; dedicação à pesquisa e tempo para entrevistar as mesmas pessoas várias vezes e um texto que

¹⁸ Diferente de Norman Mailer, Tom Wolfe e Truman Capote – que transitaram entre a ficção e o jornalismo –, Talese sempre foi exclusivamente jornalista.

¹⁹ Série de reportagens publicada pela revista *The New Yorker*, em 1952. Lillian Ross utilizou técnicas como construção narrativa por cenas, reprodução de diálogos, descrição detalhada e plurifocalização para retratar a produção hollywoodiana sobre a guerra civil americana, dirigida por John Huston e baseada no romance de Stephen Crane, *O emblema rubro da coragem*.

²⁰ “A mim me parece que jornalismo, reportagem, poderia revelar uma nova forma de arte: o ‘romance de não-ficção’, como eu o chamo. Muitos repórteres admiráveis – Rebecca West, por exemplo, e Joseph Mitchell e Lillian Ross – têm mostrado as possibilidades da reportagem narrativa; e Miss Ross, em sua brilhante reportagem ‘Picture’, obteve, no mínimo, como resultado um romance de não-ficção. Ainda assim, no todo, o jornalismo é a mais subestimada, a menos explorada das mídias literárias.” (tradução nossa).

ocultasse a presença do autor. Para Eduardo Belo, o conceito de “romance de não-ficção” de Capote termina por precisar uma das peculiaridades cruciais para o jornalismo:

Quando em 1965 Truman Capote denominou o seu *A sangue frio* de “romance de não-ficção” acabou sem querer estabelecendo uma distinção importante. Nem toda não-ficção é jornalismo, mas todo o jornalismo tem de ser, por princípio, não-ficcional. [...] O que prevalece na comunicação jornalística do mundo ocidental de hoje é um pendor muito grande pela verdade, mesmo com toda a livre interpretação dos fatos. (BELO, 2006, p. 43)

A própria veracidade do relato de Capote foi colocada em questão. Philip Tompkins empenhou-se em checar as passagens que levantavam dúvidas no livro *A sangue frio* e dizia que o autor havia colocado muitas observações dele nas falas e pensamentos de seus personagens, mas a *New Yorker* mandou um profissional de sua equipe de checagem ao Kansas para conferir as informações e ele se disse impressionado com a precisão da apuração de Capote.²¹

Quando em 1973, Tom Wolfe publicou seu ensaio batizando de *new journalism* o estilo de reportagem que se instalou em parte da imprensa norte-americana nos anos 1960, ele atribuiu aos escritores realistas ingleses e franceses dos séculos XVIII e XIX a influência das técnicas narrativas utilizadas pelos “novos jornalistas”, citando o legado de Steele, Addison, Defoe, Fielding, Dickens, Balzac e Zola. Se foi, sem dúvida, um movimento que expandiu os limites do jornalismo da época, o novo jornalismo que Wolfe pretendia para sua geração tinha precedentes no próprio jornalismo norte-americano, não era, portanto, assim tão novo como queria Wolfe, mas uma evolução natural do que vinha sendo feito desde os tempos da *penny press*.

²¹ Cf. Matinas Suzuki Jr. “Nem tudo é verdade, apesar de verdadeiro”, in Capote (2003).

O mérito da produção do novo jornalismo²² foi colocar em primeiro plano uma atitude diferente do que acontecia nas redações americanas então: o mergulho na realidade que se desejava narrar, conferindo uma *nova estética* à reportagem. Tom Wolfe (2005) ressalta o estranhamento de editores e leitores diante da reportagem *estilosa*, uma vez que nem os jornalistas nem o público leitor imaginavam que a reportagem poderia ter uma dimensão estética. O novo jornalismo levou de volta à reportagem técnicas narrativas adormecidas pela tirania do *lead*. Wolfe destaca a construção cena a cena, como num romance ou num filme em que se salta de uma cena a outra sem muita preocupação com a cronologia dos fatos; a reprodução de diálogos completos, e não fragmentos de citações como na imprensa cotidiana; a descrição detalhada de ambientes e das características físicas e estilo de vida das pessoas; a utilização de vários pontos de vista diferentes; a construção de monólogos interiores a partir de entrevistas exaustivas feitas durante o trabalho de campo do jornalista.

Se a crítica literária quase sempre estigmatizou o novo jornalismo como sem imaginação ou pouco criativo para ser considerado literatura, a ilusão de ficção criada por esta forma de se fazer jornalismo deu margem para a crítica jornalística mais conservadora que acusou o gênero de ser impressionista – principalmente devido ao recurso do monólogo interior e alguns exageros à Wolfe, como o uso de onomatopeias, neologismos e pontuação excessiva – e muitos lançaram um olhar de desconfiança à realidade narrada. O termo “novo jornalismo” ficou restrito à geração de jornalistas norte-americanos dos anos 60 e 70,

²² Mesmo que só venha a se popularizar a partir das reflexões de Tom Wolfe sobre a produção jornalística norte-americana da década de 1960, o termo “novo jornalismo” já havia sido utilizado quase um século antes, ainda que de forma pejorativa, a respeito do trabalho do editor W.T. Stead no periódico britânico Pall Mall Gazette (PENA, 2006a).

mas as técnicas permaneceram e se aperfeiçoaram no que hoje se chama jornalismo narrativo ou jornalismo literário²³.

IV

Assim como a França do século XIX, o Brasil do início do século XX também viu os escritores buscarem no jornalismo reconhecimento e remuneração. Esta aproximação entre literatura e jornalismo levou Paulo Barreto – ou João do Rio, como ele assinava suas crônicas – a formular, em 1904 na *Gazeta de Notícias*, a seguinte questão: “O jornalismo, especialmente no Brasil, é um fator bom ou mau para a arte literária?”²⁴. A maioria concordava que o jornalismo favorecia a literatura. O piauiense Félix Pacheco – poeta, tradutor e jornalista, co-proprietário do *Jornal do Commercio* – responde na época que “toda a melhor literatura brasileira dos últimos trinta e cinco anos fez escala pela imprensa” (*apud* SODRÉ, 1999, p. 292). O escritor e jornalista Medeiros de Albuquerque achava que não era o jornalismo que prejudicava a literatura, mas a falta de tempo dos escritores para se dedicarem à sua arte. A polêmica não se resolveu, os escritores continuaram a dedicar seu tempo ao jornalismo e a outras atividades e a modernização da imprensa brasileira – que passou a se adaptar lentamente ao modelo capitalista da imprensa norte-americana e europeia – é que, indiferente aos humores de jornalistas e literatos, decidiria a questão. Primeiro foi o folhetim que começou a escassear, até desaparecer, substituído pelos colunistas e

²³ Entre outras tantas nomenclaturas, como: narrativa criativa de não-ficção, narrativas da vida real, literatura da realidade, literatura criativa de não-ficção. Enfim...

²⁴ Sobre o inquérito feito por João do Rio, depois reunido no livro *O momento Literário*, ver o estudo de Cristiane Costa (2006), que retoma a questão e a traz para o atual momento literário brasileiro, mapeando toda a produção de escritores jornalistas no Brasil em um século (1904-2004).

pela reportagem; depois o artigo político, inflamado, cedeu lugar às entrevistas; a subjetividade da opinião deu vez à objetividade informativa; e temas secundários como casos de polícia e assuntos esportivos ganharam mais espaço e maior destaque. As colaborações literárias, que antes enchiam os periódicos, seriam isoladas em páginas especiais e as críticas seriam segregadas nos rodapés dos jornais. Mais tarde, produção e crítica literárias dariam origem aos suplementos e revistas dedicados à literatura. (SODRÉ, 1999).

Pode-se dizer que, no Brasil, Euclides da Cunha seria o primeiro escritor a sinalizar este intermeio entre ficção e realidade, com sua narrativa da derrocada de Canudos, que, no entanto, não é considerada uma obra jornalística. Alceu Amoroso Lima (1990), ao analisar o jornalismo como gênero literário, afirma que “Euclides da Cunha, embora partisse do jornalismo, para elaborar *Os Sertões*, logo o abandonou pela ciência, geográfica ou sociológica, na primeira parte da obra e pela épica romanesca, na segunda.” (p.66) Amoroso Lima continua argumentando que Euclides “amava o fato”, mas com o olhar do cientista, e não do jornalista, e “logo largava o fato e partia para a generalização. O que era prova de sua aptidão científica, romanesca ou teatral, mas não jornalística.” (p. 66)

Resultado de seu trabalho como repórter para *O Estado de S. Paulo*, ainda que não se configure como reportagem, a narrativa de *Os sertões* apresentou novas possibilidades ao tratamento jornalístico de um fato, como a contextualização e a procura pelas origens do conflito que apontam para o leitor o sentido mais amplo do evento narrado. Euclides da Cunha mostra independência no olhar, que é desprendido de oficialismo embora ele fosse formado em meio militar e tenha sido enviado pelo então diretor do jornal *O Estado de S. Paulo*, Júlio Mesquita, para acompanhar o ministro da guerra, Carlos Machado Bittencourt, a Canudos.

Outro desbravador, desta vez do território urbano, seria João do Rio. Sua contribuição consiste na observação detalhada da realidade, na coleta de informações, na descrição de ambientes, no ritmo narrativo concentrado que consegue ultrapassar o tempo jornalístico imediato. A contextualização, a busca de antecedentes e a humanização, presentes em suas crônicas, completam o retrato da transformação carioca no início do século XX.

João do Rio trata de temas como a pobreza e a miséria, a exploração das classes trabalhadoras, a imigração, a vida dos presos, as drogas que contrastavam com o ideal de modernização de um Rio de Janeiro urbanizado na virada do século. Em suas crônicas, utilizou técnicas da imprensa norte-americana da época, como a reportagem e a entrevista, que só por volta de 1940 seriam incorporadas ao jornalismo brasileiro. Ao optar pela observação participante, desdenha a crônica de gabinete, desnuda a alma das ruas e “constrói sobre o momento a história do presente” (MEDINA, 1988, p. 58).

A história da moderna crônica no Brasil se mistura com a própria história da imprensa, e os escritores foram os responsáveis por seu desenvolvimento nos jornais. Do início do século XIX, quando começou a figurar nos periódicos – um exemplo notório são as crônicas de Lopes da Gama n’*O Carapuceiro* –, à sua sedimentação, mais tarde, com Machado de Assis, Lima Barreto e João do Rio, de sua trajetória com os modernistas e herdeiros do modernismo que povoaram as redações às paginas eletrônicas de blogs e jornais, a crônica sempre pareceu apontar ao leitor a relação entre literatura e jornalismo.

Considerada um gênero híbrido²⁵ que transita entre fato e ficção, a crônica em sua origem esteve ligada ao folhetim, sendo publicada nos rodapés dos jornais. O cronista era o observador dos costumes e do cotidiano, o espião da vida, que com sua pena atenta e bem humorada, por vezes destilando ironia, representava o trivial, o passageiro, o assunto do momento sem muita importância. A crônica teria sido, segundo José Aderaldo Castello, um laboratório literário para Machado de Assis. Do lugar de espectador privilegiado, ele desenvolveria “sugestões e situações decisivas para a ficção.” (*apud* COSTA, 2005, p. 248). Muitos autores, depois dele, também fariam o mesmo, ao usar a crônica como experimento para a prosa literária.

Situada entre o efêmero e o perene, a crônica nasce do olhar subjetivo do cronista, atento ao detalhe banal de uma notícia ou de um fato qualquer, que registra o circunstancial com humor, ironia, sensibilidade crítica ou lírica. É a negação da notícia. Coloquial, o estilo da crônica se aproxima da linguagem falada e repercute seu hibridismo: direto, espontâneo, quase jornalístico, quase um bate-papo entre amigos, com direito às ambiguidades e polissemias do texto literário. A crônica seria, na definição de Marcelo Coelho (2002), “uma espécie de avesso, de negativo da notícia.” (p. 156). Ao voltar o olhar para o corriqueiro, o aparentemente sem importância, o cronista escolhe a singularidade que brota do acaso para verter sua visão de mundo através do texto, como esclarece Antonio Candido:

Por meio dos assuntos, da composição aparentemente solta, do ar de coisa sem necessidade que costuma assumir, ela se ajusta à sensibilidade de todo dia. Principalmente porque elabora uma linguagem que fala de perto ao nosso modo de ser mais natural. Na sua

²⁵ Utilizamos aqui o conceito de híbrido na acepção de fusão ou interpenetração de elementos diferentes, e em suas derivações, conforme definição do Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa: “**híbrido** *adj.s.m.* [...] 4. *fig.* que ou o que é composto de elementos diferentes, heteróclitos, disparatados.<um personagem curioso, um h. de homem de negócios e músico> <um estilo h.>.” (Houaiss, 2001, p. 1526).

despretensão, humaniza; e esta humanização lhe permite, como compreensão sorrateira, recuperar com a outra mão uma certa profundidade de significado e um certo acabamento de forma, que de repente podem fazer dela uma inesperada embora discreta candidata à perfeição. (CANDIDO, 1992, pp. 13-14)

A objetividade e a necessidade da imprensa moderna de encher o leitor de informações úteis, para Carlos Heitor Cony²⁶, baniram a emoção do texto jornalístico por ser “considerada cafona, desnecessária, primária”. A crônica supriria esta lacuna.

Embora a presença de escritores, como Nelson Rodrigues, Carlos Drummond de Andrade, Otto Lara Resende, Carlos Heitor Cony, Rubem Braga, para citar apenas alguns, tenha sido uma constante nas redações, durante muito tempo a contribuição da literatura para o jornalismo ficou restrita à produção cronista. (PEREIRA LIMA, 2004).

V

O “novo jornalismo” vai influenciar a imprensa brasileira na década de 1960, com projetos editoriais inovadores como o da revista *Realidade* (1966-1976) e o do *Jornal da Tarde*. Publicada mensalmente pela editora Abril, de abril de 1966 a janeiro de 1976, a *Realidade* é lançada numa época em que grandes agitações chacoalhavam o mundo: os movimentos feminista e estudantil, a contra-cultura, a crescente liberação sexual, o antimilitarismo dos jovens americanos que queriam o fim da guerra do Vietnã. No Brasil oprimido pelos militares despontavam movimentos de oposição e resistência à ditadura; nas artes, o

²⁶ Em crônica publicada na *Folha de S. Paulo*, Ilustrada, 16/10/1998.

tropicalismo propunha a ruptura estética, ideológica e comportamental. A mídia até então tinha tratado com acanhamento estas manifestações e ignorava um segmento do público impaciente por informações que lhe falassem do mundo e de suas transformações. A *Realidade* supriu esta demanda.

Pela primeira vez se praticava no Brasil, com amplitude, um jornalismo interpretativo que primava pela documentação e pela fundamentação das matérias produzidas. Para José Salvador Faro, a revista foi um “divisor de águas” na história da imprensa brasileira: “ela *organizou*, sob a forma da reportagem, a participação do profissional de imprensa nas questões colocadas em sua época. E não o fez exclusivamente como uma experiência editorial voltada para si mesma senão que se fixou como uma *escola* que abrangeu outros órgãos de informação e como uma experiência que buscou a atemporalidade de sua prática.” (FARO, 1999, p. 247). A proposta editorial era trazer para o leitor os problemas de seu tempo, “desnudando a crise do contemporâneo”, através de um tratamento que estabelecesse a conexão entre a variedade de temas que se propunha abordar – questões que discutiam o papel da mulher na sociedade, a estrutura familiar, a educação, o sexo, a ciência, a tecnologia, as instituições e doutrinas religiosas, os problemas de política internacional, as questões ligadas à vida política, econômica e social brasileira e discussões sobre mídia, cultura de massa e consumo.

Ao investir nas grandes reportagens, a *Realidade* deu a seus profissionais as condições necessárias: pautas instigantes, pouco usuais e com enfoques diferenciados, tempo para investigar e elaborar as matérias, bom ambiente de trabalho. Também instituiu a função do editor de texto²⁷, inexistente na imprensa da época, que avaliava as matérias,

²⁷ Ocupado por Sérgio de Souza, que atuou na revista até 1968, quando grande parte da equipe se demitiu. (FARO, 1999).

fazia sugestões na estrutura e na forma da reportagem e mandava o repórter reescrevê-la tantas vezes quantas fosse preciso. O resultado foram textos que priorizavam o relato humanizado com clareza, condensação e tensão narrativa, equilibravam objetividade e subjetividade e ainda traziam recursos expressivos como uma narrativa de natureza impressionista – uma vez que as reportagens eram participativas, não se reduziam à observação fria e distanciada do repórter, o que ajudava a fisgar o leitor – e a utilização de alegorias (SATO, 2002b). Além disso, incorporava a fotografia como expressão visual que se integrava ao texto.

Como experiência jornalística a *Realidade* inovou, mas durou pouco. O auge da revista ocorreu de 1966 a 1968. Com o regime de linha dura adotado pela ditadura militar após a edição do Ato Institucional nº 5, em dezembro de 1968, a imprensa se viu acuada, como esclarece José Hamilton Ribeiro, ex-redator chefe da *Realidade*:

[...] o AI-5, mais que por ação direta, assustou a Editora Abril. Realidade era então uma forte 'instituição política' (ainda que pareça incrível) e se abateu sobre ela o peso das discriminações. Muitos itens da pauta de Realidade, e que eram o seu cardápio preferido (estudantes, padres, juventude, operários, sexo, D. Helder e os bispos progressistas), foram proibidos. Com isso - e por mais alguns fatores de ordem interna [...] toda a equipe se demitiu. (*apud* FARO, 1999, p. 85)

O jornalismo impresso também enfrentava uma crise mercadológica na época, provocada principalmente pelo crescimento da televisão, que vinha abocanhando fatias generosas das verbas publicitárias. A Abril decidiu mudar sua proposta editorial e lançar uma nova revista, que trouxesse informações rápidas e objetivas e em setembro de 1968 publicou o primeiro número da *Veja*. A *Realidade* ainda resistiria até janeiro de 1976, mas já não exibia o charme e o perfil inovador de antes, era apenas uma revista a mais.

No mesmo ano em foi lançada a *Realidade*, Mino Carta idealizou para o grupo Estado²⁸ o *Jornal da Tarde*, cujo projeto editorial era criar um novo modelo de jornalismo, que acompanhasse o desenvolvimento urbano e os problemas da cidade de São Paulo. Apesar de pertencer ao mesmo grupo d'*O Estado de S.Paulo*, o *JT* se afastava da seriedade deste, destinava-se a um público mais jovem e para isso propunha, em seu editorial de estreia, um jornalismo irreverente e vibrante (FARO, 1999). Assim como a *Realidade*, o *Jornal da Tarde* trouxe inovações na apresentação visual, nas temáticas abordadas e na linguagem, rompendo com os padrões gráficos, editoriais e de estilo textual que prevaleciam na imprensa daquele período, dando especial atenção à mudança de mentalidade da época e à modernização dos grandes centros urbanos. O *JT* também foi alvo da censura do AI-5, mas continua a circular ainda hoje, embora tenha sofrido alterações e se tornado mais popularesco nos últimos anos.

Uma das consequências da censura sofrida pela imprensa sob o regime militar do AI-5 foi a migração de vários jornalistas para a literatura, espaço onde ainda se encontrava alguma liberdade para dizer o que era calado nos jornais²⁹. Sussekind (1984), Arrigucci Jr. (1999) e Silverman (2000), de certa forma, veem o gênero como uma forma de neo-naturalismo – espelhado no naturalismo do século XIX – preso às características representativas da grande imprensa. Para eles, o romance-reportagem dos anos 70 busca traduzir o Brasil de forma alegórica:

²⁸ De propriedade da família Júlio Mesquita, hoje o grupo compõe o conglomerado de comunicação que reúne os jornais O Estado de S. Paulo e Folha da Tarde, Agência Estado, Estúdios Eldorado, Oesp Mídia e Oesp Gráfica e o portal estadao.com.br.

²⁹ Houve, nesta época, um *boom* de publicações do gênero. Editoras como a Civilização Brasileira e a Alfa-Omega lançam as coleções Romance-Reportagem e Repórter Brasileiro, respectivamente. Outra série, História Imediata, também da Alfa-Omega, tentava canalizar os temas censurados nos jornais para o formato livro-reportagem (COSSON, 2001; PEREIRA LIMA, 2004).

Quem tem voz é o jornalista e o modelo de romance é a reportagem. Até o país passa a ter por *imago* uma redação de jornal. Onde se lê *jornal*, leia-se *Brasil*. Onde se lê *repórter*, leia-se *sociedade brasileira*. A simbiose se produz com tamanha força que Marcelino Pereira, protagonista de *Acusado de Homicídio* de José Louzeiro, chega a “encarnar” alguns dos problemas do país no período. Repórter, obrigado a se “corromper” por falta de dinheiro, Marcelino Pereira vai enfraquecendo organicamente à proporção que passa a ocultar “verdades” dos seus textos e usá-las para chantagem. O repórter parece padecer de “asfixia” por má circulação de informações, como a sociedade brasileira. (SUSSEKIND, 1984, p. 180)

No debate/entrevista sobre a produção literária recente – do qual participou com Carlos Vogt, Flávio Aguiar, Lúcia Teixeira Wisnik e João Luiz Tafetá³⁰ – Davi Arrigucci Jr., citando Brunetière, defende que o romance-reportagem “é um romance que naufraga na singularidade [...] atribui sentido a tudo, e, portanto, a nada”. (1999, p. 78). Flávio Aguiar destaca a característica circunstancial do gênero que busca prover a história daquele momento. Os temas que tomam as páginas do romance-reportagem do período – numa visão extremamente polarizada, sem meios-tons – são, principalmente, o crime, a corrupção, as figuras marginalizadas, o antagonismo entre opressores e oprimidos, a dinâmica da opressão e da exploração.

Para Silverman (2000), o romance jornalístico da década de 70 buscava informar o leitor e não tinha, portanto, muito rigor estético ou mesmo grandes aspirações literárias, nem pretendia ser um tratado social, mas um veículo de denúncia, com uma narrativa crua, objetiva, direta, crível. A exceção no caudal da produção da época – em que figuram, entre outros nomes, José Louzeiro, Aguinaldo Silva e Carlos Heitor Cony –, ressalva Silverman, seria o gaúcho Sinval Medina, já no início da década de 80 com *Liberdade condicional* (1980) e *Cara coroa*

³⁰ Reproduzido em *Jornalismo, Realismo, Alegoria: o romance brasileiro recente* (ARRIGUCCI JR., 1999, pp. 77-109).

coragem (1982), que “influenciava tendências mediante uma linguagem especificamente ultrajante.” Silverman vê na obra de Medina “uma amostra do romance-reportagem no seu melhor exemplo de estilística e tradição.” (2000, p. 57).

VI

O fim da ditadura militar nos anos 80 poderia ter permitido a retomada de projetos jornalísticos semelhantes ao da *Realidade*, se um novo tipo de autoritarismo não estivesse se impondo – o do mercado. A concorrência acirrada entre os meios de comunicação – com a televisão ganhando cada vez mais força como mídia – fez os jornais e revistas buscarem uma linguagem rápida e eficiente, redirecionando seus projetos gráficos e editoriais, oferecendo matérias curtas, muitas imagens e infográficos e, claro, muito espaço para publicidade. Essa informação instantânea, uma forma de “economizar o tempo” do leitor, acabou amarrando o texto jornalístico na camisa de força dos manuais de redação, do *lead* e da pirâmide invertida. Isso não apenas no Brasil. O resultado é que os jornais ficam cada vez mais parecidos, e os leitores cada vez mais entediados. O crescente acesso do público às novas tecnologias também colaborou para o desinteresse pela mídia impressa. Uma outra distorção é a ênfase dada às celebridades ou a temas ligados à corrupção política e à violência urbana – estes, sem dúvida, temas urgentes, mas que acabaram sendo banalizados pela grande mídia.

A tendência do jornalismo impresso de queda nas vendas e de edições com tiragens cada vez menores gerou a reação da imprensa internacional, que ultimamente tem investido num jornalismo de qualidade. Mais ou menos uma volta ao jornalismo dos anos 1960, só que diferente. O fato é que os jornais estão descobrindo que uma matéria bem

pautada, bem apurada e bem escrita atrai leitores. Simples assim, como declarou o escritor e jornalista Tomás Eloy Martínez numa conferência realizada na Cidade do México, em 1997:

Los seres humanos perdemos la vida buscando cosas que ya hemos encontrado. Todas las mañanas, en cualquier latitud, los editores de periódicos llegan a sus oficinas preguntándose cómo van a contar la historia que sus lectores han visto y oído decenas de veces en la televisión o en la radio, ese mismo día. Con qué palabras narrar, por ejemplo, la desesperación de una madre a la que todos han visto llorar en vivo delante de las cámaras? Cómo seducir, usando un arma tan insuficiente como el lenguaje, a personas que han experimentado con la vista y con el oído todas las complejidades de un hecho real? Ese duelo entre la inteligencia y los sentidos ha sido resuelto hace varios siglos por las novelas, que todavía están vendiendo millones de ejemplares a pesar de que algunos teóricos decretaron, hace dos o tres décadas, que la novela había muerto para siempre. También el periodismo ha resuelto el problema a través de la narración, pero a los editores les cuesta aceptar que esa es la respuesta a lo que están buscando desde hace tanto tiempo. (1997, p.1).

Aos poucos, alguns jornais estão voltando a dar destaque ao jornalismo narrativo e jornalistas experientes têm se preocupado com a formação de novos profissionais. Em 1994, Gabriel García Márquez criou a *Fundación Nuevo Periodismo Iberoamericano*, em Cartagena, na Colômbia, para estimular “as vocações, a ética e a boa narração no jornalismo”³¹. A Fundação promove oficinas práticas e participativas, intercâmbio de experiência entre profissionais de países ibero-americanos, debates sobre ética profissional, técnicas de escrita e autocrítica, projetos para o aperfeiçoamento e a inovação dos meios de comunicação, entre outras atividades.

Nos Estados Unidos, jornais como *The Washington Post* e *The New York Times* – apesar dos revezes sofridos com profissionais que

³¹ <http://www.fnpi.org>

forjaram histórias – têm aberto mais espaço para reportagens especiais que, à moda dos *muckrakers* do início do século XX, abordam temas como a exploração de mão de obra e o trabalho insalubre nos EUA. Desde 2001, o *Nieman Program on Narrative Journalism* da *Harvard University* desenvolve conferências e seminários para estimular o intercâmbio entre jornalistas profissionais e oferece cursos de reciclagem em práticas narrativas para repórteres, escritores e editores. O jornal *St. Petersburg Times* mantém uma escola, *The Poynter Institute*, que promove a prática jornalística independente, ética e de interesse público para profissionais, futuros profissionais e professores de jornalismo.

No Brasil, um grupo de professores universitários, escritores e jornalistas lançou um site em 2003 dedicado ao jornalismo literário – Texto Vivo: Narrativas da Vida Real. Desde então o grupo criou a Academia Brasileira de Jornalismo Literário - ABJL, que tem promovido cursos de pós-graduação em Jornalismo Literário com enfoque na prática narrativa. Além disso, alguns jornalistas que se dedicam às narrativas de interesse humano têm se destacado na mídia, como a repórter Eliane Brum, premiada com o Jabuti de não-ficção em 2007 pelo livro *A vida que ninguém vê*, uma coletânea de crônicas-reportagens publicadas originalmente no jornal *Zero Hora*, de Porto Alegre.

Entre os jornais, o *Zero Hora* e o *Correio Brasiliense* vêm inovando em seus projetos editoriais, consagrando mais espaço à narrativa e a pautas que fogem ao padrão da grande imprensa. Maior jornal de circulação regional, o *Zero Hora* busca o jornalismo básico, que cativa o leitor pelo prazer de ler uma boa histórias. Prioriza pautas que sejam diferentes ou revelem histórias cotidianas exercitando a percepção e a sensibilidade.

O interesse mercadológico é evidente e o segmento tem crescido e conquistado prestígio nas últimas décadas. As editoras não

ignoram o desejo do público pelos gêneros de não-ficção. Dessa forma, o mercado editorial tem se mostrado receptivo à publicação de grandes reportagens. Na coleção *Jornalismo Literário*, a Companhia das Letras vem reeditando alguns clássicos do gênero, como *Hiroshima*, de John Hersey, *A sangue frio*, de Truman Capote, *Fama e Anonimato*, de Gay Talese, *Radical Chic e o novo jornalismo*, de Tom Wolfe, *Filme*, de Lílian Ross, *O imperador*, de Ryszard Kapuscinski, entre vários outros títulos do jornalismo literário internacional, além de trabalhos de jornalistas brasileiros como Zuenir Ventura e Joel Silveira. A Geração Editorial, com a coleção *Vida de Repórter*, traz relatos de aventuras vividas pelos jornalistas em coberturas de fatos históricos ou recordações de experiências pessoais no exercício da profissão. A Record publicou *A mulher do próximo* e *O reino e o poder*, de Gay Talese e, em 2003, o livro-reportagem *Abusado: o dono do morro Dona Marta*, do jornalista Caco Barcellos, entre outros títulos; o que vem preenchendo a lacuna que havia na publicação de bons textos jornalísticos.

Este fenômeno editorial pode ser visto como os dois lados da mesma moeda. A violência, o crime, o sexo, a guerra – que ocupam a atenção da mídia e pautam as inseguranças da sociedade – se transformam em objeto de interesse e produtos de consumo no mercado. Os gêneros que se aproximam do real passam a ser valorizados porque recuperam o papel de ordenar o caos do mundo contemporâneo e reproduzem os efeitos de realidade desejados pelo leitor, que busca conhecer e estabelecer o seu contato com os acontecimentos do mundo sem necessitar do contato direto com a realidade concreta dos fatos. A indústria midiática ao mesmo tempo alimenta e supre a necessidade do consumo do “real” intermediado e transforma a realidade em moda. Como sintetizou Walter Benjamin: “Orientar a realidade em função das massas e as massas em função da realidade é um processo de imenso alcance, tanto para o pensamento como para a intuição.” (1993, p. 170).

No próximo capítulo vamos abordar a narrativa no que se chama hoje de jornalismo literário a partir das reflexões teóricas de Walter Benjamin sobre o papel do narrador na sociedade dominada pela informação e da releitura do trabalho de Benjamin feita por Silviano Santiago, que propõe o estatuto do narrador pós-moderno, para compreendermos como se situa o narrador no jornalismo literário e como ele busca romper com as narrativas fragmentadas da grande imprensa.

2 – A dimensão narrativa do relato jornalístico

Há uma rivalidade histórica entre as diversas formas da comunicação. Na substituição da antiga forma narrativa pela informação, e da informação pela sensação reflete-se a crescente atrofia da experiência.

Walter Benjamin

I

Ao se questionar sobre sua origem, a origem do mundo e daquilo que o cerca, o homem buscou explicar o que não conseguia entender através das narrativas, criando para si histórias que descreviam, interpretavam e procuravam compreender sua relação com seus pares e com o mundo e com as quais tentava colocar uma ordem no aparente caos da vida. Para os gregos antigos, *mûthos* era uma narrativa materializada através do relato transmitido de uma pessoa a outras, uma forma de organizar o mundo através da palavra (CHAUÍ, 2002). Mas se o envolvimento do homem com as narrativas se perde na origem do tempo, o tempo cuidou de agir sobre, e assim transformar, a natureza do narrador e das narrativas.

No ensaio “O narrador – Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”, escrito em 1936, Walter Benjamin (1993) prenuncia o ocaso da narrativa. Para ele, a troca de experiências que se dá através do contato entre as pessoas seria essencial à arte de narrar, mas o intercâmbio de

experiências como um construto do coletivo seria um fenômeno em agonia já no final do século XIX e início do XX. As causas, Benjamin aponta, estão na consolidação dos processos capitalistas de produção, na força impessoal da técnica e nas mudanças vertiginosas que se refletem numa nova configuração social e substituem os valores coletivos por valores individuais e privados. A experiência artesanal e coletiva da narração – a entrega total do narrador à sua arte, coordenando mão, olhar e alma para transformar sua matéria-prima, a experiência da vida, “num produto sólido, útil, único” (p. 221) –, vai sendo gradualmente substituída pelas pequenas experiências individuais e fragmentadas, amparadas e espelhadas no desenvolvimento das forças produtivas e das transformações que os meios técnicos geram e asseguram³².

Benjamin via na experiência comunicada a outras pessoas, através das narrativas como representações coletivas, uma dimensão prática: aconselhar, sugerir normas de conduta, propagar – pelo conhecimento – a reflexão sobre a vida e o mundo: “o conselho tecido na substância viva da existência tem um nome: sabedoria”³³ (p. 200). Este narrador-conselheiro seria caracterizado por dois tipos fundamentais, na perspectiva benjaminiana: o que vem de terras distantes e o que nunca tendo viajado está solidamente ligado às suas origens e conhece as histórias e tradições de seu povo e de seu lugar. Estes *tipos arcaicos* – que teriam dado origem a duas linhagens distintas de narradores – sofreram influências mútuas, pois no sistema de trabalho medieval as oficinas abrigavam o mestre sedentário e o viajante aprendiz, que dividiam “uma experiência coletiva, ligada a um trabalho e um tempo

³² No trânsito da narração/tradição para a informação/reprodução – ou do saber lentamente gestado no seio do trabalho artesanal ao conhecimento fracionado pelo ritmo mecânico da produção em escala industrial – podemos reconhecer também sinais da *perda da aura* de que nos fala Benjamin em outro de seus ensaios, *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, de 1935/36. Cf. Benjamin (1993, pp. 165-196).

³³ Neste sentido, o narrador de Benjamin remete-nos à própria origem do verbo *narrar*, derivativo de *gnárus*, que significa aquele “que conhece, que sabe”. (HOUAISS, 2001, p. 1996).

partilhados, em um mesmo universo de prática e linguagem” (GAGNEBIN, 1993, p. 11), num encontro que comporia o espaço social da narração.

A morte das narrativas tradicionais significa, para Benjamin, o declínio da experiência partilhada entre as pessoas de uma comunidade, visto que a tradição e a experiência não são mais resgatadas e remodeladas pelas novas gerações. “Contar histórias sempre foi a arte de contá-las de novo, e ela se perde quando as histórias não são mais conservadas” (BENJAMIN, 1993, p. 205). O declínio desta experiência partilhada, Benjamin aponta, coincide com uma mudança estrutural na organização do trabalho e da sociedade. Coincide também com a mudança, a partir do século XIX, na forma como o Ocidente concebe a ideia de eternidade e enfrenta a consciência da morte. De ocorrência pública – como o demonstram imagens medievais de pessoas reunidas ao redor de alguém que está morrendo – a morte, “cada vez mais expulsa do universo dos vivos” (p. 207), é condenada à assepsia privativa dos hospitais. Mas é no momento da morte, pelo “inesquecível que aflora de repente”, observa o filósofo, que se revela a autoridade do narrador: “É no momento da morte que o saber e a sabedoria do homem e sobretudo sua existência vivida – e é dessa substância que são feitas as histórias – assumem pela primeira vez uma forma transmissível” (p. 207). É no instante do confronto com a morte que o homem assume sua autoridade de narrador, pois ao enfrentar a morte encerra seu percurso no ciclo da história natural – o fechamento deste ciclo lhe confere a autoridade de que nos fala Benjamin. O homem se entrega à pulsão de narrar porque contar equivale a viver e assim suas experiências, histórias e memórias se perpetuam nos eventos narrados por outros. É pela memória, “a mais épica de todas as faculdades” (p. 210), que a tradição se consolida através das gerações – e é pela reminiscência, estes fragmentos de memórias, que se tece a rede intertextual que encerra todas as narrativas.

Quando fala do declínio da experiência narrativa, Benjamin se refere às narrativas tradicionais orais, e contrapõe a esta *forma artesanal de comunicação* o romance e a imprensa – esta terminaria ainda por provocar uma crise no próprio romance que, como aponta Adorno (2003), perdeu espaço para a reportagem e as produções massificadas da indústria cultural, num mundo em que predominam a standardização e a mesmice. O romance tiraria a experiência do plano coletivo e a levaria para o plano individual, substituindo, assim, experiência (*Erfahrung*) por vivência (*Erlebnis*) (GAGNEBIN, 2007). A experiência vivida pelo narrador ou presente nos relatos ouvidos por ele é repassada e incorporada pelos ouvintes, alimentando um ciclo permanente de apreensão, transmissão e reformulação. O romance rompe este ciclo e se distancia da tradição oral da narrativa porque, na essência, está ligado ao livro e à escrita, cuja difusão foi possível graças às técnicas de reprodução propiciadas pela prensa de tipos móveis. Dessa forma, o romancista se aparta da experiência coletiva e se recolhe à sua privacidade e, assim atuando, não aconselha, como na narrativa, mas convida o leitor a refletir sobre o sentido da existência, dotando de caráter privado as inquietações próprias à vida. Este isolamento marca tanto a solidão do autor quanto a do leitor, que ao se insular numa leitura absorvente e solitária busca viver uma experiência outra, “transformá-la em coisa sua, devorá-la” (BENJAMIN, 1993, p. 213) para dela retirar “o calor que não podemos encontrar em nosso próprio destino” (p. 214). O romance, nesta perspectiva, se transforma numa experiência de segunda mão que ressalta a solidão do homem moderno e a desagregação da sociedade industrial.

A imprensa e seu produto mais imediato, a informação, constituem-se, na ótica de Benjamin, dispositivos dos mais poderosos no sistema capitalista. A informação reflete e reforça o processo de fragmentação do homem moderno, inserido num sistema de produção mecanizado que elide as etapas da produção e massifica os produtos, de

maneira que ele perde sua condição de sujeito por não ser mais nem mestre nem senhor de seu trabalho. Esta nova forma de comunicação seria mais prejudicial à narrativa que o próprio romance; ameaçadora pelo apelo à novidade, à verificação imediata e à explicação plausível. E, para Benjamin, se só tem valor enquanto é nova, a informação seria incapaz de sobreviver ao tempo e de se desenvolver, de despertar espanto e reflexão: “Cada manhã recebemos notícias de todo o mundo. E, no entanto, somos pobres em histórias surpreendentes.” (p. 203). A informação não alcançaria a amplitude da narrativa porque – dada a velocidade com que é produzida e seu apetite pelo novo – não dá margem a interpretações e, “compreensível ‘em si e para si’” (p. 203), já vem saturada de explicações. Neste sentido, a forma como se dá a produção e a transmissão de informações seria conveniente e apropriada à sociedade baseada na circulação e no consumo de mercadorias. O saber narrativo – que se constrói e se aprimora com o tempo – estaria assim na contramão do desenvolvimento acelerado e da produção em massa da sociedade industrial. O excesso de informação revelaria, paradoxalmente, a pobreza de experiências do homem moderno.

Não se deve esquecer o sombrio contexto entre guerras das reflexões de Walter Benjamin nem desprezar muitas de suas formulações aqui colocadas. A informação é uma ameaça à tradição, sim; entretanto também permite às pessoas saírem do obscurantismo das superstições e da passividade submissa aos dogmas. Associada ao diálogo, à reflexão crítica e à investigação se desdobra em ruptura e reformulação de paradigmas, construção de novos modelos, conhecimento, enfim.

Mas a necessidade de narrar persiste e a crítica, a partir de Benjamin, não apenas coloca sua obra em perspectiva – considerando a formação dialética que permeia a construção de seu pensamento (ROUANET, 1987; GAGNEBIN, 2007) –, como elucida e organiza aspectos determinantes sobre a formulação benjaminiana da atrofia da

experiência e do declínio da narração – apontando algumas saídas que o próprio Benjamin entrevê nas leituras que faz seja do justo, em Leskov, do transitório, em Baudelaire, da memória involuntária em Proust, do esquecimento em Kafka (GAGNEBIN, 2007) –, e ainda apresenta alternativas à situação do narrador no panorama de contínuas mudanças do mundo contemporâneo (SANTIAGO, 1989). No ensaio “O narrador pós-moderno”, de 1986, Silviano Santiago estabelece um diálogo inventivo com o texto de Benjamin, a partir de análises que faz de alguns contos de Edilberto Coutinho. Ao retomar, para ampliar, o conceito de narrador em Benjamin, Santiago (1989) destaca:

O jogo básico no raciocínio de Benjamin é a valorização do pleno a partir do que nele se esvai. E o incompleto – antes de ser inferior – é apenas menos belo e mais problemático. [...] Não se trata, pois, de olhar para trás para repetir o ontem hoje [...]. Trata-se antes de julgar belo o que foi e ainda o é – no caso, o narrador clássico –, e de dar conta do que apareceu como problemático ontem – o narrador do romance –, e que aparece ainda mais problemático hoje – o narrador pós-moderno. (pp. 40-1).

Santiago é preciso na indagação com que abre seu ensaio e problematiza o estatuto do narrador a partir de uma discussão com as ideias de Benjamin: “Quem narra uma história é quem a experimenta ou quem a vê? Ou seja: é aquele que narra ações a partir da experiência que tem delas, ou é aquele que narra ações a partir de um conhecimento que passou a ter delas por tê-las observado em outro?” (p. 38). Destas questões fundamentais o crítico propõe uma rediscussão do conceito de autenticidade do relato – seria igualmente autêntico o relato de quem testemunha o que o outro experimenta – e uma nova categoria de narrador, a do narrador pós-moderno. Santiago desloca assim a sabedoria do plano da experiência – onde a coloca Benjamin – para o da observação da vivência alheia. A esta observação o narrador pós-moderno deve atribuir autenticidade, operando, portanto, como o *puro*

ficcionista que, ao tornar verossímil uma ação narrada sem amparo numa vivência sua, age de acordo com a lógica interna do relato convertendo o *real* e o *autêntico* em construções de linguagem (SANTIAGO, 1989). Santiago trata do narrador nos contos de Edilberto Coutinho, mas não é difícil fazer aqui a relação com narradores jornalistas. O início desta reportagem³⁴ de Eliane Brum ilustra bem o jornalista como o narrador da experiência alheia e construtor de linguagem:

De repente eles chegaram lá, diante do portão de ferro da casa de velhos. A vida inteira espremida numa mala de mão. Deixaram para trás a longa teia de delicadezas, as décadas todas de embate entre anseio e possibilidade. A família, os móveis, a vizinhança, as ranhuras das paredes, um copo na pia, o desenho do corpo no colchão. Reduzidos a um único tempo verbal, o pretérito, com suspeito presente e um futuro que ninguém quer. Eles também pensaram que a velhice era destino de terceiros. Jamais suspeitaram que estariam diante daquele portão. Descobriram na soleira que um passo vale por um abismo. Foram deixados ali porque outros decidiram que o tempo deles acabou. Lançados numa casa que não é a sua, entre móveis estranhos, faces que não reconhecem, lembranças que não se encaixam. Reduzidos a contar uma história que ninguém quer ouvir porque já passou. (BRUM, 2008, p. 85)

Assim, Eliane Brum narra, a partir dos relatos que recolheu em uma semana de vivência entre os moradores de um asilo no Rio de Janeiro, experiências que não são as suas, mas que pôde transformar em relato aproximando-se da perspectiva do narrador pós-moderno.

Algumas das principais características do narrar pós-moderno, levantadas por Santiago em sua análise, em contraponto ao narrar clássico de Benjamin, seriam a incomunicabilidade da experiência – a ficção existiria para falar disso –, que se interpõe entre gerações diferentes, uma vez que o jovem não aceita mais o conselho dos mais velhos, o que provocaria a fragmentação das narrativas em oposição à

³⁴ *A casa de velhos*, publicada originalmente na revista *Época* em 24/12/2001 e republicada em 2008 na coletânea *O olho da rua* pela editora Globo.

história tecida numa continuidade entre a vivência do mais e a do menos experiente; o modo de encarar as ações, já que não existem ações novas, mas novas formas de enfrentá-las – com a sabedoria da experiência ou com a sabedoria da ingenuidade, o que acabaria por revelar um conflito de sabedorias –; e a valorização do presente, do novo e da vida diante da existência inevitável da morte – a ação nos tempos pós-modernos é jovem, inexperiente e destituída da palavra, exige, portanto, o olhar do outro para ser verbalizada: “O narrador que olha é a contradição e a redenção da palavra na época da imagem. Ele olha para que seu olhar se recubra de palavra, constituindo uma narrativa” (SANTIAGO, 1989, p. 51).

Ao narrar a partir do que observa no outro, o narrador pós-moderno “quer extrair a si da ação narrada, em atitude semelhante à de um repórter ou de um espectador. Ele narra a ação enquanto espetáculo [...] não narra enquanto atuante.” (p. 39). Assumindo esta postura jornalística, em que se distancia da experiência da ação, o narrador exercita a experiência do olhar lançado ao outro e ao seu redor, situando o interesse no personagem, no assunto e no texto. Esta distância o aproxima e o torna cúmplice de um outro observador, o leitor, com quem divide a disposição para espreitar uma “ação alheia que os empolga, emociona, seduz, etc.” (p. 44). Espectador de uma ação vivida ou ensaiada, o homem contemporâneo, conclui Santiago, cultiva a *passividade prazerosa* e o *imobilismo crítico*, numa postura que representaria a *experiência autêntica* do mundo pós-moderno. Este olhar hesitante entre prazer e crítica, que mesmo ausente da ação ainda se emociona, termina por transformar a ação em espetáculo, e a ação tornada espetáculo não é mais ação, mas representação.

A experiência da ação passiva vivida pelo consumo da imagem de que nos fala Santiago se aproxima do que Guy Debord (1992) interpretou, em 1967, como a *sociedade do espetáculo*: “Toda a vida das

sociedades nas quais reinam as condições modernas de produção se anuncia como uma imensa acumulação de espetáculos. Tudo o que era diretamente vivido se afastou numa representação.” (p. 15). Se Benjamin atribui a morte do narrador clássico à lógica do trabalho mecanizado no sistema capitalista, Debord reconhece os efeitos da alienação e da incomunicabilidade que as modernas formas de produção geram sobre os indivíduos, retirando deles ao mesmo tempo o controle da atividade autônoma e a experiência socializadora da linguagem: “Com a separação generalizada do trabalhador e do seu produto perde-se todo o ponto de vista unitário sobre a atividade realizada, toda a comunicação pessoal direta entre os produtores.” (p. 28). A produção e o consumo de mercadorias e de imagens prevalecem e a unidade do mundo se fragmenta, dando origem ao espetáculo, que favorece a contemplação, mas subtrai o sujeito da esfera do coletivo, do domínio de si próprio e da experiência vivida: “quanto mais ele contempla, menos vive; quanto mais aceita reconhecer-se nas imagens dominantes da necessidade, menos ele compreende a sua própria existência e o seu próprio desejo.” (p. 31). O excesso de estímulos, como se diz, inibe a resposta, e o resultado é a apatia e o silêncio.

Atualmente, a mídia tem ocupado um papel central na formulação de narrativas, sejam elas fictícias ou não – numa “variedade prodigiosa de gêneros, distribuídos entre substâncias diferentes, como se toda matéria fosse boa para que o homem lhe confiasse suas narrativas”, como constatou Barthes sobre as narrativas em geral (1976, p. 19). Tem-se então desde filmes, telesséries e telenovelas às narrativas mínimas, presentes em micro-contos, em peças publicitárias ou em ficções de curtíssima duração, como filmes experimentais feitos com câmeras de celulares, por exemplo. As narrativas de não-ficção ocupam seu espaço na mídia através de formatos já clássicos, como documentários e narrativas jornalísticas, e de outros que se impõem pelo apelo ao real

tornado espetáculo, como os *reality shows*, versados em embaralhar realidade e construção fictícia. Especialistas calculam que a humanidade tenha produzido nas últimas três décadas mais informações que nos últimos cinco mil anos (JORGE, 2008). A explosão da informação provoca disputa pelas atenções e produz diferentes formas de tornar as notícias mais atraentes – nem sempre mais interessantes, às vezes apenas mais espetaculares, principalmente quando estão em jogo interesses mercadológicos.

II

O texto jornalístico como se apresenta na grande imprensa é um texto noticioso, de base expositiva, que deve dar conta de um grande volume de informações factuais e – seguindo sua natureza pragmática – de comunicar acontecimentos de maneira eficaz. As notícias não têm intenção, nem vocação, se se pode colocar assim, de contar uma história; são antes formas textuais que se apresentam como informações sobre lugares, pessoas e ocorrências de uma maneira descritiva, estática (LAGE, 2005). Luiz Gonzaga Motta (2004) reafirma esta disposição do texto jornalístico ao fazer a diferenciação entre mostrar e narrar, ou *showing* x *telling*. Motta não faz qualquer referência a Percy Lubbock (1921), mas podemos entrever em sua argumentação a distinção feita por Lubbock entre o método *pictórico* e o *dramático*, ou entre o *narrar* (*telling*) – que consiste em fazer o leitor ouvir o narrador contar a história – e o *mostrar* (*showing*) – que apresenta ao leitor a história tal qual ela se desenrola, como se ele a estivesse observando na medida mesma em

que acontece – retomando e atualizando a antiga questão entre narração simples e imitação, presente já em Platão e Aristóteles. Motta afirma que o jornalismo está mais próximo do mostrar os acontecimentos, uma vez que as práticas jornalísticas, pelo imediatismo que caracteriza o exercício profissional e pela cultura da objetividade, tendem a manter uma distância dos fatos relatados, evitando as “intervenções afetivas, éticas e estéticas frequentes” que configurariam o ato de narrar:

o jornalismo tende para o *showing* (ainda que as duas formas [showing x telling] possam ocorrer alternadamente num mesmo discurso jornalístico), não só porque dramatiza os fatos, atribui importância aos personagens e suas falas, mas principalmente porque o narrador procura se distanciar e deixar as conclusões éticas, morais e políticas para os leitores e ouvintes. Salvo exceções, o jornalista não pretende contar histórias (sejam elas realistas ou ficcionais), quer apenas descrever fatos tal como ocorridos na realidade. (MOTTA, 2004, p. 4).

O caráter expositivo do texto jornalístico não significa, obviamente, incompatibilidade com o ato de narrar – que o senso comum traduz como “contar uma história” – pois é muito comum a inserção de uma forma de organizar o discurso noutra e também porque os gêneros textuais do jornalismo vão muito além da notícia. Dessa forma, dependendo do enfoque dado ao fato, o texto pode se desenvolver numa estrutura predominantemente dissertativa, ou descritiva, ou narrativa, conforme a intenção: priorizar o raciocínio e as relações lógicas entre os fatos apresentados, no caso dos gêneros dissertativos, como nos artigos, editoriais, comentários; fazer um retrato do momento, registrando ocorrências simultâneas e fixando detalhes, nos gêneros descritivos, como notas e notícias; narrar os acontecimentos estabelecendo relações entre eles, caso dos gêneros narrativos, como grandes reportagens, por exemplo.

O ato de narrar implica a ideia de tempo e de movimento, ou seja, a representação de ações e transformações que se desenrolam em sequências numa dimensão temporal, isto é, numa sucessão de eventos que se estabelecem pela relação de anterioridade e de posterioridade. O discurso jornalístico, assim, não pode ser visto como completamente estático pois há sempre uma narrativa mais ampla, uma metanarrativa, na qual ele parece encaixar-se, ou em *termos comparativos*, por exemplo, a guerra do Iraque é *como* a do Vietnam, a crise econômica de 2008 é *tão* grave *quanto* a de 1929 etc.; ou em *termos cumulativos*: *outro* desastre, *mais um* fim de semana de violência; ou num *desdobramento*, por exemplo, uma crise política, um golpe de estado, uma CPI etc.; ou ainda através de *conexões históricas*, deliberadas ou não, entre os fatos.

III

A crise que se vê hoje na grande imprensa – atribuída à crescente expansão da internet, à influência das novas formas de comunicação e à mudança de interesses das novas gerações – indica que o jornalismo comprometido com a cobertura dos acontecimentos importantes e as grandes reportagens que procuram aprofundar questões determinantes na atualidade têm perdido espaço para a informação tratada como entretenimento, em abordagens triviais ou sensacionalistas, prática cada vez mais comum nos meios de comunicação e que passou a ser conhecida na língua inglesa como *infotainment* – *infoentretenimento*, em português – ou, num português anglicizado, *showrnlismo*, como prefere José Arbex (2001). De qualquer forma, é informação tratada como espetáculo. A grande imprensa acaba, assim, muitas vezes espetacularizando as notícias – tratando de temas que excitam a

curiosidade popular, como escândalos, desastres e conflitos, com técnicas de suspense, personagens heróicos ou pitorescos e dramatização dos acontecimentos, priorizando a sensação e a emoção ao tratamento crítico e investigativo dos fatos. Cabe à empresa jornalística, no plano institucional, e ao jornalista, no âmbito de sua relação com a empresa e com seus leitores, a opção pela forma como a realidade vai ser construída no relato, ou seja, se se vai reportar os fatos como espetáculo ou como acontecimentos que mereçam contextualização, aprofundamento e análise.

É nessa disputa pelas atenções com os diversos meios que uma das alternativas vislumbradas por empresas e profissionais do jornalismo impresso para fugir ao lugar comum da notícia como entretenimento é retomar a tradição das grandes reportagens, que em seu tempo se opuseram ao sensacionalismo também predominante na imprensa da época, apresentando diversos pontos de vista, retratando vividamente os acontecimentos e as pessoas neles envolvidas, afastando o leitor da vertigem noticiosa e espetacular, oferecendo-lhe relatos particularizados que permitem entrever um paradigma do mundo. Em conferência proferida na cidade de Guadalajara, no México, Tomás Eloy Martínez assim elucida a importância que a narrativa vem conquistando no jornalismo impresso:

Cuando leemos que hubo cien mil víctimas en un maremoto de Bangladesh, el dato nos asombra pero no nos conmueve. Si leyéramos, en cambio, la tragedia de una mujer que ha quedado sola en el mundo después del maremoto y siguiéramos paso a paso la historia de sus pérdidas, sabríamos todo lo que hay que saber sobre ese maremoto y todo lo que hay que saber sobre el azar y sobre las desgracias involuntarias y repentinas. Hegel primero, y después Borges, escribieron que la suerte de un hombre resume, en ciertos momentos esenciales, la suerte de todos los hombres. Esa es la gran lección que están aprendiendo los periódicos en este fin de siglo. (1997, p.1)

A narrativa de que fala Eloy Martínez, ressalte-se, está longe de ser a narrativa vulgar que predomina nos meios eletrônicos, principalmente na televisão, e que explora o sensacionalismo dos fatos, antes é uma narrativa que vem ganhando espaço em grandes jornais, ultimamente, principalmente nos Estados Unidos, mas também em outros países, como Portugal e Brasil. *Correio Brasiliense*, do Distrito Federal, e *Última Hora*, de Porto Alegre e também as revistas *Época*, *Piauí*, *Rolling Stones*, entre outras, têm dado destaque a reportagens escritas numa prosa jornalística que utiliza técnicas literárias para ativar o envolvimento emotivo e sensorial do leitor, sem perder de vista o fato de estarem lidando com a realidade do mundo, ou pelo menos uma parte dela. São narrativas que se tecem pela pesquisa, testemunho e vivências do autor da reportagem, mas também pelo cuidado com a linguagem, despertando o leitor do torpor provocado pela mesmice da linguagem burocrática ainda prevalente na grande maioria dos jornais. Algumas destas narrativas, irregulares ainda e buscando encontrar o tom, vêm ganhando destaque e migram das folhas descartáveis dos periódicos para as páginas um pouco mais permanentes dos livros.

IV

Se o jornalismo impregna-se do literário, como conciliar a subjetividade predominante na literatura com a objetividade, pressuposto da prática jornalística? Qual o limite da subjetividade no jornalismo? As características que configuraram o jornalismo em sua origem e que permanecem até hoje nos jornais modernos são a periodicidade, a atualidade, a universalidade e a difusão (Pena, 2006b; KUNCZIK, 2002; MELO, 2003). A noção de objetividade é institucionalizada a partir do

século XIX, em alguns países, quando a imprensa se populariza e os jornais passam a valorizar mais a informação que a opinião, recomendando que os textos apresentem um “testemunho neutro e desapassionado” dos fatos para que os leitores possam eles próprios formar uma opinião sobre a realidade retratada (KUNCZIK, 2002). Parece-nos clara aqui a influência sobre o conceito de objetividade construído pelo discurso jornalístico do discurso positivista do século XIX, de valorização de métodos científicos como o controle da subjetividade e a observação rigorosa e neutra dos fenômenos sociais.

Estudos teóricos que refletem sobre a prática jornalística valorizam a responsabilidade profissional e o compromisso ético com os leitores quanto à veracidade dos acontecimentos relatados e embora se reconheça como mito a neutralidade do texto jornalístico admite-se falar em graus de objetividade e subjetividade na exposição dos fatos. Para Perseu Abramo (2003), embora o conceito de objetividade esteja relacionado a outros fundamentos que permeiam o discurso do jornalismo, como os de neutralidade, imparcialidade, isenção e honestidade³⁵ – é importante fazer uma distinção entre os termos, pois estes fazem parte do campo da ação, enquanto a objetividade estaria no campo do conhecimento, uma vez que se estabelece e se constitui na relação entre aquele que observa e o que é observado.

A objetividade – bem como seu contrário, a subjetividade – não existe em *absoluto* e em abstrato. Entre a subjetividade e a objetividade existe uma *gradação*, em que os dois pólos indicam os limites tangenciais dessa gama variada e graduada. Da mesma forma há sempre elementos de subjetividade na objetividade e de objetividade na subjetividade. Assim, nunca se é inteiramente subjetivo, nem totalmente objetivo na

³⁵ Abramo ressalta que: “Com exceção do par honestidade/desonestidade, no qual o pressuposto é de que todos nós devemos sempre louvar o polo positivo, bom – isto é, a honestidade –, os demais requerem uma postura mais crítica quando se trata de jornalismo. [...] Assim, é defensável que o jornalismo, ao contrário do que muitos preconizam, *deve ser não-neutro, não-imparcial e não-isento* diante dos fatos da realidade”. (2003, p. 38, grifos do autor).

relação de apreensão e conhecimento do real. Mas é possível proceder mais ou menos objetivamente ou subjetivamente, e é esta noção que é fundamental reter: *a da possibilidade concreta de buscar a objetividade e de tentar aproximar-se ao máximo dela.* (ABRAMO, 2003, p. 39, grifos do autor)

Como critérios de construção da objetividade, Perseu Abramo aponta o *conhecimento* do processo de captação e apreensão dos fatos e das circunstâncias que envolvem a construção do texto, bem como dos limites da realização verbal do que foi apreendido; a *vontade*, ou seja, a possibilidade de se escolher de que forma o relato vai ser apresentado, se de um ponto de vista *mais* ou *menos* objetivo; a capacidade de *controle* da subjetividade na relação sujeito-objeto, ou seja, o auto-controle do jornalista; e o *método* utilizado na pesquisa e apreensão dos fatos, no estabelecimento das conexões possíveis e no exame das múltiplas perspectivas que envolvem o fato relatado. Abramo, no entanto, analisa a objetividade sob a ótica exclusiva das técnicas jornalísticas, estabelecendo distinções entre informação e opinião, e se fala da “limitação da possibilidade de verbalização e de transmissão do apreendido” (p. 39) não evidencia o papel que as formações discursivas desempenham nos processos de construção de sentido de um texto. Sobre a objetividade no relato jornalístico Manuel Carlos Chaparro esclarece:

para o relato dos acontecimentos, a narração é mais eficaz. Ao relatar-se, conta-se uma história, com suas complicações e seus sucessos, mas os juízos de valor lá estão, implícitos, nas intencionalidades das estratégias autorais, e explícitos, nas falas (escolhidas) dos personagens, às vezes até nos títulos. (CHAPARRO, 1998, p. 100)

Se os elementos de subjetividade não desaparecem, as técnicas de apuração e coleta de dados, checagem dos fatos e redação concentram-se em aproximar o texto jornalístico do referente factual, a partir de uma cultura profissional que valoriza o dever de informar através

de um “retrato fiel do fato”. É partilhando desta cultura que o jornalismo literário vem sendo estudado pelos teóricos – e praticado pelos jornalistas – como uma forma de escrita referencial que utiliza estratégias narrativas realistas para imprimir cor e vida aos textos. O trecho desta reportagem de Zuenir Ventura (2003) exemplifica como um relato mais objetivo, exigência do jornalismo, pode mesclar-se à subjetividade do narrador:

A possante Chevrolet D-20 estava entrando na estrada de Xapuri quando o guarda do posto rodoviário nos parou e pediu carona para o sargento que estava a seu lado – um jovem forte, baixo, de tênis e calça jeans. Mal se sentara no banco de trás da cabine dupla, depois de colocar a bolsa de mão e as botas na carroceria, perguntamos se ele morava em Xapuri. A resposta parecia muita coincidência e sorte demais para quem ia àquela cidade saber como andavam as investigações sobre a morte de Chico Mendes:

– Eu comando a Operação Chico Mendes lá.

Os passageiros – dois jornalistas e o advogado do líder seringueiro assassinado – evitaram se entreolhar, e se apresentaram falsificando a identidade: um era escritor da região e os outros dois, turistas em busca de emoção. Não ocorreu na hora que ambientalistas soaria mais adequado do que turistas.

O sargento não gostava apenas de exhibir os músculos numa apertada camiseta. Era também um exibido em palavras e gestos. Não precisou ser muito instigado para fazer algumas revelações que certamente não faria se conhecesse de fato a plateia. Mas diante de inofensivos turistas ele poderia contar tudo o que sabia sobre as investigações. A viagem prometia. (VENTURA, 2003, pp. 21-2)

A mistura de registros de pessoa coloca Ventura como personagem da história e ao mesmo tempo divide com o leitor a cumplicidade da identidade ocultada. Note-se que o registro em primeira pessoa sobre as investigações do caso não significa que falte clareza ao papel do jornalista que é o de reportar os fatos, mas abre a possibilidade de comentários de caráter mais pessoal, das impressões do jornalista sobre as pessoas e sobre o que elas falam sem que o juízo apresentado seja *ex-nihilo*, ao contrário de uma impessoal 3ª pessoa, aqui sabemos

quem fala e de que lugar fala e isso o autoriza a compartilhar suas impressões sobre as pessoas envolvidas no caso, sem deixar de cumprir o seu papel de informar sobre o andamento das investigações.

V

Com a atenção recente que jornais vêm dando às narrativas e com a busca pelo aprimoramento da prosa jornalística, pesquisadores, professores e jornalistas têm retomado as reflexões, na tradição deixada por Tom Wolfe, sobre o específico do *novo jornalismo*. Wolfe (1990), em seu manifesto sobre o que se convencionou chamar de *new journalism* na imprensa norte-americana da década de 1960, destacou como aspectos que caracterizariam o gênero e o diferenciariam das práticas jornalísticas usuais: 1) a construção cena a cena; 2) a reprodução de diálogos completos – que imprimem mais vivacidade e fluidez ao texto ao evitar a profusão de verbos *discendi* –; 3) a descrição detalhada de ambientes, de pessoas e de seu estilo de vida; 4) a inserção de múltiplos pontos de vista na narrativa e a construção de monólogos interiores a partir de entrevistas exaustivas feitas com os personagens. Muitas destas práticas já haviam sido adotadas anteriormente por outros jornalistas, como vimos. Depois de Wolfe, muitos jornalistas e escritores que se dedicaram à narrativa de não-ficção debruçaram-se sobre o estudo do jornalismo literário, repensando e reformulando suas práticas e estratégias. Vale observar as considerações de alguns profissionais.

O professor e jornalista Felipe Pena, enfocando os deveres profissionais e a atitude do jornalista, ao estudar as características do

gênero, estabelece sete parâmetros que, para ele, caracterizariam o jornalismo literário:

potencializar os recursos do Jornalismo, ultrapassar os limites dos acontecimentos, proporcionar visões mais amplas da realidade, exercer plenamente a cidadania, romper as correntes burocráticas do lead, evitar os definidores primários e, principalmente, garantir perenidade e profundidade aos relatos. (PENA, 2006a, p. 13)

Pena especifica cada um destes parâmetros, que ele define como “estrela de sete pontas”: 1) o jornalista não deve esquecer os princípios elementares do jornalismo: ética, rigor na observação e na apuração dos fatos e clareza na exposição dos acontecimentos. 2) Ao potencializar estes recursos, ele deve se libertar de algumas amarras do jornalismo, preso às variáveis da atualidade e periodicidade³⁶. Para Pena, ao escolher o jornalismo literário, o repórter teria maior flexibilidade em relação ao prazo de entrega de sua matéria – e mesmo na corrida contra o tempo da prática diária da profissão, o *deadline* não deveria tolher a possibilidade de ampliar a investigação jornalística, nem impedir o cuidado com a redação, edição e revisão do texto. 3) Ao se libertar do *deadline* e “ultrapassar os limites dos acontecimentos”, o jornalista aprofundaria sua investigação e garantiria ao leitor uma visão mais ampla dos fatos, relacionando-os a contextos econômicos, políticos e sociais da atualidade e comparando-os com outras perspectivas e abordagens. 4) “Exercer plenamente a cidadania”, para Felipe Pena, significa o compromisso do jornalista com os interesses coletivos e com a formação crítica do cidadão ao propor ou escolher uma pauta e realizá-la. 5) “Romper as correntes burocráticas do lead”, permitiria uma abertura às possibilidades narrativas, transpondo as estratégias que terminaram por

³⁶ Ao estudar o jornalismo como processo sócio-cultural, nos anos 1960, o teórico alemão Otto Gröth identificou quatro características que configurariam a natureza do jornalismo: periodicidade, universalidade, atualidade e difusão – estes parâmetros são conhecidos, nos estudos do jornalismo, como o *modelo jornalístico de Otto Gröth*. (MELO, 2003).

engessar o texto jornalístico na fórmula praticada com muita frequência pelo jornalismo diário que busca responder às questões “quê? quem? como? quando? onde? e por quê?” no primeiro parágrafo do texto. 6) Evitar os *definidores primários*, ou seja, escapar das fontes oficiais que legitimariam a informação veiculada, para que fontes alternativas fossem valorizadas e outras perspectivas se abrissem na interpretação dos fatos³⁷. 7) Por fim, o autor destaca a perenidade – uma reafirmação do que ele coloca anteriormente como *visões mais amplas da realidade* – que coincide com o que diz Edvaldo Pereira Lima sobre a “transformação da atualidade em contemporaneidade”, isto é, uma abordagem para além do imediato que se deslocaria “da ocorrência para a permanência” (PEREIRA LIMA, 2004, p. 226) em favor de uma construção contextualizada dos acontecimentos. O jornalismo literário daria, assim, sua parcela de contribuição à escritura da história (PENA, 2006a; PEREIRA LIMA, 2004). O autor não explica, no entanto, o que seria o literário no jornalismo, uma vez que o que ele coloca são técnicas e procedimentos que pertencem ao domínio das práticas jornalísticas.

Para Cristiane Costa (2005) não se trata de desprezar a fórmula tradicional das práticas jornalísticas, mas reformulá-la a fim de ampliar os tradicionais *quem, que, como, quando, onde, e por quê?* – base da pirâmide invertida e do jornalismo contemporâneo – e adaptá-los a um modelo narrativo de jornalismo que permitiria a elaboração de um texto mais complexo: “Dessa forma ‘quem?’ vira sinônimo de personagem; ‘o quê?’, de plot; ‘onde?’, de cenário; ‘quando?’, de contexto; ‘por quê?’, de leitmotiv; ‘como?’, de forma”. (p. 272) A adaptação proposta por Costa, embora plausível, deixa lacunas. Ela não esclarece, por exemplo, o que entende por forma. Nas perguntas do *lead*, o *como* diz respeito ao referente, ou seja, às *circunstâncias* em que o fato

³⁷ A nosso ver, as fontes primárias não devem ser ignoradas, desde que não sejam as únicas fontes ouvidas.

relatado aconteceu e não aos *procedimentos formais* que o jornalista vai adotar para contar a sua história.

Outra característica, para além da subversão do *lead*, seria a transparência do narrador que observa e comunica, mas que também revela suas percepções e sua perplexidade diante do fato e, transformando seu testemunho em narrativa, provoca o leitor a olhar a realidade a partir de outras perspectivas; portanto não é apenas para fugir da mesmice das redações e cultivar a verve literária que jornalistas insatisfeitos com o estado das coisas se arriscam no gênero. Trata-se, antes, de um incômodo e de um estranhamento diante dos fatos vertido em palavras. É também uma negação à exploração de temas banais e à informação rápida e descartável – limitada ao espaço cada vez mais restrito dos jornais – e ainda uma reação ao sensacionalismo e ao culto às celebridades da mídia.

O professor e jornalista norte-americano Mark Krammer (1995), preferindo abrir mão das fórmulas engessadas, sistematizou oito regras para o jornalismo narrativo – como ele prefere chamar o que no Brasil convencionalmente vem se denominando *jornalismo literário* – que segundo ele podem e devem ser rompidas, e tanto dizem respeito aos procedimentos do jornalista, quanto ao estilo do texto: 1) estar pronto à imersão no universo do assunto; 2) ter um pacto de franqueza com o leitor e com as fontes quanto à exatidão dos fatos apresentados; 3) estar atento aos acontecimentos rotineiros; 4) dar ao texto uma voz narrativa informal, franca, humana, mas que também, dependendo do que se relata, pode comportar uma certa ironia; 5) cuidar para que o estilo não obscureça a narrativa, ou seja, narrar com clareza; 6) apresentar pontos de vista móveis e flexíveis; 7) organizar o texto numa estrutura que permita ampliar e recompor fatos; e por fim 8) estabelecer conexões entre o texto e o nível psicológico dos leitores. A seguir, traçamos um breve resumo dos métodos e técnicas propostos por Krammer.

O primeiro ponto destacado por Mark Krammer, a imersão do jornalista no assunto de sua reportagem, significa dispor de muito tempo para a pesquisa e, depois, para entrevistas, observações, anotações. O contato com os entrevistados, neste tipo de abordagem, é prolongado até que se conquiste a confiança e se consiga estabelecer uma relação de franqueza com a fonte, quando então, afirma Krammer, as nuances se apresentam: delicadeza, generosidade, fragilidade, mesquinhez, enfim, a pessoa se mostra autêntica, revelando o seu melhor e o seu pior. Nestes contatos são feitas as anotações – com todos os detalhes, reprodução de diálogos, sequência de acontecimentos, percepções sensoriais e emocionais, incluindo aí as do observador. A imersão envolve também todo o processo de levantamento de dados, pesquisa, visitas a arquivos e bibliotecas, e muita leitura sobre o tema da reportagem e temas afins.

O segundo ponto destacado é o pacto com o leitor e com as fontes quanto à exatidão dos fatos apresentados. Para ele é um momento decisivo em que se estabelecem as regras que o autor vai seguir. De acordo com Krammer, este pacto envolve duas preocupações éticas: a relação do autor com suas fontes e com o leitor. A composição e a remodelagem de cenas, a fusão de personagens, as citações enfeitadas – como já ocorreu no passado – são recursos atualmente condenados no meio jornalístico. Ele vê os que usaram esta prática como pioneiros³⁸ cuja intenção era passar um “senso de realidade”, o que, ressalta, não seria problema num romance, mas o jornalismo estabelece um acordo implícito com os leitores de que as informações ali apresentadas não são fictícias, aconteceram. E no jornalismo literário, que utiliza recursos retóricos na narrativa, esse pacto, enfatiza, deve ser como um contrato que mostra que “[...] *the writers do what they appear to do, which is to get reality as*

³⁸ Krammer cita Joseph Mitchell, em “Old Mr. Ford” (1948); John Hersey em “Joe is home now” (1944), George Orwell, em “Shooting an elephant” (1936) e Truman Capote, em “In cold blood” (1966).

straight as they can manage, and not make it up”³⁹. Para evitar que o jornalista fique tentado a “refinar” a realidade, os americanos criaram uma série de convenções que incluem, entre outras, não inventar citações e não atribuir pensamentos às fontes – a menos que elas explicitem o que pensaram.

O acesso contínuo às fontes é uma tarefa difícil, porque muitas vezes as pessoas têm receio de tornar público fatos de sua vida particular. A ligação entre o jornalista e sua fonte traz um problema ético praticamente inevitável: o tempo que o autor fica com suas fontes pode ser longo e isso estabelece vínculos e pode provocar situações delicadas. O personagem pode fazer uma revelação como se fosse a um “amigo”, mas o jornalista o ouve como “fonte”. Por isso, para Krammer, as relações devem ser bem claras desde o primeiro contato – com uma carta de intenções ou até mesmo um contrato.

Os autores de não-ficção escrevem quase sempre sobre acontecimentos rotineiros, o contato com as pessoas durante a reportagem ou trabalho de campo é saber o que elas pensam, a fim de conhecer suas experiências e perspectivas e entender como é a rotina delas. O acesso irrestrito a reuniões fechadas, confidenciais, é quase sempre impossível, mas as reconstruções literárias *post-factum* – como nas narrativas sobre crimes – através do relato de quem presenciou o evento, podem recriar momentos dramáticos do acontecimento.

Para Krammer, o traço que define o jornalista literário é a sua personalidade, a voz íntima e individual de um sujeito autêntico, despido de abrigos burocráticos, que reflete sobre suas experiências, sem ser excêntrico. A voz do autor raramente é acusatória ou confessional, embora alguns prefiram um tom assim. Na maioria dos casos, a voz que

³⁹ “[...] os escritores fazem exatamente o que aparentam fazer, que é agarrar a realidade o mais próximo que conseguirem, e não inventá-la.” (KRAMMER, 1995 – tradução de Fred Linardi).

emana do autor é informal, competente e reflexiva, espelha sua consciência. E tem se mostrado uma eficiente ferramenta de trabalho. Uma voz franca e própria, e ao mesmo tempo penetrante, incomoda os que insistem nas versões idealizadas da realidade, revela como as pessoas e as instituições são de fato, às vezes com ironia, qualidade distintiva do jornalismo literário, praticamente excluída das matérias diárias mais convencionais, e uma forma de ampliar o contexto dos acontecimentos.

Outra característica que se destaca no jornalismo literário, de acordo com Krammer, é a linguagem, que para o autor deve ser eficiente, original e familiar. Eficiente para cumprir sua função de comunicar; original, pois deve fugir dos clichês – combinando precisão e criatividade – e apresentar um tom próprio, autêntico; e familiar porque deve aproximar o narrador e o leitor, como numa conversa entre amigos. Os autores trabalham o texto até que seja claro, coloquial, tenha estilo, seja elegante e simples. A melhor linguagem, para Krammer, é a evocativa, que consegue entreter – com graça e estilo – e que leva os leitores não apenas a imaginar, mas a sentir os acontecimentos, e assim consegue transportá-los para outro mundo. Para alcançar esta sofisticação da linguagem, o autor deve aprender e apurar a habilidade de ouvir.

Outro elemento-chave, aponta Krammer, é o ponto de vista móvel. Ao mesmo tempo em que narra, o autor comenta, faz digressões, apresenta pesquisas sobre o assunto de que fala, contextualiza, revela acontecimentos anteriores e, enfim, retoma a narrativa. Nesses momentos de digressão e retorno, o conhecimento do autor se justapõe à narrativa. A técnica, se bem trabalhada, leva o leitor de volta à história com uma perspectiva mais intensa, aguçada pelo exercício digressivo. Este avanço frequente aos limites da narrativa, de onde partem as digressões e retornos, auxilia na composição da estrutura do texto. A história bem contada geralmente faz uma digressão quando a ação está

para se concretizar – e não quando está para ser concluída. Entre os elementos essenciais para a construção de um bom texto no jornalismo literário Krammer coloca a narração perspicaz, com a seleção cuidadosa dos momentos para digressões pertinentes e o retorno preciso aos fatos narrados. Krammer ressalta que o caráter narrativo do jornalismo literário permite organizar as cenas em sequências e digressões ao longo da estrutura do texto. Quando o jornalista decide sobre a estrutura – a ordem das cenas, a intensidade dos elementos narrativos e as digressões –, e busca arranjá-la de forma habilidosa, está levando em consideração também os efeitos dessa ordem na experiência pessoal dos leitores.

O escritor e jornalista argentino Martín Caparrós (2003), da sua prática de 30 anos de jornalismo, acrescenta às reflexões e práticas de Tom Wolfe e de Mark Krammer a narração em primeira pessoa; a dúvida; o entusiasmo com o texto; a atenção à musicalidade das palavras e um final surpreendente.

Caparrós afirma que, ao narrar em primeira pessoa, o jornalista se responsabiliza pelo que diz e não se esconde atrás da suposta objetividade ou neutralidade da linguagem que predomina nos grandes jornais. Narrar em primeira pessoa é também uma forma de relativizar o que se diz, ao invés de afirmar a verdade, o autor assume que o que está sendo relatado é um ponto de vista sobre os fatos, *“cosa que los medios no hacen nunca porque sus pactos de lectura se basan en la suposición de que lo que dicen es la verdad.”* (p. 3)

Para ele, todos os textos, mesmo os escritos em terceira pessoa, trazem uma visão subjetiva já que a representação da realidade é sempre filtrada por uma visão pessoal. O erro da prosa jornalística, segundo ele, foi ter insistido durante anos na objetividade e ter igualado objetividade a honestidade e subjetividade a manipulação, e acrescenta: *“Simular que no hay alguien detrás de lo escrito es amoral. Contra la*

apariencia de la objetividad, creo que hay que poner en evidencia la subjetividad. La forma más clara de hacerlo es la primera persona.” (p. 3). É raro que o discurso jornalístico admita ou lance dúvidas, porque o próprio jornalismo condicionou o leitor a esperar dele um discurso afirmativo: *“Los periodistas no se creen en condiciones de permitirse la duda, cuando lo más interesante es si uno puede dudar, y si puede dudar en público, mejor todavía.” (p. 4).*

A escrita em primeira pessoa ajuda a resolver um impasse. A forma como os dados vão ser transpostos para o texto esbarra muitas vezes em questões éticas – como nos casos da recriação *post-factum* a partir de um testemunho – e em nome da ética, o autor sacrifica a estética do texto para deixar evidente que a história é narrada a partir da reconstrução de um relato. Algumas marcas discursivas, como “segundo...”, “de acordo com...” emperram a fluidez do texto. Em certos momentos de *A sangre frío*, por exemplo, ao ocultar sua presença no texto, Capote sacrifica a ética em favor da fluidez do texto.

Martín Caparrós também defende a máxima preocupação com o texto – seu problema ético já foi resolvido com a primeira pessoa. A mesma persistência que o jornalista deve ter quando realiza uma pauta, deveria ter quando escreve seu texto. Se não insistir nisso, e se não se atrever, não vai evoluir no que faz: *“Pasamos el día buscando información, comprensión, análisis, esclarecimiento. ¿Por qué no buscar también formas nuevas de que eso termine en las manos del lector?” (p. 20)*

O cuidado com o texto requer moderação na pontuação, principalmente no uso de vírgulas:

La coma es un signo ortográfico que organiza el sentido de una oración. Hasta aquí llegó cierta idea, lo que hay entre estas comas es otra idea de otro nivel respecto al

resto. Así como con el punto termino una exposición y empiezo otra, la coma sirve para que dentro de una idea haya un subsector que está separado del otro. Por eso no se separan sujeto y predicado, se necesitan mutuamente. ¿Usarla porque se suceden ideas? Esa no es su función, a menos que se esté enumerando. (p. 12)

e no uso indiscriminado de adjetivos:

Cuando hay una sucesión de adjetivos, cuando no hay sustantivo que se libre de un adjetivo, se vuelve un cliché que habría que derrotar. Cambia mucho si uno usa un adjetivo a conciencia, para subrayar algo, para producir un efecto, que si lo usa porque va saliendo así. Si se pone un adjetivo en cinco líneas ese adjetivo tiene mucha fuerza, pero si a cada sustantivo se le pone un adjetivo ya es como una costumbre, una formulación que de tan repetida no va a decir nada. (p. 12)

O cuidado com o texto envolve também a atenção com a musicalidade das palavras: *“Es una condición casi indispensable tener en la cabeza las músicas que le van bien al idioma.”* (p. 13). O jornalista deve procurar ouvir o que escreve, eliminar as dissonâncias e fazer pequenos ajustes para que a frase se harmonize à melodia das palavras.

Caparrós considera o início do texto fundamental – não só vai prender a atenção do leitor como também vai dar o tom da narrativa. Todo o esforço gasto para encontrar um bom começo é pouco, dele vai depender todo o resto. Para o autor o ideal seria *“Un principio que cuente, que ponga al lector frente a una acción, que inquiete”*. (p. 7). Mas, se é importante saber começar bem a narrativa, é igualmente importante encontrar a forma exata para encerrar o texto, um final exemplar que surpreenda, que seja aberto a questionamentos, que *“deje al lector la sensación de que tiene que repensar lo que ha leído, que quizás no todo sea como le pareció en primera instancia.”* (p. 20)

Martín Caparrós não vê diferença estilística entre literatura e jornalismo, mas uma separação no que diz respeito ao pacto de leitura:

“el pacto que el autor le propone al lector: voy a contarle una historia y esa historia es cierta, ocurrió y yo me enteré de eso (el pacto de la no-ficción). Y el pacto de la ficción: voy a contarle una historia, nunca sucedió, pero lo va a entretener, lo va a hacer pensar, descubrir cosas, lo que sea. Estos pactos de lectura marcan una diferencia.” (p. 1).

Estabelecer um diálogo é também estabelecer um pacto, que deve, ou deveria, sinalizar o terreno em que se atua. No capítulo a seguir vamos abordar a construção ficcional na literatura e no jornalismo e a relação entre ficção e realidade a partir de uma reflexão sobre as construções narrativas e sua relação com a construção da realidade pelos processos de seleção, combinação e autodesnudamento do que se narra – processo análogo à edição e ordenação da realidade pelo jornalismo.

3 – Fato e ficção: uma relação dialética

Se os mundos ficcionais são tão confortáveis, porque não tentar ler o mundo real como se fosse uma obra de ficção? Ou, se os mundos ficcionais são tão pequenos e ilusoriamente confortáveis, porque não tentar criar mundos ficcionais tão complexos, contraditórios e provocantes quanto o mundo real?

Umberto Eco

Parte essencial na atividade simbólica do homem – seja para comunicar ideias e acontecimentos, seja para expressar pensamentos e impressões – a linguagem firma a nossa relação com o mundo. Representar este mundo – e outros possíveis – é uma forma de entendê-lo e de com ele nos relacionarmos. A questão da representação esteve por muito tempo dividida entre o horizonte literário e ficcional – marcado pela criação e ocupado pela literatura – e a perspectiva do real – marcada pela remissão ao referente e, no caso específico que interessa a esta tese, pelos discursos historiográfico e jornalístico. As discussões atuais sobre a ficcionalidade como um sistema de representações desalinham os limites entre factual e ficcional. Buscamos entender neste capítulo a construção do real e o papel das ficções neste processo, especialmente no romance-reportagem. Para isso pareceu-nos necessário entender como funcionam as relações entre fato e ficção na literatura, no jornalismo

e na historiografia. Vale retomar, resumidamente, a partir de Costa Lima (2006), como se configuraram as teorias do ficcional.

I

Ao buscar entender e ordenar as questões que diziam respeito à prática judiciária na Inglaterra do início do século XIX, o filósofo e jurista inglês Jeremy Bentham⁴⁰ delineia os princípios de uma teoria da ficção. Partindo do campo jurídico e buscando entender o Direito como uma entidade que não existe de fato, mas à qual se atribui existência por meio do discurso, ele formula a noção de *entidade fictícia*, “cuja existência é fingida para fins de discurso” (apud COSTA LIMA, 2006, p. 262). Se antes a ficção já havia sido tematizada no horizonte filosófico⁴¹, com Bentham a teoria das ficções ganha um sentido positivo e se configura e se assenta nas bases da linguagem. Isto porque, como explica Costa Lima, para o filósofo inglês “a linguagem combina percepção e ativação das faculdades mentais” e, portanto, “deixa de ser entendida como simples mediadora para se tornar engendradora; não de ilusões, mas, antes delas, de... ficções” (2006, p. 264). Em outras palavras: pela percepção do mundo a linguagem ativa processos cognitivos que nos permitem não apenas interpretar, mas formular o mundo nas bases da linguagem.

⁴⁰ O mesmo que desenvolvera o conceito do *panopticon* como arquitetura do poder disciplinador e que Foucault (1993) toma como símbolo para formular sua teoria da disciplina como uma tecnologia do poder.

⁴¹ No pensamento empirista prevalente na Inglaterra do século XVII, a ficção foi para Francis Bacon engano e para John Locke loucura.

Embora Bentham oponha a entidade fictícia à realidade, ele ressalva que a ficção precisa manter uma relação com alguma entidade real – o real seria, para ele, o que se impõe por si e independe da linguagem. Bentham, no entanto, não se ocupa nem se preocupa com a ficção literária – o *fictício fabuloso* –, mas concentra-se na ficção que serviria ao funcionamento da sociedade, a *ficção necessária*⁴².

Se em Bentham as entidades fictícias se constituem como discurso e limitam a realidade à *substância*⁴³ que se coloca como inquestionável para o homem – sem o intermédio da percepção e da linguagem – em Hans Vaihinger, salienta Costa Lima, as ficções vão restringir ainda mais, e praticamente definir, a realidade. Para Vaihinger – discípulo de Kant – a realidade inclui também a dimensão psíquica, limitada às *sensações* ou *mundo material subjetivo*. Embora sem ter conhecimento da teoria das ficções formulada sessenta anos antes por Bentham, o alemão Vaihinger, ao elaborar a sua *filosofia do como se*, confirma o conceito de ficções necessárias e acrescenta às ficções a função de organizar o material das sensações. Mas vai além, ao apontar para a ideia de gradação das ficções estabelecendo a distinção entre dogma, ficção e hipótese. De acordo com Costa Lima, para Vaihinger o dogma seria a realidade tomada como ficção, ou uma “ficção falsa”; a hipótese, uma ficção que, através da apresentação e organização de dados, busca ser confirmada como expressão da realidade, “ficção útil por excelência”; e a ficção *per se* estaria entre o dogma e a hipótese, “meio de passagem [...] nem dogma, nem hipótese, mas caminho que pode

⁴² Ao tratar da ficção em Hans Vaihinger, Costa Lima (2006) esclarece o que seriam as ficções úteis ou necessárias: o direito penal, por exemplo, estaria baseado na ficção da liberdade – uma ficção necessária, sem a qual ele não funcionaria –, ou seja, há o pressuposto de que alguém é culpável pois o direito entende que há liberdade de escolha de se cometer ou não um ato considerado criminoso, e a ideia de pena se fundamenta nesta pressuposição.

⁴³ Acerca da ideia de realidade como substância, Costa Lima explicita: “Para Bentham, a substância seria o que está absolutamente aí; o que permaneceria presente sem o intermédio da linguagem.” (2006, p. 267).

servir a um e a outro” (2006, p. 277). A fórmula linguística da ficção seria o *como se*, que ao mesmo tempo revelaria a impossibilidade e o caminho percorrido pelo pensamento em sua elaboração. Costa Lima ressalta a importância de Bentham e Vaihinger que, embora não estivessem envolvidos em pensar o ficcional poético, abrem caminho para a teoria da ficção literária construída fundamentalmente por Wolfgang Iser, no século XX.

Diferente de Bentham e Vaihinger em que a ideia de oposição entre realidade e ficção permanece – e diferente também da vertente panficcional que se estabelece hoje como uma das correntes do pensamento historiográfico –, Iser rompe com a separação entre realidade e ficção ao formular uma concepção triádica que contempla a relação entre o *real*, o *fictício* e o *imaginário* e procura elucidar o modo como esta tríade se articula no texto literário (COSTA LIMA, 2006). Assim, não importa mostrar o que são⁴⁴, mas entender a natureza destas articulações: ao ficcional cabe transgredir os limites entre o imaginário e o real e, como ato de fingir, permitir “a irrealização do real e a realização do imaginário” (ISER, 1983, p. 387). Entender como operam as transgressões do ato de fingir significa entender como a ficção organiza a realidade de forma a torná-la comunicável, sem com ela se confundir. Iser apresenta três formas de operação dos atos de fingir no texto ficcional: *seleção*, *combinação* e *autodesnudamento*.

Ao tematizar o mundo, afirma Iser, o autor seleciona aspectos a partir daquilo que se apresenta dentro dos sistemas contextuais de natureza sócio-cultural que o mundo comporta ou nos de natureza literária, como nos casos de intertextualidade. Sobre essa dupla natureza

⁴⁴ Embora Iser identifique o real como o correspondente ao mundo extratextual, o fictício como ato de fingir que assume uma intencionalidade, e o imaginário como um fenômeno difuso e neutro (em oposição às concepções tradicionais) que se configura pela sua relação com o fictício (ISER, 1983, pp. 412-3).

dos sistemas contextuais, vale destacar os casos de confluência entre mundo real e mundo literário na autonomia que algumas personagens ganham ao transitar por universos ficcionais distintos, como observa Umberto Eco (1994): “Quando se põem a migrar de um texto para outro, as personagens ficcionais já adquiriram cidadania no mundo real e se libertaram da história que as criou.” (p. 132). São figuras que não se limitam mais apenas ao mundo do texto, mas sobre as quais as comunidades de leitores investiram passionadamente ao ponto de serem transformadas em realidades culturais e passarem a fazer parte da memória coletiva (ECO, 1994, 2003).⁴⁵

Operando pela seleção, no plano intertextual ou na esfera do mundo empírico, o ato de fingir conecta-se à realidade, mas não se esgota em sua referência. A *seleção* que Iser descreve implica transgressão quando retira do mundo determinados elementos – escolhendo, mas também excluindo – e deles se apropria para ressignificá-los, dar-lhes relevo, transformá-los em algo outro:

Enquanto eles [os campos de referência] representam, como sistemas, a forma de organização de nosso mundo sócio-cultural, a tal ponto coincidem com suas funções reguladoras, que mal são observados; são tomados como a própria realidade. A seleção retira-os desta identificação e os converte em objeto da percepção. A qualidade de tornar-se perceptível, no entanto, não é parte integral dos sistemas correspondentes, pois só a intervenção resultante do ato de seleção provoca esta possibilidade. (ISER, 1983, p. 388)

As escolhas resultantes do processo de seleção, portanto, não são arbitrárias, mas transgressivas, pois revelam a intencionalidade do

⁴⁵ Eco não esconde a obsessão que tem pelo personagem fictício de Conan Doyle, Sherlock Holmes, que se tornou modelo para vários personagens da ficção popular – Dr. House, para citar um exemplo recente, é francamente inspirado em Holmes – e, mais que isso, embaralhou as distinções entre ficção e realidade, sem fundi-las completamente. Pode-se ainda hoje visitar o que teria sido a casa de Holmes em Londres num endereço real. Outro exemplo seria a Dublin de Joyce, como a apresentam seus fãs, percorrendo o mesmo caminho de Stephen Dedalus, em *Ulisses*, e confundindo a cidade descrita no livro com a Dublin do mundo real.

texto, que se manifesta na decomposição de seus campos de referência. O ficcional se apresenta, aqui, como fenômeno que transita entre o real e o imaginário, concretizando pelo texto a forma como o imaginário opera no campo do real (ISER, 1983).

A *combinação* seria o correspondente intratextual da seleção, uma vez que, de acordo com Iser, resulta das relações que se estabelecem entre os elementos do texto, entre os elementos selecionados do mundo e inseridos no texto e nos esquemas que organizam e apresentam os personagens e suas ações. Seria transgressão e, portanto, ficção por desvelar e ampliar o potencial semântico do texto, por empreender alianças e dissoluções inesperadas, convertendo designação em figuração, e ainda por romper com os códigos interpretativos vigentes e processar uma mudança de valores. Dessa forma, a combinação operaria pela ruptura da norma e pela própria natureza criativa da língua, que promove deslocamentos semânticos e renovações de sentido. Ainda, os relacionamentos intratextuais forjados pela combinação configuram a “facticidade” característica do mundo irreal que o texto realiza. Ou, pelas palavras de Costa Lima: “o texto é algo que se origina de um mundo *irrealizado*, i.e., não reduplicado, que, entretanto, pela transgressão do caráter difuso do imaginário, assume a aparência de realidade.” (2006, p. 288).

Iser apresenta o terceiro *ato de fingir* como característico da literatura e o que a diferencia da realidade: a auto-indicação ou *desnudamento da ficcionalidade*. As ficções literárias se distinguem das *ficções úteis*⁴⁶ por serem capazes de refletir sobre sua própria ficcionalidade e por não apresentarem um compromisso com a realidade do mundo, exceto a do mundo ficcional. Assim, as ficções literárias

⁴⁶ Aquelas que “desempenham um papel importante tanto nas atividades do conhecimento, da ação e do comportamento, quanto no estabelecimento de instituições, de sociedades e de visões de mundo.” (ISER, 1983, p. 398).

assumem seu papel de encenação de um mundo que, sob seu domínio, “é posto entre parênteses, para que se entenda que o mundo representado não é o mundo dado, mas deve apenas ser entendido como se o fosse.” (ISER, 1983, p. 400). Neste “*como se*” do mundo fingido se dá o caráter transgressivo do texto ficcional que transpõe as fronteiras do real e se abre para as possibilidades criativas do imaginário, num jogo lúdico que desperta, no leitor, a experiência da alteridade. Importa ainda destacar que este autodesnudamento ficcional se projeta para além da materialidade do texto, no “contrato” que se estabelece entre autor e leitor do texto literário e que regulamenta o caráter de encenação que se processa na criação e na interpretação do texto ficcional⁴⁷.

Acreditamos que os processos apresentados por Iser sobre a ficcionalidade do texto literário estão presentes em muitas outras construções textuais, e interessa-nos aqui analisá-los sob o prisma do fazer jornalístico. Para isso é importante entender como funciona a cultura profissional, uma vez que ela é determinante na maneira como os jornalistas vão representar o mundo através de suas narrativas e de seus textos.

Nelson Traquina (2005) define a comunidade jornalística como uma “comunidade interpretativa” que partilha de estruturas particulares de apreensão, percepção e avaliação da realidade, orientada pela exigência performativa de dominar o tempo e cuja ênfase está centrada no controle da ação. Esta comunidade interpretativa, segundo Traquina, é marcada pelo imediatismo; pelo pragmatismo; por práticas discursivas; pela visão

⁴⁷ Tanto Iser (1983) quanto Umberto Eco (1994) reconhecem a impossibilidade de se determinar a ficcionalidade apenas por um repertório de signos, seja pela multiplicidade de signos nas mais diversas obras literárias, seja porque muitas vezes não há um sinal incontestável da ficcionalidade no texto, e nestes casos o autodesnudamento se dá pelo que Eco chama de “paratexto”, uma marca indicativa do gênero a que pertence aquela obra: romance, novela, conto etc.

de mundo e por uma cultura própria – características que compõem os atributos específicos da profissão.

O jornalismo trata dos acontecimentos da atualidade, dos eventos imediatos, das novidades do dia. O presente é o tempo do jornalismo. Essa característica influi também na própria percepção da notícia; assim, os acontecimentos mais recentes, dentro dos critérios de noticiabilidade, são os mais valorizados. A cultura jornalística é marcada pela urgência de noticiar “em primeira mão” o fato, numa constante corrida contra o relógio, como ressalta Traquina: “o fator tempo condiciona todo o processo de produção das notícias” (2004, p. 37). Sobre o imediatismo na imprensa Leão Serva destaca:

A expressão do tempo, tal como aparece nos meios de comunicação de massa e no jornalismo, é uma representação específica, que paga aos acontecimentos apenas o tributo da verossimilhança. Sua função primordial não é a de informar sobre os temas que noticia, mas de sincronizar a sociedade, e para tanto deve impor aos consumidores da mídia a visão do tempo específica dessa cultura. (SERVA, 2001, p. 127)

O trabalho com os acontecimentos do presente – e também a cultura do imediatismo – determina a natureza da prática jornalística e exige competências profissionais específicas. Traquina recorre à pesquisa realizada pelos professores canadenses Richard Ericson, Patricia Baranek e Janet Chan⁴⁸, da Universidade de Toronto, para descrever os saberes profissionais envolvidos na capacidade performativa dos jornalistas: “saber de reconhecimento”, “saber de procedimento” e “saber de narração”. (TRAQUINA, 2005, pp. 41-2). Condicionados por estas competências performativas, argumenta Traquina, os jornalistas partilham uma maneira particular de ver, de agir e de falar.

⁴⁸ *Visualizing Deviance: A Study of News Organization* (1987).

O *saber de reconhecimento* corresponde à aptidão em identificar, a partir dos critérios de noticiabilidade, os fatos que têm valor de notícia. Corresponde a uma visão de mundo que, de acordo com Nelson Traquina, “é estruturada em pólos opostos: o bem e o mal, o pró e o contra, etc.” (p. 47) e responde a perguntas que refletem a preocupação com o imediato e a busca do novo, numa visão temporalmente limitada, que “sofre de miopia” (p. 48). Ressalte-se que o jornalismo não é feito apenas de fatos novos, porque os acontecimentos não seguem a temporalidade imediata da mídia, mas seguem seu curso, cíclico ou contínuo. O que ocorre é que a comunidade jornalística no seu culto à novidade “veste como novos fatos que em verdade não o são.” (SERVA, 2001, p. 123).

O *saber de procedimento* consiste no domínio da maneira de agir diante do fato: a que fontes recorrer para melhor apuração, como lidar com as fontes, que dados recolher, como checar os dados e como interpretá-los⁴⁹. O jornalismo lida com a concretude do mundo e isso acaba acentuando o perfil pragmático dos jornalistas, “conhecedores não-teóricos que dependem de um contato, concreto, em primeira mão, instintivo, com os acontecimentos.” (TRAQUINA, 2005, p. 44).

O *saber de narração* corresponde à competência de reunir as informações e organizá-las, em tempo hábil, num texto que seja atraente, informativo e interessante. Como prática discursiva abrangente – que se dispõe a atingir o maior número de pessoas, ultrapassando fronteiras regionais, geracionais, políticas, de classe social etc. –, a linguagem jornalística apresenta marcas linguísticas que privilegiam a comunicação rápida e direta, caracterizada por: “a) frases curtas; b) parágrafos curtos; c) palavras simples (evitar palavras polissilábicas); d) uma sintaxe direta e

⁴⁹ Traquina destaca as principais perguntas relacionadas ao *saber de procedimento*: “Como verificar os fatos?; Quem contactar?; Quem são as fontes?; Que perguntas colocar?; Como compreender certas respostas?” (2005, p. 43).

econômica; e) a concisão; e f) a utilização de metáforas para incrementar a compreensão do texto.” (TRAQUINA, 2005, p. 46). Além disso, para tornar o texto mais atraente e estar em sintonia com o tempo presente, a linguagem jornalística busca uma forma viva, privilegiando o uso da voz ativa. Nas reportagens, valoriza metáforas úteis na dramatização de acontecimentos e descrição detalhada de cenas. Traquina ainda destaca como *saber de narração* o formato estruturado da pirâmide invertida.

Por fim, o quinto atributo que caracteriza a comunidade interpretativa dos jornalistas, de acordo com Nelson Traquina, é a cultura profissional “rica em mitos, símbolos e representações sociais”⁵⁰ (2005, p. 51), que construiu a ideia de quarto poder conferido à imprensa pelo papel que os jornalistas se atribuem de vigiar os outros poderes, cumprindo sua missão de formar a opinião pública e de manter a sociedade informada sobre os principais acontecimentos do mundo.

Entender os valores pertencentes a esta comunidade interpretativa é também, consoante Traquina, compreender um aspecto fundamental de sua cultura profissional, os critérios de noticiabilidade, ou valores-notícia que “determinam se um acontecimento, ou assunto, é susceptível de se tornar notícia, isto é, de ser julgado como merecedor de ser transformado em matéria noticiável” (2005, p. 63). Estes critérios poderem ser imediatamente identificados com as operações de *seleção* e *combinação* de que nos fala Wolfgang Iser (1983) porquanto se dividem em critérios de seleção e critérios de construção das notícias.

Os critérios de seleção dizem respeito à decisão de eleger determinado acontecimento a ser noticiado e se classificam como

⁵⁰ Traquina identifica como imagens míticas que compõem o *ethos* jornalístico: o compromisso com a verdade e com os mais fracos; a dedicação completa à profissão, mesmo que implique risco de vida; o “furo” jornalístico e a caça do acontecimento; o jornalismo como aventura; o grande repórter; o jornalista detetive; o jornalista como herói e o jornalismo como a melhor profissão do mundo. (TRAQUINA, 2004, passim).

substantivos – que se relacionam à importância ou interesse do acontecimento como notícia – e contextuais – que envolvem o processo de produção da notícia, mais que as qualidades específicas do acontecimento⁵¹. Os critérios substantivos pressupõem um conhecimento consensual – que valoriza a noção de unidade e nega as “discrepâncias estruturais” entre os diferentes grupos e segmentos sociais – e funcionam como um mapa que delimita as fronteiras entre as normas e valores instituídos e os desvios. Nelson Traquina (2005) relaciona como critérios substantivos de seleção: notoriedade, proximidade, relevância, novidade, tempo, notabilidade, inesperado, conflito, infração e escândalo⁵².

Os valores de construção dizem respeito à seleção de elementos nos acontecimentos apurados e à sua organização na elaboração da notícia a fim de torná-la atraente para o maior número de leitores.

⁵¹ Daremos destaque apenas aos critérios de seleção substantivos, por considerarmos os mais relevantes para nosso objetivo neste trabalho.

⁵² Estes critérios se definiriam assim: *notoriedade* – valor atribuído à importância política, econômica, social da pessoa que figura como ator principal de um acontecimento; *proximidade* – os fatos locais recebem maior destaque, a proximidade cultural também está compreendida neste critério; *relevância* – os acontecimentos ganham destaque pelo impacto sobre a vida das pessoas e sobre o país; *novidade* – figura como um dos critérios centrais na seleção do que vai ser notícia, por este critério os fatos novos têm maior importância que acontecimentos rotineiros e o rotineiro tem sempre que apresentar um elemento novo; *tempo* – este valor-notícia se verifica a partir de três variações: a) atualidade: um fato atual pode servir de pretexto para que um outro acontecimento ligado ao assunto se torne notícia; b) desdobramentos: uma notícia ganha destaque por algum outro critério e permanece como assunto por um período de tempo, como a investigação sobre um assassinato ou um acidente, por exemplo; c) datas específicas, comemorativas ou promocionais; *notabilidade* – é a qualidade do que é tangível, concreto, visível. Daí a tendência do jornalismo de se concentrar na cobertura de acontecimentos e não de problemáticas. Os registros de notabilidade variam, podem relacionar-se à quantidade de pessoas envolvidas num acontecimento – um acidente com centenas ou milhares de vítimas é sempre mais notável –, à inversão e ao insólito; *inesperado* – é o acontecimento que surpreende as expectativas e subverte a rotina da comunidade jornalística; *conflito ou controvérsia* – valor-notícia relacionado à violência física ou simbólica, crises e rupturas; *infração* – transgressão das normas, crimes; *escândalo* – associado à transgressão de conduta de pessoas influentes, políticos, governantes e celebridades. (TRAQUINA, 2005, passim)

Traquina (2005) destaca os seguintes critérios: simplificação, amplificação, relevância, personalização, dramatização e consonância⁵³.

Estes valores-notícia servem para nortear o trabalho do jornalista frente aos acontecimentos do mundo e, embora não sejam imutáveis, reforçam “as ‘qualidades duradouras’ do que é notícia ao longo do tempo: o insólito, o extraordinário, o catastrófico, a guerra, a violência, a morte, a celebridade.” (TRAQUINA, 2005, p. 95). São critérios transnacionais, segundo Traquina, e podem ser observados em várias comunidades de jornalistas do mundo ocidental⁵⁴.

Os critérios para a construção da notícia, como vimos, podem ser identificados com as operações de *seleção* e *combinação* de que nos fala Iser (1983). Os processos são os mesmos, mas servem a propósitos bastante distintos: o da criação literária – traduzir e reinventar o mundo – e o do fazer jornalístico – reportar o mundo. Ao relatar os acontecimentos o jornalista faz recortes na realidade – elegendo as informações que considera significativas e suprimindo outras – e reconstrói o acontecimento em seu relato a partir de recursos linguísticos específicos do discurso jornalístico e de estratégias modais descritivas e narrativas, orientado por um conjunto de valores que determinam o que é notícia.

⁵³ *Simplificação* – diminuir ao mínimo, senão eliminar, as ambiguidades e a complexidade dos acontecimentos, reduzindo sua natureza polissêmica, para que a notícia seja facilmente compreendida. Nestas simplificações, é comum o uso de clichês, estereótipos e frases feitas; *amplificação* – trata-se de intensificar determinadas características do acontecimento, para que ele seja fácil e rapidamente notado; *relevância* – implica atribuir importância ao acontecimento, fazendo com que as pessoas compreendam o significado e o impacto do fato noticiado em suas vidas; *personalização* – valorizando o personagem no fato, o jornalista cria empatia entre o leitor e o personagem retratado – este recurso é validado pelos manuais de redação. O Novo Manual de Redação da Folha de S. Paulo, por exemplo, indica: “O jornalismo deve explorar a relação de empatia entre o leitor e o personagem da notícia: a reportagem sobre um acidente aéreo deve dar ênfase a todos os detalhes que permitam ao leitor colocar-se no lugar de uma das vítimas.” (FOLHA, web); *dramatização* – reforço dos elementos críticos, dos aspectos emocionais relacionados ao acontecimento; *consonância* – inserção da notícia em esquemas narrativos previamente conhecidos, como as narrativas de superação, de escândalo, etc. (TRAQUINA, 2005, passim).

⁵⁴ Traquina recorre a estudos alemães, ingleses, franceses, portugueses, americanos e canadenses baseados na observação das práticas jornalísticas nestes países.

Estes valores não apenas norteiam o trabalho dos jornalistas, mas enquanto norteiam o fazer jornalístico interferem na construção da realidade que a grande imprensa orchestra e que, se não é determinante, tem forte penetração na constituição do imaginário coletivo. Concordamos com Kunczik (2002) quando ele afirma que se a realidade não deve ser ignorada, não se pode também igualá-la à realidade dos meios de comunicação. Assim, não é exagero afirmar, como o faz o alemão W. Schulz, que muitos leitores – e também muitos jornalistas, acrescentaríamos – “seja qual for a relação entre a realidade divulgada e a realidade ‘verdadeira’ [...] consideram as notícias como um testemunho autêntico dos acontecimentos ‘reais’.” (apud KUNCZIK, 2002, p. 250). Ainda, vale lembrar que faz parte desta percepção da realidade os fatos e grupos sociais que os meios de comunicação selecionam e noticiam, e cuja importância e poder reforçam, em detrimento de grupos marginalizados e problemas sócio-estruturais que por não ganharem a atenção da mídia se tornam invisíveis.

II

As fronteiras difusas entre fato e ficção constituem-se como uma característica típica do pós-moderno, com sua mistura entre o espetacular e a inclusão de personagens históricas reais em obras ficcionais. Podemos encontrar a mesma tendência no jornalismo desta época de capitalismo tardio (JAMESON, 2000), com uma inclinação à busca do mais bizarro e sensacionalista, à proliferação de lendas

urbanas, ao *status* mítico de ídolos e celebridades globais e ao uso da ficcionalização a serviço de obras biográficas e históricas.

Muitas vezes, no entanto, confunde-se fraude com ficção. Reportagens por inteiro inventadas trilham este caminho. Em setembro de 1980, a jornalista Janet Cooke, do *The Washington Post*, assinava a matéria *Jimmy's World* que contava o drama de um menino de oito anos viciado em heroína, vítima do tráfico nos subúrbios da capital norte-americana. Premiada com o Pulitzer de jornalismo em 1981, a história foi posta sob suspeita quando após a premiação os editores descobriram que vários títulos acadêmicos no currículo de Janet Cooke tinham sido inventados. Após a demissão da jornalista, o *Post* devolveu o prêmio. Em 1981, o jornal *The New York Times* publicou uma matéria de capa assinada por Christopher Jones em que ele contava sua experiência com os guerrilheiros do Khmer Vermelho, no Camboja. A matéria provocou uma enxurrada de protestos de leitores e estudiosos acusando incorreções. Verificou-se mais tarde que parte da matéria havia sido copiada de um romance de André Maulraux (COSTA, 2005).

Em 1998 foi a vez da revista *The New Republic* protagonizar o fenômeno das armadilhas da “ficcionalização” na prática jornalística. Durante três anos, o jovem jornalista Stephen Glass publicou cerca de quarenta matérias sobre *hackers* – das quais mais da metade eram completamente inventadas – até ser desmascarado pelo site Forbes Digital, que ao investigar uma das reportagens assinadas por Glass descobriu a fraude e o denunciou a seus empregadores. Glass, que havia sido chegador antes de se tornar repórter, sabia como enganar os responsáveis pela fiscalização da veracidade das matérias. Descoberta a fraude, foi demitido e virou personagem de cinema⁵⁵. A sucessão de reportagens fraudulentas nos Estados Unidos culminou em 2003 com o

⁵⁵ O cinema dramatizou a fraude no filme “O preço de uma verdade” (*Shattered Glass*, Billy Ray, EUA / Canadá, 2003), baseado na história de Stephen Glass.

escândalo que atingiria novamente a credibilidade do *The New York Times*, um dos mais influentes e tradicionais jornais do mundo. O *Times* foi obrigado a se retratar aos leitores pela publicação de inúmeras reportagens inventadas por um de seus principais redatores, Jayson Blair. Em suas “reportagens fictícias”, Blair descreveu com detalhes locais onde nunca estivera e plagiou colegas copiando entrevistas sem citar a fonte. Ironicamente, pouco depois de ser desmascarado, publicou um livro sobre o fato que se tornou *best seller*.

Se hoje nos chocamos com escândalos jornalísticos como o caso Jayson Blair, não se deve perder de vista que o próprio jornalismo praticado nas redações até meados do século passado, no Brasil, confundia ficcionalidade e factualidade. David Nasser, que escreveu em periódicos como *O Cruzeiro* e *Diário da Noite*, não apenas praticava abertamente um tipo de “reportagem de cunho ficcional”⁵⁶ como era estimulado pelos donos dos veículos em que atuava:

Nasser estreou como ficcionista no *Diário da Noite* com Giselle, a espiã nua que abalou Paris, em 1948. A história da francesa e de seu envolvimento com oficiais nazistas era pura invencionice. Mas o jornal apresentou o folhetim como um “documentário” traduzido do original francês, com direito a fotos eróticas que comprovariam a existência da tal Giselle. Mais tarde, Freddy Chateaubriand, diretor do jornal, reconheceu a armação. (COSTA, 2005, p. 279)

A partir da década de 1950 há uma virada no jornalismo brasileiro, que passa então a se pautar pela objetividade e pela separação entre fato e ficção (COSTA, 2005). Se esta tendência ainda predomina no jornalismo nacional, e se não se tem registro de escândalos como os que marcaram o que se poderia chamar de “jornalismo ficcional” praticado

⁵⁶ Ressaltamos que a ficção pressupõe fingimento e cumpre um pacto entre autor e leitor a respeito do que está sendo dito/escrito. O que Nasser fazia então, estimulado pelos proprietários de *O Cruzeiro* e do *Diário da Noite*, hoje é entendido no meio jornalístico como *fraude*, uma vez que na construção de reportagens inventadas ocorre a quebra do pacto com o leitor de que a imprensa noticiava – ou deveria noticiar – os fatos da realidade.

pontualmente na imprensa norte-americana, isto não ocorre sem um quê de hipocrisia. Muitas vezes, mesmo que não chegue a inventar completamente os fatos, a prática jornalística aponta para uma remodelação dos acontecimentos, o fato fabricado.

Se muitas vezes o jornalismo beira o espetáculo, produzindo o “enfraquecimento ou total apagamento da fronteira entre o real e o fictício” (ARBEX, 2001, p. 32), de outro lado o espetáculo busca uma aproximação com o jornalismo para dar credibilidade ao show. Nem sempre funciona, como no caso da entrevista com supostos membros da facção criminosa PCC (Primeiro Comando da Capital) apresentada no programa Domingo Legal, do SBT, em 2003. Na farsa montada pela produção, atores encapuzados mostraram suas armas, falaram sobre suas carreiras no crime e fizeram ameaças ao então vice-prefeito de São Paulo, Hélio Bicudo, ao padre Marcelo Rossi e aos apresentadores de TV José Luiz Datena e Marcelo Rezende, entre outros. Descoberta a fraude, o episódio virou caso de polícia. No espetáculo, a realidade fabricada se transforma em imagens, que são apreendidas como realidade – daí o esvaecimento das fronteiras entre real e ficcional. O “mundo real” veiculado pela mídia se apresenta assim mais real do que as experiências vividas pelos indivíduos.

À parte os fatos fabricados pelas conveniências da mídia, deve-se considerar – com o cuidado de não incidir num relativismo absoluto – que um acontecimento apresenta sempre vários lados, e por isso mesmo várias versões, e acaba, quando mediado, sendo interpretado, reinterpretado e reconstruído sob diferentes perspectivas, como observa Patrick Charaudeau:

As representações, ao construírem uma organização do real através de imagens mentais transpostas em discurso ou em outras manifestações comportamentais dos indivíduos que vivem em sociedade, estão incluídas no real, ou mesmo dadas como se fossem o próprio real. Elas se baseiam na observação empírica das trocas

sociais e fabricam um discurso de justificativa dessas trocas, produzindo-se assim um sistema de valores que se erige em norma de referência. Assim é elaborada uma certa categorização social do real, a qual revela não só a relação de “desejabilidade” que o grupo entretém com sua experiência do cotidiano, como também o tipo de comentário de intelegibilidade do real que o caracteriza – uma espécie de metadiscurso revelador de seu posicionamento. Em resumo, as representações apontam para um desejo social, produzem normas e revelam sistemas de valores. (2007, p. 47)

Assim, as diversas formas de representação da realidade terminam por dissolver, muitas vezes, a fronteira difusa que separa fato de ficção. Ao se aproximar da realidade para acompanhar o cotidiano das pessoas ou o passo a passo das situações que pretende retratar, as narrativas se legitimizam. Para Lyotard (1989), a narrativa popular, por se constituir como parte da cultura, pode ser instantaneamente legitimante, em oposição ao distanciamento dos discursos que buscam analisar a realidade através das lentes da objetividade. O interesse crescente de alguns cientistas sociais no papel da narrativa na construção social da realidade (BERGER e LUCKMANN, 1985) e a quebra do dualismo entre sujeito e estrutura, semelhante ao que ocorre entre ficção e realidade, evidencia também um crescente reconhecimento do papel essencial das “ficções” tanto no cotidiano como na política, no jornalismo ou nas manifestações culturais, enquanto mecanismos na produção e reprodução da realidade social e no gerenciamento da mudança social numa época de transformações rápidas e de ansiedade geral.

A matéria-prima do jornalismo é a realidade, e a oportunidade de reportar o que acontece no mundo é uma das principais razões apontadas pelos jornalistas para exercerem a profissão. Muito do fascínio que jornalistas têm pelo seu ofício e pelo relato jornalístico vem da ideia de estar lidando com a concretude da vida, de se lançar ao mundo atrás dos assuntos, personagens e histórias que estão lá, à espera de serem relatados. Para o leitor desatento, o jornalismo seduz pela promessa de que “tudo o que está sendo relatado de fato aconteceu”. Pensar assim é simplificar as questões que envolvem a construção do texto, pois seja para evocar a realidade imaginada pela ficção, seja para representá-la como referente, trata-se sempre de representação – factual ou fictícia, mas ainda assim representação, como destaca Nanami Sato:

Apesar da vocação para o “real”, o relato jornalístico sempre tem contornos ficcionais: ao causar a impressão de que o acontecimento está se desenvolvendo no momento da leitura, valoriza-se o instante em que se vive, criando a aparência do acontecer em curso, isto é, uma ficção. (2002a, pp. 31-32)

Para Daisi Vogel (2005) a *ideia de ficção* no relato jornalístico – apesar das controvérsias – deve ser considerada a partir de duas perspectivas: a da ficção como “característica intrínseca de todos relatos”, e a da experimentação narrativa inerente ao ato de produção e recepção de histórias. A distinção que se faz entre o factual e o ficcional presente nas narrativas se relaciona à “concretude histórica” ou à “inventividade” que se percebe nas mesmas. A narrativa como atividade simbólica do homem e as diversas formas com que é utilizada servem a diferentes modos de ver, compreender e comunicar o mundo. Verídica ou não, a narrativa obedece à lógica da construção discursiva, como predisse Barthes (1976): “‘o que se passa’ na narrativa não é do ponto de vista referencial (real), ao pé da letra: nada; ‘o que acontece’ é a linguagem tão-somente, a aventura da linguagem, cuja vinda não deixa nunca de ser festejada.” (p. 60).

Barthes volta à questão da linguagem e da construção discursiva num outro momento, desta vez para aproximar a narrativa histórica da narrativa de ficção. Ao retomar o argumento de Nietzsche de que o fato em si, sem que se lhe interponha um sentido, não existe, Barthes (1988) procura desvendar o paradoxo do discurso histórico. Para ele, este paradoxo ocorre porque no discurso histórico “o fato nunca tem mais do que uma existência linguística (como termo de um discurso), e, no entanto, tudo se passa como se essa existência não fosse senão a ‘cópia’ pura e simples de uma outra existência, situada num campo extra-estrutural, o ‘real’”. (p. 155). Dessa forma, na estrutura semântica que comporta significante, significado e referente, o discurso histórico confundiria o significado com o próprio referente, criando uma ilusão referencial que Barthes chama de “efeito de real”, que para além do discurso histórico estaria presente também em outras formas de representação como o romance realista e a literatura de documento, entre outras, cuja “estrutura narrativa, elaborada no cadinho das ficções (através dos mitos e das primeiras epopeias), torna-se, a uma só vez, signo e prova da realidade.” (p. 157).

Esta aproximação com a realidade, nos mostra Genette (1976), se daria pela objetividade narrativa, marcada pelo uso exclusivo da 3ª pessoa, numa espécie de narrativa pura que apagaria a presença do narrador e apresentaria os fatos como se estes fossem narrados por si mesmos. Entretanto, este seria, acrescentaríamos, mais um efeito de real, uma vez que, se toda narrativa é também um discurso, como ressalta Genette, “a menor observação geral, o menor adjetivo um pouco mais que descritivo, a mais discreta comparação, o mais modesto ‘talvez’, a mais inofensiva das articulações lógicas” (p. 272) revelariam a voz que fala por trás da objetividade da narrativa. A objetividade narrativa não seria senão, ela também, uma ficção.

A preocupação sobre as fronteiras entre fato e ficção pontua a crítica literária, jornalística e historiográfica. Hayden White considera que as narrativas históricas são manifestamente *ficções verbais* e, neste sentido, estariam mais próximas da literatura que das ciências:

o modo como determinada situação histórica deve ser configurada, depende da sutileza com que o historiador harmoniza a estrutura específica de enredo com o conjunto de acontecimentos históricos aos quais deseja conferir um sentido particular. Trata-se de uma operação literária, vale dizer, criadora de ficção. (WHITE, 1994, p. 102)

Para White, as representações de eventos históricos na forma textual – isto é, na materialidade do texto – são menos representações da realidade mesma que a reconstrução destes eventos através das convenções narrativas, porque o fato não existe depois de acontecer, o que permanece dele é a sua representação. Sua percepção da história, ou da escrita da história, é principalmente discursiva. Ao examinar as obras de historiadores como Michelet, Ranke, Tocqueville e Burkhardt, entreviu uma imaginação histórica que se assemelhava mais ao artefato literário que à ciência ocupada de investigar e reconstruir o passado, um espelho do passado.

A meta-história de White permite uma abordagem que se propõe construtiva, pois se dispõe a pensar sobre a questão da verdade na historiografia – uma vez que os acontecimentos históricos, assim como os fatos da atualidade, não têm como ser abordados tal qual aconteceram. White defende que não se pode manter facilmente a distinção entre fato e ficção quando se trata de escrever sobre acontecimentos do passado. Foi duramente criticado por outros historiadores, principalmente pelo italiano Carlo Ginsburg que mantém a postura de que os fatos também têm uma existência extralinguística. (GINSBURG, 2007).

Questionar de onde se fala, o que e como se produz e a quais interesses o conhecimento e as narrativas produzidas servem parece sempre um exercício estimulante. A história, como nos lembra Benjamin (1993), não é um conjunto de tudo o que aconteceu num contínuo temporal, mas narrativas de eventos dos quais o historiógrafo pinça momentos particulares para reconstruir seu significado e suas relações com o agora, num movimento reflexivo que o faz olhar para o presente de forma crítica.

Os textos são sistemas simbólicos os quais nos acostumamos, em alguns casos, a tratar como o equivalente da realidade que parece objetivamente representar o mundo. A menos que se apresente como metanarrativa, revelando seu processo de construção, ou traga a linguagem para o primeiro plano, o texto em sua concretude, sua materialidade, cria para o leitor – quer se trate de fato ou de ficção – uma ilusão ou efeito de real. As narrativas jornalísticas ou históricas, não são “a verdade”, e embora se afirme sobre elas que relatam os fatos com o rigor da observação e fidelidade ao que de fato aconteceu, ainda assim são relatos parciais dos acontecimentos, filtrados através do olhar do repórter e do historiador e da linguagem e das formas de representação que eles usam para comunicá-los. Considerando-se então que a experiência sobre a realidade é textual, o tipo de texto que predomina deve ser levado em consideração.

Se as fronteiras que separam o relato ficcional do relato histórico e do jornalístico se desfazem ao se conceber todo o texto, em sua arquitetura, como uma construção do autor a partir da seleção e combinação que ele faz dos elementos que elege para serem relatados – escolhendo também o que vai ser omitido e, portanto, esquecido para o leitor –, então as únicas fronteiras que restam são a da intenção do autor e a do pacto que este faz com seu leitor, ou seja, a da convenção do gênero, como observa Iser (1983):

[...] os gêneros literários se apresentam como regulamentações efetivas de longo prazo, que permitem uma multiplicidade de variações históricas nas condições contratuais entre autor e público. Contudo, mesmo designações de curto prazo, específicas a certas situações, como a de “romance não ficcional”, funcionam do mesmo modo, porquanto a convenção é aí afirmada justamente por seu desmentido. (p. 397)

Na literatura há um pacto ficcional; no caso da historiografia e do jornalismo, o pacto é de credibilidade – o leitor se dispõe a crer na versão oferecida uma vez que se estabelece que o que está no texto tem um referente na realidade empírica, ou seja, o que se conta foi o que se passou assim como viu, testemunhou e/ou pesquisou o autor do texto. O pacto nestes casos se institui no plano da ética.

IV

Da linha nebulosa que confunde realidade e ficção nos fala Slavoj Žižek (2003) ao analisar o mundo após os ataques do 11 de setembro. Para Žižek, os ataques apenas evidenciaram o que já se sabia, que os meios de comunicação movidos pelo capital, alimentando as fantasias de uma sociedade consumista, constroem um mundo virtual que substitui o real, ao oferecer um produto esvaziado de substância, uma realidade destituída do que ele chama de “núcleo duro e resistente do real” (p. 25). A acumulação de construções que os meios apresentam produz uma espécie de desmaterialização do real e de sua reconstrução como espetáculo midiático. Ao ser apresentado como espetáculo, semelhante aos filmes de catástrofe tão caros à Hollywood, o ataque às torres gêmeas, constata Žižek – aludindo ao pensamento de Jeremy Bentham –, mostrou que “a realidade é a melhor aparência de si mesma”

(p. 25). O sensacionalismo, a fragmentação e a insistência na repetição exaustiva das imagens que marcaram a cobertura do ataque evidenciam a elaboração de um universo artificialmente construído em que é possível se tomar com facilidade a realidade por ficção:

é preciso ter a capacidade de discernir, naquilo que percebemos como ficção, o núcleo duro do real que só temos condições de suportar se o transformarmos em ficção. Resumindo, é necessário ter a capacidade de distinguir qual parte da realidade é “transfuncionalizada” pela fantasia de forma que, apesar de ser parte da realidade, seja percebida num modo ficcional. Muito mais difícil do que denunciar ou desmascarar como ficção (o que parece ser) a realidade é reconhecer a parte da ficção na realidade “real”. (ZIZEK, 2003, p. 34).

Assim, ao contrário do “efeito de real” apontado por Barthes, em que o texto, enquanto linguagem, nos faz tomar por real o que é construção ficcional, o efeito criado pelas imagens da destruição das torres, apresentando-se como um “efeito de irreal” oferece a “coisa em si”, isto é, a ficcionalização do real. Zizek faz uma análise social de fundo psicanalítico dos fenômenos contemporâneos. Devemos salientar que em nossa leitura, interessa-nos perceber, a partir de algumas colocações de Zizek, as interinfluências existentes entre realidade e ficção.

Dessa forma, tal como a ficção penetra os domínios da realidade, percebe-se também cada vez mais o movimento contrário, a realidade estendendo-se ao espaço da ficção, nesta diluição de fronteiras que marca a modernidade tardia. Refletindo sobre a tendência que alguns autores têm considerado como um novo realismo Cristiane Costa (2005) aponta para a própria indeterminação do realismo, também ele capaz de emaranhar ficção e realidade:

O realismo não é apenas ficção que reproduz factualmente a experiência. Também ele é um artifício que produz, isso sim, uma ilusão de mundo que reconhecemos como real. O novo realismo baseia-se

justamente na indefinição entre realidade e ficção, arte e não-arte, obra e produto. (p. 298).

Se de um lado, no realismo, as relações vitais entre a experiência da realidade e suas representações são valorizadas – pois intensificam, por meio da representação de dilemas subjetivos e experiências sociais, imaginários fragmentados –; de outro, aponta-se para o mascaramento dos processos de ficcionalização e de naturalização do cotidiano, em que o realismo assim procuraria anular-se como ficção e apresentar-se como o real. Estas interpretações, entretanto, como esclarece Beatriz Jaguaribe (2007), não se excluem, apenas evidenciam o paradoxo do realismo e também a sua força nos tempos atuais, pois se reconhece que a realidade é uma construção social, também não se pode negar que é pelas vias da produção cultural de realidades representadas que muitas vezes se processa nosso acesso ao real.

Cristiane Costa destaca a tendência de um novo realismo voltado para as questões presentes, extraídas da experiência cotidiana nos grandes centros urbanos:

Num reflexo do brutal rompimento de todas as barreiras e proteções, ele [o novo realismo] se identifica primordialmente com a questão da violência. [...] É à violência – e não ao amor, como no romantismo – que o escritor contemporâneo se sentirá obrigado a recorrer quando quiser discutir as questões relevantes do presente e buscar um efeito de realidade. (COSTA, 2005, p. 298).

Estas estéticas realistas que representam as experiências de conflitos no cenário urbano brasileiro, sem necessariamente incidir no grotesco, no espetacular ou no sensacionalista, de acordo com Jaguaribe (2007), buscam sensibilizar pelo incômodo, pelo impacto e pela intensidade catártica. Este efeito Jaguaribe denomina de “choque do real”, cuja finalidade, da perspectiva do autor, é “provocar o espanto, atizar a

denúncia social ou aguçar o sentimento crítico” e da perspectiva da recepção é “desestabilizar a neutralidade do espectador/leitor sem que isto acarrete, necessariamente, um agenciamento político” (p.101).

Assim, a violência explosiva do mundo contemporâneo se impõe e parece dar a tônica à produção ficcional brasileira das últimas décadas. Questões urgentes como a desigualdade e a segregação social e ainda o tráfico de drogas prevalecem em obras cuja matéria narrativa é regulada pela tendência a um realismo violento, desarmônico e perverso, como encontramos em *O matador* (1995) e *Inferno* (2000), de Patrícia Melo; *O Invasor* (2002), de Marçal Aquino; *Estação Carandiru* (1999), de Dráuzio Varella; *Capão Pecado* (2000) e *Manual prático do ódio* (2003), de Ferréz.

Prevalece também nesta recente safra do romance realista brasileiro recursos de observação que o aproximam da pesquisa etnográfica, do registro de memórias e do testemunho que recupera o depoimento do outro e de suas questões urgentes: a marginalidade, a violência e o mundo do crime. Os métodos se não são novos – lembremos de Euclides da Cunha e de suas cadernetas de campo, de Graciliano Ramos, que recupera suas memórias a partir de anotações perdidas, e de Guimarães Rosa, sempre acompanhado de um gravador em suas viagens pelo sertão (SANTIAGO, 1982) – retomam a tradição modernista para revigorá-la, e neste sentido, ao contrário de reforçar uma representação abrangente, buscam tecer a perspectiva de realidades particulares.

No próximo capítulo vamos tratar da realidade e da ficção no jornalismo e na literatura, analisando a abordagem da realidade social ligada à violência e a tráfico de drogas no romance-reportagem *Abusado* (2003), do jornalista Caco Barcellos, e no romance *Cidade de Deus* (1997), do escritor Paulo Lins.

4 – Narrativas da violência em *Abusado* e *Cidade de Deus*

O que são os perigos da floresta e da pradaria comparados com os choques e conflitos diários do mundo civilizado? Enlace sua vítima no boulevard ou trespasse sua presa em florestas desconhecidas, não continua sendo o homem, aqui e lá, o mais perfeito de todos os predadores?

Charles Baudelaire

Um dos temas de maior urgência no Brasil contemporâneo é a violência dos grandes centros urbanos associada ao tráfico de drogas e de armas e ao crime organizado. O crescimento da violência é uma realidade verificável por números: na década de 1990 a taxa de homicídios triplicou na região metropolitana do Rio de Janeiro (ZALUAR, 1998). Em 2009, de acordo com relatório preliminar do Unicef, 46% de todas as causas de mortes de brasileiros entre 12 e 18 anos esteve associada a assassinatos nas grandes cidades brasileiras, a maioria cometida por armas de fogo (UNICEF, 2009).

Violência e crime organizado são temas que, pela urgência e relevância, dominam a atenção da mídia brasileira. Entretanto, a repetição exaustiva da cobertura jornalística, focada no sensacionalismo e no imediatismo dos fatos, contribui para a banalização do tema e para o esvaziamento crítico do assunto.

As vozes que a grande imprensa cala ecoam em produções que se dedicam a um mergulho na realidade violenta que predomina no

Brasil de hoje. A literatura contemporânea tem se dedicado ao tema e a produção jornalística também – quanto a esta última, pensamos aqui principalmente nos trabalhos investigativos de Caco Barcellos (2004) e Carlos Amorim (2005). A questão que colocamos é até que ponto estes trabalhos – de fôlego, sem dúvida, frutos de pesquisa extensa e minuciosa – nos dão uma compreensão mais abrangente do problema da violência e do crime organizado no país e nos ajudam a entender o cotidiano de gente que convive diretamente com a violência, revelando um mundo conhecido por poucos fora da periferia das grandes cidades. No caso das obras literárias, a questão que se coloca é até que ponto a estetização da violência nos sensibiliza para a compreensão dos problemas tematizados. Nossa proposta é, nesta perspectiva, analisar as narrativas da violência no livro-reportagem *Abusado*, de Caco Barcellos (2004), e apontar alguns contrastes entre a prosa jornalística e a prosa literária, tomando como base o romance *Cidade de Deus*, de Paulo Lins (1997). Ressaltamos que nosso principal foco da análise é o romance-reportagem de Caco Barcellos – uma vez que várias análises de *Cidade de Deus* já foram exemplarmente realizadas, o romance de Paulo Lins servirá como um contraponto literário à apreciação do trabalho jornalístico de Barcellos. Buscamos entender se há de fato um outro olhar sobre o pobre e a favela – e que olhar é esse. Ainda, como as duas obras lidam com o referente, como isso vem expresso no texto e como ficção e realidade se mostram presentes nos textos.

Seguiremos nesta análise alguns dos parâmetros apontados anteriormente sobre a narrativa no jornalismo literário, desenvolvidas a partir do estudo de WOLFE (2005) sobre o *novo jornalismo*. Destacamos cinco aspectos, a saber: 1) construção de ambientes e cenários; 2) construção dos personagens; 3) tempo – tensão, distensão e reviravoltas narrativas –; 4) a voz ou vozes presentes e predominantes, a aproximação com a linguagem das favelas e o envolvimento do autor,

seja como testemunha do fato, seja pelas digressões presentes na narrativa; 5) os destinos a que a narrativa conduz o leitor, que temas, objetivos e visão de mundo estão por trás dos fatos narrados. Antes de iniciar a análise, vale contextualizar brevemente as duas obras.

< >

Abusado conta a história da “ascensão e queda” do traficante Juliano VP⁵⁷, sua inserção no Comando Vermelho, suas relações pessoais, com a comunidade, com a polícia e com a mídia. Embora a proposta inicial de Barcellos fosse contar a história do crime organizado na favela Santa Marta⁵⁸, encravada no morro Dona Marta, no Rio de Janeiro, o livro acaba sendo a biografia de Marcinho/Juliano VP⁵⁹. Mesmo assim, o jornalista realiza um trabalho de investigação e de apuração minucioso que revela como o tráfico se organiza e organiza a vida das pessoas na favela. Ao contrário do tratamento dado à violência pela grande imprensa, o romance-reportagem de Caco Barcellos propõe um mergulho na realidade controlada pelo tráfico no morro Dona Marta, num trabalho de pesquisa que levou quatro anos para ser concluído. Barcellos contextualiza os acontecimentos e desvenda muito do que a mídia distorce ou omite, revelando um mundo pouco conhecido fora das periferias dos centros urbanos.

⁵⁷ O autor optou por utilizar codinomes para preservar a identidade dos personagens, assim Juliano VP refere-se ao traficante Marcio Amaro de Oliveira, conhecido como Marcinho VP.

⁵⁸ No primeiro contato que fez com o traficante para as negociações do livro, Juliano VP sugeriu ao jornalista que escrevesse a biografia dele: “Tenho uma proposta. Quero que você escreva um livro sobre a história da minha vida.” (p. 459). Barcellos recusou: “Minha contraproposta é um livro sobre a tua quadrilha inteira, acho que a sociedade precisa conhecer melhor a vida de vocês.” (p. 460).

⁵⁹ Vamos nos referir ao traficante como Juliano, sempre que se tratar de fatos reportados no livro.

O livro é dividido em três partes. A primeira, *Tempo de Viver*, inicia-se no final dos anos 90 com uma ação frustrada do bando de Juliano VP que acaba numa emboscada feita pela polícia, com o motorista da quadrilha morto e o líder atingido por um tiro de raspão na cabeça. A narrativa volta então aos tempos de adolescência de Juliano e de seus amigos, a organização da vida comunitária na favela e a primeira grande guerra enfrentada pelos moradores do morro Dona Marta, o exílio de Juliano e a retomada do morro pelo Comando Vermelho, quando o traficante ascende a líder da quadrilha que passa a dominar a favela.

A segunda parte, *Tempo de Morrer*, começa com as negociações com os produtores do videoclipe de Michael Jackson na favela. O episódio que já havia atraído a atenção da mídia culmina com a polêmica entrevista que Juliano dá à imprensa carioca e coloca os holofotes da imprensa e da polícia sobre ele. Inicia-se então uma sucessão de prisões e fugas, estas com a ajuda de familiares, de amigos e da polícia corrupta. O tráfico no morro Dona Marta, sob constante represália policial, entra em decadência deixando a quadrilha em dificuldades financeiras. Os traficantes são obrigados a planejar vários assaltos, todos frustrados, na tentativa de se capitalizar.

A terceira e última parte, *Adeus às Armas*, marca o primeiro encontro do jornalista com o traficante Juliano para tratarem das negociações a respeito do livro, relata a fuga do protagonista para a Argentina e sua vontade de abandonar o tráfico, o retorno ao Rio de Janeiro para recuperar o comando do morro e sua captura pela polícia, quando é levado para o presídio de segurança máxima Bangu I.

Publicado em 1997, o romance de estreia de Paulo Lins, *Cidade de Deus*, chegou às livrarias com a aprovação do crítico literário Roberto Schwarz – “merece ser saudado como um acontecimento” (1999, p. 163) – e a recomendação da antropóloga Alba Zaluar, na orelha do livro, que comparava o trabalho de Lins ao romance polifônico de Dostoievski. A narrativa realista apresenta um duplo tom: memorialístico, já que Lins foi morador de Cidade de Deus, e documental, porque baseado em pesquisa.

Paulo Lins foi assistente de pesquisa da antropóloga Alba Zaluar num trabalho sobre criminalidade e classes populares na favela Cidade de Deus, zona oeste do Rio de Janeiro, entre 1986 e 1993. Embora tenha acessado parte do trabalho etnográfico de Zaluar, a base para o romance veio das entrevistas que o próprio autor fez com vários moradores de Cidade de Deus quando o romance ainda estava em fase de preparação – o próprio Lins esclarece que estas entrevistas eram mais soltas e menos objetivas, próprias ao material ficcional que queria desenvolver. A partir destas entrevistas, fundiu depoimentos, personagens e relatos que ouviu dos moradores com sua vivência na favela para construir sua obra de ficção: “*Cidade de Deus* não é a realidade crua, não é um relato, não é jornalismo, é um Romance verossímil como tantos baseados na realidade” (LINS, 2003, web).

Optamos por utilizar a primeira versão do livro de Paulo Lins, uma vez que a segunda edição teve um caráter de mercado, pois o livro foi reeditado para ser traduzido e lançado no mercado internacional, na esteira do filme *Cidade de Deus* (Brasil, 2002), de Fernando Meirelles, baseado no romance de Lins.

Cidade de Deus é estruturado em três grandes capítulos. O primeiro, *A História de Cabeleira*, cobre a fase de ocupação da favela na década de 1960 e do crime praticado na comunidade então. É o tempo da antiga malandragem carioca; das drogas como negócio periférico na vida bandida, valorizadas mais pelo consumo nas horas de lazer que por representarem comércio e lucro; dos assaltos praticados pelo trio de amigos Cabeleira, Marreco e Alicate. A violência não é exclusiva da ação dos bandidos, está presente no cotidiano dos moradores em atos de extrema brutalidade motivados por ciúme ou vingança, e no confronto entre policiais e bandidos.

O segundo capítulo, *A História de Bené*, mostra a transformação da favela em *neofavela*, com uma nova geração de criminosos que assegura proteção à comunidade para garantir o negócio do tráfico de drogas, que passa a ocupar o primeiro plano na vida do crime como atividade lucrativa. Também faz parte deste núcleo narrativo o grupo dos jovens *cocotas* que leva as novidades da moda à *neofavela* e mantém relações com os traficantes Bené e Zé Pequeno, os novos poderosos do local.

O último capítulo, *A História de Zé Pequeno*, narra o controle do tráfico e da favela pelo grupo liderado por Pequeno, as crueldades e desmandos do traficante na favela, a vingança pessoal de Manoel Galinha contra Pequeno e a guerra entre quadrilhas de traficantes desencadeada pelo conflito entre os dois. Os capítulos sempre terminam com a morte do protagonista daquela história.

Esta estruturação, longe de ser aleatória, pretende cobrir três momentos distintos da criminalidade e da violência na favela Cidade de Deus, que correspondem respectivamente às décadas de 1960, 1970 e 1980 e que marcam também as transformações na configuração do crime

e da violência, associados ao tráfico de drogas e à guerra pelo poder entre as quadrilhas.

I

Abusado: o dono do morro Dona Marta já traz em seu título dois indícios importantes: é a história de uma pessoa poderosa – o dono – num ambiente específico – o morro Dona Marta. Embora centrada na favela Santa Marta⁶⁰, a narrativa em *Abusado* percorre outros espaços da cidade do Rio de Janeiro e também se estende para outras cidades como Salvador, na Bahia, o arquipélago de Fernando de Noronha, em Pernambuco, e a cidade de Buenos Aires, na Argentina, que figuram principalmente nos episódios de confinamento e fuga, ataques dos bandidos ao asfalto, incursão em outros morros e períodos de auto-exílio do traficante, mas também em alguns momentos de lazer, como idas ao shopping, ao cinema e à praia.

A favela de Santa Marta ganhou notoriedade na mídia pela primeira vez no final da década de 1980, durante uma disputa pelo controle do tráfico no morro entre quadrilhas rivais. O episódio, que entrou para a história da comunidade como a guerra de 1987, revelou ao país, através das lentes da imprensa, o armamento pesado utilizado pelos traficantes e chocou pelas imagens de crianças portando armas.

⁶⁰ O nome do local é motivo de polêmica na comunidade. A prefeitura utiliza Dona Marta, os moradores tradicionais chamam de Favela de Santa Marta e Morro de Santa Marta – o nome foi dado por um padre católico, em 1939, ano das primeiras ocupações. Com a crescente população de evangélicos na favela, estes vêm brigando para chamar a favela e o morro de Dona Marta (PANDOLFI e GRYSZPAN, 2003). Caco Barcellos utiliza as denominações morro Dona Marta e favela Santa Marta.

Os anos 80 vão testemunhar também o crescimento do poderio das facções criminosas como o Comando Vermelho, no Rio de Janeiro, o surgimento de novas facções criminosas e a consequente territorialização do comércio de drogas nas favelas cariocas, além da entrada da cocaína no mercado ilegal de drogas a varejo. O domínio territorial das favelas pelo tráfico de drogas tem feito muitas vezes a mídia se referir ao crime organizado como poder paralelo, o que dá margem a interpretações equivocadas, como aponta Luke Dowdney:

O controle das comunidades pelas facções só pode ser visto como simultâneo ao do estado, não suplantando ou concorrendo com este, já que não há espaços no Rio onde o estado seja incapaz de entrar ou ocupar, se assim o decidir. Além disso, o estado tem uma presença (reconhecidamente limitada) nas comunidades faveladas. A aceitação do controle das facções pelos moradores de favelas não se deve à ausência completa do estado, mas antes à falta de alternativas legítimas de governo. O estado fracassou na afirmação de um contrato social com os moradores das favelas, o que as facções fazem com muita eficiência. As facções assumiram o espaço sociopolítico que o estado não conseguiu ocupar. (DOWDNEY, 2003, p. 198)

A ausência do estado não apenas é patente como reflete o descaso histórico com as populações faveladas. De fato, a história das favelas no Rio de Janeiro, como em outras grandes cidades, é marcada pela resistência à política de desocupação dos morros e remoção das favelas para longe da cidade. Entretanto, se o estado é ausente isso não significa que os moradores não se organizem para suprir as carências deixadas pela omissão dos poderes públicos, e se o tráfico ocupa o lugar do estado, certamente é pela força de seu poder bélico e pelo interesse no comércio de drogas, não pela preocupação social.

A ocupação do morro Dona Marta aconteceu no final da década de 1930 e a partir dos anos 1940 a igreja católica – nas figuras do padre Velloso e de dom Helder Câmara – teve papel decisivo na fixação e

urbanização das favelas no Rio de Janeiro, contra a campanha de remoção que Carlos Lacerda, desde aquela época, promovia. A história é relatada no livro fazendo uma referência aos personagens Careca e Vico, amigos de infância de Juliano – que depois se tornaram integrantes da quadrilha – e aos pais de Juliano e parentes de outros personagens que também se destacariam no tráfico:

O avô de Careca e Vico, João Bento, era um dos imigrantes que estiveram à frente das primeiras obras coletivas incentivadas pela Igreja Católica. Mestre-de-obras, João Bento inaugurou a pavimentação das escadarias escorregadias, que nos dias de chuva infernizavam a vida dos moradores. Tocou a obra com custo quase zero, usando pedaços de tijolos e o refugo de alvenaria das construções dos prédios de Copacabana, onde trabalhava mais de dez horas por dia. Nos raros dias de folga, enchia uma carroça com o material que recolhia nas construções e levava para a favela. Os amigos que trabalhavam nas feiras de rua e nos mercados público contribuía com caixotes de madeira usados para embalar frutas e legumes. Nas mãos de João Bento caixotes de madeira fina e restos de tapumes viravam parede nova de um barraco, que não parava de se expandir para receber parentes e amigos. A base de estuque, uma mistura de barro e cimento, dava sustentação ao barraco, que só podia crescer para o alto. [...]

Os padres estimulavam as invenções arquitetônicas de João Bento. Aos poucos o terreno foi se transformando num emaranhado de barracos interligados por um labirinto de becos e escadarias pavimentadas. (BARCELLOS, 2004, p. 65-6)

A narrativa é recheada destes relatos expositivos – sempre inseridos na história da quadrilha – que contextualizam a formação da favela: dos primeiros anos de ocupação na década de 1940 por famílias de migrantes do interior do estado e ex-escravos vindos principalmente de Minas Gerais, à “grande invasão nordestina” (p. 64) do final dos anos 1950 – quando os pais de Juliano chegaram para morar no morro – e à crescente concentração populacional nas favelas, no início dos 1960.

A prosa de Barcellos se aproxima de um tratamento mais cuidadoso – recorrendo a recursos de sonoridade ou de contraste, por exemplo –, quando ele narra a história do tráfico, como na abertura do livro: “O socorro desce a ladeira interminável, com faróis e lanternas apagadas. *Silêncio para ouvidos desatentos.*” (p. 15); ou no início da história do chuveirinho – sistema de canos suspensos que distribuía a água para os barracos do morro –: “Os tiroteios *faziam chover até em dias de sol forte* na Santa Marta.” (p. 68). Mas a narrativa é muito mais jornalística – ágil, direta e factual – atenta à datação, à localização espacial e à precisão dos acontecimentos.

Situada na encosta sul do Morro Dona Marta, no bairro de Botafogo, zona sul do Rio, a favela Santa Marta tem como vizinhança os bairros de Laranjeiras, Cosme Velho, Humaitá e o parque nacional da Tijuca. A geografia da favela aparece fragmentada na dinâmica da narrativa, mas em vários momentos é possível fazer um mapa mental da Santa Marta, dividida por áreas como o sopé do morro, localidade mais próxima do asfalto; a parte alta, onde se concentram os traficantes e que funciona como rota natural de fuga para os bairros vizinhos ou para a floresta; a região do pico do morro, “local de execução e desova” (p. 401); o lado oeste, onde se situam o Cantão, local da primeira boca-de-fumo da Santa Marta, a área do Cruzeiro, local dos primeiros tribunais do Comando Vermelho no morro, e a quadra da escola de samba; a divisa leste, que faz fronteira com a floresta e é o lado da Escadaria de acesso ao alto, ponto de encontro dos moradores e também local do posto policial da PM; a região central, área mais precária e “de maior concentração de barracos, becos e vielas” (p. 186). Os botequins também figuram como espaços importantes, pois “serviam de central de recados e fofocas” (p. 73) e também por abrigarem muitos encontros dos quadrilheiros, funcionando algumas vezes como *bunker*, outras como ponto-de-venda de cocaína.

O domínio do espaço em que vivem garante aos traficantes o acesso às rotas de fuga quando a polícia ou os inimigos invadem a favela. O espaço aéreo também merece atenção, pelos diversos momentos em que a polícia recebe apoio de helicópteros que monitoram a atividade e o movimento dos traficantes na favela. Por temer as incursões do *Águia da Morte*, que já havia feito vítimas disparando tiros de fuzil do céu da Santa Marta, um traficante experiente orienta um “soldado” de plantão: “- Um olho no Pão de Açúcar, outro para o Corcovado. Uma virada para o lado da baía, outra para o Cristo. Atenção na lagoa, mas sem esquecer o Cristo. Um olho na ponte, outro no Cristo Redentor.” (p. 552).

No ambiente de permanente tensão em que vivem os traficantes, os ruídos e os silêncios constituem índices importantes para identificar ou despistar os oponentes – no caso, principalmente a polícia. Nota-se em *Abusado* um elenco de eventos sonoros que compõem o ambiente acústico do tráfico na favela, frequentemente referenciado: tiroteio pesado, explosões de granadas, sirenes, helicópteros, queimas de fogos que anunciam a chegada de um carregamento de drogas ao morro ou a sinalização de inimigos, celulares que tocam indevidamente no silêncio da tocaia, latidos que denunciam a presença indesejada. Quanto a este aspecto, algumas passagens são ilustrativas. No capítulo *Cansei de ser Otária*, conhecemos a história de Júlia, trabalhadora da classe média de Botafogo, que decide ir morar na favela para não abandonar o filho, soldado do tráfico, na esperança de convencê-lo a desistir da vida de bandido.

Com o tempo, [Júlia] aprendeu a identificar diferenças importantes no ruído dos tiros. Descobriu que um disparo isolado ou vários concentrados num ponto do morro indicavam treinamento dos guerreiros da boca. Explosões em diferentes áreas eram sinais de invasão da polícia ou de guerra contra os inimigos. Descobriu também os códigos sonoros dos fogueteiros do tráfico. (BARCELLOS, 2004, p. 317)

Júlia acompanha as transformações na vida da Santa Marta. Após largar o emprego, ela acaba se envolvendo com um dos traficantes do morro. Assiste à morte do filho e à prisão do amante e fica com dois netos para criar, mas permanece na favela. Alguns capítulos adiante, ao relatar a prisão do namorado esclarece ao repórter as razões da captura do traficante Tá Manero.

Júlia já falava com desenvoltura sobre a vida no morro. E explicou que a prisão do namorado tinha uma causa simples, objetiva.

- Nós temos dois cachorros bravos, que latiam quando a polícia subia atirando pra todo o lado. Mas agora, com a ocupação, os cães se acostumaram com os homi. Esse foi o problema - disse Júlia.

- Como assim?

- Agora, com o morro ocupado, os policiais andam pra cima e pra baixo sem correria, sem banguê-banguê. Aí os nossos cachorros não estranharam mais. Não latiram pros homi quando vieram prender o Tá Manero, entendeu? (BARCELLOS, 2004, p. 458)

Se as sonoridades são uma ambientação importante no contexto do tráfico, e muito exploradas no texto de Barcellos, por um lado, por outro o jornalista restringe-se praticamente à descrição, sem explorar muito as virtualidades sonoras nas combinações léxicas e sintáticas. Exceção feita, faça-se justiça, na recriação dos diálogos rápidos, na fala dos moradores da favela e na gíria dos bandidos. Um exemplo é a cena que sucede uma retaliação da polícia a uma emboscada armada pelos traficantes. Os companheiros de quadrilha se reúnem “para fazer um balanço da munição” e discutir o episódio:

- Mandamo pipoco nos cana. Foi de fudê, cumpadi - disse Raimundinho, sentado no barranco, cabisbaixo.

- E os cana vieram boladão pra cima, pra quebrá mesmo. Tu viu o helicóptero sentando o dedo lá de cima? Puf, puf, puf, puf... caralho - disse Juliano em pé, de frente para Raimundinho, Du, Careca, Luz e Mendonça.

- Sei não, cara. E o Marquinho? Já é, aí. O bagulho é sério, Juliano. Os cana tão injuriado, mesmo... E o Claudinho, alguém viu o cara trocando? - perguntou Luz.

- Trocando, eu, hein? Meu irmão não mete bala em ninguém. E ainda veio tentá me convencê a rapá fora, quase tive um revertério no meio do bagulho, aí. O cara tá parecendo alemão, pode crê - queixou-se Raimundinho.

A conversa foi interrompida por Juliano quando percebeu a aproximação de alguns homens com roupas escuras em uma das três vielas de acesso ao largo do Cruzeiro. (BARCELLOS, 2004, p. 261)

Durante a pesquisa feita para o livro-reportagem, Barcellos gravou as entrevistas com uma câmera digital. O jornalista conta que depois reescutou inúmeras vezes as gravações para se familiarizar com os termos do morro e reproduzir melhor os diálogos, mas “principalmente, porque a linguagem é rica e bonita”⁶¹.

No retrato das condições de vida dos moradores na favela Santa Marta, nas reproduções dos diálogos, nas relações que estabelece entre o homem e o meio – como no episódio em que narra um Juliano atordoado na paisagem ampla e plana da capital portenha: “Sem o amontoado de alvenaria da favela a sua volta, que o protegia contra os inimigos que vinham de fora, sentia-se exposto, vulnerável, correndo perigo iminente.” (p. 473) –, o narrador não escapa ao tom naturalista, do qual o romance-reportagem brasileiro ainda não conseguiu se desprender.

< >

A ação em *Cidade de Deus* é circunscrita a um espaço demarcado, o dos limites do conjunto habitacional que dá nome ao romance, embora haja algumas poucas cenas fora dali. De importância fundamental na narrativa, o espaço é marcado pelas transformações

⁶¹ O depoimento Caco Barcellos foi colhido pela autora durante o I Seminário Brasileiro de Jornalismo Literário, realizado em 22 e 23 de outubro de 2007, em São Paulo.

ocorridas ao longo de duas décadas na paisagem, no ambiente e nos costumes, enfim na vida da favela. E mais que isso, a narrativa sinaliza ainda transformações que vêm de tempos passados – “o campo em que filhos de portugueses e da escravidão pisavam” (p. 16) – e que se projetam ao futuro – “- Nas terras dos senhores, edificaremos um novo lugar.” (p. 17). Desta forma, o espaço apresentado longe de se configurar como imagem estanque descortina aspectos complexos e contraditórios do progresso sempre em movimento, integrando-se à dinâmica da narrativa, transformando-se enquanto as ações vão se desenrolando naquele mesmo/outro espaço ao longo do tempo.

Este “espaço em movimento” pode ser entrevisto no lirismo bucólico das imagens que apresentam a vida anterior à neofavela:

Couro de pé roçando pele de flor, mangas engordando,
bambuzais rebentando vento, uma lagoa, um lago, um
laguinho, amendoadeiras, jamelões enegrecendo a língua
e o bosque de Eucaliptos. Tudo isso do lado de lá. Do
lado de cá, os morrinhos, casarões mal-assombrados,
uma fonte: negra lavara roupa, cavalo bebera água na
noite. Primavera arriscara flor, flor arriscara cor, cor
arriscara dia que o sol riscara nos céus sobre a boiada
pra lá e pra cá na paz de quem não sabe da morte.
(LINS, 1997, p. 16).

Embora descritiva, a cena evoca o movimento no espaço apresentado pela sonoridade das palavras e de suas combinações em rimas; pela melodia e pelo ritmo das frases; pela musicalidade que sugere a ideia de andamento, expressa nos verbos de transformação – engordar, rebentar, enegrecer – no gerúndio; pelas enumerações de termos semelhantes e pela conjunção coordenativa, que dão ideia de continuidade na primeira parte do texto. Na segunda parte, há uma ruptura. A quebra do ritmo é expressa nas enumerações iniciais, na pontuação e nos verbos de uma ação que já passou. Mas o movimento é retomado na noção de processo que os termos primavera e dia suscitam, na repetição do verbo arriscar – e no sentido que ele sugere – e das

palavras flor e cor, que ao mudarem de posição sintática reforçam a sensação de movimento – este se encerra nas subordinadas finais, paradoxalmente no ir e vir da boiada que não tem consciência da morte.

O trecho ainda nos mostra uma série de contrastes: do lado de lá, *couro de pé/pele de flor*; do lado de cá, *dia/noite*. Considerando-se os opostos *lado de lá/lado de cá*, temos a natureza mais patente do lado de lá, com a presença humana apenas sugerida: *pé, língua*; do lado de cá, a atuação mais marcante do homem: *casarões mal-assombrados, fonte, negra, roupas, boiada*. Estes contrastes sinalizam não apenas as oposições natureza/homem e, por extensão, passado/presente, favela/neofavela, otário/malandro, vida/morte, mas principalmente as ambivalências que estas oposições encerram. Vamos reter a ideia de contraste para retomá-la adiante.

O tom melancólico que marca o início da *História de Cabeleira* – “Antigamente a vida era outra aqui neste lugar” (p. 16) – sinaliza que agora os tempos são outros na *neofavela de concreto*. A paisagem cede lugar para as atividades do homem, o conjunto habitacional é construído nas terras de Portugal Pequeno e remapeia o lugar: “Lá em Cima, Lá na Frente, Lá Embaixo, Lá do Outro Lado do Rio e Os Apês.” (p. 17). A nova geografia situa e se integra à ação: “Lá em Cima, Marreco trocava tiros com Cabeção.” (p. 31); “Lá na Frente, o corpo foi coberto com lençol azul” (p. 111); “Lá Embaixo, Metralha já havia ganhado bastante terreno, no entanto não conseguira pular o muro do jardim-de-infância.” (p. 303); “Lá nos Apês, a mãe do ladrão acendeu sete velas ao redor do corpo de seu filho” (p. 64); “As crianças, assustadas, corriam até o Outro Lado do Rio para se acalmarem nos pés de árvores” (p. 67) etc.

O conjunto habitacional Cidade de Deus, situado na zona oeste do Rio de Janeiro, vizinho à Barra da Tijuca, foi inicialmente construído como projeto de habitação para servidores públicos do antigo estado da

Guanabara. Antes de as obras serem concluídas, o local foi utilizado pelo governo para abrigar as vítimas de uma enchente que deixou milhares de desabrigados em 1966. Estes moradores de diversas áreas pobres do Rio foram removidos para Cidade de Deus – “Por dia, durante uma semana, chegavam de trinta a cinquenta mudanças, do pessoal que trazia no rosto e nos móveis as marcas das enchentes.” (p. 18) – e se reintegraram, reinventando laços, num ambiente que ainda não conhecia a desagregação provocada pela violência do tráfico de drogas.

A vida mais ou menos pacífica dos moradores antes da guerra entre quadrilhas de traficantes impor o terror, entretanto, também é marcada pela violência e pela brutalidade, manifesta em atos individuais – o esquartejamento de um recém-nascido, por exemplo –, nos tiroteios entre policiais e bandidos, nas balas perdidas em corpos inocentes, na revolta coletiva dos moradores contra um policial assassino, tripudiando sobre seu corpo morto levado em cortejo numa carroça pelas ruas da favela.

A paisagem bucólica apresentada no início do primeiro capítulo é retomada dezenas de páginas à frente numa Cidade de Deus já em franco progresso, com tratores e pás mecânicas reconfigurando a área desabitada do casarão mal-assombrado. A cena, que sucede o cortejo sinistro do policial, se insere num ponto importante da narrativa e assinala a transição entre os anos 1960 e 1970 pela inserção de um matiz fantástico que contrasta com a orientação realista predominante. Os amigos Busca-Pé e Barbantinho, que compartilham o imaginário urbano/rural da favela povoado por lendas de aparições, decidem conferir os boatos sobre o fantasma do casarão:

Já iam embora quando a lua se transformou em sol de meio-dia, as casas e os apartamentos deram lugar a um imenso campo, os outros casarões tomaram a aparência de novos, o rio tornou-se mais largo, com água pura e jacarés nas margens. Os dois ficaram

com um grito estrangulado na garganta que não se permitia explodir. Viam os negros trabalhando nos engenhos de açúcar, nas fazendas de café. O chicote repenicava no lombo. O bosque de Eucaliptos avolumou-se, tinha agora um ar imperial. Lá na altura da praça Principal surgiu uma fonte onde dezenas de negras lavavam roupa. No casarão da Fazenda do Engenho D'Água, observaram o entra-e-sai na cozinha de sinhá Dolores nos preparativos da festa de aniversário da esposa do Barão da Taquara. (LINS, 1997, p. 177)

Perplexos, os meninos não são notados por ninguém e ainda descobrem que podem atravessar paredes, ver através das coisas e voar – uma volta ao tempo que mistura no fantástico o passado ancestral e o imaginário presente: Busca-Pé se descobre um “National Kid, Super-Homem, Super-Pateta”. Ao retornarem do vôo sobrenatural, o horror:

Sem querer, chegaram à sala de torturas, onde se preparava a amputação da perna de um negro fujão. Os olhos arregalados com a operação iniciada, ambos, Barbantinho e Busca-Pé, detonaram enfim o grito havia muito contido na goela, chamando a atenção de um dos feitores com poderes videntes e capaz de tocá-los. O homem largou mão do escravo e se precipitou de chicote em punho contra os dois. Correram pelos labirintos do casarão, passaram por diversas salas numa corrida normal, esquecendo-se de que poderiam atravessar paredes e voar. Iam perdendo terreno quando ganharam a saída principal da fazenda e saíram na Estrada do Gabinal já crescidos, secundaristas iniciantes, ali fumando maconha enquanto cadáveres boiavam no rio. (LINS, 1997, p. 178)

O episódio assim retoma e amplia a paisagem inicial, que perde o ar pastoril da primeira descrição para revelar os contrastes profundos da época colonial, cuja ressonância no presente é a marginalização dos negros e a segregação social. Retoma também a cena que abre o livro com Busca-Pé e Barbantinho fumando um baseado na beira do riacho, pensando na vida e imaginando um futuro diferente quando são surpreendidos por corpos mortos boiando no rio e trazidos de

volta à realidade. Retoma ainda a cena imediatamente anterior à aventura no casarão, quando Busca-Pé observa as escavadeiras transformando a paisagem e levando embora as marcas de sua infância. O episódio é o rito de passagem dos amigos da infância à adolescência, a dolorosa perda da inocência que se apresenta, para eles, plena de amargas revelações. O recurso ao fantástico é habilidoso pela articulação dos espaços intratextuais que permite trazer à superfície da narrativa, sem didatismos, as raízes históricas da violência. A ficção, em *Cidade de Deus*, como ressaltou Roberto Schwarz (1999), acentua “o valor de prospecção e desvendamento.” (p. 170).

O desenvolvimento do tráfico de drogas vai transformar o espaço cada vez mais fragmentado de Cidade de Deus e a própria relação deste espaço com a cidade do Rio de Janeiro. Se na primeira metade do livro esta interação ocorre no sentido favela-cidade – pelo movimento dos trabalhadores em direção ao centro, pelas idas dos cocotas à praia e à cidade, pelos bandidos que assaltam em outras localidades –, na segunda metade, quando o comércio de drogas se intensifica, o movimento inverso prevalece – moradores da cidade vão à favela para comprar drogas. O fechamento espacial do romance na favela e, em algumas cenas, em presídios beira o claustrofóbico. A guerra entre as quadrilhas estabelece a divisão geográfica do espaço de acordo com o poder territorial dos traficantes, exilando os moradores em suas casas e desarmonizando a relação que havia entre moradores e o espaço da favela, subtraindo-lhes o que para eles constituía a vida em comunidade.

A imagem do criminoso anônimo relaciona-se à escalada do tráfico de drogas e do crime organizado. Ele só vai ganhar notoriedade quando for um chefe de quadrilha, o “traficante-celebridade”. Presença acintosa e permanente no cotidiano das favelas, o traficante famoso é muitas vezes transformado em ídolo da juventude local. Mas esta notoriedade tem também um custo alto e muitos dos bandidos que figuram nas manchetes acabam sendo mortos porque ganharam visibilidade na mídia (PENNA, 2004), a exemplo de Marcio Amaro de Oliveira, mais conhecido como Marcinho VP, chefe do tráfico no morro Dona Marta e personagem principal de *Abusado*, de Caco Barcellos.

Abusado conta, no formato romance-reportagem⁶², a história do traficante Juliano VP e traz como pano de fundo o contexto em que o personagem se situa: a favela Santa Marta e os moradores, o crescente comércio de drogas na favela, a tentativa de tomada de poder pela quadrilha de Juliano, a entrada da quadrilha na organização criminosa Comando Vermelho⁶³ – e por extensão as rivalidades com outras facções do tráfico de drogas no Rio de Janeiro –, as conexões e os conflitos com

⁶² O livro de Barcellos pode ser considerado uma biografia. Lançado em maio de 2003 pela editora Record, foi eleito Livro do Ano de Não-Ficção na 46ª edição do prêmio Jabuti, em 2004, promovida pela Câmara Brasileira do Livro, e também recebeu o prêmio na categoria Reportagem e Biografia.

⁶³ O Comando Vermelho (CV) surge no presídio Cândido Mendes, na Ilha Grande (Angra dos Reis – RJ), durante o final da ditadura militar, quando os presos comuns tiveram contato com presos políticos e adquiriram táticas de guerrilha e começaram a se organizar. Durante a década de 1970, sob as botas do regime militar no Brasil, presos políticos e presos comuns estiveram em contato naquele presídio. Os dois grupos respondiam pelo crime de assaltos a bancos e estavam enquadrados na Lei de Segurança Nacional, decretada pelo regime militar. Ao colocar os dois grupos sob a mesma lei, os militares tentavam despolitizar os assaltos a bancos feitos por grupos de esquerda que buscavam levantar fundos para a guerrilha armada que se opunha à ditadura. De acordo com Carlos Amorim (2005), embora não tenha havido a interferência direta dos presos políticos na formação do Comando Vermelho, os presos comuns que tiveram contato com os presos políticos passaram a adotar alguns princípios e noções das organizações clandestinas. Data desta época – final dos anos 1970 – o primeiro registro de um regulamento escrito pelo Comando Vermelho. Embora o presídio de Ilha Grande tenha sido desativado, o CV ainda hoje mantém o seu poder nos presídios (DOWDNEY, 2003; ZALUAR, 2004; AMORIM, 2005).

a polícia. É, portanto, a partir das relações de Juliano VP com os outros personagens – aliados e oponentes – que orientamos nossa análise.

Filho de mãe paraibana e pai cearense, Juliano cresceu na Santa Marta com suas duas irmãs sob os olhos vigilantes dos pais, donos de um micro-mercado, instalado no térreo do barraco de dois pavimentos em que moravam. Frequentou a escola até a quinta série, mas foi reprovado várias vezes por excesso de faltas e abandonou os estudos – fugia da escola para fumar maconha com os amigos. Dos 15 aos 16, fez cursos de desenho numa ONG da Santa Marta, a ECO. Na adolescência, os pais se separaram – o pai alcoólatra batia na mulher – e Juliano foi morar com a mãe e as irmãs; trabalhava no mercado do pai, mas não recebia salário. Aos 16 anos, depois de engravidar uma adolescente de 13, resolveu que precisava de renda e começou a transportar mercadorias para o comerciante Carlos da Praça – atacadista do tráfico – na Escadaria:

O pagamento pelos carretos era sem critério, não havia um valor fixo, e Juliano nem se preocupava com isso. Estava eufórico por ter conquistado a confiança do “tio”. Os pedidos foram se tornando constantes e o material transportado passou a ser, muitas vezes, de alto valor, embora pesasse pouco, bem menos que um videocassete. Numa única semana, chegou a levar cinco pacotes retangulares com 200 gramas de algum produto, prensado como se fosse rapadura, para a casa do mais antigo bicheiro da comunidade, Pedro Ribeiro. A embalagem era de fita adesiva, que cobria todos os lados do retângulo. Para ficar com as mãos livres, Juliano punha na mochila e partia rápido, mas sem correr, e nunca parava no caminho. Nas viagens de volta levava o equivalente a mil dólares, em cédulas, para o barraco de Carlos da Praça. Apesar da frequência dos pedidos, Juliano demorou dois meses para descobrir que os favores que fazia ao “tio” tinham outro nome. Precisou ouvir do velho bicheiro para entender:

- Você já é o melhor avião da Santa Marta.
(BARCELLOS, 2004, p. 74)

Percebemos a imagem que aos poucos vai sendo construída: apesar de frequentar a Escadaria e circular com sua roda de amigos pela favela, e de já ter se iniciado nas artes da malandragem – faltava às aulas para fumar maconha – vemos um Juliano ingênuo ao ponto de não perceber que está trabalhando como transportador de droga e mesmo assim ainda conseguir ser o melhor no que faz. Após entrar para o tráfico, Juliano tentou convencer outros amigos a fazer o mesmo, mostrando as desigualdades entre a vida no morro e a sociedade do asfalto. A passagem também mostra a diferença de valores que orientam Juliano e seus amigos.

Careca, Vico e Juliano foram parceiros de Carnaval na infância, estrelas da ala mirim do Bloco da Onça, de Botafogo. Eram compositores e venceram o concurso de melhor samba no Carnaval de 82, com a letra Menor abandonado neste mundo de ilusão. Em vez de dinheiro, como desejava Juliano, na época com 12 anos, receberam um troféu, que deixaram exposto no terreiro ao lado da imagem do Preto-Velho.

Revoltado com a exclusão dos artistas das riquezas do Carnaval, Juliano deixou de desfilar e tentou convencer os irmãos a seguirem o seu exemplo.

- Prefeitura ganha dinheiro, televisão ganha dinheiro, dono de hotel, dono de avião, dono de cerveja, todos ganham, e a gente, por que não? Tu é o cara, tu é o sambista... e nada? Safadeza! Cai fora! - disse Juliano em uma tentativa de convencê-lo a entrar para o tráfico.

- É o samba, Juliano. O pagamento é a alegria de desfilar pros bacanas. Eles babam no meu pé, aí! - argumentou Vico.

- Nem tem ideia, Vico. É a maior festa do mundo, parceiro. A festa não é nossa? Por que o dinheiro não?

Mendonça, como sempre, sugeriu apelarem para o caminho das armas. (BARCELLOS, 2004, p. 84)

O grupo, conhecido na infância como Turma da Xuxa, passou a fazer pequenos trabalhos para os traficantes do morro e Juliano começou a se destacar. De avião – transportador da droga no morro –, em pouco tempo passou a vapor – encarregado de vender a droga – do traficante Cabeludo. Depois da guerra de 1987 entre as quadrilhas rivais de Zaca e de Cabeludo – responsáveis pelo tráfico na Santa Marta –,

que resultou na morte de Cabeludo e na tomada do comando do tráfico por Zaca, Juliano passou a ser perseguido pelos quadrilheiros inimigos. Teve que deixar a favela para morar no morro do Cantagalo com o casal Paulista e Maria Brava. A convivência com casal, que passa a ser sua segunda família, vai mostrar a Juliano “o caminho do crime como meio de vida” (p. 143).

Se Paulista e Brava são os mentores de Juliano, Carlos da Praça –o atravessador, que depois se voltaria contra Juliano para tirá-lo da chefia do tráfico no morro – vai ser o condutor de Juliano no percurso para se tornar o dono do morro Dona Marta. É ele quem alimenta o desejo de Juliano de se vingar da quadrilha que o expulsou da favela e a ambição de retomar o morro do comando de Zaca e se tornar o novo chefe do tráfico no local. Não apenas isso, mas convoca Juliano para levar a droga a outros estados. Os interesses dos dois convergiam, com a guerra Carlos da Praça também havia perdido seu posto de fornecedor da Santa Marta e tinha interesse em ter um homem de sua confiança no comando do tráfico na favela. A retomada acontece como planejava Carlos da Praça:

- Chegou a tua hora, Juliano. Você vai comandá o bonde
- disse Carlos da Praça assim que reencontrou Juliano no Rio de Janeiro.

Juliano ficou orgulhoso com a missão, mas reagiu como se não desse muita importância ao papel de líder.

- A verdadeira liderança será a nossa união! - respondeu, sem deixar muito claro que estava concordando com a tarefa.

Mas na hora de decidir a formação do bonde e a tática do ataque, aos poucos a voz de Juliano foi naturalmente se impondo. (BARCELLOS, 2004, p. 179)

A liderança de Juliano desponta – pela palavra e pela atitude – e tem o apoio dos criminosos mais experientes. Após a retomada do morro, no entanto, Juliano tem que dividir com outros dois quadrilheiros, Claudinho e Raimundinho, a gerência do tráfico no Dona Marta. Os

papéis de cada um no trio se definem rapidamente: Claudinho administra, Juliano é o homem das relações – no morro, com moradores e soldados do tráfico, fora do morro com outros traficantes – e Raimundinho toca o terror. Após a retomada do morro com o apoio do Comando Vermelho, Juliano investe em armamento e compra um fuzil AK-47 de um policial, o que lhe garante mais respeito e consolida sua liderança no morro. Estão colocadas aí a relação do traficante com fornecedores – e como eles organizam estrategicamente o tráfico nas favelas – e as relações promíscuas com uma polícia corrupta.

O poder simbólico das facções criminosas também é um dado importante. Para se entender a violência urbana no Brasil contemporâneo é preciso transpor as explicações que simplificam a questão pelo viés da exclusão social e buscar entendê-la dentro de um contexto complexo mais amplo em que confluem fatores econômicos, políticos e institucionais associados à hibridização dos valores culturais:

A imagem do menino favelado que com uma AR-15 ou metralhadora UZI na mão, as quais considera como símbolos de sua virilidade e fonte de grande poder local, com um boné inspirado no movimento negro da América do Norte, ouvindo música funk, cheirando cocaína produzida na Colômbia, ansiando por um tênis Nike do último tipo e um carro do ano não pode ser explicada pelo desemprego crescente no Brasil [...]. Por um lado, quem levou até ele esses instrumentos do seu poder e prazer, por outro, quem e como se estabeleceram e continuam sendo reforçados nele os valores que o impulsionam à ação na busca irrefreada do prazer e do poder, são obviamente questões que independem do salário mínimo local (ZALUAR, 1996, p. 55).

Se a pobreza, a dominação das facções criminosas nas favelas, o tráfico como ocupação aceita e a falta de acesso ao mercado formal de trabalho são fatores pré-existentes, a subcultura das facções, o acesso aos bens de consumo gerado com o comércio ilegal de drogas e a

possibilidade de “ascensão social” dentro do tráfico – e o status advindo daí, com a chance de conquista de dinheiro e mulheres, numa cultura excessivamente machista –, além da influência dos grupos de referência, como o envolvimento de parentes ou amigos no tráfico, são alguns dos fatores detectados na inserção cada vez maior de jovens no crime organizado.

A relação de Juliano e de sua quadrilha com a polícia é controversa. Se muitas vezes eles negociam propinas e armas com policiais civis e militares, e se a polícia muitas vezes se apresenta truculenta com os moradores, invadindo as casas na caça aos traficantes, valendo-se da autoridade e da força bruta, em outras ocasiões mostra-se acuada pela vantagem bélica e numérica das quadrilhas. As ações da polícia são circunstanciais, dependendo da política de segurança pública adotada pelas autoridades governamentais do momento. Algumas poucas vezes, Barcellos parece justificar a atitude corrupta da polícia e do sistema carcerário:

Paquetá era o apelido do carcereiro Aroldo Velloso Dias, que estava de plantão com outros dois colegas, Emanuel Albuquerque e Kleber do Nascimento. O salário dos três era igual, o equivalente a 320 dólares. Eles prestavam serviço de segurança particular para reforçar o salário. Dos três, Kleber era o que mais se queixava da situação financeira. Estava com os dois filhos doentes em casa, um deles com problemas respiratórios graves. Os colegas dizem que ele pretendia usar o dinheiro do suborno para colocar o filho numa natação terapêutica. (BARCELLOS, 2004, p. 369)

A polícia apresentada é uma polícia corrupta, desrespeitosa – trata os moradores da favela como bandidos – e vingativa, sempre que há uma baixa entre policiais, ele voltam ao morro para revidar, não há justiça a não ser aquela que eles próprios promovem com suas armas. Quando Barcellos admite surpresa ao saber da correta atitude da polícia na prisão de Juliano – o traficante é encontrado desarmado em seu esconderijo por

policiais que o procuravam já há bastante tempo e levado a salvo para a cadeia – percebemos um pré-julgamento do repórter em relação à atitude da polícia e sua tendência a narrar a história apenas de um dos lados. No contexto em que se deu a prisão do traficante, há uma mudança se desenhando nas políticas de segurança pública no Rio de Janeiro que se reflete na atuação da polícia, fatos que são relatados pelo ex-subsecretário de segurança pública Luiz Eduardo Soares (2000a), e pelo ex-delegado Hélio Luz (SALLES e LUND, 1999).

Se a polícia é truculenta, torturando, perseguindo e matando sem respeitar leis, os traficantes não são menos atroz. A prática dos tribunais do Comando Vermelho – adotada pelo CV em várias favelas do Rio de Janeiro, a partir da década de 1990 – leva a brutalidade do crime organizado ao Dona Marta, com seu sistema – eficaz e sumário – de julgamento e punição. O “julgamento” acontecia para quem roubasse droga no sistema de endolação, para quem delatasse os traficantes e para os inimigos. Como castigo mínimo o tribunal penalizava o “réu” com um tiro na palma da mão, como castigo máximo, espancamento, tortura e execução. Os tribunais consolidam, pelo terror, a liderança do trio na Santa Marta, mas na história contada por Barcellos, Juliano figura aplicando a pena mais leve e tentando aplacar a crueldade de Raimundinho:

Símbolo da Grande Guerra de 1987, quando tinha 14 anos, a franzina Carlinha do Rodo era mais uma das vítimas do horror dos tribunais promovidos pelo Comando Vermelho na Santa Marta. Para o carrasco Raimundinho, o fato de ela ter sido uma das pioneiras da quadrilha, namorada e membro de um grupo comandado pelo ex-líder deles, o Cabeludo, nada de importante representava. Era uma a mais, sujeita às regras que aterrorizavam os jovens envolvidos ou não nas atividades da boca. Meses antes da execução, ela estava jurada de morte por Raimundinho, apesar dos protestos de Juliano. Os dois discutiram muito sobre a decisão de levá-la aos tribunais CV.

- Carlinha é como cria da Santa Marta, tu manera com essa menina - alertara Juliano.
- Qual é, Juliano. Caxangueira, a parada dela é outra. Só traz arengação aqui pro morro... Panha a farinha, dá o rolê e sai no pinote. Que malandragem é essa, mermão?
- Faz parte, Raimundo. Um dia ela paga. Cabeludo adorava essa mulhé, cara!
- E aí, fico de otário. Esse papo de Cabeludo não é o desenrole, Juliano.
- Grande Cabeludo! Tu não lembra, Raimundo. Tu era moleque, nem punheta tu sabia tocá ainda, rapá.
- Vivo do passado não, aí. Nem tem ideia. Se piá na minha frente vou quebrá essa mulhé, vou quebrá! (BARCELLOS, 2004, p. 225-6).

A garota é executada com brutalidade por Raimundo. Juliano não é mencionado na cena, narrada, aliás, como uma dessas execuções da idade média, com mulheres protestando, crianças acompanhando “fazendo algazarra pelo caminho” (p. 226) e Doente Baubau, um personagem secundário, chamando as pessoas para assistir a procissão do tribunal. Pelo bizarro da cena lembra, guardadas as diferenças, o cortejo sinistro do policial Cabeção em *Cidade de Deus*.

A imagem que muitas vezes se constrói de Juliano, em *Abusado*, é a do traficante boa pinta. Várias passagens do livro vão apresentando o traficante como um homem querido pelos amigos, prestigiado pelos moradores do morro: “muitas vítimas procuravam a boca para reclamar a Juliano. Ele adorava fazer o papel de ‘ouvidor’ das denúncias contra a polícia ou contra qualquer morador.” (p. 396).

A religião, ou a fé, é também um elemento sempre referenciado por orações, velas, imagens de santos. Mas diante das pregações dos padres, prevalece o pragmatismo: “Ensinar que a união pode levar os pobres a melhorarem de vida, para Juliano, era coisa de herói, de seus ídolos religiosos. Descobrir uma forma de proteção divina e ganhar muito dinheiro sem trabalhar, para Juliano, eram sabedorias de bandido.” (p. 73). A amizade com um missionário que elegeu o morro para fazer as

pregações reforça uma ideia presente na narrativa, a da religião como apaziguadora e agregadora, que nunca é problematizada. O amigo missionário vai funcionar como voz que pondera decisões precipitadas.

As mulheres são outra presença marcante na trajetória do traficante Juliano VP, antes e depois de se tornar o “dono” do morro Dona Marta. Ele conta com o apoio da mãe biológica, Betinha, da mãe de criação, Mãe Brava, e da irmã, Zuleika. Além de apoiarem Juliano no crime, as mulheres se organizam para impedir a tomada do morro por inimigos, principalmente Brava que tem prestígio entre os bandidos e contatos no Comando Vermelho. A amiga e confidente Luz, única mulher com cargo de confiança na quadrilha de Juliano e que, com ele, pensa estrategicamente as ações da quadrilha é uma espécie de contraponto às ponderações do missionário Kevin, já que ela incita uma tomada de atitude mais firme do líder do tráfico e ações mais violentas. Mulherengo, Juliano exerce fascínio sobre as garotas dentro e fora da favela, com várias namoradas, algumas delas profissionais bem sucedidas das classes média e média alta do Rio de Janeiro. O traficante personifica, assim, o status sonhado por muitos jovens que entram na vida do crime: “Muitas mulheres, dinheiro farto, poder de juiz sobre o destino das pessoas.” (BARCELLOS, 2004, p. 332).

Outra característica do personagem é sua aproximação com alguns intelectuais cariocas. No episódio da gravação do clipe de Michael Jackson na favela, fez declarações à imprensa em que falava de justiça social, atraindo a atenção de artistas e intelectuais que entraram em contato com o traficante para conhecer melhor suas ideias. Em outro momento, tempos depois do episódio do clipe, quando estava escondido da polícia no morro “Juliano criou um ‘diálogo permanente’ entre traficantes e intelectuais. O tema central das conversas era a violência que atingia os moradores do morro e assustava a cidade.” (p. 408). Os encontros eram articulados pelo missionário Kevin Vargas. São citados o

escritor Paulo Lins, os músicos Marcelo Yuca e Mano Brown, o cineasta Walter Salles e o documentarista João Moreira Salles, que procurava um lugar para filmar *Notícias de uma guerra particular*. João Salles conseguiu a autorização de Juliano para as gravações no morro e acabou ficando amigo do traficante. Salles chegou a pagar uma bolsa de estudos de mil dólares para ele se afastar do crime, estudar e escrever um livro sobre a sua vida⁶⁴.

Entre 1997 e 1998 Juliano também tentou contato político com o subsecretário de segurança Hélio Luz e com o governador Marcelo Allencar: “Na carta escrita ao governador, se apresentava como uma liderança do tráfico e o convidava para uma reunião, na qual pretendia expor suas ideias para reduzir a violência do Rio de Janeiro.” (p. 411). As pessoas próximas de Juliano não gostavam destas aproximações:

- Tu já foi caguetado uma vez e aprendeu não, Juliano? Abre teu olho, que tu vai sê usado de novo, meu filho. Repórter, escritor, músico é tudo filho da puta. Os contatos com os intelectuais também repercutiram entre os comandantes de outros morros ligados ao Comando Vermelho. Não chegavam a condená-lo, mas ajudavam a difundir o seu apelido de Poeta e a crença de que o chefe da Santa Marta era um “doidão” que matava pouco, desprezava dinheiro, defendia ideias que consideravam esquisitas e que tinha a pretensão utópica de se tornar uma espécie de embaixador do tráfico no Rio de Janeiro. (BARCELLOS, 2004, p. 410)

Por fim, a relação de Juliano com a imprensa traz consequências para o destino do traficante e do tráfico na Santa Marta. Logo no início de sua vida no tráfico, na guerra de 1987, o Juliano é citado por um dos jornais que fazia a cobertura do conflito como J.M.F., de 17 anos, um dos detidos pela polícia:

⁶⁴ O episódio ganhou a imprensa e precipitou a demissão do então subsecretário de segurança pública do governo Anthony Garotinho, o antropólogo Luiz Eduardo Soares, que trazia propostas inovadoras para o combate à violência no Rio de Janeiro.

- J.M.F., 17, tá vendo? Você é quase nada, Juliano.
- Melhor se não tivessem escrito nada. Isso pode queimá o filme com todo mundo.
- Se preocupa não, VP. Um dia tu ainda vai sê famoso. Tua mãe vai ligá a TV na sala e vai dizê pro pessoal: venham vê, o meu filho virô artista!
- Artista eu vô sê mesmo. Tá com inveja, Mentiroso? Mentiroso continuou com a brincadeira.
- Aí, dona Betinha vai percebê um detalhe na imagem, uma pulserona prateada nos punho do filhão sendo levado pelos homi de preto.
- Qual que é, Mentiroso?
- Do jeito que eu te vi, na guerra... Um dia você chega lá, chefão! (BARCELLOS, 2004, p. 127)

O episódio da guerra de 1987 destaca o papel da imprensa na cobertura do conflito que, como dissemos, chocou por mostrar crianças armadas. Vale notar, aqui, o estudo realizado por Paulo Vaz (2006) sobre a representação do crime e as modificações na imagem do criminoso na mídia ao longo do tempo. Na década de 1980, os crimes de proximidade, como os passionais, dominavam o noticiário e o fato era narrado principalmente do ponto de vista do criminoso, relatando suas motivações, e muito pouco era informado sobre a vítima e seus parentes. O efeito provocado por este tipo de relato é de distanciamento entre o leitor e a realidade narrada. Se acontece no espaço privado, este leitor, no conforto seguro de sua casa, não se sente vulnerável à violência estampada nas manchetes dos jornais. Paulo Vaz observa uma mudança na forma de narrar o crime no transcurso entre as décadas de 1980 e 2000. Uma mudança que não ocorre à toa. Os fatos que passam a dominar o noticiário estão associados à criminalidade no espaço público e não mais à privacidade dos crimes passionais. Agora o ponto de vista passa a ser o da vítima e de pessoas próximas a ela⁶⁵. Este tipo de

⁶⁵ Este tipo de mudança é registrado tardiamente pela mídia. Os crimes de sangue, isto é, aqueles que acontecem entre pessoas que se relacionam no espaço privado, predominam no Brasil no início do século XX. A partir da década de 1980, o aumento da criminalidade nas principais cidades brasileiras está associado ao crime cometido por desconhecidos no espaço público, como assaltos, homicídios e sequestros (ZALUAR, 2004).

orientação, que evidencia o risco a que todos estão virtualmente sujeitos, segundo Vaz, favorece a identificação do leitor com a vítima e o distancia do criminoso frio, perigoso e implacável.

Retomando o episódio da guerra de 1987 na Santa Marta, a profecia feita pelo amigo de que Juliano seria famoso se cumpriu. Quase dez anos após a guerra, em 1996, com Juliano à frente do tráfico que prosperava na Santa Marta, a favela ganhou novamente a atenção do noticiário por ter sido escolhida como palco da gravação do clipe *They don't care about us*, de Michael Jackson, dirigido pelo cineasta Spike Lee. Barcellos aponta no episódio as preocupações do traficante com as desigualdades sociais: “Juliano achou que o nome da música – ‘Eles não se importam com a gente’ - sintetizava a condição de quem mora nas favelas do Brasil.” (p.327); e como o traficante buscava capitalizar a escolha da favela – que ainda não estava definida – para as gravações, exigindo “o empenho de todos para transformar as gravações de Jackson num grande evento comunitário, como a marca da chegada de sua geração ao poder da favela” (p. 327).

A imprensa deu destaque para o fato de as negociações para a gravação do clipe serem feitas diretamente com os traficantes, ultrapassando as autoridades instituídas. A pedido da produção, a imprensa foi impedida de acompanhar as gravações, mas os três principais jornais do Rio de Janeiro conseguiram infiltrar jornalistas na favela e entrevistar Juliano VP, que concordou em falar desde que sua identidade não fosse revelada. Não apenas foi revelada como suas declarações foram alteradas e transformadas em fala incriminatória nos noticiários. Uma delas: “Não fumo, não bebo. Eu só fumo *o mato certo*”⁶⁶ se transformou, no jornal *O Dia*, em: “Eu não cheiro, não fumo e não bebo. Só *mato o certo*”, e no *Jornal do Brasil*: “Eu não cheiro, não fumo e

⁶⁶ Por “só fumo o mato certo”, ele se referia a ser usuário de maconha.

não bebo. Meu único vício é matar. Só *mato o certo*⁶⁷. Na entrevista, Juliano ainda fez declarações sobre a corrupção na polícia e contra a política de segurança pública da época.

A entrevista atraiu a atenção dos intelectuais, como já foi dito, mas a declaração que prevaleceu para a polícia e a política de segurança pública do então governador Marcelo Allencar foi a do assassino perigoso estampada nas manchetes de *O dia*: “O tráfico está pronto para a guerra”; *O globo*: “Traficante comanda a segurança e desafia a polícia” e do *Jornal do Brasil*, “O dono do Dona Marta”, que abaixo do título informava: “líder do tráfico na favela saúda Michael Jackson, protesta contra a desigualdade social e revela ser um assassino frio e vaidoso” (p. 349) . A entrevista repercutiu negativamente para a polícia e a consequência foi a perseguição intensa e prisão do traficante, encarcerado na Polinter – uma das centrais da polícia no Rio – e uma queda abrupta nas vendas do tráfico no Dona Marta.

Outro momento em que a imprensa – personificada pelos traficantes na imagem de “jornalistas carniceiros” – teve um papel importante foi no episódio com o documentarista João Moreira Salles, já mencionado. Em 2000, o cineasta procurou os meios de comunicação para esclarecer seu envolvimento com o traficante, que estava foragido, após a descoberta de gravações clandestinas de suas conversas por telefone com Juliano, pela polícia.

Por causa da controvérsia criada pelo cineasta, de repente Juliano ganhou projeção nacional, como se fosse o traficante mais importante do país, embora estivesse falido, com seus homens desarmados e morando de favor na casa de amigos. (BARCELLOS, 2004, p. 523)

⁶⁷ Ver detalhes do episódio em Barcellos (2004: 349-360).

Após o episódio, Juliano foi capturado pela polícia, levado para depor na CPI do narcotráfico e encaminhado para o presídio de segurança máxima Bangu I.

Na relação com a imprensa, também deve ser mencionado o contato de Juliano com o jornalista Caco Barcellos, na terceira parte do livro, quando negociam os termos da produção do livro, que vamos desenvolver adiante, quando tratarmos do narrador.

< >

Como no romance-reportagem de Barcellos, em *Cidade de Deus* a multidão de personagens pode à primeira vista parecer desorientadora. Mas o romance dá suas pistas, a matéria narrativa é o crime, e se estrutura a partir das histórias de três bandidos da favela: Cabeleira, Bené e Zé Pequeno. Em torno destes personagens e de seus valores, as relações – de aliança e aproximação ou de afastamento e oposição – se estabelecem, não sem ambiguidades. Assim, se os percursos dos personagens são obviamente individualizados, no conjunto eles se diferenciam e se configuram pelas características de pertencimento a um grupo. Como dissemos antes, com as cheias e a realocação da população desabrigada para Cidade de Deus, uma nova comunidade foi se formando:

Os grupos vindos de cada favela integraram-se em uma nova rede social forçosamente estabelecida. A princípio, alguns grupos remanescentes tentaram o isolamento, porém em pouco tempo a força dos fatos deu novo rumo ao dia-a-dia: nasceram os times de futebol, a escola de samba do conjunto, os blocos carnavalescos... Tudo concorria para a integração dos habitantes de Cidade de Deus, o que possibilitou a formação de amizades, rixas e romances entre essas pessoas reunidas pelo destino. [...]

Quanto maior a periculosidade da favela de origem, melhor era para impor respeito, mas logo, logo, sabia-se quem eram os otários, malandros, vagabundos, trabalhadores, bandidos, viciados e considerados. Os menos afeitos à nova sociedade foram os bandidos. (LINS, 1997, p. 35)

As pessoas e os grupos se reúnem e se reconhecem no novo espaço social que se forma em Cidade de Deus. Em cada uma das três histórias predominam grupos distintos, variando conforme o núcleo narrativo, mas sempre orbitando o universo do crime. Nos intrincados tecidos do texto, as histórias e as relações se embaraçam e os pontos de vista se complexificam, o que permite à narrativa manter-se distante de maniqueísmos reducionistas. Pelo itinerário de seus principais contraventores, podemos perceber em *Cidade de Deus*, um movimento de transição da figura do malandro para a do bandido.

Em seu já clássico estudo sobre *Memórias de um sargento de milícias*, de Manuel Antônio de Almeida, Antônio Candido (2004) propõe a leitura do romance de Almeida a partir de uma dialética da ordem e da desordem que emerge do livro, encarnada na figura do malandro Leonardo, em contraponto aos pares antitéticos que as sociedades insistem em estabelecer.

O imaginário cultural brasileiro está pontuado de referências deste tipo, seja no cinema, na literatura, nas artes plásticas, no teatro, na dança ou na música. A marginalidade vista como uma forma de revolta era muitas vezes comparada a um certo espírito revolucionário. O malandro ganhava ares de herói transgressor, seria um errante que se opunha ao sistema, avesso ao trabalho formal, boêmio e ativo participante da vida cultural da cidade⁶⁸. Esta perspectiva além de ambígua é também

⁶⁸ O artista plástico Hélio Oiticica, que frequentou o *bas fond* da cidade do Rio de Janeiro durante as décadas de 50 e 60, chegou a fazer amizades com alguns bandidos e a homenagear um deles, Cara de Cavalo, em duas de suas obras, uma das quais trazia a inscrição: “Seja marginal, seja herói!” (VENTURA, 1994).

perigosa. Numa interpretação benigna do espírito do malandro, Luiz Eduardo Soares (2000b) aponta um elogio à “criatividade adaptativa”, que faz prevalecer o específico do momento e os laços sociais sobre o distanciamento frio das leis, o que pode provocar distorções perversas. O lado obscuro desta leitura, entre ingênua e condescendente, seria a “negação dos princípios elementares de justiça, como a igualdade perante a lei, e o descrédito das instituições democráticas” (p. 27).

Para Castro Rocha (2004), esta noção foi superada pela violência que atinge hoje a sociedade brasileira. Se até meados da década de 1960, era comum um tipo de pensamento que dotava de certa aura romântica a atividade ilegal ou contraventora e idealizava a malandragem, a partir da década de 1980, intelectuais e pesquisadores abandonam o ideal do bom malandro. No final das contas, como ressalta Castro Rocha, para agir o malandro precisa da figura de um “otário”, lembrando que uma identidade social é construída em oposição a outra, via de regra alguém do povo e, portanto, também um excluído. A época que marca esta virada em relação ao ideal da malandragem coincide com o aumento da violência nos grandes centros urbanos, associada ao crime organizado, ao tráfico de drogas e ao contrabando de armas.

Em *Cidade de Deus*, o malandro é representado na figura do bandido Salgueirinho, no primeiro capítulo do livro. O bom malandro, por quem todos tinham consideração, só roubava fora da área da favela para não atrair policiais e delatores e manter-se bem visto pela comunidade. Conciliador, pagava bebidas aos amigos, dava dinheiro às crianças, respeitava todos e estava sempre de bom humor. Era adorado pelas mulheres e admirado como o mestre-sala mais formoso do Carnaval. Para ele, malandramente, a festa carnavalesca era mais que folia: “no decorrer do ano, treinava em casa, nas horas vagas, os passos de samba que deslumbrariam um dos turistas assaltados por ele no dia anterior ao

do desfile.” (p. 100). A morte precoce de Salgueirinho, atropelado por um carro em marcha-ré, desestabiliza a malandragem de Cidade de Deus.

Em contraponto ao malandro bom, o *bicho-solto* Cabeleira que “desde criança vivia nas rodas de bandidos e gostava de ouvir histórias de assaltos, roubos e assassinatos” (p. 50) pratica crimes dentro da favela, humilha trabalhadores, faz crianças de refém, mata sem pena e sem muitos motivos e se torna o bandido mais perigoso de Cidade de Deus. Mas esta é uma descrição simplificada, porque a narrativa vai aos poucos pingando a inquietação e o ódio do bandido com sua vida – “ficou sério, deixando escapar um olhar irado [...] como se fossem todos culpados da desgraça que era sua vida. (p. 27) –, com sua família – “o pai, aquele merda, vivia embriagado nas ladeiras do morro do São Carlos; a mãe era puta da zona e o irmão, viado.” (p. 25) – e com o mundo: “Cabeleira resolveu que não andaria mais duro, trabalhar que nem escravo, jamais; sem essa de ficar comendo de marmita, receber ordens dos branquelos, ficar sempre com o serviço pesado sem chance de subir na vida, acordar cedão para pegar no batente e ganhar merreca” (p. 51). A cena da morte de Cabeleira encerra a falta de sentido que inquieta sua vida e delinea os pensamentos perturbados do bandido: “pode haver paz plena para quem o viver fora sempre remexer-se no poço da miséria? [...] pode alguém enxergar o belo com olhos obtusos pela falta de tudo de que o ser humano carece?” (p. 202).

Se pela negação ao trabalho se pode notar uma aproximação com o imaginário do malandro que associa trabalho a “coisa de otário”, as coincidências entre o bandido e o malandro terminam aí. A força agregadora de Salgueirinho – figura simbólica e polo positivo da malandragem na vida dos moradores – e sua “ética malandra” de não cometer assaltos dentro da favela funcionam como uma espécie de freio das atitudes dos criminosos e contrastam com o agir inescrupuloso de Cabeleira, que rompe com o “pacto malandro” na comunidade.

A morte de Cabeleira, no final do primeiro capítulo, marca a transição na criminalidade dos assaltos como atividade instável para a estabilidade do tráfico de drogas como atividade lucrativa e contínua, e o crime em Cidade de Deus se reconfigura, Bené e Zé Pequeno passam a protagonizar as atividades de contravenção dentro da favela, dominando os pontos de venda de drogas. O equilíbrio da dupla, que desde a infância praticava pequenos crimes dentro e fora da favela, vai se organizar pelos opostos que, de alguma forma, representam Bené e Zé Pequeno.

Bené é o herdeiro da tradição malandra de Salgueirinho. Se este mantinha uma relação amigável, de ordem pessoal, com os trabalhadores, sem se confundir com eles, o novo bandido vai se integrar ao grupo dos cocotas – jovens recém-chegados à favela – e com eles estabelecer uma relação de troca de favores, pautada pelo consumo. Os cocotas compram drogas aos traficantes e Bené os admira pela linguagem e costumes modernos, atraído pelas roupas que usam e músicas que ouvem, mas principalmente pela possibilidade de se renovar e de construir uma outra identidade, diferente da de bandido favelado que o definia. “Queria ser bonito, andar vestido como os cocotas, namorar aquelas meninas que andavam com eles, que pareciam felizes como os ricos: queimados de sol, cabelo parafinado, tatuagem no corpo.” (p. 276). Com o dinheiro rentável do tráfico e seus contatos com os cocotas, Bené consegue comprar sua “nova identidade” e as relações entre o bandido e o grupo se estreitam.

Os valores da sociedade de consumo estão implicados na relação que se estabelece entre o traficante e os cocotas. Se Bené se encanta pela vida dos novos amigos, a admiração é recíproca, a figura de bandido-malandro que Bené representa seduz pelo charme contraventor que os jovens, estimulados pelo consumo de drogas, veem na vida bandida, atenuada pela figura do traficante simpático e conciliador. Aos poucos, alguns vão entrando para o crime:

Alguns dos cocotas deram para atravessar com trouxas de maconha e papelotes de cocaína dos Apês para a boca Lá de Cima e vice-versa, seguravam o revólver de Bené quando ele estava drogado. Bené pedia-lhes o avião como um favor. Sensibilizava-os alegando que a polícia jamais os pararia. Os mais audaciosos ganharam intimidade com os afazeres da malandragem e até arriscavam tiros no pé dos desafetos e vacilões, assim tidos pelo traficante cocota. Andavam gingando conforme os bandidos. (LINS, 1997, p. 350).

Como se dá na base das relações de trocas, o aliciamento dos cocotas resulta, num primeiro momento, em “vantagens” para os dois lados.

Ao agir como agregador, mas num outro plano, Bené se aproxima do universo da antiga malandragem. Ele estabelece a possibilidade de negociação e de diálogo como forma de resolver os conflitos e consegue assim conter os impulsos violentos do amigo Zé Pequeno. Após a morte de Bené, o que poderia haver de equilíbrio nas atividades do tráfico e na vida comunitária de Cidade de Deus se desfaz e Zé Pequeno se impõe como poder hegemônico na favela pela violência brutal, permanente e indiscriminada.

No jogo de opostos com que a narrativa é construída, um novo personagem vai se contrapor a Zé Pequeno e aprofundar as marcas de desagregação que o tráfico e o poder das armas instaura nas famílias, na comunidade e nas próprias quadrilhas de Cidade de Deus. Não há mais malandragem, apenas a brutalidade de Pequeno que precipita os acontecimentos ao estuprar a namorada e matar o avô de Mané Galinha. Na vingança prometida, Galinha faz alianças com o traficante Sandro Cenoura, rival de Pequeno no tráfico e que Pequeno planejava liquidar. Os inimigos se armam para se enfrentarem e agregam novos adeptos, formando pequenos exércitos de quadrilheiros, cada vez mais jovens. Apesar da guerra armada pela vingança, o personagem Mané Galinha é

construído, desde o estupro da namorada, como herói problemático. Inconformado, desadaptado e desesperado, ele se debruça constantemente na turbulência em que se envolveu sem esperança de retorno:

Sentado num banco, as lágrimas se destroçavam no chão de cimento cru. [...] Porque não havia vento se manifestando, não havia ponteiro de segundo que ousasse caminhar. Tudo parado. Era um bandido, um matador, um formador de quadrilha, um desencaminhador de menores. E não fora para isso que aprendera a orar quando criança, não fora para isso que sempre tinha sido o melhor aluno na escola, não fora para isso que se resguardara das amizades de rua. O curso superior em educação física havia ido para a casa do caralho, assim como a lua-de-mel com sua amada, depois de testemunhar o pênis de Pequeno na vagina dela feito retroescavadeira, o corpo do avô ensanguentado, a casa cheia de buracos de balas, a mãe de Filé com Fritas recolhendo os pedaços da cabeça destroçada do filho no asfalto quente. As lágrimas avolumaram-se. Sentia a desgraçada sensação de que não havia orado o suficiente para que Deus não o abandonasse e aquela fúria se identificando cada vez mais com cada poro de seu corpo. A noite foi em claro. (LINS, 1997, p. 458)

A passagem retoma os principais acontecimentos que cindiram sua vida e a dos moradores acuados pela brutalidade do tráfico. A vida parou e os sonhos ruíram. As lágrimas sintetizam seu estado de agonia, a alma dilacerada pelas barbáries de Pequeno não lhe permite senão o abandono à fúria. Se não há possibilidade de retorno, há menos ainda o alento da justiça ou a restauração de qualquer equilíbrio. A falta de sentido da guerra e a desordem que se estabelece são completas: a morte de Galinha se precipita na vingança de um viciado infiltrado em sua quadrilha, sem conexão com seu inimigo, e a deterioração em Cidade de Deus se estende até a morte de Pequeno, assassinado por crianças que ele aliciara e que se impõem como a nova geração no comando do tráfico.

III

Barcellos utiliza a convencional construção *in media res* para começar sua narrativa em *Abusado*, levando-nos direto ao ponto em que um carro está se encaminhando para o resgate de Juliano e de seus companheiros de quadrilha, acuados pela polícia após uma investida malsucedida para tentar tomar o ponto de venda de drogas de uma quadrilha rival. A ação começa em 1999 e ocupa o primeiro e o segundo capítulos do livro. A partir do terceiro capítulo inicia-se uma longa analepse que se estende por vinte e oito capítulos, abrangendo as duas primeiras partes do livro, *Tempo de Viver* e *Tempo de Morrer*, a primeira com vinte capítulos, a segunda com dez. A narrativa cobre o período de meados dos anos 1980 – adolescência de Juliano e sua entrada no crime – até o início dos anos 2000, época em que Juliano é preso e levado para Bangu I.

O primeiro capítulo sintetiza estruturalmente os eventos que serão narrados. Estão ali os personagens e elementos presentes no universo de Juliano, suas características, motivações e relações que impulsionam a narrativa e que serão posteriormente desenvolvidas: a perseguição ostensiva da polícia a Juliano; o armamento pesado dos traficantes – granadas, fuzis, pistolas e revólveres –; a violência do fogo cruzado entre traficantes e policiais, transformando o morro num campo de guerra; a multidão sem rosto dos moradores da favela Santa Marta; a disputa por poder no tráfico entre quadrilhas rivais; as alianças entre traficantes de diferentes favelas dominadas pelo Comando Vermelho; estratégias para despistar a polícia; as mulheres da vida de Juliano; as relações com o asfalto; os amigos Luz e Kevin; a imprensa; a

precariedade da vida no crime; o prestígio dos traficantes com a população do morro; as baixas na quadrilha.

O capítulo, que começa numa velocidade lenta – ressaltando os detalhes da descida do carro na ladeira para a operação de resgate –, e depois se acelera para logo entrar num ritmo agitado, com muitas cenas dialogadas, é entrecortado por pequenas pausas descritivas para apresentação de personagens e alguns movimentos de desaceleração narrativa. O episódio, narrado no presente do indicativo, apresenta os fatos no momento em que acontecem, lembrando a linguagem jornalística, e contrasta com os outros, em que predomina uma narração ulterior.

O segundo capítulo é uma espécie de retrospectiva do primeiro para apresentar os detalhes da incursão desastrosa que resultou nos ferimentos de Juliano e na morte de Careca, motorista da quadrilha, alternando os preparativos para a missão, a discussão das estratégias com os quadrilheiros, os motivos da disputa entre as quadrilhas rivais e os da perseguição a Juliano pela polícia com o último dia na vida de Careca e explicações sobre o passado recente do quadrilheiro até o momento em que os fios se unem e Careca é acionado por Juliano para a missão de resgate. A cena é curiosa pela resistência do motorista em atender o chamado do chefe:

- É o Juliano. Tá cercado pela polícia. Precisa de sua ajuda - disse Tucano.
- Tá ferrado, hoje posso ir nessa parada não.
- Qual que é, Careca?
- Olha o meu tornozelo, inchadoço, cara.
- Conserta depois, passa em qualquer hospital, mas antes temo que salvá a pele do chefe.
- Meu problema não é só esse. O mais grave é que, no pinote, rompi a minha guia de Exu, minha proteção, minha corrente do pescoço...
- Caralho, aí o bagulho é foda. Sem o corpo fechado. E agora, Careca?

- Pra mim é um aviso, sacumé? Proteção divina rompida, mermão.

A irmã Cris, que chegara para conversar com eles, percebeu que Careca estava com algum pressentimento ruim.

- Pode sê um catuque, não pode, Cris? Exu é foda! (BARCELLOS, 2004, p. 45)

Careca não tem coragem de negar o pedido de Juliano e segue para a missão. Por sabermos antecipadamente que ele vai morrer na operação de resgate, acentua-se a sensação de construção ficcional.

A partir do terceiro capítulo, como assinalamos, uma longa analepse se estende até o final da segunda parte do livro para nos contar toda a história de Juliano e de sua entrada na vida do crime. Os dois primeiros capítulos – mas principalmente o segundo – também antecipam a composição narrativa dos vinte e oito capítulos seguintes, ora alternando ações paralelas, ora intercalando um sumário para avançar a ação, ora encaixando uma analepse – às vezes um capítulo inteiro ou até mais – na narrativa maior para a caracterização retrospectiva de uma situação ou de um personagem, geralmente para contextualizar uma trajetória no crime, ou ainda para resgatar passagens da ocupação da favela Santa Marta, sempre tecendo a ligação com a história de Juliano.

Na terceira parte do livro, *Adeus às Armas*, a narrativa retoma os acontecimentos alguns meses após o episódio dos dois primeiros capítulos, em 1999, com Juliano foragido da polícia, e então segue mais ou menos linearmente até o final. É nessa parte que o jornalista faz seu primeiro contato com o traficante para a produção do livro, no morro Dona Marta. É a parte mais curta, com oito capítulos, e a narrativa avança ora apresentando as cenas, ora sumarizando vários episódios sobre disputas pelo domínio do morro entre quadrilhas do Comando Vermelho e do Terceiro Comando, o retorno ao Brasil de Juliano para tentar retomar a liderança no Dona Marta e finalmente a prisão do traficante num esconderijo na favela do Falet. Intercalado a estes acontecimentos há a

reprodução de extensas cartas trocadas entre Juliano e membros de sua quadrilha e chefes do Comando Vermelho nos presídios do Rio, e também de conversas online com o amigo Kevin, de bilhetes da namorada e de uma letra de rap escrita por Juliano, o que provoca uma quebra brutal do ritmo narrativo, retomado com as duas histórias em retrospectiva que fecham o livro.

< >

Como foi dito, o romance de Paulo Lins apresenta a trajetória do crime na favela Cidade de Deus de meados dos anos 1960 até meados de 1980, quando o tráfico começa a se estruturar e é interrompida num momento em que o crime organizado já domina os presídios cariocas. O período não é definido na narrativa, mas há várias pistas que chegam por meio da cultura de massa e funcionam como referências de época.

A partir de um início pouco convencional *in media res* – a história não começa na ação propriamente, mas numa pausa reflexiva de personagens que não participam da violência e do crime – a narrativa segue linear na macroestrutura e é organizada a partir da história dos bandidos, como vimos; na micro-estrutura, as ações se apresentam em blocos segmentados, curtos médios ou longos, que precipitam e interrompem os acontecimentos para serem retomados mais adiante e o ritmo vai sendo ditado pela urgência e desenrolar dos acontecimentos. Os blocos alternam cenas de ação e confronto com outras de parada e descanso, para descrições e acesso aos pensamentos dos personagens.

É possível perceber um padrão de estruturação dos blocos narrativos ao longo dos capítulos que se dá pela disposição de situações

em contraste – como já observamos na análise do trecho que descreve a paisagem local antes da construção de Cidade de Deus. Este padrão de contrastes predomina em toda a narrativa e, portanto, também orchestra os blocos fragmentados. Os contrastes podem ser notados, por exemplo, na alternância entre cenas de ação e descrição, cenas leves e densas, ambientes abertos e fechados, momentos de ação e de introspecção, conflitos entre personagens etc., e é esta costura contrastiva que tece a estrutura dramática do romance.

Citamos o exemplo da descrição da paisagem, mas um outro que condensa bem esta estrutura é o da morte do policial Cabeção. O bloco começa com Cabeleira sabendo que está sendo perseguido pelo policial e escondendo-se em casa. O policial começa um novo dia com a determinação de matar Cabeleira, furioso e deprimido porque a mulher o abandonara. Sai à rua e a cena toda é entrecortada entre ressentimento e ação, vale observar um pequeno trecho:

Passou pelo Bonfim. Casou no civil e no religioso. Pensou em voltar para casa. A mãe morreu de picada de cobra. Espirrou. Tinha mais de trinta crimes nas costas, mas a maioria era de crioulos. O catarro desceu. Queria que a mulher voltasse. Limpou a língua. Comeu chouriço. O pai batia na mãe. Seguiu pela rua do Meio. O padrasto também. Um dia pegaria um bicho-solto com mais de dez milhões roubados, tomaria a boa e pediria baixa. Chegou aos Duplex. Se estivesse mudado, a mulher não o teria abandonado. (LINS, 1997, p. 174)

O parágrafo vai sendo construído nessa acumulação alternada de frases curtas e justapostas, num crescendo de sentimento e ação meio sem sentido e segue até o desfecho anticlimático: “Queria sossego e morreu”⁶⁹ (p. 175). Quando esta estrutura em contraste é observada na organização dos segmentos narrativos, então se percebe a

⁶⁹ O bloco narrativo termina com o cortejo bizarro de Cabeção, o assassino anônimo vingado e Cabeleira comemorando em sua casa.

simultaneidade e a sucessão temporal que organizam a tessitura do romance.

O movimento e a aceleração são outras características marcantes no andamento da narrativa. Novamente podemos observar na micro-estrutura o que se repete no plano macro-estrutural do texto:

Saíram pela rua do Meio *apressadamente*, pois Dadinho só andava, comia, falava, assaltava e matava *apressadamente*, só diminuía o compasso de tudo o que fazia quando estava com dinheiro. O silêncio, naquela caminhada que os levou até Lá em Cima, foi *ininterrupto*. Cabeleira, que achava Dadinho *mais forte, mais sério, mais violento de trato*, deu um assobio na frente da casa do parceiro naquele meio-dia em ponto numa quarta-feira ensolarada. (LINS, 1997, p. 191)

A escolha do léxico e o uso da sintaxe rápida na sucessão das orações coordenadas imprimem a sensação de velocidade – reforçada pelo advérbio – e dão a ideia de sucessão temporal; a desaceleração é imposta na subordinada que conclui a primeira parte do trecho. Na pressa da caminhada, nem o silêncio pode ser interrompido. A impressão da pressa é novamente ressaltada na segunda parte pela acumulação dos sucessivos adjetivos da observação de Cabeleira sobre o amigo e a desaceleração, que se evidencia pela pausa descritiva, só acontece quando chegam ao destino planejado.

A contrapartida do movimento e da aceleração ocorre nos momentos de descontinuidades e interrupções, e estes mecanismos articulados no conjunto são os responsáveis pela carga imagética e pela impressão de velocidade que aproximam o romance da linguagem cinematográfica dos filmes de ação, como observou Schwarz (1999).

A narrativa perde o ritmo na terceira parte, sem dúvida a mais monótona pela repetição de cenas de violência e pela concentração do foco na guerra entre as quadrilhas rivais de Pequeno e de Galinha.

Desaparecem os personagens que permitiam a pausa nas ações violentas e um respiro narrativo do ambiente opressivo do crime. Aqui nos parece, a narrativa mimetiza a desestruturação completa dos laços sociais, que se mantêm nas outras partes do romance pela possibilidade de administração dos contrastes e conflitos entre os atores narrativos.

IV

Há dois tipos de narrador em *Abusado*: o narrador heterodiegético, das duas primeiras partes do livro – que vamos chamar de *narrador-jornalista* – e o narrador homodiegético que aparece na terceira parte, mas não prevalece – vamos chamá-lo *repórter-narrador* – alternando o lugar narrativo com o *narrador-jornalista*.

O *narrador-jornalista* – que assim denominamos porque tem o controle do objeto narrado – adota a 3ª pessoa verbal como em muitas narrativas jornalísticas, mas longe de tentar incorporar uma perspectiva neutra, assume a perspectiva dos personagens que narra. Assim temos predominantemente nas duas primeiras partes do livro uma narrativa que acompanha – recorrendo ao recurso da focalização interna – um dos lados da história, o de Juliano, dos traficantes da quadrilha e de seus amigos. No episódio em que o traficante é preso por policiais federais na Bahia e submetido à tortura, por exemplo, toda a sequência é apresentada da perspectiva de Juliano.

Nos primeiros minutos de pancadaria, Juliano estava *atordoado pelas dores nos testículos*. Mesmo se quisesse confessar algum nome não conseguiria, mal dava para respirar. Tentou manter-se em pé para evitar os chutes na área dos rins, *que destruíam sua resistência*.

Involuntariamente se abraçou a um dos agentes e o sujou do sangue que escorria das feridas do corpo. Aos poucos Juliano *foi descobrindo um meio de resistir às agressões*. Começou a exagerar nas reações ao sofrer o impacto de cada soco ou pontapé. Era uma forma de forçar o aquecimento dos músculos e adquirir forças para um possível ataque de fúria e loucura. De repente, passou a gritar como se tivesse dando ordens aos carrascos. (BARCELLOS, 2004, p. 157)

A cena de tortura se estende por várias páginas, sempre a partir do que sente Juliano, de suas lembranças do que a amiga Luz lhe falara sobre o “batismo na vida do crime”, como se comportar, suportar e resistir, como interpretar as atitudes dos policiais e reconhecer quando chegou a hora de falar. Em vários momentos ele repete para si mesmo os conselhos de Luz. Se acompanhamos o que sente e pensa Juliano, não temos essa mesma perspectiva da atitude dos policiais, não sabemos o que pensam ou sentem, acompanhamos os espancamentos e ameaças ao traficante e temos acesso ao que sentem os policiais pelo que o narrador revela através do que vive e lembra o traficante:

Tapas simultâneos com as duas mãos nos ouvidos de Juliano provocaram cusparadas de sangue. Era o que os carrascos chamavam de telefone. Cada sessão durava o tempo em que o policial conseguia bater sem trégua. Os zumbidos, as dores agudas e a surdez indicaram a Juliano alguma coisa de familiar. Por instantes lembrou-se do que um dia a amiga Luz havia lhe falado.
- Nunca se esqueça, Juliano: o telefone é sinal de que eles já estão cansados de bater. (BARCELLOS, 2004, p. 157-8)

Mas o *narrador-jornalista* não limita a focalização interna apenas a Juliano e sua quadrilha – embora seja mais frequente quando as histórias narradas envolvem diretamente o personagem central – e algumas vezes, poucas vezes, se coloca também do outro lado da história, como no episódio da imprensa infiltrada no morro, em que acompanhamos os movimentos dos jornalistas na favela antes de serem descobertos. A cena que narra as atividades do repórter Marcelo Moreira,

do *Jornal do Brasil*, é a mais interessante pois acompanhamos a transição de uma focalização onisciente – que conhece as operações da quadrilha para a segurança do morro e revela suas falhas ao mesmo tempo em que apresenta as estratégias dos jornalistas para se infiltrarem na favela e a descoberta dos traficantes de que a imprensa furara o bloqueio – para uma focalização interna, na perspectiva de Marcelo Moreira:

Evitou sair na noite de sexta-feira para não correr o risco de ser descoberto pela polícia ou pela turma do tráfico. Preferiu ficar no barraco e, ainda sem saber que Careca era um aliado de Juliano, escreveu ao lado dele a reportagem do dia e a transmitiu à redação pelo telefone celular. Preocupado em acordar cedo, foi para a cama à meia-noite, mas não conseguiu dormir em paz. Acordou assustado no meio da madrugada com o barulho de uma rajada de metralhadora. Olhou para as paredes do quarto e percebeu que os tijolos eram frágeis demais para barrar os tiros. Apavorado, imaginou que uma bala de fuzil passaria pela parede, atravessaria seu corpo e sairia pelo outro lado do quarto. Sem alternativa, mesmo sabendo que não estaria mais protegido, dormiu o resto da noite embaixo da cama. Pela manhã, estranhou que dona Noêmia tivesse achado a noite tranquila. (BARCELLOS, 2004, p. 339)

Há também alguns momentos em que o *narrador-jornalista* se desloca da focalização interna para a focalização externa, principalmente nas cenas sumarizadas, envolvendo informações que contextualizam os episódios, como no caso Salles:

Na véspera da publicação do escândalo sobre a ajuda financeira que *recebera* do cineasta, Juliano ainda *tentou* convencer João Salles, por telefone, a desistir da reportagem. Mas Salles *explicou* que a sua decisão era irreversível. Alegava que a polícia já havia descoberto tudo por meio de escuta telefônica clandestina nos aparelhos de sua produtora. A confissão, *segundo ele*, era uma tentativa de explicar à sociedade suas verdadeiras intenções antes que a polícia deturpasse a história. Salles também temia que os policiais viessem a extorqui-lo ou a sua família, dona do terceiro maior banco privado do país, o Unibanco. (BARCELLOS, 2004, p. 522-3)

Neste caso, ainda que haja vestígios da focalização interna adotada nos parágrafos anteriores ao trecho citado – “Juliano *ainda tentou* convencer Salles” –, nota-se o uso do verbo no pretérito perfeito e mais que perfeito do indicativo, e de expressões típicas da sintaxe jornalística, como *segundo ele*, o que é incomum no restante da narrativa. Vale ressaltar, sobre este aspecto, que numa narrativa jornalística, mesmo no formato de romance, estas “marcas intrusivas” do *narrador-jornalista*, embora possam causar uma quebra na fluidez do texto, permitem ao leitor que se perceba a voz narrativa no texto e o texto como um construto, o que confere mais transparência ao relato ao invés de deixar os fatos narrarem-se por si mesmos. Mas isso é raro nas duas primeiras partes de *Abusado*.

Outro lapso do *narrador-jornalista* pode ser observado no episódio que relata a brutalidade da polícia na captura de Maria Brava: “Brava *teria sido espancada* com socos, pontapés e cacetadas numa rua de acesso à favela. [...] Para humilhá-la os policiais *teriam jogado* Brava dentro de uma caçamba de ferro, cheia de lixo e entulho.” (p. 305). O relato continua por mais alguns parágrafos utilizando o verbo no futuro do pretérito – os policiais *teriam disparado*; os espancamentos *teriam se sucedido*; Brava *teria ficado*; o carcereiro *teria esguichado* – um recurso muito empregado na linguagem jornalística para isenção da responsabilidade de acusações diretas. Mas em outros trechos em que também trata da prática de tortura pela polícia, o narrador não se esconde atrás do recurso, assumindo as acusações que faz: “Nas cinco vezes em que foi presa, Luz sofreu as agressões brutais praticadas nas delegacias brasileiras.” (p. 158) e “os policiais não registraram sua prisão, mantiveram-na numa cadeia de adultos, escondida numa sala do segundo andar da delegacia, na sala do pau-de-arara.” (p. 159). Não há, portanto, razão para o uso do futuro do pretérito no episódio de Brava,

ainda mais porque é perceptível que o narrador se coloca subjetivamente ao lado das personagens e contra as torturas da polícia.

Embora consiga dosar com destreza os recursos narrativos o *narrador-jornalista*, entretanto, é limitado pela característica factual do seu relato. Ao dar voz aos personagens, por exemplo, predominam o discurso direto, nas cenas apresentadas – como nos vários exemplos já vistos –, e o discurso indireto, nos momentos de economia narrativa. Raras vezes, há discurso indireto livre, como acontece no primeiro capítulo, quando uma namorada do asfalto espera ansiosa o telefonema de Juliano: “Luana vive uma paixão cercada de medo. *Um telefonema pode afastar os fantasmas da noite?* Resolve ligar para o celular de Juliano e o chamar pelo codinome” (p. 21). Em outro episódio, com outra namorada do asfalto, o recurso é novamente utilizado: “A primeira vontade de Débora era correr para o hospital. *Mas que hospital? Havia posto de saúde no morro?*” (p. 263). Mesmo assim, ao pensarmos em todas as possibilidades expressivas do discurso indireto livre, notamos como o recurso é pobremente utilizado porque restrito pela factualidade da narrativa.

Se nas duas primeiras partes do livro o *narrador-jornalista* apresenta um universo do qual não faz parte e privilegia a visão de Juliano e de seus amigos sobre suas histórias no crime e no comando do tráfico na favela Santa Marta, na terceira parte a alternância entre dois narradores, o *narrador-jornalista* e o *repórter-narrador*, amplia a perspectiva narrativa ao apresentar dois mundos em confronto. Esta estratégia narrativa nos apresenta uma postura ideológica bem delimitada, uma vez que o *narrador-jornalista* se mostra sensível às distorções que a condição periférica produz e recusa o olhar estigmatizante sobre elas promovido pela grande imprensa e o *repórter-narrador* deixa claro que não as aprova nem se confunde com elas. O

repórter-narrador evidencia assim a distância ideológica, ética e moral entre ele e o protagonista da história.

Um exemplo ilustrativo é o do momento em que o repórter se encontra com Juliano pela primeira vez, a pedido do próprio Juliano. A abordagem é direta: “– E aí? Li aquele seu livro sobre os crimes dos PMS lá de São Paulo, o *Rota 66*. Não vai escrevê sobre os crimes dos homi daqui não? É papo sério, aí!” (p. 455). Revoltado com as recentes baixas em sua quadrilha, provocadas pela polícia e pelos inimigos, Juliano reclama ainda das várias prisões que reduziram seu contingente de homens armados:

– Já prenderam mais de vinte. Isso é perseguição. Não dá mais, aí.
 – Bom, prender traficante é obrigação da polícia. Você queria que ela fizesse o quê? – perguntei.
 (BARCELLOS, 2004, p. 456)

O episódio contrasta com outro, vivido pelo *repórter-narrador* ao lado do traficante, quando este se escondia da polícia em Buenos Aires. Os dois vão ao estádio La Bombonera para assistir a uma partida entre os times argentinos Independiente e Boca Juniors. No estádio lotado, depois de se afastarem um do outro numa confusão entre as torcidas, Barcellos é agredido por homens armados e apunhalado na perna. Juliano percebe a confusão e chega a tempo de defender o repórter e dispersar os agressores:

- Isso é sacanagem, cara! Isso nos desmoraliza. Cumé que fazem isso na frente de todo mundo? - reclamou Juliano, já longe dos agressores.
 - No começo parecia um assalto. Mas de repente passaram a dar muita porrada sem nenhum sentido. Não deu pra entender - disse eu.
 - E tu viu os policiais, cara? Foi na cara deles e os putos não tomaram nenhuma providência, nem aí, caralho! - reclamou Juliano.

[...] Decidimos sair do estádio, mas Juliano queria antes vingar-se pelo menos de um dos agressores, com uma surra e a entrega dele para a polícia.

- A polícia tem que matá um filho da puta desse! - protestou Juliano.

- Que negócio é esse, Juliano? Deixa pra lá, já foi! - eu disse.

- Caralho, olha aí o furo na tua perna! A polícia tem que vê isso, porra! Matá um cara desse!

- Ah é, é? Polícia tem que matar bandido, é? É isso que tem que ser feito, você tem certeza? É isso que ela devia ter feito quando te prendeu? - disse, tentando mostrar a incoerência de Juliano.

- Foi covardia, cara, é isso que me revolta.

- E qual assalto não é uma covardia? - perguntei.

(BARCELLOS, 2004, pp. 477-8)

O *repórter-narrador* se mostra mais cético em relação ao discurso do traficante, valendo-se às vezes de uma ironia mais crítica que a ironia cordial muitas vezes presente no discurso do *narrador-jornalista*. Os primeiros contatos com os moradores da favela e com os amigos de Juliano também mostram o abismo de referências e de valores entre o *repórter-narrador* e os quadrilheiros de Juliano. Após a primeira entrevista com Luz, Barcellos pede referências para se orientar no labirinto da favela e achar o barraco dela quando voltasse à Santa Marta:

- Essa favela tem tudo de bom, pode perguntar - disse Luz.

- Tem correio? Aqui fica perto do correio, por exemplo?

- Correio, a favela não tem.

- Cinema?

- Cinema também não.

- Biblioteca?

- Biblioteca não, aí.

- Praça, pracinha.

- Não, não?

- Escola, biblioteca...

- Não tem nada disso, mas é só descer que tem tudo lá no asfalto, aí.

(BARCELLOS, 2004, pp. 463-4)

A adoção da instância narrativa homodiegética também permite ao *repórter-narrador* recorrer à autoconsciência narrativa — o

autodesnudamento de que fala Iser – para esclarecer a escolha do formato do livro:

Histórias como a do helicóptero, que reproduzirei mais à frente, me apontaram o caminho da estrutura de romance para o livro, o que me pareceu a melhor maneira de aproveitar o volume impressionante de diálogos presentes nos depoimentos. Apenas para registrar o relato do início da amizade de Tênis e Nein, foram horas de gravação. (BARCELLOS, 2004, p. 466)

e ainda revelar alguns detalhes do processo de produção: a abordagem aos traficantes e em que termos eles deveriam revelar suas histórias – apenas histórias do passado como queria o jornalista –, as estratégias de apuração, o problema da cronologia das guerras, o cruzamento das histórias contadas com as fontes formais, a escolha da estrutura de romance para o livro, o objetivo inicial: “contar a história da quadrilha pela ótica dos moradores do morro, dos criminosos e da maioria honesta.” (p. 467) e ainda a opção por omitir os nomes verdadeiros dos personagens:

Para não mutilar os fatos, optei pela exposição dos nomes de guerra, ou codinomes de alguns. O mesmo critério usei para os policiais honestos e desonestos, e para os trabalhadores eventualmente envolvidos com o tráfico, contra ou a favor dele. Por mais que eu tenha alertado sobre as possíveis implicações legais, julguei que era meu dever minimizar os danos sobretudo contra aqueles que, estimulados por mim, sem qualquer forma de juízo, foram seduzidos pela arte de contar a história de suas vidas. (BARCELLOS, 2004, p. 467)

O resultado – isso Barcellos não diz – se desvia do objetivo inicial. A história da quadrilha que introduziu o Comando Vermelho na Santa Marta fica apagada diante da história do traficante Juliano, que ocupa o primeiro plano da narrativa. Os moradores honestos são uma multidão sem rosto na favela de maior concentração populacional do país. Apenas alguns poucos se destacam pela proximidade das relações com Juliano.

Nos capítulos finais o *narrador-jornalista* retoma o fio da narrativa para sumarizar os destinos de Juliano e de parte de sua quadrilha. Embora ainda haja momentos de focalização interna, pode-se notar um movimento de desconstrução do personagem: um Juliano falido e endividado volta ao Brasil para retomar o poder no morro, mas é frustrado pelo caso Salles. Herói e ídolo dos adolescentes do tráfico, ainda comanda algumas ações de dentro do presídio, mas, distante dos amigos, omite-se e desaponta os que eram mais próximos. Nestas sumarizações o narrador se permite também alguns juízos: “o funesto Patrick do Vidigal” (p. 539); “A quarta geração de traficantes do CV na Santa Marta chegaria ao comando sem nenhuma baixa e nenhum escrúpulo pela ganância de poder.” (p. 541).

O último capítulo alterna as vozes do *narrador-jornalista* e do *repórter-narrador*. Este suspende a narrativa para um comentário avaliativo da situação de violência dos jovens no tráfico e a devolve ao *narrador-jornalista*, que finaliza com duas histórias de jovens mortos na guerra interna do tráfico e nas mãos da polícia, traduzindo para o mundo concreto a reflexão crítica.

< >

Roberto Schwarz (1999), em sua crítica ao romance de estreia de Paulo Lins, destacava a qualidade singular da estrutura narrativa de *Cidade de Deus*, que reúne uma anticonvencional pluralidade de registros: filmes de ação, pesquisa de campo, jornalismo sensacionalista, narrativa naturalista, relatório científico, terminologia policial, marcas de oralidade e uma insolente nota lírica. Todos estes registros estão

presentes na voz do narrador que ora se cola a seus personagens para revelar aquilo que lhes vai por dentro – e que, por vezes, talvez nem eles mesmos saibam exatamente o que seja –, ora se distancia e se recusa a partilhar das verdades que ousa narrar.

Este movimento de afastamento e aproximação pode ser percebido no discurso do narrador que muitas vezes se mistura e se confunde com a fala dos personagens. O recurso para isso amplamente utilizado é o do discurso indireto livre – combinado ao discurso indireto –, que de um lado permite a recriação viva da fala popular e apresenta um ponto de vista interno à matéria narrada e de outro exime o narrador de emitir juízos ou de revelar preconceitos ou simpatias em relação à vida no crime.

Os dois primeiros terços do romance são as partes em que o narrador consegue trabalhar de maneira mais criativa os registros da gíria dos bandidos no discurso indireto livre, como neste trecho em que narra o início da vida de Cabeleira no crime:

Quando ganhasse mais corpo, arrumaria um *berro* para ficar rico no asfalto, mas enquanto fosse criança continuaria a roubar os trocados do seu pai, ele não percebia mesmo, estava sempre *ligação de goró*. Sua mãe era que *não marcava touca* com dinheiro, aquela ali era esperta mesmo. A felicidade, a segurança que sentiu quando Charrão lhe pediu para *entocar* um revólver em sua casa, cresceu muito mais depois que este fora assassinado. Aquele *ferro bonitão* ficou para ele *de mão beijada*. Tratava do *três oitão* como quem cuida da solução de todos os problemas. Panaceia desvairada cuidada com querosene e a ânsia de *rebentar a boa*. (LINS, 1997, pp. 50-1, grifos nossos)

Assim, aqui como em vários outros trechos da narrativa, temos acesso direto ao pensamento do personagem. Mesmo quando narra a situação de forma mais distanciada e no padrão culto da língua, ainda acrescenta elementos da gíria bandida.

Este ponto de vista em constante movimento, que se desloca conforme o personagem e a situação, mostra conhecimento e domínio da matéria narrada e da manufatura do ficcional. A criação ficcional muitas vezes encoberta pela realidade do mundo narrado, revela-se em episódios que não caberiam num tratamento não literário e permite que o narrador desloque seu ponto de vista à vontade, pelos mais diversos atores da narrativa, inclusive o galo que serviria de almoço à quadrilha de Pequeno e de Bené:

– Cocoricó, coricó! - fez o galo de Almeidinha olhando cabreiro para Zé Pequeno, que havia mandado Otávio comprar dez quilos de batata e cinco galinhas para completar o almoço.

[...]

O galo, de tanto ouvir comentários a propósito de sua existência, antes mesmo do sol nascer, tratou de bicar, malandramente, o barbante que o prendia a um pedaço de bambu fincado no chão, até que ele ficasse suficientemente fraco para rebentar ao mínimo puxão. Iria fugir, porém, só depois que Almeidinha lhe jogasse os milhos de que tanto gostava, o que ainda não havia acontecido.

[...] Mesmo com a certeza de que tudo era pertinente ao seu cozimento, achava que iria morrer e ao mesmo tempo não achava. Coisa de galo. Mas ao ver, de relance, a faca sendo sustentada por aquele que durante toda a sua vida acreditara ser seu amigo, certificou-se de que tudo ali concorria para o seu falecimento. (LINS, 1997, pp. 332-3)

O episódio tem seu lado pitoresco e alivia a tensão da narrativa, que vai ganhando contornos cada vez mais violentos, mas em se tratando de Zé Pequeno, termina de forma previsível: “ ‘- Senta o dedo no galo!’ E começou o tiroteio.” (p. 333). O galo escapa, mas como na construção literária as seleções e combinações não são aleatórias, nem se prestam simplesmente a relatar o mundo – trata-se antes de recriá-lo com a liberdade que a literatura permite – é inevitável fazer uma associação com o destino de Mané Galinha que, para infelicidade da sorte, cruza o caminho de Zé Pequeno, sessenta e seis páginas à frente.

Vale por fim notar, a partir da perspectiva do narrador, o papel do personagem Busca-Pé que pontua a narrativa como contraponto à vida no crime. O garoto aparece em três momentos chaves: na abertura do romance, quando sonha em ser fotógrafo e presencia com Barbantinho, corpos boiando no rio, “a guerra que navegava em sua primeira premissa” (p.14); no episódio do casarão, que marca a transição da infância para a adolescência e também a transição dos crimes de assalto ao tráfico estruturado em Cidade de Deus; e no início do terceiro terço do livro, visto pelos antigos amigos cocotas que entraram para o tráfico, já mais distante do crime e engajado no conselho de moradores da favela, o sonho de ser fotógrafo realizado. Desde o início da narrativa, após percorrer e apresentar o ambiente e as mudanças em Cidade de Deus, a voz do narrador deixa clara a sua preocupação: “Mas o assunto aqui é crime e eu vim aqui por isso...” (p. 22). A partir daí a narrativa é focada na ação, nos crimes, na violência e na brutalidade. Busca-Pé, ao recusar a violência e o crime apesar de tudo – da desesperança “a cada topada que dera na realidade” (p.12) e das oportunidades para entrar no crime “um dia aceitaria um daqueles tantos convites para assaltar ônibus, padaria, táxi, qualquer porra...” (p. 13) – parece representar o conhecimento e a recusa do narrador diante da barbárie que narra.

V

O trabalho de Barcellos ajuda a lançar luz num tema que se mostra ainda hoje obscuro e complexo e conta histórias que os veículos de comunicação não ousam contar. A mídia fala muito sobre a violência e o crime organizado, mas parece conhecer muito pouco sua intimidade. A

narrativa realista de *Abusado* retoma a possibilidade de um diálogo com as questões sociais do presente.

Entretanto, se mostra uma parte do problema, como o comércio de drogas no varejo, a guerra entre as facções do crime organizado pelo controle de territórios nas favelas do Rio de Janeiro, sua crescente militarização e a relação dos bandidos com polícias corruptos, o autor frustra quem pensa encontrar em sua narrativa relações mais profundas entre o lucrativo negócio do tráfico de drogas e de armas e o crime organizado fora das favelas, suas relações políticas e os esquemas de lavagem de dinheiro. Ao direcionar sua lente à favela Santa Marta, ele parece esquecer que a maior parcela da responsabilidade pelo aumento incontrolado da violência urbana está fora das favelas.

Se foi bem acolhido por uma parcela significativa do público e dos formadores de opinião, o livro de Barcellos também recebeu inúmeras críticas. Uma delas foi a de transformar Juliano em herói. Outra, mais contundente, foi a de ter publicado o livro sabendo que seu conteúdo explosivo poderia precipitar a morte de Marcio Amaro de Oliveira, o Marcinho VP, representado no livro por Juliano. Foi o que acabou acontecendo, dois meses após o lançamento de *Abusado*. O temor do jornalista a este respeito já havia sido expresso em seu primeiro encontro com o traficante, quando se recusou a escrever a biografia dele:

- O problema de um livro desse é a consequência da notoriedade.
- Não entendi.
- Como você prefere ser chamado? De traficante, de criminoso...
- Bandido. Bandido!
- Lembra do Lúcio Flávio, do Meio-Quilo, do Bolado, do Brasileirinho?
- Lembro. Lembro.
- E o que acontece com os bandidos no Brasil quando ficam mais conhecidos? Alguns são presos e tudo bem. Mas muitos são mortos. Não quero ser instrumento da morte de ninguém.

Juliano reagiu indignado com a minha franqueza.

- Que isso, cara? Tira essa palavra da sua boca, isso nunca vai acontecê comigo - disse ele enquanto fazia três vezes o sinal-da-cruz com a mão.

(BARCELLOS, 2004, pp. 459-60)

Nas edições seguintes, Barcellos incluiu um posfácio onde comenta como recebeu a notícia do assassinato de Marcio/Juliano VP e as acusações de que o livro teria provocado a morte do traficante pelo Comando Vermelho. De certa forma, Barcellos admite a responsabilidade do livro: “Infelizmente a morte de Juliano *confirmou o que eu temia desde o dia da nossa primeira conversa sobre o livro.*” (p. 556). Mas rebate a hipótese, com dados dos assassinatos dentro do presídio:

Em nenhuma de nossas conversas [por telefone, após a prisão] ele se queixou de seus inimigos. Acredito também que não imaginava que os companheiros do Comando Vermelho, que tanto idolatrava, fossem usar a conivência do estado, com as execuções sumárias, como arma contra ele. No período em que estive preso, 54 parceiros dele foram executados enquanto pagavam suas dívidas com a sociedade, na mesma cadeia de Bangu.

No dia 29 de julho de 2003 foi a vez de Juliano, encontrado morto dentro de uma lata de lixo, com o corpo coberto pelos livros que gostava de ler.

(BARCELLOS, 2004, p. 556)

O lançamento do livro gerou controvérsias também entre os moradores da favela Santa Marta. Alguns acusaram Barcellos de divulgar o nome real de traficantes mortos e colocar a família em situação de constrangimento. Outros o criticaram pelo fato de divulgar fotos de bandidos, mortos pelo tráfico, sem a autorização da família. Há quem não goste da ênfase na abordagem sobre o crime na favela, e preferia ver a comunidade retratada sob outro ângulo. Há ainda quem afirme que o traficante Marcio Amaro de Oliveira, o Marcinho VP, não merecia ser lembrado e que de qualquer forma ele já estava marcado para morrer, com ou sem o lançamento do livro (NETTO, 2003).



Ao transpor para a literatura a violência sofrida pela população pobre, composta pelos moradores da favela, privilegiando a perspectiva do oprimido, principalmente das crianças e jovens, negros em sua maioria, seduzidos pelo negócio do crime, *Cidade de Deus* cumpre o papel de aprofundar o conhecimento dos fatos pela representação da experiência vivida e observada. Para além do significado histórico e da amplitude do tema tratado, Paulo Lins tece sua trama pontuada pela reflexão de questões que representam valores permanentes, ou pelo menos duradouros, na sociedade contemporânea. Mas como toda obra literária, a interpretação depende dos olhos de quem lê.

A constância brutal da violência narrada em *Cidade de Deus* produz uma sensação de desarmonia e de desconforto, que a poesia às vezes procura arrefecer. O mundo é posto em confinamento, num espaço degradado e alienado, que recriado pela ficção revela o abandono dos valores humanos mais convencionais. Não há lugar para o pitoresco, no recorte feito por Paulo Lins para tratar do crime e do narcotráfico. Os momentos de pausa para o descanso do crime antes que outro se precipite na narrativa, não são muitos e são apresentados por uma triste nota melancólica, senão desesperançada, como na cena de abertura em que o devaneio dos dois amigos no riacho se converte em nó na garganta. Edgar Poe dizia que toda narrativa deveria ser escrita tendo-se em vista a última linha. Em *Cidade de Deus* é uma pipa no céu empinada por um traficante menino.

No início do romance de Paulo Lins, que funciona como um prelúdio à sua narrativa, o narrador faz uma espécie evocação malandra às musas, “Poesia, minha tia, ilumine as certezas dos homens e os tons

de minhas palavras. É que arrisco a prosa mesmo com balas atravessando os fonemas.” (p. 23). A evocação nos leva à tradição literária da épica, na qual o poeta é um fazedor, um contador de histórias, que poderia reunir as diferentes vozes humanas. Como na tradição épica, ele narra uma história de guerra, e como na romanesca, uma certa aniquilação do homem.

< >

Podemos sistematizar as diferenças e semelhanças entre a narração romanesca e a narração jornalística que analisamos no romance *Cidade de Deus*, de Paulo Lins e no romance-reportagem *Abusado*, de Caco Barcellos, nestes quadros comparativos:

Espaço e ambientação	
<i>Abusado</i>	<i>Cidade de Deus</i>
Mapeamento da favela	Mapeamento da favela
Contextualização histórica do espaço	Contextualização histórica do espaço
Personagens circunscritos ao espaço da favela, com várias incursões exteriores	Personagens circunscritos ao espaço concentrado na favela, com poucas incursões exteriores
Ambientação sonora	Ambientação lírica
Retratos expositivos do ambiente	Retratos dinâmicos do ambiente

Personagens	
<i>Abusado</i>	<i>Cidade de Deus</i>
<p>um protagonista</p> <p>outros personagens orbitam o protagonista (amigos e família)</p> <p>opõem-se a ele (traficantes inimigos, polícia, imprensa)</p> <p>2 primeiras partes – protagonista é tratado como herói</p> <p>3ª parte – desconstrução do herói</p>	<p>três protagonistas</p> <p>outros personagens mantêm com os protagonistas relações de:</p> <ul style="list-style-type: none"> • oposição • confronto • equilíbrio

Tempo, tensão e distensão	
<i>Abusado</i>	<i>Cidade de Deus</i>
<p><i>in media res</i> convencional</p> <p>Ritmo cumulativo</p> <p>Narrativa dinâmica nas duas primeiras partes do livro, monótona na 3ª parte</p>	<p><i>in media res</i> anticonvencional</p> <p>Ritmo contrastivo</p> <p>Narrativa dinâmica nas duas primeiras partes do livro, monótona na 3ª parte</p>

Narrador e vozes presentes no texto	
<i>Abusado</i>	<i>Cidade de Deus</i>
<p>Dois narradores:</p> <ul style="list-style-type: none"> • Heterodiegético – 1ª e 2ª partes <p><i>Narrador-jornalista</i></p> <p>Características: narração em 3ª pessoa, adota várias focalizações, identifica-se com o traficante</p> <ul style="list-style-type: none"> • Homodiegético – 3ª parte <p><i>Repórter-narrador</i></p> <p>Características: narração em 1ª pessoa, diferencia-se do traficante</p> <p>Registro documental / jornalístico</p> <p>Pouca utilização do discurso indireto livre</p>	<p>Um narrador – 3ª pessoa / heterodiegético</p> <p>Várias focalizações – possibilitam distanciamento e aproximação com o material narrado</p> <p>Pluralidade de registros</p> <ul style="list-style-type: none"> • narrativa naturalista • pesquisa de campo • filmes de ação • jornalismo sensacionalista • terminologia policial • marcas de oralidade • tom lírico <p>Grande utilização do discurso indireto livre</p>

Visão de mundo	
<i>Abusado</i>	<i>Cidade de Deus</i>
<p>Preocupação social</p> <p>Amplia o conhecimento sobre o tráfico de drogas</p> <p>Limita o foco ao tráfico no varejo</p> <p>Vida na favela limita-se às relações com o tráfico</p> <p>Heroiciza (parcialmente) o traficante</p>	<p>Preocupação social</p> <p>Levanta questões contundentes</p> <p>Sensação de desarmonia</p> <p>Abandono dos valores humanos básicos</p> <p>Tom melancólico e de desesperança</p>

5 – Considerações Finais

Ao analisar as relações existentes entre a literatura e o jornalismo, procuramos entender como a realidade social se constrói através das representações textuais e em que instância se processa a conexão entre a literatura e o jornalismo. Acreditamos que nosso esforço possa contribuir para melhorar a qualidade da leitura e das discussões sobre o que se pensa e se produz nestes campos da representação e do conhecimento.

Neste estudo, observamos as múltiplas dimensões da narrativa literária em contraste com a jornalística que, embora explorando técnicas e recursos narrativos, não consegue se desatar do referencial, que é o que a limita, mas também o que a define.

Antonio Candido (2004) analisando a narrativa naturalista d' O cortiço afirma que se é para a literatura plasmar a realidade, é melhor deixar a realidade em paz, e assim ele procura um outro olhar para interpretar a obra de Aluísio Azevedo, preferindo vê-la como “um objeto manufaturado com arbítrio soberano” (p. 106). Não poderíamos dizer o mesmo do jornalismo por duas razões, primeiro porque é atributo do jornalismo justamente retrabalhar o aparente caos do mundo e organizá-lo para apresentá-lo aos leitores, e segundo porque a atividade jornalística se constitui a partir de critérios próprios à natureza e à cultura jornalísticas – e também, não se pode esquecer, a partir das exigências e demandas das grandes empresas de comunicação e do mercado editorial.

Se de um lado o jornalismo é tido hoje como um discurso inferior em relação à literatura, numa postura sem dúvida ideológica, de

outro é preciso reconhecer que este olhar sobre a produção jornalística também reflete, a nosso ver, o caráter industrial da grande imprensa que afeta a qualidade dos textos jornalísticos da atualidade. Benjamin percebeu a imprensa como uma usina de informação – uma indústria que capta, processa, analisa, organiza e distribui os fatos do mundo, um instrumento poderoso do alto capitalismo – e nesta perspectiva viu a informação se impor e provocar uma crise na narrativa. Mas, como costumava afirmar Borges, a narrativa vai sempre estar presente, e como nos apontou Santiago, neste estudo, a necessidade de narrar persiste e por isso as narrativas se reinventam e se renovam constantemente.

O jornalismo literário que volta com força nos tempos presentes busca suprir a lacuna deixada pela grande imprensa e retoma a tradição narrativa do fazer jornalístico para aprimorar técnicas, olhares e texto. Entretanto, a prática jornalística está inserida num contexto social que se projeta para além do texto, pois os personagens narrados fazem parte do mundo, e, portanto, questões éticas devem ser sempre consideradas.

A conduta ética e responsável inclui uma atitude transparente para os leitores e para as fontes. As fontes, que podem se tornar os personagens das narrativas jornalísticas, têm o direito de saber com quem e para quem estão falando. Uma reportagem de imersão requer não apenas que os entrevistados sejam alertados sobre os procedimentos do jornalista, como também que estejam de acordo com os mesmos. Como vimos com as críticas recebidas por Barcellos, não bastam boas intenções e justificativas pelas escolhas e atitudes. Neste sentido o texto jornalístico tem mais força que o literário pela possibilidade de interferência concreta na vida das pessoas, principalmente daquelas sobre as quais se narra.

A produção contemporânea na literatura e no jornalismo ressalta a violência dos grandes centros urbanos associada ao

narcotráfico e à corrupção policial. A criminalidade violenta há muito deixou de ser um assunto de exclusivo interesse da justiça ou de autoridades policiais. É um tema que, pela urgência pública e pela relevância política, ocupa a atenção de pensadores, pesquisadores e atores sociais dos mais diversos segmentos. Mas se problematiza questões urgentes e busca transcender o mero factual, a abordagem realista destes problemas – na literatura e no jornalismo – tem sido muitas vezes criticada por se concentrar excessivamente na marginalidade e no mundo do crime, e se apartar de um contexto social e político mais amplo e mais complexo. Pode-se avaliar objetivamente a internacionalização do crime organizado, com suas características político-econômicas particulares e lucrativas, mas não se deve ignorar o impacto na vida das pessoas que vivem esta realidade de perto, permitindo entrever no plano subjetivo a ruptura que se verifica com os valores comunitários e a desestruturação dos laços familiares e das relações interpessoais, e suas consequências no agravamento dos conflitos sociais.

A análise de *Abusado*, de Caco Barcellos, e de *Cidade de Deus*, de Paulo Lins, ilustra as aproximações entre jornalismo e literatura quando se trata de narrar a realidade, mas também mostra como estas duas linguagens se distanciam no trato do tema. O jornalismo não consegue – e não pode mesmo, por sua natureza – se descolar do referencial, mas pode nele interferir de forma mais incisiva. A literatura, em sua liberdade criativa, consegue retirar do real questões mais contundentes e talvez por isso provocar reflexões agudas, desestabilizando os leitores, sem que isso se encaminhe para transformações efetivas.

Uma questão ainda a ser observada é a das aproximações e distanciamentos entre estas duas práticas e linguagens – se o jornalismo e a literatura guardam tantas afinidades, o que então os diferenciaria? Talvez pudéssemos voltar mais uma vez à questão do olhar que o

narrador coloca sobre os fatos e arriscar dizer que no jornalismo predomina o olhar fragmentado e fugaz do narrador pós-moderno, sua focalização se dá com as lentes do instante e do sensacional; a literatura, quando parte da experiência e busca origens e causas, aprofunda os significados do presente em processo. São atividades que sem dúvida, em muitos planos, convergem, mas ao jornalista que quiser entender e comunicar o mundo para além do imediato é preciso ajustar as lentes e mudar o olhar.

6 – Bibliografia

ABRAMO, Cláudio. *A regra do jogo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

ABRAMO, Perseu. *Padrões de manipulação na grande imprensa*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2003.

ADORNO, Theodor W. “Posição do narrador no romance contemporâneo”. In: *Notas de literatura I*. Trad. e apres. Jorge M. B. de Almeida. São Paulo: Duas Cidades, Ed. 34, 2003. pp. 55-64.

_____. ADORNO, Theodor W. “O estranho realista”. In: *Notas de literatura*. Trad. Celeste Aída Galeão. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1973. pp.31-50.

AMORIM, Carlos. *CV-PCC: a irmandade do crime*. Rio de Janeiro: Record, 2005.

AMOROSO LIMA, Alceu. *O jornalismo como gênero literário*. São Paulo: Com-Arte/ EDUSP, 1990.

ARBEX, José Jr. *Showrnlismo: a notícia como espetáculo*. São Paulo: Casa Amarela, 2001.

ARRIGUCCI JR., Davi. *Outros achados e perdidos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

ATHAYDE, Celso e MV Bill. *Falcão – meninos do tráfico*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2006.

BALZAC, Honoré de. *Ilusões perdidas*. Trad. Ernesto Pelanda e Mário Quintana. São Paulo: Abril Cultural, 1978.

BARCELLOS, Caco. *Abusado: o dono do morro Dona Marta*. Rio de Janeiro: Record, 2004.

_____. *Rota 66: a história da polícia que mata*. São Paulo: Globo, 1994.

BARTHES, Roland. “Da história ao real”. In: *O rumor da língua*. Trad. Mario Laranjeira. Prefácio de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Brasiliense, 1988.

_____. “Introdução à análise estrutural da narrativa”. In: BARTHES, Roland et al. *Análise estrutural da Narrativa: pesquisas semiológicas*. 4ª ed. Trad. Maria Zélia Barbosa Pinto. Petrópolis: Vozes, 1976. pp. 19-60.

BELO, Eduardo. *Livro-reportagem*. São Paulo: Contexto, 2006.

BENJAMIN, Walter. *Magia e Técnica, Arte e Política*. 5ª ed. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1993.

____. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. Trad. José Martins Barbosa, Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989.

BERGER, Peter L.; LUCKMANN, Thomas. *A construção social da realidade: tratado de sociologia do conhecimento*. Trad. Floriano de Souza Fernandes. Petrópolis: Vozes, 1985.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1994.

BOYNTON, Robert S. *The new new journalism: conversations with America's best nonfiction writers on their craft*. New York: Vintage Books, 2005.

BRITO, José Domingos de (org.). *Literatura e Jornalismo*: vol. 3. São Paulo: Novera Editora, 2007.

BRIGGS, Asa e BURKE, Peter. *Uma história social da mídia: de Gutenberg à Internet*. Trad. Maria Carmelita Pádua Dias. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

BRUM, Eliane. *A vida que ninguém vê*. Porto Alegre: Arquipélago Editorial, 2006.

____. *A vida dos outros*. Rio de Janeiro: Globo, 2008.

BRUNELLO, Piero. "Um médico no inferno". In: TCHÉKHOV, Anton. *Um bom par de sapatos e um caderno de anotações: como fazer uma reportagem*. Seleção e prefácio de Piero Brunello. Trad. Homero Freitas de Andrade. São Paulo: Martins, 2007.

BULHÕES, Marcelo. *Jornalismo e literatura em convergência*. São Paulo: Ática, 2007.

CANDIDO, Antonio. *O discurso e a cidade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul; São Paulo: Duas Cidades, 2004.

____. *A crônica: o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil*. Campinas, SP: Editora da UNICAMP; Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1992.

CAPARRÓS, Martín. *Taller de periodismo y literatura*. Relatoria de Maria Paulina Ortiz. Cartagena: Fundación Nuevo Periodismo Iberoamericano y Corporación Andina de Fomento, 2003.

CAPOTE, Truman. *A sangue frio*: relato de um homicídio múltiplo e suas consequências. Trad. Sergio Flaksman. Posfácio Ivan Lessa. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

____. *The Story Behind a Nonfiction Novel*. January 16, 1966. New York, USA: The New York Times. Entrevista concedida a George Plimpton. Disponível: <<http://www.nytimes.com/books/97/12/28/home/capote-interview.html>>. Acesso em 20/12/2007.

CARVALHO, Nadja; MOURA, Sandra (org.). *Leituras do Abusado*. João Pessoa: Editora Universitária, 2003.

CASTRO, Gustavo de & GALENO, Alex. *Jornalismo e literatura: a sedução da palavra*. São Paulo: Escrituras, 2002.

COSENZA, Ana. "A guerra vista pelos de baixo". In: Projeto História – Revista do Programa de Estudos pós-graduados em História e do departamento de História – PUC/SP. São Paulo: PUC-SP, 2005, pp. 387-390.

CHAPARRO, Manuel Carlos. *Sotaques d'aquém e d'além mar: percursos e gêneros do jornalismo português e brasileiro*. Santarém, Portugal: Jortejo, 1998.

CHAUÍ, Marilena. "Ética, violência e política". In: *Cultura e democracia: o discurso competente e outras falas*. 11ª edição revista e ampliada. São Paulo: Cortez, 2006.

_____. *Convite à filosofia*. 12ª ed. São Paulo: Ática, 2002.

CHARAUDEAU, Patrick. *Discurso das mídias*. Trad. Ângela S. M. Corrêa. São Paulo: Contexto, 2007.

COELHO, Marcelo. "Notícias sobre a crônica". In: CASTRO, Gustavo de & GALENO, Alex. *Jornalismo e literatura: a sedução da palavra*. São Paulo: Escrituras, 2002.

COSTA, Cristiane. *Pena de aluguel: escritores jornalistas no Brasil 1904 – 2004*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

COSTA LIMA, Luiz. *História. Ficção. Literatura*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

COSSON, Rildo. *Romance-reportagem: o gênero*. Brasília: Editora da Universidade de Brasília; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2001.

CRUZ, Elcy Luiz da. *Terras sem mal: a história e a ficção como promessas de futuro*. Recife: UFPE, 2003. (tese)

CUNHA, Euclides da. *Os sertões*. São Paulo: Ateliê Editorial, Imprensa Oficial do Estado, Arquivo do Estado, 2001.

D'ONOFRIO, Salvatore. *Literatura ocidental: autores e obras fundamentais*. São Paulo: Ática, 1990.

DAVIS, Mike. *Planeta favela*. Trad. Beatriz Medina. São Paulo: Boitempo, 2006.

DÉBORD, Guy. *La société du spectacle*. Paris: Gallimard, 1992.

DEFOE, Daniel. *A journal of the plague year*. Mineola, NY: Dover Thrift Editions, 2001.

_____. *Robinson Crusoe*. Disponível em: <<http://www.pierre-marteau.com/editions/1719-robinson-crusoe/p-iii.html>>. Acesso em 15/02/2008.

DIAS, Ângela Maria; LEAL, Paula Glenadel (org.). *Estéticas da crueldade*. Rio de Janeiro: Atlântica, 2004.

DOWDNEY, Luke. *Crianças do tráfico: um estudo de caso de crianças em violência armada organizada no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2003.

EAGLETON, Terry. *Teoria da literatura: uma introdução*. Trad. Waltensir Dutra. 6ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

ECO, Umberto. *Sobre a literatura*. Trad. Eliana Aguiar. 2ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2003.

_____. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

ELOY MARTÍNEZ, Tomás. *Taller de periodismo narrativo*. Relatoria: Juan Pablo Meneses. Cartagena de Indias, Colombia: Fundación Nuevo Periodismo Iberoamericano, 2004. Disponível em: <<http://www.fnpi.org/biblioteca/relatorias/narrativo/1.asp>>. Acesso em: 15/05/2008.

FARO, José Salvador. *Revista Realidade, 1966-1968: tempo da reportagem na imprensa brasileira*. 1999. Disponível em: <<http://www.jsfaro.pro.br/>>. Acesso em 21/01/2008.

FERREIRA, Carlos Rogé. *Literatura e jornalismo: práticas políticas*. São Paulo: Edusp, 2004.

FIGUEIREDO, Vera Lúcia. *Os crimes do texto: Rubem Fonseca e a ficção contemporânea*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

FONTANA, Monica; WEBB, Paul. 2006. "Fato e ficção: uma relação dialética". In: Anais do XXIX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação. *Estado e Comunicação*. Brasília: Intercom, 2006.

FORSTER, Edward Morgan. *Aspectos do romance*. Org. Oliver Stallybras; trad. Sergio Alcides. São Paulo: Globo, 2005.

FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir: história da violência nas prisões*. 11ª ed. Petrópolis: Vozes, 1993.

FRUS, Phyllis. *The politics and poetics of journalistic narrative: the timely and the timeless*. Cambridge, UK; New York, USA: Cambridge University Press, 1994.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *História e Narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

____. "Walter Benjamin ou a história aberta". Prefácio. In: BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1993.

GENETTE, Gérard. "Fronteiras da narrativa". In: BARTHES, Roland (et al.). *Análise estrutural da narrativa*. Trad. Maria Zélia Barbosa Pinto. Petrópolis: Vozes, 1976.

GINZBURG, Carlo. *O fio e os rastros: verdadeiro, falso, fictício*. Trad. Rosa Freire d'Aguiar e Eduardo Brandão. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

HANNIS, Grant. "An example to the rest of your scribbling crew': the influential literary techniques of the eighteenth-century journalist Daniel Defoe". In: *Asia Pacific Media Educator*, n. 18, Special Issue: Narrative and Literary Journalism, University of Wollongong - Australia, pp. 45-57, dec/2007.

HAUSER, Arnold. *História social da arte e da literatura*. Trad. Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

HERSEY, John. *Hiroshima*. Trad. Hildegard Feist. Posfácio Matinas Suzuki Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

ISER, Wolfgang. *The act of reading: a theory of aesthetic response*. Baltimore, USA; London, UK: The Johns Hopkins University Press, 1980.

____. "Os atos de fingir ou o que é fictício no texto ficcional". Trad. Heidrun Krieger Olinto e Luiz Costa Lima. In: COSTA LIMA, Luiz. *Teoria da Literatura em suas fontes*. Vol. 2. 2ª edição revista e ampliada. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983. pp. 384-416.

____. *O ato da leitura: uma teoria do efeito estético*. Vol. 1. Trad. Johannes Kretschmer. São Paulo: Editora 34, 1996.

JAGUARIBE, Beatriz. *O choque do real: estética, mídia e cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

JAMES, Henry. *A arte do romance: antologia de prefácios*. Trad. e notas Marcelo Penn. São Paulo: Globo, 2003.

JAMESON, Fredric. *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. Trad. Maria Elisa Cevalco. 2ª ed. São Paulo: Ática, 2000.

JORGE, Thaís Mendonça. "Macdonaldização no jornalismo, espetacularização da notícia". In: *Revista Estudos em Mídia e Jornalismo*, Florianópolis, Ano V - n. 1, pp. 25-35 jan./ jun. 2008.

KAPUŚCIŃSKI, Ryszard. *Minhas viagens com Heródoto: entre a história e o jornalismo*. Trad. Tomasz Barcinski. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

____. *O imperador: a queda de um autocrata*. Trad. Tomasz Barcinski. Posfácio Mario Sergio Conti. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

____. *Los cinco sentidos del periodista*. Buenos Aires: Fondo de Cultura, 2003.

KARAM, Francisco José. "A Antigüidade greco-romana, o lead e a contemporânea narrativa jornalística". In: *Sala de Prensa*, Año III, Vol. 2, Agosto 2000. Disponível em: <<http://www.saladeprensa.org/art150.htm>>, acesso em 21/05/2007.

KRAMMER, Mark. *Breakable Rules for Literary Journalists*. In: Narrative Digest, online, jan/1995. Disponível em: <<http://www.nieman.harvard.edu/narrative/essay.aspx?id=100061>>. Acesso em 20/10/2007.

KUNCZIK, Michael. *Conceitos de Jornalismo*: Norte e Sul. 2ª ed. Trad. Rafael Vilela Jr. São Paulo: EDUSP, 2002.

LACOUTURE, Jean. "A história imediata". In: LE GOFF, Jacques. *A história nova*. Trad. Eduardo Brandão. 5ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

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

LINS, Paulo. *Cidade de Deus*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

____. *Dos perigos do sucesso*. www.viva.favela.com.br, 12/02/2003. Disponível em <<http://novo.vivafavela.com.br/publique/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?search%5Fby%5Fkeywords=any&search%5Fby%5Fauthorname=all&text=Dos+perigos+do+sucesso&search%5Fby%5Fheadline=falso&from%5Finfo%5Findex=11&search%5Fby%5Fsection=all&search%5Fby%5Fstate=all&search%5Ftext%5Foptions=all&query=simple&sid=87&infoid=26173&search%5Fby%5Fpriority=all&search%5Fby%5Ffield=tax>>. Acesso em 25/06/2006.

LONDON, Jack. *O povo do abismo – Fome e miséria no coração do império britânico: uma reportagem do início do séc. XX*. Trad. Hélio Guimarães e Flávio Moura. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2004.

LÖWY, Michael. *Walter Benjamin: aviso de incêndio*. São Paulo: Boitempo, 2005.

LUBBOCK, Percy. *The craft of fiction*. London: Jonathan Cape, 1921. Disponível em: <<http://infomotions.com/etexts/gutenberg/dirs/1/8/9/6/18961/18961.htm>> (*The Project Gutenberg eBook*). Acesso em maio de 2009.

LUKÁCS, Georg. *Ensaio sobre literatura*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1965.

LYON-CAEN, Judith. *La "Société de 48" a cent ans*. Revue d'histoire du XIXe siècle, 2005-31, mis en ligne le 18 février 2006. Disponível em: <<http://rh19.revues.org/document973.html>>. Acesso em 08/04/2008.

LYOTARD, Jean-François. *A condição pós-moderna*. Trad. José Bragança de Miranda. Lisboa: Gradiva, 1989.

MAGALHÃES, Mário. *O narcotráfico*. São Paulo: Publifolha, 2000.

MARCONDES FILHO, Ciro. *Comunicação e jornalismo: a saga dos cães perdidos*. São Paulo: Hacker Editores, 2002.

MEDINA, Cremilda. *Notícia: um produto à venda*. São Paulo: Summus, 1988.

MELO, José Marques de. *Jornalismo opinativo: gêneros opinativos no jornalismo brasileiro*. 3ª ed. rev. e ampl. Campos do Jordão/SP: Mantiqueira, 2003.

MELO, Patrícia. *Inferno*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

MENEZES, Fagundes de. *Jornalismo e literatura*. Rio de Janeiro: Razão Cultural, 1997.

MEYER, Marlyse. *Folhetim: uma história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

MINC, Alain. *A nova Idade Média*. São Paulo: Ática, 1994.

MISSE, Michel. *Crime e violência no Brasil contemporâneo: estudos de sociologia do crime e da violência urbana*. Rio de Janeiro: Editora Lumen Juris, 2006.

MOLICA, Fernando (org.). *50 anos de crimes: reportagens policiais*. Rio de Janeiro: Record, 2007.

MOTTA, Luiz Gonzaga. "A Análise Pragmática da Narrativa Jornalística". Trabalho apresentado no XXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação. Rio de Janeiro, set 2005. (CD-Rom)

_____. "Jornalismo e configuração narrativa da história do presente". In: Revista e-compós vol. I *Comunicação e Sociedade*, online, dezembro de 2004. Disponível em: <<http://www.compos.org.br/seer/index.php/e-compos/issue/view/1>>. Acesso em: 11/10/2007.

FOLHA Online. Novo Manual da Redação – 1996. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/folha/circulo/manual_redacao.htm>

OLINTO, Heindrun Krieger; SCHØLLHAMMER, Karl Erik (org.). *Literatura e mídia*. Rio de Janeiro: PUC-Rio; São Paulo: Loyola, 2002.

ORWELL, George. *Na pior em Paris e em Londres*. Trad. Pedro Maia Soares. Posfácio de Sérgio Augusto. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

_____. *Dentro da baleia e outros ensaios*. Trad. José Antonio Arantes. Org. e prefácio Daniel Piza. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

____. *Recordando a guerra espanhola*. Trad. M.C. Nunes. Lisboa: Antígona, 1984.

PANDOLFI, Dulce; GRZYNSZPAN, Mario (org.). *A favela fala: depoimentos ao CPDOC*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2003.

PENA, Felipe. *Jornalismo literário*. São Paulo: Contexto, 2006a.

____. *Teoria do jornalismo*. São Paulo: Contexto, 2006b.

PEREIRA, Carlos Alberto Messeder *et al.* (org.). *Linguagens da violência*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

PEREIRA LIMA, Edvaldo. *Páginas ampliadas: o livro-reportagem como extensão do Jornalismo e da Literatura*. Edição rev. e atual. Barueri, SP: Manole, 2004.

PINHEIRO, Paulo Sérgio; ALMEIDA, Guilherme. *Violência urbana*. São Paulo: Publifolha, 2003.

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

REED, John. *Dez dias que abalaram o mundo*. Trad. Armando Gimenez. Porto Alegre: L&PM, 2002.

____. *Guerra dos Bálcãs*. Trad. Ludmila Hashimoto Baros. São Paulo: Conrad, 2002.

____. *A filha da revolução*. Trad. Laura Pinto Rebessi. São Paulo: Conrad, 2000.

RIBEIRO, Paulo Jorge. "Cidade de Deus na zona de contato". In: *Revista de Crítica Literária Latinoamericana*. Año XXIX, nº 57. Lima-Hanover, 1er. Semestre de 2003, pp. 125-139. Disponível em: <<http://www.dartmouth.edu/~rcll/rcll57/57pdf/57ribeiro.pdf>>. Acesso em 22/05/2007.

RIO, João do. *A alma encantadora das ruas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

ROBERT, Marthe. *Romance das origens, origens do romance*. Trad. André Telles. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

ROSS, Lílian. *Filme: um retrato de Hollywood*. Trad. Pedro Maia Soares. Pós-fácio Davi Arriguicci Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

ROUANET, Sérgio Paulo. *As razões do Iluminismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

ROUTH, Harold. "Steele and Addison". In: Ward, A. W.; Waller, A. R (ed.). *The Cambridge History of English And American Literature - An Encyclopedia in*

Eighteen Volumes (1907-21). Volume IX: English. From Steele and Addison to Pope and Swift (1912). Disponível em: <<http://www.bartleby.com/219/>>. Acesso em 05/03/2008.

SALLES, João Moreira; LUND, Kátia. *Notícias de uma guerra particular*. Brasil: Videofilmes, 1999. (documentário – DVD duplo).

SANTIAGO, Silviano. *Nas malhas da letra*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

_____. “Vale quanto pesa: a ficção brasileira modernista”. In: *Vale quanto pesa: ensaios sobre questões político-culturais*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982. pp. 25-40.

SATO, Nanami. “Jornalismo, literatura e representação”. In: CASTRO, Gustavo de & GALENO, Alex. *Jornalismo e literatura: a sedução da palavra*. São Paulo: Escrituras, 2002a.

_____. *Revista realidade: alegoria e narrativização nas reportagens*. 2002b. Disponível em: < www.facasper.com.br/cultura/download/RGS.doc>. Acesso em 12/01/2008.

SCHWARZ, Roberto. “Cidade de Deus”. In: *Seqüências brasileiras: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999. pp. 163-171.

SCHNEIDER, Sabrina. *A ficcionalização do real no livro-reportagem Abusado: o dono do morro Dona Marta, de Caco Barcellos*. Porto Alegre: PUCRS, 2007. (dissertação de mestrado)

SERVA, Leão. *Jornalismo e desinformação*. 2ª ed. rev. e atual. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2001.

SEVCENKO, Nicolau. *Literatura como missão: tensões sociais*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

_____. *A corrida para o século XXI: no loop da montanha russa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

SILVA, José Fernando Siqueira da. *“Justiceiros” e violência urbana*. São Paulo: Cortez, 2004.

SILVA, Wellington Augusto da. *Cidade de Deus: uma leitura formativa da desagregação*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2007. (dissertação de mestrado)

SILVERMAN, Malcolm. *Protesto e o novo romance brasileiro*. 2ª. ed. revista. Trad. Carlos Araújo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

SOARES, Luiz Eduardo; MV Bill; ATHAYDE, Celso. *Cabeça de porco*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2005.

SOARES, Luiz Eduardo; PIMENTEL, Rodrigo; BATISTA, André. *Elite da tropa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2006.

SOARES, Luiz Eduardo. *Meu casaco de general: quinhentos dias no front da Segurança Pública do Rio de Janeiro*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000a.

_____. "Uma interpretação do Brasil para contextualizar a violência". In: PEREIRA, Carlos Alberto Messeder (et al.) *Linguagens da violência*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000b.

_____. *Violência e política no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: ISER / Relume Dumará, 1996.

SODRÉ, Nelson Werneck. *História da imprensa no Brasil*. 4ª ed. atual. Rio de Janeiro: Mauad, 1999.

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

SUZUKI JR., Matinas. "Jornalismo com H". Posfácio. In: HERSEY, John. *Hiroshima*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

TALESE, Gay. *Fama e Anonimato*. Trad. Luciano Vieira Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

_____. *A mulher do próximo: uma crônica da permissividade americana antes da era da Aids*. Trad. Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

TCHÉCOV, Anton Pávlovitch. *Um bom par de sapatos e um caderno de anotações: como fazer uma reportagem*. Trad. Homero Freitas de Andrade. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

TRAQUINA, Nelson. *O estudo de jornalismo no século XX*. São Leopoldo, RS: Editora Unisinos, 2002.

_____. *Teorias do Jornalismo: a tribo jornalística, uma comunidade interpretativa transnacional*. Florianópolis: Insular, 2005.

UNICEF; Secretaria Especial de Direitos Humanos da Presidência da República; Observatório das Favelas; Laboratório de Análises da Violência – UERJ. *IHA – Índice de Homicídios na Adolescência: Análise Preliminar dos homicídios em 267 municípios brasileiros com mais de 100 mil habitantes*. PRVL - Programa de Redução da Violência Letal contra Adolescentes e Jovens, julho de 2009.

VARELLA, Drauzio. *Estação Carandiru*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

VATTINO, Gianni. *A tentação do realismo*. Trad. Reginaldo Di Piero. Rio de Janeiro: Lacerda Ed. / Instituto Italiano de Cultura, 2001.

VAZ, Paulo; SÁ-CARVALHO, Carolina; POMBO, Mariana. *A vítima virtual e sua alteridade: a imagem do criminoso no noticiário de crime*, 2006. Disponível em: <<http://www.pucrs.br/famecos/pos/revfamecos/30/paulovaz.pdf>>. Acesso em 22/08/2006.

VENTURA, Zuenir. *Chico Mendes: crime e castigo*. Posfácio Marcos Sá Corrêa. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

_____. *Cidade Partida*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

VELHO, Gilberto; SOUZA, Marcos Alvito Pereira de (org.). *Cidadania e violência*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ / FGV, 1996.

VIRILIO, Paul. *Ville Panique: ailleurs commence ici*. Paris : Galilée, 2004.

VOGEL, Daisi. “A ficção do relato jornalístico”. In: *Caligrama – Revista de Estudos e Pesquisas em Linguagem e Mídia*, v. 1, n. 3, set/dez 2005. Disponível em: <http://www.eca.usp.br/caligrama/n_3/DaiseVogel.pdf>. Acesso em: 05/05/2008.

WALLACE, Martin. *Recent theories of narrative*. London: Cornell University Press, 1986.

WATT, Ian. *A ascensão do romance*. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

WHITE, Hayden. *Trópicos do discurso: ensaios sobre a crítica da cultura*. Trad. Alípio Correia de Franca Neto. São Paulo: EDUSP, 1994.

WISNIK, José Miguel. “Ilusões perdidas”. In: NOVAES, Adauto (org.). *Ética*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

WOLFE, Tom. *Radical chique e o novo jornalismo*. Trad. José Rubens Siqueira. Posfácio Joaquim Ferreira dos Santos. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

_____. *The new journalism*. London: Picador, 1990.

ZALUAR, Alba. *Integração perversa: pobreza e tráfico de drogas*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2004.

_____. “Para não dizer que não falei de samba: os enigmas da violência no Brasil”. In: NOVAIS, Fernando (coord. geral) e SCHWARCZ, Lilia Moritz (org.). *História da vida privada no Brasil – v. 4*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998; pp. 245-318.

ZIZEK, Slavoj. *Bem-vindo ao deserto do real! : cinco ensaios sobre o 11 de setembro e datas relacionadas*. Trad. Paulo Cezar Castanheira. São Paulo: Boitempo Editorial, 2003.