



**Universidade do Estado do Rio de Janeiro**  
Centro de Educação e Humanidades  
Instituto de Letras

Verônica da Silva Ferreira

**O ser incontornável: a presença do narrador nos textos de  
João Antônio e Eliane Brum**

Rio de Janeiro  
2019

Verônica da Silva Ferreira

**O ser incontornável: a presença do narrador nos textos de João Antônio e  
Eliane Brum**



Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Estudos de Literatura.

Orientadora: Prof<sup>ª</sup>. Dra. Ieda Maria Magri

Rio de Janeiro

2019

CATALOGAÇÃO NA FONTE  
UERJ/REDE SIRIUS/BIBLIOTECA CEH/B

F383

Ferreira, Verônica da Silva.

O ser incontornável: a presença do narrador nos textos de João Antônio e Eliane Brum / Verônica da Silva Ferreira. - 2019. 83 f.

Orientadora: Ieda Maria Magri.

Dissertação (mestrado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Letras.

1. Antônio, João, 1937-1996 - Crítica e interpretação – Teses. 2. Brum, Eliane, 1966- - Crítica e interpretação – Teses. 3. Narração (Retórica) – Teses. 4. Subjetividade na literatura – Teses. 5. Jornalismo e literatura – Teses. I. Magri, Ieda Maria. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Letras. III. Título.

CDU 869.0(81)-95

Bibliotecária: Eliane de Almeida Prata. CRB7 4578/94

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta dissertação, desde que citada a fonte.

---

Assinatura

---

Data

Verônica da Silva Ferreira

**O ser incontornável: a presença do narrador nos textos de João Antônio e  
Eliane Brum**

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Estudos de Literatura.

Aprovada em 19 de março de 2019.

Banca Examinadora:

---

Prof<sup>a</sup>. Dra. Ieda Maria Magri (Orientadora)  
Instituto de Letras - UERJ

---

Prof<sup>a</sup>. Dra. Giovanna Ferreira Dealtry  
Instituto de Letras - UERJ

---

Prof<sup>a</sup>. Dra. Anna Faedrich Martins Lopez  
Universidade Federal Fluminense

Rio de Janeiro  
2019

## DEDICATÓRIA

Para os meus pais, José e Maria, acalantos presentes e insubstituíveis na minha vida.

## AGRADECIMENTOS

A Deus, este mistério em forma de energia que nunca duvida da capacidade do ser humano, principalmente da minha.

Aos meus pais. A ele, José, que mesmo partindo muito cedo me ensinou o dever do compromisso com os próprios sonhos. A ela, Maria, minha doce mãe que me ensinava, com um simples olhar, o dom da resiliência.

À minha orientadora, Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Ieda Maria Magri, por nunca ter duvidado de mim, mesmo nos momentos mais tensos da escrita.

À UERJ, por ser simplesmente fantástica em todos os sentidos!

Aos meus tios, Darci e Joacil, por sempre confiarem e apoiarem os meus sonhos acadêmicos.

Aos meus primos e à minha afilhada amada Beatriz, por sempre se preocuparem comigo. Ao meu primo Guilherme, por proporcionar um sorriso no meu rosto em todos os nossos encontros.

À minha irmã, Valéria, por me ensinar tanto no silêncio tão observador que teve comigo ao longo do mestrado.

Ao meu amigo e amor Michel, por toda a paciência dedicada a mim nestes dois anos tão intensos... Obrigada por me ouvir e por me apoiar sempre!

Aos meus amigos amados... São tantos que não posso nomeá-los aqui... A minha eterna gratidão por tanto amor. Obrigada por torcerem tanto por esta conquista!

Aos meus alunos, chefes e colegas de trabalho! Obrigada pela parceria de sempre! Obrigada por confiarem sempre na minha escrita e no meu pensamento crítico! Vocês foram essenciais para esta conquista! A vocês, toda minha gratidão e meu amor!

À Eliane Brum e ao João Antônio, mestres da narrativa.

A todos aqueles que vislumbraram esta dissertação antes dela se tornar real.

## RESUMO

FERREIRA, Verônica da Silva. *O ser incontornável: a presença do narrador nos textos de João Antônio e Eliane Brum*. 2019. 83 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2019.

A dissertação tem como propósito analisar a presença do narrador em textos que apresentam convenções próprias do jornalismo, mas que também se apresentam *como* literatura. A pesquisa foi motivada pelos textos da jornalista Eliane Brum, publicados no livro *O olho da rua: uma repórter em busca da literatura da vida real*. Por ser um dos escritores de maior destaque na escrita que aposta na mistura de jornalismo e literatura, o escritor João Antônio foi considerado, nesta pesquisa, uma espécie de “antecedente ilustre”. Do autor, escolhemos analisar “Um dia no cais” e “Quem é o dedo duro?”, divulgados na extinta revista *Realidade*, o que permitiu uma comparação entre os modos de narrar dos dois escritores/jornalistas. Foram usados como base teórica Leonor Arfuch, Roland Barthes, Antonio Candido, Norman Friedman, Wolfgang Iser, Silviano Santiago, entre outros. O resultado da pesquisa consiste no processo de hibridização entre jornalismo e literatura, amalgamado pela forte presença do narrador.

Palavras-chave: João Antônio. Eliane Brum. Narrador. Subjetividade.

## ABSTRACT

FERREIRA, Verônica da Silva. *The inescapable being: the presence of the narrator in the texts of João Antônio and Eliane Brum*. 2019. 83 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2019.

The purpose of the dissertation is to analyze the presence of the narrator in texts that present conventions of journalism, but which also present themselves as literature. The research was motivated by the texts of journalist Eliane Brum, published in the book *O ojo da rua: a reporter in search of real life literature*. For being one of the writers of greater prominence in writing that bets on the mixture of journalism and literature, the writer João Antonio was considered, in this research, a kind of "illustrious antecedent". From the author, we chose to analyze "A Day at the Pier" and "Who's the Finger?", Published in the extinct magazine *Realidade*, which allowed a comparison between the two writers ' / journalists' ways of narrating. As a theoretical basis were used the writings of Leonor Arfuch, Roland Barthes, Antonio Candido, Norman Friedman, Wolfgang Iser, Silviano Santiago, among others. The result of the research consists in the process of hybridization between journalism and literature, amalgamated by the strong presence of the narrator.

Keywords: João Antônio. Eliane Brum. Narrator. Subjectivity.



## SUMÁRIO

	<b>INTRODUÇÃO.....</b>	<b>8</b>
<b>1</b>	<b>O NARRADOR: DAS REMINISCÊNCIAS DO PASSADO A SUA PRESENÇA NO JORNALISMO.....</b>	<b>12</b>
<b>2</b>	<b>A PRESENÇA DO NARRADOR NO OLHAR DE ELIANE BRUM</b>	<b>29</b>
<b>3</b>	<b>QUANDO UM NARRADOR SE DESTACA: A ESCRITA DE JOÃO ANTÔNIO.....</b>	<b>52</b>
	<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>80</b>
	<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>82</b>

## INTRODUÇÃO

Entre os anos de 2004 e 2007, ao realizar a graduação em Comunicação Social, com habilitação em Jornalismo, na PUC-Rio, pude me deparar com uma forma diferenciada de escrita jornalística, muito presente no Jornalismo Literário. Com uma linguagem diferente da objetividade e concisão tão comuns do *hard news*, o jornalismo literário não se destaca pela área de atuação dentro do campo da comunicação, mas sim pela forma como apresenta os fatos para o leitor, evidenciando características como a descrição minuciosa de lugares, pessoas, objetos; o registro de diálogos completos; a apresentação de diferentes pontos de vista de personagens inseridos no acontecimento, além da criação do perfil humanizado de cada um deles; a reflexão sobre temas sociais; a ampliação dos recursos próprios da escrita jornalística, como o *lead*; o uso do tempo a favor da permanência do contexto informativo nas mentes do público; a presença do “narrador” mais próximo dos personagens, num comportamento chamado “observação participante”, entre outros.

Iniciei uma pesquisa sobre o termo e sobre os jornalistas que praticavam esse gênero de texto e cheguei ao nome da jornalista Eliane Brum. No curso universitário, pude me deparar com algumas matérias escritas por ela na revista *Época* e que se destacavam por apresentar um narrador, algo não tão comum num texto conhecido como jornalístico. Ao fim do curso, tive a certeza de que desejava aprofundar as minhas investigações sobre a presença da linguagem narrativa no jornalismo, tendo como base as matérias escritas pela Eliane Brum na revista *Época* entre os anos de 2000 e 2008. Essa publicação não é um veículo que favorece o jornalismo literário, ao contrário, ele atende às necessidades do mercado impresso, e mesmo assim a jornalista publica suas reportagens. O que chama a atenção é que o texto da repórter poderia satisfazer perfeitamente outra mídia favorável a esse tipo de jornalismo, tendo como exemplo a revista *Piauí*, que foi criada em 2006 para atender os leitores que gostam de ler matérias com essa linguagem. Entretanto, não é o que ocorre. Eliane Brum lança seu olhar em forma de narrativa num espaço em que se valoriza a objetividade.

Passado o tempo, me inscrevi no processo seletivo para a pós-graduação em Letras da UERJ em 2016. Após a etapa da prova, fui para a da entrevista, e foi nela que me deparei com uma pergunta que me instigou por completo. Ao me questionarem sobre a minha pesquisa, uma das professoras e entrevistadoras me interroga: “Por que você não pesquisa a escrita do João Antônio?” Naquele momento eu tangenciei a minha resposta, mas a indagação não saía da minha cabeça. Quem era João Antônio? Fui apurar e me deparei com um jornalista que, além de ter trabalhado em vários veículos como as revistas Manchete e Realidade e os jornais O Globo, Última Hora e Diário de Notícias nas décadas de 1960 e 1970, criou, no Brasil, o gênero textual denominado conto-reportagem, uma escrita que mescla elementos jornalísticos e ficcionais sem depreciar a veracidade e a realidade intrínseca a um texto jornalístico, tendo como marca a presença de um narrador. Fiquei surpresa e um pouco decepcionada por perceber que me formei sem conhecer a escrita desse jornalista e escritor tão visceral e com um olhar voltado para as mazelas sociais.

Eliane Brum e João Antônio apresentam aspectos comuns em seus textos, como a percepção de personagens sociais desprovidos de atenção da grande mídia, como prostitutas, idosos, manicures, estivadores, moradores de comunidade, jogadores de sinuca ou ainda doentes terminais; o uso de uma linguagem que vai além do *lead* engessado do jornalismo diário; a observação atenta e detalhada diante da pauta, a ponto de mergulhar no cenário e se misturar com os outros personagens sociais (como João Antônio) ou, ainda, observar atentamente o fato e se interessar em ouvir e permitir a fala espontânea do entrevistado (como Eliane Brum); além da adesão de descrições fragmentadas do espaço geográfico e das ações das pessoas nos textos e, também, do detalhamento das situações que configuram a pauta na escrita. De todas estas características, a mais pertinente para esta pesquisa é a presença do narrador em ambos os escritos, pois apresenta os fatos segundo o próprio olhar, um olhar subjetivo, em que evidencia um afeto na maneira como encara a realidade do outro, numa construção textual que destaca as mazelas das periferias que constituem a sociedade, seja nos grandes centros, seja no interior do Brasil.

Como *corpi*, foram considerados textos da Eliane Brum reunidos no livro *O olho da rua: uma repórter em busca da literatura da vida real*, lançado em 2008 pela

editora Globo, entre eles “A floresta das parteiras”, “A casa de velhos”, “O homem-estatística”, “Vida até o fim” e “A mulher que alimentava”. O texto “Um país chamado Brasilândia” foi escolhido para ser comparado com “Quem é o dedo duro?”, de João Antônio, publicado na revista *Realidade* na edição 28 de julho de 1968.

Como base teórica, foram apreciadas as reflexões de Walter Benjamin sobre o narrador no artigo “O narrador – Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov” (1994), em que ele descreve a presença do narrador na vida do ser humano desde os tempos dos viajantes até a sua possível “morte” com o surgimento da burguesia. Silvano Santiago também lança um olhar sobre o narrador, porém apresenta uma perspectiva diferente ao associá-lo com o conceito de pós-modernidade no artigo “O narrador pós-moderno” (1989). Compreendida a visão de Silvano Santiago sobre o narrador, seu olhar é relacionado ao de Jaqueline Lemos no texto “O narrador na reportagem: uma estratégia do autor” (2017), em que ela apresenta as diferenças entre autor e narrador nas reportagens produzidas.

Além disso, foram também usados como base teórica o texto “O ponto de vista na ficção: o desenvolvimento de um conceito” (2002), de Norman Friedman, em que apresenta diferentes formas de narrador, entre eles o narrador-testemunha e o narrador-protagonista. Os conceitos de seleção, combinação e autoevidenciação desenvolvidos por Wolfgang Iser no artigo “O fictício e o imaginário” (1999) foram empregados na pesquisa para a compreensão do ato de olhar do narrador associado à escrita. Há ainda a análise sobre o efeito de real apresentado por Roland Barthes no texto “O Discurso da História” (2004), em que se propõe a ideia de *ilusão referencial* proporcionada à ideia de uma possível (e ilusória) objetividade presente na linguagem do texto jornalístico.

Espera-se que esta dissertação contribua para os estudos voltados para a presença do narrador em textos não literários, ampliando as discussões sobre a produção de textos que apresentam processos de hibridização, como os próprios textos analisados, por exemplo.

A pesquisa está apresentada com os seguintes capítulos, respectivamente: 1. O narrador: das reminiscências do passado a sua presença no Jornalismo, em que se traça um estudo sobre a presença do narrador na sociedade desde os tempos dos viajantes e dos “griots”, passando pela pós-modernidade, em que adquire uma

nova estratégia de narrar a partir do olhar sobre o outro, chegando à presença deste narrador nos textos jornalísticos. A presença do narrador no olhar de Eliane Brum é o título do capítulo 2, em que se faz um balanço sobre os tipos diferentes de pontos de vista que podem ser desenvolvidos nos textos, ponderando ainda o conceito desenvolvido por Roland Barthes, a *ilusão referencial*. O capítulo 3, Quando um narrador se destaca: a escrita de João Antônio, apresenta a análise do texto “Quem é o dedo duro?”, publicado na revista *Realidade*, na edição 28 de julho de 1968. O propósito é o de perceber como se dá a presença do olhar do narrador no texto e compará-lo com o olhar da narradora no texto “Um país chamado Brasilândia”, pois ambos construíram textos com base em lugares considerados periféricos e destituídos de direitos sociais. No último capítulo, a conclusão, há um arremate sobre a presença dos respectivos narradores nos textos híbridos, considerando o olhar destes no processo de construção da narrativa.

## 1 O NARRADOR: DAS REMINISCÊNCIAS DO PASSADO A SUA PRESENÇA NO JORNALISMO

É comum, ao pensarmos na figura do narrador, o associarmos à ficção, dividindo-o em protagonista, observador-testemunha ou onisciente. Entretanto, o narrador faz parte do contexto de vida do ser humano. No artigo “O narrador – Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”, Walter Benjamin afirma que esta figura não está mais presente no convívio entre as pessoas, pois “a arte de narrar está em vias de extinção. São cada vez mais raras as pessoas que sabem narrar devidamente” (BENJAMIN, 1994, p. 197).

Uma das possíveis causas, segundo Walter Benjamin, é o período da Primeira Guerra Mundial, cujos soldados voltavam da terrível experiência sem conseguir externalizar em palavras o horror que viam nos campos de batalha. A experiência da contação de histórias foi substituída pela experiência da fome, da perda, da sobrevivência, da crise financeira que países enfrentaram para vencer a guerra, cujo efeito foi a desmoralização de todos os países envolvidos. Contar o que houve numa trincheira trazia à tona uma sensação de sentimentos dolorosos que todos os envolvidos na guerra não queriam sofrer novamente. Se narrar é intercambiar experiências, a vivência da narração, para um ex-combatente, proporciona um momento de encontro consigo mesmo diante dos outros, o que possibilita a sensação de estar vulnerável. Não é de espantar que, ao longo do tempo, esse ato de contar, vivo, direto da “fonte” da experiência, fosse substituído pelos livros divulgados sobre a guerra, numa linguagem esterilizada de vivência.

Eis a dúvida: nenhum desses soldados se interessou em contar a própria experiência de guerra em forma de livro? Talvez sim, mas a questão não é quem está contando, mas como envolve o leitor na história narrada. O foco é como contar a experiência. Uma narrativa não atrai e não mantém o olhar do leitor sobre o enredo se o narrador em questão também se privar da experiência no ato de expor o que vivenciou. Para Walter Benjamin, “entre as narrativas escritas, as melhores são as que menos se distinguem das histórias orais contadas pelos inúmeros narradores anônimos” (BENJAMIN, 1994, p. 198). Quem seriam estes desconhecidos?

O primeiro seria o marinheiro comerciante. Sua experiência de vida se dá a partir do contato com numerosos povos e culturas diferentes e seu conhecimento é sempre ampliado por uma nova experiência adquirida em cada viagem. Ao chegar ao porto, a recepção do povo não se justifica apenas devido às novas mercadorias, mas também às novidades além-mar. O que há além do horizonte? Como são os outros povos? Que aventuras o senhor, marinheiro, vivenciou? A população, então, tinha contato com outras partes do mundo através da vivência narrada do marinheiro. No momento da contação de histórias, a experiência vivida pelo marinheiro, passada para o outro de forma oralizada, pelas expressões usadas, pelo corpo já muito viajado, somava-se à experiência da escuta e dava a oportunidade para o público de ter a sua própria vivência ampliada.

Além dele, o outro anônimo seria o camponês sedentário. Segundo Walter Benjamin, este, diferentemente do marinheiro, narra suas histórias com base nas experiências de gerações antigas. Ele conta as histórias de seres que não estão diretamente na sua vida presente, mas que estão ligados à sua referência de existência no mundo (ou seja, a ancestralidade). A imagem dele talvez já tenha sido vista – mesmo que de forma estereotipada ou moderna – em algumas produções cinematográficas, como no filme “A Canção do Sul” (1946), ou ainda “Forrest Gump: O Contador de Histórias” (1994), respectivamente. O que chama a atenção é que, independentemente da representação, a figura do narrador camponês sempre está rodeada de ouvidos ávidos por boas histórias. É a voz da tradição, aquela que garante o saber e o ensinamento que passa de geração em geração.

Com marcas distintas, estes dois narradores apresentam uma mesma característica: ambos são voltados para a coletividade. Além disso, ampliam o mundo narrativo quando ambos se conectam entre si: o narrador sedentário trabalhava como artesão nos reinos medievais e tinha como ajudantes os narradores viajantes que desejavam aportar em um país e começar uma nova vida. Juntos, narrador viajante e narrador sedentário fortaleciam a arte de contar histórias na troca de experiências: “No sistema corporativo associava-se o saber das terras distantes, trazidos para casa pelos migrantes, com o saber do passado, recolhido pelo trabalhador sedentário” (BENJAMIN, 1994, p. 199).

Assim como narrar faz parte da evolução do homem ao longo dos séculos, ela também apresenta a característica de ser prática, ou seja, de passar um ensinamento ético, por exemplo. Neste caso, o narrador é um ser que sabe aconselhar e isso está na própria formação do ato de narrar. O problema é quando este aspecto é interpretado como arcaico, pois, justamente para aconselhar, é necessário que o outro precise contar a sua própria história para receber o conselho. Se as experiências estão cada vez mais incomunicáveis, como a pessoa consegue narrar para receber a sabedoria do contador de histórias? O conselho só se realiza se, ao narrar, o ser humano vivencia a sua própria existência e, então, se conecta com o outro ser, que utiliza também a própria experiência para orientar. Em outras palavras: não há sentido aconselhar se as pessoas perderam a prática de contarem sobre as próprias vidas. Desta forma, a não narração priva de sentido o contato entre as pessoas.

Walter Benjamin considera como alto o preço da evolução: a “morte da narrativa” (BENJAMIN, 1994, p. 201). Esta se dá a partir da criação do romance em forma de livro, associada ao surgimento da imprensa e da comercialização das obras. Diferentemente da narração, a natureza do romance não tem a forma oral, oriunda das epopeias, mas sim do indivíduo isolado, que cria a história sozinho, sem ter a experiência da coletividade no momento da produção do enredo. O conselho, então, perde totalmente a sua utilidade. Benjamin dá como exemplo o livro *Dom Quixote de La Mancha*, de Miguel de Cervantes, cujo fiel escudeiro, Sancho Pança, aconselha inutilmente o cavaleiro Dom Quixote, que não dá ouvidos a nenhuma opinião do amigo.

A partir do momento em que o romance se tornou cada vez mais um gênero textual característico da burguesia (ou seja, um produto para ser comercializado), a arte de narrar tornou-se um elemento obsoleto. Junto a esse processo tem-se o surgimento da imprensa e o seu respectivo fruto, a informação. Diferentemente da arte de narrar, “a informação aspira a uma verificação imediata” (BENJAMIN, 1994, p. 203). O que isso quer dizer? Voltemos aos tempos dos narradores viajantes e sedentários. Quando estes contavam as suas numerosas histórias para os seus respectivos ouvintes, ninguém ia ao local de origem da história para verificar se o que ele dizia era verdadeiro. E também, ao relatar a sua experiência, esse narrador não explicava os acontecimentos, mas sim contava. Cabia ao ouvinte receber



aquele enredo e conectar aquela vivência a sua própria experiência. Era isso o que dava sentido ao ato de narrar. Com o incremento da informação, as notícias divulgadas pela imprensa estavam repletas de explicações, com o objetivo de satisfazer esse público com os dados transmitidos. O problema é o efeito disso na sociedade. O ato de narrar possibilita aos receptores interpretarem a história da maneira como for melhor para cada um deles. O narrador respeita e “convida” os ouvintes a participarem do processo psicológico da construção dos efeitos da narração neles mesmos. Contrário a isso, a informação restringe a capacidade do público ao oferecer histórias com vários esclarecimentos e, com isso, o público não se envolve com aquilo que a imprensa divulga. O público, então, passa por um processo de esvaziamento da sua própria condição, pois se antes apresentava uma coparticipação na narrativa construída pelos narradores antigos, posteriormente esse coletivo passa por um momento de entorpecimento, cujo resultado é o não envolvimento com aquilo que se obtém enquanto informação.

Para Walter Benjamin, a “narrativa [...] é uma forma artesanal de comunicação. Ela não está interessada em transmitir o ‘puro em-si’, da coisa narrada como uma informação ou um relatório. Ela mergulha a coisa na vida do narrador para em seguida retirá-la dele” (1994, p. 205). Metaforicamente, a arte de narrar é como a arte de produzir um vaso. O artesão transforma o barro no objeto, mas não é apenas isto. Ao trabalhar com a matéria-prima, o artífice se preocupa em dar um sentido àquele utensílio na própria maneira de construir o vaso. Desta forma, ao se deparar com a peça pronta, observa-se não apenas o recipiente, mas aquilo que apresenta uma marca, uma parte da identidade do artista. Assim é a narrativa. Ela é artesanal porque ela exprime a marca do narrador, a personalidade dele na maneira de contar a história. Para aqueles que já se depararam com narradores diferentes, talvez já tenham sentido distintas sensações se ambos contaram a mesma história. O “barro” pode até ser o mesmo, mas só a experiência de quem o executa, misturada com a do receptor, proporciona o sentido do produto final.

A arte de narrar perdeu-se com a burguesia, pois essa classe social “reduziu a comunicabilidade da experiência à medida que a arte de narrar se extinguiu” (BENJAMIN, 1994, p. 207). Um exemplo que ele cita em seu artigo é a *short story*:

Assistimos em nossos dias ao nascimento da *short story*, que se emancipou da tradição oral e não mais permite essa lenta superposição de camadas

finas e translúcidas, que representa a melhor imagem do processo pelo qual a narrativa perfeita vem à luz do dia, como coroamento das várias camadas pelas narrações sucessivas (BENJAMIN, 1994, p. 206).

Esse tipo de texto representa a condensação da narrativa e sua respectiva efemeridade num momento em que a narração, como tessitura, perde o seu valor. Num mundo onde a informação prevalece, a narrativa é desconsiderada porque a sabedoria e o conselho também deixam de existir:

Ora, é no momento da morte que o saber e a sabedoria do homem e sobretudo sua existência vivida – e é dessa substância que são feitas as histórias – assumem pela primeira vez uma forma transmissível. Assim como no interior do agonizante desfilam inúmeras imagens – visões de si mesmo, nas quais ele se havia encontrado sem se dar conta disso -, assim o inesquecível aflora de repente em seus gestos e olhares, conferindo a tudo o que lhe diz respeito aquela autoridade que mesmo um pobre-diabo possui ao morrer, para os vivos em seu redor. Na origem da narrativa está essa autoridade (BENJAMIN, 1994, p. 207-208).

No momento da morte, o homem está diante da sua frágil vida e se sente incumbido de transmitir algum ensinamento para os que ficam. Contudo, a burguesia se distancia da morte e se torna cada vez mais reativa contra ela. Antes era comum morrer dentro de casa, um momento delicado na vida da família do debilitado, porém ainda de forte coletividade. Com o tempo, a burguesia nega cada vez mais a morte, pois “os burgueses vivem em espaços depurados de qualquer morte e, quando chegar sua hora, serão depositados por seus herdeiros em sanatórios e hospitais” (BENJAMIN, 1994, p. 207). A morte se torna um ato solitário e, assim como o ser humano, a narrativa também se extingue.

No estudo sobre o narrador, Walter Benjamin ainda considera a historiografia. Para ele, de todas as formas épicas, a crônica ainda mantém a figura do narrador presente porque o cronista tem o propósito de interpretar os fatos, enquanto que o historiador tem a necessidade de explicar a história, pois não pode considerá-la apenas como representação dos acontecimentos: “No narrador, o cronista conservou-se, transformado e por assim dizer secularizado” (BENJAMIN, 1994, p. 209).

Associada à narrativa, a memória é considerada por Walter Benjamin dentro da relação entre o ouvinte e o narrador,

dominada pelo interesse em conservar o que foi narrado. [...] Somente uma memória abrangente permite à poesia épica apropriar-se do curso das coisas, por um lado, e resignar-se, por outro lado, como desaparecimento dessas coisas, com o poder da morte (BENJAMIN, 1994, p. 210).

Para explicar o seu pensamento, Walter Benjamin recorre à deusa grega Mnemosyne, a musa da reminiscência. Considerada a criadora das várias formas épicas, a sua forma mais antiga, a epopeia, preserva em si mesma a narrativa e o romance, que apresenta uma forma diferente da narrativa. No texto, o filósofo explica que uma das variações da forma épica é justamente representada pelo narrador, pois este une todas as histórias de forma que uma se articula a outra. Dessa forma, o narrador, ao passar de narração a narrativa, imagina a história que narra. Em outras palavras, o narrador recorre à memória, musa da narrativa. Diferente disso, o romance recorre à rememoração, ou seja, à memória que perpetua e reproduz a história, bem diferente da memória enquanto vivência do narrador.

A história não acontece apenas com o narrador. Para Walter Benjamin, “quem escuta uma história está em companhia do narrador; mesmo quem a lê partilha dessa companhia. Mas o leitor de um romance é solitário” (1994, p. 213). Qual seria a razão disso? Para o filósofo, esse leitor tenta absorver a vida que está presente no romance porque tenta participar da morte presente na obra, ou de forma metafórica, ao próprio fim do romance. Como o ser humano não participa mais do processo de morte de alguém próximo a sua vida, então resta a ele tentar participar do fim do personagem contido na história.

Segundo Walter Benjamin, o “grande narrador tem sempre suas raízes no povo, principalmente nas camadas artesanais” (1994, p. 214). Como essas camadas envolvem os narradores dos estratos marítimo, urbano e camponês, então as diferentes maneiras como as experiências dessas classes se manifestam em nós se estratificam de várias formas também:

Comum a todos os grandes narradores é a facilidade com que se movem para cima e para baixo nos degraus de sua experiência, como numa escada. Uma escada que chega até o centro da terra e que se perde nas nuvens – é a imagem de uma experiência coletiva, para a qual mesmo o mais profundo choque da experiência individual, a morte, não representa nem um escândalo nem um impedimento (BENJAMIN, 1994, p. 215).

Essa capacidade de transitar por diferentes experiências pode ser percebida a partir do primeiro narrador verdadeiro, que Walter Benjamin considera ser o narrador do conto de fadas. Sob o viés da moral, este narrador apresenta o papel de ser o conselheiro das crianças através da narrativa. A partir disso, este tipo de texto orientava as crianças com bons conselhos e ajudava se fosse preciso. Com isso, o

próprio conto de fadas auxiliava os pequenos a desvendarem o mito e a enfrentarem “as forças do mundo mítico com astúcia e arrogância” (BENJAMIN, 1994, p. 215). Os contos de fadas proporcionavam a liberdade alheia ao mito quando apresentavam a natureza como cúmplice. Mas o que vem a ser essa natureza? Ela, ou melhor, a voz da natureza é a experiência do narrador associada à memória, musa da narrativa.

Ainda sobre o pensamento de Walter Benjamin acerca da narrativa, o filósofo acrescenta que há sinais de que o misticismo faz parte da natureza do narrador. Assim como o artesão, que necessita da alma, do olho e da mão para executar o seu trabalho, o narrador usa-os também para amparar as diferentes maneiras como o fluxo da história é proferido, sustentando a experiência adquirida. Se o artesão cria uma relação entre ele mesmo e o seu respectivo trabalho, a arte de narrar não poderia ser considerada artesanal, uma vez que o narrador usa a própria experiência e a dos outros para criar um produto singular, a história narrada? O narrador, então, seria o “artesão da narrativa”. O melhor exemplo deste processo é o provérbio, frase sintetizada de tempos passados, uma vez que este é um conselho moral vindo de uma história contada. Desta forma, o narrador está entre os sábios e os mestres, pois sabe aconselhar e pode recorrer à vida própria ou de outrem para contar esta vivência por inteiro. Desta forma, para Walter Benjamin, o “narrador é a figura na qual o justo se encontra consigo mesmo” (BENJAMIN, 1994, p. 221).

As reflexões de Walter Benjamin sobre o narrador fizeram com que o crítico Silviano Santiago também produzisse um artigo sobre o narrador, associando-o, porém, ao conceito de pós-modernidade. O resultado é o artigo “O narrador pós-moderno”, lançado no livro *Nas malhas da letra*. Silviano Santiago inicia o texto comentando sobre os contos do escritor Edilberto Coutinho e do quanto eles servem para levantar questionamentos sobre o narrador na pós-modernidade, tais como: “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?” (SANTIAGO, 1989, p. 44). Em outras palavras: o narrador conta uma experiência própria ou aquela que ele observou em outro indivíduo? Silviano Santiago expõe o seguinte pensamento: “No primeiro caso, o narrador transmite uma vivência; no segundo caso, ele passa uma informação sobre outra pessoa. Pode-se narrar uma

ação de dentro dela, ou de fora dela. É insuficiente dizer que se trata de uma opção” (idem). Para Silviano Santiago, o foco está na veracidade daquilo que é experimentado ou observado enquanto vivência. Como aquilo que é contado é autêntico? Como primeira hipótese de trabalho, ele parte do princípio da narração enquanto espectador, estando literalmente assistindo a cena ou não.

O movimento de distanciamento e de desvio é o que torna o narrador pós-moderno, pois ele olha para se informar, diferentemente do narrador clássico apontado por Walter Benjamin, que parte da própria experiência para narrar. Silviano Santiago reitera o que foi apresentado no artigo do filósofo alemão ao dizer que

À medida que a sociedade se moderniza, torna-se mais e mais difícil o diálogo enquanto troca de opiniões sobre ações que foram vivenciadas. As pessoas já não conseguem hoje narrar o que experimentaram na própria pele (SANTIAGO, 1989, p. 45).

Não será essa a possível razão para o uso do olhar hoje como meio para evidenciar a experiência do outro?

Para responder a esta questão, continuemos a compreender Silviano Santiago. Resumidamente, ele apresenta os três tipos de narradores já explicados por Walter Benjamin: o clássico, o do romance e o da informação (em outras palavras, o jornalista). Walter Benjamin desconsidera este último, mas é exatamente o tipo de narrador pelo qual Silviano Santiago irá se interessar. Ele tenta, a partir disso, uma segunda hipótese de trabalho:

o narrador pós-moderno é o que transmite uma “sabedoria” que é decorrência da observação de uma vivência alheia a ele, visto que a ação que narra não foi tecida na substância viva da sua existência (SANTIAGO, 1989, p. 46).

Isto quer dizer que o narrador pós-moderno transmite essa sabedoria porque a constrói com base na observação sobre a vida do outro. Como ele não recorre à própria experiência, este narrador tenta trazer uma autenticidade ao que é narrado a partir do uso da verossimilhança na construção da própria linguagem, ficcionalizando, então, uma ação aparentemente legítima. Para comprovar a primeira e a segunda hipóteses de trabalho, Silviano Santiago recorre a dois contos do Edilberto Coutinho, “Sangue na praça” e “Azeitona e vinho”.

Em “Sangue na praça”, o narrador (não sabemos o seu nome) tenta, junto à sua companheira chamada Clara, conseguir uma entrevista com o Velho, na

verdade o escritor Ernest Hemingway (a alcunha faz uma referência ao personagem principal da obra “O Velho e o Mar”). Encontra-o por acaso numa tarde de touradas na cidade de Aranjuez, Espanha. Tenta entrevistá-lo, mas sua investida é interrompida por um acidente com o toureiro, que leva uma chifrada do touro.

Na verdade, há algumas observações sobre este conto: inicialmente tem-se a impressão de que o conto será sobre o escritor, mas na verdade é sobre o acidente com o toureiro. O narrador muda o foco a todo o momento, ora para o Velho, ora para o incidente. Além disso, o narrador, sendo repórter, inicia a sua entrevista tentando estabelecer uma relação entre o gosto de Hemingway por touradas e sua profissão de escritor. O autor de “O Velho e o Mar” dá uma resposta que chama a atenção: “Meus livros nunca são inventados. Ao contrário, tento sempre descrever o que acontece, com a maior exatidão possível. Por isto, gosto de dizer que sou principalmente um repórter” (COUTINHO, 1979, p. 100). Ainda sobre a sua escrita, ele exprime a frustração causada pela amiga romancista Gertrude Stein:

Eu estava tentando ser um escritor e ela me disse praticamente para desistir. Afirmou que eu era e que seria sempre apenas um repórter. Fiquei triste, mas logo descobri que não havia nada de mau, a não ser para aquela degenerada, em ser um bom repórter. Era até melhor do que ser um mau escritor. E foi escrevendo para jornais que, realmente, aprendi a escrever (COUTINHO, 1979, p. 100).

Neste trecho, Edilberto Coutinho apresenta as relações entre ser repórter e ser romancista e as possíveis conexões entre a escrita jornalística e a literária. O escritor é um repórter entrevistado por um outro repórter, mas este não se identifica como tal, revelando sua profissão só um tempo depois. Se considerássemos o narrador como clássico, poderíamos dizer que ele deveria usar a própria experiência para contar a de Hemingway, mas não é o que ocorre. Um repórter não usa o artifício da profissão para se conectar a um outro. Além disso, a narrativa muda o foco, como o olhar de um jornalista diante de um acontecimento, por exemplo: foi cogitado para fazer a cobertura de uma festa, mas um incêndio ocorre na mesma rua. Qual seria a notícia lida no dia seguinte no jornal? O mesmo ocorre no texto. O narrador espera entrevistar Hemingway, mas o toureiro é gravemente ferido. Mesmo contra o propósito inicial, ele muda o olhar para o inesperado.

No conto “Azeitona e Vinho”, um velho chamado Rafael, ex-toureiro, conhecido no passado como *El Temerário*, está sentado numa bodega comendo azeitona e tomando vinho. À sua frente, um jovem toureiro chamado Pablo Agudiez

(mas é mais conhecido como *El Mudo* por ser gago) está sentado à mesa diante de turistas. O velho o observa atentamente e relaciona o comportamento de Pablo e o que vê no seu passado de toureiro. Os dois não são íntimos, mas Rafael cria possibilidades futuras para Pablo a partir da sua própria vida. A questão é que, se este ex-toureiro fosse o narrador clássico, haveria a possibilidade da troca de experiências entre os dois, considerando que o ex-toureiro é velho e experiente, mas não é o que ocorre. Rafael narra a experiência do outro a partir do olhar, sem que haja qualquer outra forma de comunicabilidade.

Tentemos analisar os dois contos a partir das observações de Silviano Santiago. “Sangue na praça” é um conto com características jornalísticas: há a presença de personagens e a tentativa do repórter de entrevistar um ser notório na literatura e, também, a presença do inusitado, ou seja, o repórter registrar aquilo que surge diante de si, mesmo que não tenha sido antecipadamente planejado para ser uma pauta. Definir este texto apenas como um único gênero textual é ponderar apenas uma parte do texto. Silviano Santiago responde a questão: “Reportagem ou conto? Os dois certamente” (SANTIAGO, 1989, p. 49).

Silviano Santiago responde desta forma porque para ele o narrador se posiciona como um sujeito que se preocupa em informar tudo o que ocorre na praça da tourada para o leitor. Diferentemente do narrador clássico, que parte de si para narrar, este narrador presente em “Sangue na praça” usa o olhar para acompanhar o que está ao seu redor. Não há mais o interno como referência, mas o externo.

Em “Azeitona e vinho”, o narrador, ex-toureiro, observa o jovem toureiro na mesa em frente. É similar ao conto “Sangue na praça”, mas não são dois repórteres, e sim dois toureiros, um jovem e um velho. Este último, se fosse um narrador clássico, partiria da sua própria experiência para poder narrar a do que está diante de si. Além disso, a narrativa de Rafael seria autêntica se houvesse referência da sua vida antiga de toureiro, mas não é o que acontece. A sabedoria não ocorre com a troca de experiências entre os dois toureiros, mas sim com o olhar de Rafael sobre Pablo.

A sabedoria, então, se dá a partir da observação de um sobre o outro, pois o narrador se retira da ação narrada enquanto experiência e dramatiza, ficcionaliza a experiência de um outro. A partir do momento em que o narrador faz isso, ele se

assemelha ao leitor, pois ambos não partem da própria experiência. O que acontece então? Os dois presenciam, como espectadores, uma ação alheia. Como diz Silviano Santiago, “na *pobreza da experiência* de ambos se revela a importância do personagem na ficção pós-moderna: narrador e leitor se definem como espectadores de uma ação alheia que os empolga, emociona, seduz etc.” (SANTIAGO, 1989, p. 51). Nos dois contos, ambos os narradores realizam a ação de narrar pelo olhar. Em outras palavras, na pós-modernidade, a ficção existe para registrar a inexistência da comunicação da experiência do narrador e do personagem: “a incomunicabilidade, no entanto, se recobre pelo tecido de uma relação, relação esta que se define pelo olhar. Uma ponte, feita de palavras, envolve a experiência muda do olhar e torna possível a narrativa” (SANTIAGO, 1989, p. 52). O olhar não é a narrativa em si. Ele precisa das palavras para se tornar narrativa.

Quando Rafael olha para Pablo não há um diálogo entre eles. Na arte de narrar conforme a concebe Benjamin, como ato entre duas pessoas, a experiência de uma tocava a experiência da outra através do conselho. O ex-toureiro tem a mesma experiência que o outro, só que realizada no passado. Se isso fosse uma variável ainda válida na pós-modernidade, haveria um diálogo entre os dois naquela bodega para que um pudesse aconselhar o outro, mas não é o que ocorre, pois Pablo não conta sobre a sua vida para Rafael. Logo, não há o conselho e, por isso, o que resta é a comunicabilidade interrompida entre os dois, mas reconfigurada e significada pelo olhar compartilhado entre aquele que narra e o leitor. O comportamento de *El Temerário* com *El Mudo* está relacionado ao encontro dos dois antes da bodega:

Sim, o vi andando caminho da praça de touros muito cedinho. Então, o segui e logo falei com ele. Viu que eu era apenas um velho destruído mas foi gentil, parou e ouviu o que tinha a lhe dizer. E me distinguiu, o muchacho, sim senhor, sim senhor, toda vez que fiz uma pausa. Muito respeitoso. E foi Rafael, *El Temerário* quem estilhaçou, alertando para os perigos todos, não só os da arena, mas os de fora dela também. Pablito me ouviu e como os espanhóis têm uma admiração fanática pelo perigo, nasceram-lhe relâmpagos nos olhos. Não se lembrará de mim, mas talvez não tenha esquecido as coisas que lhe falei. Olhou-me com seus olhos acesos e sorriu, sim senhor sim senhor. E seguiu seu caminho. E agora o vejo aqui na bodega de Paco, *El Súcio* cheio da esperança trágica e aventureira de um dia entrar numa grande plaza à frente de sua quadrilha, cercado por seus banderilheiros (COUTINHO, 1979, p. 90-91).

Pablo ouve o velho, mas não interage. Respeita-o por ser mais velho, é gentil, mas não pede conselhos ao ex-toureiro, logo ele, sendo toureiro também. O



conselho só ocorre se o outro lado deseja ter contato com essa sabedoria. Não, Pablo não quer e não se interessa. Escuta o velho porque é educado, mas não se vê no velho. Ainda assim, Rafael alerta sobre todos os perigos em ser toureiro, mas Pablo ignora, pois talvez já saiba de tudo isso. A razão disso é que o toureiro jovem não se enxerga na experiência do toureiro antigo. Dessa forma, o conselho dado pelo *El Temerário* perde o sentido. É por isso que resta ao velho a ação de olhar. Dessa forma, a sabedoria que ainda se tinha com o mais antigo, agora está com o mais novo, pois parte da ação daquele que é observado e não narra mais a própria experiência.

No conto “Sangue na praça”, a ação de olhar é diferente, pois Hemingway não é toureiro, logo não pode aconselhar o toureiro Luís Miguel Dominguín. No texto, o narrador do conto mostra à Clara uma entrevista de Luís Miguel, que relata a temporada que passou na casa do escritor. Observemos o fragmento abaixo:

Eu era seu hóspede, em Cuba. Vieram uns jornalistas à casa dele, para entrevistar-se. Era um dia muito quente e estávamos sentados junto à piscina. Ele e eu usávamos bermudas. Quando um jornalista quis saber se era verdade que eu procurava os conselhos do dono da casa, para melhorar minha arte, compreendi bem como pudera ter surgido o despropositado boato, só de ver o sorriso dele. Pense em dar uma resposta diplomática, mas mudei de ideia e falei com toda franqueza: Não creio, no ponto a que cheguei, precisar dos conselhos de ninguém, em questão de tourada. Ditas essas palavras, num tom de grande simplicidade, seguiu-se um momento de gelo. Se é que se pode dizer assim, em meio àquele calor terrível que fazia em Havana. Ele fingiu que não entendia, mas a verdade é que nunca pôde perdoar-me (COUTINHO, 1979, p. 102).

Dominguín não pede conselhos porque não reconhece em Hemingway a possibilidade de se ter uma orientação do escritor. É por isso que a sabedoria parte do observado, pois se há alguém para aconselhar, este seria Dominguín, dizendo para Hemingway para ele observar apenas (isso se houvesse algum diálogo entre os dois). O que acontece é a quebra do valor da tradição diante do novo. Na pós-modernidade, o novo tem precedência. O olhar perde a carga de densidade e verdade do antigo e a experiência é vista como particular, necessitando sempre ser desconstruída e ressignificada.

Se analisarmos o ponto de vista de Silviano Santiago, observamos que, se o narrador clássico significa experiência, e esta não tem mais o mesmo valor, então a referência de narrador clássico para a pós-modernidade não é sustentada. Logo, “a ação pós-moderna é jovem, inexperiente, exclusiva e privada da palavra – por isso

tudo é que não pode ser dada como sendo do narrador” (SANTIAGO, 1989, p. 53). O que se nota é que, na verdade, a ação entre uma geração e outra não muda – basta ver os dois repórteres e os dois toureiros nos contos de Edilberto Coutinho, um mais experiente e o outro menos – mas a forma de olhá-las sim. Em outras palavras, não há um novo tipo de ação, mas há uma maneira diferente de encarar a ação: “A ação na juventude de ontem do observador e a ação na juventude de hoje do observado são a mesma. Mas o modo de encará-las e afirmá-las é diferente” (SANTIAGO, 1989, p. 55). Isso significa que o narrador de ficção pós-moderna deseja olhar a ação do outro, a mesma feita por ele no passado. Ao olhar, este narrador não quer olhar para o próprio pretérito, mas sim quer observar a responsabilidade da ação no outro mais jovem. É isso o que ocorre em “Azeitona e vinho”. O velho não quer falar do seu passado, mas quer olhar e narrar a ação do jovem que está diante de si. Coincidência ou não, o jovem gago faz valer o seu apelido, *El Mudo*, pois não há, em nenhum momento do texto, uma fala do toureiro jovem.

Aqui se observa o uso diferenciado da palavra. Antes, com o narrador clássico, a palavra tinha importância porque ela era a ponte entre as experiências. Agora, na pós-modernidade, sem essa relação entre as vivências, a palavra não tem o valor de antes, pois ela é usada como representação daquilo que o olhar observa. A característica utilitária da palavra não faz mais sentido como antes. Dessa forma, a

literatura pós-moderna existe para falar da pobreza da experiência, dissemos, mas também da pobreza da palavra escrita enquanto processo de comunicação. Trata, portanto, de um diálogo de surdos e mudos, já que o que realmente vale na relação a dois estabelecida pelo olhar é uma corrente de energia, vital (grifemos: vital), silenciosa, prazerosa e secreta (SANTIAGO, 1989, p. 56-57).

Em outras palavras: olha-se para dar sentido à vida, para trazer uma razão a ela. Em Walter Benjamin, esse ato de olhar está associado à morte, pois, no último sopro de vida, o narrador é visto como autoridade. Entretanto, se o conselho e a sabedoria morrem com ele, então o que resta para os que estão ao seu redor é olhá-lo. Na pós-modernidade ocorre o contrário, pois como o que se tem é o ato de olhar, então as diferentes ações observadas representam sempre a vida, pois há agora uma maneira diferente de encarar a ação:

Olha-se um corpo em vida, energia e potencial de uma experiência impossível de ser fechada na sua totalidade mortal, porque ela se abre no agora em mil possibilidades. Todos os caminhos o caminho. O corpo que olha prazeroso (já dissemos), olha prazeroso um outro corpo prazeroso (acrescentemos) em ação (SANTIAGO, 1989, p. 58).

O ato de olhar é a possibilidade múltipla de encarar a ação. Se não há mais troca de experiências, diálogo, o que se tem é a experiência passiva, ou seja, o olhar, seja observar ações vividas ou representadas. Mesmo assim, este narrador apresenta um comportamento associado a emoções e a uma postura crítica, como Rafael no fim do conto “Azeitona e vinho”:

Frio? Sim, você se manterá atento e frio. Também fora da arena (lembra quando insisti? e você viu que era importante o que o velho falava, embora não gastasse palavras escolhidas, como esse senhor Don Ernesto, de fina educação). Sim, esse é o seu futuro, Pablito: você será el número uno, imagem viva da ciência e da arte del toreo. Por favor, niño, por nós não se perca (COUTINHO, 1979, p. 92).

O olhar tem diante de si um espetáculo e este converte a ação em representação. Isso significa que a ação que consta como experiência é retirada para dar lugar ao termo imagem. Se para a experiência têm-se a palavra, com o olhar (é o que resta) tem-se a imagem. É por isso que a ação não é mais associada à vivência, pois o que fica é a representação do que o narrador vê enquanto ação. Entretanto, há também a ação do olhar de alguém que age como espectador da vida. Para que esta ação seja uma narrativa, é necessário que o olhar se revista de palavra. Desta forma, o narrador pós-moderno usa a palavra enquanto narrativa para retratar a vida representada e pulsante que o olhar capta.

Se este tipo de narrador é espectador da vida, os personagens envolvidos são atores que se expressam através da representação desta vida. Silviano Santiago define bem esta ação:

Para falar das várias facetas dessa arte é que o narrador pós-moderno – ele mesmo detendo a arte da palavra escrita – existe. Ele narra ações ensaiadas que existem no lugar (o palco) e no tempo (o da juventude) em que lhes é permitido existir (SANTIAGO, 1989, p. 60).

Se o narrador pós-moderno é espectador da vida e se é destituído de vivência, então qualquer pessoa pode ser este narrador. Qualquer um que tenha a capacidade de olhar é o narrador pós-moderno. E quanto ao leitor? Também. Qualquer um é também leitor, pois a narrativa criada é “para todos e qualquer um” (SANTIAGO, 1989, p. 60). Isso significa que o leitor olhará para o que o narrador já olhou. É este narrador que direciona o olhar do leitor e isto é visível nos contos

“Sangue na praça” e “Azeitona e vinho”: o leitor só vê o que o narrador vê. Por isso que o repórter muda o olhar, de Hemingway para o toureiro, sem a menor explicação, e também é por isso que só vemos o toureiro jovem de acordo com o olhar do velho.

Um dos narradores presente na pós-modernidade (definição de Silviano Santiago) e já detectado por Silviano Santiago em “O narrador pós-moderno” é o repórter. A possível relação entre ele e o narrador da ficção nas matérias jornalísticas é um dos temas encontrados no meio acadêmico. Entre os artigos pesquisados, há um que chama a atenção: “O narrador na reportagem: uma estratégia do autor”, da pesquisadora Jaqueline Lemos. O propósito deste texto é de perceber as diferenças entre autor e narrador nas reportagens. De forma concisa, Jaqueline Lemos define as características distintas entre ambos: “Autor: o repórter. Narrador: aquele que o repórter escolhe para narrar a história” (LEMOS, 2017, p. 98). Aqui ela já coloca um distanciamento entre os dois. O narrador não é o repórter, mas um sujeito, uma persona criada pelo repórter para narrar a história. Para ela, o autor no jornalismo é aquele descrito como “um agente cultural, produtor de sentidos, que atua, cotidianamente, na reelaboração das realidades observadas” (LEMOS, 2017, p. 99). O jornalista, segundo Jaqueline Lemos, além de ser um agente cultural é, também, um leitor da cultura, com direitos e deveres, em que estabelece uma relação de mediação com o veículo de informação no qual trabalha. Segundo Jaqueline Lemos, o repórter apresenta duas características diferenciadas: a primeira se refere a um conjunto de regras próprias do seu exercício profissional, e a segunda trata de “um conjunto de concepções formuladas, intuitivamente, na prática cotidiana da profissão, nas quais se detectam os traços de visão de mundo e concepção de jornalismo que cada autor carrega consigo” (LEMOS, 2017, p. 99). Isso significa que este jornalista, em outras palavras – o autor – é um ser formado pela formação teórica e prática adquirida ao longo da sua atuação e, também, pela sua atuação enquanto integrante da sociedade. Este autor/repórter, então, ao pensar numa pauta e sugerir-la ao seu respectivo editor, já define a narrativa jornalística (dentro da ideologia defendida pelo veículo midiático do qual faz parte), porém ainda não está presente o narrador neste momento. Nas etapas que envolvem a apuração das informações, quem trabalha é o jornalista/autor e este, ao produzir a pauta no campo da vida, legitima a sua atuação diante dos

acontecimentos, pois ele se aproxima da pauta definida a partir de uma relação de institucionalidade construída. De forma específica, a experiência e a vivência do jornalista não é própria dele, mas sim de uma ideologia corporativa. Mesmo assim, segundo Jaqueline Lemos, não é possível desconsiderar o jornalista enquanto sujeito na construção dessa narrativa, pois é possível

perceber que as normatizações sedimentadas como verdades na prática jornalística não só promovem um embaçamento do olhar do repórter, mas também atam o processo de elaboração do texto. Se o jornalista aceitar, tacitamente, que o seu lugar profissional é o do simples relato objetivo dos fatos, ele estará abrindo mão do lugar de ser um sujeito partícipe da construção cotidiana das narrativas da contemporaneidade” (LEMOS, 2017, p. 100).

Uma das formas de “calar” o jornalista é de dar o máximo de objetividade possível à sua escrita, adotando, por exemplo, a escrita na terceira pessoa. Observa-se, então, uma tentativa de valorização do referente, do assunto ao máximo, porém isso se torna inviável, uma vez que o jornalista é um sujeito que também faz parte do momento presente ao do leitor. Desta forma, “o jornalista, dotado de autoria, é um sujeito que se deixa tocar pelos fatos e que se coloca na perspectiva de elaborar sujeitos outros aos quais cabe a arte da tessitura de presente, da narrativa do presente” (LEMOS, 2017, p. 100).

Definido o conceito de autor, Jaqueline Lemos aborda o conceito de narrador. Para ela, “contar uma história é uma forma de ressignificar o tempo, o espaço e os sujeitos. É o narrador quem conta, conduz, guia, alinha palavras e acontecimentos” (LEMOS, 2017, p. 106). A definição de Jaqueline Lemos é muito similar a de Silviano Santiago em “O narrador pós-moderno”, pois ambos consideram que o narrador, para poder contar a história, deve também fazer parte do “lugar (palco) e no tempo (o da juventude) em que lhes é permitido existir” (SANTIAGO, 1989, p. 60).

Diante disso, ela questiona: quem seriam, então, os narradores no jornalismo?, lembrando que a narrativa jornalística é, “preponderantemente, uma costura, uma articulação de narrativas” (LEMOS, 2017, p. 106). Ela verificou que, a partir da leitura de numerosas reportagens, os elementos que resultam na criação dos narradores no jornalismo são variáveis complexas

na observação atenta e sensível dos fatos e personagens; na experiência *in loco* (isto é, ir aos acontecimentos); no diálogo com distintas fontes de informação/personagens; na costura de visões/opiniões/vozes na elaboração do texto” (LEMOS, 2017, p. 106).

O somatório destes fatores resulta na criação do narrador pelo autor, neste caso, o jornalista:

Narradores em primeira pessoa. Narradores em terceira pessoa. Mutantes. Invisíveis. Próximos. Afastados. Acima. Ao lado. Adiante. Atrás. Solidários. Generosos. Pacientes. Questionadores. Mediadores. Ensimesmados. Ordeiros. Irônicos. Autoritários. Imperiosos. Banhados das falas e da vivência da apuração. Impregnados da experiência de campo. Centrados no eixo da psique do autor. Centrados na psique de outrem. Mais, mais e muito mais. Eis as múltiplas possibilidades da composição dos narradores da reportagem (LEMOS, 2017, p. 106).

Para Jaqueline Lemos, o que faz com que haja distanciamento do ato de narrar numa matéria jornalística é o uso das técnicas profissionais que prezam pela objetividade, pois essas técnicas

que moldam as narrativas pouco contribuem para que repórteres sejam instigados à autonomia, capazes de assumirem a condição de autores e experimentarem todas as potencialidades da construção de narradores na elaboração de reportagens (LEMOS, 2017, p. 107).

A mudança de foco narrativo, então, poderia ser considerada como um dos elementos que pode valorizar

o conhecimento do real no campo da reportagem. É uma atitude de descentralização da autoria no caminho rumo ao outro; é uma atitude de democratização das possíveis leituras de mundo que a reportagem proporciona, enquanto uma privilegiada forma de narrativa da contemporaneidade (LEMOS, 2017, p. 107).

A partir desta análise, Jaqueline Lemos confirma o que Silviano Santiago apresenta em seu artigo: não existem diferentes formas de ação, mas a maneira de olhá-las, encará-las. O narrador surge no jornalismo na forma como a vida é observada e relatada. Diante disso, surgem questionamentos quanto à presença do narrador em textos jornalísticos. Qual é a intenção dos jornalistas João Antônio e Eliane Brum ao apresentarem o narrador num texto conhecido, no mercado jornalístico, por mostrar, frequentemente, linguagem objetiva? E, a partir do momento em que isso ocorre, como este texto ainda pode ser considerado reportagem? O propósito dos jornalistas citados é de manter uma estrutura de texto jornalístico ou ir além das amarras das convenções jornalísticas? E como se dá a construção desse olhar do narrador a partir do olhar dos próprios jornalistas? Para sanar estas constantes dúvidas que me afetam, analiso inicialmente a possível existência do narrador nos textos da jornalista Eliane Brum.

## 2 A PRESENÇA DO NARRADOR NO OLHAR DE ELIANE BRUM

Para perceber como este narrador realmente está presente nas matérias jornalísticas, foram escolhidos os textos da jornalista Eliane Brum, pois consideramos que seus escritos estão dotados de uma autoria da qual não abre mão. Nascida na cidade de Ijuí (RS) em março de 1966, a jornalista, escritora e documentarista Eliane Brum se formou na Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUC/RS), em 1988. No mesmo ano começou a trabalhar no jornal Zero Hora, também no Rio Grande do Sul. Deixou o jornal em janeiro de 2000 para ser repórter especial da revista *Época* por dez anos (2000 a 2010), em São Paulo. A publicação semanal foi lançada em 1998 pelo jornalista Roberto Marinho e aborda temas como política, economia, comportamento, ciências e artes.

Desde 2013 tem uma coluna no jornal *El País*, publicando textos quinzenalmente nas versões espanhol e português. É autora de seis livros: *Colunas Prestes: o avesso da lenda* (1994), *A Vida que Ninguém Vê* (2006) e *O olho da rua: uma repórter em busca da literatura da vida real* (2008), *Uma Duas* (2011), *A Menina Quebrada* (2014) e *Meus desacontecimentos: a história da minha vida com as palavras* (2014). De todas essas obras, quatro são de base jornalística e duas são consideradas literárias – *Uma Duas* e *Meus desacontecimentos: a história da minha vida com as palavras*. O primeiro livro é o romance de estreia de Eliane Brum e tem como enredo a complexa relação entre uma mãe e uma filha. No segundo, a jornalista narra a relação intrínseca que ela criou com as palavras desde a infância, sentindo-se ela própria uma narrativa.

O livro *O olho da rua: uma repórter em busca da literatura da vida real* (2008) reúne dez reportagens produzidas e escolhidas por ela para fazerem parte do escopo da obra. O título do exemplar chama a atenção: *Olho da rua*. Na capa, um olho grafitado em um muro cinza. O título revela a personificação de um espaço coletivo. O olhar é dela, da rua, como um ser que observa tudo sempre. Também remete à expressão “olho da rua” associada à demissão, o que se refere a um desamparo financeiro e social. O subtítulo também atrai: *Uma repórter em busca da literatura da vida real*. “Literatura da vida real”. O que será que esta expressão quer dizer? Não dá para saber ao olhar simplesmente para a capa da coletânea de

reportagens, porém, dentro dos meus conhecimentos adquiridos na graduação em Comunicação Social, é fato de que o jornalismo tem o compromisso de registrar as ocorrências diárias da vida. Se literatura envolve ficção, então como buscar isso na vida real?

Nas primeiras páginas do livro, Eliane Brum define o próprio olhar enquanto repórter: “Ser repórter é algo profundo, definitivo, do que sou. Todo o meu olhar sobre o mundo é mediado por um amor desmedido pelo infinito absurdo da realidade” (BRUM, 2008, p. 13). Definição subjetiva demais, quase piegas. Esse “infinito absurdo da realidade” talvez é o que justificaria a expressão “literatura da vida real”? Mais adiante a jornalista continua:

Eu acredito na reportagem como documento da história contemporânea, como vida contada, como testemunho. Exerço o jornalismo sentindo em cada vértebra o peso da responsabilidade de registrar a história do presente, a história acontecendo. Por isso, exerço com rigor, em busca da precisão e com respeito à palavra exata. Mas também com a certeza de que a realidade é complexa e composta não apenas de palavras. É feita de texturas, cheiros, nuances e silêncios. Na apuração de minhas matérias, busco dar ao leitor o máximo dessa riqueza do real, para que ele possa estar onde eu estive e fazer suas próprias escolhas (BRUM, 2008, p. 14).

A repórter deixa claro que a palavra não basta para relatar o que ela observa. A realidade é mais do que vocábulos escolhidos, é também tessitura no texto, tendo dois eixos opostos: aquele que narra e aquele que lê. Com base no que apresenta Silvano Santiago anteriormente, há uma sabedoria existente a partir do olhar sobre a realidade, mas dividida entre as duas pontas, pois ambas são espectadoras da ação do outro. A repórter registra “a história do presente, a história acontecendo” (BRUM, 2008, p. 14), mas não é a sua própria história. Desta forma, ao olhar, Eliane Brum precisa registrar em palavras aquilo que se vê para que tenha um texto, mas é mais do que isso: se não há uma relação de experiências entre estes dois elementos, como atrair a atenção do leitor? Se para Silvano Santiago qualquer um pode ser narrador pós-moderno a partir da capacidade de olhar, então o jornalista é este narrador. E se para Jaqueline Lemos o narrador surge na forma como o jornalista escolhe como relatar a vida observada, então no jornalismo há uma construção da narrativa. Desta forma, possivelmente o subtítulo “*Uma repórter em busca da literatura da vida real*” faça mais sentido agora, uma vez que esta vida real é retratada enquanto narrativa.



Ainda não estou satisfeita com estas reflexões e escolho sete das onze matérias jornalísticas apresentadas no livro para analisar como se dá a presença do narrador nos textos de Eliane Brum. São elas: “A floresta das parteiras”, “A casa de velhos”, “O homem-estatística”, “Coração de ouro”, “Um país chamado Brasilândia”, “A enfermaria entre a vida e a morte” e “A mulher que alimentava”. O motivo da escolha é a maneira como estas histórias são apresentadas para o leitor, numa escrita que se diferencia do já comum estilo objetivo da escrita jornalística. Todas estas reportagens foram antes divulgadas na revista *Época*, de 27 de março de 2000 a 18 de agosto de 2008, sendo compiladas e divulgadas através do livro já citado. A escolha em analisar as matérias pelo livro divulgado em vez das edições da revista ocorre devido à manutenção da linguagem da jornalista nos dois meios de divulgação.

Estas matérias apresentam algo em comum: o ponto de vista do narrador. Para entender melhor este conceito e como ele está atrelado ao narrador, considero para a devida compreensão o texto “O ponto de vista na ficção: o desenvolvimento de um conceito”. Neste artigo, Norman Friedman informa que o ponto de vista

oferece um *modus operandi* para distinguir os possíveis graus de extinção autoral na arte narrativa (...) Se a ‘verdade’ artística é uma questão de compelir a expressão, de criar a ilusão da realidade, então um autor que fale em sua própria pessoa sobre as vidas e fortunas de outros estará colocando um obstáculo a mais entre sua ilusão e o leitor, em virtude de sua própria presença. Para remover esse obstáculo, o autor pode optar por limitar as funções de sua própria voz pessoal de uma maneira ou outra (FRIEDMAN, 2002, p. 169).

Como uma forma de separar o autor do narrador, Norman Friedman apresenta tipos diferentes envolvendo a transmissão da história: o Autor Onisciente Intruso, o Narrador Onisciente Neutro, o Narrador-testemunha, o Narrador-protagonista, a Onisciência Seletiva Múltipla, a Onisciência Seletiva, o Modo Dramático e a Câmera.

Para defini-los, Norman Friedman precisa distinguir antes o sumário narrativo (o ato de contar) da cena imediata (o ato de mostrar). Segundo ele, o sumário narrativo é “uma apresentação ou relato generalizado de uma série de eventos cobrindo alguma extensão de tempo e uma variedade de locais, e parece ser o modo normal, simples, de narrar” (FRIEDMAN, 2002, p. 172) enquanto que a cena imediata

emerge tão logo os detalhes específicos, contínuos e sucessivos de tempo, espaço, ação, personagem e diálogo começam a aparecer. Não o diálogo tão-somente, mas detalhes concretos dentro de uma estrutura específica de espaço-tempo é o *sine qua non* da cena (FRIEDMAN, 2002, p. 172).

Ao analisar estes dois termos, Norman Friedman informa que o Autor Onisciente Intruso não está relacionado à cena imediata, pois a voz deste autor sempre está presente, seja por meio de um “eu” ou “nós”. Além disso, a estória é vista por todos os possíveis ângulos, justamente devido à onisciência presente, que apresenta não apenas a mente dos personagens, mas também do próprio autor, dando ao leitor uma percepção ampla da narrativa. Resumidamente, a

marca característica, então, do Autor Onisciente Intruso é a presença das intromissões e generalizações autorais sobre a vida, os modos e as morais, que podem ou não estar explicitamente relacionadas com a estória à mão (FRIEDMAN, 2002, p. 173).

O Narrador Onisciente Neutro não apresenta intromissões autorais diretas (por isso é neutro) e o sumário narrativo e a cena imediata estão ambas disponíveis, ou seja, o narrador tanto narra quanto mostra a estória. Mesmo assim, este tipo de narrador é chamado de onisciente porque ele descreve as cenas como ele vê, e não como os personagens percebem.

Já o Narrador-testemunha não apresenta a voz do autor, mas sim é “um personagem em seu próprio direito *dentro* da estória, mais ou menos envolvido na ação, mais ou menos familiarizado com os personagens principais, que fala ao leitor na primeira pessoa” (FRIEDMAN, 2002, p. 175-176). Em outras palavras, o autor se isenta e renuncia a sua posição de contar a estória, e esta é contada por este narrador que apresenta uma limitação na sua própria atuação, uma vez que ele conta apenas o que observa, não sabendo o que os outros personagens pensam. Se há algum pensamento exposto, este é do próprio narrador-testemunha. Este tipo de atuação poderia ser intitulado como periferia nômade. Em relação às cenas, vale frisar que o Narrador-testemunha as apresenta de modo direto, ou seja, da maneira como ele as vê. À primeira vista, o Narrador-testemunha pode aparentar um comportamento limitado, mas na verdade

ele pode conversar com todas as personagens de estória e obter seus pontos de vista a respeito das matérias concernentes (...); particularmente, ele pode se encontrar com o próprio protagonista; e, por fim, pode arranjar cartas, diários e outros escritos que podem oferecer reflexos dos estados mentais dos outros. No limite último de suas forças, pode fazer *inferências* do que os outros estão sentindo e o que estão pensando (FRIEDMAN, 2002, p. 176).

Em suma, o Narrador-testemunha também pode expor ponto de vista sobre a cena, além de deduções.

O Narrador-protagonista “encontra-se quase que inteiramente limitado a seus próprios pensamentos, sentimentos e percepções” (FRIEDMAN, 2002, p. 177). O autor do artigo é sucinto ao explicar este tipo de narrador, considerando-o como central no desenvolvimento da ação. O termo é autoexplicativo, uma vez que toda a narrativa se dá a partir da visão do próprio protagonista sobre os acontecimentos. A Onisciência Seletiva Múltipla trata da ausência do narrador, mas a narração parte das mentes dos personagens, apresentando, então, vários ângulos de visão. A tendência da narrativa é

quase inteiramente na direção da cena, tanto dentro da mente quanto externamente, no discurso e na ação; e a sumarização narrativa, se aparece de alguma forma, é fornecida de modo discreto pelo autor, por meio da ‘direção de cena’, ou emerge através dos pensamentos e palavras dos próprios personagens (FRIEDMAN, 2002, p. 177).

Diferente da Onisciência Seletiva Múltipla, a Onisciência Seletiva promove apenas a mente de um dos personagens. É mais conhecida como “fluxo de consciência”. O Modo Dramático considera a eliminação do autor e do narrador, logo o que resta são os estados mentais dos personagens. Segundo Norman Friedman, as

informações disponíveis ao leitor no Modo Dramático limitam-se em grande parte ao que os personagens fazem e falam; suas aparências e o cenário devem ser dados pelo autor como que em direções de cena: nunca há, entretanto, nenhuma indicação direta sobre o que eles percebem (um personagem pode *olhar* pela janela – um ato objetivo – mas o que ele *vê* e da conta dele), o que pensam ou sentem. Isso não significa dizer, claro, que os estados mentais não possam ser *inferidos* a partir da ação e do diálogo (2002, p. 178).

Em suma, os personagens como se estivessem num palco. O leitor tem diante de si uma “peça de teatro” para ser lida. Por último, a Câmera não apresenta participação autoral e tem como objetivo “transmitir, sem seleção ou organização aparente, um ‘pedaço da vida’ da maneira como ela acontece diante do *médium* de registro” (FRIEDMAN, 2002, p. 179). Este último tipo de ponto de vista parece ser algo muito difícil de ocorrer, uma vez que, segundo Norman Friedman, a ficção necessita de uma estrutura que corresponda às expectativas do leitor quando lê a obra: “Argumentar que a função da literatura é transmitir, inalterado, um pedaço da vida é conceber erroneamente a natureza fundamental da própria linguagem: o

próprio ato de escrever é um processo de abstração, seleção, omissão e organização” (FRIEDMAN, 2002, p. 179).

Esta última declaração de Norman Friedman apresenta uma coerência ao pensamento de Silviano Santiago já exposto anteriormente, pois o ato da escrita é similar ao de olhar. Assim como o olho do narrador seleciona aquilo que o leitor irá ler, a escrita, processo seguinte ao ato de ver, também apresenta como atos a seleção, a combinação e a autoevidenciação (ou autodesnudamento). Segundo Wolfgang Iser, no artigo “O fictício e o imaginário”, a ficção não é uma mentira sobre o mundo, pois não apresenta uma inverdade, ao contrário, mostra um ponto de vista sobre a realidade, e isto ocorre com os três atos citados. Desta forma, a seleção cria um “espaço de jogo” (ISER, 1999, p. 68), em que cada elemento escolhido (considerando os extratextuais) é reposicionado e reembaralhado no texto, produzindo então a intertextualidade através de alusões e citações. A combinação não envolve a extratextualidade, mas sim as fronteiras intratextuais que envolvem os significados lexicais, o assunto (*sujet*) do texto e os agrupamentos (*clusters*) que favorecem os

territórios semânticos no interior do texto cujos limites foram transpostos pelas personagens. Os agrupamentos se inscrevem mutuamente uns nos outros: cada palavra se torna dialógica, cada campo semântico é duplicado por outro (ISER, 1999, p. 69).

O autodesnudamento envolve o *como se*. Em outras palavras, no texto é representado um mundo como se fosse o que é, embora não o seja. “O mundo textual não significa aquilo que diz. Além disso, o mundo empírico do qual o mundo do texto foi extraído se transforma em metáfora de algo a ser concebido” (ISER, 1999, p. 69-70).

As observações sobre os tipos diferentes de pontos de vista de Norman Friedman e os conceitos relacionados à ficção em Wolfgang Iser se defrontam com os textos de Eliane Brum em um ponto: mesmo tendo a possibilidade de apresentarem um possível narrador, são textos jornalísticos. Como tais, estes textos, segundo o Manual de Redação da Folha de S. Paulo, um guia de referência notório na mídia brasileira, devem apresentar uma objetividade na descrição dos fatos aos leitores: “A busca da objetividade jornalística e o distanciamento crítico são fundamentais para garantir a lucidez quanto ao fato e seus desdobramentos

concretos” (MANUAL DE REDAÇÃO, 2001, p. 22). Mais adiante, o Manual informa o objetivo da reportagem:

reportagens têm por objetivo transmitir ao leitor, de maneira ágil, informações novas, objetivas (que possam ser constatadas por terceiros) e precisas sobre fatos, personagens, ideias e produtos relevantes. Para tanto, elas se valem de ganchos oriundos da realidade, acrescidos de uma hipótese de trabalho e de investigação jornalística (MANUAL DE REDAÇÃO, 2001, p. 24).

Há algo que chama a atenção neste fragmento: “se valem de ganchos oriundos da realidade, acrescidos de uma hipótese de trabalho e de investigação jornalística” (idem). Esta parte evidencia que a pura objetividade não é suficiente para garantir e fixar a atenção do leitor às reportagens produzidas, pois há o predomínio apenas de uma das partes que o compõe: o referente (ou o fato em si, o fato puro, o assunto apresentado na reportagem). Essa ideia de que a objetividade é possível é uma *ilusão referencial*, ou seja, um efeito de real, que desconsidera as três bases de um discurso: a enunciação, o enunciado e a significação. Para Roland Barthes, no artigo “O Discurso da História”, a ideia de que os escritores realistas tinham no século XIX de retratarem a verdade e a realidade era ilusória, uma vez que não dá para retratar a realidade em si, pois ela é permeada pela linguagem. O mesmo se dá no jornalismo. Acreditar que o repórter registra o fato como algo extremamente objetivo é cometer o mesmo erro dos romancistas realistas:

Trata-se do caso em que o enunciador entende “ausentar-se” do seu discurso e em que há, conseqüentemente, carência sistemática de qualquer signo que remeta ao emissor da mensagem histórica: a história parece contar-se sozinha. Esse acidente tem uma carreira considerável, pois que corresponde de fato ao discurso histórico dito “objetivo” (em que o historiador jamais intervém). Na realidade, nesse caso, o enunciador anula a sua pessoa passional, mas a substitui por outra pessoa, a pessoa “objetiva”: o sujeito subsiste em sua plenitude, mas como sujeito objetivo; é o que Fustel de Coulanges chamava significativamente (e com bastante singeleza) de “castidade da História”. Em nível de discurso, a objetividade – ou carência dos signos do enunciante – aparece assim como uma forma particular de imaginário, o produto do que se poderia chamar de ilusão referencial, visto que o historiador pretende deixar o referente falar por si só. Essa ilusão não é exclusiva do discurso histórico: quantos romancistas – na época realista – imaginam ser “objetivos” porque suprimem no discurso os signos do *eu!* A linguística e a psicanálise conjugadas deixam-nos hoje muito mais lúcidos com relação a uma enunciação privativa: sabemos que as carências dos signos são também significantes (BARTHES, 2004, p. 169).

Se todo ser humano é permeado pela linguagem, e esta também envolve narrativa, então os textos de Eliane Brum são uma construção, uma “*literatura da vida real*” apresentada por um narrador e seu respectivo ponto de vista.

De modo geral, o narrador de Eliane Brum recorre a intertextualidades, a figuras de linguagem como metáfora e personificação, ao uso e respeito à coloquialidade local (dependendo de onde a matéria está sendo produzida, ora na floresta da Amazônia, ora numa comunidade em São Paulo), a uma linguagem imagética, além da consideração às crenças e culturas dos entrevistados. A maneira como ela principia as reportagens é muito similar: apresenta ou os personagens como um grupo, ou como indivíduos (se o foco da reportagem está voltado apenas para um). Além disso, adota a linguagem em terceira pessoa como na reportagem “A casa de velhos”:

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 (BRUM, 2008, p. 85).

Contudo, há também a adoção de primeira pessoa, como na reportagem “A enfermaria entre a vida e a morte”: “Descubro então que a morte é um parto do lado avesso. E na Enfermaria são todas parteiras que, em vez de esperar o tempo de nascer, respeitam o tempo de morrer” (BRUM, 2008, p. 374).

O narrador criado por Eliane Brum descreve praticamente todos os cenários que compõem as reportagens. Aqui a presença do olhar é extrema, como uma câmera de televisão que capta a cena e dá os detalhes do que se vê para o leitor, como no seguinte exemplo:

A parteira da Amazônia dá adeus enquanto nossa canoa some no rio. A arara a observa de um galho, um bando de papagaios corta o céu aos gritos, uma menina se banha na água do igarapé preparando-se para a escola. É um dia comum. Dórica pousa a mão no velho coração e, pronunciando palavras silenciosas, arranca de lá a benção aos que partem. Depois, dá as costas e vai pitar tabaco enquanto espera a hora em que o quinto filho da última barriguda da aldeia, a índia Ivaneide lapará, 33 anos, vai esmurrar a parteira do mundo pedindo passagem (BRUM, 2008, p. 23).

Numa linguagem em *flash*, o narrador reúne em um único parágrafo vários recortes de um momento do dia. Ao ler e reler este fragmento, tem-se a impressão de que o narrador quer confirmar a sua presença no cenário dando vários componentes ao leitor, para que este também se sinta inserido no ambiente. Além disso, há a descrição de elementos que, à primeira vista, parecem ser

desnecessários, que não fazem parte do foco da história, como no seguinte exemplo:

O Curiaú de Rossilda estava em festa por São Lázaro, o santo dos cachorros. Sim, porque, como explica Rossilda, cão também tem santo. Com a nobreza de sempre, Rossilda conta que o banquete da cachorrada foi lindo. “Comeram carne de gado, comida de cristão. Cada qual com seu prato na mesa, aquele respeito, aquela delicadeza. Tudo muito civilizado.” No Jornal do Quilombo, escrito pelo filho mais velho da parteira, o Sabá a manchete da edição era a seguinte: “O carneiro Chibé, depois de dar várias cocadas, virou churrasco no Natal”. Na última página, a explicação: “Chibé era um carneiro muito levado, brincalhão e atrevido, não perdia a oportunidade de correr atrás das pessoas e principalmente jogar as crianças no chão. Todos sentem falta dele, porém seu destino foi fatal, ao virar churrasco no Natal” (BRUM, 2008, p. 29).

Eliane Brum foi à Amazônia para produzir uma matéria sobre as parteiras que vivem na floresta. Se o foco são as mulheres, qual é o propósito de falar de São Lázaro, do filho da Rossilda e do carneiro Chibé? Similarmente, o fragmento lembra o barômetro presente na novela *Um coração simples*, de Gustave Flaubert e analisado por Roland Barthes no artigo “O Efeito de Real” (2004): assim como um objeto aparentemente insignificante tem significado na novela, este fragmento na reportagem evidencia também uma *ilusão referencial*, pois categoriza o real, dando um *efeito de real* ao texto. É como se Eliane Brum quisesse comprovar a veracidade do fato descrevendo o que ela viu. Não basta só escrever sobre as parteiras, é necessário registrar o que circunda a vida delas.

A linguagem empregada na reportagem “A floresta das parteiras” contribui para valorizar a própria oralidade das parteiras. Segundo Eliane Brum,

A riqueza da linguagem das parteiras e a forma como cada uma se expressa é o coração desta reportagem. As palavras também nasciam dessas mulheres extraordinárias de parto natural. E emergiam como literatura da vida real. Elas falavam tão bonito, com uma variedade e uma fundura tão impressionantes, que meu trabalho era mínimo. Bastava escutar e anotar cada suspiro para não perder nada. Nem que eu quisesse, nem que eu estivesse fazendo ficção e pudesse inventar, eu chegaria perto da beleza com que elas se expressavam. Especialmente nesta reportagem, meu trabalho de repórter foi apenas escutar, prestar atenção em cada gesto, ênfase, trejeito e passar isso tudo para o papel. Foi quase uma psicografia de gente viva (BRUM, 2008, p. 38).

O que chama a atenção aqui é a repórter Eliane Brum descrever o método de escrita. Pelas reflexões de Jaqueline Lemos expostas anteriormente, sabemos que o repórter não pode escrever na primeira pessoa por representar um meio institucional, mas a maneira como ele observa a vida e a relata é que faz com que o narrador permaneça visível nos escritos jornalísticos. Desta forma, a escrita

escolhida por Eliane Brum, numa ênfase à forma de expressão das mulheres entrevistadas, valoriza a presença do narrador no texto. A partir disso, pode-se dizer que Eliane Brum, a partir da função de narradora, cria a história. A repórter se insere no texto, numa valorização da subjetividade e de uma imaginação literária do cotidiano dos personagens.

A maneira como esta narradora também descreve os personagens provoca um efeito estético na leitura. Na reportagem “A casa de velhos”, a narradora descreve brevemente os personagens, como neste exemplo:

Aos 74 anos, a comerciante portuguesa Fermelinda Paes Campos cumpre o ritual de rebeldia vestindo-se para festa todos os dias. Cobre-se de pérolas, de tecidos vaporosos. “Esses hormônios não me deixam. Estou explodindo”, confidencia. Preso a uma cadeira de rodas, aos 71 anos o jornalista Paulo Serrado sonha que cavalga águias sobre as montanhas. “Acordo com cara de tacho, mas tudo bem.” Sem poder mais dançar, ele, que foi apelidado de Fred Astaire na boemia de Copacabana, abraça-se ao retrato de Cyd Charisse – “as mais belas pernas do cinema” – e rodopia em fantasias. Rosa Bela Ohanian, 89 anos, morou na Europa e nos Estados Unidos, foi funcionária diplomática em Washington, fala quatro línguas. Emerge da melancolia para entoar uma canção de amor em dinamarquês. “Amo por toda a vida, não por um segundo” (BRUM, 2008, p. 88-89).

Nesta matéria jornalística, Eliane Brum não fixa em nenhum personagem especificamente e descreve-os individualmente para termos mais detalhes dos sujeitos que integram a coletividade que reside na Casa São Luiz, no bairro do Caju, Rio de Janeiro. O foco é retratar o dia a dia dos idosos que vivem no asilo. O futuro para eles é o que resta da velhice, como pode ser visto no seguinte fragmento:

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. 85-86).

A narradora conta brevemente a vida de cada um. Em todo o tempo de leitura, a sensação é de que os personagens deixarão de viver a qualquer momento diante dos olhos de quem lê. Na verdade, eles, enquanto personagens, deixam de existir assim que a leitura do texto finda, e a descrição sucinta da vida destes idosos causa um efeito ligado à brevidade e ao fim da existência de cada um deles. É como se a narradora não tivesse mais tempo para descrevê-los, pois a morte pode acontecer a qualquer momento. Além disso, o próprio tempo tem uma importância significativa na construção do texto “A casa de velhos”, pois ele contribui para que o



leitor tenha consciência da impressão da passagem das horas para os próprios personagens, seja de forma psicológica ou cronológica, considerando ainda a construção do ponto de vista da narradora a partir dos rituais diários e da convivência dos moradores do asilo. Num texto em que a perenidade do tempo é sentida na leitura, a narradora se preocupa em descrever todas as formas de sentir o passar do tempo na Casa São Luiz:

Noêmia assoma na porta do apartamento com uma folha de caderno amarrotada de tanto que aperta entre as mãos. Lá estão os dias da semana, de segunda a domingo. De posse de sua bússola, Noêmia navega. “Hoje é quarta-feira?”, pergunta. Então é dia da minha filha Georgete me visitar. No sábado é minha neta que aparece”. E volta para o quarto acreditando que tem o tempo entre as mãos. O tempo na Casa é outro, regido pelas refeições, os ponteiros do relógio marcando o café da manhã às 7h30, o lanche às dez horas, o almoço ao meio-dia, o outro lanche às 14h30, a janta às cinco da tarde. Comem nos quartos, se moram sozinhos, nas varandas dos dormitórios, se dividem o espaço. Já houve um refeitório para todos, mas logo se descobriu que nem na velhice os ricos querem se misturar com os pobres. Cedo os pagantes se irritaram com a falta de etiqueta dos gratuitos, com a sua pressa, aquela ânsia de quem sabe que a comida pode mesmo fugir do prato. (BRUM, 2008, p. 95).

Há momentos em que a narradora se aproxima tanto do personagem que o íntimo deste se torna parte da narrativa, como na reportagem “O homem-estatística”. Ao contar a sobrevivência de Hustene Alves Pereira, pai de família desempregado, diante da pobreza, a narradora percebe que não basta apenas olhar para a vida do personagem e narrá-la. O foco da reportagem é contar sobre a pobreza na vida de um brasileiro. Ao ler a matéria, as inserções dos fragmentos do diário de Hustene Pereira dão a impressão de complementarem a visão que a própria narradora apresenta sobre a vida do personagem. Falar sobre ele não basta, é necessário fazer com que o próprio personagem diga em tom de confissão o que é ter o desespero de ser pobre:

Então pega o diário e escreve a Nossa Senhora. Foi a ela que contou, em 14 de outubro de 2001: “Um dia, mãe, irei vencer na vida com certeza” (...) Na abertura de 2002, acuado no único quarto da casa, fugiu dos fogos porque descobriu que para alguns o ano não termina: “Querida Nossa Senhora de Fátima. Início de um ano novo. Espero poder arrumar um novo emprego o mais urgente possível. Não comemorarei a entrada de ano porque sem dinheiro, emprego, comemorar o quê? Só comemorarei porque estou vivo”, escreveu na primeira página. (BRUM, 2008, p. 139-140).

Qual é o propósito desta estratégia de escrita? Atingir o leitor. Comovê-lo, permitir que ele se identifique com Hustene Pereira, ou ainda despertar o sentimento de alteridade, fazendo com que o leitor se emocione diante das dificuldades enfrentadas pelo personagem. Narrar não basta porque a pobreza é do outro.

Mesmo que a narradora conte em detalhes como é a vida do personagem, a escrita não ultrapassa o limite de vivência existente entre a narradora e o próprio personagem. Desta forma, usar os fragmentos do diário de Hustene Pereira é uma tentativa de aproximar ainda mais o leitor daquilo que a narradora deseja evidenciar.

Observa-se que muito do ponto de vista da narradora lançado na matéria ocorre devido ao contato da repórter com os personagens da vida real e, também, com a maneira como ela se aproxima deles, através do recurso jornalístico denominado entrevista. Segundo o Manual de Redação da Folha de S. Paulo,

a finalidade de caracterizar um texto jornalístico como entrevistado é permitir que o leitor conheça opiniões, ideias, pensamentos e observações de personagem da notícia ou de pessoa que tem algo relevante a dizer (MANUAL DE REDAÇÃO, 2001, p. 40).

Ampliando esta definição, Leonor Arfuch no livro *La entrevista, una invención dialógica*, informa que a lista de personagens de uma entrevista é variada, pois podem ser artistas, políticos, presidentes, entre outros, porém o que chama a atenção é a autenticidade destes entrevistados, pois

Su autenticidade depende, paradójicamente, de la ficcionalización: su “ser” es el parecer, es decir, una actuación, una gestualidade, una vestimenta apropiadas según el “tipo”, y hasta una escenografía. La mostración de la afectividad los hace aptos como modelos para el conjunto. La imagen de héroe que aparece em la entrevista está ligada a los valores contemporáneos: el léxico, la eficiencia, la audacia, la trayectoria, la fama. Muchas veces lo que se busca es lograr “um retrato” del personaje, descubrir su “lado oculto”, su verdad.<sup>1</sup> (ARFUCH, 1995, p. 57).

Leonor Arfuch levanta uma questão aqui: conseguir um “retrato” do personagem. Sabemos que um retrato é uma parte do todo, ou seja, não corresponde ao todo da vida de um ser humano, mas apenas a uma parte desta. Assim é nos textos da repórter Eliane Brum: não há o todo do personagem, mas apenas aquilo que ela, através do narrador, deseja apresentar para o leitor. E se a autenticidade deste personagem depende da ficcionalização, então podemos compará-lo ao personagem construído nos romances. No artigo “A Personagem do Romance”, divulgado na obra *A Personagem de Ficção*, Antonio Candido analisa

---

<sup>1</sup> O trecho correspondente na tradução é: “Sua autenticidade depende, paradoxalmente, da ficcionalização: seu ‘ser’ é a opinião, isto é, uma performance, uma gestualidade, um traje apropriado de acordo com o ‘tipo’ e até uma cenografia. A demonstração de afetividade os torna adequados como modelos para o todo. A imagem de um herói que aparece na entrevista está ligada a valores contemporâneos: o léxico, a eficiência, a audácia, a trajetória, a fama. Muitas vezes o que se procura é conseguir ‘um retrato’ do personagem, descobrir seu ‘lado oculto’, sua verdade”.

como se dá a composição deste personagem e a sua respectiva relação com a realidade.

Para Antonio Candido, ao pensarmos no enredo, estamos também pensando nos personagens, em que um está diretamente relacionado ao outro. Num romance bem realizado, os personagens, o enredo e a “ideia” (valores e significados presentes no romance) existem inseparáveis, cujo personagem “representa a possibilidade de adesão afetiva e intelectual do leitor, pelos mecanismos de identificações, projeção, transferência etc” (CANDIDO, 2007, p. 54). O personagem é tão importante que a leitura deste depende “basicamente da aceitação da *verdade* da personagem por parte do leitor” (CANDIDO, 2007, p. 54). No artigo, Antonio Candido informa que o personagem do romance é a concretização do ser vivo com o fictício e que tal relação envolve o sentimento de verdade, também conhecida como verossimilhança. Quando conhecemos alguém, não conseguimos conhecer plenamente a personalidade deste ser da mesma forma como compreendemos o seu físico, pois apresentamos uma limitação de apreensão deste outro. Percebemos, então, que “a noção a respeito de um ser, elaborada por outro ser, é sempre incompleta, em relação à percepção física inicial. E que o conhecimento dos seres é fragmentário” (CANDIDO, 2007, p. 56). Conhecemos o outro através de segmentados momentos, como uma conversa, uma ação, entre outros. Assim como na vida real, no romance o personagem é construído de forma fragmentária, como um reflexo das nossas experiências com os nossos semelhantes na vida. A diferença está na maneira como isso é submetido, pois para Antonio Candido

há uma diferença básica entre uma posição e outra: na vida, a visão fragmentária é imanente à nossa própria experiência; é uma condição que não estabelecemos, mas a que nos submetemos. No romance, ela é criada, é estabelecida e racionalmente dirigida pelo escritor, que delimita e encerra, numa estrutura elaborada, a aventura sem fim que é, na vida, o conhecimento do outro (CANDIDO, 2007, p. 58).

Quanto à interpretação destes seres reais e fictícios, nós interpretamos o ser humano de acordo com o tempo e com o momento do contato, enquanto que no romance a interpretação é realizada de forma menos fluída, uma vez que a existência do personagem é dada pelo autor do texto. Desta forma, a interpretação dos seres reais tende a ser mais variável do que a do ser fictício. Mais à frente, Antonio Candido aborda as diferentes classificações dos personagens em de costumes, de natureza, planas ou esféricas. As personagens de costumes são

identificadas por apresentarem uma característica invariável e superficial na sociedade e são percebidas por um observador com uma visão mais frívola, enquanto que as personagens de natureza são apresentadas de forma mais complexa, através do seu próprio íntimo, cujas relações sociais não são suficientes para explicá-las.

Além disso, as personagens planas apresentam um comportamento fixo, além de qualidades inalteradas, ou seja, que não mudam com o contexto da história. Ao contrário delas, as personagens esféricas apresentam maior complexidade, apresentando características diferentes a cada circunstância. Diante disso, eis a pergunta de Antonio Candido: “pode-se copiar no romance um ser vivo e, assim, *aproveitar* integralmente a sua realidade?” (CANDIDO, 2007, p. 65). Ele mesmo responde:

Não, em sentido absoluto. Primeiro, porque é impossível, como vimos, captar a totalidade do modo de ser duma pessoa, ou sequer conhecê-la; segundo, porque neste caso se dispensaria a criação artística; terceiro, porque, mesmo se fosse possível, uma cópia dessas não permitiria aquele conhecimento específico, diferente e mais completo, que é a razão de ser, a justificativa e o encanto da ficção (CANDIDO, 2007, p. 65).

Isso é bastante conveniente nos textos jornalísticos. Como se tem o efeito de real, então a descrição da pessoa enquanto personagem na reportagem não alcança o todo deste ser, o que justifica o termo “personagem”, pois mesmo que parta do princípio de retratar este sujeito num momento da vida, este passa por um processo de ficcionalização, que se dá por meio da entrevista. É o que se vê no seguinte fragmento de *La entrevista, una invención dialógica*:

En su estructura dialógica, y aun cuando consista en un breve intercambio, la entrevista permite sin embargo la expansión narrativa que tiene que ver con las transformaciones de una historia. En este sentido se aproxima a la conversación cotidiana — una actividad cuya naturalidad hace quizá imperceptible su importancia —, donde el sujeto, a partir de relatos personales, construye un lugar de reflexión, de autoafirmación (de un ser, de un hacer, de un saber), de objetivación de la propia experiencia. Este trabajo narrativo tiene cierta similitud con los relatos de ficción de la literatura. Aquí también son identificables algunos de los componentes canónicos de aquélla: la voz, y sus distinciones — autor/narrador/personaje—, el tiempo del relato, su velocidad y ritmo, los modos de la narración. Pero si en el texto literario se ha establecido ya con suficiente claridad la distancia que va del autor en carne y hueso, con su biografía y sus obsesiones, al narrador, este último como una figura discursiva, voz interior al texto que talla sus propios acentos con independencia del orden de «lo real», en el reportaje haría falta trazar la diferencia entre la persona cuyo cuerpo y voz se imponen a la mirada y quien habla allí, en el diálogo, en definitiva también un sujeto discursivo. Pese a la innegable cercanía, tampoco aquí se confunden ambas figuras;

por eso quizá pueda hablarse con mayor propiedad de personajes (tanto entrevistadores como entrevistados) contruidos para su exhibición pública, con los mismos procedimientos de ficción de la literatura o la televisión<sup>2</sup> (ARFUCH, 1995, p. 54-55).

Tal relação entre a ficção e a realidade nas entrevistas é, ainda, reforçada no seguinte fragmento:

Si la novela presenta a sus personajes como reales, la entrevista hace vivir a sus sujetos "de carne y hueso" como personajes. Unos y otros tejen su "novela familiar", los datos precarios de una identidad, el retorno a los orígenes. Al asumir aspectos de su vida, los entrevistados repiten inadvertidamente podría decirse, gestos y recorridos ya canonizados por la ficción, que son al mismo tiempo la garantía de credibilidad. Es la prueba de que la marca de los relatos massmediáticos, el modo en que los sentimientos se expresan convencionalmente en ellos parece sobreimprimirse al mundo de la cotidianidad más que representarlo<sup>3</sup> (ARFUCH, 1995, p. 71).

Além dessa relação entre ficção e realidade nas entrevistas, há ainda a coerência interna, que apresenta relação direta com os personagens porque a verossimilhança depende da organização do texto, e é a partir da estrutura deste que os acontecimentos apresentados se tornam verossímeis. Vejamos isso na reportagem "Um país chamado Brasilândia". O foco é contar o dia a dia da favela Brasilândia, cenário da série *Antônia*, série produzida pela TV Globo e divulgada

<sup>2</sup> O trecho correspondente na tradução é: "Na sua estrutura dialógica, e ainda quando consiste em uma breve troca, a entrevista permite, porém, a expansão narrativa que tem a ver com as transformações de uma história. Neste sentido, se aproxima da conversa diária – uma atividade cuja naturalidade talvez faça imperceptível sua importância -, onde o sujeito, a partir de relatos pessoais, constrói um lugar de reflexão, de autoafirmação (de um ser, de um fazer, de um saber), de objetivação da própria existência. Este trabalho narrativo tem certa semelhança com os relatos de ficção da literatura. Aqui também são identificados alguns dos componentes canônicos disso: a voz e suas distinções – auto/narrador/personagem -, no tempo do relato, sua velocidade e ritmo, os modos de narração. Entretanto, se no texto literário se tem estabelecido já com suficiente clareza a distância que vai do autor de carne e osso, com sua biografia e suas obsessões, ao narrador, este último como uma figura discursiva, voz interior ao texto que esculpe seus próprios sotaques com a independência da ordem 'do real', na reportagem faria falta enredar a diferença entre a pessoa cujo corpo e voz são impostos ao olhar e quem fala lá, no diálogo, enfim, também um sujeito discursivo. Apesar da proximidade inegável, nenhuma figura é confusa aqui; por isso talvez se possa falar com maior propriedade de personagens (tanto entrevistadores como entrevistados) contruidos para sua exibição pública, com os mesmos procedimentos de ficção da literatura ou da televisão".

<sup>3</sup> O trecho correspondente na tradução é: "Se o romance apresenta seus personagens como reais, a entrevista faz seus sujeitos "de carne e osso" viverem como personagens. Ambas tecem seu "romance de família", os dados precários de uma identidade, o retorno às origens. Ao assumir aspectos de suas vidas, os entrevistados repetem inadvertidamente, poder-se-ia dizer, gestos e caminhos já canonizados pela ficção, que são ao mesmo tempo a garantia de credibilidade. É a prova de que a marca das histórias dos meios de comunicação de massa, a maneira pela qual os sentimentos são expressos convencionalmente nelas, parecem sobrepor-se ao mundo da vida cotidiana em vez de representá-lo

entre os anos de 2006 e 2007. Foi com essa produção televisiva que a comunidade ficou conhecida no Brasil inteiro. Eliane Brum foi produzir a matéria para tentar retratar algo diferente do comum já lido nos noticiários diários:

Fui descascando as camadas de concreto da Brasilândia para perceber que ali também a vida só era possível por causa da delicadeza. Para além da brutalidade do desemprego ou dos baixos salários, do crime e da contravenção, da falta de tanto e também de árvores, havia um mundo de sutilezas. Não fosse assim, ninguém suportaria, haveria suicídios coletivos em favelas e periferias. E não há. Era nisso que eu estava interessada, a vida apesar da violência. As subjetividades que mantinham as pessoas vivendo – e muitas vezes sorrindo e sonhando (BRUM, 2008, p. 304).

Como isso se dá na produção do texto jornalístico “Um país chamado Brasilândia”? Com a narração da Eliane Brum, numa atitude de observadora participante, que investe o próprio olhar sobre os personagens através da subjetividade. Ela é a repórter-narradora, e através do seu relato deixa evidente que não faz parte daquele ambiente, se sentindo afastada do cenário:

O que se passa na periferia urbana ainda é tão distante do Brasil do centro que parece outra geografia. E a classe média continua a temer quem vive lá como se fosse uma horda de bárbaros disposta a descer a ladeira. Nesse sentido, a Brasilândia é tão longe de São Paulo quanto a Amazônia. Ao viver na Brasilândia como estrangeira, essa é a vertigem que me assalta com sua ilusão de ótica. Estou tão perto, logo ali. E já nas primeiras horas me sinto, como todos, apartada. É uma sensação real de exílio que se expressa no modo como se referem a uma cidade inacessível, mas que ao menos nos mapas oficiais é a mesma. “A Paulista é a cidade do luxo. A Brasilândia é a cidade do povo brasileiro. Na Paulista, ninguém dá nada. Aqui a gente divide. Lá ninguém me vê. Aqui, todos me cumprimentam”, diz Ailton Barroso, referindo-se à avenida onde pulsa o coração de São Paulo. Ele é dono da laje que descortina uma das melhores vistas sobre a capital. Empréstimo seu camarote para o espetáculo dos fogos da Paulista na virada do ano. Seu olhar apalpa o contorno dos edifícios da avenida, mas Ailton carrega uma cidade partida dentro dele (BRUM, 2008, p. 286-287).

A narradora nos conta a sensação de não pertencimento do personagem Ailton a partir da própria impressão de se sentir separada da comunidade Brasilândia. São duas visões diferentes de um mesmo sentimento que tem, como ponto de partida, lugares opostos da cidade. A narradora chega ao local com a mesma impressão que a maioria dos que habitam o centro têm sobre Brasilândia, uma visão de que na favela reina a violência e a distopia, e se depara com a sensação do outro de não fazer parte do lado que ela pertence. Há uma relação de empatia e alteridade aqui, pois ambos partem do mesmo princípio, uma identificação, porém, o leitor só sabe o que Ailton sente a partir do ponto de vista da narradora.

Ela também frisa que a vida na comunidade ocorre de forma coletiva, ou seja, a “vida de cada um só faz sentido se for compartilhada com a do vizinho. Numa cidade em que as pessoas temem se envolver com estranhos (e até com conhecidos), a periferia é um paradigma de solidariedade” (BRUM, 2008, p. 288). Além disso, a narradora se preocupa em descrever as formações familiares, em que pais enchem os bares e as mães lutam pelo futuro dos filhos, além de narrar também o cotidiano da comunidade através da mistura de vida privada e social dos personagens. Estes se destacam não apenas por serem humanos, mas também por serem cachorros, cada um com suas aventuras e desventuras amorosas, tendo quatro patas ou não. A relação entre os sofrimentos amorosos dos cães e das pessoas é direta. A narradora parte de uma história para outra, demonstrando a falta de sorte dos personagens envolvidos, como no fragmento em que ela conta o sofrimento do cachorro da raça pincher Piti por tentar cruzar com uma fêmea e da moradora Célia:

Freud diria que Piti tornou-se um histérico, não pagasse mal aplicar o termo a um cão macho. A verdade é que Piti sofre. E pior, sofre em praça pública. (...) Às vésperas do casamento da filha, Célia chora. O marido perdeu o emprego, se tornou um bêbado, “quase um mendigo”. Ela é manicure, vende lingerie, cremes e remédios naturais. “Sou cambalacheira”, esclarece. Não consegue mandar o marido embora. Porque o ama (BRUM, 2008, p. 297).

Numa relação de antítese, um não consegue o amor que deseja, enquanto que a outra tem o amor que não a faz feliz. A relação entre as duas histórias é verossímil à realidade, mas também à ficção, pois a necessidade amorosa de duas espécies tão diferentes é colocada no mesmo patamar. O propósito da narradora aqui é de evidenciar que, num lugar visto com tanto preconceito como Brasilândia, a humanidade se faz presente até mesmo com os cães. A intenção é de humanizar ao máximo os personagens de Brasilândia para ofuscar a visão obscurantista que a sociedade tem sobre as favelas, e isso ocorre também com a própria coerência interna do texto, representada, por exemplo, na associação das duas histórias. Na linguagem da narradora de Brasilândia, há um cuidado em retratar este espaço como um local em que a delicadeza é diária, atitude contrária ao estigma social. A atitude da narradora corrobora o pensamento de Leonor Arfuch sobre o uso do afeto na entrevista:

Opuesta a las formas impersonales del discurso informativo, amplificando el detalle por encima de la mirada global, apoyada en la voz (la opinión, la creencia), la entrevista autoriza una hipótesis respecto de un uso regulador de los sentimientos en el plano social. Así parece también con nitidez la figura del héroe, distante de los valores clásicos pero inspirada en nuevas hazañas, donde la fama suplanta con ventaja a las motivaciones trascendentales<sup>4</sup> (ARFUCH, 1995, p. 25).

O uso da afetividade pode, talvez, ser a melhor estratégia de escrita quando o tema da reportagem envolve a morte. Nas reportagens “A enfermaria entre a vida e a morte” e “A mulher que alimentava”, a narradora toma o cuidado de contar a história dos diferentes personagens – profissionais da saúde e pacientes – que configuram a Enfermaria de Cuidados Paliativos do Hospital do Servidor Público Estadual de São Paulo. O foco é mostrar a manutenção da dignidade humana nos momentos finais do ser humano, antes do óbito.

Assim como em todas as outras matérias jornalísticas analisadas, “A enfermaria entre a vida e a morte” também começa com a descrição de um personagem. Com dificuldade de rir devido ao avanço do câncer no próprio corpo, João Barbosa de Lima, internado, gargalha ao ver o filho imitar o humorista Costinha. Ele não ri por já ter o corpo bastante debilitado, mas também porque sabe que vai morrer. Para a narradora, a cena da risada é importante porque mostra o contraponto de um momento tão difícil: “João sabia que morreria, mas tinha descoberto também o que o fazia viver. A família ao redor, esse riso à toa, a mulher de uma vida, a vida vivida” (BRUM, 2008, p 355). A narradora abre o texto com este fato porque é algo inesperado diante da circunstância, pois o paciente ainda encontra razões para rir no fim da vida. A intenção da narradora desde o início é mostrar que, mesmo quando está diante do fim, o ser humano pode se deparar com a gentileza e com a suavidade dos dias. Com a intenção de mostrar o outro lado de um tabu tão intenso e controverso – “a indesejada das gentes”, segundo Manuel Bandeira no poema “Consoada” – a narradora se preocupa em contar a história revelando o máximo de humanidade que a Enfermaria proporciona aos parentes e familiares, seguido da afirmação de um familiar:

---

<sup>4</sup> O trecho correspondente na tradução é: “Em oposição às formas impessoais do discurso informativo, ampliando os detalhes acima da visão global, apoiada pela voz (a opinião, a crença), a entrevista autoriza uma hipótese sobre o uso regulatório dos sentimentos no plano social. Assim parece também com nitidez a figura do herói, distante dos valores clássicos, mas inspirada por novas façanhas, onde a fama suplanta as motivações transcendentais.”



Quem entra logo percebe que a Enfermaria é diferente. Num lugar onde as pessoas morrem, há sempre alguém rindo, contando uma história, pequenas grandes cenas como a que abre esta reportagem. E a tristeza é amenizada pela convicção profunda de quem sofre de não estar sozinho, nem para enfrentar a dor física da doença nem para lidar com a dor psíquica da proximidade da morte. “Quando disseram que minha irmã iria para o 12º andar, me aconselharam a não permitir”, diz Tomie Taniyama. “Entre na Enfermaria apreensiva. Então me encantei” (BRUM, 2008, p. 356).

Para mostrar que os cuidados paliativos são uma medida possível para ser implantada, a narradora se preocupa em trazer um histórico sobre o surgimento do método nos EUA, por volta dos anos sessenta do século XX, além de evidenciar o comportamento dos médicos e de todos que lidam diretamente com os momentos antes da morte. Além disso, a narradora informa o tempo de produção da reportagem: “Para fazer esta reportagem, acompanhei a rotina da Enfermaria por dez sextas-feiras. E os últimos 115 dias da vida de uma paciente, Ailce de Oliveira Souza” (BRUM, 2008, p. 360). Tem-se a impressão de que este período foi informado para mostrar ao leitor que era necessário tempo para produzir a matéria, para que criasse uma significativa carga de alteridade para o leitor.

A narradora também se posiciona de forma reflexiva, como uma tentativa também de atrair a atenção do leitor para uma reflexão conjunta. Num tema tão delicado, chamar o leitor para pensar é uma possibilidade para que ele também se identifique com a realidade do outro, já que todos morrerão um dia. O uso de sentimentos não ocorre apenas na linguagem (empregada na primeira pessoa do plural) e na coerência interna usadas pelo narrador, mas também a partir da afetividade que o leitor desenvolve por meio da própria afetividade da narradora, como no seguinte fragmento:

Começamos a morrer no exato instante em que começamos a viver. E hoje estamos mais mortos do que estávamos ontem. Mas, neste momento, mais que em outro qualquer período histórico, nós, homens e mulheres do Ocidente, vivemos a morte como uma experiência marginal. Ela se passa, de preferência, oculta dentro do hospital. E, quando perdemos alguém, nossa dor deve ser superada rapidamente, de forma asséptica como um procedimento cirúrgico, sem muito barulho e sem perturbar os amigos (BRUM, 2008, p. 361).

A visão da narradora é similar à de Walter Benjamin no artigo “O narrador – Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”, porém ele apresenta uma singularidade sobre a Enfermaria. O narrador mostra, num período de tempo diferente, a mesma visão de Walter Benjamin sobre o processo de morte: negamos

a morte e tentamos ter uma vida bem distante desse ideário. Para Walter Benjamin, “os burgueses vivem em espaços depurados de qualquer morte e, quando chegar sua hora, serão depositados por seus herdeiros em sanatórios e hospitais” (BENJAMIN, 1994, p. 207) e, desta forma, a narrativa morre também, porém a narradora expõe, a partir da Enfermaria, a possibilidade de um olhar diferenciado sobre esta fase que a sociedade teima em negá-la. Há também humanidade e dignidade quando a vida cessa, e isto a Enfermaria de Cuidados Paliativos promove, segundo a narradora. É o resgate da importância de narrar antes da assepsia burguesa, é a oportunidade de recuperar a importância de deixar um conselho e valorizar a existência alheia para os que ficam. Diante disso, iniciar a matéria com a risada do personagem João Barbosa de Lima diante da família legitima a importância da Enfermaria de Cuidados Paliativos e, também, justifica a ação de narrá-la.

Além de alcançar o leitor, a narradora também se preocupa em mostrar a visão dos médicos, cuja existência é sempre arraigada na ideia de que eles são onipotentes diante de tudo, inclusive da morte. Retratar a visão do clínico sobre a própria experiência é quebrar a expectativa da visão ortodoxa que a classe médica (e a sociedade, no geral) apresenta sobre a função social que exerce, principalmente porque, ao se deparar com a morte do outro, o médico também percebe que aquele momento será, no futuro, dele também. A alteridade presente na narração ocorre não apenas de narradora para leitor, mas também entre os personagens:

Diante da morte, nossa impotência pode ser mascarada pela onipotência da grande estrela dessa hora: não mais o padre, o pastor ou o xamã, como no passado, mas o médico. Não todos, mas muitos. Nas escolas de medicina, eles aprendem a curar. Não a cuidar. Nessa linha de pensamento, perder um paciente é um fracasso pessoal. “Eu achava que era um tipo de Deus”, diz Márcio Meireles, de trinta anos, que trabalhou durante um mês na Enfermaria. “Tinha estudado muito e achava que levando o paciente para a UTI resolveria tudo. Descobri que havia coisas que eu não poderia resolver. Isso me deu uma enorme tranquilidade para viver. Hoje sou um médico melhor do que era, porque entendo meus limites” (BRUM, 2008, p. 364).

É com esse olhar humanizado dos médicos e com a parceria que surge entre doutores e pacientes que a narradora encerra a reportagem.

Parceria é também um termo percebido no texto “A mulher que alimentava”, porém, esta cooperação se dá com a personagem Ailce de Oliveira Souza e com a

narradora/jornalista. Eliane Brum acompanhou os últimos 115 dias de vida da personagem vítima de um câncer. A própria jornalista conta, num epílogo, a preocupação em não influenciar a vida da personagem com a sua presença:

Nos 115 dias em que eu e Ailce convivemos, uma experiência radical de jornalismo, mas principalmente uma experiência radical de vida, dediquei com cuidado obsessivo a evitar interferir na sua vivência do morrer. Eu quase não fazia perguntas, optei por apenas pontuar suas respostas, numa escuta delicada e muito, muito atenta. Por um lado, minhas perguntas, se incisivas, contaminariam suas respostas: ela poderia usar minhas palavras em vez das dela para se referir a esse momento-limite da vida. Por outro, eu correria o risco de atropelar seus sentimentos se abordasse questões para as quais ela ainda não estava preparada (BRUM, 2008, p. 419-420).

Mesmo que Eliane Brum não desejasse “contaminar” o espaço em que atuava, sua presença não ficou despercebida para a personagem. Numa “observação participante” – prática muito comum dos jornalistas adeptos do Novo Jornalismo dos anos 1960 – Eliane é vista pela personagem Ailce, a ponto de haver interação entre as duas na narrativa:

Ailce deixa o consultório ereta, os olhos secos. Está de salto alto. Desta vez, se apoia no meu braço. Mas ainda é ela: “Será que se eu engordasse um pouco não daria pra fazer cirurgia?”. Desta vez, me sinto autorizada a falar: “Ouvi tudo o que a médica disse. Não importa se a senhora está gorda ou magra. Nunca importou. Não é culpa sua. O tumor é que está num lugar do qual não pode ser retirado”. Ela me olha com a esquina do olho e diz: “Acho que já tinham me contado. Mas não dá pra lembrar de tudo” (BRUM, 2008, p. 404).

Eliane Brum é, neste momento, personagem. Sabe-se, pela análise de Jaqueline Lemos no capítulo anterior, que o jornalista representa uma instituição empresarial quando vai produzir a matéria. Devido a isso, o repórter, enquanto indivíduo, não pode responder pelo que escreve e, por isso, cria o recurso do narrador pela forma como observa e relata a vida. Desta forma, fica difícil afirmar que é a Eliane Brum apenas enquanto repórter que responde Ailce Souza. Analisando mais à frente o texto, tem-se uma outra passagem que chama a atenção:

Uma fotografia desse momento mostra Ailce na cama e a família ao redor. Parece um teatro da realidade. Há um movimento em cada um deles, nela nenhum. Eles falam dela, mas ela não está lá. Ailce se retira do palco, e a vida de todos ali seguirá se ela. Fragmentos de existência esvoaçam ao seu redor em forma de lembranças enquanto ela morre. Mas Ailce ainda escuta. Abre os olhos sempre que alguém pronuncia o nome do neto. E, quando ficamos sozinhas, eu digo: “Muito obrigada por ter me contado sua história. Eu vou escrever uma reportagem linda sobre você. E nunca, nunca, vou me esquecer de você”. Percebo então que nenhuma outra pessoa no mundo confiara tanto em mim. Em muitos momentos eu fora a única testemunha de sua vida. Eu escreveria a sua história, e ela estaria morta (BRUM, 2008, p. 409).

O fragmento é similar a um do artigo de Silvano Santiago, “O narrador pós-moderno”. Eliane Brum está diante da cena de um momento da vida de Ailce Souza. Como espectadora, observa a ação acontecer quando, de repente, ela entra na cena e interage com a personagem principal. A partir da sua participação na história, Eliane Brum agradece a oportunidade de escrever como repórter, mas sabemos disso porque é a própria jornalista quem narra no texto. Diante disso, temos a Eliane Brum, a repórter-narradora, que participa avidamente da história, se sentindo afetada com a vida da personagem Ailce Souza:

Eu não poderia desejar nunca que esta reportagem acabasse. E ao mesmo tempo desejava que ela terminasse o mais rápido possível. Fui ficando cada vez mais ansiosa para me libertar de um contato com a morte tão cotidiano e radical que estava impossibilitando a minha vida. Ao mesmo tempo, fingia que nunca acabaria. De certo modo, eu e ela éramos duas fingidoras. Ela, na posição de personagem de uma vida, eu como narradora de uma história cujo fim era o fim da vida dela. Ela não tinha curiosidade de saber sobre minha vida. Eu era a narradora da dela (BRUM, 2008, p. 413).

A relação entre as duas no texto revela-se intrínseca porque Eliane Brum, mesmo não passando pela mesma experiência da personagem, se depara com o seu futuro ao narrar a história de Ailce Souza: a morte. Desta forma, a sabedoria do narrador se faz presente porque Ailce, enquanto narradora da própria vida, repassa a sua trajetória para Eliane Brum, narradora da sua história. E isso só ocorre porque a personagem confia na sua narradora, uma relação construída por meio do afeto:

Que lugar era esse, o meu e o dela? Não sei. Acho que, ao longo dessa relação insólita, cada uma de nós deu diferentes sentidos ao nosso pacto. Lá pelo meio, descobrimos que o único sentimento que tornava aquela relação possível era o afeto. Era preciso que eu tivesse a coragem de me abrir para a possibilidade de amar alguém que perderia muito em breve. Devagar, enquanto a escutava, eu comecei a amá-la (BRUM, 2008, p. 415).

Foi necessário que a Eliane Brum contadora de histórias amasse a personagem para que a repórter também a amasse para estabelecer a relação de confiança:

Só depois fui capaz de perceber a dimensão do que ela havia me dado. Ninguém confiaria em mim como ela. Eu escreveria a sua história, e ela estaria morta. Pela primeira vez, a personagem principal de uma reportagem – por premissa, não por acidente – não estaria viva para lê-la. Ailce se entregara inteira nas minhas mãos de escritora (BRUM, 2008, p. 415).

Desta forma, Ailce Souza é eternizada enquanto narrativa, e continua a existir para os que ficam: os leitores.

Diante de todas estas análises, o que temos? Que narradora é esta que se faz presente nos escritos de Eliane Brum?

Se considerarmos a categorização de Norman Friedman, fica difícil configurar a narradora da repórter como apenas uma, pois ela se caracteriza por inúmeros comportamentos diferentes – ora se aproxima ao máximo do personagem, ora apenas observa, emite inúmeros pontos de vista, busca uma identificação do leitor por meio da linguagem adotada, usa recursos subjetivos como a afetividade ao personagem – além de adotar recursos linguísticos e estéticos, como adoção de verbos na primeira pessoa do plural (o que transmite a ideia de coletividade entre a narradora, o personagem e o leitor) e inclusão de escritos de personagem no texto. Possivelmente a narradora de Eliane Brum é um ser híbrido, numa combinação de Autor Onisciente Intruso com Narrador-testemunha, cujo ponto de união é sempre a maneira como este narrador olha a realidade, resultando na presença da narradora-testemunha participante.

Mesmo sendo uma característica da Eliane Brum, a presença do narrador em reportagens não é sua exclusividade, pois temos um antecessor ilustre que também observava a realidade pelos olhos do narrador: o jornalista João Antônio.

### 3 QUANDO UM NARRADOR SE DESTACA: A ESCRITA DE JOÃO ANTÔNIO

João Antônio Ferreira Filho nasceu em São Paulo em 1937 e foi criado no bairro proletário do bairro Presidente Altino, na cidade de Osasco (SP). Foi escritor e jornalista. Veio a falecer no Rio de Janeiro em 1996. Publica, em 1963, o livro de contos *Malagueta, Perus e Bacanaço*, cujo enredo tem como base a vida dos três personagens que intitulam a obra a partir da sobrevivência no mundo da sinuca. O livro alcança sucesso de público e João Antônio ganha o Prêmio Jabuti de Revelação de Autor e de Melhor Livro de Contos no mesmo ano de divulgação da obra. Ganha, ainda, outros numerosos prêmios com os livros publicados. Trabalha nos principais jornais da época, como *Jornal do Brasil* e *O Globo* e publica outros livros, tais como *Leão-de-chácara* (1975), *Malhação do Judas Carioca* (1975), *Casa de Loucos* (1976), *Ô Copacabana* (1978) e *Abraçado ao meu rancor* (1986).

Os textos de João Antônio se destacam no Brasil, coincidentemente, num momento em que surge, a partir dos anos 1960, nos Estados Unidos, o *New Journalism*, numa época de pura efervescência cultural e ideológica. O movimento, resultado da insatisfação de muitos profissionais com a maneira objetiva de escrita, se tornou mais conhecido ao longo do tempo, sendo irradiado para outros países. Entre os representantes deste estilo, houve um escritor que contribuiu notoriamente para o recrudescimento do *New Journalism*: Truman Capote. Com o livro *A Sangue Frio*, lançado em 1965, Capote pretendia “escrever uma longa narrativa apoiada na prática jornalística, uma narrativa sem fabulação, sem formulação imaginativa, um ‘romance jornalístico’ (...)” (BULHÕES, 2007, p. 148). Foi a partir do romance de Capote que o termo “romance-reportagem” começou a ser conhecido, definindo obras de Tom Wolfe, Jack Kerouac ou ainda o livro *Lúcio Flávio, o passageiro da agonia*, do escritor brasileiro José Louzeiro, lançado em 1975. A escrita de Truman Capote influenciou também a visão do escritor e repórter João Antônio.

No texto “Corpo-a-Corpo com a Vida”, publicado em 1975 no livro *Malhação do Judas Carioca*, João Antônio defende a ideia de que há uma necessidade de estabelecer um “corpo-a-corpo” com a própria realidade, em que o repórter/escritor escreva com a mesma intensidade que um jogador fala sobre futebol, ou um bandido aborda a marginalidade. Para o jornalista, Truman Capote, ao escrever *A*

*Sangue Frio*, apurou incansavelmente todas as informações relacionadas à chacina de uma família no estado do Kansas (EUA), entrevistando autoridades, amigos, vizinhos das vítimas, além dos próprios assassinos Perry Smith e Dick Hickock numerosas vezes, a ponto de ter ficado bem próximo deles e assistir o enforcamento de ambos, em 1965. João Antônio, então, considera a forma de Truman Capote produzir jornalismo como a que reforça o sentido de escrever a realidade e, para isso, a única maneira é a de extrapolar o limite entre os personagens reais e o repórter enquanto profissional. Isso não significa que esse deixará de atuar como jornalista, mas sim que estreitará ao máximo as suas relações com os fatos abordados, a ponto de, possivelmente, ser confundido com aqueles que compõem os acontecimentos.

Mesmo com o surgimento do *New Journalism*, João Antônio se destaca ainda mais por sua escrita, cuja base era a rua, literalmente. Como jornalista ele a percorria, ora no Rio de Janeiro, ora em São Paulo, para identificar o seu objeto de trabalho. Com um olhar que se misturava ao cenário e aos personagens descritos, o escritor retratava nas suas reportagens seres alheios à ordem e ao equilíbrio social, que viviam “à margem”: prostitutas, malandros, moradores de rua, marinheiros, engraxates, estivadores, entre outros. Todos esses, extraídos do submundo da cidade, ao serem protagonistas da escrita de João Antônio, são categorizados como pertencentes a uma obra marginal, ou seja, que configura o periférico da/na sociedade. Esse público que ele retratava em suas matérias também foi consagrado em seus livros. O primeiro deles foi *Malagueta, Perus e Bacanaço*, lançado em 1963. Recebida com entusiasmo, a obra, segundo Ieda Magri

trazia pulsante o submundo paulista, investia numa linguagem totalmente nova, forjada na gíria de um estrato da população que ele ergueu à categoria de mito: aquele que pode ser denominado como lúmpen, os que vivem da rua, da prostituição, do jogo, da malandragem profissional ou amadora, da mendigagem. A existência mesma desse mundo apenas vislumbrado em seus contornos gerais pela sociedade que se organizava em torno das novas colocações em um país em ebulição política e anseio de crescimento e modernização ganha certa autonomia, pois é apreendida em plena luta de forças na disputa de territórios urbanos privilegiados que se quer sempre salvar da pobreza que se exhibe como feiúra, assédio, ou como violência (MAGRI, 2013, p. 9-10).

No livro *Malhação do Judas Carioca*, publicado em 1975, João Antônio lança como último capítulo o texto com o seguinte título: “Corpo-a-Corpo com a Vida”. Neste escrito, o jornalista evidencia a própria opinião sobre a relação que um

escritor deve ter com a respectiva escrita e realidade. Segundo ele, a maneira como este se posiciona na vida, a favor de regras e modas, revela um favorecimento de uma cultura importada, que valoriza apenas a classe média. O necessário, para o jornalista, é

o levantamento de realidades brasileiras, vistas de dentro para fora. Necessidade de que assumamos o compromisso com o fato de escrever sem nos distanciarmos do povo e da terra. O que é diferente de publicar livros, e muito. Daí saltarem dois flagrantes vergonhosos – o nosso distanciamento de uma literatura que reflita a vida brasileira, o futebol, a umbanda, a vida operária e fabril, o êxodo rural, a habitação, a saúde, a vida policial, aquela faixa toda a que talvez se possa chamar radiografias brasileiras. E é devido a tal carência que, de um lado, não temos conteúdo, e de outro, nem temos forma brasileira. Pois que, a forma, resulta de uma posição intelectualizada e fornece uma falsa estética, importada, empostada, mal adquirida, sujeita a todas as ondas e sempre mal digerida (ANTÔNIO, 1975, p. 143-144).

Tal comportamento de quem vive da escrita é contrário à influência que recebeu de escritos produzidos no passado, como os de Graciliano Ramos, Oswald de Andrade, ou ainda de Lima Barreto, autor com quem João Antônio tanto se identifica. Esses escritores souberam utilizar a literatura porque, segundo seu ponto de vista, fizeram com que ela revelasse o verdadeiro povo e a terra que constituem o país, proporcionando questionamento, reflexão e denúncia. Ao considerá-los, João Antônio mostra que não havia lógica na criação de um herói desprovido da realidade brasileira, ou ainda uma literatura criada apenas para ganhar prêmios e condecorações. A verdadeira literatura é aquela que permite a criação de “uma arte literária, como de um teatro, de um cinema, de um jornalismo que firam, penetrem, compreendam, exponham, descarnem as nossas áreas de vida” (ANTÔNIO, 1975, p. 145).

Como obter essa literatura? Para João Antônio não há outra alternativa além de realizar um “corpo-a-corpo” com a vida, criando uma literatura que “rale nos fatos e não que rele neles. Nisso, a sua principal missão – ser a estratificação da vida de um povo e participar da melhoria e da modificação desse povo. Corpo-a-corpo. A briga é essa. Ou nenhuma” (ANTÔNIO, 1975, p. 146). A partir disso, a literatura de João Antônio terá como base um novo olhar para problemas tão comuns e cotidianos, resultando num comportamento de participação. Observar e não se envolver não condiz com a valorização desse novo fazer literário. Dessa forma, surge, então, um novo gênero, além de um novo processo (que envolve a experimentação) e de uma nova concepção de forma. Para exemplificar tal



novidade, João Antônio cita a própria produção, *Malagueta, Perus e Bacanaço*, que acredita ser uma “coisa viva” (ANTÔNIO, 1975, p. 150), e que se “arruma exatamente no fato de que vi meus jogadores de sinuca, viradores, vadios, vagabundos, merdunchos do ponto de vista deles mesmos. E não do escritor” (ANTÔNIO, 1975, p. 150). Diante disso, a qualidade maior do livro, segundo o próprio jornalista, é a perspectiva apresentada e construída sob o olhar dos personagens principais, antes tão à margem e agora, na literatura produzida e defendida por João Antônio, protagonistas da própria história, dentro e fora da obra. Sem isso, a escrita torna-se apenas um simulacro, pois para João Antônio, “escrever é sangrar. Sempre, desde a Bíblia. Se não sangra, é escrever?” (ANTÔNIO, 1975, p. 151).

João Antônio tinha como objetivo viver apenas da literatura que produzia, mas diante da pouca valorização que a profissão de escritor recebia no Brasil, ele “se via obrigado a militar profissionalmente na imprensa brasileira” (AZÊVEDO FILHO, 2002, p. 17). A partir da leitura do livro *Abraçado ao meu rancor* (1986), é visível a frustração do escritor ao trabalhar no meio jornalístico. Os “anos de chumbo” da Ditadura Militar intensificaram a falta de ânimo com o trabalho como jornalista, pois a censura do governo arbitrário brasileiro sobre a imprensa era constante, através do Serviço Nacional de Informações (SNI), criado em 1964, e a Lei de Imprensa, promulgada pelo presidente Castelo Branco em 1967.

Como se não bastasse a escrita que o jornalismo exigia, o olhar aguçado do escritor sobre a vida também não poderia ser exercido na redação, pois os censores não permitiriam. A sua escrita no estilo “corpo-a-corpo”, como ele gostava, estava impedida pela trajetória política e ideológica do país. Se no jornalismo ele não poderia expor o seu desgosto, restava à literatura o papel de espelhar essa insatisfação. No livro *Abraçado ao meu rancor*, João Antônio retrata a produção de uma pauta nas ruas de São Paulo e, durante a apuração, reflete sobre a mediocridade da atividade jornalística, as relações entre as pessoas na cidade, a queda de qualidade de alguns bairros paulistas, entre outros pensamentos nem um pouco positivos:

Noutro tempo, bem outro, a redação fora um lugar de entusiasmo, rumor e movimento. Isso, sem a ditadura. Agora, transpirava-se nojo, derrota e, pior, um nhém-nhém-nhém-nhém, um chove-não-molha dos capetas. Ali, nos

mexíamos como porcos-espinhos ralando-se para viver. Sair para rua, a trabalho, era um alívio (ANTÔNIO, 1986, p. 79).

Por considerar os personagens sociais negligenciados como base da sua própria escrita, o jornalista foi considerado muitas vezes como o escritor marginal/maldito entre as décadas de 1960 a 1980, num contexto histórico permeado por um regime governamental que divulgava a qualquer custo a imagem de uma sociedade perfeita, “em defesa da moral e dos bons costumes”. Se para João Antônio a vida tinha significado por meio da escrita, escrever uma realidade “editada” pelo autoritarismo militar era apenas sobrevivência:

Viver... Viver é assim, aturdir-se? Aqui se batalha e aqui não se para. É preciso, hoje mais amanhã, se aturdir pelo trabalho. Assim fazem as pessoas e será provavelmente para se esquecerem de que vivem aqui. E bom não é. Mas viver é isto? Esta profissão não presta. Com o tempo, você vai empurrando a coisa com a barriga, meio pesadão. Sem qualquer alegria, garra ou crença, cutucado pela necessidade da sobrevivência. Apenas (ANTÔNIO, 1986, p. 81).

Se a forma condensada da escrita jornalística, entre outras razões, irritava o escritor João Antônio, sua esperança em escrever de forma mais autônoma, numa vivência direta com a realidade, se realizou com o convite para fazer parte da equipe de jornalistas da revista *Realidade*. Criada em 1966, a revista fez sucesso devido à sua forma de criar um novo estilo para a reportagem, inspirada no *New Journalism* norte-americano, com novas técnicas narrativas e a adoção de recursos literários na produção dos textos jornalísticos. A revista divulgava grandes reportagens para o público, em que os jornalistas ficavam um bom tempo, às vezes meses, apurando e vivenciando a realidade dos entrevistados. A edição de *Realidade* pela Editora Abril foi, na época, um tanto corajosa, considerando a instauração do regime militar no Brasil em 1964 e, em seguida, a implantação do Ato Institucional número 5, em 1968. O motivo da ousadia foi o tipo de assunto que a publicação lançava para a sociedade: divórcio, aborto, o poder político dos coronéis no Nordeste, menores abandonados, juventude e sexualidade, entre outros assuntos que o governo não gostaria de que o Brasil soubesse. Para a jornalista Marília Scalzo, *Realidade* foi uma revista importante para a época porque era

um tempo em que o Brasil precisava se conhecer melhor, e *Realidade* o ajudou a se descobrir. Além disso, para os jornalistas, ela representou um degrau acima da valorização da profissão e no estabelecimento de parâmetros de qualidade para reportagens dali por diante (SCALZO, 2013, p. 17).

Esse parâmetro de qualidade, para João Antônio, era associar os temas que tanto ele quanto a Realidade desejavam publicar, tais como marginalidade, sinuca, corrida de cavalos, futebol, entre outros. Além disso, a revista também divulgou a forma como João Antônio desenvolvia a sua escrita somada às técnicas do *New Journalism*, segundo o jornalista Tom Wolfe: narração cena por cena; reprodução integral dos diálogos; ponto de vista em terceira pessoa e relato detalhado de ações do dia a dia. Tal característica evidencia a construção textual diferenciada de João Antônio, pois ele descrevia os personagens e os cenários que constituíam a realidade retratada de tal forma que se tem a impressão de, ao ler as reportagens, ele também está no texto. Sabemos que tal é possível, pois Jaqueline Lemos já nos mostrou isso: o narrador surge no jornalismo na forma como a vida é observada e relatada.

Esta maneira de relatar a vida é que faz com que João Antônio seja considerado o precursor do conto-reportagem, gênero que une características jornalísticas e literárias na criação de um mesmo texto. O resultado é uma hibridização de dois tipos textuais em que o objetivo é apresentar um olhar participante diante dos fatos sociais brasileiros. O próprio João Antônio apresenta o conceito deste gênero no texto “Corpo-a-Corpo com a Vida”:

Do ponto de vista da forma essa nova linha de ideias favorece e até obriga o surgimento de um novo processo. Desaparece a forma apriorística, que passa a ser determinada pelo próprio tema. O escritor não pode partir com uma forma pronta. Ela será dada, exigida, imposta pelo próprio tema e com esse elemento de certa novidade, é possível admitir também que cada novo tema tratado jamais deixará de surpreender o escritor. O tema passa a flagrar o desconhecimento do escritor, uma vez que o intérprete aceita um corpo-a-corpo a ser travado com a coisa a ser interpretada. Uma vez que a proposta revoluciona o conceito de gênero, também fere e desfalca (ou enriquece) o conceito de forma (ANTÔNIO, 1975, p. 149).

O texto considerado o marco do surgimento do gênero conto-reportagem é “Um dia no cais”, publicado na revista Realidade na edição 30 de setembro de 1968. Neste texto, João Antônio revela, em um dia, a vida dos frequentadores do porto de Santos, em São Paulo, sejam moradores ou trabalhadores das mais variadas funções. Todos eles, residentes ou não, apresentam um ponto em comum: vivem à margem do centro paulistano, num misto de abandono e sobrevivência.

O texto se inicia com a descrição do ambiente num ritmo dinâmico, veloz. Antes do sol nascer, uma locomotiva surge em meio ao cais, enquanto um menino

atravessa, de bicicleta, o porto. Desde o início há a presença de um olhar aguçado e detalhado do narrador. Às cinco horas da manhã, ele descreve a lavagem da calçada de um bar chamado Bar Café e Restaurante Chave de Ouro feita por dois garçons. Aos poucos, o movimento das pessoas ocorre lentamente diante da cidade, dos prédios e dos morros que, segundo o narrador, “dormem de todo” (ANTÔNIO, 1968, p. 100). Diferentemente dessas áreas, “Cais não dorme. Não se apaga. Lá pelos cantões, um que olho aceso fica no rabo da manhã. E fica” (idem). A presença de figuras de linguagem como prosopopeia, metáfora, eufemismo, além de termos coloquiais é constante em todo este gênero criado por João Antônio, o conto-reportagem. O narrador adota a personificação ao descrever diferentes estabelecimentos para, talvez, apresentar cais como um organismo vivo, pulsante, constituído por seres que também estão vivos, logo existentes:

O botequim é xexelento, velho encardido. E teima que teima plantado. Aguenta suas luzes, esperto, junta mulheres da vida que não foram dormir, atura marinheiros, bêbados que perturbam, gringos, algum cachorro sonolento arriado à porta de entrada. Recolhe cantores cabeludos dos cabarés, gente da polícia doqueira, marítima ou à paisana. E mistura viradores, safados, exploradores de mulheres, pedintes, vendedores de gasparinos, ladrões, malandros magros e sonados. O boteco é mais. Agasalha traficâncias e briga. Gente encosta o umbigo ao mármore do balcão e queima o pé com bebidas. Fuá, tenderepá, pau comendo quente. Quizumbas (ANTÔNIO, 1968, p. 100).

Logo após essa descrição, o narrador aponta para um desentendimento entre as personagens Rita Pavuna e Odete Cadilaque. Observa-se que após a palavra “quizumbas” na citação há o desentendimento entre as duas mulheres, como se esta ação complementasse a descrição anterior, já que “quizumbas” significa confusões. Essa estratégia de escrita é muito comum neste texto, pois há sempre um arremate entre a descrição do narrador e o cenário do cais do Porto, tendo o tempo cronológico (ora como horas, ora como o avançar do dia) como base para a construção da narrativa. Estas duas personagens, Rita Pavuna e Odete Cadilaque, serão as personagens principais do texto, e o narrador irá acompanhá-las durante todo o dia. Na verdade, tem-se esta ilusão, a de segui-las, pois não sabemos exatamente se ele estava lá, mas a maneira como este narrador usa o próprio olhar equivale ao efeito da fidedignidade daquilo que é visto. Com isso, cria-se um processo de criação narrativa de algo que pode ser verdadeiro.

As duas prostitutas se desentendem e se afastam. O narrador, numa atitude onisciente e intrusa, descreve a briga das duas, mas em seguida adianta que as

duas irão se encontrar novamente, antecipando a aproximação delas para conseguirem clientes naquele dia.

Abandona a turra. Rita, culpada, se larga para outros lados. Deixa a parceirinha falando sozinha. Mais tarde, na virada dos ponteiros, as duas se voltarão, se entenderão depressinha. É aparecer um bom gringo, prêsa da boa, e irão em cima juntas, juntinhas. Aí irmãs, outra vez. Jogarão açúcar ao freguês e lhe morderão até os últimos (ANTÔNIO, 1968, p. 100).

O narrador ainda apresenta uma outra característica muito presente na ficção, a digressão. Há momentos em que o narrador interrompe a narrativa para explicar algum termo que talvez fique difícil compreender até mesmo no contexto. Como exemplo, tem-se a explicação do termo “Manoel” pronunciado pelos personagens do cais do Porto de Santos: “Chamar de Manoel é descaso. Xingo, menosprezo, deboche. É desconsiderar” (ANTÔNIO, 1968, p. 100).

São sete horas da manhã. Os trabalhadores chegam ao cais. Alguns estivadores se aproximam correndo, outros com bicicleta ou ainda com motoneta. Há os que ainda chegam em caminhões apinhados de gente. Pelo olhar do narrador, o lugar, mesmo tendo boa parte dos produtos importados e exportados, fomentando, então, financeiramente o país, é abandonado pelo Estado, que não oferece infraestrutura adequada ao local. Dessa forma, o espaço é desprezado, tornando-se marginal, ou seja, limítrofe entre o aceitável e a depreciação da sociedade.

Os olhos do narrador se voltam para Rita Pavuna. Ele fará isso ao longo do texto. Como definiu Rita Pavuna e Odete Cadilaque como as personagens principais, seus olhos acompanham ora a movimentação no local, ora a atuação das duas na plataforma, resultando numa observação metonímica, em que as partes (as prostitutas) apresentam uma correlação com o todo e vice-versa. Rita Pavuna segue para o armazém 5-6, um dos locais mais perigosos do Porto de Santos. O narrador pausa a narrativa sobre ela e volta o seu olhar para uma outra ação, a dos trabalhadores que continuam frenéticos e, por meio de gestos e mímica, se comunicam. O único que usa a fala é o conferente. As vestimentas dos empregados são míseras: bermudas esburacadas, mãos com luvas, pernas sem proteção, com sacos amarrados na cabeça. Trabalham incansavelmente.

O narrador, agora, se volta para Odete Cadilaque para descrevê-la melhor. Os adjetivos usados para retratá-la não a valorizam, ao contrário, desmerecem o seu físico, possivelmente porque o narrador quer mostrar exatamente como é a vida

de uma prostituta no cais do porto, sem a visão idealizada encontrada em muitos livros do Romantismo, por exemplo:

Odete Cadilaque ao deus dará. Bebida, estropiada da noite. Uns olhos raiados de sangue, trapo, caricatura. Trapão, Capionga, lenta, cabeça baixa, se arrasta do botequim para a rua. Coça a coxa, enverga o espinhaço, a mão esfrega a barriga das pernas. Soltando pragas:

- Isso não dá pé. Quê o quê? Tou dura, lêsa e ainda apitada. Me atrasaram a vida (ANTÔNIO, 1968, p. 103).

Ela tem apenas dezessete anos, mas há quem pense que ela tem vinte, que se parecem com vinte e cinco. Dorme na rua. Prostituta, passa as noites em claro, tentando arranjar clientes entre os marinheiros que desembarcam no cais. Negra, usa um lenço verde na cabeça escondendo o cabelo crespo. Tem o corpo marcado por todos os tipos de castigo da vida: o próprio trabalho na noite, a fome, cortes, o sono, as agressões. Como criança, dorme com o dedo na boca na soleira de uma casinha verde. Quando acordar, o sol já estará forte no rosto. Está cansada, mas não poderá se dar por vencida, precisa arranjar um cliente logo: “Quebrada, faminta. A bôca sêca estará uma pasta. Aí, apanha o primeiro que aparecer. (É apostar e ganhar). Corre ao boteco comer um sanduíche” (ANTÔNIO, 1968, p. 103).

A manhã avança e o entusiasmo da noite dá lugar ao trabalho frenético no cais. As crianças jogam bola na rua. O olhar do narrador agora é voltado para uma mãe e uma criança, que deixa uma garrafa cair e quebrar no chão. A mãe insulta o filho e a repreensão surge no texto no formato de discurso direto. Isso é recorrente em todo o texto, o narrador não assume a fala de nenhum personagem. A intenção aqui, provavelmente, é de legitimar estes personagens, considerando as suas existências ao respeitar o lugar de fala de cada um deles. O cenário é descrito em detalhes. A rua é constituída por mendigos, bêbados, pessoas sujas, por pessoas esquecidas pela cidade de São Paulo:

O sol bate e rebate. E o cais mistura pombas, bondes que correm, varrem e até a ponta da praia ou seguem para os lados de lá da cidade. Porões infectos, crianças peladas serelependo na rua ou brincando sôbre sacos vazios, sujos. Portões enferrujados, que a brisa do mar come. A esta hora, dez da manhã, lá no embarque de passageiros haverá portugueses, japoneses ou espanhóis de roupa endomingada, chegando no país. Gente dura, bruta, os pescoços desacostumados às gravatas, os miolos aturdidos. E um nôvo país, onde conhecem nada. Provavelmente suas mulheres estarão desenxabidas, descoroçoadas com as complicações alfandegárias. Mulheres rudes e fortes (ANTÔNIO, 1968, p. 105).

O narrador se volta para Rita Pavuna, que perambula pelo armazém 5-6 na tentativa de conseguir um cliente e o consegue logo em seguida. Ao mesmo tempo em que a observa (há esta ilusão na leitura do texto), o narrador descreve a todo momento os odores do local. Termos como “cheiro sufocante”, “fedor de lodo”, “fartum de urina e mato abandonado”, “infecto” são constantes no texto. Aqui tem-se a sensação de que o narrador não deseja apenas descrever o local, mas evidenciá-lo a partir do estímulo da parte sensorial do leitor, como uma forma de prender a sua atenção e também de proporcionar, a partir da leitura, a impressão de autenticidade do local ao ser descrito. O público, mesmo não tendo frequentado o espaço, pode ter uma ideia de como é o cais do Porto de Santos longe do centro da cidade paulista.

Os trabalhadores se misturam entre pescadores do entreposto, estivadores, portuários, arrumadores, doqueiros, limpadores dos navios, conferentes, policiais, e muitos outros que dão vida ao cais. É através da labuta desses homens que a cidade é alimentada constantemente com mercadorias vindas de diferentes partes do mundo. A metrópole esquece de quem a sustenta, numa relação amarga e ingrata. Há uma relação metonímica e paradoxal entre os envolvidos, pois esses homens descritos pelo narrador, que podem ser considerados como “metonímia do esquecimento”, são os que garantem a manutenção da complexidade urbana, num local que também é metonímia da negligência estatal. A parte que alimenta o todo é esquecida hipocritamente por quem necessita da sua própria sobrevivência. Não há neste texto uma efetiva presença da opinião do narrador sobre o cais do Porto de Santos, mas há um comentário interessante que evidencia a desigualdade social presente em São Paulo e que começa no porto. Quem trabalha no porto é excluído não apenas de direitos, mas também de privilégios:

O cais dá carros importados para alguns e sapeca calombo e canseira no lombo da maioria. Os homens da sacaria, os pescadores do entreposto, os estivadores, os portuários, os arrumadores, os doqueiros, os limpadores dos navios, os fiéis de armazém, os conferentes, os guardas doqueiros, os policiais particulares, os privilegiados da Guardamoria. Milhares (ANTÔNIO, 1968, p. 107).

Para contar sobre a vida no cais, não basta frisar apenas o dia, é importante também observar e narrar a noite, tão viva quanto a manhã. O trabalho acaba às cinco horas da tarde. Muitos trabalhadores retornam às suas casas, já outros continuam no porto, agora para se divertirem na noite. O cais não para um minuto.

Sua funcionalidade apenas é diferenciada a cada turno. De dia, obrigação; à noite, diversão. A mudança de turno também é para os gêneros, pois de dia predominam a presença de homens trabalhando no cais, enquanto que à noite são as mulheres as protagonistas do expediente. A quantidade de meninas novas se prostituindo é alta, além de meninos oferecendo serviços de engraxate aos marinheiros. Enquanto deveriam estar dormindo ou aproveitando a juventude, esses jovens estão vivendo a dura vida de quem não tem muitas expectativas. Muitos apresentam um rosto envelhecido, cansado, maltratado pela vida traquejada no cais. O narrador deixa em evidência a infância minimizada pelas mazelas de quem mora e frequenta o Porto de Santos:

A menina, mini-saia branca, não tem mais de quinze anos. Mas teima e firma, enfrenta a rua. Chama:

- Vamos?

Sopra uma alegre meio cínica, meio cansada. Mas assanha, morde, envolve. Bota o gringo de cara cheia e as mulheres requebrando. Good drinks – kurt and gerd – good music – welcome. O ié-ié-ié grita e as guitarras elétricas esparramam-se pela rua, convidando a entrar. O cabaré come as horas, atraca corpos, prolifera copos (ANTÔNIO, 1968, p. 109).

Há uma descrição do narrador no texto que chama a atenção. Em um parágrafo, ele descreve os nomes dos estabelecimentos que compõem o cais. A posição dos nomes, um após o outro, dá a impressão de que o narrador percorre a rua e informa ao leitor o nome das instalações, revelando o uso tanto da língua portuguesa quanto da inglesa para chamar a atenção dos marinheiros que atracam no porto e os demais clientes. É uma estratégia de escrita que resulta, novamente, na ilusão do narrador estar presente no texto:

Bar Restaurante Paquetá, Bar Churrascaria Pan-American. Pastelaria Pavão de Ouro. Night and Day (danças-shows). Oslo Bar. Zanzibar (served by girls). Bergen Bar. American Star Bar. Hotel dos Navegantes. Bataan Bar (served by girls). Top Set – Churrascaria – Barbecue. Gold and Silver. Moby Dick Bar. Galeria Florida – Butterfly Shop (ANTÔNIO, 1968, p. 109).

O narrador encontra novamente com Rita Pavuna e Odete Cadilque. Assim como dito anteriormente no início do texto, as duas se reúnem para conquistarem clientes naquela noite. As duas conseguem marinheiros dinamarqueses. O narrador descreve Rita Pavuna primeiro para apresentar logo depois Odete Cadilque:

Sarará, Rita é mulata, cabelo ruim. Na cara de índia, tem o nariz quebrado, como os lutadores de boxe. Arremeda espanhol, alemão, inglês. Arranja-se com a marinheiragem. Nasceu num vilarejo baiano. Maconhada, dá para falar muito, arrota uns rompantes de mãe de família por causa dos quatro



filhos que sustenta. Cada um, um pai. Esconde, nas conversas, o filho mais velho, o negro, que anda pelos dezesseis anos de idade. Ela, trinta e um.

Odete Cadilaque, negrinha. Nova, na vida, e sabe pouca palavra inglesa, dorme (às vezes) no morro do Macuco onde sustenta um homem. Fica no cais até arrumar dinheiro; baixando lá no morro de bolsa vazia leva pancada. E como gosta de homem... (ANTÔNIO, 1968, p. 111).

Ambas, Odete com dezesseis e Rita com trinta e um anos, apresentam as duas pontas da sobrevivência em forma de prostituição. A primeira tem pouca idade, mas tenta garantir a subsistência (a dela e a do homem com quem convive) com a dura missão de conseguir um cliente, no mínimo, toda noite. Rita, com um pouco mais de idade, imigrante nordestina, tem mais experiência que Odete, mas também já sofreu violências no corpo e na dignidade, como pode ser evidenciado no nariz quebrado, parecendo ter sido violado por meio de agressões físicas. Ambas são negras ou miscigenadas. Observa-se que, ao serem descritos no texto, os negros exercem funções de pouca escolaridade, como ambulantes ou engraxates, evidenciando também a pobreza vivenciada pelos frequentadores do cais.

As duas prostitutas e seus respectivos marinheiros entram num cabaré. Em pouco tempo, uma briga acontece. Numa linguagem fragmentada, rápida, o narrador descreve o clima dentro do estabelecimento:

Na entrada do cabaré baixa um tipo alto, negro, vendendo flores, verdes, amarelas vermelhas, de papel crepom. Penetra, oferece, mesa em mesa. O mulherio insiste com seus otários. Querem as flores. Em dois lances, sem esta nem aquela, está ferrada uma briga. Vendedor de flores e um crioulo baixinho, que é bom de briga. O alto vai melhor. Seus corpos magros rodopiam para fora do cabaré, os dois dão com o lombo na calçada. Gente chega para apartar. A Fôrça Pública invade o cabaré aos supetões, não querendo prosa fiada (ANTÔNIO, 1968, p. 111).

A briga acaba. Rita Pavuna, Odete Cadilaque e os marinheiros dinamarqueses saem do cabaré à procura de um restaurante para acabarem com a fome. Novamente aqui tem-se a ilusão do narrador perambular pelo cais ao informar mais nomes de estabelecimentos que constituem a vida noturna no cais, como adegas, armazéns, padarias, barbearias, farmácias, açougues, entre outros. Amanhece. Os cabarés vão fechando as portas, as pessoas sobem nos ônibus para irem para casa. As prostitutas, cada uma com o seu respectivo dinheiro arrecadado, entregam a grana para os seus respectivos homens. Aos poucos o sol nasce e os primeiros homens estivadores chegam para mais um dia de trabalho:

A madrugada desfiou e vai se indo. Chega, aos poucos, um sôpro frio da beira do mar. O céu está que é um breu e vai ganhando, devagar, um toque azul.

Os rádios ressoam as primeiras músicas caipiras.

Um tom azul, chumbado. Há, no entanto, alguma coisa precisa, forte, meio avermelhada num ponto ali no horizonte. Sanguíneo, já violento, um ponto querendo rasgar, vermelho, no céu. Explodir. E gritar de côm ali.

Mas a hora ainda é neutra. A noite acaba. O dia acaba. A lua sumiu.

Os primeiros homens da estiva começam a chegar (ANTÔNIO, 1968, p. 112).

Percebe-se que, em vinte e quatro horas, o narrador “mergulha” o seu olhar no cais do Porto de Santos, registrando com muitos detalhes todos os acontecimentos que envolvem aquele micro-organismo social à beira-mar. Observa-se que em nenhum momento este narrador faz um juízo de valor sobre o ambiente ou as pessoas que frequentam o local, tendo a preocupação de registrar a organicidade do cais. A presença é constante dos termos coloquiais e das gírias locais, como uma forma de apresentar as expressões usadas no cais e também como uma maneira de proporcionar uma aproximação entre a história e o leitor.

Com este texto, o narrador consegue apresentar um hibridismo, resultado de uma simbiose entre jornalismo e literatura, pois ao mesmo tempo que mostra o porto com o máximo de informações possíveis, a construção da narrativa favorece a ficcionalização do próprio olhar enquanto linguagem. É através da linguagem rica em detalhes e do próprio olhar sobre o local que o narrador valoriza um lugar que constantemente é esquecido por quem mora nas grandes metrópoles.

Outro texto que mostra as principais características da escrita de João Antônio é “Quem é o dedo duro”, também publicado na revista Realidade na edição 28 de julho de 1968. Neste texto, João Antônio aborda a rotina das pessoas que se infiltravam entre os marginais para delatá-los para a polícia. Antes da matéria em si, há um parágrafo destacado que João Antônio cria para apresentar brevemente o “dedo duro” e sua atuação entre os malandros e os policiais:

Ele vive infiltrado nas rodas da malandragem, sempre espreitando, fingindo-se de malandro também. O seu trabalho é um só: cagüetar, endedar, engessar, falar, entregar, dar o serviço, atraiçoar aqueles de quem se faz companheiro. Contar à polícia tudo o que viu entre os malandros. É uma profissão suja e perigosa, que êle exerce para viver em paz com a lei e ter livre trânsito no mundo do crime. Um mundo onde não existe maior ofensa do que a palavra cagüeta. Assim, maldito por todos os lados, êle é detestado pelos policiais, que o usam mas não confiam nêle, e pelos

malandros, que tem para êle um código: “Quem fala morre.” Para a polícia, é um mal necessário: “Êle ajuda, mas quem entrega de um lado pode entregar do outro”. Para a malandragem, é um perigo: “Entrega até a mãe”. Chacal, alcagüeta, cagüete, cachorrinho, delator, informante, reservado, federal, engessador, falador, bôca mole, bôca de litro, dedo duro, são a mesma coisa. Êle não tem rosto. E até quando vai prêso é uma armadilha para os bandidos continuarem acreditando nêle. Por isso, quase tôda vez que um grupo de malandros cai nas mãos da polícia, o homem que os entregou também está entre eles, apenas para despistar (ANTÔNIO, 1968, p. 88).

O narrador apresenta, resumidamente, a vida do dedo duro: este é odiado e temido pelos marginais e policiais e finge ser amigo dos malandros para denunciá-los. Ele também destaca uma série de gírias que definem como este ser é conhecido pelos dois lados e, além disso, ele próprio apresenta uma linguagem coloquial para contar a história. Ao ler este início, tem-se a impressão de que o narrador pretende ambientar o assunto para o leitor para destacar a pergunta que surge logo abaixo: “Quem é o dedo duro?” O leitor, ao se deparar com esta apresentação e com a pergunta, tem a possibilidade de ingressar na história interessado em saber um pouco mais sobre quem seria o informante da polícia. Pode-se pensar como estratégica esta parte destacada do texto, pois é possível que mantenha a atenção de quem lê, além deste perceber a linguagem própria de quem vive no submundo.

Ao ler o início do texto, o leitor se depara com a prisão dos criminosos pela polícia, às onze e meia da noite, logo após a chegada de um personagem: Carioca. Se fosse uma reportagem como tantas outras, o leitor encontraria uma linguagem objetiva, mas não é o que ocorre. Para destacar a cena, o narrador narra a história e apresenta os diálogos e as falas dos personagens envolvidos:

Onze e meia da noite no subúrbio. Num terreno escuro e baldio, cinco homens formam uma roda. Fala o crioulo Macalé:

- É hora. O Carioca ficou de passar aqui na quebrada pra comprar os bagulhos. Nenhum dos outros responde. Há um silêncio, a espera está pesando. Um dêles acende um cigarro estranho, fininho. Aspira fortemente, mais, mais, fazendo uma sucção demorada, nervosa. E passa o cigarro ao próximo. No escuro, a brasa do cigarro andando, parando, andando, é o que melhor aparece.

Chega o esperado. Cumprimenta com voz macia. Disposto, bem humorado:

- Olá, meus compadres! Estamos a bordo. Como é que é? Trouxeram os bagulhos?

O crioulo tem a seus pés duas malas de viagem. Abre uma. Lá dentro, alguns eletrodomésticos. Retira um rádio de pilha. Convida:

- Chega mais, meu camarada. Vem apreciar a mercadoria.

Súbitamente, rápidos, acesos, dois homens, armas na mão, faroletes, invadem o terreno:

- Aqui é cana! Todo mundo de mão pra cima.

Os revólveres e a viatura policial se aproximando paralisam os homens da roda. Não há movimentos. Descem mais três homens da perua. Agem rapidamente, vão metendo as algemas. A porta traseira da viatura é arreganhada, num tranco. Um dos tira investe, de supetão, aos gritos:

- Pra dentro!

O crioulo Macalé quer ensaiar qualquer coisa:

- Mas isto foi cagüetagem! Alguém aqui abriu o bico. O tira interrompe aos safanões:

- Foi... foi uma droga. Pra frente, ô rapaz! Você vai é entrar no pau!

Os outros policiais perdem a paciência. Um, dois, três tapas estalam.

Torcem braços, exigem urgência.

- Pra dentro, cambada!

Um homem, aos trambolhões, é o primeiro a ser enfiado na perua. Vai debaixo de bofetões e pontapés. É quem mais apanha, cabeça encolhida se guardando das pancadas. É aquele um que Macalé disse que ia comprar os bagulhos. É o chamado Carioca (ANTÔNIO, 1968, p. 91).

Tem-se aqui o momento em que um grupo de malandros é preso pela polícia. O narrador mostra a ação pelo próprio olhar, como se estivesse realmente lá, durante a investida dos agentes de segurança. Não se sabe realmente se este narrador estava neste exato momento, mas a maneira como ele constrói a narrativa dá essa sensação. Ele apresenta um caráter ficcional ao texto ao invés de um informativo, próprio do texto jornalístico e, além disso, o diálogo entre os personagens ocorre por meio de discurso direto, que pode ser relacionado às entrevistas registradas nas reportagens. A linguagem narrativa se faz presente pela maneira como este narrador conta a história a partir do próprio olhar, trazendo uma autenticidade ao que é narrado. Tem-se, então, um processo de ficcionalização de uma ação aparentemente legítima.

Com o subtítulo “Zé Peteleco é um dedo duro”, o narrador continua a história com a seguinte frase: “Mas o seu nome não é Carioca” (ANTÔNIO, 1968, p. 91). Observa-se que o narrador muda o olhar de um cenário para o outro, agora com o propósito de contar quem é este personagem a partir do seu nome fictício. Ele foca na vida de José, o nome verdadeiro de Carioca, conhecido como Zé Peteleco (diminuição de Jose somada à gíria, que significa “nervosinho, espevitado” (ANTÔNIO, 1968, p. 91)). De infância pobre, morou com uma família grande na vila

em Carapicuíba, nos subúrbios de Sorocabana, em São Paulo. O pai dele, ao ver que o filho não desejava trabalhar, deu um ultimato. Zé Peteleco decidiu ganhar o mundo e chega na capital do estado paulista. Iniciou a vida com pequenos trabalhos, mas por trabalhar numa área conhecida como Boca do Lixo, começou a ter contato cada vez maior com os malandros que realizavam todo o tipo de crime envolvendo assaltos, prostituição, tráfico de drogas, entre outros atos ilícitos. Consegue uma “moleza, um mingau, uma otária (mulher da vida, fácil de dar dinheiro a seu homem, **fácil de dobrar**)” (ANTÔNIO, 1968, p. 91, grifo do autor) para beneficiá-lo com o dinheiro conseguido diariamente. Até aqui observa-se que o narrador segue o propósito da narrativa, a de contar quem é o dedo duro, porém o interesse não é apenas narrar quem é como informante, mas também como vive o “cagueta” dos meliantes, como uma possibilidade de explicar o que leva este ser, que faz parte do submundo como os malandros, a “dedurar” os seus pares da marginalidade. Segundo o narrador, Zé Peteleco

nunca foi homem forte. Nem corajoso. Não era bom jogador, não havia aprendido a roubar, nem sabia, pelo próprio esforço, onde arranjar maconha, bolinhas ou cocaína. Não era um taco no bilhar, não era um linhadefrente no jogo do carteadado, não conseguia fazer dos entorpecentes meio de vida. Também não pertencia à curriola dos rapazes fortes da geração mais jovem, saídos do Juizado de Menores, espertos e considerados de todos, inclusive da polícia. Zé Peteleco sempre foi um sujeito de obedecer e não de dirigir (ANTÔNIO, 1968, p. 93).

O narrador apresenta resumidamente a personalidade do personagem. Ele era um malandro que não tinha talento para tal, pois nada daquilo que corresponda ao mundo da malandragem ele domina bem. A forma como o narrador observa o personagem e o descreve revela a possível vontade dele de justificar o motivo para Zé Peteleco ser um dedo duro. A maneira como o narrador olha para o personagem causa a ilusão do narrador conhecê-lo, a ponto de perceber as suas falhas, o que dá a impressão dele assumir a posição de onisciente intruso, pois ele apresenta uma visão própria sobre o personagem inserida na construção do texto, além de demonstrar interesse em mostrar a história sob ângulos diferentes de um mesmo contexto. Percebe-se que o ponto de vista do narrador é o próprio olhar sobre o Zé Peteleco, construída por meio de uma linguagem que ficcionaliza e dramatiza a experiência do outro.

Se Zé Peteleco não domina bem as artimanhas do mundo da malandragem, resta a ele ser dedo duro. A cena seguinte mostra exatamente isso: ele é observado por um investigador, que apresenta uma visão complementar ao do narrador:

O **bom menino** tinha quase tôdas as qualidades para se tornar um homem de **dar o serviço**, um bôca mole: mirradinho, dêsses que, quando não estão bêbados, mais ouvem do que falam, covardezinho e, disfarçado, **desbaratinado**, capaz de passar por malandrinho, poderia ser infiltrado de **campana** (para espionar) em várias situações (ANTÔNIO, 1968, p. 93, grifo do autor).

A aproximação entre os dois acontece e o policial faz o convite para Zé Peteleco ser o informante de um roubo numa pastelaria. O malandro ouve desconfiado, mas percebe que não há outra saída a não ser aceitar a proposta, pois a fala do policial é clara:

- Vem cá, meu considerado. Fique sabendo que malandragem nunca deu camisa a ninguém, não. Malandro não tem futuro. Malandro tem é de morar na Detenção. Você tá perdendo tempo e o negócio é mandar bola pra frente. Olhe aí: você até que pode me ajudar na situação de um afano (ANTÔNIO, 1968, p. 93).

Este é o início da vida de Zé Peteleco como dedo duro, e o leitor poderia ter sabido disso se o narrador tivesse contado na história. Na verdade, ele narra, mas sua construção textual não valoriza a contação por ele, mas sim pelos próprios personagens envolvidos na cena. Por mais que esse narrador possa ser considerado, possivelmente, como um onisciente intruso, ele não apresenta frequentes opiniões sobre o dedo duro, mas sim constrói seu ponto de vista pelo olhar. Desta forma, o olhar deste narrador se mostra como uma câmera, “zapeando” o que interessa para o leitor a partir do seu próprio ponto de vista sobre a vida do informante. Além disso, a maneira como o narrador apresenta o dedo duro valoriza a ilusão de uma possível aproximação com o próprio Zé Peteleco, provocando a sensação de uma humanização deste personagem. Observe como o narrador nos apresenta o personagem: Zé Peteleco vive no mundo dos malandros, mas não consegue ser como eles. Os dois seres pertencem ao mesmo estrato social, mas não vivem a mesma trajetória. Por não se encaixar na vida como um meliante, resta a ele ser dedo duro para sobreviver, mas isso não seria uma traição aos seus? Na verdade, Zé Peteleco vive no mundo da malandragem sem ser um e, ao mesmo tempo, se torna um eixo da ação policial sem ser também da ordem. O personagem não é um traidor da malandragem, mas apresenta deslealdade com a sobrevivência daqueles que vivem à margem da sociedade. Não é malandro e não é da polícia, o

que faz com que o personagem viva na fronteira de todas as existências apresentadas na história. O narrador, então, cria esse efeito de estar próximo ao personagem para que Zé Peteleco seja visto como um ser de escolhas falhas, como qualquer outro ser humano.

A história continua e três dias depois do encontro com o policial, Zé Peteleco já tinha as informações solicitadas, e o leitor sabe através do ponto de vista do narrador sobre a ação:

Há quem diz e até garante que todo ladrão é otário, todo malandro é otário. Porque gosta de contar vantagem, dizer que é mais do que o outro, que é o bom, o ponta-firme. Claro que não são todos. Mas quem rouba duzentos cruzeiros novos, ou seja, **duzentas lucas** ou **duas pernas**, da pastelaria de um japonês, e ainda se esquece jogando crepe (jôgo de dados) nas bôcas... sua façanha acaba chegando aos ouvidos de um Zé Peteleco (ANTÔNIO, 1968, p. 93, grifo do autor).

O narrador mostra que o personagem descobriu os dados pedidos pelo investigador a partir dos boatos locais sobre o assalto na pastelaria, mas mais importante do que isso é o comportamento do narrador, que também mostra um possível conhecimento sobre a malandragem, principalmente porque, como se fosse senso comum dos que vivem na marginalidade, informa que ladrão ou malandro gosta de contar vantagem sobre os outros. Com isso, o narrador mostra como Zé Peteleco soube do paradeiro de Tição, o malandro que roubou a pastelaria. O criminoso foi rapidamente preso pelo investigador.

A função de dedo duro de Zé Peteleco aumenta e ele percebe que, na verdade, sempre desejou ser policial: “E não lhe custa meter na cabeça que êle também, bem lá no fundo, sempre teve muita vontade de ser investigador” (ANTÔNIO, 1968, p. 93). O problema é que ele não tem o “prestígio” necessário para conseguir realizar o sonho, pois não tem instrução, casa e “padrinho”. Zé Peteleco visualiza, então, que ser dedo duro é, talvez, a alternativa que precisava para alcançar o que deseja. Ouviu histórias de pessoas que delataram tanto que conseguiram cargos consideráveis, como motorista ou carcereiro na Segurança Pública. Se trabalhasse lá, não ganharia um salário, pois isso a instituição não faz com dedos duros, mas conseguiria uma carteirinha de agente reservado e, ainda, algum dinheiro da “caixinha” dos investigadores que sempre dão quando o serviço da denúncia é bom. O narrador nos conta esses desejos do personagem como se estivesse nos pensamentos de Zé Peteleco e os trouxesse, de forma onisciente, à

tona. Desse modo, o narrador revela uma possível justificativa para a mais nova função do personagem, a da realização de uma vontade, de um sonho que traga uma provável ascensão social:

Peteleco já tem vontade de ser policial. Ainda que tipos ajuizados lhe advirtam que, na continuação, aquela vida não compensa. Franzino, covardezinho, medíocre, o que lhe interessa é andar de algemas e revólver na cintura, arrotar umas grandezas e criar nome no meio dos policiais (ANTÔNIO, 1968, p. 95).

Zé Peteleco conhece outros dedos duros que sobrevivem das denúncias para manterem os seus vícios, como os delatores dos traficantes. Em troca de alguns gramas, relatam as malandragens para manterem o vício. Nesse ambiente de “caguetagem”, o personagem percebe que a melhor forma de mudar de vida é ser constantemente notado pelos policiais. Com o tempo, percebe que ser informante é ser respeitado entre os policiais por meio de um código de conduta: “todo investigador é obrigado a respeitar o **cagueta** do outro, desde que êsse dedo duro seja eficiente” (ANTÔNIO, 1968, p. 95, grifo do autor). Por meio destas observações, Zé Peteleco conclui que ser delator é ter prestígio. Com o tempo, consegue ser reconhecido, pois já anda com arma e a sua carteirinha de reservado. Mesmo assim, ainda explora as mulheres para conseguir algum dinheiro. Seu reconhecimento em ser dedo duro ainda não garante a sua sobrevivência financeira, mas já garante “status”. Seu trabalho ocorre em “parceria” com a polícia (uma relação não legitimada pelo respeito, mas pela necessidade de ambos os lados): ele levanta as informações e o policial leva o nome do criminoso para a corporação. Para Zé Peteleco, este sistema funciona e não há injustiças: “Para êle, são ‘ossos do ofício’. Mais importante: são degraus de uma carreira” (ANTÔNIO, 1968, p. 95). Novamente aqui o narrador observa o personagem, mas de forma mais íntima, como se estivesse na mente de Zé Peteleco:

Sabe que não pode confiar em ninguém porque, no fundo, ninguém confia nêle. Não goza da verdadeira consideração dos malandros e, se fôr descoberto, será **apagado**, liquidado no primeiro cochilo. Com o tempo, começa a acordar para certos fatos e descobre que as coisas não andam e nunca andarão boas para o seu lado (ANTÔNIO, 1968, p. 95, grifo do autor).

O narrador nos mostra que na vida de um dedo duro tudo tem um preço. Delatar a malandragem significa perder a vida. E não contribuir com a polícia é ser preso e, possivelmente, morto na prisão. No entanto, Zé Peteleco sabe que na sua vida não há muitas opções e continua a sobreviver assim. Quando desconfia de



algo, muda de residência, de bairro e segue a vida desta forma. Não satisfeito em mostrar este lado da vida do personagem, o narrador mostra outro, o da fragilidade. Zé Peteleco não joga, não é usuário de droga, mas tem um ponto fraco: a bebida. Quando exagera, abusa do seu “prestígio” de delator e mostra o documento para os que estão a sua volta aos gritos, dizendo que faz parte da polícia. Mostra esse comportamento longe da área de atuação num bar no subúrbio, pois não pode ser descoberto por ninguém. O narrador cria uma narrativa em que seu próprio olhar reforça a presença constante da miséria na vida do personagem em vários aspectos: a miséria ao viver no mundo da malandragem, ao contribuir para a polícia sem fazer parte da corporação, ao mudar constantemente de endereço para se manter vivo, ao ter uma vida dupla e nenhuma das duas garantida, ou seja, a mazela da própria existência, pois não é reconhecido por ser alguém, mas por ser marcado pela ausência de direitos e de reconhecimento social.

A vida de um dedo duro não se reduz apenas a “caguetar” os outros na “hora do serviço”. Os momentos de lazer também servem para conseguir informações, principalmente nas rodas de sinuca, em que os malandros se reúnem para conseguir algum dinheiro nos jogos. É nesse ambiente que homens como Peteleco alcançam o que desejam:

Aparecendo para apreciar o joguinho, a turma da pesada costuma tomar um trago; no balcão encontra um **cagüeta** e não sabe onde está pisando. Acha que ele é da mesma situação, da mesma profissão, porque se comporta como malandro. Então pede o tira-gôsto, bebe o traçado, vai queimar um fuminho (maconha) num canto escondido e fica **ligado**; ou, junto com o **cagüete**, injeta uma picada, um pico, uma injeção de euforizante, fica tomado pelo tóxico e começa a contar vantagem. O dedo duro está só de campana, tramando – colhendo o serviço” (ANTÔNIO, 1968, p. 97, grifo do autor).

O narrador amplia o seu olhar para o que está ao redor de Zé Peteleco e mostra o clima em que estas informações são encontradas, um local em que o uso de entorpecentes é comum, porém o objetivo maior do narrador não é de evidenciar o vício, mas a ação da polícia como resultado da “caguetagem” de Zé Peteleco. Novamente o narrador nos dá a ilusão de estar na cena, pois a construção do fato se dá através da representação da vida que, por mais que seja o submundo, ainda pulsa:

Num canto, Zé Peteleco espia o ambiente e dissimuladamente toma o rumo do balcão, no momento exato em que lá fora uma viatura policial já parou e os investigadores entram no salão. Peteleco procura se encostar a um

mulato, fica plantado ali, disfarçado. Eis o código: se encostar ao mulato. O beijo de Judas. Os homens da lei agem com rapidez.

- Aqui é cana!

Assusta-se o salão. Parceirinhos param o jôgo, os tacos no ar. Porte de arma. Revista. Documentos. E, na colheita, cinco homens são levados para dentro da viatura e trancafiados. Entre eles, Zé Peteleco – tido e havido naquela roda como pedra 90, bom malandro, de fé, gente boa, ponta-firme, isto é, de confiança (ANTÔNIO, 1968, p. 97).

A prisão do personagem faz parte do jogo de aparências: após ser preso como os outros, Zé Peteleco denuncia os outros e é liberado, como ocorreu na abertura do texto. Nos próximos vinte dias terá que assumir uma outra identidade: Carioca, o mesmo pseudônimo visto no início do texto. Surge num outro subúrbio para detectar uma possível quadrilha que atua com inúmeros assaltos no local. Percorre as sinucas, jogando com os malandros locais até ganhar a confiança deles. Nos primeiros diálogos com a marginalidade, identifica-se numa mentira: nasceu no Rio de Janeiro, está passando uns dias na casa de um amigo e vai para Brasília, pois lá “está morrendo gente (correndo dinheiro, prosperando)” (ANTÔNIO, 1968, p. 97). Ganha a confiança e dias depois pergunta para um homem onde pode conseguir um “cheio”, um “pacau, quantidade de maconha suficiente para uma boa porção de cigarros” (ANTÔNIO, 1968, p. 97). Novamente aqui o narrador deixa mais claro o significado das expressões usadas apenas por quem vive na malandragem. A informação não é conseguida de forma fácil, pois o malandro questionado olha com desconfiança. Carioca não desiste e, enfim, tem o anúncio. O homem o leva onde está a maconha e lá Carioca encontra a quadrilha. Um deles pergunta a Macalé (este é o nome do homem) se Carioca era amigo dele. Confirmada a notícia, o protagonista trata logo de conseguir a droga e a confiança de todos. Ao dividirem um cigarro de maconha, ele conta novamente a sua mentira de ser do Rio de Janeiro e convence os demais. O narrador reitera o plano de Carioca ao acrescentar o que aparenta ser uma explicação, um ponto de vista sobre a estratégia, corroborando novamente a ilusão da sua presença na história por meio da onisciência intrusa:

(Se conseguisse um daqueles homens, apenas um, seria um grande ponto a seu favor na polícia, um sucesso. Porque aquilo traria o outro. O segundo traria o terceiro, e assim viria a quadrilha toda. Seria a chamada carambola, todos acabariam apanhados, inclusive os receptadores) (ANTÔNIO, 1968, p. 99).

Ganhada a confiança da quadrilha, Carioca anuncia que compra produtos roubados para atrair ainda mais a atenção do grupo. Passam-se dois dias e ele, na sinuca, é chamado para tratar de “negócios”. Vale lembrar que não ocorre discurso indireto em todo o texto porque o narrador deseja mostrar a vida do personagem principal a partir da própria fala dos envolvidos, sob a forma de discurso direto. Desejam vender produtos para ele comprar e o encontro é o mesmo onde encontrou os meliantes anteriormente, às onze e meia da noite. No dia seguinte, Carioca acorda nervoso:

Precisava deixar o disfarce de Carioca e voltar a ser Zé Peteleco. Pela primeira vez, tinha uma quadrilha nas mãos. Correu à cidade, logo de manhãzinha. Vasculhou todas as bocas, como um cachorrinho. Precisava encontrar o seu tira. Apanhou-o com uma cara de sono, ali por volta do meio-dia. E deu todo o serviço (ANTÔNIO, 1968, p. 99).

A história é concluída desta forma, dando a impressão do que irá acontecer, porém já se sabe o que se passa, pois a futura batida policial que irá se realizar no fim da matéria é a que ocorre no início do texto. Ao chegar ao fim da história, o narrador apresenta uma narração finalizada como um ciclo, cujo ápice inicia o texto para que o real propósito seja evidenciado: revelar como se surge e como se mantém um dedo duro.

O narrador de “Quem é o dedo duro?” teve a intenção de revelar a vida de um informante na periferia através de um olhar que confirma a violência, o submundo, a sujeita, a feiura de um lugar esquecido e o mundo desacreditado dos que sobrevivem à margem da sociedade. Se puder ser comparado às reportagens divulgadas na mídia, pode-se dizer que o foco narrativo deste narrador é muito similar ao que é lido nos jornais ainda nos dias de hoje. Como exemplo, tem-se a favela Brasilândia, situada na zona norte do estado de São Paulo. Com uma população de mais de duzentas e sessenta mil pessoas, esta comunidade estampa, constantemente, as páginas dos jornais. Tem-se como exemplo o texto publicado pelo O Estado de S. Paulo no dia 21 de junho de 2006. Com o título “Distritos já tem mapa da violência”, a reportagem mostra as possibilidades de mudança na região a partir da parceria entre a Prefeitura e o Instituto Sou da Paz, porém o início do texto confirma o que foi dito anteriormente – um lugar desprovido de infraestrutura e de reconhecimento: “Um em cada cinco moradores desempregados; áreas dominadas

pelo tráfico; ausência do poder público. Entre os jovens, muitas mortes, baixa escolaridade, gravidez precoce” (GARBIN, 2006, p. 33).

Meses depois, um texto foi divulgado sobre a favela Brasilândia, mas com uma perspectiva um pouco diferente da habitual. Produzido pela jornalista Eliane Brum, o texto “Um país chamado Brasilândia” estampou as páginas da revista *Época* na edição número 456 de fevereiro de 2007. No ano seguinte, fez parte da coletânea do livro *O olho da rua: uma repórter em busca da literatura da vida real*. Neste texto, a narradora apresenta um olhar diferente do narrador do João Antônio e isto é logo visto no início do texto:

Se a cinza do cachimbo ficar preta, está tudo perdido. Se for branca, esta reportagem sai. Dona Eugênia, 76 anos, pita ao meu redor. O teste, segundo ela, tem 100% de acerto. O Preto Velho sussurra coisas no seu ouvido, diz. Coisas que acontecem. Desde menina ela tem essa voz rouca de homem no cangote. Benzedeira e cartomante, dona Eugênia empunha uns olhos agudos, de raio X. Então, ela olha para a cinza. E olha para mim. E olha para a cinza. “Ficou branca”, diz ela. “Energia boa”. Só então dona Eugênia abre as portas da Brasilândia, do coração e da casa (BRUM, 2008, p. 285).

O ritmo inicial é bem diferente do texto “Quem é o dedo duro?”. Enquanto o narrador apresenta, numa linguagem dinâmica, veloz, a ação da polícia contra os malandros, a narradora de “Um país chamado Brasilândia” apresenta um ritmo mais pausado, centrado na personagem Dona Eugênia, numa aproximação também ilusória, como o narrador, mas bem mais proximal que no texto de João Antônio. Outra diferença que também está presente desde o começo dos textos é a visão do narrador em relação aos seres que habitam os espaços descritos, pois o narrador reivindica uma autenticidade ao focar em um personagem, o Zé Peteleco (ou Carioca), enquanto que a narradora tem o seu olhar para a coletividade, para todos aqueles que dividem Brasilândia como morada. O que há de comum entre os dois é o olhar para aqueles que vivem à margem da sociedade.

A narradora evidencia o propósito de ficar alguns dias na comunidade que foi promovida a uma locação de filme. Ela apresenta a visão do narrador de “Quem é o dedo duro?”, mas de forma superficial, pois seu foco é mostrar o outro lado da favela:

A vila era vista como feia, suja e malvada. Desde que virou locação de filme e de seriado da Globo, virou pop. Ou, como diz Tata Amaral, diretora de *Antônia*, o último longa filmado lá, “fotogênica”. Encarnou, como resume a cantora Sandra de Sá, a periferia do Brasil. Esta reportagem mostra o que

sempre esteve lá, encoberto pela violência. Porque está é também a tragédia da favela: os cadáveres são expostos, o que se oculta é a delicadeza. Como as pipas que os meninos teimam em libertar do emaranhado de fios para levá-las ao céu, a ternura é arrancada do concreto dia após dia para que a vida se torne possível. Ou ninguém suportaria. A pipa que se enrosca nos rios é o aprendizado do garoto pobre rumo ao futuro que virá (BRUM, 2008, p. 286).

Eliane Brum deixa bem evidente o seu propósito, o de desmistificar alguns estereótipos criados sobre a favela, assim como também revela que Brasilândia, por se tratar de periferia, encontra-se tão distante da própria cidade de São Paulo quanto qualquer cidade do Norte do Brasil. A distância é muito mais social do que geográfica. Para deixar evidente que a favela, e seus respectivos moradores, fazem parte do espaço urbano paulistano, Eliane se apropria da linguagem narrativa – sem esquecer do foco narrativo criado para contar a história - para tornar mais acessível para o público o próprio espaço referido. Mesmo que o leitor não viva na comunidade, ele ainda pode perceber o local como qualquer outro que constitui o *corpus* social. A narradora apresenta, então, uma narrativa em que sugere o pertencimento.

Além de ser visto como um espaço distópico e diaspórico, Brasilândia também sofreu um processo de exclusão. Nos anos 1940, os moradores que habitavam a esquina da Avenida Ipiranga com a Avenida São João foram expulsos do centro, tendo que recorrer a um local de mato e de sítio para continuarem a viver. Assim a favela foi crescendo vertiginosamente, agregando mais de 250 mil habitantes, segundo os dados apresentados no próprio texto. A narradora assume o comportamento de lançar sempre um olhar afetuoso à Brasilândia para reforçar o contraponto da visão reducionista da sociedade à comunidade. Este olhar da narradora é entrecortado pelas histórias dos moradores e ambos são unidos por uma autenticidade construída, um lugar de fala que viabiliza o outro:

*Antônia* é uma fábula sobre quatro garotas da periferia com o sonho comum de galgar todos os palcos com seu grupo de rap. É um filme sobre a amizade – o sentimento que permite sonhar mesmo em geografias supostamente sem esperança. Esse olhar desvela o que a cidade apartada da favela por susto e por medo não percebe. Para além da violência, a força das paixões humanas rompe – liquefaz – a dureza do cotidiano de concreto. E o concreto aqui é tanto um conceito como o material de construção usado nessa arquitetura cinzenta e quase sem árvores (BRUM, 2008, p. 286).

A parte interna da casa da Dona Eugênia é o início para descrever a vida na Brasilândia. Uma coisa que chama a atenção da narradora é a falta de privacidade. A distância entre as casas é mínima, além de ter muitos domicílios, uns em cima dos

outros, conhecidos como “puxadinhos”, proporcionando uma solidariedade que paradoxalmente não é vista numa cidade em que grande parte das pessoas têm medo de falar com estranhos. Além disso, as pessoas dormem com as portas encostadas, o que causa um olhar irônico da narradora para este fato: “É uma ironia que numa cidade tão cheia de medo como São Paulo seja na periferia o lugar onde se pode atravessar a noite sem trancas e amanhecer vivo no dia seguinte” (BRUM, 2008, p. 288).

Diferente da narradora, o narrador do texto “Quem é o dedo duro?” não revela os detalhes dos espaços que configuram os passos de Zé Peteleco, mas o olhar dele é tão importante quanto o dela, pois mesmo sem dar detalhes dos subúrbios que o personagem frequenta, mostra a miséria destes locais a partir das próprias ações do Zé Peteleco, dos malandros e da polícia. O espaço é recortado pela maneira como se comportam e pela linguagem ricamente construída pelo próprio narrador, que evidencia a maneira como estes personagens se comunicam.

Além de descrever Brasilândia, a narradora descreve também o aumento vertiginoso das casas, pois a cada geração da família aumenta não um cômodo, mas uma casa inteira em cima da outra. Aqueles que têm cômodos vazios conseguem alugar para inquilinos, favorecendo o surgimento de uma classe média dentro da própria favela:

Na Brasilândia, quase não há casas ou apartamentos. São complexos arquitetônicos familiares, como define Tata Amaral. Quando um filho decide casar, avança sobre o morro, para cima e para os lados. Cada unidade é ligada à outra por escadas claudicantes. Quem pode aluga um dos cômodos para um ganho extra. É a classe média da Brasa (BRUM, 2008, p. 289).

A narradora mostra que a vida na Brasilândia é tão possível quanto nos outros espaços de São Paulo. A negação da cidade paulista sobre a favela confirma a comunidade como um espaço permitido e possível. Voltada para a relação entre homens e mulheres, a narradora apresenta a independência (e a sobrevivência) das mulheres para conseguir uma renda com a realização de trabalhos diferenciados, desde venda de perfumes importados até ceias de Natal e bolos feitos sob encomenda. A luta delas se dá pelo trabalho para ora pagar as contas, ora incluir o filho no curso de informática. Quanto aos homens, resta o desemprego e as bebidas nos bares da favela.

Diferente do olhar da narradora, o narrador de “Quem é o dedo duro” apresenta a sobrevivência de Zé Peteleco no mundo dos malandros de uma forma que arrisca a própria vida ao ser informante da polícia. O perigo também é presente em Brasilândia, e a narradora o mostra a partir das relações econômicas entre compradores e vendedores, o que permite a aproximação com a “zona de risco” para quem deseja lutar pela vida de forma lícita, até porque o cliente pode não ser tão honesto. É o exemplo da filha da dona Eugênia, Tuca. Ela não tem emprego fixo, mas não tem medo do trabalho. Já fez ovos de chocolate na Páscoa, ceias para o Ano Novo, bolos para mulheres de presidiários levarem para os dias de visita, cuida de doentes, aplica injeções, mede pressão, vende perfumes franceses legítimos, tudo para garantir o dinheiro para manter a casa. Seus clientes variam de acordo com a “necessidade” de cada um:

Tuca se esfalpa para pagar as contas em dia e manter o nome limpo, mas não escolhe freguês. Essa é uma regra explícita de convivência na periferia: o que cada um faz para ganhar a vida é tema privado. Todo o resto é assunto público. Quando o filho mais velho de Tuca apareceu com droga em casa, ela chamou o pai do garoto para devolver a mercadoria nas mãos do traficante. Era hora de riscar o chão. Os limites comerciais ficaram estabelecidos ali (BRUM, 2008, p. 292).

O olhar da narradora mostra que, mesmo próximas dos contraventores, as pessoas ainda desejam ter uma vida digna, o que mostra uma vivência que destoa dos estigmas presentes ainda no comportamento social diante dos moradores da periferia. Diferente disso, o olhar do narrador apresenta sobre Zé Peteleco e os outros personagens como produtos do meio, numa visão que sustenta o determinismo – e mesmo que Zé Peteleco não viva da marginalidade como os outros, sua renda é conseguida por meio da prostituição das mulheres que o sustenta e da própria delação dos marginais.

A polícia também se faz presente, mas bem diferente no texto de João Antônio. Enquanto a corporação tenta desfazer quadrilhas e descobrir crimes com a ajuda dos dedos duros nos subúrbios paulistas, a polícia em “Um país chamado Brasilândia” mostra comportamento oposto, conivente com o poder coercitivo local. A narradora apresenta este ponto com uma linguagem e um olhar que incomoda, uma vez que a cena é narrada como se fosse algo habitual a união de dois poderes de lados opostos, quando já vimos, no outro texto, que o correto é serem forças contrárias:

Num domingo, uma viatura fez uma aparição ostensiva na esquina, bem no meio da rua. Os policiais nem ligaram para o acerto do bicho que acontecia bem em frente, só faltou o apontador sentar no para-choque do carro de polícia para ficar mais confortável. Depois de meia hora, saíram cantando pneu. O telefone de uma casa próxima tocou na hora. Do outro lado da linha, um senhor muito estimado na Brasa, mas que desenvolve atividades enquadradas pelo Código Penal: “Deu pra ver qual era a delegacia da viatura? Porque se foi a..., essa eu já paguei” (BRUM, 2008, p. 292).

O olhar da narradora muda o foco para um casal que está esperando o primeiro filho. Neste momento o espírito de coletividade domina a cena, bem diferente do texto de João Antônio, cuja desconfiança é a base das relações na malandragem. Jovens, os “pais de primeira viagem” Adriana e Luizinho recebem toda a ajuda possível para realizar o casamento: o sapato do noivo é emprestado. Tuca organiza a feijoada, o lanche e o bolo de casamento. A melhor amiga da noiva compra os ingredientes para o bolo. Uma vizinha deu refrigerantes, enquanto que o outro deu doces variados, de cocadas a sorvetes. A cunhada ofereceu o vestido de noiva e um outro vizinho ofereceu o carro para a ida dos noivos ao cartório. No momento do registro do casamento, uma das madrinhas não tinha documento. Foi a própria repórter quem teve que assinar como madrinha para que o casal realizasse a cerimônia. Enquanto o narrador nos passa a ilusão de estar presente nas cenas descritas no texto de João Antônio, aqui não há dúvidas da participação de Eliane Brum na história, cujo efeito não é o da ilusão, mas da confirmação dela fazer parte da narrativa. A linguagem apresentada no texto tenta não reverberar os estigmas sociais sobre a comunidade, por isso as

outras camadas desta reportagem são mais sutis – e talvez tivessem de ser mais explícitas. Um mito do senso comum sobre as favelas e periferias – também em vigor no jornalismo – é que são homogêneas. Especialmente na pobreza. Nada mais falso. Há relações intrincadas de classe – e também de submissão. Dona Eugênia pertence à classe média da Brasa: ela recebe um salário mínimo de pensão, é dona de seu complexo arquitetônico, chega a ter inquilinos. Tuca, sua filha, tem relações comerciais com a elite da vila – gerentes de boca de tráfico e pelo menos um clonador de cartões. E há os que toda manhã, bem cedinho, recolhem o lixo dessas duas categorias sociais (BRUM, 2008, p. 305).

Assim como o narrador em “Quem é o dedo duro?”, que finaliza a história por onde começou, a narradora conclui com Dona Eugênia falando de amores do passado, porém sem fumar o cachimbo para não revelar verdades através da fumaça branca. Ela termina a história do mesmo ponto de partida, assim como o narrador de “Quem é o dedo duro?”, porém seu ponto de vista suaviza a vida na



favela, enquanto que o ponto de vista do narrador reafirma o subúrbio como um espaço da violência e do descaso.

Juntos, os dois narradores desejam induzir um juízo de valor ao leitor, porém sob perspectivas diferentes: ele deseja afirmar o que a sociedade já considerou como estigma quando o assunto é periferia, enquanto que a narradora provoca o contrário, um olhar mais humanizado do leitor sobre os moradores da periferia. Mesmo diante de visões diferentes sobre este estrato social, pode-se dizer que João Antônio apresenta uma inovação na escrita, cuja construção da narrativa se dá por meio do processo de ficcionalização. Eliane Brum, através da sua subjetividade, também apresenta uma narrativa que chama a atenção, mas esta narradora ainda está presa às amarras das convenções jornalísticas, principalmente quanto à estrutura do texto. Ao lê-lo, tem-se a impressão de que jornalismo e literatura caminham juntos, mas não de forma simbiótica, revelando uma linha tênue entre as duas áreas, mesmo havendo a presença da narradora. O processo de hibridização ocorre para provocar uma afetividade no leitor, mas uma afetividade apelativa, pois ainda há, mesmo que tênue, a reportagem em forma de texto, dando a impressão da presença da narradora como recurso, mas não como propósito. Em João Antônio, os possíveis limites entre as convenções jornalísticas e literárias são extrapolados, numa hibridização marcada pela simbiose, em que não importa mais se o que ele escreve é jornalismo ou literatura, mas sim que é, sobretudo, texto, cuja forte presença do narrador revela este eficiente processo de hibridização por meio da subjetividade do próprio autor, em que a linguagem prende e instiga o leitor a enxergar a partir do olhar do próprio narrador.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Eis que essa jornada chega ao fim. Desde os tempos dos viajantes aos dias de hoje, o narrador sempre esteve presente nos textos. Na pós-modernidade, ao estar desprovido da experiência comum aos personagens narrados, ele olha para se informar. Sua sabedoria é construída por que ele observa a experiência do outro, logo ficcionaliza para trazer uma autenticidade, sob a forma de narrativa, a uma ação aparentemente legítima. A palavra, então, ganha o papel da representação, e torna tangível para o leitor aquilo que o olhar deste narrador capta.

Os narradores analisados produzem um olhar cuja subjetividade é a base de compreensão dos textos. Se antes considerava-se a possibilidade de analisar reportagens, agora os limites entre os âmbitos jornalístico e literário resultam em textos híbridos. Há aqueles que ainda os julgam como reportagens porque foram divulgados em veículos midiáticos, porque foram produzidos por dois jornalistas, mas a objetividade valorizada na linguagem de uma notícia não faz mais sentido aqui. Tem-se dois narradores que elaboram uma ficcionalização para provocar uma autenticidade naquilo que contam, uma vez que não partem da própria vivência, mas a do outro. Neste processo, surge um texto híbrido em que não é apenas visto em uma página de revista, ou somente em uma página de livro, pois as delimitações entre jornalismo e literatura podem ser facilmente suprimidas para dar lugar a um outro tipo de escrito, cuja realidade pode ser usada como base para a produção textual, mas a linguagem será sempre o diferencial para que surja o narrador.

O que mais despertou a minha atenção é o aspecto inovador que João Antônio e Eliane Brum aplicam às suas escritas, de modo a impactar a mente de quem os analisa ou ainda, simplesmente, os lê. A escrita do primeiro jornalista, mesmo tendo sido realizada há cinquenta anos, ainda se mostra atual e urgente, não apresentando desgaste nem no tema e nem mesmo na forma como retrata os desvalidos na sociedade. Eliane Brum, mais próxima à nossa época, também apresenta uma escrita que chama a atenção pelo esforço que ela aplica em impactar o leitor naquilo que escreve. Nessa linha de raciocínio, há muitas pesquisas desenvolvidas sobre as relações entre jornalismo e literatura como a obra de Rildo Cosson, *Fronteiras Contaminadas: literatura como jornalismo e jornalismo como*

*literatura no Brasil dos anos 1970* (2007), ou ainda como Felipe Pena com o livro *Jornalismo Literário* (2008) que tentam desvendar as diferentes manifestações entre estas duas áreas, com destaque para o romance-reportagem. Infelizmente, este gênero é encarado como de segunda classe e desvalorizado, considerado erroneamente como uma permanência do olhar naturalista já visto antes na literatura brasileira. O interessante é que, justamente por apresentar um diferencial em como abordar a realidade, este texto deveria ser estudado com mais afinco e apreço, tendo o seu caráter complexo respeitado, sobretudo na academia.

Há alguns romances-reportagem que são ícones do surgimento do jornalismo literário, entre eles *Lúcio Flávio, o passageiro da agonia* (1975), de José Louzeiro. Poderia ter escolhido esta obra brasileira e outras da mesma categoria para realizar a minha pesquisa, mas o que sempre me intrigou foi a possibilidade de um texto híbrido ser divulgado dentro de um veículo midiático, como reportagem mesmo, fazendo parte de uma editoria. Compreendo a importância de se criar um romance-reportagem como o citado anteriormente, ou ainda o conhecido *A Sangue Frio* (1965), de Truman Capote, mas acredito que publicar um texto híbrido como o conto-reportagem num espaço, como a imprensa, em que se exige a tal impessoalidade num texto jornalístico é transgredir a estrutura hermética do próprio jornalismo e ampliar a sua atuação na sociedade. A hibridização, então, é a possibilidade de uma humanização do jornalismo, numa atitude que ultrapassa os números estatísticos e o comportamento distanciado, ambos sempre tão presentes nos meios midiáticos. Esta hibridização, esta “terceira margem”, então, ocorre com a presença deste narrador que possibilita a visibilidade daqueles que, mesmo presentes no limite social da exclusão, ainda fazem parte da população. Este narrador é necessário para que este ambiente tão desprezado seja visto e percebido enquanto leitura e reflexão, seja para confirmar a ausência de direitos e privilégios, seja para resgatar a humanidade já tão perdida no jornalismo atual.

Diante dessa jornada percorrida, não há dúvidas de que a presença do narrador neste processo de hibridização textual é necessária para causar um efeito mais humanizado em quem lê, e também para transmitir o olhar subjetivo e afetivo que este mesmo narrador transborda. Desta forma, este narrador é mais do que necessário. Ele é incontornável.

## REFERÊNCIAS

ANTÔNIO, João. *Malhação do Judas Carioca*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975.

ANTÔNIO, João. *Abraçado ao meu rancor*. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1986.

ANTÔNIO, João. Quem é o dedo duro? *Revista Realidade*, São Paulo, p. 88-99, jul. 1968.

ANTÔNIO, João. Um dia no cais. *Revista Realidade*, São Paulo, p.100-112, set. 1968.

ARFUCH, Leonor. *La entrevista, uma invención dialógica*. Espanha: Paidós, 1995.

AZEVÊDO FILHO, Carlos Alberto Farias de. *João Antônio: repórter de realidade*. João Pessoa: Ideia, 2002.

BARTHES, Roland. O Discurso da história. In: BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Trad. Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004. p. 163-180.

BARTHES, Roland. O Efeito de Real. In: BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Trad. Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004. p. 181-190.

BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política*. 7. ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994. v. 1.

BRUM, Eliane. *O olho da rua: uma repórter em busca da literatura da vida real*. São Paulo: Globo, 2008.

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

CANDIDO, Antonio. A personagem do romance. In: CANDIDO, Antonio et. al. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2007. p. 51-80.

COUTINHO, Edilberto. *Sangue na praça*. Rio de Janeiro: Codecri, 1979.

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

GARBIN, Luciana. Distritos já têm mapa da violência. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 21 jun. 2006. *Cidades*, p. 33.

ISER, Wolfgang. O fictício e o imaginário. In: ROCHA, J. C. C. *Teoria da ficção: indagações à obra de Wolfgang Iser*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1999, p. 65-77.

LEMOS, Jaqueline. O narrador na reportagem: uma estratégia do autor. In: SOSTER, Demétrio de Azeredo; PICCININ, Fabiana Quatrin. *Narrativas midiáticas contemporâneas: perspectivas epistemológicas* [recurso eletrônico]. Santa Cruz do Sul: Catarse, 2017, p. 98-110.

MAGRI, Ieda. *O NERVO EXPOSTO – João Antônio, experiência e literatura*. São Paulo: Lumme Editora, 2013.

MANUAL de redação: Folha de S. Paulo. São Paulo: Publifolha, 2001.

SANTIAGO, Silviano. O narrador pós-moderno. In: SANTIAGO, Silviano. *Nas malhas da letra*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

SCALZO, Marília. *Jornalismo de Revista*. 4. ed. São Paulo: Contexto, 2013.