

1 - INTRODUÇÃO

Esta tese tem como propósito revelar de que maneira se deu ao longo da história o diálogo entre jornalismo e literatura no Brasil e como as temáticas, as linguagens e procedimentos de montagens existentes na prática do jornalismo, e por extensão da comunicação de massa, contribuíram para a ficção brasileira dos anos 70, no século XX.

Num primeiro esforço, procurou estabelecer os pressupostos teóricos que norteiam cada gênero específico e em que nível se assemelham, tanto no sentido estético quanto em relação à função que cumprem no interior da narrativa. A perspectiva de análise do diálogo existente entre os dois gêneros, neste primeiro aspecto, amparou-se nas categorias utilizadas nos estudos literários, como a representação do real, ação, tempo, espaço, personagens, foco narrativo, estilo e funções. Ou seja, até que ponto o discurso jornalístico foi contaminado por esses elementos constitutivos da narrativa ficcional e como isso se deu numa ordem inversa.

Na seqüência, a análise buscou evidenciar a conectividade existente entre a contaminação dos discursos nos anos 70 do século XX e das primeiras décadas daquele mesmo século, a começar pela consciência dos escritores de seu papel na esfera político-social brasileira, o que resultou numa literatura compromissada com a realidade mais imediata. Pela primeira vez na história da literatura nacional constatou-se uma relação bastante direta entre a temporalidade imediata dos fatos e sua transposição para as páginas do livro, muito próxima da natureza da imprensa quando da divulgação de uma notícia.

De um modo mais específico, escritores como Ivan Angelo, João Antônio e Antonio Callado tornaram-se herdeiros de um tipo de produção literária, inaugurada por Euclides da Cunha e Lima Barreto, que teve como principais características a apropriação dos procedimentos jornalísticos e a representação da realidade sob a ótica dos excluídos. Em suma, observou-se o modo como o discurso jornalístico foi representado no meio literário, numa sociedade marcada por instabilidades de ordem política e social, tendo como necessidade mais premente a consolidação da República no Brasil.

O jornalismo praticado no Brasil era essencialmente literário e opinativo, marcado pela grande presença de intelectuais nas redações. Os jornais, em

número e tendências expressivos, desempenhavam um papel preponderante nas decisões políticas da nova ordem republicana e no processo de modernização da capital brasileira, na época o Rio de Janeiro. Neste contexto, destacam-se Euclides da Cunha, João do Rio e Lima Barreto, cujas obras não só refletem a realidade mais imediata, como abrem discussões sobre a condição do intelectual brasileiro, as relações da cultura com a modernidade e as contradições sociais vigentes no início do século 20.

Uma análise mais pontual recaiu sobre o contexto e as práticas jornalísticas e literárias na década de 70. Assim, este trabalho buscou resgatar a vida social, política e econômica do Brasil daquele período e mostrar que os intelectuais encontraram na literatura uma forma de interferir na realidade imediata e de popularizá-la por meio de técnicas relacionadas ao jornalismo. Mais uma vez, a literatura é retirada de seu centro, deixando-se contaminar pelo discurso circulante no meio social, inúmeras vezes mediatizado por diferentes vozes, que ao se transformar em arte torna-se auto-reflexivo, expondo sua natureza precária e ao mesmo tempo desafiadora.

Para alguns estudiosos, a natureza desse discurso é de pobreza constitutiva, por estar atrelada à noção de objetividade proposta pela linguagem jornalística, sem se aperceber de que esta é a linguagem predominante na vida social no último quarto do século 20. Ou sem dar conta do que também ocorreu com o movimento modernista ao incorporar a linguagem popular e folclórica, rompendo com os ditames da língua de tradição bacharelesca a favor de uma tonalidade mais coloquial.

O mais interessante é poder observar que esta absorção não se deu por uma transposição pura e simples da linguagem jornalística para o campo literário. O discurso dos *mass media* é que teve de se adaptar à natureza inerente ao próprio fazer literário, qual seja a liberdade sem limite de criação e a alguns procedimentos que caracterizam a ficção, seja ela romance, conto ou novela.

A apropriação dos discursos dos *mass media*, modificados e adaptados ao campo literário, deu novo fôlego e mudou o direcionamento da narrativa literária nacional; em muitos casos, o discurso na década de 70 deixa em grande parte a imprensa e tem como extensão a literatura por conta dos impedimentos da liberdade de expressão durante o regime militar no Brasil.

Por fim, foram analisadas três obras literárias escolhidas, cada uma a seu modo e de acordo com a sua especificidade, por apresentarem um forte diálogo entre jornalismo e literatura: *A festa*, de Ivan Angelo; *Ô Copacabana!*, de João Antônio, e *Reflexos do baile*, de Antonio Callado. Nas vertentes desta nova literatura há uma conjugação, em diferentes níveis, que vão do processo de montagem à linguagem realista, fragmentada e alegórica. No tocante à temática, as discussões se ampliam e abarcam desde o comportamento sexual e político, passando pela falta de liberdade de expressão, à noção de identidade nacional, resgatada no contexto dos anos 70.

Das discussões até agora propostas sobre a produção literária da década de 70, merece destaque o posicionamento do crítico Davi Arrigucci Jr., publicado no livro *Outros achados e perdidos*, sob o título “Jornal, realismo, alegoria: o romance brasileiro recente”. Arrigucci Jr. irá classificar as produções dos anos 70 como romances alegóricos por, através de um fato específico, aludir a uma situação mais geral que é a própria realidade brasileira.

Outro estudo relevante é o de Flora Sússekind que enquadra o romance-alegórico dos anos 70 como repetição da estética realista/naturalista do século XIX, muito embora essa produção se nutra de elementos inovadores apropriados não só da realidade, mas das técnicas do jornalismo e da comunicação de massa. Importantes contribuições podem ser evidenciadas nas obras *Gavetas vazias*, de Tânia Pellegrini e *O espaço da dor: o regime de 64 no romance brasileiro*, de Regina Dalcastagnè, entre outras.

É fato que muito se discutiu sobre a literatura dos anos 70, mas o tema ainda carece de estudos mais sistematizados e numa perspectiva em que não estejam voltados unicamente para a interpretação que contemple apenas o ponto de vista da literatura. Desta forma, justifica-se a interdisciplinaridade dos campos, entre os quais os estudos históricos e sociológicos, e a ênfase na perspectiva jornalística.

Em termos metodológicos, a análise levou em consideração as interfaces que cada campo ou território se estabeleceu com os demais, primando pela perspectiva dialética, de cunho mais abrangente, e de representação dos níveis sócio-políticos e estéticos. Dentro deste espírito, houve menos espaço para o estudo imanentista, uma vez que as atenções estiveram focadas principalmente no exame das condições sociais como mola

propulsora de um modo específico de produção literária e na forma como o contexto e suas marcas históricas, culturais e ideológicas se fizeram presentes no discurso.

Em outro plano, coube averiguar a interface do meio com o seu contexto na medida em que a linguagem e as temáticas da imprensa migraram para a literatura, ou seja, para o livro, e o que está em jogo neste processo. Neste sentido, as interfaces passaram a determinar a natureza dos instrumentos de análise do objeto em questão, seja através de um estudo sociológico, jornalístico, da pesquisa histórica ou da interpretação literária.

Assim, foram contemplados ainda neste estudo os procedimentos da análise da narrativa e as representações sócio-política, cultural e estética nas obras dos escritores incluídos no *corpus* deste trabalho. De uma maneira geral, os estudos se concentraram principalmente nas duas primeiras décadas do século 20 e na década de 70, deste mesmo século, por haver uma maior contaminação entre o discurso jornalístico e literário e por constituírem-se como referenciais na convergência entre os dois gêneros no Brasil. Não que em outras ocasiões o diálogo entre literatura e jornalismo não tenha sido intenso, mas pouco apresentou de inovador e, por isso, é apenas mencionado, sem a utilização de análises mais específicas.

Com isto, a intenção foi revelar tanto os aspectos relacionados à temática e à linguagem utilizadas no processo criativo quanto o modo em que foram expostas as fraturas, o impasse de uma narrativa, de uma gênese composicional multifacetada, cujo ponto de convergência é a idéia de nação esfacelada e fragmentada em sua unidade, em seus princípios democráticos.

2 LITERATURA E JORNALISMO: APROXIMAÇÕES

O discurso literário e o jornalístico. As características que os fundamentam. Análise de categorias como representação do real, personagens, ação, tempo, espaço, estilo e funções dos dois gêneros. Suas influências e divergências no tempo e no espaço.

O diálogo entre jornalismo e literatura versa de longa data. A aproximação dos dois gêneros (se assim podemos defini-los) começa no século XVIII¹ e ao longo da história eles confluem e divergem, numa contaminação incessante que se dá em maior ou menor grau, na medida em que cada um deles é ameaçado por crises de criatividade ou quando suas funções ou representatividades estão em xeque, numa sociedade em contínuo processo de mudanças.

Se cada um dispõe de sua própria especificidade, com técnicas e estilos diferenciados, a natureza dessa contaminação ocorre, não somente no campo da temática, mas também no interior do discurso, de forma que a função exercida, no caso específico da atividade jornalística – pretensamente comprometida com a verdade dos fatos -, tenha sido determinante para a busca da construção de uma linguagem objetiva, de um estilo próprio, para retratar uma realidade onde são apagadas quaisquer marcas de subjetividade e de autoria.

¹ Esta correspondência entre o jornalismo e literatura situa-se na gênese do romance moderno, no século XVIII, tendo como principais expoentes os escritores Daniel Defoe, Richardson e Fielding. Conforme atesta Ian Watt, a nova forma literária, em consonância com os ideais burgueses instituídos pelo Iluminismo, passa a incorporar a percepção individual da realidade. E desta forma a matéria ficcional estará calcada em histórias reais e muitas vezes verdadeiras, sem a dimensão heróica da lenda ou da epopéia que caracterizava os textos antigos. Como método narrativo, institui-se o realismo formal, ou seja, “a premissa ou convenção básica, de que o romance constitui um relato completo e autêntico da experiência humana, e portanto, tem a obrigação de fornecer ao leitor detalhes da história como a individualidade dos agentes envolvidos, os particulares das épocas e locais de suas ações (...)” (WATT, 1990, p. 31).

Em 1719, é lançada, na Inglaterra, a primeira edição do romance *Robinson Crusoe*, de Daniel Defoe, que provavelmente surgiu de um fato real: a história de um naufrago, supostamente Alexander Selkirk, que permaneceu sozinho numa ilha deserta do Pacífico, por um período de aproximadamente quatro anos. Este naufrago, talvez, tenha sido entrevistado pelo próprio Defoe. Fielding chegou a usar um almanaque, símbolo da difusão da imprensa escrita, para estruturar o tempo em *Tom Jones*. A nova tendência, como o jornalismo, nutre-se da novidade e de histórias relacionadas ao tempo mais imediato e constituídas do caráter de autenticidade.

É sob este aspecto que no Brasil, no final dos anos 40, a imprensa começa a adotar a cartilha da escola norte-americana, prática que ganhará maior ênfase a partir dos anos 80, traduzida num jornalismo que prima pela clareza, concisão e objetividade, como se a realidade pudesse se apresentar por si só sem a interferência do processo de escolha, dos pontos de vista, enfoques e hierarquias nas decisões editoriais.

Se a natureza do pacto ético², pela busca da verdade, levou o jornalismo a trilhar o caminho de um discurso, diria, unívoco, a literatura inaugurou o século XX sob uma crise de representação, para a qual contribuiu o surgimento da reportagem³ e o próprio esfacelamento e fragmentação do tecido social. Desta forma, a literatura trouxe para si novos modelos do discurso, alimentando-se de uma imaginação tão fecunda que tanto podia absorver o caráter documental da arte quanto as suas mais expressivas abstrações.

A descentralização do sujeito, produto da modernidade, e o surgimento das vanguardas vão derrubar os alicerces da arte convencional, e a literatura será afetada diretamente por esse novo discurso que também se aproxima do pragmático e das novas experimentações, apropriado para acompanhar uma realidade sempre em processo de mudança. “Tudo que é sólido, desmancha no ar”. Esta imagem⁴, vislumbrada por Karl Marx, é tomada como exemplo por Marshall Berman para enfatizar a desintegração das coisas e a negação permanente do passado como consequência do advento da modernidade (BERMAN, 1999, p.93).

Será neste contexto de rupturas da arte com o tradicional, da procura de novas linguagens, que a literatura atravessará o século 20 numa perspectiva

² Ao diferenciar o discurso jornalístico do literário, Manuel Angel Vasquez Medel, no ensaio intitulado “Discurso literário e discurso jornalístico: convergências e divergências”, diz que o primeiro se baseia num pacto estético, eximindo-se de provas comprobatórias, enquanto o jornalismo é regido por um pacto ético de credibilidade (MEDEL, 2002, p. 24).

³ “Theodor W. Adorno entendeu que, com o advento da reportagem, a arte literária teve de buscar novos territórios para se recriar. (...) Da mesma forma que a pintura perdeu muito de suas tradicionais tarefas por causa da fotografia, também perdeu o romance por causa da reportagem e dos meios da indústria cultural, especialmente o cinema. O romance teve de concentrar-se naquilo que não pode ser satisfeito pela informação” (PORTELA, 1976, p.95).

⁴ Berman, citando Marx: “O constante revolucionar da produção, a ininterrupta perturbação de todas as relações sociais, a interminável incerteza e agitação distinguem a época burguesa de todas as épocas anteriores. Todas as relações fixas, imobilizadas, com sua aura de idéias e opiniões veneráveis, são descartadas; todas as novas relações, recém-formadas, se tornam obsoletas antes que se ossifiquem. *Tudo que é sólido desmancha no ar* (grifo meu), tudo o que é sagrado é profanado, e os homens são finalmente forçados a enfrentar com sentidos mais sóbrios suas reais condições de vida e sua relação com outros homens” (BERMAN, 1986, p.93).

pluralista que tanto poderá abarcar as preocupações de cunho mais individualista, mítico e intimista, a exemplo dos romances como *Ulisses*, de James Joyce, e *Mrs. Dalloway*, de Virginia Woolf, como trazer para si o caráter mais objetivo e a urgência e o imediatismo da linguagem jornalística.

No que diz respeito aos novos procedimentos da criação, com o advento das vanguardas e do modernismo, a literatura será colocada numa zona limite, no que se refere a sua própria conceituação. É fato que da mesma forma que no campo da produção a literatura primou pela multiplicidade, o mesmo se deu com a crítica literária a partir do século XX, um caminho concebido muitas vezes como forma de dar conta desse objeto cada vez menos dado a uma apreensão unívoca.

O que se assistiu foi a derrocada do autor, acostumado a possuir o domínio completo sobre a sua obra, e cujas intenções constituía-se num caminho torturante, no qual debruçavam os críticos atrás de pistas que pudessem dar conta de camufladas pretensões.⁵ A crítica estilística e retórica dará lugar a novas abordagens, condizentes com a expansão do conhecimento, reforçadas pelas teses do inconsciente formuladas por Freud, pelas noções marxistas da exploração capitalista ou pelo estruturalismo de Lévi-Strauss.

Esse descentramento, tanto no campo da produção quanto da crítica, vai implicar em diferentes modos de compreensão da produção literária, que vão desde análise formalista, passando pelos aspectos extraliterários, pela teoria da recepção, até a compreensão dos gêneros em voga nos estudos culturais. Em termos mais específicos, o que estará em jogo é a compreensão dos elementos intrínsecos ou extrínsecos da obra, a possibilidade de decomposição em planos, suas funções e o que cada um deles interfere ou tem predominância na própria conceituação do objeto.

Em *Literatura e sociedade*, o crítico Antonio Candido enfatiza a necessidade de compreender os fatores sociais que influenciam na economia de uma obra literária, como os que se ligam aos valores e ideologias, estrutura

⁵ Em “O desenho no tapete” (uma das três novelas que integram a edição do livro de Henry James *Vida privada e outras histórias*), o crítico é instigado a descobrir as intenções do todo poderoso autor de romance, que se diverte às custas de suas expectativas e frustrações. Henry James, se não faz uma crítica aberta e direta ao domínio e soberania do autor sobre sua obra, revela ao leitor um olhar mesclado de fina ironia sobre a aristocracia inglesa do início do século e dos artistas que com ela convive e a representa. A crítica literária multidiscursiva e contraditória, propriamente dita, ainda estava por surgir.

social e às técnicas de comunicação. Mas destaca que a organização formal e estética da produção literária, ou seja, os elementos intrínsecos que a compõem, são um ponto-chave nos procedimentos de análise. “Com efeito, todos sabemos que a literatura, como fenômeno de civilização, depende, para se constituir e caracterizar, do entrelaçamento de vários fatores sociais. Mas, daí a determinar se eles interferem diretamente nas características essenciais de determinada obra, vai um abismo, nem sempre transposto com felicidade” (CANDIDO, 2000, p. 12-13).

Ezra Pound, por sua vez, tem um direcionamento mais específico desta compreensão, colocando em primeiro plano a organização da linguagem ao propor a definição do objeto literário. “Grande literatura é simplesmente linguagem carregada de significado até o máximo grau possível (E.P. em *How to Read*)” (POUND, [198-], p. 32). A questão de a literatura assumir diversas significações, ou seja, de estar no domínio do ambíguo, ou no campo do “imaginativo”, ganha maior empenho na concepção de Pouillon, em sua abordagem específica sobre o romance.

O autor, que atribui uma relação íntima entre romance e psicologia, deixa claro que este não representa o depoimento de alguém que presenciou o acontecimento por ele narrado. “(...) a testemunha, com efeito, assegura os seus ouvintes da realidade de sua narrativa fornecendo-lhes determinadas garantias de autenticidade (eu estava presente – podem verificar); pouco importa que os gestos e as palavras imitadas e relatadas sejam inverossímeis; o que vale é a plausibilidade interna, psicológica” (POUILLON, 1974, p. 34).

Se compararmos com o campo jornalístico, a reportagem, ao contrário do romance, teria como propósito revelar alguma coisa autêntica, documental, assim como os tratados históricos. Seguindo esta linha de raciocínio, no trabalho de compreensão da obra literária, a imaginação teria como poder o fato de ultrapassar os meros dados perceptivos para fornecer “o sentido daquilo que percebemos” (p.35). Ou seja, os resultados são fictícios e não passam de hipóteses. E se estendermos a discussão para o universo jornalístico, aqui a ficção dá lugar à busca da verdade dos fatos tal como ocorreram.

Mas a imaginação não deve ser considerada um pressuposto para diferenciar o jornalismo da literatura, visto que em muitas reportagens, sejam

elas de jornais, revistas, rádio ou televisão, esta é utilizada para que o elemento textual atinja o leitor, sem que entre no campo do que é “pura fantasia”; ou seja, um discurso que não é objetivo não é necessariamente ficcional.

Outra contribuição a esta discussão pode ser observada em Terry Eagleton, que, em *Teoria da literatura: uma introdução*, aborda as diferentes correntes e métodos apropriados pela crítica no século XX para desvendar e revelar o objeto literário. Para ele, conceituar a literatura é uma missão a princípio que se situa no âmbito do provável:

Talvez a literatura seja definível não pelo fato de ser ficcional ou “imaginativa”, mas porque emprega a linguagem de forma peculiar. Segundo essa teoria, a literatura é a escrita que, nas palavras do crítico russo Roman Jakobson, representa uma “violência organizada contra a fala cotidiana”. A literatura transforma e intensifica a linguagem comum, afastando-se sistematicamente da fala cotidiana (EAGLETON, 1997.p. 2).

Eagleton, no entanto, põe em xeque essa definição, ou seja, o conceito de literatura concebido pelos formalistas russos Vitor Sklovski, Roman Jakobson, Boris Eikhenbaum e Boris Tomashevski, na década de 20, como organização especial de linguagem e de artifícios visuais, rítmicos e sonoros, cujo ápice se dá através do “estranhamento” e “desfamiliarização”, como aquilo que deve caracterizar a obra de arte.

O autor, ao que parece, faz coro com tese defendida por Voloshinov (ou Bakhtin)⁶ sobre a existência de um chão comum aos enunciados artísticos (poéticos) e aos enunciados cotidianos: “(...)isto é, ambos se materializam na grande corrente de interação sociocultural e envolvem tomadas de posições axiológicas)” se contrapondo, segundo Faraco, “de modo frontal ao pensamento formalista, que se articulava precisamente sobre uma oposição radical entre linguagem poética e linguagem cotidiana” (FARACO, 2003, p.32).

⁶ Sobre a polêmica autoria de *Marxismo e filosofia da linguagem*, Carlos Alberto Faraco prefere acreditar que a obra foi composta por Voloshinov. Ele segue o coro daqueles que respeitam “as autorias das edições originais e, por conseqüência, só reconhecem como da autoria do próprio Bakhtin os textos publicados sob seu nome ou encontrados em seus arquivos”. Para Faraco, o importante é destacar o conjunto da obra realizada pelo chamado “Círculo de Bakhtin”, embora argumente que sem dúvida alguma Bakhtin produziu “a obra de maior envergadura”.

Na verdade, os formalistas também não estavam contaminados com o discurso da comunicação de massa, que após a metade do século 20 se constituirá numa cultura própria, midiática⁷, em que as representações da realidade e da ficção se misturam⁸.

O estranhamento, neste caso, não estaria restrita à literatura, aos versos, podendo, inclusive, ser ampliada, na atualidade, às propagandas veiculadas nas TVs, nos anúncios luminosos e nos outdoor dos centros urbanos. Trata-se agora de um conceito que abarca diferentes gêneros, em conformidade com a atitude de romper com alguns códigos lingüísticos, tendo como um dos exemplos o discurso publicitário.

É tentando derrubar a aplicabilidade na análise literária de um dos principais pilares da teoria formalista que Terry Eagleton, de maneira enfática, argumenta a incapacidade da tese do “estranhamento” de dar conta das problemáticas das sociedades contemporâneas, no tocante ao discurso em circulação nas diferentes esferas do convívio social. “Um outro problema concernente ao argumento da ‘estranheza’ é o de que todos os tipos de escrita podem, se trabalhados com a devida engenhosidade, ser considerados ‘estranhos’” (EAGLETON, 1997, p.9). E assim, o conceito se amplia, abarcando outros discursos como o das piadas, slogans e refrões das torcidas de futebol, das manchetes dos jornais e dos anúncios.

A partir de uma visão contextualizada, o autor aproxima-se da teoria da recepção de um Robert Jauss, para quem “afinal, a qualidade e a categoria de uma obra literária não resultam nem das condições históricas ou biográficas de seu nascimento, nem tão-somente de seu posicionamento no contexto sucessório do desenvolvimento de um gênero, mas sim dos critérios de

⁷ Vale destacar que o surgimento da televisão ocorrerá nos anos 40, nos Estados Unidos. Apesar de o rádio já constituir um meio de comunicação importante para a disseminação da propaganda política, será nesta década e na seguinte que os estudos neste campo da comunicação começam a se consolidar. “*Quem diz o quê por que canal e com que efeito?* – Com essa fórmula, que o tornou célebre e aparentemente não apresenta ambigüidade, Lasswell, em 1948, dota a sociologia funcionalista da mídia de um quadro conceitual que, até então, alinhava apenas uma série de estudos de caráter monográfico. Traduzindo em setores de pesquisa, resultam daí, respectivamente: ‘análise do controle’, ‘análise do conteúdo’, ‘análise das mídias ou dos suportes’, ‘análise da audiência’ e ‘análise dos efeitos’” (MATTELART, 2001, p. 40).

⁸ No caso específico da televisão, Maria Aparecida Baccega afirma que “telejornais e documentários, teoricamente o lugar dos discursos sobre o real, utilizam-se de procedimentos de narrativa ficcional para conquistarem a atenção do telespectador, enquanto as telenovelas e seriados, lugar da ficção, trazem o cotidiano vivido para a discussão no universo ficcional” (BACCEGA, 2000, p.49).

recepção, do efeito produzido pela obra e de sua fama junto à posteridade (...)” (JAUSS, 1994, p.7).

Seguindo esta linha de raciocínio, para Eagleton, a definição de literatura fica dependendo da maneira pela qual alguém resolve ler, e não da natureza daquilo que é lido. O crítico inglês questiona a própria noção de gênero institucionalizada pela sociedade burguesa e liberal.⁹ “Assim como uma obra pode ser considerada filosofia num século, e como literatura no século seguinte, ou vice-versa, também pode variar o conceito de público sobre o tipo de escrita considerado como digno de valor. Até as razões que determinam a formação do critério de valioso pode se modificar” (EAGLETON, 1997, p.15). E arremata: “O nosso Homero não é igual ao Homero da Idade Média, nem o ‘nosso’ Shakespeare é igual ao dos contemporâneos desse autor” (p.17).

Para Terry Eagleton, a literatura não é uma entidade “estável”, pois está submissa ao tempo histórico, e isso implicaria no seu próprio conceito enquanto gênero. “Todas as obras literárias, em outras palavras, são ‘reescritas’, mesmo que inconscientemente, pelas sociedades que as lêem(...)” (p.17). Os juízos de valor que a constituem são historicamente variáveis e “se referem não apenas ao gosto particular mas aos pressupostos pelos quais certos grupos sociais exercem e mantêm o poder sobre os outros”¹⁰ (p.22).

Entretanto, mais do que conceituar o objeto literário ou jornalístico (embora não se possa deixar de mencionar suas questões específicas), o que importa neste estudo é estabelecer as fronteiras e aproximações entre jornalismo e literatura. E neste aspecto, em que pese a primazia da teoria da recepção e o contexto cultural em que a obra é analisada na contemporaneidade, é importante atestar que a partir do século XIX há uma tentativa de a literatura e o jornalismo se configurarem como gêneros fechados

⁹ É importante observar que até o século XVIII a literatura abrangia outros campos do conhecimento como o da filosofia, história, ensaios, cartas e, por que não dizer, o jornalístico.

¹⁰ Michel Foucault em *A arqueologia do saber* (2004, p.56-61) observa que na formação das modalidades enunciativas deve-se levar em consideração aquele que está falando, os lugares institucionais de onde se fala e as posições que o sujeito ocupa na rede de informações. Ele cita como exemplo o discurso dos médicos do século XIX para explicar que no processo enunciativo está em jogo um feixe de relações que enquanto prática não é dado ou constituído a priori. Neste sentido, estão em jogo “as relações entre o espaço hospitalar, como local ao mesmo tempo de assistência, de observação purificada e sistemática, e de terapêutica, parcialmente testada, parcialmente experimental, e todo um grupo de técnicas e de códigos de percepção do corpo humano – tal como é definido pela anatomia patológica; relações entre o campo das observações imediatas e o domínio das informações já adquiridas; relações entre o papel do médico como terapeuta, seu papel de pedagogo, seu papel de transmissor na difusão do saber médico e seu papel de responsável pela saúde pública no espaço social” (p. 59).

em si (embora a literatura demonstre uma pluralidade na natureza de sua criação), tendência que irá se consolidar no século XX. O próprio surgimento das diferentes correntes literárias, ao tentar delimitar e conceituar o objeto de análise, comprova esta tese.

Esta tentativa de projetar-se como um gênero autônomo, no caso específico do jornalismo, não pode ser desvinculada do surgimento da sociedade industrial, marcada por relevantes transformações tecnológicas, redução do analfabetismo e democratização do conhecimento. No entanto, se a literatura foi marcada pela pluralidade de linguagens, com a ruptura dos níveis de representação do discurso, o jornalismo buscou no cientificismo advindo do século XIX uma âncora para atestar a possível objetividade de seus propósitos.

A credibilidade do veículo de comunicação, tendo como exemplo típico o jornal, nas sociedades tidas como democráticas, estaria respaldada por um novo modo de estruturar o produto jornalístico, tendo como ponto de partida a proposição de uma linguagem objetiva, se afastando do caráter subjetivista da literatura, embora a tendo como base em suas origens. Mário Mesquita, citado por José Rebelo, afirma que a objetividade jornalística apresenta-se então “enquanto construção resultante de uma nova estratégia comercial da imprensa”, já que “a extensão e diversificação dos públicos aconselham uma nova atitude” (REBELO, 2000, p.15).

Desta forma, o jornalismo empreendeu grandes esforços para traduzir a realidade, procurando capturá-la no seu imediatismo, na factualidade do instante em que os acontecimentos se sucedem. “A verdade não é o tempo que passa, a verdade é o instante”, como diria o cronista Rubem Braga, citado por Jorge de Sá” (2001, p.12). O próprio surgimento da reportagem e das entrevistas reforça a premissa de que mais do que um trabalho de tese, de retórica argumentativa e opinativa, o jornalismo adentrou o século XX sob a influência do pensamento racional, científico, no qual o fato era necessário ser revelado na sua essência, como ele próprio se apresenta.

A tese da imparcialidade, na imprensa de países como França, Estados Unidos e Inglaterra, na verdade, começou a ser discutida em meados do século XIX, na passagem da imprensa dita politizada para a profissional. Esses princípios, segundo Luiz Amaral, prepararam o terreno para a introdução do

termo objetividade, que só veio a ser empregado em relação à imprensa cerca de 80 anos mais tarde, depois da I Guerra Mundial (1914-1918). “E, tal como aconteceu com os filósofos¹¹, era natural que a noção de objetividade também colocasse os jornalistas em campos teóricos opostos, provocando uma discussão que se desdobra até hoje” (AMARAL, 1996, p. 25).

No Brasil, a implantação do lead¹² e do copy-desk ocorreu no final dos anos 40, no *Diário Carioca*, pelo jornalista Pompeu de Souza, numa iniciativa que logo depois foi adotada pelos também jornais cariocas *Tribuna de Imprensa*, *Jornal do Brasil* e *Última Hora*. “A idéia era uniformizar o texto e torná-lo objetivo. A adoção da novidade americana (que já não era tão nova assim lá fora) foi um choque para o setor mais conservador da imprensa carioca, a de maior destaque nacional na época. Alguns profissionais consagrados reagiram negativamente àquela verdadeira revolução” (p.75).

Vale lembrar que de meados do século XIX até o final da década de 1920, a imprensa brasileira primou por um estilo jornalístico ideológico e opinativo, caracterizado pelo beletismo e excesso de adjetivismos, ou seja, como uma grande defensora dos ideais de grupos partidários e instituições de classe. Era, com certeza, um tribunal para defesa de interesses tanto no âmbito público quanto privado. Quanto ao estilo dos textos, conforme dizia o crítico José Veríssimo, o que se fazia nos jornais brasileiros daquela época era pura “literatice”, como poderá ser visto no capítulo seguinte.

A defesa pela ausência de juízo de valores na representação da realidade no campo jornalístico configurou-se, na prática, como essencial para

¹¹ Se o jornalismo foi alçado à categoria científica e se atentarmos para a sua natureza filosófica (tanto que as primeiras escolas de jornalismo no Brasil começaram a funcionar dentro dos Departamentos de Filosofia), principalmente nos princípios éticos, vale a pena mencionar as discussões travadas por Heidegger sobre a ciência moderna. Conforme Faraco (2003, p.36), Heidegger estabelece uma diferenciação entre o pensamento da natureza filosófica (*besinnliches Denken*) e um pensamento de natureza científica (*rechnendes Denken*). Segundo ele, para funcionar de fato a ciência precisa “abandonar o sentido do Ser. Por isso, diz Heidegger, a ciência não pensa (...) ela precisa ver o mundo com objetividade calculável para que possa predeterminá-lo o tempo todo”. (p.37).

¹² Mário L. Erbolato, em *Técnicas de Codificação em Jornalismo*, define o lead como “o parágrafo sintético, vivo, leve com que se inicia a notícia, na tentativa de prender a atenção do leitor” (ERBOLATO, 1991, p. 67). De acordo com Luiz Amaral, “no fim dos anos 40, aconteceu o que Dines chama de passagem para a *funcionalidade* e a *eficiência*. Dos Estados Unidos veio a idéia do **lead** e do **copy-desk** trazida por Pompeu de Souza e implantada por ele e por Luís Paulistano no *Diário Carioca* e, em seguida, adotada pela *Tribuna da Imprensa*, *Última Hora* e *Jornal do Brasil* (todos do Rio de Janeiro)” (AMARAL, 1996, p.74)

o estabelecimento de uma suposta verdade, embora não se possa desprezar o fato de que o discurso humano é parcial por natureza, ou para citar Bakhtin, não existe a possibilidade do discurso neutro, pois todo enunciado emerge num determinado contexto cultural povoado de valores e representa sempre uma tomada de posição, mesmo que este esteja contaminado pelas vozes de outrem. “A linguagem não é um meio neutro que se torne fácil e livremente a propriedade intencional do falante, ela está povoada ou superpovoada de intenções de outrem. Dominá-la, submetê-la às próprias intenções e acentos é um processo difícil e complexo (BAKHTIN). Ainda tomando como empréstimo as idéias de Bakhtin, nas ciências humanas (e se entendermos que o jornalismo dela é parte integrante), não há em qualquer texto o primado de um sujeito unívoco, pois existe não apenas aquele que analisa, mas também o que é analisado, sendo que o texto constitui-se em signos (verbais ou não) produzido por um sujeito inserido historicamente num contexto social.

Transplantando para o discurso jornalístico, não se pode destituir do enunciadador, ou melhor, do profissional que atua nesta área, a sua classe social e sua visão de mundo no momento da apreciação dos fatos e na sua formulação verbal, o que coloca em dúvida a objetividade quanto ao seu poder de verdade absoluta, como assim deseja veicular para a opinião pública grande parte dos detentores dos meios de comunicação.

Neste aspecto, é importante retomar a discussão anterior sobre a busca da cientificidade do jornalismo no século XX, colocando em evidência as argumentações de Eugênio Bucci no artigo intitulado “A crítica de televisão”, e que muito apropriadamente podem ser estendidas ao jornalismo impresso:

(...) é inevitável notar que, talvez, o discurso jornalístico seja hoje um dos poucos redutos do positivismo, em um tempo em que até mesmo o discurso das ciências exatas já aceita mergulhar na inexatidão do caos ou na incerteza das probabilidades quânticas. O jornalismo resiste como um campo discursivo que ainda carrega a pretensão de, no interior do relato que propõe, conter, sistematizar e representar de modo inteiramente neutro a objetividade dos fatos. (...) descrever a realidade sem nela interferir. Foi assim que encontrou a tela da TV o novo palco para fincar sua autoridade” (BUCCI, 2000, p. 103).

Embora não haja, mesmo no âmbito da ciência social, uma identidade entre objetividade e a noção de verdade absoluta, o que Bucci procura deixar claro é que, na medida em que os meios de comunicação de massa buscam afirmar a sua autoridade e credibilidade a partir de um discurso pretensamente neutro, o fazem senão como forma de mascarar a própria impossibilidade de tal propósito e, ao mesmo tempo, camuflar interesses de determinados grupos com vistas à manutenção do status quo.

Não se trata, neste de caso, da defesa da volta da prática de um modelo de jornalismo em que não haja separação entre informação e opinião, como no século XIX, ou o invalidamento da tese de que, na concepção do caráter ético do jornalismo, torna-se desnecessário ouvir todas as partes envolvidas numa questão ou no desenrolar dos acontecimentos. Mas de atentar para o fato de que tal pretensão torna-se ainda mais grave na medida em que no Brasil persiste o monopólio da informação, uma vez que os meios de comunicação estão concentrados nas mãos de poucas empresas.

É preciso deixar claro, no entanto, que a tese da objetividade tem prevalência nos discursos jornalísticos dos jornais, televisão e rádio, diferentemente das revistas, onde predominam os pontos de vistas e ideologias no tratamento dos fatos. Além disso, tem como abrangência as notícias e reportagens, produzidas pelos jornalistas, não encampando desta forma os artigos, editoriais, crônicas, críticas de arte, considerados como pertencentes ao jornalismo opinativo.

Além do mascaramento de intenções e direcionamento representativo da realidade, a opção por um discurso unívoco, pautado pela objetividade, tem impedido, nas últimas décadas no Brasil, que haja uma contribuição mais fecunda dos procedimentos literários na elaboração dos textos jornalísticos, a exemplo do que acontecia com a revista *Realidade* (1966-1976) e de outros veículos impressos. O fato é que nada impede que, na contemporaneidade, a narração e arte de contar uma boa história não possa conviver com outras técnicas de produção do texto jornalístico, inclusive a do lead norte-americano.

O jornalismo, por ser multidisciplinar, “empresta” conceitos de várias teorias, seja por intermédio da sociologia da comunicação ou das vertentes funcionalistas, e muitos são os estudiosos que procuram dar-lhe um substrato científico, seja buscando entender o sentido e significação por meio das

ciências da linguagem ou das representações sócio-políticas e estéticas nos estudos culturais. Esse rigor científico também se estende para a interpretação e discussão do próprio fazer jornalístico ou na sua aprendizagem, enquanto disciplina a ser ministrada nos cursos de Comunicação Social.

A própria organização das disciplinas nos colégios e universidades é uma forma de controle do discurso, isto compreendendo as disciplinas como um jogo de regras técnicas e instrumentos que tanto podem oferecer formulações novas como também serem feitas de erros e verdades. Ou vontade de verdade, já que estão em jogo senão o desejo e o poder. “O discurso verdadeiro, que a necessidade de sua forma liberta do desejo e libera do poder, não pode reconhecer a vontade de verdade que o atravessa (...)” (FOUCAULT, 2000, p.20).

Conforme Foucault, a vontade de verdade, herdada do século XVI e XVII, na Inglaterra, assim como os outros sistemas de exclusão que atingem o discurso, apóia-se num suporte institucional: conjunto de práticas, como a pedagogia (sistema de livros, de edição, de bibliotecas) e pelo modo como o saber é aplicado, valorizado, distribuído e atribuído na sociedade (p.17).

Voltando à área mais específica dos estudos do jornalismo, Cremilda Medina (1988), em *Notícia: um produto à venda*, prefere aprofundar o conceito de informação jornalística como produto da comunicação de massa, comunicação de massa como indústria cultural e indústria cultural como fenômeno da sociedade urbana e industrial. Ou seja, ela define a notícia como um produto à venda, numa sociedade de massa, após citar estudos que dão conta de uma teoria autoritária da imprensa nos séculos XVI e XVII até a necessidade do Direito à Informação, concebido pelos iluministas.

A análise da autora parte de um quadro composto de vários níveis da comunicação, na sociedade pós-industrial, formulados por Jean Lohisse: o nível massa, o nível pessoal e o nível grupal e que atuam em maior ou menor intensidade desde a fase da angulação, captação dos dados até a formulação verbal da notícia.

Como componente grupal destaca-se a empresa, que por sua vez está ligada a um grupo político ou econômico e que, segundo a autora, teria o poder de conduzir “o comportamento da mensagem da captação do real à sua formulação estilística” (MEDINA, 1988, p. 73). A angulação do nível grupal,

conforme explica, se manifesta de forma muito clara em todas as mensagens opinativas das páginas editoriais (p.74).

Já o nível-massa vai se recrudescendo na medida em que as empresas jornalísticas ganham caráter profissional e se transformam em grandes indústrias da informação. Se no primeiro há uma interferência no conteúdo opinativo ou na própria angulação de uma pauta a ser realizada pela reportagem, no segundo há uma preocupação de atender o gosto médio do leitor através do apelo emocional, das notícias sobre celebridades e as famosas histórias de interesse humano.

Conforme Cremilda Medina, a angulação-massa está, pois “nas aparências externas – formas de diagramação atraente, valorização de certos ângulos e cortes fotográficos, apelos lingüísticos como títulos e narração dos fatos” (p.75)¹³ Por sua vez, o nível pessoal refere-se às grandes estrelas da redação, não apenas os repórteres especiais, como os grandes comentaristas e cronistas. Os diferentes níveis atuam de forma específica sobre os gêneros informativo, interpretativo, opinativo e diversional.

Na verdade, as teorias do jornalismo se expandiram a partir da metade do século passado. De acordo com a autora, o teórico alemão Otto Groth, utilizando-se, por exemplo, do modelo funcionalista, aponta quatro características fundamentais do jornalismo: atualidade, periodicidade, universalidade e difusão (p.22). Quanto à atualidade é importante observar que a matéria-prima do jornalismo é o fato que será transformado em notícia. A noção de notícia é inseparável do caráter de imediatismo, do tempo presente ao qual está submetido este mesmo fato. Captá-lo em toda a sua plenitude, se possível no momento em que acontece, é a principal missão do jornalismo. Uma missão que não está dissociada do próprio caráter emergencial e fluido da modernidade.

No que diz respeito à periodicidade, o produto jornalístico tem como característica básica a repetição regular das publicações em determinados períodos de tempo. Ao mesmo tempo em que se percebe esta categoria temporal intrínseca à produção das notícias e ao espaço de tempo de

¹³ A valorização do projeto gráfico, da década de 90 para cá, tem feito com que muitas editoras também se utilizem do aspecto visual para a aquisição das obras, da mesma forma que muitos autores apelam para o lado comercial e do marketing para aumentar as suas vendas.

divulgação das edições, não é difícil enxergar que o gênero jornalístico possibilita a abordagem dos múltiplos campos do conhecimento humano, em função do seu caráter universal.

O espaço em que se sucedem os fatos ganha total amplitude, possibilitado pelo encurtamento provocado pelas novas tecnologias. Não é a imaginação, mas a própria máquina, como extensão do homem, que retira as ocorrências dos seus devidos lugares para que elas possam se repetir em todas as regiões do planeta, e se constituírem, tomarem a mesma forma, num espaço inexistente, mas também ubíquo, como o da televisão, conforme a definição de Eugênio Bucci. “Ponto de fuga para todos os olhos, aura luminescente que nos olha sem cessar, o lugar da TV é ubíquo. Mais: é totalizante, ainda que se apresente multifacetado, fragmentário e até variado” (BUCCI, 2000, p. 107).

O conceito de difusão coletiva é fundamental no jornalismo dentro da perspectiva de que é necessário atingir “corações e mentes” e que para conseguir tal efeito é preciso acionar uma rede de informações, em que estão em jogo decisões políticas e investimento econômico. Para que as informações possam ser transportadas é acionada uma eficiente rede tecnológica, mobilizados inúmeros profissionais, de modo que o conteúdo e a mensagem a ser transmitida se inserem como valor mercadológico, envolvidos que estão no processo da indústria cultural.¹⁴

Os estudos de jornalismo no Brasil, na realidade, foram respaldados, primeiramente, por uma bibliografia técnica, aplicada e que, embora ainda escassa, traz o pioneirismo e a contribuição de autores como Luiz Beltrão (*A imprensa Informativa, Jornalismo opinativo e Jornalismo interpretativo*), José Marques de Melo (*A opinião no jornalismo brasileiro*), Luiz Amaral (*Técnica de jornal e periódico*), Juarez Bahia (*Jornal, história e técnica*) Carlos Rizzini (*O Jornalismo antes da tipografia*) e Danton Jobim (*Espírito do jornalismo*), entre outros.

¹⁴ O conceito de indústria cultural foi criado em meados dos anos 40 por Theodor Adorno e Max Horkheimer. Eles analisam “a produção industrial dos bens culturais como movimento global de produção da cultura como mercadoria. Os produtos culturais, os filmes, os programas radiofônicos, as revistas ilustram a mesma racionalidade técnica, o mesmo esquema de organização e de planejamento administrativo que a fabricação de automóveis em série ou os projetos de urbanismo” (MATTELART, 1990, p.77).

De início, primaram pela diferenciação entre os gêneros e suas respectivas funções. Luiz Beltrão, em *Jornalismo opinativo*, utiliza-se inclusive de um triângulo retângulo para representar as funções da atividade jornalística, dando destaque para o espaço da opinião e interpretação no jornal. A base do triângulo, ou seja, a linha horizontal, segundo ele, é traduzida pela informação, pelo relato puro e simples dos fatos, idéias e situações do presente imediato (BELTRÃO, 1980, p.13).

Já a linha perpendicular, formando um ângulo reto, “à proporção que se prolonga verticalmente, vai incorporando circunstâncias, motivações e aspectos obscuros, às vezes subjetivos e, portanto, questionáveis, passíveis de interpretação, enquadramento teórico e ideológico, e afinal, permitindo no vértice, a tomada de posição que constitui a expressão da opinião” (p. 14). A linha oblíqua, na sua opinião, configuraria a função lúdica, ou seja, a do jornalismo diversional.

Ao contrário do que predominava na imprensa do século XIX, no jornalismo moderno há uma delimitação precisa nos jornais dos campos da opinião, da interpretação e da informação. Ao leitor contumaz, não se trata de uma tarefa difícil distinguir os editoriais – onde está expressa a opinião da empresa jornalística e, nos meios de comunicação que não primam pela pluralidade, a dos organismos estatais e empresariais que a sustentam – das colunas, crônicas, reportagens e notícias.

Embora esse cientificismo classificatório procure revestir o produto jornalístico com uma moldura mais objetiva e imparcial, para José Marques de Melo, em *A opinião no jornalismo brasileiro*, esta atitude não esconde um direcionamento ideológico, pois “a seleção da informação a ser divulgada através dos veículos jornalísticos é o principal instrumento de que dispõe a instituição (empresa) para expressar a sua opinião. É através da seleção que se aplica na prática a *linha editorial*” (MELO, 1994, p.70). Dentro deste raciocínio, para o autor, a opinião do jornal não se resume apenas ao espaço do editorial, mas está presente desde a estrutura hierárquica das funções dentro da empresa, à formulação da pauta, passando pela colocação das matérias ao longo das páginas e pelo destaque nas manchetes.

Os estudos jornalísticos ainda passam necessariamente pelos conceitos de notícia e reportagem e pela segmentação nas diferentes áreas da atividade

social (meio ambiente, política, economia, cultura, esporte, entre outros), tendo em vista a diversificação das atividades na sociedade contemporânea.

Funções, estilos e representações

O fato relevante a salientar, no entanto, é que ao longo do tempo, o jornalismo buscou caminho e estilos próprios, assim como se debruçaram os teóricos para tentar estudar o que o caracteriza e quais suas funções no contexto de uma sociedade de massa. A literatura, por sua vez, primou pelo estilo indireto, muitas vezes refratário ao objeto, mas em vários momentos de caráter documental. E não poucas vezes, o jornalismo nutriu-se de um modo de dizer mais elevado, beletrista, ou sob diferentes pontos de vista tendo como modelo os procedimentos literários.

Assim, o distanciamento na atualidade entre jornalismo e literatura não elimina as relações passadas e muito menos o fato de que não se pode perder de vista o que os dois gêneros têm ou tiveram em comum. A começar pelo fato de muitos escritores, como Ernest Hemingway e Gabriel García Márquez, exercerem a atividade jornalística antes de se dedicarem à produção literária. Hemingway acreditava que as técnicas jornalísticas poderiam melhorar o estilo de um jovem literato. Para García Márquez, o jornalismo deveria ser cada vez mais poético e literatura se tornar mais informativa.

A matéria-prima da obra *Crônica de uma morte anunciada*, por exemplo, são os episódios ocorridos em 1951¹⁵ que lhe interessaram mais como reportagem do que novela. Outro autor que observou este diálogo entre os dois gêneros foi o poeta Fernando Pessoa, embora coloque o jornalismo como um “primo pobre” da literatura. “Para ele, o jornalismo é literatura que se dirige ao homem imediato e ao dia que passa, tem por isso a força da objetividade das ‘artes inferiores’” (CASTRO, 2002, p.75).

Do norte-americano Ernest Hemingway ao colombiano Gabriel García Márquez, passando pelos brasileiros Carlos Drummond de Andrade, João

¹⁵ O livro conta os episódios que levaram ao assassinato de Santiago Nassar, acusado de seduzir Ângela Vicário, e se baseiam em fatos reais. Em sua noite de núpcias, a jovem é devolvida aos pais pelo marido, Bayardo San Román, após descobrir que ela não era mais virgem. O acusado é assassinado pelos irmãos gêmeos de Ângela, cumprindo um código de honra da cidade de Sucre, na Colômbia, onde a família de García Márquez morou durante dez anos.

Antônio e Nelson Rodrigues, a prática do jornalismo sempre exerceu algum tipo de fascínio, aprendizagem ou possibilidade de os intelectuais intervirem na realidade nacional por intermédio de diferentes técnicas e procedimentos narrativos.

E durante o século XX a aproximação entre dois gêneros também será bastante prolífica. Na década de 1960, por exemplo, a literatura irá invadir as redações norte-americanas, com Truman Capote e Tom Wolfe, entre outros jornalistas, utilizando procedimentos da linguagem ficcional na produção de reportagens, através do movimento chamado de *new journalism*¹⁶. Capote chegou, inclusive, a cunhar o termo “romance de não-de-ficção”, para classificar o seu livro *A sangue frio*, publicado em 1965 na revista *The New Yorker*. O livro narra a trajetória dos assassinos Perry Smith e Dick Hickcock, condenados à morte pela chacina de uma família de agricultores, no Kansas, no Meio-Oeste dos Estados Unidos.

Em *Radical Chique e o novo Jornalismo*, Tom Wolfe demonstra não saber ao certo como e quando a expressão “Novo Jornalismo” foi cunhada, uma vez que não havia manifestos ou panelinhas e até mesmo bares onde os adeptos dos novos procedimentos jornalísticos pudessem se reunir. “Seymour Krim me conta que ouviu essa expressão ser usada pela primeira vez em 1965, quando era editor do *Nugget* e Pete Hamill o chamou para dizer que queria um artigo chamado ‘O Novo Jornalismo’ sobre pessoas como Jimmy Breslin e Gay Talese. (...) Para dizer a verdade, eu nunca nem gostei da expressão” (WOLFE, 2005, p. 40).

O fato é que nos primórdios a nova forma de produção jornalística suscitou muita polêmica, principalmente entre os mais conservadores, visto que jornalistas como Tom Wolfe utilizavam em seus textos procedimentos como o fluxo da consciência, onomatopéias, gritos, diálogos extensos e até diferentes pontos de vista num só parágrafo. “Por fim, eu e outros seríamos acusados de ‘entrar na cabeça das pessoas’... Mas exatamente! Entendi que essa era mais uma porta em que o repórter tinha de bater” (p. 38).

¹⁶ Influenciado pelas teses do romance realista do século XIX, o *new journalism* irá privilegiar nas reportagens e nos perfis de personagens, principalmente da cena urbana e midiática, a descrição, ambientação e a narrativa romanceada, ou seja, irá adotar a narrativa jornalística com ares de ficção sem, no entanto, eximir-se da busca da verdade. A descrição do espaço e do ambiente e dos personagens vai garantir credibilidade ao relato jornalístico.

O Novo Jornalismo, na concepção de Tom Wolfe, passará a retratar a efervescência cultural e política dos anos 60, para a qual os romancistas norte-americanos haviam virado as costas. E, na esteira da influência de escritores realistas como Fielding, Richardson, Balzac e Dickens, surgirão obras clássicas como, *A Fogueira das vaidades*, de Tom Wolfe, *A Sangue frio*, de Truman Capote, *O segredo de Joe Gould*, de Joseph Mitchell, e *Hiroshima*, de John Hersey, considerada a mais importante reportagem do século XX.

O diálogo entre literatura e jornalismo, por conseguinte, acabou sendo levado ao extremo, constituindo-se numa ruptura do pacto ético na divulgação de uma mensagem, a ponto desse tipo de diálogo fugir ao universo testemunhal da realidade e cair no descrédito. O auge desta experiência se deu com desmascaramento da repórter do *Washington Post*, Janet Cooke, após ter sido premiada com o prêmio Pulitzer, em 1981, por uma reportagem fictícia sobre uma criança que fazia uso de heroína.

Embora a partir do final dos anos 40 a introdução da fórmula do lead e da objetividade tenha marcado uma nova tendência no jornalismo brasileiro, o diálogo entre jornalismo e literatura continuou existindo, como bem comprova o surgimento nos anos 50 e 60, respectivamente, dos suplementos literários e principalmente da revista *Realidade*, inspirada no *new journalism*. E manteve-se intenso também no decorrer da década de 70, mas agora envolvendo outros aspectos, concernentes à realidade sócio-política e econômica de um regime de exceção, como veremos mais adiante.

No ensaio intitulado “Discurso literário e discurso jornalístico: convergências e divergências”, publicado na coletânea *Jornalismo e literatura: a sedução da palavra*, o catedrático em Literatura e Comunicação da Universidade de Sevilha, Manoel Angel Vasquez Medel, atesta que

as relações entre criação literária e jornalismo têm sido problemáticas desde seus inícios. Parece que aquela, sem abandonar a dimensão lúdica e fruitiva, deve encaminhar-se para o *essencial humano*, bem que encarnado nas inevitáveis coordenadas espaço-temporais que nos constituem. A atividade informativa, ao contrário, aponta mais para o efêmero, passageiro, circunstancial (e sabemos até que ponto a vertigem informativa devora a estabilidade e permanência dos acontecimentos) (MEDEL, 2002, p.18).

As discussões do catedrático espanhol também encaminham-se para a polêmica nem um pouco recente: se o jornalismo pode ou não ser alçado à categoria de literatura, embora muitos críticos e escritores, como já demonstrado, desaprovem a liberdade de aproximação, a exemplo de Marcel Proust em certa passagem de *No caminho de Swan*, da mesma forma que outros, como é o caso do cubano Alejo Carpentier, acreditem que a separação entre dois gêneros se dá apenas no estilo.

Outro autor que joga luz sobre esta discussão é Antonio Olinto, em *Jornalismo e literatura*, uma pequena obra escrita na década de 1950 e publicada anteriormente sob o formato de pequenos artigos no jornal *O Globo*. O livro, no entanto, deve ser analisado dentro do contexto de uma época em que o jornalismo ainda primava por uma fecunda relação com o discurso literário. A preocupação com um estilo mais elaborado ainda se contrapunha fortemente à introdução das novas técnicas de estruturação da notícia, importadas dos Estados Unidos, como o *lead* e a pirâmide invertida.

Antonio Olinto observa que assim como o jornalismo, a literatura, ou melhor, a obra de arte tem por base a realidade: “Ambas se sujeitam às leis da descrição e narrativa, a que não pode fugir a reportagem (real atual) nem tampouco a ficção (real atual ou possível)” (OLINTO, [195-], p.43). A representação do real no momento em que ele ocorre, a matéria viva da condição humana, pode ser descrita na opinião de Antonio Olinto por meio do que ele chama de jornalismo de ficção.

O autor considera o jornalismo como um gênero literário, a exemplo de Alceu Amoroso Lima, que mais tarde continuou os estudos nesta mesma linha. Para Antonio Olinto o material básico é essencialmente o mesmo:

Lembre-mos, antes de tudo, de que a base do que faz o jornalista, a matéria-prima de que se utiliza, é a palavra. O que serve de caminho para a poesia, transmite também a notícia da morte de uma criança sobre o asfalto. Entre os dois elementos, não há diferença técnica, a não ser em espécie e intensidade. Espécie e intensidade, no entanto, separam também uma forma literária de outra, um ensaio de um romance. O que acontece é que o plano do jornalismo é o de uma literatura para imediato consumo(...) (p. 19).

Antonio Olinto defende o gênero jornalístico como pertencente à literatura da mesma forma que o romance, o conto e a poesia, visto que o que os une é a linguagem. Na verdade, sustenta a tese de um jornalismo que em meio ao efêmero e à cotidianidade dos fatos busque o sentido da permanência. “Eu diria até que o jornal é exatamente uma contínua luta pela fixação de realidades, uma tentativa de captar, nos acontecimentos cotidianos, algumas verdades particulares e permanentes da vida do homem” (p. 21).

Para o autor, o desejo da pressa não deve ser mote para o desleixo, a falta de preocupação com o estilo, uma vez que o movimento criador não deveria estar sujeito às leis externas da organização, como as condições materiais do serviço e horários de fechamentos. Antonio Olinto vê o jornalista como um artista, um “escritor de jornal”. Indo mais longe, diferencia: “Há uma nítida separação entre o jornalismo comum e a obra de arte – ou entre o jornalismo comum e o jornalismo como obra de arte – que o escritor tem de surpreender, de demarcar, para poder sair incólume do trabalho de escrever e dos perigos da organização” (p. 25). Ele diferencia o jornalismo comum do jornalismo como obra de arte, e o fato deste último estar mais ligado ao conto e ao romance do que à poesia.

Para Cremilda Medina, no entanto, é bastante problemática a discussão sobre as manifestações da mensagem jornalística conforme uma classificação literária de gêneros, propostas por autores como Antonio Olinto, Alceu Amoroso Lima e Danton Jobim¹⁷. O que está em jogo, na sua opinião, é o fato desses autores analisarem “o fenômeno jornalístico com padrões literários de pré-cultura de massa” (MEDINA, 1988, p.67), ou seja, fora do contexto da indústria cultural, que ainda não havia se consolidado de maneira mais efetiva.

Vale ressaltar ainda que o estudo elaborado por Antonio Olinto, ainda que enraizado no contexto dos anos 50 e sem o respaldo de referências teóricas no campo da comunicação e do jornalismo, traz como maior mérito o seu pioneirismo. Trata-se de um tema que ganhará nova dimensão com Alceu Amoroso Lima, no livro *Do jornalismo como gênero literário*, e mais recentemente por intermédio de estudos que buscam compreender, de maneira

¹⁷ Conforme Cremilda Medina, neste sentido, Danton Jobim, em *Introduction au Journalisme Contemporain*, de 1957, é categórico: “Eu procuro saber se o estilo jornalístico não é o estilo literário libertado de artifícios, reduzido de certa forma aos ossos e aos nervos” (MEDINA, 1988, p. 67).

mais contextualizada, as novas tendências do jornalismo e da literatura, e a aproximação entre os dois gêneros de discursos.

Gustavo de Castro, em “A palavra compartilhada”, numa análise mais contemporânea oferece algumas pistas para que se possa compreender o modo com que cada um dos dois gêneros trata da representação da realidade:

O jornalismo traz quotidianamente o mundo para dentro do texto escrito. Põe no papel fatos, cenas, realizações, eventos os mais variados, num movimento em que extrai do mundo a matéria-prima necessária para retransformá-la em narração. Para o escritor, o movimento é inverso. O mundo exterior também é fundamental, mas não determinante como o é para o jornalista, já que o escritor pode buscar na sua própria subjetividade toda a sua literatura, fazer da memória a fonte de sua escritura, tornar eventos “pouco jornalísticos” significativos do ponto de vista humano, e até mesmo fazer o jornalismo virar literatura, a exemplo do que fez Gabriel García Márquez. (CASTRO, 2002, p. 73).

A verdade é que a relação entre jornalismo e literatura nunca deixou de suscitar discussões e polêmicas. Em entrevista à repórter Cristiane Costa, do Caderno de Idéias do *Jornal do Brasil*, o professor doutor da Universidade de Penn State, nos Estados Unidos, Aníbal González, observa que o desenvolvimento da literatura hispano-americana decorre de um rico processo de mímeses mútua, entre a narrativa ficcional e jornalística. Especialista em literatura hispano-americana, ele afirma que, “impulsionado pela censura e repressão político-ideológica, o processo de intercâmbio retórico entre os dois discursos levou a que ambas formas de manejar a linguagem, que têm origens e fins distintos, se assemelhem cada vez mais” (p.3).

Na sua opinião, não é sem freqüência que a literatura, de acordo com as circunstâncias históricas, acabe cumprindo funções jornalísticas quando este está impedido de exercê-las. “Por outro lado, o jornalismo adota e adapta muitos dos procedimentos estruturais e retóricos da ficção(...)” (p.3). E acrescenta que neste contínuo intercâmbio “a literatura absorveu do jornalismo seu afã de modernidade” (p.3). Isto levando-se em consideração o fato de a modernidade se relacionar com o desejo do homem de estar sempre vinculado ao presente.

Na entrevista, Aníbal González explica que seu livro *Journalism and the development of Spanish American narrative* mostra como os modernistas hispano-americanos, embora devessem ao trabalho jornalístico sua autonomia como escritores, vivendo de sua pena, também se ressentiam do caráter de urgência, do tempo e imposições de estilo próprios do jornalismo. E assevera que “o jornalismo tem muito a oferecer aos escritores em termos de contato com a experiência cotidiana e exercício de textualizar a realidade. Mas não há dúvidas de que suas exigências, como as de qualquer emprego regular, não raro dificultam o sossego e o ócio necessário para todo escritor” (p.3).

Para Martín Vivaldi, “o literato, o artista criador, pode deformar a realidade exagerando-a (em toda criação há hipérbole)”. O leitor “pode passar da realidade para a fantasia, indo-se mais além ou aquém do mundo que o circunda(...)” De outra forma, o jornalismo transmite conhecimento integral, formativo e de entretenimento, tendo sempre que se submeter à realidade. Em resumo, acentua: “A literatura, a criação literária é um luxo, o jornalismo é uma necessidade”¹⁸ (VIVALDI, 1986, p. 249).

As distinções de Vivaldi, de uma certa forma, são um pouco problemáticas. Se por um lado o jornalismo tem uma função social formativa e relacionada ao poder da comunicação imediata, por outro não se pode definir a literatura como mero artefato de luxo. Mesmo porque esta busca uma compreensão profunda do ser humano e, como já analisado anteriormente, pode inclusive se relacionar a práticas políticas ou cumprir determinadas funções quando o jornalismo se vê impedido de exercê-las em regimes de exceção.

Em *Leituras das Notícias: contributos para uma análise do discurso jornalístico*, Cristina Ponte faz coro com outros estudiosos ao afiançar que a diferença entre jornalismo e literatura está no estilo e na forma com que referenciam o real. Citando Marc Lits (1997), ela diz que o autor aponta a estrutura narrativa, o estilo e o grau de imprevisibilidade como critérios de diferenciação entre a *opacidade literária* e a *transparência jornalística*:

Na estrutura narrativa, sublinha a diferença entre os constrangimentos na organização estrutural de um artigo de

¹⁸ Tradução é do autor desta tese.

imprensa (titulação, entrada e *lead* capazes de captar o interesse do leitor, um certo respeito pela cronologia combinado com a antecipação da informação essencial) e considera que estes elementos de composição limitam a capacidade de autonomia criativa, sendo difíceis de introduzir efeitos de *suspense* narrativo. A dimensão comunicacional do jornalismo também afecta o seu estilo, um estilo afectado pela pressão dos constrangimentos externos, de tipo comercial ou do público potencial. O jornalista deve pensar o público a que se dirige antes de satisfazer escolhas estilísticas pessoais, e escrever numa lógica comunicacional (PONTE, 2004, p.20).

A autora observa que enquanto o estilo literário “é o espaço da incerteza, do indeterminado, de ‘brancos’ que o leitor deve preencher, funcionando como máquina preguiçosa na expressão de Eco¹⁹, na imprensa é o leitor que ocupará esse lugar da preguiça, sendo o trabalho do jornalista a colmatação das brechas possíveis, limitando o esforço interpretativo, construindo assim um *leitor preguiçoso*”. Afirma ainda que “outra diferença estilística também nestes dois gêneros é o uso da metáfora. Enquanto os escritores a usam para surpreenderem o leitor, a metáfora jornalística é um instrumento de comunicação que explora o patrimônio comum das imagens da memória colectiva” (p. 21).

É importante, conforme já mencionado, vislumbrar a forma ou modo como a literatura e o jornalismo refletem, constroem (e no caso da literatura também destroem, deformam ou fragmentam) a própria realidade.²⁰ Se partirmos do pressuposto de que jornalismo é inseparável da literatura vale a pena resgatar o conceito de *mimesis*, e sua origem na Grécia antiga, em Platão, quando o termo ainda ensejava uma situação, no mínimo perigosa, por não refletir a essência das coisas, mas meras cópias reduplicadas do mundo ideal.

A transição da fase mítica para a do pensamento racional colocava em questão a necessidade de se formular uma concepção de verdade, a qual a palavra do poeta passa a ser enganosa. Para Platão (428/27–347 a.C.), o conceito de *mimesis* era de tal forma abrangente, que sua característica de

¹⁹ Para Umberto Eco, “o texto é uma máquina preguiçosa, pedindo ao leitor que faça uma parte do seu trabalho” (1994, p.9) E diz ainda que “(...) qualquer narrativa de ficção é necessária e fatalmente rápida porque, ao construir um mundo que inclui uma multiplicidade de acontecimentos e de personagens, não pode dizer tudo sobre esse mundo” (p.9).

²⁰ Isso dentro da perspectiva de que o jornalismo não reflete, mas constrói a própria realidade social, como já definido anteriormente.

imitatio, colocava em xeque os preceitos da ética. Não sendo portador de uma representação verdadeira, o poeta foi considerado um elemento nocivo à República.

A autonomia da atividade mimética só viria com a Aristóteles (384-322 a.C.), para quem a arte se situava no âmbito da verossimilhança, do que poderia ser, e cujo objetivo era provocar no público o temor e a piedade através da catarse. “Não é portanto que Aristóteles concedesse uma plena autonomia ao estético. Nele, continua a imperar a subordinação ao ético, apenas bastante atenuada pela recusa das bipolaridades platônicas, no caso entre a esfera do afeto e do bem racional” (LIMA, 1980, p. 54). Tanto é assim que o filósofo reforça a tese de que enquanto na tragédia e na épica é imitada a ação de homens superiores, a comédia representa a de espíritos inferiores.

Segundo Luiz Costa Lima, não é por acidente que no início da reflexão grega sobre *mímese*, esta não se dirigisse especificamente à arte, da mesma forma que hoje a função estética abrange um campo discursivo mais amplo. Na sua concepção, embora Aristóteles tenha tornado a *mímese* como especificidade do artístico, acabou perdendo de vista “as relações entre *mímesis* e representação social(...)”, ou seja, “assim, a pretexto de permitir o conhecimento da arte, a estética nascente com Aristóteles provocava a dificuldade de um conhecimento não imanentista da arte” (p.76).

O que o autor defende é a tese de que a poeticidade não existe por si só, mas num acordo entre a proposta do texto e a aceitação do leitor, colocando em cena os preceitos da teoria da recepção, conforme o preconizado pela Escola de Constança, na Alemanha. E neste caso, a poética seria uma das formas de representação social à qual estaria sujeita como uma forma específica de linguagem. Por outro lado, também não se pode negar o fato de que Aristóteles anteciparia as teorias da recepção ao postular os efeitos da arte trágica no espectador, através da catarse.

Embora pertença a um sistema de representações (que em seu nível social pretenda em primeira instância a comunicação e a identidade ou diferenciação social), a arte tem características próprias, que a diferencia de uma linguagem que, segundo Costa Lima, estaria a serviço de um tipo especial de ação, i.e., a comunicação. “A principal característica da função estética está em sua oposição à função pragmática” (p.76).

Como linguagem pragmática entende-se as cotidianas, científicas, “voltadas para o fim comunicativo de transmitir uma mensagem de alcance geral, demonstrável e verificável e com “uma ação direta sobre a realidade”. (p.76). Neste caso, também não se enquadraria a linguagem jornalística, cuja principal função é a de ser pretensamente esclarecedora e objetiva e de caráter “verdadeiro”? O autor vai mais longe, ao afirmar que é próprio do espaço onde se cumprem as ações pragmáticas serem cobertos por normas dotadas de poder coercitivo.

Na verdade, Costa Lima explica que “a função estética se diferencia da pragmática por ser uma forma *sui generis* de comunicação. *Sui generis* porque só indiretamente estabelece uma relação com o real” (p. 77). E para ilustrar esta concepção, cita a diferença entre um documentário e um filme de ficção sobre o fascismo (*120 dias de Sodoma*, de Pasolini). Enquanto o primeiro reflete diretamente a realidade, o segundo faz o leitor refletir, pensar, para preencher as lacunas²¹, interpretar as metáforas e as representações das múltiplas e variadas representações, exercício para o qual é necessário um certo repertório.

Se o documentário prevê um leitor, diria preguiçoso, e tem a vantagem de ser mais comunicativo e abrangente já que a interpretação está no nível da evidência, por apresentar a realidade diretamente, o filme de ficção tem a vantagem de colocar em movimento um universo complexo de valores.

Entretanto, com o advento da modernidade, a representação do real na arte entrará em crise, uma vez que a *mímesis* não poderá ter uma delimitação mais precisa, e, no que tange especificamente à poesia, o real não será mais representado por uma linguagem elevada, e sob os domínios de temas clássicos, buscando pela primeira vez palavras e cenas do cotidiano. Conforme explica Costa Lima, a ficção será submetida à mesma sanção direta reservada às representações, conforme demonstra o fato de Gustave Flaubert e Charles Baudelaire terem sido levados às barras dos tribunais (p.79).

²¹ Conforme a definição de Wolfgang Iser, da teoria da Estética da Recepção, cabe ao leitor preencher os espaços vazios, participando desta forma, da realização dos acontecimentos do texto. “Participar não significa, em vista desta estrutura, que o leitor incorpore as posições manifestadas do texto, mas sim que aja sobre elas. (...) O lugar vazio imprime dinâmica à estrutura por marcar determinadas lacunas que apenas podem ser fechadas pela estruturação levada a cabo pelo leitor. É neste processo que a estrutura ganha sua função” (ISER, 1999, p. 157).

A lírica transgressora de Baudelaire vai renunciar à função sublimadora da linguagem e colocar a temática ao patamar das ruas e, neste sentido, o lançamento de *Flores do mal*, em 1857, é bastante emblemático. “Daí a freqüência de abordar-se a poesia da modernidade em termos de pura negatividade, tendência que encontra na *Ästhetische Theorie* de Adorno a sua culminância: contra enfeitiçamento da sociedade de consumo burguesa, o único caminho para a arte seria o de afirmar o poder da negação” (p.80). Diferente do poeta grego, que memorizava os mitos e era um reforçador dos símbolos, o poeta vai negar a modernidade, perdendo no contexto social o seu poder encantatório.

O que importa, no entanto, é reafirmar que com o advento da modernidade, a literatura irá se distanciar da necessidade do cumprimento de funções de caráter ético, às quais deveria estar subordinada, na concepção de Platão e Aristóteles, para avançar no campo plural e indefinido das questões de âmbito estético. Isto, no entanto, não impediu que a criação literária não assumisse compromissos éticos em determinados contextos políticos e sociais na história recente da humanidade.

De outra forma o jornalismo (como símbolo da própria modernidade), ao mesmo tempo em que passará a ser guiado predominantemente pelo cientificismo da linguagem, do pacto ético, também continuará buscando na função estética, ou mais propriamente na literatura, novas bases para a construção de um discurso representativo da realidade social.²² Um exemplo foi o advento do *new journalism*, na década de 60, muito embora este movimento nascido nos Estados Unidos possa ser enquadrado como um estilo dentro do próprio jornalismo, uma vez que hoje não mantém a abrangência dos anos anteriores, uma vez que não foi capaz de colocar em xeque o estilo consolidado pela narrativa jornalística pautado pela objetividade.

Se na literatura o que importa é o caráter verossímil do discurso, ou seja, o pacto de verdade firmado com leitor de um mundo possível com relação a determinada história²³, no jornalismo a suposta verdade dos fatos, é

²² É importante frisar, no entanto, que a dimensão estética não se limita propriamente à arte clássica, mas também pode estar contida no jornalismo, na propaganda, enfim nos discursos da comunicação de massa.

²³ Umberto Eco, em *Seis passeios pelo bosque da ficção* considera o autor e o leitor como dois fingidores. Entre eles haveria como base o princípio da confiança, um acordo ficcional. “Acreditamos que, no que se refere ao mundo real, a verdade é o critério mais importante e tendemos a achar que a ficção descreve um

amparada pela existência de provas, sejam elas materiais, testemunhais ou científicas. A situação é ainda mais complexa se pensarmos que a realidade pode fragmentar-se em unidades autônomas e independentes que podem ser traduzidas numa simples notícia, ganhar uma dimensão sociológica numa grande reportagem ou simplesmente ser objeto de juízo de valor nos textos opinativos.

Em todas estas situações, até chegar ao leitor, a narrativa passa por uma série de “filtros” que vão desde a interferência do grupo editorial, passando pelas injunções de caráter político, até a mediação do próprio enunciatário, que traz em seu repertório características ideológicas, profissionais, de classe social, entre outras. Neste aspecto, a década de 70, no século XX, segundo Nelson Traquina, em *O estudo do jornalismo no século XX*, vai constituir-se num marco em relação aos estudos jornalísticos, ao fazer emergir um novo paradigma da notícia como construção²⁴ e não mais como espelho e distorção da realidade.

Citando a socióloga norte-americana Gaye Tuchman, Traquina afirma que são diversas as razões, e que cada uma delas apresenta diferentes teses para dar conta desta mudança:

Em primeiro lugar, argumenta que é impossível estabelecer uma distinção radical entre realidade e os mídias noticiosos, que devem refletir essa realidade porque as notícias ajudam a construir a própria realidade. Em segundo lugar, defende a posição de que a própria linguagem não pode funcionar como transmissora direta do significado inerente aos acontecimentos, porque a linguagem neutral é impossível. Em terceiro lugar, é da opinião de que os mídias noticiosos estruturam inevitavelmente a sua representação dos acontecimentos, devido a diversos fatores, incluindo os aspectos organizativos do trabalho jornalístico (Altheide, 1976), as limitações orçamentais (Epstein, 1973), a própria maneira como a *rede noticiosa* é colocada para responder à imprevisibilidade dos acontecimento (TRAQUINA, 2001, p. 60).

mundo que temos de aceitar tal como é, em confiança” (1994, p. 95). No entanto, segundo ele, as afirmações ficcionais devem ser verdadeiras dentro da estrutura do mundo possível de determinada história. Ou seja, a personagem de *Metamorfose*, de Kafka, por exemplo, teria que possuir as características normais de um inseto.

²⁴ Autores que defenderam a notícia como construção, conforme Nelson Traquina: Halloran et al., 1970; Berger e Luckman, 1971; Cohen e Young, 1973; Hall et. al., 1973; Molotch e Lester, 1974/1993, 1975; Roscho, 1975; Schlesinger, 1977/1993, 1978; Hall et al., 1978; Tuchman, 1978.

É necessário, contudo, compreender as principais fases em que foram desencadeadas mudanças na natureza estrutural da própria atividade jornalística. A começar pelo conceito de “jornalismo de informação”, que, segundo relata Nelson Traquina, irá substituir em meados do século XIX o jornalismo panfletário e político. No processo de separação entre os fatos e as opiniões, desempenharam um papel importante as agências de notícias. O jornalista passaria a ser definido como o observador, a relatar os fatos na visão objetiva e equilibrada de um positivista (p.67).

Mas o conceito de objetividade, que constituirá a segunda fase da atividade jornalística, somente apareceria nos anos 20 e 30. Conforme Traquina, “a ideologia jornalística passaria a defender uma relação epistemológica com a realidade, o que impediria quaisquer transgressões de uma fronteira indubitável entre a realidade e a ficção, havendo sanções impostas pela comunidade profissional a qualquer membro que viola essa fronteira”. E demonstra de que maneira Michael Shudson gostaria de nos convencer e atestar a necessidade desta nova natureza da atividade jornalística:

(...) o ideal da objetividade não foi a expressão final de uma convicção nos fatos, mas a afirmação de um método concebido em função de um mundo no qual mesmo os fatos não eram merecedores da confiança devido ao surgimento de uma nova profissão, Relações Públicas, e a tremenda eficácia da propaganda verificada na Primeira Guerra Mundial (p.67).

A tese da objetividade, de legitimidade do campo jornalístico ao representar com fidelidade a realidade que relata, passa a ser colocada em xeque com duas novas teorias – estruturalista e etnoconstrucionista – que, embora divergentes em alguns aspectos, rejeitam a teoria do espelho e têm a compreensão do conceito de notícia como construção social. “Para ambas as teorias, as notícias são o resultado de processos complexos de interação social entre agentes sociais: os jornalistas e as fontes de informação; os jornalistas e a sociedade; os membros da *comunidade profissional*, dentro e fora de sua organização” (p. 85).

Ambas também, de acordo com Nelson Traquina, reconhecem que as notícias são narrativas, “estórias”, permeadas pela cultura dos profissionais e

da própria sociedade onde estão inseridos. “Na perspectiva do paradigma construtivista, embora sendo índice de ‘real’, as notícias registram as formas literárias e as narrativas utilizadas para enquadrar o acontecimento” (p. 87).

E no terreno mais ideológico, se por um lado a teoria estruturalista concede autonomia relativa dos jornalistas na produção da notícia (*newsmaking*), uma vez que as fontes oficiais representam papel preponderante, a teoria construcionista enfatiza que a posição dominante das fontes oficiais é uma conquista, pela simples razão de elas procurarem impor e possuir uma série de recursos com vistas a colocar em evidência “os seus acontecimentos” na agenda dos jornalistas (p. 115).

Outra distinção importante, ainda conforme Nelson Traquina, está relacionada ao fato de a primeira realçar os valores-notícia da comunidade jornalística como representação da ideologia dominante, enquanto a segunda destacar as práticas profissionais e as rotinas criadas no processo de produção das notícias. Ou seja, a notícia como resultado de processos de interação social não apenas entre os jornalistas e as fontes, mas também entre os próprios jornalistas (p.117).

No fundo, o autor nos faz crer que o fator tempo, os critérios de noticiabilidade e as próprias rotinas acabam por concentrar a atividade jornalística em fontes restritas, legitimando o *status quo* social. “Tanto a teoria estruturalista como a teoria etnoconstrucionista chegam à conclusão de que as fontes oficiais dominam o processo de produção das notícias e que os mídia noticiosos reforçam o poder instituído” (p. 123).

Mas o que interessa nesse estudo é o fato de as notícias serem construídas como “estórias”, narrativas, cujas versões não seriam as mesmas em se tratando de diferentes enunciatários e contextos de enunciação. De acordo com Nelson Traquina, a conceituação das notícias como “estória” coloca em cena a possibilidade de perceber a notícia numa dimensão cultural. Ele cita o sociólogo norte-americano Michael Schudson, para quem as notícias são produzidas por “pessoas que operam, inconscientemente, num sistema cultural, um depósito de significados culturais armazenados e de padrões de discursos” (p.157), embora para este autor a notícia como narrativa não implique em ficção.

Perfis e personagens

Se o jornalismo pode ser conceituado como a arte de contar uma boa “estória”, não se pode perder de vista que a natureza deste discurso, especificamente no que se relaciona às reportagens e perfis, incorpora muitos dos procedimentos narrativos da literatura, assim como as noções de tempo e espaço, muito embora a principal função do jornalismo seja a comunicação e o pacto ético com o leitor. Em qualquer história, há a movimentação de personagens num determinado tempo e espaço e suas ações vão desencadear uma série de fatos²⁵, que podem merecer tratamento em maior grau de complexidade, no caso específico da literatura, e em menor, de um modo geral, no jornalismo, salvo nas estratégias enunciativas configuradas pelas técnicas do *new journalism* e narrativas afins.

Em “A personagem do romance”, Antonio Candido destaca três elementos centrais para o desenvolvimento novelístico: enredo, personagem e as idéias (CANDIDO, 1998, p. 54). Estes três elementos também encontram-se presentes no campo jornalístico, sendo que a personagem, assim como no romance, desempenha um papel importante no desencadeamento das ações e das idéias.

Ao tentar elucidar as características de uma pessoa, Antonio Candido observa que o que se apresenta à primeira vista são os traços físicos, fáceis de serem percebidos e identificados, ao contrário da alma que se sustenta em modos diferentes de ser e muitas vezes paradoxais. “Quando abordamos o conhecimento direto das pessoas, um dos dados fundamentais do problema é o contraste entre a continuidade relativa da percepção física (em que fundamos o nosso conhecimento) e a descontinuidade da percepção, digamos espiritual, que parece freqüentemente romper a unidade antes apreendida” (p. 55).

Candido explica que só damos conta de “fragmentos do ser”, através de uma noção oscilante, aproximativa, descontínua. “Os seres são por natureza misteriosos, inesperados” (p.56). A tarefa, neste caso, tanto para o jornalismo e para a literatura será a de representá-los de tal forma que demonstrem verdadeiros ou verossímeis perante aos olhos do leitor. Uma tarefa complexa,

²⁵ Como fonte, no entanto, a personagem assume um caráter de menor expressão no jornalismo dito declaratório, uma vez que nas notícias e reportagens, mais do que participar de uma história, participa apenas da divulgação de idéias e argumentos sobre os fatos.

tendo em vista a incapacidade de abarcar todas as características e pensamentos da personagem num livro ou numa reportagem.

Neste sentido, alguns aspectos precisam ser evidenciados, realçados, e em relação especificamente ao jornalismo o trabalho de pesquisa, observação e as entrevistas são fundamentais para que se possa revelar aspectos da personagem, a partir dos mais diferentes pontos de vista. Este trabalho de caracterização busca não apenas um mergulho na própria psicologia da personagem, através dos seus próprios relatos, como também a partir do olhar do outro (amigos, parentes, colegas de trabalho etc), mesmo que as opiniões sejam contraditórias e inconclusas. Nesta difícil missão, caberá ao repórter identificar o que se apresenta em comum nas entrevistas testemunhais e compará-los com os próprios atos da personagem na vida pública. E a partir daí, desencadear um processo de escolhas, de decisão sobre quais aspectos ganharão destaque na composição do discurso.

Neste aspecto, nem todas as pessoas podem desempenhar o papel de personagem no jornalismo e, assim, é válida a tese de que somente seria notícia o fato de “um homem morder um cachorro” e não o contrário. No campo jornalístico, a personagem a ser evidenciada necessita estar associada a uma boa história, esteja ela permeada por conteúdos dramáticos, curiosos, pitorescos ou meramente engraçados.

De acordo com Muniz Sodré e Maria Helena Ferrari, o gênero perfil busca focar uma pessoa, seja ela um tipo popular ou uma celebridade que protagoniza uma história. “Diante desse herói (ou anti-herói), o repórter tem, via de regra, dois tipos de comportamento: ou mantém-se distante, deixando que o focalizado se pronuncie, ou compartilha com ele um determinado momento e passa ao leitor essa experiência” (FERRARI; SODRÉ, 1986, p. 126). No primeiro caso, temos a entrevista clássica, em forma de discurso direto, com poucas interferências do repórter e, no segundo, o discurso indireto com a participação ativa do narrador.

Assim como na literatura, no jornalismo as personagens exercem diferentes funções, seja nos *faits divers*²⁶, numa reportagem com uma

²⁶ Termo utilizado no jornalismo para designar notícias ligadas a assuntos considerados curiosos ou até mesmo bizarros e que não se encaixam nas editoriais tradicionais dos jornais, como cidade, política,

personalidade (em que está presente o que se pode chamar de argumento de autoridade), ou numa entrevista com o menino cubano menino Elian²⁷, bem ao estilo do folhetim, de cunho profundamente dramático.

Muniz Sodré e Maria Helena Ferrari classificam três tipos de perfis: personagem-indivíduo, personagem-tipo e personagem-caricatura (FERRARI; SODRÉ, 1986, p.134)²⁸. Conforme os dois autores nem sempre uma reportagem destaca apenas uma personagem, pois muitas vezes o que está em destaque são os fatos e as pessoas. Trata-se então de perfis acidentais que se distribuem ao longo da narrativa e que podem ser chamados de miniperfis. Ou seja, “(...) o relato é interrompido para dar lugar a um enfoque rápido sobre eles, sob forma narrativa ou de curta entrevista” (p.139). A própria caracterização rápida de uma personagem (com a descrição do grupo social e profissão a que pertence) enquadraria nesta situação.

Existem também casos em que a personagem é tão importante que a narrativa vai se constituir numa grande reportagem em que haverá vários narradores e um só objeto de narração. Maria Helena Ferrari e Muniz Sodré citam, como exemplo, o conjunto de reportagem feitas por ocasião da morte de John Lenon, na década de 80, além de artigos, crônicas, poemas e entrevistas, que poderiam ser caracterizados como um *multiperfil*.

Na verdade, os perfis ganharam grande destaque entre os adeptos do *new journalism* que não se contentavam em apenas registrar e narrar os aspectos físicos e psicológicos das personagens. Era preciso lançar-se de

economia, esportes etc. São notícias do cotidiano relacionadas a casos de polícia, acidentes domésticos, catástrofes, comportamento, entre outros.

²⁷ Por um período de sete meses, Elian foi a figura central de um episódio, inclusive político, envolvendo Cuba e os Estados Unidos, entre novembro de 1999 e 2000. O menino, que havia naufragado e resgatado pela polícia costeira dos EUA, acabou regressando a Cuba depois de uma decisão da justiça norte-americana. Segundo Cristina Ponte, o caso foi um “exemplo perfeito da combinação entre a esfera privada com a esfera pública, da espectacularização da primeira e da construção de personagens planas na segunda, que evoca as personagens dos contos tradicionais, estudadas por Propp, em papéis que se desdobram (de mandatários e coadjuvantes, heróis e anti-heróis, agressores e defensores) e onde permanece imutável apenas o objecto da disputa: Elian, de pouca idade, etnia não demasiado vincada, aspecto frágil e que *passava* bem nas fotografias e nos ecrãs” (PONTE, 2004, p. 48).

²⁸ A personagem-indivíduo apresenta um perfil mais psicológico e, assim, são exploradas suas atitudes diante da vida, seu comportamento, acentuando características que lhe dão um tom de imprevisibilidade. Como exemplo, os autores citam o escritor e gangster Auguste le Breton, criador de Rififi. Como personagem-tipo temos como exemplos as celebridades, esportistas, milionários, princesas, gente do mundo midiático. O terceiro e último perfil é o da personagem-caricatura, ou seja, enquadram-se nesta situação aqueles sujeitos estranhos, de gestos grotescos e atitudes mirabolantes, com tendência à exibição. Como exemplo, podemos citar, tipos de prefeitos que procuram chamar a atenção ao inaugurar aeroportos para disco-voador, personagens de rua, entre outros.

corpo e alma no cenário e na vida daqueles que eram objeto das reportagens, em muitas ocasiões fazendo-se passar por eles ou estabelecendo uma convivência muito íntima para então captar a essência humana de cada um. Gay Talese definiu bem esta prática: “Tento absorver todo o cenário, o diálogo, a atmosfera, a tensão, o drama, o conflito e então escrevo tudo do ponto de vista de quem estou focalizando, revelando inclusive, sempre que possível, o que os indivíduos pensam no momento em que descrevo” (TALESE, 2004, p.10).

Tom Wolfe foi ainda mais longe ao emprestar da literatura a técnica do “fluxo da consciência” em suas reportagens. O jornalista e escritor conta como em 1963 entrou neste terreno dialogal entre o jornalismo e a literatura a partir de um artigo intitulado “The kandy-kolored tangerine-flake streamline baby” [“O aerodinâmico bebê floco de tangerina cor de caramelo”]²⁹. “Era a descoberta de que é possível na não-ficção, no jornalismo, usar qualquer recurso literário, dos dialogismos tradicionais do ensaio ao fluxo de consciência, e usar muitos tipos diferentes ao mesmo tempo, ou dentro de um espaço relativamente curto... para excitar tanto intelectual como emocionalmente o leitor” (WOLFE, 2005, p. 28).

Entre os perfis elaborados pelos seguidores do *new journalism*, pode-se citar o clássico da figura de Marlon Brando, feito pelo jornalista Truman Capote e publicado em 1956 pela revista *New Yorker* com o título “O duque em seus domínios”. A descrição da ambientação que se segue desde o percurso da chegada do hotel até a entrevista com o ator, assim como vários outros procedimentos utilizados, para muitos, acabam por transformar a reportagem num gênero literário.

Outro trabalho de destaque é o realizado por Joseph Mitchell, em *O segredo de Joe Gould*, em que é narrada em cerca de 120 páginas a vida de um andarilho que pretendia contar a história do mundo, a partir de fatos do cotidiano e de “pequenas histórias”, ouvidas e vividas no cenário do Greenwich Village, em Nova York. O perfil foi publicado em 1942, sendo completado em

²⁹ O autor explica o que buscou traduzir nesse artigo: “um bazar de quintal, esse texto... vinhetas com retalhos de erudição, trechos de memórias, breves explosões de sociologia, apóstrofes, epítetos, gemidos, risos, qualquer coisa que lhe viesse à cabeça, grande parte jogada de um jeito áspero e deselegante” (WOLFE, 2005, p. 27).

1964, ou seja, sete anos após a morte daquele que era chamado de “O professor Gaivota”.

E o que dizer então, no Brasil, dos perfis e reportagens do jornalista Joel Silveira, correspondente dos Diários Associados durante a Segunda Guerra Mundial, apelidado de “víbora”, e em que primam a ironia e contundência dos seus textos? Joel Silveira notabilizou-se nos anos 40 por uma reportagem em que traça um perfil mordaz dos grã-finos de São Paulo, publicada na revista *Diretriz*, dirigida por Samuel Weiner. Com um texto elegante, marcado com agudez da análise, o jornalista traçou o perfil de importantes intelectuais e artistas brasileiros, que vão do pintor Cândido Portinari ao sociólogo Gilberto Freyre.

É importante ressaltar que muitas das definições de perfis propostas pelos teóricos do jornalismo derivam de distinções clássicas estabelecidas na historiografia literária. Antonio Candido revela que no século XVIII, Johnson já havia estabelecido distinção entre “personagens de costumes” e “personagens de natureza”. Os primeiros são, portanto, “apresentados por meio de traços distintivos, fortemente escolhidos e marcados” de acordo com “o processo fundamental da caricatura” (CANDIDO, 1998, p.61).

Segundo ele, “o romancista ‘de costumes’ vê o homem pelo seu comportamento em sociedade, pelo tecido das suas relações e pela visão normal que temos do próximo. Já o romancista de ‘natureza’ o vê à luz da sua existência profunda, que não se patenteia à observação corrente, nem se explica pelo mecanismo das relações. Mais tarde, FOSTER (1954) viria aprofundar e ampliar esses conceitos com a diferenciação entre personagens planas e esféricas.”³⁰

Ao contrário do jornalismo em que o estatuto da personagem apresenta uma solidez, mesmo que aparente, confluyente com a pretensão do profissional de representá-lo e caracterizá-lo em sua plena “verdade” no âmbito do real, na literatura – em que pese a tese da verossimilhança --, esse estatuto será colocado em xeque num universo em que está em jogo a fragmentação e descentralização do sujeito. Candido observa que

³⁰ Por personagem plana entende-se aquela facilmente reconhecível, de uma personalidade não muito complexa e por vezes beirando à caricatura. Já a personagem esférica tem uma dimensão mais complexa e profunda e pode ser caracterizada pelo seu aspecto imprevisível.

Nas obras de uns e outros, a dificuldade de descobrir a coerência e a unidade dos seres vem refletida, de maneira por vezes trágica, sob a forma de incomunicabilidade nas relações. É este talvez o nascedouro, em literatura, das noções de verdade plural (Pirandello), de absurdo (Kafka), de ato gratuito (Gide), de sucessão de modos de ser no tempo (Proust), de infinitude do mundo interior (Joyce) (CANDIDO, 1998, p. 57).

Vítor Aguiar e Silva observa que para este quadro são marcantes as influências da psicologia de Ribot, do intuicionismo de Bergson e das teorias de Freud. “(...) o romancista descobre que a verdade do homem não pode ser apreendida e comunicada pelo retrato do tipo balzaquiano, inteiriço, sólido nos seus contornos e fundamentos” (AGUIAR E SILVA, 1973, p. 278). No fundo, para o autor, a literatura vai refletir uma crise do próprio ser humano, seja ela de nível ideológico, ético e política numa sociedade em profundas transformações.

Essa ruptura na representação da personagem bem definida em seus predicados e circunstâncias, na visão de Vítor Aguiar e Silva, já teria sido colocada em xeque nos romances de Dostoievski, observando que Virginia Woolf, Robert Musil, Hermann Broch levariam essas caracterizações ao extremo ao apresentarem personagens complicadas, contraditórias, difíceis de se apreender numa fórmula. E mais do que isso: iriam criar personagens “como que descentradas, destituídas de coerência ética e psicológica, instáveis e indeterminadas” (p.277). Cita ainda o *nouveau roman*, que surge posteriormente, como um exemplo da deterioração completa da personagem.

Embora no romance moderno as personagens se apresentem de modo fragmentado, descentralizado, Antonio Candido faz uma distinção entre a interpretação que temos de uma pessoa daquela que o escritor constrói na forma de uma personagem de ficção. “No romance, o escritor estabelece algo mais coeso, menos variável, que é a lógica da personagem. A nossa interpretação dos seres vivos é mais fluida, variando de acordo com o tempo ou as condições de conduta” (CANDIDO, 1998, p.58). Graças aos recursos de caracterização, o escritor, conforme Candido, pode passar a impressão de um ser ilimitado, contraditório, infinito na sua riqueza. Mas ele ressalva que “(...) essa natureza é uma estrutura limitada, obtida não pela admissão caótica dum sem-número de elementos, mas pela escolha de alguns elementos,

organizados segundo uma certa lógica de composição, que cria a ilusão do ilimitado” (p.60).

A escolha no processo de elementos de caracterização no campo jornalístico, como já dito anteriormente, também é essencial visto não ser possível abarcar a personagem em toda a sua dimensão. E nisso, haverá a interferência do processo de mediação, o qual levará em conta as práticas jornalísticas, a ideologia organizacional e política e o contexto em que a personagem está inserida. Ou seja, mesmo que a caracterização esteja incompleta, ela se mostrará ao leitor na sua completude no que confere à representação social. No entanto, haverá sempre alguma margem para que o próprio leitor possa decidir, uma vez que num perfil, por exemplo, o repórter embora hierarquize aspectos em detrimentos de outros, não deixa de reproduzir opiniões de diferentes agentes sociais sobre determinada personagem que, muitas vezes, estão em conflito.

Espaço, tempo e foco narrativo

É importante ressaltar que tanto na literatura como no jornalismo, a personagem move-se num determinado espaço, que é necessário ser descrito; e suas ações, modos de ser e relações entre si e com o meio estão subordinados a uma ordem seqüencial que envolve diferentes técnicas narrativas. A questão do espaço não é largamente estudada na literatura brasileira e muito menos no discurso jornalístico. No entanto, é necessário saber o local onde se passa a ação e qual a função que o espaço exerce no desenvolvimento do enredo. Ou seja, será que o espaço cumpre apenas uma função ilustrativa ou trata-se de um elemento importante na articulação da narrativa?

Na literatura brasileira, Osman Lins (1976) distingue espaço e ambientação ao analisar o espaço romanesco em Lima Barreto. O primeiro é denotado e para a sua aferição leva-se em conta a nossa experiência de mundo. Já ambientação está ligada à conotação e a um certo conhecimento da narrativa. Segundo ele, também há três tipos de ambientação: franca (descritivismo), reflexa (percebidas através da personagem) e dissimulada (difícil de perceber e muito bem harmonizada entre espaço e ação).

A franca está relacionada ao descritivismo e, como exemplo, teríamos a descrição do cortiço, na obra de Aluísio Azevedo; na ambientação reflexa as coisas, sem engano possível, são percebidas através da personagem, num posicionamento tendencialmente passivo. A redação de jornal em *Recordações do Escrivão Isaías Caminha*, de Lima Barreto, por exemplo, constitui-se num espaço onde ressoa toda a sociedade do início do século XX na cidade do Rio de Janeiro, em acelerado processo de urbanização. Para Osman Lins, Isaías é um personagem mais contemplador que atuante, pois “relaciona-se pouco e esporadicamente com as demais personagens, nunca chegando essas relações a perturbar ou a modificar os destinos alheios” (LINS, 1976, p. 34).

Já a ambientação dissimulada ou oblíqua é mais difícil de ser percebida. Exige personagem ativa e há uma harmonização altamente satisfatória entre espaço e ação, como acontece em *Crônica da casa assassinada*, de Lúcio Cardoso. Às vezes, o espaço é tão importante que pode se transformar na personagem da narrativa como na obra *Em busca de Curitiba perdida*, de Dalton Trevisan, editada em 1992. Ou então, ter uma supremacia em relação aos personagens, transformados em objetos ao serem submetidos ao meio ambiente, como no caso de *O cortiço*, de Aluísio Azevedo.

Na verdade, o romance brasileiro retrata de forma bastante evidenciada o espaço nacional, seja através das descrições geofísicas de Euclides da Cunha, em *Os Sertões*, ou nas narrativas fragmentadas do universo urbano nacional na literatura dos anos 70. Para Antonio Candido,

o nosso romance tem fome de espaço e uma ânsia topográfica de apalpar todo o país.(...) Primeiro, as pequenas vilas fluminenses de Teixeira e Sousa, cercando o Rio familiar e sala-de-visitas, de Macedo a Alencar, ou o Rio popular pícaro de Manuel Antonio, depois, as fazendas, os garimpos, os cerrados de Minas e Goiás, com Bernardo Guimarães. Alencar incorpora o Ceará dos campos e das praias, os pampas do extremo sul: Franklin Távora, o Pernambuco canavieiro, se estendendo pela Paraíba, Taunay revela o Mato Grosso, Alencar e Bernardo traçam o São Paulo rural e urbano, enquanto o naturalismo acrescenta o Maranhão de Aluísio e a Amazônia de Inglês de Souza (CANDIDO, 1997, p.101).

E conforme observa Antonio Olinto, em *Jornalismo e literatura*, o espaço está relacionado automaticamente aos processos descritivos, da mesma forma

que a narrativa decorre do tempo. Na verdade, as descrições cumprem funções como a possibilidade de oferecer ao leitor uma pausa após uma narrativa movimentada, a antecipação do andamento do romance e mecanismos de suspenses para atizar a sua curiosidade em relação ao prosseguimento da história.

Será no século XIX, com o realismo, que a obsessão pelo detalhe e a precisão na descrição dos ambientes ganharão maior ênfase como forma de atestar a veracidade dos fatos e do próprio texto. Conforme Cristina Ponte, “esta aproximação da escrita jornalística, tal como se tornou paradigma a partir de meados do século XIX, ao realismo como forma de expressão literária, parece-nos estimulante para dar conta de processos de construção da realidade que se fixaram como marcas do discurso jornalismo como gênero de discurso social” (PONTE, 2004, p. 28). Em se tratando da composição do romance, de acordo com Vítor de Aguiar e Silva,

a descrição, que tem por função representar personagens, objectos e aspectos vários do espaço geográfico e histórico-sociológico, constitui uma pausa ou uma síncope na sintagmática narrativa (...) Sobretudo com Balzac, a descrição perde a função eminentemente exornativa que lhe atribuíam quer a retórica barroca, quer a retórica neoclássica, e adquire uma função diegética muito importante: não só veicula informações sobre as personagens e sobre os objectos, contribuindo para tornar verosímil, para enraizar no real a diegese, como apresenta elementos de ordem causal e simbólica que são indispensáveis para explicar as personagens e as suas acções (AGUIAR E SILVA, 1973, p. 287).

Ao estudar as influências do realismo literário na construção do modelo de reportagem proposto pelos seguidores do *new journalism*, Cristina Ponte observa que da mesma forma o jornalismo, na tentativa de aproximar-se do real, sustenta-se na sua capacidade de descrever. E cita Helen Hughes (1940, p.86), para justificar a importância da descrição no texto da reportagem:

A inclusão de um minúsculo detalhe não é uma questão de rotina ou mera obrigação. Em primeiro lugar, porque o repórter sabe que não pode escrever tudo. Depois, porque está consciente de estar a fazer uma peça que se aproxima de um trabalho literário, escolhe aspectos que ajudem a conseguir o efeito de produzir uma imagem clara e realista. “A reportagem não deve ser apenas fotográfica. Deve ter aquelas pinceladas coloridas que tornam vivas as pessoas... deve dar

a uma percepção clara e um retrato artístico” [citando Leech e Carroll, *What's the News*, 1926] (PONTE, 2004, p.29).

A noção de realidade reforçada pela descrição de pormenores, de acordo com Antonio Candido, na verdade, tem sua origem nos romancistas do século XVIII. “Os realistas do século XIX (tanto românticos quanto naturalistas) levaram ao máximo esse povoamento do espaço literário pelo pormenor, -- isto é, uma técnica de convencer pelo exterior, pela aproximação com o aspecto da realidade observada” (CANDIDO, 1998, p. 79). No caso específico do jornalismo, o *new Journalism* levou ao extremo a técnica da descrição ao compor os perfis de personagens, histórias ancoradas no espaço e tempo mais imediato; no Brasil, um bom exemplo são as reportagens sobre a Segunda Guerra Mundial, feitas pelo jornalista Joel Silveira.

Se o espaço ainda é pouco estudado na literatura, o mesmo não acontece com o tempo, indispensável na construção do discurso tanto literário quanto jornalístico. No artigo intitulado “Tempo”, Benedito Nunes resgata o conceito das três unidades (lugar, tempo e ação) adotada pelo classicismo, com a distinção entre o tempo do espetáculo e o tempo da ação “imitada”, que é objeto de *mimeses*, de acordo com Aristóteles.

Na verdade, tanto para Aristóteles como para Newton, o tempo é uma categoria, ou seja, uma determinação do real, independente da consciência do sujeito. Para Kant, no entanto, existe enquanto condição a priori da sensibilidade, e está vinculado à estrutura do sujeito do conhecimento. Já nas *Confissões*, Santo Agostinho fala da “experiência vivida do tempo” que se desdobra em presente, passado e futuro. No primeiro caso, por meio da atenção, no segundo pela memória e no terceiro através da expectativa (NUNES, 1992, p.347).

Para Benedito Nunes, o tempo dominante é o cronológico e não o psicológico (que é o tempo humano e que não coincide com as medidas temporais objetivas). “O primeiro seria um tempo socializado ou público, em que se engendra para frente ou para trás, o tempo histórico” (p.348). Todos os dois tipos de tempo, continua ele, admitem noções comuns: ordem (sucessão, simultaneidade), duração e direção.

Quanto à relação do tempo com a narrativa, é importante remeter-nos às indagações de Jean Pouillon, para quem a compreensão do homem é a

compreensão de um ser temporal e, no caso específico do romance, perceber de que maneira o “respeito pela psicologia [das personagens] poderá conciliar-se com o respeito pela temporalidade” (POUILLON, 1974, p.11). Neste sentido, o caráter essencial do desenrolar temporal, segundo o autor, é a contingência, ou seja, a forma como “os acontecimentos se sucedem sem se determinarem necessariamente”.

Pouillon renega a visão determinista da realidade e busca respostas em Heidegger e Sartre ao afirmar que “a temporalidade não é um ser, mas um caráter do que se temporaliza. Só percebemos esta continuidade porque ela é assegurada e por assim dizer constituída pelo próprio ser que dura, isto é, pelo homem, de modo que a contingência nela observada é simplesmente a expressão da liberdade humana” (p.112). Ou seja, dos sentimentos e idéias que a consciência experimenta. Noutras palavras,

as relações que se revestem de importância para um romancista são as de acontecimentos propriamente humanos, isto é, as relações que o ato que constitui o segundo depende, para ser realizado, da opinião que o homem forma do primeiro, de tal forma que se pode perfeitamente dizer que ele *se determina* presentemente em função deste, mas não que *foi determinado* por ele(...) (p.113).

Para que haja contingência, segundo o autor, a série de acontecimentos a ser narrada num romance deve ser compreendida a partir do presente, do qual se apreende o passado e o futuro. Esta compreensão torna-se mais clara a partir de uma imagem bastante reveladora: “o tempo se escoia similarmente à maneira com que dispara um foguete: ao tempo em que começa a descrever a sua trajetória, podemos ver atrás e partindo dele, graças à chama da reação, encetar-se uma outra trajetória em sentido inverso (p. 118).

O argumento de Pouillon é o de que a contingência se afirma pela objetividade psicológica, a qual situa-se no presente, e não pela necessidade temporal. Ou seja, “é na psicologia do indivíduo que se faz mister buscar o sentido dos encadeamentos de acontecimentos” (p.113). O próprio autor, no entanto, questiona o fato de os romances, principalmente os clássicos, serem escritos no imperfeito quando na verdade deveriam reproduzir o tempo presente:

Não basta responder que, nesses casos, o imperfeito é um falso imperfeito, por ser justamente isto que carece ser explicado. Quando se escreve no passado, este parece indicar que, no momento em que o autor está a escrever, os acontecimentos por ele narrados estão encerrados e que ele já está de posse de seu sentido (p. 115).

Esta maior nitidez, na sua opinião, faz com que a ação seja apresentada como um espetáculo, estando à distância, diante de nós, de modo que podemos assisti-la, presenciá-la (p.115). A contingência aparece no passado, embora tenha como ponto de partida algo que ocorre no presente, sobressaindo neste caso o narrador na posição “por detrás”, ao “mostrar” o personagem e suas ações. Mas a contingência pode aparecer no presente na “visão com”, nos romances em que predominam o monólogo interior e o fluxo da consciência.

Antes de entrarmos nesta questão relevante, que é o modo de compreensão e o ponto vista adotado no processo narrativo, é preciso fazer um distinção entre o tempo do discurso e o tempo da história. De acordo com Tzvetan Todorov, o primeiro é, em certo sentido um tempo linear, enquanto o segundo é pluridimensional. “Na história, muitos acontecimentos podem-se desenrolar ao mesmo tempo; mas o discurso deve obrigatoriamente colocá-los um em seguida do outro” (TODOROV, 1971, p.234).

Para Benedito Nunes, o tempo imaginário da ficção, condicionado pela linguagem, liga momentos que o tempo real separa, inverte a sua ordem, perturba a distinção entre eles, comprime-os, dilata-os, retarda-os e acelera-os. (1992, p.350). Na realidade, há em causa outras tipologias como ordem e duração do discurso e da história, entre outros. O que interessa é como poderemos alargar esta questão do tempo para o campo do jornalismo. Como o tempo, que é uma categoria da realidade, articula os eventos também nos textos jornalísticos. Como assimila, em sua transação com o real, essa categoria?

No caso de uma reportagem, por exemplo, o que garantirá a tensão na narrativa será a forma de se lidar com a questão do tempo. Muniz Sodré e Maria Helena Ferrari, no livro *Técnica de reportagem: notas sobre a narrativa jornalística*, utilizam-se de uma definição de Tchekhov para traçar um

comparativo entre a reportagem e o conto. Para Tchekhov, o conto deveria ter força (para produzir um efeito), clareza, condensação e novidade, elementos que para os dois autores brasileiros podem ser estendidos à reportagem. Inclusive no Brasil, na revista *Realidade*, publicada nas décadas de 60 e 70, era comum a utilização de formatos de textos jornalísticos caracterizados como “reportagem-crônica” e “reportagem-conto”, nos quais incluíam-se o uso de diálogo nas falas das personagens(SODRÉ; FERRARI, 1986, p.75).

Segundo eles, numa notícia ou numa *fact-story*, em que interessa apenas “anunciar os fatos”, via de regra temos o tempo normal, submetido à sucessão imposta pela pirâmide invertida. Na *action-story* (reportagem de ação), o tempo é acelerado, “já que a narrativa procura se restringir aos elementos que produzem intensidade”. Já na reportagem-conto e na *quote-story*, dizem os autores, a articulação do tempo na narrativa torna-se mais problemática, ou seja, o andamento do discurso pode ser retardado ou acelerado, e indo mais além, alongado a custas de digressões ou seguindo o mesmo ritmo dos acontecimentos (p.95). No entanto, conforme advertem, não se deve perder de vista que o discurso da comunicação de massa tem como objetivo principal a informação e a diferença existente entre os campos da literatura e do jornalismo: “na primeira predomina o imaginário; no segundo, deve-se impor a realidade (histórica, atual) dos fatos narrados” (p. 123).

Outro conceito importante é o de “anacronia”, que trata-se do confronto entre a ordem dos acontecimentos no discurso e a ordem dos mesmos acontecimentos na história. Segundo Benedito Nunes, é uma anacronia, por exemplo, o começo *in media res*, um dos freqüentes recursos utilizados na epopéia clássica (começo num momento avançado da ação principal, como nos poemas homéricos) (NUNES, 1992, p.351). Numa comparação com a narrativa jornalística, vale citar uma reportagem, publicada no jornal *Folha de S. Paulo*, sobre um personagem acusado injustamente de estuprar a própria filha.

A reportagem começa, diria, *in media res*, com a descrição do ambiente (características da cela) e da imagem do personagem que tenta o suicídio, sem êxito. A ação neste momento é presentificada dando maior realismo ao acontecimento, para somente depois contar a história de como a personagem

foi presa e retornar ao tempo atual de que as investigações acabaram revelando que o acusado é inocente.

Em *Os seis passeios pelo bosque da ficção*, Umberto Eco dedica dois capítulos ao estudo do tempo na narrativa e de como através da linguagem o narrador leva o leitor a caminhar (apressadamente ou demoradamente) por esse bosque. A análise recai sobre alguns romances, entre eles *Silvie*, de Nerval, e como se dá o jogo estonteante de *flashbacks* e *flashforwards*, passando por categorias como enredo, história, entre outras.

É importante salientar, como já foi dito anteriormente, que no jornalismo a articulação do tempo na narrativa se dá em função do ato de informar e comunicar, em primeiro lugar, tendo como base uma situação real. Assim, difere-se da literatura, que tem uma liberdade mais ampla de, em termos de linguagem, inclusive, desarticular o próprio tempo ou priorizá-lo dentro de uma perspectiva psicológica, como nos romances de Virginia Woolf e James Joyce.

É preciso sublinhar também que, assim como na literatura, no jornalismo o tempo também está em conexão com o espaço. Bakhtin estabelece o conceito de “cronotopo” (literalmente, ‘tempo espaço’), que é, na verdade, a intrínseca conexão das relações espaciais e temporais artisticamente expressadas na literatura. “O tempo é, no cronotopo, tal como na Estética Transcendental de Kant, a categoria dominante, sob a dependência da qual o espaço se concretiza” (NUNES, 1992, p.346).

De outro modo, não se pode perder de vista a figura do narrador, enquanto enunciador do discurso que, se no jornalismo torna-se o próprio autor de uma reportagem ou entrevista, no romance não deve “ser confundido, na sua natureza e na sua função, com o autor, pois o narrador é uma criatura fictícia como qualquer outra personagem” (AGUIAR e SILVA, 1973, p.266). Conforme assevera Vítor Manuel de Aguiar e Silva,

a instância narrativa pode situar-se fundamentalmente em dois níveis narrativos bem distintos: pode ser uma instância narrativa de primeiro grau, produtora, por conseguinte, de uma narrativa primária; ou poder ser uma instância narrativa de segundo grau, introduzida por outra instância narrativa e situada dentro de uma narrativa primária. No primeiro caso, temos um narrador *extradiegetico* (por exemplo, o narrador de *O Monge de Cister* de Alexandre Herculano, ou Teodorico Raposo, o narrador de *A Relíquia* de Eça de Queiroz); no

segundo caso, estamos perante um narrador *intradiegético* (por exemplo, o narrador Des Grieux na *Manon Lescaut* de Prévost, o narrador Silvestre da Silva de *Coração, cabeça e estômago* de Camilo Castelo Branco³¹ (p.266-7).

Vítor Aguiar e Silva, ainda citando a terminologia proposta por Gérard Genette, enumera três tipos de narradores no romance, a começar pelo *heterodiegético*, na condição de um autor implícito, ausente da narrativa, como é o caso de *A Educação Sentimental*, de Gustave Flaubert. Outro tipo de narrador é o *homodiegético*, “que está presente na história narrada, sob a forma de um ‘eu’ que pode assumir características várias” (p.267). E, por fim, temos o narrador *autodiegético*, que pode “constituir a personagem central do romance, como acontece, por exemplo, n’*A Relíquia* de Eça, no *Jogo da cabra cega* de José Régio ou na *Aparição* de Vergílio Ferreira” (p. 267). Ou até mesmo uma personagem secundária, como no *O grande Gatsby*, de F. Scott Fitzgerald, ou no romance *Dois Irmãos*, de Milton Hatoum, onde o foco narrativo se localiza a partir da visão de um agregado.

No discurso jornalístico, em que prima a tese da objetividade, o narrador de forma predominante aparece na terceira pessoa, num discurso impessoal, em que são eliminadas quaisquer marcas de subjetividade. Como já foi dito anteriormente, esta característica tem como propósito elevar o discurso a uma categoria científica, procurando torná-lo o mais próximo possível da realidade factível e, por extensão, da verdade.

Neste sentido, este tipo de discurso estaria muito próximo daquele relacionado ao narrador, *heterodiegético*, comum nos autores do movimento realista. Ou seja, embora o jornalista apareça como autor do texto (caso em que as matérias são assinadas) procura-se eliminar juízos de valor, com o fim dos adjetivos, através de um discurso claro e conciso em que são apresentados os fatos como se eles pudessem falar por si só, com a mínima interferência autoral. Ao recorrer os conceitos de narratologia, Cristina Ponte observa que

na dimensão axiológica do jornalismo há um ideal de focalização externa – objectiva, sem interferência – em

³¹ Vitor Aguiar utiliza, nestes conceitos, a terminologia proposta por Gérard Genette em sua obra *Figures III* (Paris, Éditions du Seuil, 1972), pp. 238-241.

particular na separação entre relatos e comentários. Por outro lado, na dimensão instrumental da seleção do fatos, e sobretudo na sua construção como relato de reportagem, a focalização torna-se mais próxima da onisciente, faz uso de um conhecimento superior ao fornecido, o narrador pode de certa forma controlar os eventos reportados, as personagens que os interpretam, o tempo em que se movem, os cenários em que situam. Mantendo as distâncias entre real e ficção, haverá esses processos de controle na escolha de quem é chamado para o lead, nos momentos e ambientes privilegiados e ignorados (PONTE, 2004, p.27).

De outra forma, como no caso do jornalismo interpretativo, as personagens (fontes) parecem assumir a autoria do discurso, apresentando diferentes interpretações do fato, para que o leitor, sem qualquer interferência do repórter, possa constituir sua própria opinião. Assim, o fato ganha um caráter sociológico, uma maior abrangência e permanência no tempo e no espaço, mas esse esforço não invalida a tese do autor implícito, uma vez que o repórter “se retira do texto” para dar voz aos diferentes atores do processo social.

Retornando aos conceitos formulados por J. Pouillon, a realidade psicológica nos romances pode ser representada através de três modos: a visão “com”, visão “por detrás” e a visão “de fora”. O primeiro consiste em a partir de um personagem ver os outros personagens do romance e viver os acontecimentos narrados. Como exemplo, pode-se citar os romances do século 20, em primeira pessoa, que se utilizam do fluxo da consciência e do monólogo interior, e o romance epistolar, do século XVIII.

Já na visão “por detrás”, atribuída aos romances clássicos do século XIX, o narrador é onisciente, ou seja, sabe tudo sobre os personagens e em maior ou menor grau conhece seus pensamentos, como um demiurgo. Na visão “de fora”, o narrador restringe-se a descrever os acontecimentos, sabendo menos que qualquer personagem, ou seja, limitando a revelar o seu aspecto físico e o meio em que vive.

Não cabe aqui enumerar todas as tipologias apresentadas pela crítica literária, devido a sua extensão e complexidade, mas aquelas que de uma forma ou de outra são adotadas pelo jornalismo como a do narrador onisciente neutro, em que o discurso se dá através da terceira pessoa. Ou então, nos casos em que o “eu” do narrador aparece como testemunha dos fatos, embora

este difira-se daquele proposto por Norman Friedman, em que o narrador não é onisciente tendo um ângulo de visão mais limitado, como acontece no *Memorial de Aires*, de Machado de Assis.

A focalização em primeira pessoa tem tornado cada vez menos freqüente, principalmente no jornalismo impresso, restringindo-se aos meios radiofônicos e televisivos, a partir da década de 80 do século passado. Mas nem sempre foi assim. Nos momentos mais férteis de diálogo entre jornalismo e literatura, tanto no *new journalism* norte-americano, como nas experiências nacionais das revistas *Diretriz* e *Realidade*, era comum não só a focalização em primeira pessoa, mas também a apresentação da narrativa sob os diferentes pontos de vista dos personagens.

Nas reportagens-conto da revista *Realidade* predominam não apenas as descrições, diálogos entre personagens, mas também diferentes focos narrativos. Influência, na certa, do *new journalism* que, para retratar os incandescentes anos 60, não economizou procedimentos para tirar o romance clássico do lugar central na literatura conforme queriam seus adeptos. Neste sentido, o testemunho de Tom Wolfe, em *Radical chic e o Novo Jornalismo*, é contundente: “Eu tinha a sensação, certa ou errada, de fazer coisas que ninguém havia feito antes no jornalismo. Costumava imaginar a sensação dos leitores ao encontrar tudo aquilo rolando num suplemento dominical. E gostava da idéia” (WOLFE, 2005, p. 37). Era necessário romper com as amarras, ir mais longe, estar envolvido de corpo e alma nos acontecimentos e na vida das personagens.

Parecia absolutamente importante estar ali quando ocorressem cenas dramáticas, para captar o diálogo, os gestos, as expressões faciais, os detalhes do ambiente. A idéia era dar a descrição objetiva completa, mais alguma coisa que os leitores sempre tiveram de procurar em romances e contos: especificamente, a vida subjetiva ou emocional dos personagens (p. 37).

E através de uma reportagem mais subjetiva, utilizando-se de procedimentos literários, mas respaldados por um discurso de não-ficção, os adeptos do *new journalism* entraram “na cabeça das personagens”, fazendo uso inclusive do monólogo interior, do discurso indireto livre, como acontece

nas obras de Clarice Lispector e Virginia Woolf (*Mrs. Dalloway*). Conforme observa Tom Wolfe, “a voz do narrador, na verdade, era um dos maiores problemas na escrita de não-ficção. A maioria dos autores de não-ficção escrevia, sem saber, dentro da tradição britânica centenária, na qual fica entendido que o narrador tem de assumir uma voz calma, cultivada e, de fato, polida” (p. 32).

Neste sentido, Wolfe levou o discurso jornalístico às últimas conseqüências, reproduzindo em seus textos desde os gritos de mulheres de uma casa de detenção, de Greenwich Village, em Nova Iorque, passando pelo uso de onomatopéias até a focalização narrativa sob vários pontos de vista numa única frase. O desafio era conquistar o leitor, provocá-lo e envolvê-lo de forma mais completa na descrição dos fatos.

Na história de Baby Jane Houzer, “A Garota do Ano”, Tom Wolfe conta que utilizou três pontos de vista numa passagem bem curta, ou seja, o ponto de vista do sujeito (Baby Jane), o foco narrativo a partir das pessoas que a observavam (os “brotinhos chamejantes”) e o dele³². “Eu sempre mudava de um ponto de vista para outro, às vezes de maneira abrupta, em muitos artigos que escrevi em 1963, 1964 e 1965. Um crítico chegou a me chamar de ‘camaleão’(...) Ele disse isso de maneira negativa. E tomei como um grande elogio” (p. 35). Neste sentido, o relato se aproxima da onisciência seletiva múltipla, a partir da classificação proposta por Friedman, em que as percepções e sentimentos são filtrados pela mente dos personagens.

Diálogo permanente

Como podemos perceber, as aproximações entre o jornalismo e literatura são bastante fecundas e invalidam as tentativas daqueles que procuram estabelecer, embora elas existam, fronteiras totalmente distantes entre os dois gêneros. Ou seja, as contribuições do jornalismo à literatura e

³² O trecho citado pelo autor é o seguinte: “Que diabo é isso? Ela é deslumbrante de um jeito absolutamente excessivo. O cabelo espetado numa imensa coroa, uma imensa juba bronzeada em torno de um rosto estreito e dois olhos abertos – swock! – como guarda-chuvas, o cabelo todo ondulando por cima de um casaco feito de... zebra! Essas listas órfãs! A, droga! Ali está ela com as amigas, parecendo uma abelha rainha para todos os brotinhos chamejantes de toda parte”(p.35).

vice-versa, ao longo da história, só reforçam a tese da necessidade de refletir sobre as experiências possibilitadas por esta aproximação.

A começar pelos recursos estilísticos utilizados pelos dois gêneros. Como já foi mencionado, o estilo literário prima pela indefinição, ambigüidade e pela representação indireta da realidade. Mas no contexto da pluralidade dos modos de criação literária, o caráter documental e objetivo – que tem definido a linguagem jornalística desde o início do século XX -- também pode constituir o principal arcabouço na construção dos romances e novelas em diferentes fases da literatura.

Como exemplo, citamos as experiências com o realismo social de Balzac, Dickens e Flaubert, na Europa; a escrita de Lima Barreto, em estilo jornalístico, e considerada “desleixada” por muitos críticos; sem falar nos romances regionalistas de cunho extremante objetivo como *Vidas secas*, de Graciliano Ramos, e boa parte da literatura dos anos 70, fase marcada por uma fecunda aproximação da literatura ao jornalismo.

Ou seja, a literatura pode incorporar o estilo comum à história e ao jornalismo, no que consiste especificar o caráter de verdade da ficção, conforme assevera Peter Gay:

A ficção pode, sem dúvida, oferecer a veracidade dos detalhes; os romancistas e poetas não são estranhos à pesquisa. Balzac, em *Les illusions perdues* [*as ilusões perdidas*], conta aos leitores talvez mais do que estes se interessassem em saber sobre as atividades gráficas; Melville acumula informações técnicas exaustivas sobre as baleias e a caça a elas em *Moby Dick*; Thomas Mann discorre com um prazer indisfarçado sobre as causas e o tratamento da tuberculose em *Zauberberg* [*A montanha mágica*]. Tais fatos, em si, são reportagens; retirados do contexto ficcional em que ocupam sua função, seriam textos jornalísticos, especializados ou mesmo históricos (GAY, 1990, p.172).

Quanto ao jornalismo, o estilo marcado pela objetividade, clareza e concisão, predominante desde o início do século XX, segue a velocidade das práticas rotineiras e tende a apresentar margens de diferenças de um discurso da Internet, para o de um jornal ou de uma revista. Mas todos, no entanto, têm algo que os assemelham: uma padronização notória e homogênea que se situa

em menor ou maior grau, mas que os define, principalmente neste momento em que há um distanciamento maior em relação aos procedimentos literários.

Para o leitor, não se trata de uma tarefa difícil diferenciar, na atualidade, a enunciação jornalística da literária, visto que o jornalismo criou um discurso autônomo, e predominantemente marcado pela objetividade, muito embora ainda prevaleçam em alguns textos os procedimentos assemelhados ao de uso corrente do *new journalism*. Ou seja, em contrapeso, o jornalismo tem utilizado em diferentes fases o discurso indireto e plurívoco dos procedimentos literários.

Na questão do estilo, da mesma forma que objetividade aproxima-se da notícia, a subjetividade muitas vezes pode acompanhar o discurso como o zumbido de uma mosca na grande reportagem, numa revista ou livro. A notícia, pela sua própria natureza, vai carecer de um tipo de linguagem mais próxima da realidade objetiva, para dar conta do objeto que precisa ser descrito no seu imediatismo e na intenção de propor a verdade. Trata-se, desta forma, da opção por um discurso que cumpre uma função moral, ética, de caráter anunciador do fato, mesmo que este traga em si diferentes lados, algumas facetas nas quais são projetadas fochos de luz para torná-las mais visíveis.

A subjetividade, por sua vez, tende a ganhar espaço e valor na medida em que o fato se amplia, ganha dimensão sociológica, intelectual e simbólica numa grande reportagem na qual não se pode desprezar as figuras de retórica e os diferentes pontos de vistas no sentido de contar uma história. No fundo, os estilos praticados por ambos os gêneros mais os unem do que os distanciam, sendo que na literatura, por ser guiada principalmente pelo ficcional e pelo imaginativo, há uma maior pluralidade de experiências e experimentações.

Em suma, é preciso ressaltar que a maneira como cada gênero representa a realidade irá refletir na linguagem e no estilo adotado pelo enunciator, predominantemente de forma mais direta e comunicativa no caso do jornalismo, ou indireta no tocante à literatura. Neste sentido, vale lembrar que a ruptura provocada pelas vanguardas no início do século XX trará aos olhos do leitor uma realidade muitas vezes distorcida e fragmentada.

Se na questão do estilo e representação da realidade, pode-se dizer que há certa diferenciação – mas que em alguns momentos da história se aproximam por demais pelo próprio empréstimo de um gênero ao outro –, distanciamento maior ocorre em relação às funções que cada um dos gêneros

exerce quando da representação de uma determinada realidade. Enfim, no caso específico do jornalismo, a comunicação com o leitor e a busca da verdade através do pacto ético. “Num texto de 1927, *A natureza da experiência estética*, George Herbert Mead salientava que o jornalismo tinha várias funções, uma delas a de dar espaço ao imaginário, outra a de procurar notícias, necessária a uma sociedade aquisitiva. Entre as duas, a margem é estreita e a dimensão de informação inseparável da componente estética, aqui definida numa dimensão social” (PONTE, 2004, p.53).

Esta discussão levanta outras questões: a primeira se dá no nível da linguagem, ou seja, é certo que no jornalismo impera a função pragmática, mas nada o exime de dialogar com a função estética, o que é comprovado principalmente nas grandes reportagens e nas crônicas, consideradas um gênero híbrido entre o jornalismo e literatura. Por outro lado, a literatura, que por sinal é reconhecida pela função estética, ou pela linguagem no mais alto grau de significados possíveis, como diria Pound, pode também exercer uma função pragmática, e um exemplo é a produção literária durante o regime militar no Brasil pós-64 que, em função da censura, manteve um diálogo intenso com a linguagem e os procedimentos jornalísticos.

A discussão invariavelmente encaminha-se para questões de fundo moral e filosófico que, de certa forma, estão relacionadas à natureza intrínseca e afirmativa dos dois gêneros e às tentativas de situarem-se em campos autônomos. Enquanto o jornalismo passará, ao longo da história, a ser regido cada vez mais pelo pacto ético com o leitor, pela busca da veracidade dos fatos, a literatura deixará de, obrigatoriamente, estabelecer compromissos com as funções de caráter moralizante, conforme já mencionado, para avançar pelo domínio plural e indefinido da natureza estética, a partir do que se convencionou chamar de “arte pela arte” dos simbolistas e parnasianos do século XIX até culminar com as transformações operadas pelos movimentos de vanguardas no início do século XX.

Isto, entretanto, não impediu que o campo plural da literatura continuasse a abrigar uma visada de caráter ético que, se não estava condicionada ao encontro da verdade de caráter imediato do jornalismo, resultará num esforço de constituir uma prosa direcionada ao modo solidário do processo ficcional para com as classes oprimidas, contrário à violência, às

injustiças sociais e a qualquer possibilidade de restrição da liberdade do indivíduo num determinado contexto sócio-cultural.

No livro *Que é literatura*, o filósofo e escritor Jean-Paul Sartre defende, inclusive, a tese de que, por essência, a literatura deva desencadear ações para o desvendamento da realidade, de modo que o escritor sempre necessitará promover escolhas e que jamais poderá portar-se na condição de “inocente” diante do mundo. “(...) acreditamos que o escritor deve engajar-se inteiramente nas suas obras, e não como uma passividade abjeta, colocando em primeiro plano os seus vícios, as suas desventuras e as suas fraquezas, mas sim como uma escolha, com esse total empenho em viver que constitui cada um de nós (...)” (SARTRE, 2006, p. 29).

Conforme observa o autor, a literatura só se realiza quando compreende a possibilidade da liberdade de escolha. Este posicionamento, inclusive, é evidenciado nas obras de ficção produzidas por Sartre em total consonância com o seu pensamento filosófico, expresso na liberdade compromissada com outro, presente, por exemplo, na trilogia “Os caminhos da liberdade”, composta pel’ *A Idade da razão*, *Sursis* e *Com a morte na alma*.

Não se escreve para escravos. A arte da prosa é solidária com o único regime onde a prosa conserva um sentido: a democracia. Quando uma é ameaçada, a outra também. E não basta defendê-las com a pena. Chega um dia em que a pena é obrigada a deter-se, e então é preciso que o escritor pegue em armas. Assim, qualquer que seja o caminho que você tenha seguido para chegar a ela, quaisquer que sejam as opiniões que tenha professado, a literatura o lança na batalha; escrever é uma certa maneira de desejar a liberdade; tendo começado, de bom grado ou à força você estará engajado (p. 53).

Por certo que o posicionamento do escritor e filósofo francês, de defesa do engajamento quando da produção literária, deva ser entendido dentro do contexto histórico-social no qual o autor estava inserido, marcado pela resistência francesa durante a Segunda Guerra Mundial; e também pelo fato de a obra *Que é literatura* constituir-se numa resposta de Sartre a Julien Benda, defensor do não-engajamento do escritor em seu livro *La trahison des clercs*, No fundo, a recusa de Sartre representa uma forma de combater aqueles para quem o escritor não pode, de maneira alguma, estar comprometido com o seu tempo histórico, mas somente com o exercício da arte pela arte.

É evidente que a tese de Sartre se apresenta nos dias atuais de forma datada, tendo em vista a libertação da literatura de uma conduta, diria exemplar. Por outro lado, a historiografia literária brasileira vem demonstrando que este gênero acabou sendo acionado em momentos que ao jornalismo foi negado o exercício de sua função ética, libertadora e democrática, de compromisso com os interesses de grande parte da sociedade. Um exemplo foi o caminho trilhado pelos escritores, a maioria jornalistas, na década de 70, na busca de retratar a realidade social e política do país, apagada pelo mando da censura. Ou então, o engajamento de Lima Barreto, na luta pelo fim da discriminação e divisão racial e de classe no país no raiar da República.

No mais, não se sabe até quando efetivamente o jornalismo e a literatura permanecerão como tentativas de se estabelecerem como gêneros autônomos, uma vez que vivem historicamente numa relação de simbiose, necessária para dar conta de revelar as relações de poder exercidas a partir dos mecanismos de intervenção e representação da realidade.

Se levarmos em consideração as idéias de Eagleton, as distinções de gêneros, fruto da sociedade burguesa, quem sabe um dia poderão se mostrar falaciosas, no contexto de uma sociedade que prima pela pluralidade de meios de compreensão da atividade artística e do diálogo entre os diferentes tipos de artes, neste início do século XXI.

O jornalismo absorveu o discurso da ciência, do ideal “burguês”, da modernidade. Era necessário, no âmbito do espírito do direito à informação que predominava no final do século XIX, que este adotasse uma linguagem objetiva e que carecesse de um método, de um conjunto de regras para que estas pudessem ser utilizadas por todos. Era necessário uma aproximação da verdade objetiva para o relato, pelo menos num primeiro momento, no calor dos fatos.

Na contemporaneidade, estas práticas continuam a ser adotadas, a servir como guia nas atividades jornalísticas, embora não invalidem as experiências estéticas realizadas nas grandes reportagens, artigos e ensaios. Talvez algum dia a literatura traga novamente o jornalismo para o campo literário, como primo-irmão do romance, do conto e da poesia. Uma tese, porém, considerada distante, tendo em vista o fato de o jornalismo ter

alcançado maior proeminência, como porta-voz do cidadão nas ditas sociedades democráticas.

No mais, é preciso considerar o fato de o jornalismo ter deixado de representar mera figura de retórica, após o poder de influência que passaria a conquistar no século XIX, e com o império que em torno dele se formou, no século XX, a partir do surgimento das grandes redes de comunicação, transformando-se no principal agente na configuração da esfera pública na sociedade moderna. E por fim, vale lembrar que tem crescido a produção de estudos teóricos que buscam oferecer-lhe um atestado epistemológico, como um campo autônomo.

Desta forma, a natureza dos princípios do jornalismo e da literatura mostra-se distinta. E não é possível pensar mais no ideal de pura aproximação como havia há pelo menos um século. Da literatura agrada ao jornalismo a linguagem, embora não é raro observar, nas últimas décadas, uma redução da dimensão estética, dos procedimentos literários, nas reportagens publicadas nos veículos de comunicação, principalmente no Brasil. O interessante, no entanto, é saber até que ponto a prevalência deste discurso objetivo e científico, que lhe contribui para atestar o seu caráter de autonomia, prevalecerá nos jornais impressos, tendo em vista que os meios eletrônicos captam a informação no seu imediatismo e, nisso, o discurso da objetividade, da pirâmide invertida, já vem exercendo uma função primordial.

Ao jornalismo impresso, quem sabe restará novamente a busca de uma aproximação maior com a literatura, por meio de um discurso diferenciado capaz de seduzir aquele que lê, com outras armas que a própria divulgação da notícia, que a comunicação imediata com o leitor.

3 LITERATURA E COMPROMISSO

A conexão existente entre a produção literária do começo do século XX e da década de 70. O diálogo intenso entre jornalismo e literatura. A incorporação dos procedimentos jornalísticos em Lima Barreto, Euclides da Cunha e João do Rio. O processo de urbanização do Rio de Janeiro. As fraturas sociais no início da República. Uma literatura de cunho militante.

Antes de situar a análise no contexto dos anos 70, do século XX, e nos procedimentos que resultaram num tipo de literatura com uma dicção muito própria e de caráter experimental, faz-se necessário salientar que a produção daquele período não está solta no tempo, desconectada da história do intenso diálogo que ao longo de décadas marcaram as relações entre a literatura e o jornalismo no Brasil.

Em que pese haver, nem que seja, sinais de aproximações em todas as épocas, vale a pena evidenciar a conectividade existente entre a contaminação dos discursos nos anos 70 e no início do século XX, a começar pelo grande envolvimento dos escritores na vida político-social do país, o que resultou numa literatura engajada (não confundir com panfletária), e com uma clara opção dos escritores e jornalistas em representar a realidade nacional sob a ótica dos excluídos, das classes marginalizadas.

Neste aspecto, Ivan Angelo, João Antônio, Antonio Callado, entre outros escritores, acabam tornando-se herdeiros de um modelo ficcional que teve nas figuras de Lima Barreto e Euclides da Cunha seus maiores representantes e que, de uma forma mais expressiva, foram os primeiros, no Brasil, a incorporar os procedimentos jornalísticos na produção literária como um todo. Isto sem mencionar que nunca na história da literatura nacional havia ocorrido uma relação tão direta entre a temporalidade imediata dos fatos e sua transposição para as páginas do livro, muito próxima da natureza da imprensa quando da divulgação de uma notícia.

Por outro lado, vale lembrar que na literatura do século XIX, a discursividade jornalística quase não encontrava espaço na elaboração das obras romanescas, embora prevalecesse a tese contrária, visto que o discurso literário mantinha presença constante nos jornais, seja nos textos publicados

em artigos ou crônicas. Naquele período, no Brasil, o jornalismo ainda primava-se pelo caráter amadorístico, uma vez que a imprensa chegará com substancial atraso ao país, apenas em 1808³³, a partir da publicação da *Gazeta do Rio de Janeiro*, órgão feito na imprensa oficial e que servia aos interesses da corte portuguesa³⁴.

Os veículos impressos com uma linha editorial independente do governo central só iriam surgir em 1821, com o fim da censura prévia, decretada pelo príncipe Regente Dom Pedro. No contexto dos ideais do liberalismo, muitos jornais surgiram no país a serviço de grupos e ações políticas, mas ainda numa fase amadora, uma vez que as primeiras empresas jornalísticas, no sentido do termo, só teriam início no final do século XIX com a importação de equipamentos modernos, como linotipos e rotativas, e a constituição no Rio de Janeiro de um público urbano carente de informações.

A imprensa brasileira nascia atrelada basicamente ao gênero opinativo, como também à literatura e ao jornalismo cultural. Neste raciocínio, são bastante pertinentes as palavras ditas na época pelo crítico Sílvio Romero, citado por Sodré: “No Brasil, mais do que noutros países, a literatura conduz o jornalismo e este à política que, no regimento parlamentar e até no

³³ Ao analisar a proibição da corte portuguesa para instalação de tipografias no Brasil Colônia, Nelson Werneck Sodré observa que ao contrário da América Hispânica, onde o colonizador encontrou uma cultura avançada, e por isso exigia-se uma tarefa mais árdua no sentido de sobrepujá-la de forma mais duradoura, não houve aqui a necessidade de implantar universidades e tipografias com o intuito de garantir o domínio da metrópole.

Apesar da fiscalização e das leis condenatórias, algumas bibliotecas particulares começaram a surgir no final do século XVIII, conforme mostram os autos das “inconfidências”. De acordo com Sodré, vários livros circulavam sigilosamente em mãos dos “inconfidentes”, relacionados ao iluminismo e aos ideais do liberalismo propagados pela Revolução Francesa. Assim, alguns habitantes de Vila Rica passaram a ter acesso a obras de Rosseau, Volney e Voltaire, entre outros autores. Sabe-se, inclusive, que Tiradentes possuía, em francês, a *Coleção das Leis Constitucionais dos Estados Unidos da América* (SODRÉ, 1999, p. 12).

Se os livros, entre eles a *Constituição Francesa*, e os jornais pelo menos circulavam de forma clandestina nos meios intelectuais do Brasil Colônia, sobretudo entre os integrantes da Conjuração Mineira, o mesmo não ocorreu com a instalação das tipografias, embora houvesse algumas tentativas de implantá-las, como em 1706, no Recife, e em 1746, no Rio de Janeiro. Todas elas, no entanto, foram liquidadas pela metrópole. Conforme Nelson Werneck Sodré, a imprensa somente surgiria no Brasil, no início do século XIX, “sob proteção oficial”, com a vinda da corte de D. João VI para o Rio de Janeiro.

³⁴ Para os historiadores, este veículo não teve senão uma função cronológica, já que o seu conteúdo era mera reprodução de artigos extraídos da *Gazeta*, de Lisboa, ou da imprensa inglesa, isto sem salientar o seu vínculo com a Coroa. Há quem afirme, por sua vez, que o primeiro jornal brasileiro foi o *Correio Brasiliense*, de Hipólito da Costa, lançado em 1º de junho de 1808. O jornal de periodicidade mensal era impresso em Londres, circulou no Brasil três meses antes da *Gazeta do Rio de Janeiro* e com mais de cem páginas, ou seja, bem superior ao do órgão oficial, que se resumia a poucas folhas e era bastante rudimentar.

simplesmente representativo, exige que seus adeptos sejam oradores. Quase sempre as quatro qualidades andam juntas: o literato é jornalista, é orador, e é político” (SODRÉ, 1999, p.184).

Os jornais serviam como meio de ofício e vitrine para os escritores expressarem sua opinião através dos artigos de fundo, além de constituírem-se num espaço adequado para a publicação de suas obras literárias na forma de folhetim. Nos anos de 1852 e 1853, Manuel Antônio de Almeida divertia-se publicando em folhetins o romance de costume *Memórias de um sargento de milícias*. O escritor José de Alencar atuou como redator-chefe do *Diário do Rio de Janeiro*, em 1856, onde publicou seu primeiro romance, *Cinco minutos*, embora o seu maior sucesso tenha sido *O guarani*.

Gonçalves Dias, Teixeira e Sousa, Joaquim Manuel de Macedo, Machado de Assis entre outros escritores, também utilizaram os jornais e revistas para divulgar seus trabalhos e opiniões. Machado de Assis, por exemplo, começou bem cedo, aos 16 anos, no jornal *Marmota*, de Paula Brito, escrevendo um artigo em 1855 em homenagem ao jovem imperador. Muitos dos contos do escritor, que também era crítico literário, foram divulgados no *Jornal das Famílias*, endereçado às mulheres e aos estudantes.

A discursividade jornalística, por outro lado, só vai encontrar lugar de destaque na produção literária nas primeiras décadas do século 20 com a publicação pela Garnier, em 1902, de *Os sertões*, de Euclides da Cunha, e das obras de Lima Barreto. Nesta época, o jornalismo no Brasil começava a ganhar funções empresariais³⁵, embora até a atuação de João do Rio ainda não era possível separar a informação da opinião nas páginas dos jornais.

No início do século XX, o diálogo entre jornalismo e literatura atinge o seu ápice. O noticiário era redigido de forma difícil, empolada e cheia de ornamentos. “O jornalismo ainda feito por literatos e confundido com literatura,

³⁵ Após o fim do Império, temos no Brasil uma imprensa bastante diversificada e em transformação, passando do caráter artesanal para a fase industrial. Ou seja, se de um lado havia os jornais menores, partidários, como *O País*, *Diário de Notícias* e *Cidade do Rio*, por outro já se despontavam organizações poderosas, vivendo de anúncios publicitários, como o *Jornal do Comércio*, *Gazeta de Notícias* e o *Jornal do Brasil*, que surge em 1891, já como uma empresa sólida.

Os jornais passam a exercer grande influência sobre a opinião pública em meio à ascensão da burguesia no Brasil, apoiada pelo fenômeno da urbanização e pelo crescimento de um público leitor cada vez mais carente de notícias. No final do século XIX, a imprensa vai testemunhar uma crise entre aqueles que queriam a ampliação das reformas sociais e a República das oligarquias, que tem início com a eleição de Prudente de Moraes, e que será consolidada depois com Campos Sales.

e no pior sentido”, atesta Nelson Werneck Sodré (p.283). Além de Lima Barreto e Euclides da Cunha, reforçavam o quadro profissional da imprensa intelectuais como Olavo Bilac, José Veríssimo, Coelho Neto, José do Patrocínio, entre outros. Eles buscavam não só uma maneira de dar visibilidade aos seus trabalhos, como status e remuneração:

Os homens de letras buscavam encontrar no jornal o que não encontravam no livro: notoriedade, em primeiro lugar; um pouco de dinheiro, se possível. O *Jornal do Comércio* pagava as colaborações entre 30 e 60 mil réis; o *Correio da Manhã*, a 50. Bilac e Medeiros e Albuquerque, em 1907, tinham ordenados mensais, pelas crônicas que faziam para a *Gazeta de Notícias* e *O País*, respectivamente; em 1906, Adolfo Araújo oferecia 400 mil réis por mês a Alphonsus de Guimaraens para ser redator de *A Gazeta*, em S. Paulo. No inquérito organizado por Paulo Barreto, e depois reunido no volume *O Momento Literário*, uma das perguntas era esta: ‘O jornalismo, especialmente no Brasil, é um fator bom ou mau para a arte literária?’ A maioria respondeu que bom, naturalmente. Félix Pacheco esclareceu, com exatidão: ‘Toda a melhor literatura brasileira dos últimos trinta e cinco anos fez escala pela imprensa’ (p. 292).

Sem entrar no mérito da contribuição em termos qualitativos do jornalismo para com a literatura, nesta fase, o fato é que até então nunca na história das letras no país a produção literária estivera tão colada à realidade mais imediata e, neste caso específico, aos acontecimentos que acabavam de se suceder com o advento da República. Isto na medida em que, especialmente o romance, tomando como exemplos aqueles produzidos por Lima Barreto, passa a priorizar a informação como forma de denunciar as mazelas de uma sociedade preconceituosa e que preconizava um modelo excludente entre os estratos sociais.

Pela primeira vez, não haverá mais a necessidade de, a exemplo do período romântico, constituir mitos, buscando a formação da identidade nacional, a partir da visão romanceada e idílica da natureza e do índio, conforme demonstra as representações nas obras de José de Alencar. Como acontecerá na década de 70, o momento será de ruptura e de transformações sociais e, neste sentido, há mais aspectos que aproximam do que distanciam estas duas fases em que a argumentação das idéias presentes na narrativa tem prevalência em relação ao enredo e às histórias das personagens.

São dois períodos da história do país em que ocorrem grandes transformações tecnológicas e que afetam sobremaneira a produção da cultura

nacional. A chegada do cinematógrafo, do fonográfico e dos primeiros automóveis, assim como as transformações urbanísticas vivenciadas pelo Rio de Janeiro, no início do século XX, de alguma maneira, irão influenciar ou, conforme atesta Flora Süssekind, em *O cinematógrafo das letras: literatura, técnica e modernização no Brasil*, determinar o próprio modo de fazer literatura no país:

Não se trata, no entanto, aqui, de apenas focar a literatura brasileira dessas décadas de modernização de acordo com suas hesitações diante do horizonte técnico que então se constitui, mas sim de *sugerir uma história dos meios e formas de comunicação, cujas inovações e transformações afetam tanto a consciência dos autores e leitores quanto às formas e representações literárias propriamente ditas* (SÜSSEKIND, 1987, p 26).

Ao tratar deste diálogo intenso entre as transformações de caráter técnico e a produção literária, a autora cita João do Rio, Olavo Bilac, Lima Barreto e Godofredo Rangel. “Os textos de João do Rio, por exemplo, mantiveram-se sempre *cheek to cheek* com os novos meios de reprodução, impressão e difusão. Não só lhes atribuíam contornos sedutores, como se deixaram marcar tecnicamente por eles” (p.19). Como exemplo, ela cita trechos de “O dia de um homem em 1920”, incluído em *Vida vertiginosa* (1911) em que o autor avança uma década no tempo, colocando uma personagem em contato direto com os novos inventos, inclusive um “Jornal Eletro Rápido”, capaz de atingir diariamente seis milhões de telefonógrafos em seu domicílio.

Olavo Bilac, por sua vez, servia de diferentes expedientes estilísticos para compor sua produção textual. Enquanto o uso da objetividade, da linguagem jornalística, e de ganchos caía bem na forma de estruturação das crônicas e reclames, a linguagem mais rebuscada e elevada prestava-se para a elaboração de poemas. “Muitos vocativos, palavreado vistoso, proliferação de sinônimos, analogias com a mitologia clássica, todo esforço era no sentido de tornar o texto diverso do jornalístico, contrastá-lo às imagens técnicas produzidas pela fotografia e pelo cinematógrafo e descartar os assuntos corriqueiros que serviam de fonte para a crônica diária” (p.21-22).

De Lima Barreto, a autora prefere atestar a utilização da imprensa e dos artefatos mecânicos como temática presente em diferentes textos. Ela observa

que ao contrário de Bilac e João do Rio, Lima Barreto reelaborava os recursos jornalísticos. Neste sentido, lança mão de uma frase da personagem Isaías de *Recordações do escrivão Isaías Caminha* para quem “no jornal, compreende-se o escrever de modo diverso do que se entende literariamente”; ou sintetiza o pensamento de Silviano Santiago quando este observa que “Lima Barreto liberou processos estilísticos do folhetim publicado em jornal, transformando-os em recurso para uma estética popular do romance” (p. 24).

Do mesmo modo que nas primeiras décadas do século XX, a consolidação dos meios de comunicação de massa no Brasil, especialmente a televisão, terá uma repercussão decisiva nos modos de representação da produção literária dos anos 70. Como exemplo, podemos citar a utilização recursos da propaganda, da diagramação de jornais, da linguagem jornalística e cinematográfica nas obras de escritores como Ignácio de Loyola Brandão, Ivan Angelo, Antonio Callado, entre outros.

Nesta realidade emergente, na qual se contrapõe o passado e o presente, o velho e novo, o país será representado em suas contradições, numa visão dialética, transformadora, distante da ideologia dominante, por uma parcela considerável de artífices do meio cultural. Além disso, a partir de uma produção literária que adotará novas linguagens, muitas vezes de caráter experimental, conforme as novas exigências da modernidade, em que pese as diferenças nas duas fases, como a existência da censura e a natureza do discurso, mais objetivo do jornalismo, na década de 70.

O fato é que nos dois momentos, o jornalismo é chamado a contribuir com a literatura. A obra de Lima Barreto, por exemplo, vai surgir como um contrapondo a uma produção de caráter ornamental, de uma estética vazia, representada por Coelho Neto, assim como as criações dos anos 70 irão emergir no vácuo de obras deixadas por grandes nomes como Guimarães Rosa e Clarice Lispector, e quando as funções e a representatividade dos anseios sociais da sociedade estão em xeque, devido ao processo de censura nos meios de comunicação.

Em *Literatura como missão*, Nicolau Sevcenko classifica três tipos de intelectuais com prevalência no período conhecido como Regeneração, ainda nos primórdios da Primeira República. O primeiro grupo era constituído por intelectuais com proeminência na vida pública nacional, e que contavam com

grande prestígio junto à burguesia carioca, na qual encontrava respostas incentivadoras para as suas crônicas, críticas, comentários, poesias etc., publicadas fartamente nos luxuosos jornais e revistas do Rio de Janeiro. “O segredo de seu sucesso, sabiam-no bem, repousava sobre um perfeito ajustamento aos gostos e anseios do público, daí suas temáticas sedições e sua linguagem aparatosa, repontada de retórica” (SEVCENKO, 2003, p.132). Conforme o autor, faziam parte do time dos “vencedores” Coelho Neto, Olegário Maciel, entre outros.

Na seqüência, contrapõe-se o grupo dos “derrotados”, formado de acordo com Sevcenko, por intelectuais que se julgando marginalizados diante da nova ordem política e social reagiam com resignação ou daqueles que pregavam reformas, na pura tradição da “Geração de 70”. “O primeiro desses subgrupos era genericamente referido como meio dos ‘boêmios’, embora essa caracterização fosse inadequada. Envolvia principalmente os simbolistas, nefelibatas, decadentistas e remanescentes do último romantismo” (p.133). Um dos exemplos citados pelo autor é o poeta simbolista Cruz e Souza.

Por fim, constitui-se para o autor de *Literatura como missão* o terceiro tipo de intelectual, em destaque nas primeiras décadas da República, como aquele capaz de expor as fraturas e contradições do regime, de colocar a literatura a serviço das classes marginalizadas e das transformações de cunho social. Responsáveis pela produção de uma literatura engajada e convictos da necessidade da participação ativa do intelectual num momento decisivo na vida da República, Lima Barreto e Euclides da Cunha são os escritores escolhidos por Sevcenko para tecer sua análise sobre as transformações político-econômicas e sociais do Rio de Janeiro e do país no período da *Belle Époque*.

O autor destaca os pontos convergentes e divergentes nas obras e as posições político-ideológicas dos dois escritores, dos tratamentos temáticos aos procedimentos literários e visões de mundo. No entanto, o que unia Euclides da Cunha e Lima Barreto – e que talvez nunca tenham se defrontado, embora morando numa mesma cidade --, era a preocupação com os caminhos trilhados pela República, marcados pelo modelo oligárquico, saneador e responsável pelo progresso técnico e econômico no qual não estava incluída grande parte da população brasileira. Além disso, prevalecia neles a

consciência de que o intelectual não poderia permanecer alheio à nova ordem que se configurava no Brasil.

Com Lima Barreto e Euclides da Cunha é inaugurado no país um tipo de literatura compromissada com a realidade imediata, de cunho militante³⁶, especialmente no caso de Lima, em cujo centro estava a preocupação de discutir as questões nacionais. “As novas condições históricas levaram as tensões sociais ao seu índice máximo de agudização, e ambos os autores eram concordes em afirmar a necessidade de refrear e eliminar os novos fatores econômicos, sociais e políticos, responsáveis pelo mal-estar generalizado da sociedade e sua progressiva desumanização” (p.143-44).

Antonio Candido, no entanto, chama a atenção para o fato de que a tomada de consciência, por parte dos autores nacionais, de seu papel histórico está na gênese da literatura brasileira. A começar pelos neoclássicos que buscavam dar uma coloração local aos temas universais, acentuando-se com a Independência, quando houve na atividade literária o esforço de construir um país livre, e uma identidade nacional a partir da particularização dos temas e dos modos de exprimi-los (CANDIDO, 1997, p.26).

Esta visada nacionalista e de retratação da realidade mais próxima, Candido prefere inseri-la no que caracteriza como *literatura empenhada*, em que o valor da obra cede espaço à necessidade de comunicação imediata e, por conseqüência, numa fuga ao terreno das belas-letas. “Esta disposição de espírito, historicamente do maior proveito, exprime certa encarnação do espírito nacional, redundando muitas vezes nos escritores em prejuízo e desnorteio, sob o aspecto estético” (p. 26).

Em que pese a configuração do nacionalismo artístico ter prevalecido, e de um criação “empenhada”, no entendimento de Candido tornou-se auspicioso o processo de sistematização literária verificado na fase neoclássica, aliado ao aprofundamento da consciência estética (concepção universal o rigor da forma), o que não seria possível sob a influência da “indisciplina” dos autores românticos (p.26). Para o autor, o nacionalismo crítico, herdado dos românticos, no entanto, deve ser considerado como algo positivo, até mesmo

³⁶ No artigo “Amplius!” publicado no primeiro número da revista *Floreal*, em 25/10/1907, Lima Barreto defende inclusive uma literatura militante em contraposição a uma produção mais contemplativa.

com certa eficácia estética. Mas “deve-se, pois, considerá-lo *subsídio* de avaliação, nos momentos estudados, lembrando que, após ter sido recurso ideológico, numa fase de construção e autodefinição, é atualmente inviável como *critério*, constituindo neste sentido um calamitoso erro de visão” (p. 28).

O fato é que, de alguma maneira, as questões apontadas por Antonio Candido abarcam o domínio das relações existentes entre o jornalismo e literatura no país, no sentido de que as contribuições daquele para o estabelecimento de um valor estético à literatura seriam desastrosas. E por ações do que ele designa como “delegados da realidade” sucede um tipo de literatura empenhada que, “se não decorreu daí realismo no alto sentido, decorreu certo imediatismo, que não raro confunde as letras com o padrão jornalístico; uma bateria de fogo rasante, cortando baixo as flores mais espigadas da imaginação” (p. 27).

A “fidelidade documentária” ou “sentimental”, que sua opinião predomina nos autores brasileiros, está presente na análise que faz da produção literária de Lima Barreto em “Os olhos, a barca e o espelho”, e expressa no início do texto. “Para Lima Barreto, a literatura devia ter alguns requisitos indispensáveis. Antes de mais nada, ser sincera, isto é, transmitir diretamente o sentimento e as idéias do escritor, da maneira mais clara e simples possível”. (CANDIDO, 2000, p. 39). Neste artigo, Candido retoma os conceitos já definidos anteriormente para analisar de uma forma mais ampla a produção literária do autor de *Triste fim de Policarpo Quaresma*.

Retorna, neste caso, a concepção de literatura empenhada e a maneira como as convicções e sentimentos interferiram de forma contundente no projeto literário de Lima Barreto:

Porque, se de um lado favoreceu nele a expressão escrita da personalidade, de outro pode ter contribuído para atrapalhar a realização plena do ficcionista. Lima Barreto é um autor vivo e penetrante, uma inteligência voltada com lucidez para o desmascaramento da sociedade e a análise das próprias emoções, por meio de uma linguagem cheia de calor. Mas é um narrador menos bem realizado, sacudido entre autos e baixos, freqüentemente incapaz de transformar o sentimento e a idéia em algo propriamente criativo. (p. 39).

Ao atestar a irregularidade da produção, Candido observa que Lima Barreto, muitas vezes, mostra-se melhor como ficcionista em certas notações do cotidiano do que propriamente em seus romances, crônicas e contos, atestando-lhe a irregularidade de sua produção literária, da qual acena sem reservas apenas para qualidade de alguns contos e da obra *Triste Fim de Policarpo Quaresma*.

As discussões sobre a contribuição positiva ou não do jornalismo à literatura remonta à própria época de Lima Barreto e Euclides da Cunha. Em 1904, o repórter e escritor João do Rio lançou uma pesquisa em que procurava saber a posição de intelectuais, incluindo Olavo Bilac, sobre a possibilidade de a atividade jornalística ajudar ou atrapalhar a produção ficcional. As respostas foram publicadas no livro *O momento literário* e revelaram que não havia qualquer unanimidade entre os consultados.

O que importa mencionar é que a figura do escritor-jornalista acompanha a produção literária nacional desde o período da Independência, de modo que um se sobressai em determinadas fases, em conformidade com o delineamento das configurações históricas que então se delineiam. No período após a proclamação da República, o jornalismo assume posição de destaque, inclusive resvalando muito de sua natureza e linguagem para a literatura, em função de necessidades sociais urgentes. Na década de 70, a literatura acaba tornando-se um desaguadouro natural para a falta de expressão presente nos meios jornalísticos.

No fundo, são dois momentos na vida nacional em que maior convergência se realiza, fases de transição importantes não apenas no setor econômico, político e social, mas também no nível estético. De algum modo, as influências provocadas pelos novos meios tecnológicos e de informação, tanto num período como em outro, interferem no modo de dizer, de criar, estruturar o próprio fazer literário, também em transformação e em conformidade com a linguagem de seu tempo.

E por força de contribuir, ilustrar a conectividade estabelecida com a produção literária da década de 70, no tocante à forma de representação da realidade nacional, é importante aprofundar um pouco a análise, destacando o trabalho realizado por escritores como Lima Barreto, Euclides da Cunha, e até mesmo João do Rio, que, embora não tão afinado com as questões sociais

como o autor de *Triste fim de Policarpo Quaresma*, representa uma figura-chave para entender o processo de transformação do Rio de Janeiro e do Brasil no período após o advento da República.

O ideal nacionalista

No limiar da República, dois episódios irão marcar profundamente o país, expor suas mazelas sociais, sendo objetos não apenas de discussões acaloradas nos jornais como também servindo de matéria-prima para composição de grandes obras literárias: a Guerra de Canudos e a Revolta da Armada. A primeira é relatada em *Os sertões*, de Euclides da Cunha, lançado pela Garnier, e a segunda compõe a parte final do romance *Triste fim de Policarpo Quaresma*, de Lima Barreto, publicado na forma de folhetim em 1911.

Em pleno processo de urbanização do Rio de Janeiro, nos anos seguintes após o fim da escravidão no Brasil, Lima Barreto apropriará não apenas das funções jornalísticas – por exemplo, o discurso como informação e o imediatismo -- como da própria linguagem deste gênero para elaborar romances em que predominam teses argumentativas. Seja através de *Triste fim de Policarpo Quaresma* em que no centro das discussões está o “pensar a pátria”, ou em *Recordações do escrivão Isaías Caminha*, no qual busca convencer o leitor sobre o duplo preconceito – de raça e de classe – que serve de barreira à ascensão social das pessoas de cor na República então emergente.

Em *Triste fim de Policarpo Quaresma*, o autor fará uso de estratégias argumentativas – comparações, definições, exemplificações e repetições – para revelar as contradições da nova ordem institucional. Além disso, o emprego de metáforas irá contribuir para o efeito estético da obra, do mesmo modo que na questão temática a miséria será contraposta, em tom melancólico, ao pano de fundo da pátria gloriosa. Ou seja, o enredo da obra não está, em primeiro lugar, a serviço de uma história de amor, como nos romances clássicos, mas na discussão das questões nacionais.

A história do funcionário público ufanista, mais conhecido como Major Quaresma, se passa nos primórdios da República, mais exatamente durante o

governo de Floriano Peixoto, um período marcado por manifestações populares e militares, tendo como destaque a Revolução Federalista, no sul do país, e a Revolta da Armada, no Rio de Janeiro. Um período em que a consolidação da República estava estreitamente vinculada à construção de um discurso voltado para a identidade da pátria.

Será neste cenário, em que a ficção passa a representar a realidade imediata, que Lima Barreto colocará em cena uma personagem de feições idealistas, romântica e dotada de um patriotismo até certo ponto ingênuo. Ou seja, um intelectual de moral ilibada em contraponto a funcionários carreiristas, de retórica vazia, e aos positivistas que sob a aquiescência do marechal Floriano faziam do governo uma extensão da Escola Militar, da Praia Vermelha.

Neste sentido, o título *Triste fim de Policarpo Quaresma* já anuncia de forma concisa e em tom melancólico a degradação do herói naquele que é considerado o romance mais bem-sucedido do escritor Lima Barreto. A partir daí, o leitor depara-se com a supressão do efeito de suspense, de características básicas no enredo de obras clássicas do gênero³⁷, para então mobilizar um conjunto de novas indagações mais afinadas com seu nível de representação social e político, num determinado período da nação brasileira, do que propriamente com as circunstâncias em que se deu a morte de Policarpo Quaresma.

A tragicidade do herói é apresentada ao leitor, indicada no título do livro, com todos os aspectos básicos de que compõe uma notícia. O anúncio do fim de Policarpo é marcado por aquilo que nos assevera LAGE (2002), em *A reportagem: teoria e técnica de entrevista e pesquisa jornalística*, e que torna um fato relevante: intensidade, proximidade, atualidade e identificação. Afinal, estamos no raiar da Primeira República e as contradições desse novo sistema serão colocadas à mostra na narrativa, possibilitando uma reflexão, ainda no calor dos acontecimentos, sobre a realidade nacional e o idealismo da personagem.

³⁷ Nos textos ficcionais clássicos, o suspense é usado como uma estratégia para manter a atenção do leitor e garantir o prosseguimento da leitura dos próximos capítulos, com o narrador muitas vezes lançando de mão de recursos como a descrição para deter o tempo, flash-back, entre outros.

A saga desse herói pungente e utópico, comparado a um Dom Quixote³⁸, coloca em cena os fatos que marcaram os primórdios da República, com um intervalo de tempo de pouco mais de uma década do momento em que eles se sucederam. A obra foi lançada no formato de folhetim no *Jornal do Comércio*, em 1911, e publicada em livro em 1915.

Essa proximidade espacial e temporal em relação aos acontecimentos confere atualidade ao relato e, por mais contraditório que pareça, é o que garante maior sobrevivência à obra *Triste fim de Policarpo Quaresma*. Lima Barreto não temeu os riscos de registrar em literatura uma fração da história brasileira sem que ela estivesse efetivamente consolidada. Poucos escritores até então haviam trabalhado com matéria tão controversa e, antes de tudo, recente na memória da nova sociedade que vingava.

O escritor adotou uma estrutura narrativa capaz de oferecer maior longevidade ao romance, sob a hipótese de vê-lo desatualizado, corrompido pelo tempo e de ser tachado pela crítica com o emblema de obra datada. O autor de *Triste fim de Policarpo Quaresma* soube avaliar o momento e com um estilo muito próprio não temer que a literatura retratasse uma realidade mais imediata e, por que não, mais propícia à pena dos jornalistas.

Um risco possível não fosse a maestria na construção do romance, cuja personagem é antes de tudo uma metáfora do ideal de “pátria grande”, “ufanista”, que predominou naquele período. A publicação de *Triste fim de Policarpo Quaresma*, no sistema de folhetim, traduz a tentativa do autor de levar as discussões sobre o novo país a um público mais amplo, tanto que a própria linguagem tem como intuito, nos moldes da natureza da imprensa, a comunicabilidade, o encontro com leitor.

A notícia e certos comportamentos da imprensa, de forma geral, se não entram na economia da obra como elementos desencadeadores da trama, pelo menos servem para ilustrar a interferência da imprensa nas injunções sociais e políticas daquela época. A loucura de Quaresma é apresentada como notícia

³⁸ A comparação foi cunhada por Oliveira Lima, que apresenta o prefácio da edição de *Triste Fim de Policarpo Quaresma*, em 1916. Segundo ele, “ambos são tipos de otimistas incuráveis, porque acreditam que os males sociais e sofrimentos humanos podem ser curados pela mais simples e ao mesmo tempo mais difícil das terapêuticas, que é a aplicação da justiça da qual um e outro se arvoraram paladinos” (BARRETO, [198-], p. 9).

em primeira mão pelo escriturário Genelício, funcionário público subserviente e noivo de Dona Quinota, a filha do general Albenaz.

Estaria o protagonista realmente louco? Não demorou muito para o requerimento, apresentado por Policarpo Quaresma à Câmara, instituindo o tupi como língua oficial do Brasil em detrimento do português, servir de chacota na imprensa carioca: “Os pequenos jornais alegres, esses seminários de espírito e troça, então! eram de um encarniçamento atroz com o pobre major. Com uma abundância que marcava a felicidade dos redatores em terem encontrado um assunto fácil(...)” (BARRETO, [198-], p. 71).

Por outro lado, o narrador define a imprensa como cúmplice e desaguadouro natural do conjunto de idéias que passaram a vigorar a partir da nova ordem institucional. Era o canal apropriado para a divulgação das idéias dos intelectuais positivistas e de funcionários públicos que buscavam alçar grandes vôos no terreno movediço da Primeira República, tendo como exemplo mais típico a personagem Genelício e o doutor Armando Borges, marido de Olga, a afilhada de Quaresma.

A história de Policarpo, de fato, contém todos os ingredientes necessários para servir de tema a uma grande reportagem, não fosse a obra de Lima Barreto ser constituída de elementos ficcionais, tratando-se, na verdade, do que poderíamos chamar de “romance argumentativo”, em cujo processo de interpretação do narrador tem prevalência o patriotismo ufanista do herói em contraponto a uma nova realidade sócio-econômica e política que se delineava no país com o advento da República.

Conforme Aristóteles, na *Arte Retórica e Poética*, “três são as questões relativas ao discurso, que precisam de ser versadas a fundo: a primeira, donde se tirarão as provas; a segunda, o estilo que se deve empregar; a terceira a maneira de dispor as diferentes partes do discurso”(ARISTÓTELES, [19--], p.205). Othon Garcia, no livro *Comunicação em prosa moderna* (1983, p. 371) ensina que a consistência de raciocínio e a evidência das provas são os principais elementos de sustentação do argumento; como provas são necessários, em primeiro lugar, os fatos, seguidos dos exemplos, as ilustrações, os dados estatísticos e o testemunho. Outros recursos importantes da argumentação são a comparação e a metáfora, esta relacionada diretamente ao estilo.

A história de Policarpo Quaresma se passa durante o governo do presidente Floriano Peixoto, cuja duração se deu entre 1891 e 1894. A consolidação da República havia sido marcada por manifestos populares e da classe militar, como ocorreu com Revolução Federalista, no sul do país, e a Revolta da Armada, com sublevação da Marinha.

Além de alguns dos episódios que envolveram a Revolta da Armada, *Triste fim de Policarpo Quaresma* apresenta um caleidoscópio de reflexões sobre algumas questões importantes que o desenrolar da história, do progresso, vai colocar em evidência no Brasil, como a perda das tradições populares, a concentração das terras nas mãos do latifúndio, as benesses oferecidas nos cargos públicos, o intelectual a serviço do poder e a repressão aos dissidentes do regime.

“No terreno econômico observamos a eclosão de um espírito que se não era novo, se mantivera no entanto na sombra e em plano secundário: a ânsia do enriquecimento, da prosperidade material. Isto, na monarquia, nunca se tivera como um ideal legítimo e plenamente reconhecido”, observa Caio Prado Júnior, em *História econômica do Brasil* (1987, p. 208), ao avaliar o “progresso estupendo” do país, tendo como figura principal e legitimada o homem de negócio.

O advento da República irá abrir caminho para que o capital estrangeiro tenha uma participação mais ativa no país, o que, segundo explica Caio Prado Júnior, atingira uma presença expressiva no final do século XIX e início do XX com o estabelecimento de grandes bancos que se somaram a outras atividades expressivas, como a exploração das estradas de ferro, empresas de mineração e linhas de navegação, entre outras.

O romance de Lima Barreto se desenrola sob duas perspectivas argumentativas: a de Policarpo Quaresma, que pretende, através do discurso fundado em sua brasiliana³⁹ e em ações concretas, dar um caráter nacional e desenvolvimentista à pátria brasileira, assumindo neste caso uma visada idealista, e a do narrador/autor que se converge para a da personagem Olga, ao refletir, de forma realista, sobre as ações do herói e os problemas nacionais no decorrer da narrativa.

³⁹ Os livros que fazem parte da brasiliana de Policarpo incluem escritores como Gregório de Matos e José de Alencar, historiadores e cronistas europeus que descreveram a paisagem brasileira.

O protagonista tem nítida inspiração nas causas defendidas pelo historiador Affonso Celso, cuja superioridade do Brasil – desde a sua grandeza territorial, passando pelas belezas e riquezas naturais, até a formação do tipo nacional – é enumerada no pequeno livro *Porque me ufano do meu país*, lançado em 1900 e dedicado às gerações futuras (mais propriamente seus filhos). O conde, escritor e professor de Direito, era uma figura republicana que se tornou um ferrenho defensor do retorno da Monarquia nos primeiros anos da República, por esta não lhe corresponder às expectativas.

“Queria, como pai, mas, sobretudo como patriota, que seus filhos e seus netos amassem o Brasil, como ele e seus antepassados amaram, dando-se-lhe, mesmo, em sacrifício, para o testemunhar” (CELSO, 2001, p.18), atesta João de Scantimburgo, da Academia Brasileira de Letras, no prefácio de *Porque me ufano do meu país*. Scantimburgo é um dos defensores desse singelo compêndio de boas maneiras, de como amar a pátria, escrito pelo conde Affonso Celso, em dissonância como o coro de historiadores e críticos literários (Silvio Romero e José Veríssimo) que, na época de seu lançamento, pouquíssima importância atribuíram ao livro.

Assim como em Policarpo, as idéias de Affonso Celso inspiraram reações caricaturais no círculo jornalístico e nas conversas informais na Rua do Ouvidor, considerada na época caixa de ressonância dos acontecimentos da vida cultural do Rio de Janeiro. “Policarpo Quaresma lê muito; prefere autores brasileiros. É um nacionalista fanático, e mais que isso, um ufanista, como o conde Affonso Celso. Quaresma é daqueles para quem tudo, no Brasil, é maior, é melhor”, compara Moacir Scliar, em *Saturno nos trópicos: A melancolia européia chega ao Brasil* (SCLIAR, 2003, p.221).

Na visão romanceada do conde, o Brasil era uma espécie de imenso Eldorado, constituído da mais bela natureza, das maiores riquezas minerais e com uma importante miscigenação de raça; um país sem guerras, sendo que seus argumentos eram embasados em descrições e citações de viajantes estrangeiros e historiadores. Uma pátria onde “(...) com trabalho e honestidade, conquistam-se quaisquer posições. Encontra-se a mais larga acessibilidade a tudo, no meio de condições sociais únicas, sem distinção e divergência de classes, em perfeita comunicação e homogeneidade da população” (CELSO, 2001, p.83).

A construção do ideário da pátria, da nação, surgia em conformidade com a concepção capitalista de que a todos eram oferecidos os mesmos meios necessários para lutar e conseguir ascender econômico e socialmente. Para isso, era necessário fundar o “mito” de que não havia preconceito de classe e de raça e contradições sociais no país, malgrado o exército republicano ter reprimido a balas de canhões milhares de sertanejos, na vila de Canudos, e a história registrar o extermínio no processo de colonização de boa parte das nações indígenas, mesmo sendo os índios seres humanos “bondosos”, “sociáveis” e “confiantes” e de oferecerem respeitosa contribuição na formação do povo brasileiro, conforme proclamava Affonso Celso.

A experiência de Canudos seria retratada dois anos depois do lançamento do livro *Porque me ufano do meu país*, pelo escritor Euclides da Cunha que, apesar da formação positivista da Escola Militar, na Praia Vermelha, no Rio de Janeiro, expôs como nenhum outro intelectual, naquele momento, as mazelas da República e a linha divisória que separa a civilização e a barbárie. Em *Os sertões* (lançado em 1902, pela Editora Laermmert), o autor revela-nos que o Brasil era muito mais que o litoral e que nos recantos da pátria se fortificara uma raça, mistura de portugueses e índios (denominada de mamelucos ou curibocas) e que para esses sertanejos a salvação de todos os males e sofrimentos na terra fundava-se no mito português do sebastianismo.

Para Euclides, a figura de Antonio Conselheiro era um misto de Jesus e Dom Sebastião, o rei português que desapareceu na batalha de Alcácer Quibir, na África. Os sertanejos acreditavam na volta de Dom Sebastião como aquele que os conduziram à terra prometida e este era representado pelo líder religioso. Se a questão era mais de fundo religioso que político, o fato é que o governo federal acreditava que Canudos estava sendo patrocinado pelos monarquistas, um argumento equivocado na visão do escritor, apesar do posicionamento de Antônio Conselheiro declaradamente contrário à República.

Mas o que interessa ressaltar neste estudo é que a consolidação da República, assim como ocorreu após a independência do Brasil (1822), concebia um ideal de pátria, também voltado para a construção da identidade nacional unificada, alterando apenas a tonalidade: o espírito romântico, com o novo regime, cede espaço à visão tecnicista, normatizadora, cuja explicação

dos fenômenos sociais se dá à luz das leis científicas, a exemplo das teses positivistas.

Ao explicar a invenção do Brasil moderno, o pesquisador e historiador Micael H. Herschmnan atesta que o espírito romântico (dos escritores e bacharéis) que grassava durante o período do Império, evocava a natureza como pedra fundamental e como mito de origem da nação (HERSCHMNNAN, 1994, p. 54). Exemplo disso são os romances indigenistas e de descrição das paisagens brasileiras que contribuíram para configurar no imaginário popular a noção de pátria bela, pujante e promissora.

O mito fundador da natureza, de acordo com Herschmnan, no entanto, vai ganhar outra dimensão com o advento da República, desta vez deixando de ser um referencial para explicar a própria existência. Ou seja, os bacharéis passaram a dividir espaço no âmbito da elite intelectual e cultural do país com uma nova classe insurgente, segundo o autor, composta de médicos, engenheiros e educadores para os quais o positivismo proporcionou um “método”, e “fez desses cientistas ‘missionários do progresso’, ‘sacerdote do conhecimento’, transformou a ciência no único caminho para se atingir a saúde plena do ‘corpo social’, ‘a civilização’” (p.56).

Será no calor das polêmicas de cunho nacional que Lima Barreto irá compor a narrativa de *Triste fim de Policarpo Quaresma*. Assim como o conde Affonso Celso, o herói do romance do escritor carioca também está contaminado pela ideologia da criação no imaginário popular de uma identidade nacional e pelo culto à pátria. As semelhanças, no entanto, se prendem apenas ao começo do romance na medida em que Policarpo Quaresma também é defensor da tese de que o Brasil “tinha todos os climas, todos os frutos, todos os minerais e animais úteis, as melhores terras de cultura, a gente mais valente, mais hospitaleira, mais inteligente e mais doce do mundo(...)” (BARRETO, [198-], p. 35).

Ou seja, Policarpo também é um estudioso da pátria, tem em sua biblioteca autores em comum com Affonso Celso (havia lido *História da América Portuguesa*, de Rocha Pita, Gonçalves Dias e Darwin), mas difere-se do conde na medida em que busca colocar em prática o seu projeto, de uma forma ingênua e singular. Além disso, sua trajetória é marcada por uma série

de decepções até atingir a consciência de que por inocência, ao se alistar, havia lutado por uma causa perdida, de trágicas conseqüências.

Para Silviano Santiago, a ficção de Lima Barreto será o elemento que vai provocar um curto-circuito crítico inapelável na cadeia discursiva nacional-ufanista. “É o primeiro e histórico curto-circuito operado na cadeia. Este acidente chamaria a atenção para o fato concreto de que todo discurso sobre o Brasil foi irremediavelmente idealista, comprometido que estava com um discurso religioso e paralelo e que, finalmente, foi o dominador (...)” (SANTIAGO, 1982, p.175). Em suas reflexões, apresenta como exemplo Pero Vaz de Caminha, para o qual o mediador óbvio foi o texto bíblico.

Já Antonio Candido, citando Mário Vieira de Mello, observa que a noção de país novo e de grandeza ainda não realizada predominou no país até 1930. “A idéia de pátria se vinculava estreitamente à de natureza e em parte extraía dela a sua justificativa” (CANDIDO, 2000, p.141). Em sua opinião, a consciência de subdesenvolvimento só se fará presente na literatura brasileira, a partir de 1950, embora a partir de 30 “já tinha havido mudança de orientação, sobretudo na ficção regionalista. (...) Não é falso dizer que, sob este aspecto, o romance adquiriu uma força desmistificadora que precede a tomada de consciência dos economistas e políticos” (p.142).

Se a consciência do desenvolvimento tem início ou não no sistema literário nacional a partir da década de 30, o fato é que a obra de Lima Barreto será a primeira a trazer reflexões, numa narrativa mais colada ao real, sobre as contradições da nova pátria. Mais ainda: irá colocar em xeque dois tipos de intelectuais: o patriota, ingênuo e romântico, representado por Policarpo Quaresma, o qual acredita que numa perspectiva individual poderá solucionar os males do país e do outro lado os positivistas, para quem a ciência, a normatização do comportamento e a medicina por si só bastam para retirar a nação do atraso.

Nas categorias formuladas por Stuart Hall, em *A identidade cultural na pós-modernidade*, Policarpo Quaresma não se enquadraria no sujeito centrado do iluminismo e muito menos como sujeito sociológico, uma vez que as condições sociais e políticas de seu tempo ainda não ofereciam as bases para

isso⁴⁰. Do mesmo modo, também não se encaixa no perfil do nacionalista de esquerda ou direita observado por Roberto Schwarz, em “Nacional por subtração”, do livro *Que horas são?: ensaios*.

Quaresma é, sim, personagem de uma sinfonia melancólica e exasperadora de uma fase de grandes transformações do país, onde não há mais espaço para o intelectual romântico, ingênuo e solitário, ainda fruto do período monárquico. A identidade nacional começava a ser construída sobre a égide de outro discurso, ligado ao positivismo e às medidas de caráter saneador. Um novo discurso que passaria ao largo da atonia vivenciada pela população, conforme descrita pelo narrador, ou seja, uma “espécie de desânimo doentio, de indiferença nirvanésca por tudo que cercam de uma calagem de tristeza desesperada a nossa raça e tira-lhe o encanto, a poesia, o viço sedutor de plena natureza” (BARRETO, [198-], p.252).

O fato é que sob o pano de fundo da paisagem grandiosa, as saúvas não eram os únicos males do Brasil. E assim proliferaram as teorias de raça, do enfraquecimento e neurastenia provocados pela mestiçagem; a tese da degenerescência de Nina Rodrigues, para explicar este sentimento apático e melancólico do homem comum brasileiro. Os remédios começaram a surgir. “Mas era o trópico que gerava as doenças, ou as condições de vida no trópico?” Para Moacyr Scliar, “esta pergunta, em geral, ficava sem resposta, mesmo porque era mais fácil lidar com o micróbio do que com a miséria”⁴¹ (SCLIAR, 2003, p. 199).

Modernidade e exclusão

Se *Triste fim de Policarpo Quaresma* está associado diretamente à idéia de pátria e de constituição identitária da nação, o romance *Recordações do escrivo Isaiás Caminha*, também de Lima Barreto, revela por dentro o processo de urbanização do país, especificamente da cidade do Rio de Janeiro

⁴⁰ Hall distingue três concepções de identidade: o sujeito do iluminismo, o sujeito sociológico e o sujeito pós-moderno. O primeiro trata-se de indivíduo totalmente centrado; o segundo preenchendo o espaço entre o “interior” e o “exterior” – entre o mundo pessoal e o mundo público e terceiro como não tendo uma identidade fixa, essencial ou permanente.

⁴¹ No livro *Saturno no trópicos: a melancolia européia chega ao Brasil*, Moacyr Scliar vai elaborar um vasto painel histórico sobre a melancolia na Antiguidade Clássica, na Renascença e no Brasil, tendo como ponto de partida a obra clássica de Robert Burt, *A anatomia da melancolia*, publicada na Inglaterra em 1621. Scliar dedica boa parte do livro a analisar as repercussões da melancolia na cultura brasileira

e os preconceitos de classe e cor que predominavam entre a burguesia emergente.

Nesta obra, o diálogo entre jornalismo e literatura se intensifica de maneira clara, e ocorre não apenas no caráter mimético, de representação da realidade social e política brasileira, mas também na medida em que a atividade jornalística se constitui num porto para as aspirações de um intelectual mulato e marginalizado (neste caso a personagem Isaías Caminha), e na maneira como desenvolveu sua própria consciência no interior de um regime que continuava nas mãos do poder oligárquico.

Lima Barreto lança *Recordações do escrivo Isaías Caminha*, em 1907, na pequena revista *Floreal*, da qual era editor. Por falta de interesse das editoras brasileiras, a obra foi editada somente em Portugal. Conforme o escritor, tratava-se de um livro “desigual, propositalmente mal feito, brutal por vezes, mas sincero sempre”. Esperava “escandalizar” e “desagradar”, mas a obra foi recebida com o silêncio. As poucas críticas o tacharam de *roman à clef*, no mau sentido, ou de romance panfletário e vingativo.

Um das passagens do livro é bastante representativa. Enquanto aguarda, na redação de *O Globo* a chegada do repórter Ivan Gregoróvitch, que lhe prometera emprego, Isaías Caminha descreve o ambiente acanhado e sufocante do jornal, considerado caixa de ressonância da efervescente vida carioca do início do século XX.

Era uma sala pequena, mais comprida que larga, com duas filas paralelas de minúsculas mesas, em que se sentavam os redatores e repórteres, escrevendo em mangas de camisa. Pairava no ar um forte cheiro de tabaco; os bicos de gás queimavam baixo e eram muitos. O espaço era diminuto, acanhado, e bastava que um redator arrastasse um pouco a cadeira para esbarrar na mesa de trás, do vizinho. Um tabique separava o gabinete do diretor, onde trabalhavam o secretário e o redator-chefe; era também de superfície diminuta, mas duas janelas para a rua davam-lhe ar, desafogavam-no muito. Estava na redação do *O Globo*, jornal de grande circulação, diário e matutino, recentemente fundado e já dispoendo de grande prestígio sobre a opinião (BARRETO, 2003, p.84).

Neste espaço, transita uma legião de jornalistas medíocres de caráter e inteligência, capitaneados por um diretor violento, oportunista e devasso, conforme nos quer convencer o narrador e personagem. Figuras que correspondiam ao universo da vida real, da vida cultural e jornalística do Rio de

Janeiro⁴², o que resultou numa fria recepção pela crítica da obra *Recordações do escrívão Isaías Caminha*.

No plano ficcional, o jornal é a própria representação do meio urbano, da modernidade que chegava ao Rio de Janeiro, capital da República, apoiada numa série de medidas saneadoras e urbanísticas, empreendidas na presidência de Rodrigues Alves, a partir de 1902. Era necessário “botar abaixo”⁴³ a cidade colonial, pestilenta, para dar lugar ao cosmopolitismo europeu, inspirado no modelo parisiense de Haussmann⁴⁴. A remodelação da capital do país foi realizada às custas do capital estrangeiro e sob o fechamento do Conselho Municipal para que o prefeito Pereira Passos pudesse implementar as obras.

De outra forma, a imprensa ressoava como espaço acolhedor dos ideais positivistas e de uma geração de escritores, para quem imperavam o ornamento e o gosto pelas fórmulas prontas. As medidas saneadoras e urbanísticas eram apoiadas por um discurso voltado para a construção da identidade nacional, onde era refutada a visão romântica do mito de origem da nação, propagado durante Império, em prol do cientificismo e do progresso.

Segundo Micael Herschmann, os bacharéis passaram a conviver com uma nova classe insurgente, composta de médicos, engenheiros e educadores, para os quais o positivismo proporcionou um “método”; “fez desses cientistas ‘missionários do progresso’, ‘sacerdote do conhecimento’, [e] transformou a ciência no único caminho para se atingir a saúde plena do ‘corpo social’, ‘a civilização’” (HERSCHMANN, 1994, p.56).

Na verdade, a reforma urbana de Pereira Passos, posta em prática na capital da República, constituía-se de dois grandes empreendimentos: a construção da Avenida Central, rasgando o centro da velha cidade onde se amontoavam uma rede de cortiços, quitandas e birosas, misturadas ao centro

⁴² *O Globo* foi o nome fictício dado por Lima Barreto ao *Correio da Manhã*, criado em 1901, no Rio de Janeiro, e que fazia uma oposição virulenta ao governo de Campos Sales, conhecido por “comprar” a opinião da imprensa (*O País*, por exemplo). Criado pelo advogado Edmundo Bittencourt, o jornal nascia com o propósito de ser “neutro” e “combater a causa do povo”, segundo explica Nelson Werneck Sodré, e para quem o veículo expressava sentimentos e motivos da pequena burguesia urbana (SODRÉ, 1999, p.287).

⁴³ A expressão “bota abaixo!” foi utilizada nas charges publicadas em revistas da época para ironizar as reformas que mudavam o perfil urbano da cidade e expulsavam antigos habitantes do centro da cidade.

⁴⁴ Jorge Eugênio Haussmann (1809-1891), barão e político francês, responsável pela renovação urbanística de Paris.

comercial e financeiro, e a modernização do porto com vistas a oferecer melhores condições ao comércio internacional, especialmente as exportações de café. A remodelação da área central representou a demolição de cerca de 2.700 prédios, afugentando a população proletária para os subúrbios ou para os morros próximos. Enfim, a estrutura colonial dava lugar a uma cidade com ares de metrópole “civilizada”.

No lugar dos antigos prédios coloniais e dos cortiços, surgiram prédios ao estilo parisiense, onde passaram a funcionar grandes companhias, além de bancos, hotéis e repartições públicas. O alargamento e o prolongamento da Avenida Beira Mar proporcionaram uma melhor interligação entre o centro e a zona Sul (Flamengo e Botafogo), para onde se deslocou a elite carioca. A zona de São Cristóvão, antes aristocrática, transformou-se em área industrial e os antigos casarões tornaram-se habitações coletivas, onde amontoavam os pobres que, malgrado as suas desavenças, se uniam nos momentos de dificuldades.

O investimento oficial na melhoria dos serviços públicos da capital, entre eles a ampliação da rede de bondes elétricos, possibilitou um adensamento populacional nos subúrbios, espaços que estão presentes na maioria das obras de Lima Barreto e servem de contraponto à vida elegante de Botafogo, na zona sul. Nesses locais viviam desde militares, funcionários públicos, a profissionais de pouquíssima renda que se amontoavam em “caixinhas” e se misturavam com a “gente elegante” em ruas de traçados irregulares e mal cuidadas pela administração pública, conforme descrição contida no livro *Triste fim de Policarpo Quaresma* (BARRETO, [198-], p.119).

Vale ressaltar que nos romances de Lima Barreto, a modernidade está vinculada a um projeto de reformas urbanas que, se em parte acabava com os profundos males da capital (inclusive as doenças que proliferavam no Rio de Janeiro daquela época, como a peste bubônica, varíola, tifo e febre amarela) e que projetavam a capital ao status de cidade “civilizada”, por outro gerava um modelo econômico-social ainda mais excludente.

Além dos problemas advindos da expulsão da população pobre do centro da cidade, as medidas oficiais, inclusive, colocavam em xeque a própria noção de identidade e de pertencimento dos indivíduos no convívio social. Uma exclusão que também era marcada pela importação de valores estéticos e pela

concessão às empresas estrangeiras dos serviços públicos, necessários ao desenvolvimento do país e ao projeto da modernidade.

Quanto à entrada do capital internacional no país, Caio Prado Júnior, em *Histórica econômica do Brasil*, observa que a ação direta dos interesses comerciais estrangeiros já se fazia sentir desde o Império em setores privados como as estradas de ferro, empresas de mineração e linhas de navegação, entre outros. Após a proclamação da República, essa ação tornou-se mais multiforme e ativa, principalmente com a abertura de filiais de grandes bancos estrangeiros para financiar a produção cafeeira (PRADO JÚNIOR, 1987, p.210). Se a entrada de capitais proporciona um desenvolvimento estupendo do país, “a dívida externa do Brasil cresce de pouco menos de 30 milhões de libras por ocasião da proclamação da República, para quase 90 milhões em 1910. Em 1930 alcançará a cifra espantosa de mais de 250 milhões” (p.211).

No Rio de Janeiro, a *Light and Power Co. Ltd.*, empresa de capital canadense, obtém em 1905 a concessão para produção de energia elétrica e passa a controlar todas as empresas de bondes e as companhias de telefone e gás. A presença dos estrangeiros não é observada apenas nos negócios, mas também nas ruas do Rio de Janeiro, sob o pano de fundo de uma população mestiça, cada vez mais excluída das grandes decisões nacionais, conforme é revelada nos dizeres de Isaías Caminha, numa das passagens do livro de Lima Barreto.

Fumavam com desdém e iam convencidos [nos bondes elétricos] na sua ignorância assombrosa que a língua incompreensível escondia de nós, que davam espetáculo a essa gente mais ou menos negra, de uma energia sobre-humana e de uma inteligência sem medida”.(...) Se acaso um dos viajantes dava comigo, afastava logo o olhar com desgosto (BARRETO, 2003, p.71) .

Lima Barreto continuará mantendo um posicionamento crítico em relação à modernidade nos anos posteriores ao lançamento de *Recordações do escrivo Isaías Caminha*. Os emblemas do “progresso”, como o telefone e o cinematógrafo, são considerados por ele, no âmbito moral, como nocivos à sociedade e à família. Outro aspecto questionado pelo autor é o próprio tom de artificialidade que envolve os artefatos da era moderna. “Tudo nesta vida é o sucesso”, ironiza numa das passagens da crônica “Amor, cinema e telefone”

(BARRETO, 1956, p.105), publicada na revista *Careta*, em 1920, e depois reunida no livro *Coisas do reino de Jambon*.

Essa artificialidade que perpassava os costumes e o gosto da elite carioca, adepta às novas tecnologias, no entanto, é expressa de forma ainda mais exemplar no conto “Uma vagabunda”, que compõe a obra *Histórias e sonhos*. Com uma composição onde o modo de narrar é mais importante que a questão documental, o escritor coloca em contraponto à cidade moderna, republicana, o universo ainda roceiro de outra região do Rio de Janeiro. O narrador encontra-se no Campo de Santana, área que ainda não havia sido afetada pela modernidade e, em conversa com um amigo, conta onde encontrou novamente a prostituta Alzira, que ele havia ajudado no passado:

Uma noite estava sentado entre desanimados, como eu, num banco do Largo da Carioca, considerando aqueles automóveis vazios, que lhe levam algum encanto. Apesar disso, não pude deixar de comparar aquele rodar de automóveis, rodar em torno da praça, como que para dar ilusão de movimento aos figurantes de teatro que entram por um lado e saem pelo outro, para fingir multidão; e como que me pareceu que aquilo era um *truc* do Rio de Janeiro para se dar ares de grande capital movimentada... (BARRETO, 1956, p.195).

É importante notar que o narrador percebe, contempla o “ambiente artificial” e o espetáculo da modernidade, com “sinistros óculos escuros de mendigo semicego”. O conto termina com uma belíssima imagem, cuja transição do dia para a noite, assim como seus elementos de representação, configura-se na aparição de dois espaços, do Rio antigo e do moderno, que se encontram no mesmo ou suposto convívio. “Levantaram-se, saíram do jardim e o advento da noite misteriosa e profunda, era anunciado pelo acender dos lampiões de gás e o piscar dos globos de luz elétrica, naquele magnífico fim de crepúsculo” (p.196).

Na verdade, o posicionamento de Lima Barreto quanto à modernidade não é tão simples quanto se possa parecer à primeira vista. Se Isaías, quando chega à capital federal, a julga como uma cidade feia, a transformação deste espaço urbano, por outro lado, é consolidada às custas das benesses oferecidas ao capital nacional privado e ao estrangeiro, e sem estar amparada em qualquer política de favorecimento às classes de menor poder aquisitivo. Neste contexto, Alfredo Bosi lança novos lampejos à discussão:

É verdade que se apontaram contradições surpreendentes na 'ideologia' de Lima Barreto: o iconoclasta de tabus detestava algumas formas típicas da modernização que o Rio de Janeiro conheceu nos primeiros decênios do século: o cinema, o futebol, o arranha-céu e, o que mais grave, a própria ascensão profissional da mulher! Chegava, às vezes, a confrontar o sistema republicano desfavoravelmente com o regime monárquico no Brasil (BOSI, [19--], p. 94).

De acordo com Alfredo Bosi, o fato de Lima Barreto ter vindo da classe média suburbana explica o seu conservadorismo e a sua xenofobia funcionária como um "instinto de defesa étnico-social". "Quanto à ojeriza pelos homens e pelos processos da República Velha, explica-se ainda mais naturalmente pela aversão às oligarquias que tomaram o poder em 1889" (p.94). Quanto à modernidade, o fato é que ao mesmo tempo em que Lima era contrário às inovações, ele acaba por utilizar os próprios instrumentos da modernidade para compor sua obra: a linguagem advinda das novas técnicas, como por exemplo a do jornalismo.

Lima Barreto, como já foi dito, era um crítico mordaz da imprensa republicana. E a sua definição para a figura dos jornalistas está sintetizada na voz de Plínio de Andrade, personagem do Livro *Recordações do escrivão Isaías Caminha*, que se assemelha ao próprio escritor. "Nada há tão parecido como o pirata antigo e o jornalista moderno: a mesma fraqueza de meios, servida por uma coragem de salteador; conhecimentos elementares do instrumento de que lançam mão e um olhar seguro, uma adivinhação, um faro para achar a presa e uma insensibilidade, uma ausência de senso de moral a toda prova..." (BARRETO, 2003, p.81).

Na obra, ele compara as personagens do jornal *O Globo* a figuras de animais. Entre elas está o jornalista Raul Gusmão (correlato de João do Rio), caracterizado com uma "fisionomia de porco Yorkshire e seu corpo alentado de elefante" (p.40). Ao contrário de Lima Barreto, João do Rio (pseudônimo de Paulo Barreto) viverá o ideal da modernidade e mais do que aquele fará uma carreira sólida e bem realizada na imprensa do Rio de Janeiro, sendo considerado inclusive o responsável pela introdução da reportagem moderna no Brasil.

Surgimento do jornalismo moderno

João do Rio começou a escrever para a imprensa carioca aos 17 anos, em algumas revistas sem importância, no final do século XIX. Em 1900, ganha destaque com a publicação de uma série de reportagens publicadas no jornal *Gazeta de Notícias*, sob o título *As religiões no Rio*. Os textos foram reunidos em livro pela editora Garnier e, nos anos seguintes, alcançaram grande repercussão junto ao público com a venda de pelo menos 10 mil exemplares.

A vida e a obra do jornalista e escritor estão inteiramente ligadas às transformações experimentadas pelo Rio de Janeiro nas duas primeiras décadas do século XX, do qual compôs um retrato de múltiplas faces, com livre trânsito desde a zona portuária aos salões e palácios do governo. Era um observador atento da vida urbana, um dândi ou flâneur que alterou a maneira como se praticava o jornalismo: a informação passa a ser buscada nas ruas.

Com João do Rio, o jornalismo de opinião, representado pelos artigos de fundo, sisudos e burocráticos, dá lugar ao jornalismo de informação. Surge então a entrevista e a reportagem. De acordo com Cremilda Medina, “a coleta de informações por meio de fontes, ou melhor, entrevistas a fontes, é a grande conquista técnica que João do Rio lança no jornal brasileiro” (MEDINA, 1988, p.60).

João do Rio levou às últimas conseqüências a junção entre crônica e reportagem, o jornalista e o observador da realidade, na sua dimensão social, estética e política. Para isso, era preciso estar próximo dos fatos e eles não ocorriam apenas no espaço privado, mas nas ruas, nos morros e no cais do porto. Ou seja, no ambiente do desconhecido, espaço da desordem. Como aliado da modernidade, foi testemunha das mudanças urbanísticas do *Rio Civiliza-se*, da substituição do lampião de gás pela eletricidade, da chegada dos primeiros automóveis e do cinematógrafo.

As transformações vertiginosas na vida urbana, provocadas pelas novas tecnologias e as repercussões na sociedade carioca, foram fixadas nas crônicas e nos contos. Em “A era do automóvel”, João do Rio coloca o veículo como fruto do ideal burguês, capaz de encurtar as distâncias e as atividades do dia-a-dia. “O meu amor, digo mal, a minha veneração pelo automóvel vem exatamente do tipo novo que ele desenvolve entre mil ações da civilização,

obra sua na vertigem geral. O automóvel é um instrumento de precisão fenomenal, o grande transformador das formas lentas” (JOÃO DO RIO, 2005, p.49).

Para viver o ideal da modernidade, era preciso que se transmutasse na figura de um *flâneur*, a observar as personagens que circulam pelas ruas da cidade ou como um dândi (este ser de feições rebeldes e refinadas), sob a influência de um Oscar Wilde, de quem era admirador. Atitudes que, de algum modo, estariam em consonância com o clima parisiense que ganhou ainda mais ênfase na ocasião, no Rio de Janeiro da Belle Époque, por conta das reformas urbanas. Isto em que pesem as contradições e as adaptações que os dois tipos “baudelaireanos” poderiam acarretar numa realidade específica, como a carioca.

João do Rio tinha plena consciência do papel que deveria desempenhar na sociedade carioca do início do século XX, seja como cronista da vida mundana ou como jornalista. E, neste sentido, também fazia-se necessário ter consciência do papel que ocupam os diferentes espaços na cidade, principalmente a rua. “Oh! Sim, as ruas têm alma! Há ruas honestas, ruas ambíguas, ruas sinistras, ruas nobres, delicadas, trágicas, depravadas, puras, infames, ruas sem história, ruas tão velhas que bastam para contar a evolução de uma cidade inteira, ruas guerreiras, revoltosas, medrosas, spleenéticas, snobs, ruas aristocráticas, ruas amorosas, ruas covardes, que ficam sem pinga de sangue...” (JOÃO DO RIO, 1997, p.55).

Na verdade, João do Rio vai vivenciar a modernidade na sua exuberância, nas suas contradições, uma vez que é produto desta mesma modernidade na qual tudo é absolutamente provisório, e que lhe serve de matéria-prima para a sua atividade intelectual e jornalística. Mesmo porque as inovações e as mudanças compreendem o cerne da natureza do próprio jornalismo, por lidar com o efêmero e o circunstancial.

Em João do Rio há um pacto com a modernidade, ao contrário de Lima Barreto que não apenas desprezava as inovações tecnológicas, como também colocava em xeque o poder instituído e as suas formas de representação. Em João do Rio, há um pacto com a imprensa, com os comerciantes portugueses e com a Academia Brasileira de Letras (vestiu o fardão com apenas 30 anos de idade), enfim com a estrutura do poder, muito embora tenha demonstrado

sensibilidade para com os problemas sociais, inclusive apoiando uma greve dos trabalhadores numa companhia de gás.

A aparência física grotesca, o comportamento fora dos padrões convencionais e principalmente a frouxidão ideológica, marcada pelas contradições, colocam-no como uma figura polêmica. De acordo com Luís Martins, ao apresentar a obra *João do Rio, uma antologia*, o jornalista/escritor tanto podia provocar encantamento quanto a repulsa. Ribeiro Couto, por exemplo, o descreve como um cavalheiro “eloqüente nos paradoxos e nos galicismos” e como um senhor “quase desagradável”. (JOÃO DO RIO, 2005, p.10). Mas para Luís Martins, a opinião da maioria não seria tão desfavorável. E cita um registro de Brito Broca sobre o jornalista/escritor: “Os contemporâneos descrevem-no como uma criatura particularmente encantadora, amigo dos escritores novos, favorecendo os jovens de talento que apareciam pelas redações dos jornais” (p.11).

No fundo, João do Rio representa o próprio momento de transição da sociedade brasileira, configurada entre dois pólos: a civilização e a barbárie, num país em que o novo, o progresso, ainda convive com o atraso. Ele escolheu transitar entre estes dois limites e, por isso mesmo, sofreu as conseqüências do que esse comportamento poderia representar num momento em que eram expostas as fraturas sociais do Brasil, nas primeiras décadas da República.

Fez parte de uma imprensa também em transformação, que passava de uma fase amadora para a profissionalizante, e voltada para um público mais amplo e não apenas direcionada a grupos de opinião. Na verdade, não se sabe onde começa o jornalismo e a literatura em João do Rio. Para Cremilda Medina, “João do Rio era, principalmente, o mestre da crônica e da reportagem, terrenos que Lima Barreto não podia competir com ele. No romance e no conto, o outro era melhor” (MEDINA, 1988, p. 54)

Não foram poucos os críticos que observaram na obra de João do Rio um certo artificialismo da linguagem, com excesso de metáforas, adjetivos ou exclamações, próximo de um Olavo Bilac. “Esses excessos retóricos do estilo de Paulo Barreto catalisam as críticas de alguns autores. Brito Broca justifica o autor: ‘Se o artificialismo e a ênfase repontam não raro nas suas páginas é porque nisso se encontram alguns dos principais traços da época. (...)’” (p. 63).

O fato a ressaltar, no entanto, é que as contribuições de João do Rio foram mais importantes para o jornalismo do que propriamente para a literatura. No jornalismo, coube a ele a reformulação do gênero, que a partir daí se abre para o aprofundamento do fato com o advento da reportagem e das entrevistas. Mas a literatura também saiu ganhando, com o surgimento de um novo tipo de crônica, mais integrada ao imediatismo e urgência do jornal e da reportagem e do qual foram seguidores Carlos Drummond de Andrade, Fernando Sabino, Rubem Braga, entre outros.

É fato que o jornalismo e a literatura mantiveram-se numa relação de aproximações e fronteiras, nas décadas subseqüentes. Não só por conta do trabalho daqueles que foram responsáveis pela criação da crônica moderna no Brasil, mas também em função de alguns livros publicados em forma de livro-reportagem na década de 30, do exercício da crítica literária nos jornais nas pessoas de Álvaro Lins, Otto Maria Carpeaux e Alceu Amoroso Lima ou da intenção de certos autores ao utilizar notícias estampadas nas páginas do jornal como mote para a literatura e a dramaturgia como, por exemplo, Nelson Rodrigues.

No que se refere ao jornalismo, mais se aproximou deste gênero do que da literatura as crônicas de Stanislaw Ponte Preta, publicadas em livro e arquitetadas com uma característica muito singular, de ironia mordaz, para retratar ou analisar as cenas do cotidiano, das repartições públicas ou da política nacional em um país onde estão em foco as situações e ações mais absurdas. Um exemplo são as edições da obra *Febeapá, Festival de Besteira que assola o país*, publicado com sucesso na década de 60.

É importante observar que nas páginas dos jornais, a literatura já havia dado mostras com a produção do jornalista Joel Silveira, na revista *Diretriz*, dirigida por Samuel Wainer, conforme já mencionado neste trabalho. Além dos perfis, a incursão de Silveira pelo jornalismo literário nos anos 40 foi bem traduzida na série de reportagens realizadas na Itália como correspondente dos Diários Associados, de Assis Chateaubriand, durante a Segunda Guerra Mundial.

Nos anos 50, as contribuições do campo literário moldaram-se bem ao jornalismo cultural, no qual a crítica estética⁴⁵ exercida por intelectuais e acadêmicos, a partir do surgimento dos suplementos literários, encontrou um terreno fértil. Em 1956, foi criado o Suplemento Literário de o *Estado de São Paulo*, tendo como participantes efetivos Antonio Candido, Paulo Emílio Salles Gomes e Décio de Almeida Prado, atuando nas áreas de literatura, cinema e teatro, respectivamente. Por fim, entra em cena o jornalismo literário na Revista Realidade em 1966, o qual predominou durante uma década na forma de reportagens-conto e reportagens-crônicas.

Seguindo o raciocínio, que tem como foco as contribuições de um gênero a outro, cabe perguntar: o que a literatura neste período utilizou dos procedimentos e das funções jornalísticas para se configurar como objeto de representação da realidade? A natureza do resultado não se torna assim tão evidente, em que pese as marcas deixadas no discurso mais objetivo e conciso e documental dos anos 30, como em algumas obras de Graciliano Ramos, por exemplo, pelas temáticas do cotidiano utilizadas por Nelson Rodrigues, ou, indo um pouco mais longe, na influência dos meios de comunicação de massa, essencialmente visuais, nas produção da poesia concretista dos anos 50.

Falta, durante este período, um diálogo mais intenso, simbiótico, no que consiste, desta vez, nas contribuições do jornalismo para com as produções literárias (excetuando a crônica), na medida em que não contempla de forma mais ampla, conjuntural e representativa – como acontece entre as primeiras décadas do século XX e os anos 70 --, diferentes questões entre cada uma das fases, como o uso e apropriação mais direta do discurso jornalístico, dos recursos da diagramação dos jornais, da representação da realidade mais imediata ou da extrema influência das novas tecnologias e dos meios de comunicação nas obras literárias. Neste sentido, a criação artística dos anos

⁴⁵ Conforme José Marques de Melo, em *A opinião no jornalismo brasileiro*, a crítica estética era exercida pelos intelectuais, e destinada às elites universitárias, antes da passagem do jornalismo para uma fase mais profissional, quando buscou-se um público mais amplo que passa a apreciar os bens produzidos pela indústria cultural. Ele observa que com essas mudanças, “desaparece (ou se torna residual) a crítica estética, dedicada a apreender o sentido profundo das obras-de-arte e situá-las no contexto histórico, surgindo, em seu lugar, a resenha, uma atividade mais simplificada, culturalmente despojada, adquirindo um nítido contorno conjuntural” (MELO, 1994, p. 127-28). Este novo formato de crítica passará para a responsabilidade do jornalista, mais integrado ao corpo de profissionais lotados nas redações.

70 irá retomar o caminho trilhado por Lima Barreto e Euclides da Cunha, em que pese as circunstâncias em que cada obra ou postura ideológica do escritor, imbuído de uma função social, se configura.

4 NO CONTEXTO DOS ANOS 70

Os fatores sócio-políticos e estéticos que propiciaram a literatura da década de 70 no Brasil. A ditadura e o início do processo de abertura política. A censura nos meios de comunicação de massa. A imprensa alternativa. A cultura brasileira em debate. A violência e a discussão da identidade nacional nas obras literárias.

A atividade jornalística é fruto da urbanização e da modernidade, estágio da vida social que, para muitos teóricos, tem a fluidez de uma bolha de sabão. O jornalismo surge como testemunha no registro dessa urgência social, nesta busca incessante de mudanças que se processam em todos os setores da sociedade, da arquitetura às artes, da educação às novas tecnologias. Tudo é transitório, nada se fixa na memória, se desmancha no ar, e nos dá conta de que não existem mais verdades acabadas, que nada é tão arraigado que não possa dissolver na próxima etapa.

Dentro deste espírito, cabe averiguar os fatores sócio-políticos, midiáticos e estéticos que propiciaram o surgimento de um tipo de literatura com uma característica muito própria da natureza e da linguagem jornalística, na década de 70 no Brasil. Uma literatura que embebeu da realidade imediata, como no início do século XX, desta vez motivada em grande parte pelo cenário político em que estava mergulhado o país, sob o signo da censura prévia nos meios de comunicação, no mercado editorial e nas instituições educacionais, políticas e religiosas.

Essa necessidade de expressão de práticas discursivas, até então proibidas, teve continuidade após o abrandamento da censura, no regime do então presidente Ernesto Geisel⁴⁶, que depois de herdar a faixa, manteve-se

⁴⁶ De acordo com Adriano Nervo Codato, no artigo “Uma história política da transição brasileira: da ditadura militar à democracia” e publicado na *Revista de Sociologia e Política*, o regime ditatorial-militar no Brasil se estendeu por um período de 25 anos, entre 1964 e 1989, e compreende cinco grandes fases. “Uma primeira fase, de constituição do regime político ditatorial-militar, correspondente, grosso modo, aos governos Castello Branco e Costa e Silva (de março de 1964 a dezembro de 1968); uma segunda fase, de *consolidação* do regime-ditatorial-militar (que coincide com o governo Médici: 1969-1974); uma terceira fase, de transformação do regime ditatorial-militar (o governo Geisel: 1974-1979); uma quarta fase, de desagregação do regime ditatorial-militar (o governo Figueiredo: 1979-1985); e por último, a fase

firme no seu propósito de preparar o país para a transição democrática. Uma preparação imposta, lentamente, como a tese do pai autoritário que acredita que o filho nunca estará preparado para encarar desafios que a vida reclama. Assim como não eliminou o intervencionismo do estado na economia⁴⁷, a distensão do governo Geisel foi arrastada o suficiente para ativar o estado de ânimo daqueles que reclamavam por uma sociedade democrática, sob o signo de uma nova constituição, a qual somente aprovada em 1988.

O presidente Ernesto Geisel substituiu Garrastazu Médici, em 1974, prometendo desmontar o aparelho repressivo, a máquina de combate à subversão, e que era responsável pela prática de uma série de torturas e pelo desaparecimento de centenas de presos políticos no país. A abertura lenta e gradual previa o desmantelamento de um esquema paralelo, que exigiria do presidente a autoridade necessária para vencer resistências de setores do Exército⁴⁸.

A prática da tortura vinha de longe, desde o início do golpe militar. Muito embora se tentasse impedir que os diversos setores da sociedade tivessem acesso às informações, as primeiras referências à tortura foram divulgadas no dia 7 de abril de 1964, conforme relata o jornalista Márcio Moreira Alves:

O então correspondente do Correio da Manhã em Recife, Fernando Luís Cascudo, dizia em um telegrama que “as autoridades do IV Exército convidaram jornalistas e fotógrafos para uma visita, esta semana, aos quartéis onde se encontram os elementos subversivos detidos após a vitória do movimento revolucionário. Esta atitude pretende pôr fim à onda de boatos que circula em Recife, segundo a qual diversos agitadores

de transição do regime ditatorial-militar para um regime liberal-democrático (o governo Sarney: 1985-1989)” (CODATO, 2005, p. 83).

O que interessa, neste trabalho, é evidenciar principalmente a terceira fase do regime ditatorial, conhecida como de abertura política, de 1974 a 1979, em razão de este período, além de compreender grande parte da década de 70, ser representativo quanto ao surgimento de um tipo de romance em que são utilizadas técnicas mais elaboradas na sua construção. Além disso, há uma simetria entre este período e os romances que compreendem o *corpus* desta pesquisa.

⁴⁷ Elio Gaspari, citando Donald V. Coes, lembra que “a ditadura sacramentara a estatização da infraestrutura econômica do país sem ouvir queixas. Em 1962, só doze das trinta maiores empresas pertenciam ao Estado. Em 1972, elas eram dezessete” (GASPARI, 2004, p. 54). Além disso, observa que houve aumento da inflação e crescimento da dívida externa.

⁴⁸ Uma tarefa que não parecia muito fácil. O governo teria que se opor a segmentos dentro do Exército que defendiam uma linha mais dura, capitaneada pelo general e ministro do Exército Sylvio Frota, e por grupos de resistência, criados a partir de 1974 dentro do CODI-DOI. Entre eles, o “Voluntários da Pátria”, no Nordeste, e o “Braço Clandestino da Repressão”, em São Paulo, e que pretendiam manter as práticas de torturas no país. O alvo principal eram os membros do PCB (Partido Comunista Brasileiro).

teriam sido mortos e outros torturados pelo Exército”. (ALVES, 2005, p17.)

O fato ganharia maior concretude no dia 18 de abril quando, ainda segundo o jornalista, são divulgadas algumas linhas perdidas num espaço pouco privilegiado dos jornais, informando que o operário, José de Souza, do Sindicato dos Ferroviários, havia se atirado do terceiro andar do prédio da Polícia Central, depois de passar por um interrogatório no DOPS.

As práticas cometidas contra os presos políticos foram denunciadas novamente em novembro de 1964 numa série de reportagens sobre as torturas no Recife, produzidas por Márcio Moreira Alves e publicadas no jornal *Correio da Manhã*, e que foi reproduzida no livro *10 reportagens que abalaram a ditadura*, organizado por Fernando Molica. Em seu levantamento, foram elencados 39 nomes de pessoas presas e torturadas pelo Exército na capital de Pernambuco. Na reportagem, em tom confessional, o jornalista declara:

Acredito ter feito um levantamento amplo – 30 nomes, com as indicações necessárias à sua localização. Deixei de citar alguns casos comprovados que conheço porque os torturados, que já estão em liberdade, me preveniram que negariam as torturas caso tivessem de depor oficialmente. Compreendo, embora não aprove, esse receio. Quem passar uns dias em Recife verá ser o medo uma constante na vida da cidade (p. 37).

Outros dossiês sobre tortura⁴⁹ foram elaborados no país. Um deles publicado na revista *Veja*, de número 66, em dezembro de 1969, e que não chegou ao conhecimento da sociedade, uma vez que os exemplares foram apreendidos nas bancas. Os métodos violentos de repressão eram utilizados para deter a guerrilha urbana e rural no Brasil, uma guerra surda, não assistida pela população, seduzida que estava pela possibilidade de adquirir bens de consumo, como a televisão, a qual acabou servindo como uma grande aliada do governo nesta cruzada.

Era importante para o governo ditatorial estabelecer um controle efetivo dos meios de comunicação, especialmente a televisão que na década de 70

⁴⁹ Alguns locais ficaram conhecidos pela prática de tortura no Brasil, como o presídio Ilha das Flores, administrado pelo Centro de Informações da Marinha (Cenimar), no Rio de Janeiro; a Fazenda 31 de março, próxima de São Paulo, por onde passaram muitos dos desaparecidos da ditadura e o CODI-DOI, na rua Tutóia, em São Paulo, lugar onde concentravam-se as repressões.

teve seus desígnios expandidos para novas classes sociais, como fenômeno de massa, e não apenas a um grupo pequeno de intelectuais, ainda sem meios suficientes para a propagação de suas próprias idéias. Flora Süssekind sintetiza com acuidade esta fase da vida cultural e política brasileira:

Tiro certo o da estratégia autoritária nos primeiros anos de governo militar. Certo e silencioso: deixava-se a intelectualidade bradar denúncias e protestos, mas os seus possíveis espectadores já tinham sido roubados pela televisão. Os protestos eram tolerados, desde que diante do espelho. Enquanto isso, uma população convertida em platéia consome o espetáculo em que se transformaram o país e sua história. A utopia do “Brasil Grande” dos governos militares pós-64 é construída via televisão, via linguagem do espetáculo. Sem os meios e sem público, a produção artística e ensaística de esquerda se via transformada assim numa espécie de Cassandra. Podia falar sim, mas ninguém a ouvia. A não ser outras cassandras idênticas (SÜSSEKIND, 2004, p. 24).

Com a entrada de Ernesto Geisel ao poder, a conjuntura econômica e política estava configurada num novo desenho, o qual exigia uma postura diferente diante das pressões das organizações dos direitos humanos a favor do fim das torturas e da censura e da restauração da liberdade de imprensa. Este segmento encontrava ressonância para suas denúncias nos jornais marginais, a chamada imprensa alternativa, assim como na publicação de livros que poderíamos chamar de parajornalísticos e de uma literatura contaminada por este discurso, necessário na circunstância sócio-cultural em que estava mergulhado o país.

Por outro lado, o desempenho da economia já não era mais uma das peças de sustentação da popularidade do governo militar. A linha de crescimento passou a declinar, a inflação ganhava impulso e, para piorar, os mercados foram atingidos pelo choque do petróleo. O propalado “milagre brasileiro” apresentava sinais de cansaço e, para agravar, o governo ditatorial havia sofrido um grande revés no Congresso Nacional, com a vitória do MDB nas eleições para a Câmara dos Deputados.

Geisel ia para o segundo ano de sua presidência com um acervo indecifrado de mudanças. Enterrara o triunfalismo do Milagre Econômico e aceitara uma derrota eleitoral sem precedentes na história republicana. Ao lado disso, no porão

torturava-se e matava-se. Em 1975 foram assassinadas cerca de cinquenta pessoas, a maioria nas matas e nos cárceres militares do Araguaia. Nas cidades, o aparelho de repressão da ditadura exterminava o que sobrara da militância armada e avançava sobre o Partido Comunista. As 67 denúncias de tortura apresentadas nas auditorias deram ao ano um aspecto de trégua parecida com o fim do governo Castello Branco (66 denúncias em 1966) (GASPARI, 2004, p.22).

Se no campo econômico e político, o presidente Geisel deparava-se com uma conjuntura desfavorável, dentro do próprio governo era cada vez mais premente a necessidade de dismantelar o estado de espírito da ala de extrema direita que ocupava postos estratégicos no Exército, favorável à continuação das práticas de tortura, e que também era defendida por Ednardo D'Ávila Mello, comandante do II Exército, em São Paulo.

A estratégia do governo militar era tentar aniquilar com as forças de esquerda que emergira das eleições ao mesmo tempo em que procurava conter o avanço da violência praticada contra os presos políticos. A situação, porém, agravou-se ainda mais em 25 de outubro de 1975, com a morte do jornalista Vladimir Herzog, no DOI-CODI do II Exército, em São Paulo. Herzog, então diretor-responsável pelo Departamento de Jornalismo da TV Cultura, havia se apresentado ao Departamento de Operações Internas do II Exército, depois de ter sido convocado para prestar depoimento. O jornalista, acusado de participar das atividades do PCB, foi encontrado morto, enforcado, numa das celas, sendo que as circunstâncias de sua morte não foram plenamente esclarecidas.

Uma das reportagens antológicas sobre a morte de Vladimir Herzog foi publicada no jornal *ex-16*, conforme lembra o jornalista Mylton Severiano, em que atua como personagem de um dos momentos mais dramáticos da história dos anos 70:

Numa noite chuvosa de domingo, 2 de novembro, dia de Finados de 1975, seis mãos começaram a redigir o texto deste livro, a sangue quente. Revezando-se na máquina, os três editores principais – Hamilton Almeida Filho, Narciso Kalili e eu – tecemos frases soltas, documentos, editoriais, laudos e notícias de jornais e revistas. Cerca de setenta laudas em quarenta horas de vigília. Não fazê-lo era como fazer alguma coisa não humana (SEVERIANO, 2005, p. 95).

Assim, mesmo com a integração física dos autores ameaçada, a reportagem “A morte de Vlado” foi publicada e fez coro juntamente com as passeatas e notas de repúdios da sociedade organizada, contra as torturas e a repressão política que ainda continuavam a reinar no país. E a situação foi tornando-se cada vez mais insustentável para o governo, pois, após o episódio ocorrido com o jornalista, mais um preso acabou se “suicidado” nas dependências do II Exército, desta vez o operário Manoel Fiel Filho. Era a terceira morte em menos de seis meses.

Foi o suficiente para o governo Geisel, tratar, na prática, a questão da segurança nacional como medida política e não militar, passando a centralizar as decisões com vistas a iniciar a desativação da máquina repressora e a reforma do regime. Em 19 de janeiro de 1976, Geisel afasta do comando do II Exército, o general Ednardo D’Ávila Mello, que é substituído pelo general Dilermando Gomes Monteiro. “Depois da demissão do general D’Ávila Mello, desapareceram gradativa e inexoravelmente as denúncias de maus tratos nos cárceres dos serviços de segurança” (*Veja*, 1979, p.54).

A política de abertura lenta e gradual do governo daria sua cartada definitiva, meses depois, com a substituição do ministro do Exército Sylvio Frota, em 12 de outubro de 1977, a quem creditava-se, em grande parte, a manutenção do clima de violência contra os presos políticos ainda existentes no país. A extrema direita tinha em Frota a possibilidade de garantir a linha sucessória na presidência da República, mas com a sua saída abriu-se caminho para o comandante do SNI, general Figueiredo, candidato de Ernesto Geisel.

O processo de abertura política, no entanto, sofreria retrocesso em meados de março de 1977. O estopim foi um substitutivo para o projeto de reforma do Judiciário do governo federal, elaborado pelo senador Francisco Aciolly Filho, da Arena do Paraná. Geisel queria que fosse aprovado o projeto original e não aceitava a resistência e recusa do MDB em votá-lo. Na verdade, o governo federal estava insatisfeito com o espaço que a esquerda conquistava no campo político, especialmente o PCB. E em 1º de abril, com base no AI-5, assina decreto fechando temporariamente o Congresso Nacional.

O chamado “Pacote de Abril”, que englobava uma série de medidas oficiais⁵⁰, levou milhares de jovens e setores da esquerda às ruas para protestar em defesa das liberdades civis. Segundo Elio Gaspari, ganhava forma no país uma nova esquerda, não apenas capitaneada pelo PCB, mas de linha trotskista, e que tinha como mola-mestre a corrente chamada Liberdade e Luta, apelidada de Libelu, reunindo em São Paulo militantes da clandestina Organização Socialista Internacionalista:

Não eram majoritários nem hegemônicos, eram simbólicos. Nas suas festas havia pessoas bonitas, maconha e Rolling Stones. A *Libelu* tinha oitocentos militantes em todo o país, mais da metade na Universidade de São Paulo, cinquenta no Rio Grande do sul e uma ninharia no Rio de Janeiro (onde havia forte influência do Partido Comunista) e em Salvador. (...) Acusavam o MDB de ‘complementar a repressão direta, na busca da ‘continuidade da política da burguesia, num momento em que a repressão pura e simples não consegue mais sufocar as contradições sociais’ (GASPARI, 2004, p. 408).

Os tempos eram outros. Apesar do retrocesso na abertura política, o aparelho de repressão aos presos políticos havia sido desmontado, as práticas democráticas ganhavam espaço com o fim do AI-5 e a liberdade de imprensa voltava, aos poucos, com a extinção da censura prévia nos jornais. Mas foi uma abertura lenta e gradual, fruto de fatores conjugados, como as pressões exercidas pelos diferentes segmentos sociais (Igreja, partidos políticos, classe estudantil, imprensa, entre outros), e do perfil autoritário dos governos Geisel⁵¹ e posteriormente do general Figueiredo. Adriano Codato enfatiza que no processo de abertura política no Brasil devem ser observados três aspectos:

Primeiro, o processo de “distensão política”, depois chamado “política de abertura” e, por fim, “transição política”, foi *iniciado* pelos militares, e não por pressão da “sociedade civil”, ainda

⁵⁰ Do pacote faziam parte duas emendas constitucionais e oito decretos-leis. Com isso, aumentou a duração do mandato do presidente da República de cinco para seis anos; manteve-se a possibilidade de nomeação dos governadores ao pôr fim a eleição direta prevista para 1978; criou a figura do senador biônico, além de colocar em vigor o projeto de reforma do Judiciário, entre outras medidas.

⁵¹ O general que foi responsável pela distensão política era um militar protestante e de origem alemã. Gostava de centralizar todas as decisões e pouco dado ao diálogo. “Diz um general que o conheceu de perto. Geisel é autoritário e cioso de sua autoridade. É absolutamente imperial. Mantém-se a uma distância enorme de seus interlocutores. Nutre, em relação a todos os que rodeiam um sentimento de superioridade muito acentuado. Seu ar é professoral e dogmático nas reuniões. Olha para as pessoas como se fossem crianças” (Revista *Veja*, 1979, p. 48). Durante todo o seu governo, concedeu apenas uma entrevista e disse para as câmaras: “A presidência é um fardo terrível”.

que ela tenha influído, de maneira decisiva, menos curso e mais no ritmo dos acontecimentos. Segundo, esse processo teve sua natureza, andamento e objetivos *determinados* também pelos militares ou, mais exatamente, por uma de suas muitas correntes político-ideológicas. Por fim, ele correspondeu à necessidade dos próprios militares resolverem problemas internos à corporação, e não a uma súbita conversão democrática de parte do oficialato (CODATO, 2005, p. 83).

Neste sentido, conforme o autor, houve um relaxamento do controle político do governo em relação à sociedade, com o abrandamento da censura, admissão, por parte dos militares, do jogo político eleitoral que se configura e dos protestos do empresariado nacional contra o “modelo econômico”. Na verdade, “o objetivo final não era exatamente revogar o autoritarismo e instituir ‘a democracia’, mas tornar a ditadura militar menos conservadora politicamente” (p. 84).

A rarefação dos meios de controle da opinião pública por parte do Estado, no entanto, possibilitou o extravasamento de uma demanda reprimida de opiniões a respeito de uma realidade que a cada dia tornava-se mais insuportável, principalmente nos grandes centros urbanos, para onde, na década de 70, se seguiram milhões de brasileiros, como parada final e refúgio às precárias condições de vida a que estavam submetidos no meio rural.

Essa grande corrente migratória do campo para a cidade coincide também com a disseminação dos meios de comunicação nos locais mais distantes do país, onde os centros urbanos aparecem no imaginário de um grande contingente de famélicos, como única alternativa de uma vida mais digna, seja ao propiciar melhores condições de trabalho, seja por oferecer serviços assistenciais básicos inexistentes no meio rural. Assim, ocorrerá a desagregação das pequenas comunidades rurais no início da década de 70, o inchamento das cidades, e o começo de uma série de problemas decorrentes da falta de uma política, mais abrangente e de inclusão social, para as populações urbana e rural.

O período é marcado pelo surgimento de duas correntes migratórias: dos agricultores que irão à busca de novas terras mais baratas nas fronteiras agrícolas do Norte e do Centro-Oeste e daqueles que vão preferir engrossar a população das grandes cidades, ocupando áreas menos nobres, carentes de infra-estrutura, a mercê de políticas assistencialistas político-partidárias e

dotadas de uma rede precária de proteção social, embora ainda em melhores condições que o oferecido no campo.

Em meados dos anos 70, o Brasil começa a querer se ver de verdade, sob a lente do real, e o que irá reunir todos os autores num movimento que parece coeso, e sem qualquer conotação de vanguarda, será a realidade nacional. É necessário expô-la, revelar as suas raízes, colocá-la no centro das discussões sociais. Uma temática que num determinado momento irá seduzir até uma escritora da natureza de Clarice Lispector, sempre mergulhada em narrativas de cunho intimista. Em *A hora da estrela* (1977), Clarice colocará em cena a trajetória de uma mulher pobre, nordestina, despreparada para a vida e que vai morar na cidade grande em pleno processo de urbanização do país.

Se de um lado, o regime militar reforçava simbolicamente um sentimento nacionalista e conformista em seus eventos e nas propagandas veiculadas nos meios de comunicação, por outro, poucos não foram os intelectuais que, movidos pelo mesmo sentimento nacional, mas em causa oposta, passaram a denunciar as injustiças sociais e a defender a necessidade de uma política de inclusão, necessária após uma fase de crescimento econômico bastante concentrado nas elites econômicas e no gigantismo estatal.

No plano de ensino, duas correntes predominavam nos meios universitários: a ofensiva do aparelho ideológico estatal que tentava incutir os conceitos do Brasil Grande por intermédio das aulas de EPB (Estudos dos Problemas Brasileiros) nas universidades e, de outro lado, as disciplinas de ciências humanas que passaram a rezar a cartilha dialética, com a divulgação e interpretação de textos que alimentavam discussões sobre as relações de poder, como grande arsenal teórico. “O que se percebe, porém, como novidade importante é a posição crítica do intelectual diante da indústria cultural. A atitude adesista e até mesmo entusiástica, comum na década de 60, época áurea das leituras sobre os *mass communication* passou a ser crítica a partir de 70” (BOSI, 1992, p.321).

As discussões de temas sociais, que haviam sido interrompidas a partir do AI-5 em 1969, continuaram encontrando lugar no discurso social, e um exemplo pode ser creditado ao jornalismo, com a imprensa nanica, que esteve representada no período de ditadura militar (entre 1964 e 1980) por cerca de 150 periódicos que tiveram como marca comum o combate ao regime de força.

No livro *Jornalistas e Revolucionários* (2003), Bernardo Kucinski procura traçar um panorama das intensas atividades da imprensa alternativa, apesar da marcação cerrada dos métodos de censura⁵².

Na realidade, pelo menos sete publicações estiveram, com mais freqüência, sujeitas à censura prévia, segundo explica Annie-Marie Smith: o *Pasquim* (novembro de 1970 a 1975); *O Estado de São Paulo* (setembro 1972 a janeiro de 1975); *O São Paulo*, junho de 1973 a junho de 1978; *Opinião*, janeiro de 1973 a abril de 1977; *Veja*, 1974 a junho de 1976; *Movimento*, abril de 1975 a junho de 1978 e *Tribuna da Imprensa*, vez por outra entre 1968 a 1978 (2000, p. 97). O fim da censura prévia, na verdade, só iria ser na anunciado em 8 de junho de 1978 pelo coronel Rubem Ludwig, em Brasília.

Em *O Estado de São Paulo*, por exemplo, “eram temas constantemente censurados as brigas entre o regime e a Igreja Católica, as condições de vida e o tratamento dado pelo governo às populações indígenas, bem como protestos de estudantes. (...)Entre outros assuntos censurados com freqüência encontram-se as condições das prisões, corrupção no governo, greves de trabalhadores, problemas nos transportes e críticas ao regime no exterior” (SMITH, 2000, p.102). O jornal costumava publicar no lugar das matérias censuradas poemas de Camões.

A autora explica que ao assumir a presidência em 1974, o general Ernesto Geisel reduziu substancialmente as chamadas “auto-censura” da Polícia Federal (de 106 em 1973 e 117 em 1974 para oito em 1975). Mas apesar disso, novos meios de controle, desta vez mais ocultos, foram adotados para cercear a liberdade e controlar a imprensa como, por exemplo, o uso seletivo dos recursos do governo para a publicidade e os pacotes de notícias já prontos, os chamados “press releases”, que atendiam diretamente aos interesses do governo. “Em geral as notícias eram tratadas como material controlado, não como um bem público ou um produto da esfera pública. As

⁵² De acordo com Anne-Marie Smith, no livro *Um acordo forçado*, existiam no país dois tipos de censura contra a imprensa. “Um foi chamado de censura prévia, o outro, auto-censura. Ambos os rótulos eram enganadores. A censura prévia, exercida apenas contra um punhado de publicações, determinava que tudo o que fosse preparado por um jornal seria examinado pela polícia antes da divulgação. A auto-censura consistia nas proibições de noticiar certos fatos que eram indicados pela Polícia Federal às publicações antes de sua investigação e divulgação (...). Uma importante diferença entre elas, porém, era o fato de que a auto-censura decorria de ordens anônimas não assinadas, enquanto a censura prévia contava com um agente identificável imediato, na figura do censor da Polícia Federal” (SMITH, 2000, p. 95).

próprias notícias pertenciam ao Estado e eram compartilhadas a seu critério” (p. 84).

Além desses dois artifícios, havia também o confisco dos jornais antes da distribuição, negativa de credenciais aos repórteres, maus tratos, como o do jornalista Vladimir Herzog “ou processos judiciais contra pessoas nos termos quer da Lei de Imprensa ou da Lei de Segurança Nacional” (p. 87).

Ao mesmo tempo em que mantinha setores da sociedade sob censura, o governo Geisel irá adotar, em 1975, uma política de direcionamento da produção cultural no país. Conforme Renato Ortiz (2006), em *Cultura brasileira e identidade nacional*, ao divulgar a Política Nacional de Cultura, formulada por Ney Braga e pelo Conselho Federal de Cultura do MEC, a intenção era manter um controle e normatização da esfera cultural no país.

Mas antes, ele observa que o golpe militar tinha como evidente um sentido político, embora encobrisse mudanças substanciais na economia brasileira voltada para um tipo específico de desenvolvimento capitalista. “Tal modelo, geralmente descrito através de seus traços genéricos, concentração de renda, crescimento do parque industrial, criação de um mercado interno que se contrapõe ao mercado exportador, desenvolvimento desigual das regiões, concentração da população em grandes centros urbanos, reorganiza a sociedade como um todo” (ORTIZ, 2006, p. 81).

Embora movido pela desigualdade, este modelo, no entanto, irá criar no período de 1964 a 1980 um mercado de bens materiais e, por extensão simbólicos, que repercute sobremaneira na área cultural. “É nesta fase que se dá a consolidação dos grandes conglomerados que controlam os meios de comunicação de massa (TV Globo, Ed. Abril etc); Gabriel Cohn associa este processo de monopolização à centralização de poder no plano nacional”(p. 81).

Ortiz menciona ainda como fruto desta expansão o boom da literatura em 1975 e o crescimento da indústria fonográfica e cinematográfica, além das tiragens dos jornais. Citando entrevista de Roberto Farias ao *Jornal do Brasil*, ele diz que em 1971 existiam no Brasil na área cinematográfica 240 milhões de expectadores, sendo considerado o quinto maior mercado entre os países do Ocidente. “O mercado brasileiro adquire, assim, proporções internacionais; em 1975 a televisão é o nono mercado do mundo, o disco, o quinto em 1975, e a

publicidade, o sexto em 1976” (p. 84). E, segundo ele, o Estado e as multinacionais eram os maiores investidores nas áreas mencionadas.

Com o Plano Nacional de Cultura, por exemplo, o governo irá criar a Funarte (direcionada às artes e ao folclore) e realizar uma grande reforma na Embrafilme, além de investir nas áreas do teatro, por meio do Serviço Nacional do Teatro, e na produção e distribuição do livro didático (Instituto Nacional do Livro). Quanto à implantação da televisão no Brasil, o Estado não só vai implantar todo o sistema de infra-estrutura como “reserva para si o controle último dos serviços de telecomunicação. Ao se definir como concessionário único e transferir para a jurisdição federal o poder de concessão, ele concentra poder e facilita o controle sobre as redes nacionais de televisão” (p. 88).

Renato Ortiz, no entanto, observa que as críticas ao controle do Estado em relação à cultura tende a se direcionar exclusivamente para a censura – o que se explica até mesmo pela grande repressão vigente no país --, embora o problema, na sua opinião, seja mais complexo:

Durante o período 64-80, a censura não se define tanto pelo veto a todo e qualquer produto cultural, mas age primeiro como repressão seletiva que impossibilita a emergência de determinados tipos de pensamento ou de obras artísticas. São censuradas peças teatrais, os filmes, os livros, mas não o teatro, o cinema ou a indústria editorial. O ato repressor atinge a especificidade da obra mas não a generalidade de sua produção (p. 89).

No que se refere à literatura, como veremos mais adiante, o controle estatal no período pós-1975 irá poupar algumas das obras. Também é importante destacar que as discussões de temas sociais nesta fase vão polarizar os debates, ainda que marcados por questões ideológicas bem definidas, e ultrapassar as linhas das páginas do jornal para servir de referência e matéria-prima para atividade literária. Essa absorção vai ocorrer não apenas na apropriação de temáticas da realidade social como também do discurso propagado nos meios de informação – incluindo, neste caso, a televisão, os *outdoors*, cartazes e a linguagem cinematográfica.

Esse propósito de estabelecer uma conexão entre a criação literária e o discurso dos *mass media* vai se caracterizar pelo distanciamento em relação às formulações passadas e marcar profundamente a nova literatura que passa a

vigorar a partir dos anos 70. E não somente a poesia, mas desta vez a prosa de ficção irá estabelecer uma dicção muito próxima com a linguagem e funções dos meios de comunicação de massa que, de certa forma, já haviam dado mostra de diálogos com a poesia do movimento concretista, e com o tropicalismo de Caetano Veloso, Gilberto Gil, Torquato Neto, entre outros, no final dos anos 60. Conforme Heloísa Buarque de Hollanda,

a preocupação com a atualização de uma linguagem “do nosso tempo”, já presente no concretismo, passa, a partir do tropicalismo, a ser aprofundada e relacionada a uma opção existencial. O fragmento, o mundo espedaçado e a descontinuidade marcam definitivamente a produção cultural e a experiência de vida tanto dos integrantes do movimento tropicalista, quanto daqueles que nos anos imediatamente seguintes aprofundaram essa tendência(...) (1980, p. 56).

No entanto, a apropriação dos discursos, ícones, e do processo de criação dos produtos formulados pela cultura de massa pela literatura dos anos 70 se dá de forma diferente do movimento tropicalista, uma vez que este estará mais interligado aos padrões de comportamento, do vivenciar o “aqui e agora”, e que, nas palavras de Heloísa Buarque de Hollanda, demonstrava desconfiança tanto dos mitos nacionalistas quanto do discurso militante do populismo (p.53).

Há nesta nova literatura um matiz ideológico mais definido à esquerda, sem que para isso os escritores tivessem que abdicar das técnicas modernas e de estarem antenados com a modernidade (como já havia dado mostras o tropicalismo), visto que na década de 70 os meios de comunicação, principalmente o cinema e a televisão, haviam alcançado uma influência considerável em âmbito social, atingindo também as classes de menor poder aquisitivo⁵³.

Apesar da imprensa e da produção cultural, de maneira geral, atingir uma grande parte da população brasileira, era necessário, no entanto, democratizar a literatura, fazê-la chegar a um público mais amplo. Uma

⁵³ De acordo com o Censo do IBGE, em 1970 pelo menos 27% das residências brasileiras já contavam com aparelhos de televisão.

experiência que caracterizou essa necessidade foi o debate⁵⁴ realizado em 1975, no Teatro Casa Grande no Rio de Janeiro, organizado para discutir os caminhos da cultura nacional, e onde o jornalismo e literatura registraram momentos memoráveis.

Um grupo de escritores traçou a estratégia que dera certo para a Música Popular Brasileira (MPB): começou a percorrer circuitos escolares, sobretudo as universidades. Foi o boom da literatura brasileira, que fazia contraponto ao boom da literatura hispano-americana no mundo. O gênero preferido foi o conto, mas houve também bons romances, poesias e ensaios (SILVA, 2001, p. 11).

Havia uma firme disposição no meio intelectual de fazer chegar a literatura a um maior contingente de leitores, num país carente de educação, com pouca formação de hábito de leitura e sem condições financeiras para adquirir livros. Ao falar sobre o mercado para o escritor no Brasil, durante o debate do Teatro Casa Grande, Antonio Houaiss já demonstrava preocupações com o baixo nível de leitura por parte da população brasileira estimada, na época, em 100 milhões de habitantes, dos quais 70 milhões teoricamente alfabetizados. E deste total, 40 milhões excluídos do circuito econômico.

Nós estamos com uma pobreza de leitura espantosa no país, e inclusive porque não criamos a tradição de leitura. Antes de criá-la, fomos invadidos por sucedâneos – e isso seria outro ponto – e que algo de literatura aparece sob uma forma sucedânea, através de outros veículos. Na TV há literatura.(...) Então, essas formas que são mais acessíveis estão impedindo a criação daquilo que historicamente devia ter sido estabelecido antes: o hábito da leitura (HOUAISS, 1976, p. 200).

Ao seguir esta mesma linha de raciocínio, o jornalista e escritor Antonio Callado acentuava que, mais do que a censura, o maior obstáculo enfrentado pela literatura brasileira de ficção foi a evolução econômica e política do país que não permitiu a expansão do público leitor. Em sua opinião, além desta situação que, na verdade, impedia e, ainda impede, os escritores de se

⁵⁴ Durante o Ciclo de Debates sobre Cultura Brasileira, ocorrido no dia 19 de maio de 1975, estiveram presentes grandes nomes da crítica e produção literária nacional como Antonio Houaiss (mediador), Alceu Amoroso Lima, Affonso Romano de Santanna, Antonio Callado e Antonio Candido.

dedicarem exclusivamente à produção literária, havia a falta de uma política de prêmios literários ou outros incentivos destinados ao trabalho de criação.

Callado, em síntese, busca entender as agruras culturais do país nos anos 70 dentro de um contexto mais amplo e histórico, retomando um tema que se manteve no centro das discussões durante todo o século XX: a divisão entre dois Brasis, um pobre e desassistido e outro, menor em quantidade, mas dotado de privilégios, de maior poder aquisitivo, e que sempre impediu a tão necessária distribuição de terras. “Com isso naturalmente servem ao Brasil pequeno, de eleitorado pequeno, de catálogos telefônicos pequenos, de Who’s Who microscópios e, no que nos concerne aqui, com muita pouca gente para ler romances” (CALLADO, 1976, p.180).

Para o escritor e jornalista, o livro *Os sertões*, de Euclides da Cunha, é um marco em relação a um tipo de literatura que passa a pensar o Brasil no que diz respeito à luta pela posse da terra, considerada um ponto-chave para entender a organização econômica e cultural do país nos anos 70. Neste sentido, da mesma forma que João Antônio resgata a obra de Lima Barreto para analisar as mazelas nacionais, Callado busca trazer à tona, em boa parte de suas obras, a discussão travada inicialmente por Euclides sobre a questão fundiária no país.

É importante observar que, em seu relato, Antonio Callado rememora passagens importantes das lutas dos camponeses no Brasil, mesmo que o matiz religioso tenha revelado mais a condição miserável de parcelas da população brasileira do que a organização de um movimento social para derrubada do poder constituído.

Neste aspecto, Callado cita, além de Canudos (conflito que terminou em 1897), a agitação pela terra na Guerra do Contestado em Santa Catarina (ocorrida entre 1912 a 1915) e em Juazeiro do Padre Cícero, em 1913. “Os líderes dessas comunidades, como disse e repete Facó [Rui Facó, no livro *Cangaceiros e Fanáticos*] em todo o seu livro, acabam nos livros de história do Brasil como bandidos e fanáticos, e são descritos como uma combustão espontânea, enjoativa, de sujeira e credice. No entanto, graças ao gênio de Euclides, o país numa mais esqueceu o que lhe custou destruir Canudos(...)” (p.181).

Callado vai defender o engajamento do escritor no exercício da cidadania, já que este também seria prejudicado com falta de distribuição de renda e acesso à cultura. “Com o analfabetismo e o pauperismo vedando a literatura, o Brasil menor, e com a censura dificultado o acesso aos livros e às artes mesmo na área do Brasil das elites, reduz-se muito pouco o espaço criador no país” (p.182).

De outra forma, Antonio Candido, no ensaio “Literatura e subdesenvolvimento” (na obra *A educação pela noite e outros ensaios*), formula a questão da relação entre as camadas de menor poder aquisitivo e a produção cultural brasileira, assinalando a passagem de uma grande parte da população da cultura rural e popular para a de massa na vida do país:

Quando alfabetizadas e absorvidas pelo processo de urbanização, passam para o domínio do rádio, da televisão, da história em quadrinhos, constituindo a base de uma cultura de massa. Daí a alfabetização não aumentar proporcionalmente o número de leitores de literatura, como a concebemos aqui; mas atirar os alfabetizados, junto com os analfabetos, diretamente da fase folclórica para essa espécie de folclore urbano que é a cultura massificada (CANDIDO, 2000, p.145).

Em muitos casos, a literatura buscou utilizar a linguagem dos meios de comunicação para atingir mais leitores, ao mesmo tempo em que questionou o seu estatuto e poder de alienação. O propósito de popularizar o fazer literário, por sua vez, atingiu seu intento, na medida em que, para os padrões do mercado literário brasileiro de hoje, a venda de livros de contos e romances na década de 70 atingiu um patamar em volume de vendas bastante expressivo.

Todavia, não se pode esquecer que o acirramento da censura no mercado editorial brasileiro vai ocorrer, sobretudo, a partir de 1975, quando haverá um verdadeiro “boom” na produção de livros, com aumento do número de leitores, principalmente de contos. Entre as obras censuradas estão *Zero*, de Ignácio de Loyola, lançado na Itália e só depois no Brasil, em 1975, sendo um ano depois proibida a venda da obra no mercado nacional; *Feliz Ano Novo*, de Rubens Fonseca, em dezembro de 1976, que foi censurada e o autor preso, assim como Renato Tapajós, que teve apreendido seu romance *Em câmara lenta*.

Diálogo intenso

A comunicação estabelecida pela linguagem jornalística também irá contribuir para uma maior demanda desta produção cultural. Vale ressaltar que, no Brasil, o diálogo entre jornalismo e literatura ganhará mais consistência e criatividade na década de 70, quando muitos jornalistas deixam as páginas dos jornais para enveredarem pelo bosque de uma literatura de enfoque realista, mimética e porque não dizer alegórica, para usar a expressão do crítico Davi Arrigucci Jr. A contribuição se dá em simetria, na medida em que um gênero se apropria dos procedimentos do outro.

Na literatura, este diálogo ocorrerá a partir de romances memorialistas, experimentais e de montagem ou da produção de conto-reportagem e romance-reportagem, este gênero baseado em fatos reais com pitada de literatura, dos quais podemos citar *Lúcio Flávio, o passageiro da agonia*, de José Louzeiro. Ou como atesta Arrigucci Jr., “(...) um romance alegórico, que através de um fato específico tende a aludir a situação mais geral – quadro geral da violência – por meio de um segmento social” (1999, p.78).

Mas antes de migrar para as páginas do livro, a experiência brasileira de conjugação dos dois gêneros havia dado mostra de perfeita compatibilidade nas inúmeras matérias publicadas na revista *Realidade*, por ocasião das décadas de 60 e 70. As páginas traziam reportagens-crônicas, reportagens-contos, com o direito a diálogos como na literatura, em histórias capazes de prender a atenção do leitor do começo ao fim, estabelecendo assim o diálogo mais rico, no nível discursivo, já ocorrido entre a literatura e o jornalismo em toda a história da imprensa brasileira.

Para muitos, a revista *Realidade* havia se constituído no Brasil como um grande laboratório para elaboração de uma narrativa jornalística com ares de ficção, da mesma maneira que, em muitos aspectos, a imprensa alternativa, com os jornais *O Movimento*, *O Pasquim*, *Opinião*, *Em Tempo*, entre outros. *Realidade* surgiu em abril de 1966, com uma tiragem de 250 mil exemplares, considerada expressiva para a época, e que se esgotou em apenas três dias.

Durante 10 anos de existência, a publicação, dirigida por Victor Civita (assinava como Editor e Diretor), obteve oito Prêmios Esso, como resultado de sua política de oferecer aos leitores textos inovadores, temas instigantes e

ensaios fotográficos realistas, dotados de uma plasticidade singular. A capa da primeira edição estampava uma foto de Pelé, como um símbolo, representado na figura do rei do futebol mundial. Em outra ocasião, este seria tratado pelo então jornalista Roberto Freire, na sua intimidade, fora dos campos e gramados.

A revista apostou na retratação e análise de diferentes temas, que passaram a povoar o imaginário da classe média urbana; muitos em sintonia com as novas conquistas das mulheres e das minorias no setor de comportamento e com o surgimento das novas tecnologias (a televisão em cores chega ao Brasil em 1972), versando sobre questões polêmicas, como o aborto, casamento de padres, divórcio, preconceito de raça, fome e desemprego, entre outros.

Tendo em seu time de jornalistas e colaboradores, nomes de peso como Nelson Rodrigues, José Hamilton Ribeiro, Carlos Drummond de Andrade, Roberto Freire, João Antônio, Eurico Andrade, Plínio Marcos, entre outros, a revista *Realidade* radiografou o início da colonização da Amazônia, em 1971; lembrou os brasileiros da existência de um pequeno estado nacional na reportagem “O Piauí existe”, publicada em abril de 1967; assim como sentiu de perto a miséria na região da zona da Mata do Nordeste, com a matéria “Eles estão com fome”, de Eurico Andrade, em agosto de 1968.

Nas capas, a realidade brasileira aflorava, das endemias que proliferavam entre a população de baixa renda à geração de jovens que passavam a compor a chamada “moderna música popular brasileira”, capitaneados por Torquato, Paulinho da Viola, Gilberto Gil, Chico Buarque, Nara Leão, Toquinho, entre outros. A realidade não era apenas para ser vista, observada, mas vivida pelo repórter na sua dimensão social, a exemplo dos seguidores do *new journalism*, que se colocava na pele do personagem a experimentar situações reais, de maneira simulada.

Um exemplo nesta direção foi a reportagem “Existe preconceito de cor no Brasil”, publicada em outubro de 1967, em que dois repórteres simulam por um período de 20 dias atividades cotidianas, vivenciando casais inter-raciais, para surpresa, indignação ou chacota das pessoas participantes do universo social em que circulavam ou interagiam. Um dos momentos mais marcantes da

história da *Realidade* aconteceria em 1968, quando o jornalista José Hamilton Ribeiro é convidado a fazer a cobertura jornalística da Guerra do Vietnã.

O trabalho durou 40 dias, expôs cenas marcantes envolvendo a população vietnamita no conflito com os Estados Unidos, e o próprio jornalista, que acabou sendo vítima da explosão de uma mina terrestre, quando decidiu cumprir uma pauta por sugestão de um fotógrafo japonês. Por ironia, a própria foto de José Hamilton Ribeiro, no incidente que o fez perder a perna, iria se transformar em manchete da revista *Realidade*.

No livro *O gosto da guerra*, lançado em 2005, o jornalista traduz a experiência dramática vivida durante a cobertura da Guerra do Vietnã; ou seja, ele descreve o que viveu, sentiu, após a explosão, numa cena de horror em que fora o principal protagonista:

Nem dei uns cinco passos quando o estrondo de uma explosão povoou inteiramente meus ouvidos. Um zumbido agudo e interminável brotava na minha cabeça. (...) Sentia na boca um gosto ruim, como se tivesse engolido um punhado de terra, pólvora e sangue – hoje eu sei, era o gosto da guerra. Cuspia, cuspia, mas aquela gosma amarga permanecia na boca. Então senti um repuxão violento na perna esquerda e só aí tive consciência de que a coisa era comigo. A perna esquerda da calça tinha desaparecido e eu estava, naquele lado, só de cueca. O repuxão muscular aumentava e eu quase não me equilibrava sentado, rodopiava sobre mim mesmo em círculos e aos saltos. Olhei de novo: abaixo do joelho, na perna esquerda, só havia tiras de pele, banhadas de sangue, que repuxavam e se arregaçavam, fora do meu controle... (RIBEIRO, 2005, p. 20).

A revista *Realidade* vai deixar de circular em 1976 e, segundo Rildo Cosson, no ensaio “Romance-reportagem: o império contaminado” será principalmente a falta de um veículo onde pudesse exercitar esse diálogo entre jornalismo e ficção que levou os jornalistas a atuarem no campo da literatura,

onde encontraram no romance-reportagem um espaço não mais existente na imprensa. Uma parte desta existência pode ser efetivamente creditada à censura e à repressão política, mas um peso considerável deve ser dado às transformações estruturais da imprensa brasileira que levaram à implantação de um novo padrão jornalístico no Brasil (COSSON, 2002, p.63).

Ou seja, depois da extinção de revistas como *Realidade*, alguns jornalistas vão se refugiar nos livros e/ou terão de se submeter ao discurso de uma linguagem jornalística mais apurada e à objetividade na narração dos fatos, propostos pelos novos periódicos que viriam surgir⁵⁵. O fato é que após o período de maior rigor da censura, o país parou para refletir sobre a sua realidade. Essa demanda intelectual reprimida levaria para a literatura uma nova linguagem, sob influência não só do jornalismo como da cultura da massa.

Não existirá mais necessidade de quebrar com o passado, e tampouco irá ocorrer um movimento coeso, de caráter vanguardista, mas a urgência de recriar a arte sob novos parâmetros, concernentes com as temáticas da sociedade contemporânea e com a realidade em que o país estava mergulhado.

A saída da revista *Realidade* do mercado editorial brasileiro em meados dos anos 70 ocorreu justamente no momento em que a literatura voltava novamente a colocar os pés no chão, fazendo o caminho inverso nesta parceria, e buscando na experiência jornalística a matéria-prima necessária para também orquestrar uma nova narrativa. Nesta experiência, ocuparam o centro dos debates livros tão experimentais quanto *Zero* (1975)⁵⁶, de Ignácio de

⁵⁵ Em entrevista ao autor desta tese, Ivan Angelo observa que não haveria necessidade de os jornalistas recorrerem à literatura para fugir da censura, uma vez que esta atingia justamente os meios impressos. Sobre a possibilidade de que esta seria mais branda em relação aos livros, explicou: “Acho que havia censura nos livros, tanto que muitos foram proibidos e retirados do mercado. Não que os jornalistas passassem para a literatura por causa da censura. Acho que a maioria deles já trabalhava com literatura. Callado era jornalista e escritor muito tempo antes. Antônio Torres já atuava em jornal e na publicidade. Eu já tinha atividade em jornal muito antes do regime militar. Parei aliás de escrever o romance *A festa* por causa do Regime Militar. Dei um tempo, falei... com censura... Eu quero fazer um livro autorizado, permitido. Em 1964, tinha começado *A festa* e parei. Retomei em 1973. Só fui concluir em 1975. Aí mudei todo o projeto e a estrutura”.

-- E isso em função da censura ou não?

-- Não em função do golpe militar. Não havia ainda tanta censura ainda em 1964 e 1965. Só depois de 68. Mas eu já havia parado o romance.

- Por que o seu livro não foi censurado? Pelo menos é o que está escrito na orelha, por Ignácio de Loyola. Isso se deve ao processo de montagem, fragmentação ou ao fato de a censura não ter condições de entender o que ali estava?

-- Houve um momento na ditadura militar em que os duros perderam um pouco da força. Mataram em São Paulo o Vladimir Herzog e Manuel Fiel Filho. O caso desestruturou um pouco o núcleo duro do movimento militar e a censura aparvalhada, no momento eles vacilaram. Depois, retomaram um pouco a censura. Eu apresentei o livro para duas grandes editoras do Rio de Janeiro e foi recusado porque disseram que teriam problema e foi editado por uma editora pequena. Isso atrasou um pouco a publicação e acho que foi bom e caiu num momento branco.

⁵⁶Na realidade, Ignácio de Loyola Brandão finalizou a produção de *Zero*, em 1969. A obra não foi aceita por nenhuma editora brasileira, sendo publicada primeiramente na Itália, em 1974. No ano seguinte, saía

Loyola, quando a sofisticação estilística de *Reflexos do baile* (1977), de Antonio Callado, que tematiza o terrorismo num trabalho de montagem a partir de cartas em que se comunicam dentro da narrativa os interlocutores.

Romances que com diferentes experimentações trazem em comum o trato de temas da realidade brasileira, a exemplo do relato picaresco de Márcio de Souza para falar da anexação do Acre ao território nacional, no século XIX, em *Galvez Imperador do Acre* (1976); da linguagem desbocada de Rubem Fonseca em *Feliz Ano Novo* (1975); dos contos-reportagens sobre o bairro com o estilo de vida mais diversificado do Brasil, em *Ô Copacabana!* (1978), de João Antônio, ou da confluência dos diferentes discursos em *A festa* (1976), de Ivan Angelo.

Neste sentido, a contribuição do jornalismo à literatura, se dá, essencialmente, em dois níveis:

a) na inovação da linguagem que se assume mais objetiva, realista, na mediação entre sujeito e objeto⁵⁷. A literatura podia enfim ser contaminada pelo discurso jornalístico (poderíamos afirmar que antes aconteceria justamente o contrário), sem se ver menos qualificada e essa abertura proporcionou obras de grande repercussão. No nível simbólico, a literatura também passa a incorporar os ícones da cultura de massa, mesmo que para destituí-los de suas funções, torná-los pastiches, ou denunciá-los em sua própria condição. A composição da narrativa, através da montagem, também vai prevalecer, além da fragmentação e da utilização de alegorias.

b) na temática que vai percorrer o discurso. A violência, as questões comportamentais relacionados à liberdade sexual e a política estão no foco das discussões, assim como a ênfase nos grandes temas nacionais. Nisso, há uma confluência natural entre os dois gêneros e entre as fases que contemplavam a produção de Lima Barreto e Euclides da Cunha e dos principais escritores dos anos 70. A literatura brasileira vinha de um período em que Clarice Lispector e Guimarães Rosa eram os últimos representantes, período que se alongou por demais face à ausência de novos nomes de peso na ficção nacional.

enfim no Brasil pela Editora Brasília/Rio, mas a sua circulação acabou sendo proibida em 1976 por determinação do Ministério da Justiça, que considerou a obra como “um atentado à moral e aos bons costumes”.

⁵⁷ Em alguns casos, no entanto, como na obra *A festa*, de Ivan Angelo, em que há o processo de reduplicação da narrativa, o narrador aparece como mediador de uma linguagem jornalística objetiva, marcada pela clareza e a concisão, e que, por si só, já é mediadora dos fatos.

O jornalismo, por sua vez, havia encontrado nos jornais nanicos a possibilidade de não apenas fazer política, lutar por uma causa, mas também expandir a natureza de seus discursos, criar outras regras bem distantes das normas da imprensa oficial e burguesa, e que tinha sua representação nos jornais “nanicos”. Essa riqueza cultural, amparada mesmo que numa ideologia, foi desaguar numa literatura nova em consonância com o tempo em que estava mergulhada.

Nesse aspecto, a literatura dos anos 70 ampara-se no trabalho com a alegoria, mas para usar a expressão de Alfredo Bosi, esta não significando o resíduo de uma antiga subordinação da arte a outros fins – religiosos, políticos ou morais (...) (BOSI, 1992, p.80). Ou seja, como conceituava Lukács, “a velha alegoria, determinada por uma transcendência religiosa, tinha missão de humilhar a realidade terrena, contrapondo-a à ultramundana ou celeste, até a sua plena nulidade” (LUKÁCS, 1967, p. 405).

O que os escritores da década de 70 legaram foi a inversão do significado da coerção de um discurso em detrimento de outro, utilizando-se o sentido da ironia para, na figura de um personagem representativo de uma determinada classe social, denunciar as mazelas da realidade brasileira. A construção da linguagem, neste sentido, vai desde a narrativa mais sofisticada de Antonio Callado ao realismo político e sexual, por exemplo, de um João Antônio.

Para o bom entendimento dessa realidade, e das relações de poder que permeiam a vida social, é de grande valia a discussão apresentada por Michel Foucault (1996), em *A ordem do discurso*. Ou seja, a de que nos procedimentos de exclusão do discurso do poder as regiões da sexualidade e da política formam uma grade cerrada. E será justamente nessa direção que alguns segmentos da literatura dos anos 70 vão se concentrar assim que começa a haver o abrandamento da censura prévia nos jornais e na vida social.

A questão do comportamento social (sexo e violência, principalmente), já desmistificada pelo movimento tropicalista, permanecerá no centro das discussões da produção literária, assim como a censura e a realidade nacional, como um todo, tendo como guia um discurso que busca caracterizar a identidade nacional, muitas vezes, recorrendo ao passado (como no caso do

romance *Galvez, o Imperador do Acre*, de Márcio Souza), e à própria história. O que não se pode perder de vista é que essa necessidade estava intimamente relacionada à falta de liberdade de expressão e ao controle da informação e da criatividade. Segundo o crítico Alceu Amoroso Lima⁵⁸,

a situação cultural de um país é a resultante de um elemento subjetivo e de um elemento objetivo. Como as palavras indicam, o elemento subjetivo é a capacidade criadora pessoal dos espíritos. O elemento objetivo é o conjunto de circunstâncias sociais, passadas e presentes, que formam a estrutura exterior e situacional para o desenvolvimento daquela atividade pessoal, criadora e livre (LIMA, 1976, p.170-71).

Nesta linha de raciocínio, Amoroso Lima cita o modernismo – cuja vigência se processou entre 1900 e 1975 – como um dos movimentos culturais mais fecundos no país, baseado na liberdade estilística e no nacionalismo temático. Ou seja, como uma revolução cultural que, em sua opinião, continuaria, dado que o elemento subjetivo no início do último quartel do século XX continuava fecundo devido à grande vitalidade da literatura brasileira.

No entanto, ele pontua que no pós-64 estabeleceu-se um conflito entre o elemento subjetivo e o objetivo (que antes se desenvolviam de modo paralelo, com o primeiro estabelecendo um contraponto ao segundo devido à censura do pensamento e da expressão). “Enquanto o elemento brasileiro da cultura contemporânea se agita, a estrutura social, tanto política quanto econômica se fecha, se retrai, se defende, se tranca, pela hipertrofia da autoridade, tolhendo constantemente aquele surto criador que é, como sempre, baseado no espírito de liberdade” (p.172).

A questão temática

A violência, física ou psicológica, constitui-se num traço comum e marcante na maioria dos livros da década de 70 e deve ser entendida a partir do contexto de repressão política vivida pelo Brasil entre 1968, data da

⁵⁸ O posicionamento de Alceu Amoroso Lima, condenando a falta de liberdade de expressão que ameaçava a cultura nacional, foi tornado público durante o Ciclo de Debates do Teatro Casa Grande. O crítico não pôde comparecer ao evento e enviou mensagem que foi lida pelos participantes.

implantação do Ato Institucional número 5, pelo governo de Arthur da Costa e Silva, até a abertura política alcançada, com o fim da ditadura, em 1984.

A violência física e psicológica centraliza as temáticas de *Em câmara lenta*, de Renato Tapajós; *Feliz Ano Novo*, de Rubem Fonseca; *Sargento Getúlio*, de João Ubaldo Ribeiro; *A festa*, de Ivan Ângelo e *Por que Claudia Lessin deve morrer*, de José Louzeiro, entre outros romances. O tema é representado por narrativas que se voltam para todas as direções, numa multiplicidade e fragmentação que muito bem caracteriza a década de 70. Da mesma forma, em que se estabelecia na própria sociedade uma fratura proporcionada pela violência dos aparelhos repressivos do estado, por meio das torturas e da censura nos meios de comunicação.

Nunca na produção literária brasileira a violência havia sido expressa com tanto realismo, como nas páginas dos jornais sensacionalistas. A literatura passa a representar o universo cotidiano das grandes cidades, a partir da violência cometida tanto pelos desafortunados, bandidos, como “pessoas de bem” (conforme muito bem registra o conto “Passeio noturno”, no *livro Feliz Ano Novo*, de Rubem Fonseca) e pelo Estado. A literatura tanto podia revestir-se de cunho ideológico quanto apenas retratar a realidade e a sordidez do ser humano diante de um universo de valores deteriorados.

Se no livro *Em câmara lenta* são narradas as práticas subversivas e as perseguições políticas impostas pelo regime ditatorial, na obra de Rubem Fonseca, a perspectiva da narrativa muda de lugar e é contada pelos agentes da própria violência, como no conto “Feliz Ano Novo”, em que um bando de ladrões promove uma carnificina na festa de passagem do Ano Novo. Ou quando um dos esportes preferidos de um integrante da elite carioca é atropelar pedestres com seu carro de último modelo, de forma gratuita. Como Dalton Trevisan, Rubem Fonseca revela esse universo, sem adotar qualquer atitude, juízo de valor ou de misericórdia em relação aos personagens e suas ações.

Outro livro a tratar da violência, *Em câmara lenta*, de Renato Tapajós, foi lançado em 1977, logo após a luta armada ter sido vencida pelo regime militar. O próprio autor delimita a sua ação entre 1964 e 1973, época em que eclodiu a guerrilha urbana no país. A obra insere-se numa representação essencialmente urbana, trazendo para a literatura o espaço da rua, no que poderia ser

chamada de literatura-verdade. Ou seja, sem os artifícios da linguagem, que se quer direta, o livro de Renato Tapajós se insere dentro de um discurso realista, muito mais próximo do jornalismo do que da literatura, visto ser quase pouco presentes os recursos procedimentos literários.

Já o romance *Sargento Getúlio*, publicado em 1971, narra a odisséia de Getúlio Santos Bezerra que tem como missão prender um “subversivo” em Paulo Afonso e levá-lo até Aracaju (SE). No meio do caminho, por força dos rearranjos da política, ele recebe ordens para soltar o prisioneiro, mas resiste a cumpri-la com determinação e violência, insurgindo contra as autoridades militares.

Conforme observa Malcolm Silverman, *Sargento Getúlio* representa a decadência do coronelismo vigente no Nordeste Brasileiro. “(...) é um contínuo (apesar de inconsciente) monólogo interior que reflete fielmente, em estilo narrativo e forma, a bestialidade e a decadência, tanto do coronelismo nordestino convencional quanto – por associação e também por circunstâncias extraliterárias – da ditadura militar pós-1964” (SILVERMAN, 2000, p.210).

O que não se pode perder de vista, no entanto, é que, mais do que a violência, o que irá unir os romances da década de 70 será a discussão sobre de que forma se configura a realidade nacional, que acaba ganhando, neste processo criador, o status de personagem. Nesta ótica, o romance *Quarup*, de Antonio Callado, mesmo que concebido em 1967, torna-se emblemático para a literatura que surgirá na década posterior⁵⁹.

O que se busca é mostrar aspectos dessa realidade, no sentido de refletir sobre o seu passado e presente, interpretá-la, denunciá-la aos olhos de um leitor que nela quer se ver refletido. Neste sentido, as personagens são meros elementos, pouco determinantes dessa gênese composicional multifacetada, cujo ponto de convergência é a idéia de nação esfacelada e fragmentada em sua unidade, em seus aspectos democráticos.

De tal modo que, na maioria dos romances, as ações não são internas, mas externas às personagens, uma vez que estes não são aprofundadas em termos psicológicos. Compõem, antes de tudo, retratos sociais,

⁵⁹ Obra de Antonio Callado retrata a saga do personagem Nando e da expedição que sai em busca do centro geográfico do país. Revela a necessidade de retorno às origens, ao centro geográfico “que por vezes é a cloaca nacional”, ou seja, mais uma vez a necessidade de estabelecer a identidade nacional.

comportamentais de uma época e de uma geração. O ideal deixa de ser individual e passa a ser coletivo. Se os jornais se constituem um espaço censurado, a literatura passa a ocupar outra função. O espaço é o das ruas das grandes cidades. Elas são palcos dos acontecimentos sociais, mais do que o interior das casas e das personagens.

A questão estrutural (linguagem)

A função mimética, neo-naturalista ou neo-realista, da literatura dos anos 70 foi apontada por Davi Arrigucci Jr no debate em que manteve com Carlos Gogt, Flávio Aguiar, Lúcia Teixeira Wisnik e João Luiz Lafetá, publicado no livro daquele autor *Outros achados e perdidos*, sob o título “Jornal, Realismo, Alegoria: o romance brasileiro recente”. Tomando como exemplo três obras – *Lúcio Flávio, o passageiro da agonia*, de José Louzeiro, *Reflexos do baile*, de Antonio Callado e *Cabeça de papel*, de Paulo Francis --, o crítico atentou para o fato de os três serem considerados romances alegóricos, ou seja, escolherem um fato particular para representar uma situação mais geral, mediada pela reportagem (ARRIGUCCI JR, 1999, p.78).

No contexto fragmentado dos anos 70, marcado pelo regime de exceção, a linguagem acaba sendo reflexo da impossibilidade de dizer tudo de forma linear, na sua totalidade. “A tendência à alegoria mostra que não é apenas a repressão da linguagem que num determinado momento obriga a falar de metáforas continuadas – e daí a alegoria. Mas há uma coisa mais grave, mais profunda, e é o problema de que é muito difícil se ter a visão da totalidade, a visão da abrangência. A alegoria é a forma alusiva do fragmentário. Este é o ponto” (p. 91).

Flora Süssekind (1984) levou para mais longe a tese “neo-realista” observada por Arrigucci ao enquadrar o romance-alegórico dos anos 70 como repetição da estética realista/naturalista do século XIX, muito embora essa produção se nutra de elementos inovadores apropriados não só da realidade, mas das técnicas do jornalismo e da comunicação de massa. Conforme a autora, para que fosse preservada a ideologia naturalista neste tipo de composição romanesca foi necessário diversificar os modelos de discursos:

Para que, por exemplo, descartado o biologismo nos anos Trinta, se possa substituí-lo pelo privilégio do fator econômico. Para que inviáveis os *ciclos romanescos*, se possa substituí-los nos anos Setenta por *flagrantes*, por textos mais curtos, de leitura próxima à jornalística, capazes de conquistar uma platéia literária mais ampla. No entanto, se a cada mudança há uma tentativa de salvaguardar ideologicamente o naturalismo, também se ajuda a matá-lo aos poucos” (SÜSSEKIND, 1984, p. 92).

Esse viés, em sua opinião, está calcado em repetições, num projeto que acaba se tornando conservador, por mais que procure o experimentalismo e a revolução. “Seria possível pensar, portanto, em duas espécies de repetições naturalistas. As que operariam transformações cujo projeto básico estaria na restauração; na preservação. E outras diferenciais, assimétricas, labirínticas, que, dialeticamente, ameaçariam a própria ideologia estética naturalista que lhes serve de base” (p. 93). Neste último caso, uma referência à estética da literatura dos anos 70.

Flora Süssekind esclarece mais à frente que o conservadorismo em relação ao naturalismo está no fato de os discursos colocarem em evidência o “compromisso ideológico com a nacionalidade, com o recobrimento na “nação” das divisões e fraturas. Compromisso que se associa igualmente à obediência sem discussão a uma estética da objetividade, da analogia, da identidade, e a um recurso constante ao que estiver etiquetado como ‘científico’ ou ‘nacional’” (p. 93)

De outra forma, Tânia Pellegrini, no livro *Gavetas vazias: ficção e política nos anos 70* atenta para o fato de que há muitas tentativas no sentido de minimizar a literatura dos anos 70 em expressões como “síndrome do terror” “bufonarias da tortura” e “neurose de heroísmo”. Segundo ela, no entanto, esta literatura estabelece uma cumplicidade imediata com o leitor por lhe contar segredos ocultos, informações proibidas e transgressoras (PELLEGRINI, 1996, p. 21).

A autora considera não ser possível julgar a produção literária dos anos 70 tendo apenas como critério de valor exclusivo a presença/ausência maior ou menor da elaboração formal, o que denotaria apenas mais um elemento dentro de um contexto mais amplo. E citando Davi Arrigucci, acrescenta: “Alegórica ou testemunhal, memorialista ou jornalística, essa literatura parece dar vazão a

uma premência de ocupar um certo vácuo criado pela censura, proibindo a circulação de notícias e informações; *essa foi sua função específica*” (p.24).

A produção dos anos 70 é fruto de uma época, reflete, representa um momento de fratura política, da perda da liberdade de expressão, num momento inicial de distensão do regime; mas não só isso, pois procura novas linguagens, a linguagem das ruas, do cinema, das classes menos privilegiadas, vozes que são focalizadas sob as diferentes ideologias, posição social, muitas vezes permeada pela cultura da mídia, com a proliferação dos meios de comunicação de massa eletrônicos, principalmente a televisão.

Partindo deste contexto, uma nova luz é lançada por meio da análise de Tânia Pellegrini sobre a função da linguagem na literatura da década de 70: “(...) toda realidade gera sua própria linguagem, determina suas estruturas e delinea procedimentos de escrita que lhe são próprios. Há uma correspondência entre texto e contexto; a linguagem nunca deixa de ser um fato real, entre outros tantos fatos igualmente reais” (p.21). Em sua análise, a tendência alegórica da narrativa dos anos 70 sugere que deva ser observado um elemento importante: “só através do caos aparente, da fragmentação, da acumulação de elementos, da fusão de gêneros, a literatura conseguiu apresentar uma imagem da totalidade do mundo referencial completamente caótico e estilhaçado” (p.27).

Ela discorda do viés crítico adotado por Flora Süssekind de atribuir um caráter estético “menor”, uma vez que, neste caso, ficcionalidade cede lugar ao meramente documental. Ela observa que isto se deve ao fato de aquela autora privilegiar o conceito de “narrativa de linguagem”, enfatizando apenas o jogo verbal em que há o predomínio de chistes, alusões, elipses e humor:

(...) é uma narrativa que expurga qualquer outro tipo, considerando-o “impureza”, sem levar em conta que tais “impurezas” representam a formalização do conflito que permeia a própria literatura, num tempo de clausura. Tal crítica tem uma nítida função ideológica: a de tentar neutralizar as reais contradições da sociedade que, de uma forma ou de outra, brotam das alegorias, dos testemunhos, dos romances-reportagens, “impurezas”, excrescências no universo lúdico dos artifícios lingüísticos (p. 25).

O que não se pode perder de vista é que a década de 70 não é representada por uma só linguagem, aquela capaz de reproduzir a realidade, como um simples documento, pois seus autores têm a presteza de explorar novos modos de narrar, seja na utilização do discurso jornalístico, do recurso da montagem advindo do movimento cubista de 22 – nada mais moderno, exercitado na prática pela literatura – ou da linguagem cinematográfica, de suas perspectivas do narrador/autor para com seus personagens.

Não é injusto afirmar que o tom realista, do discurso que busca a veracidade, mimético, como é o caso da linguagem jornalística, tenha contribuído para seduzir o leitor ávido por outras formas de interpretação da realidade; e que também tenha contribuído para o crescimento das vendas deste tipo de literatura. Por isso, tenha ficado em evidência. A literatura dos anos 70 é pluralista: abre-se para e em diferentes perspectivas, sem ter medo da ousadia, do experimentalismo. Não necessitou romper com o passado para auto-afirmar perante o leitor, pois bastou mostrar uma realidade que lhe era oculta. Neste sentido, esta linguagem tem uma importante função comunicativa, por que não dizer um estilo brutalista, conforme as observações de Alfredo Bosi:

O historiador do século XXI que, ajudado pela perspectiva do tempo, puder ver com mais clareza as linhas-de-força que atravessam a ficção brasileira neste fim de milênio, talvez divise, como dado recorrente, certo estilo de narrar brutal, se não intencionalmente brutalista, que difere do ideal de escrita mediado pelo comentário psicológico e pelo gosto das pausas reflexivas ainda vigente na 'idade de ouro do romance brasileiro' entre os anos 30 e 60 (BOSI, 1994, p.434-35).

Sobre o experimentalismo dos anos 70, Antonio Candido, durante o debate realizado no Teatro Casa Grande, arriscou chamar a atenção para o caráter provisório da literatura que fazia naquela ocasião no Brasil: “Nós vivemos – este é o traço mais importante do nosso tempo – numa atmosfera de vanguarda e temos um pouco a idéia de que a literatura só tem sentido quando for de vanguarda” (CANDIDO, 1976, p. 183). Ou seja, a uma tentativa de “transformar o provisório em permanente”, numa fase “vanguarda devorada pela vanguarda” (p.183).

Não nos cabe aqui aprofundar a discussão sobre este caráter vanguardista, mesmo porque na literatura dos anos 70 não há a noção de ruptura, de oposição em relação à produção literária anterior. Mais cabível é a percepção de que aos escritores o experimentalismo surgia como ferramenta para um modo de narrar que se valia da apropriação de diferentes linguagens, no contexto de uma nova cultura que se impunha: a cultura dos *mídias*.

O importante a ressaltar é que essa nova literatura passa a ocupar o vazio deixado pelas expressões de cunho modernista e que não apenas continuará reforçando a tendência realista, de pensar a identidade nacional, como também, de alguma forma, irá influenciar a concepção de produção literária nos anos posteriores no Brasil. Processo criativo que marca uma fase de transição e que, utilizando-se das palavras de Antonio Candido, no contexto da obra aberta está relacionada à contingência da crise dos gêneros. “Portanto, significa o fim de uma visão do mundo, significa o fim da certeza, o fim da possibilidade de se atingir uma visão unívoca(...) (1976, p.194).

A combinação de gêneros e a apropriação de diferentes linguagens desaguaram nas mais diferentes estruturas narrativas, já mencionadas em diversos trabalhos, como a memorialista, fragmentada, alegórica, realista, jornalística, entre outras. Em todos eles, o fato comum é a necessidade de pensar o país, a construção da identidade nacional como, por exemplo, no romance memorialista *Galvez Imperador do Acre*, de Márcio Souza.

Não raras são as obras caracterizadas com uma estrutura fragmentada, indiferentes ao esquema linear e que colocam o leitor diante de um quebra-cabeça. Notícias de jornal, letras de música, colagens, cortes abruptos, *flashbacks*, ou seja, o uso de recursos visuais e lingüísticos faz parte de romances como *A festa*, de Ivan Angelo; *Reflexos do baile*, de Antonio Calado e *Zero*, de Ignácio Loyola. “Voltados para a realidade imediata, vários desses romances tentam compensar literariamente a análise explícita e bruta da violência da ditadura, do terrorismo e do processo modernizador, por meio de uma técnica de ficção muito avançada, no trabalho como fragmento, a montagem e a metalinguagem” (LEITE, 1998, p.216).

Na verdade, mais de uma estrutura narrativa pode estar presente num mesmo romance. A alegoria faz parte da composição de *Incidente em Andares*, de Érico Veríssimo, *Sargento Getúlio*, de João Ubaldo Ribeiro, assim

como está presente num romance fragmentado, como *Zero*, de Ignácio Loyola Brandão, ou em narrativas próximas da linguagem jornalística de *Ô Copacabana!*, de João Antônio, e *Lúcio Flávio*, de José Louzeiro.

Para efeito de análise, foram escolhidas nos capítulos que se seguem três obras que muito bem representam a contribuição do jornalismo, para a produção literária dos anos 70, seja na elaboração da linguagem ou na construção das temáticas: *A festa*, de Ivan Angelo; *Ô Copacabana!*, de João Antônio e *Reflexos do baile*, de Antonio Callado. E como poderá ser comprovado, em cada uma há uma percepção diferente do uso e da apropriação do discurso jornalístico ou da comunicação de massa.

Agora buscando um caráter mais específico, em termos de comparação, o que marca pelo menos dois, dos três romances escolhidos para análise, é o sentido da inovação, do experimentalismo que é caracterizado nos processos de montagem, na estruturação da narrativa que se assume sob a perspectiva de diferentes focos narrativos. Em *A festa*, de Ivan Angelo, em determinados momentos, inclusive, prevalece a metanarrativa, em torno da discussão sobre a necessidade de uma possível função social do romance no contexto ditatorial da década de 70.

A estruturação do tempo e do espaço serve de guia para o processo de montagem, embora a obra menos explique do que passa a exigir do leitor a destreza em unir os fios narrativos, fragmentados. O jornalismo contribui na elaboração da obra de Ivan Angelo como concepção gráfica, na forma de títulos jornalísticos, diferentes usos de tipologias, e organização do conteúdo textual no espaço branco da página. Mas a sua principal presença é constatada na linguagem, agora não mais gráfica, naquela fruto da apropriação de uma narrativa mais objetiva, do relato puro e simples dos fatos, contida no noticiário da imprensa escrita, nos jornais brasileiros, em diferentes épocas, como por exemplo no capítulo “Documentário”, ou na caracterização das histórias e personagens. Resulta na apropriação de uma linguagem inserida no jornalismo considerado como *gênero informativo*.

Em *Reflexos do baile*, Antonio Callado também experimenta na montagem, apropria-se das técnicas do romance de cartas, sem nomear o enunciatário, obrigando o leitor a identificar as personagens pela natureza do discurso ali apresentado em cada carta, bilhete ou ordem. Nesta obra, o autor

conjuga a linguagem elaborada nos ditames da fala poética, do português arcaico, ou do linguajar popular, apropriados com presteza, no seu contexto histórico, estético e social.

O jornalismo é chamado a contribuir, não na apropriação do discurso, mas no nível estrutural da obra como um todo, na medida em que o processo de montagem se aproxima do praticado nas reportagens do jornalismo caracterizado como *gênero interpretativo*⁶⁰ e que coloca em evidência diferentes vozes narrativas; a contribuição daquele gênero se dá ainda em *Reflexos do baile*, de Antonio Callado, na função noticiosa das cartas e bilhetes, que teve papel preponderante antes do surgimento da imprensa, ou no período em que estava proibido no país o exercício da liberdade de expressão.

A experimentação em *Ô Copacabana!*, de João Antônio, por sua vez, está menos na estruturação do tempo e do espaço, na fragmentação da montagem das narrativas, do que na composição de um modelo de discurso, que levou ao extremo a aproximação entre jornalismo e a literatura, concebendo um modelo singular de produção literária: o conto-reportagem e a crônica-reportagem. Nos discursos que compõem a obra de João Antônio, predominam o uso da argumentação, principalmente em se tratando da crônica, mais apropriada ao gênero conhecido no jornalismo como *opinativo*.⁶¹

Há outros romances de grande relevância produzidos na década de 70, entre eles, *Zero*, de Ignácio de Loyola Brandão, em que também predomina a fragmentação, a concepção gráfica dos jornais e da propaganda, assim como a apropriação da linguagem jornalística no processo de montagem. Inclusive, não raros são os estudos sobre a importância desta obra na gênese experimentalista dos anos 70. Mas o que se busca neste trabalho não é a totalização, a abrangência da análise num conjunto muito amplo. Atitude nesta direção acarretaria numa tarefa improdutiva, dispersa, e sem finalidade prática,

⁶⁰ “Jornalismo interpretativo – definem Paulo Roberto Leandro e Cremilda Medina – ‘é realmente o esforço de determinar o sentido de um fato, através da rede de forças que atuam nele – e não a atitude de valoração desse fato ou de seu sentido, como se faz em jornalismo opinativo” (BELTRÃO, 1980, p 48). Ou seja, o fato é apresentado em vários ângulos e em diferentes versões a partir das fontes consultadas, de modo que caberá ao leitor da reportagem, a partir dos elementos oferecidos, interpretar e formar a sua opinião.

⁶¹ Além das crônicas, fazem parte do gênero opinativo no jornalismo os editoriais, artigos, críticas e resenhas.

pela própria incapacidade de abarcar toda a diversidade que comporta a produção literária do período analisado.

Neste sentido, foram configuradas trilhas, representações, na forma de três romances que, de certa maneira, estão conectados com outras obras do período, seja na aproximação das linguagens ou na temática. Obras que constituem-se num tipo de narrativa que irá reinventar o modo de criação literária no Brasil; dialogar com os diferentes gêneros jornalísticos, e que, se num primeiro momento não foram reconhecidas pela crítica tradicional, pelo menos chamou à reflexão para o uso de novos procedimentos, mais conectados com o tempo histórico e a realidade imediata que buscava refletir.

Como já observado anteriormente, as obras analisadas, e que compreendem o período de distensão política da ditadura militar (1975-1979), foram escolhidas não só pela representatividade e discussão das questões nacionais, mas também pela maior complexidade quanto à sua elaboração, esta última já apontada por Renato Franco, em *Itinerário político do romance pós-64: a festa*. Dentro deste raciocínio, o autor aponta como obras relevantes daquele período *Zero*, de Ignácio de Loyola Brandão, *Reflexos do baile*, de Antonio Callado, *Cabeça de papel*, de Paulo Francis, *Quatro olhos*, Renato Pompeu, *Armadilha para Lamartine*, de Carlos & Carlos Sussekind, e *A festa*, de Ivan Angelo.

E de modo ainda mais específico, o estudo de Renato Franco privilegia principalmente a obra de Ivan Angelo, por considerá-la como o ápice na elaboração de uma nova consciência narrativa e nos procedimentos voltados ao experimentalismo. Cabe lembrar que o 1975-1979 contempla uma grande diversidade em relação a novas formas de expressão, uma vez que, além dos romances experimentais, são mencionadas as narrativas, em tom memorialista, de ex-guerrilheiros, como *O que é isso companheiro?*, de Fernando Gabeira, ou extremamente realistas, nos romances-reportagens, de José Louzeiro e Percival Souza.

Embora assumam grande relevância no conjunto das narrativas da década de 70, achou-se por bem não incluir estas obras entre as que irão compor o *corpus* deste trabalho, em função de suas especificidades. Em *O que é isso companheiro?* e *Os carbonários*, de Alfredo Sirkis, não há inovações no que se refere à linguagem e aos processos de montagem, fragmentação, uma

vez que seguem o procedimento de uma narrativa linear, não-ficcional, ou seja apenas documental, não sendo enquadrados, pela maioria dos críticos, na categoria de romances.

Quanto aos romances-reportagens, mesmo que ocorra uma maior aproximação entre jornalismo e literatura, inexistente uma maior complexidade na estruturação da narrativa, como acontece em outras obras já mencionadas. É importante ressaltar, no entanto, que não se pretende neste trabalho evidenciar qualquer caráter negativo em relação ao gênero, que vem suscitando muitas discussões em relação ao modo como vem sendo recebido pela crítica ou de seu estabelecimento no campo literário⁶².

Por fim, o jornalismo vai contribuir com a literatura dos anos 70 na discussão de temas como a violência e o comportamento sexual, presentes na maioria das obras publicadas neste período. Estes aspectos são claramente evidenciados em obras representativas, como *A festa* e *Reflexos do baile*, ao expor de uma maneira contundente os problemas que afetam a nação brasileira, como a luta pela terra e a tentativa de pôr fim ao regime ditatorial. Num nível mais particularizado e menos direto, João Antônio apresenta em *Ô Copacabana!* a violência de forma menos direta, a partir da desorganização social e da perda dos valores coletivos, seja nas brigas das torcidas de futebol ou na falta de segurança das grandes cidades.

⁶² Rildo Cosson, em *Literatura factual: ensaios sobre o romance-reportagem*, questiona a invisibilidade de um gênero não-canônico e periférico, como o romance-reportagem, no sistema literário brasileiro. Como argumento, cita a crítica feminista contemporânea, que se recusa a compreender o campo literário como espaço de pura expressão estética, mostrando que as obras esquecidas são tão legítimas quanto as que são consideradas canônicas. “Por um lado, não se trata apenas da inclusão de novos autores e obras em um cânone estabelecido, mas sim do questionamento das fronteiras estabelecidas para o literário. Por outro, os gêneros já legitimados não podem ser tomados como parâmetros de leitura porque eles são parte constitutiva do sistema que garante a distinção entre canônico e não canônico. De fato, a própria posição central que esses gêneros ocupam e sobre a qual repousa o conceito de literário implica necessariamente em separação e exclusão” (COSSON, 2002, p. 54).

5 A FESTA: IMPASSES DA NARRATIVA

A utilização de elementos gráficos dos jornais. A apropriação de diferentes linguagens, do jornalismo ao cinema. A fragmentação, colagem e o jogo de armar. Ficção e realidade. O contraponto entre sertão e cidade. Sexo e política. A discussão de temas nacionais. A narrativa e os diferentes pontos de vista.

Logo no início do livro *A festa*, de Ivan Angelo, o inusitado capta a atenção do leitor. A página de rosto indica o gênero a que pertence a obra do escritor mineiro, que muito bem retrata os conflitos da vida política e os aspectos comportamentais da década de 70. A obra é indicada pelo autor na folha de rosto do livro como “Romance:Contos”; reunião de dois gêneros ou cada um a seu modo?

O livro de Ivan Angelo experimenta na forma, e busca uma nova definição a partir da exploração de outros sentidos do leitor por não se apoiar unicamente na linguagem verbal. O que se pode constatar é que há um projeto gráfico a serviço da percepção e da interpretação e que serve de guia ao leitor num jogo de montar. Na primeira edição, publicada em 1976, o livro é dividido em páginas brancas e azuis e há a utilização de fontes diferentes (negrito, regular e itálico), assim como títulos e subtítulos.

Os elementos gráficos oferecem pistas, organizam as informações, como numa página de jornal. Não chegam a ser um meio que se torna mensagem, na acepção do teórico da comunicação Marshall McLuhan⁶³, mas apresenta uma função quase tão importante quanto a própria mensagem (conteúdo).

Afinal, estamos em meados dos anos 70 e as novas linguagens da comunicação, assim como início do século XX, se interagem de forma significativa com a arte. O sumário já reproduz orientações de como se deve ler *A festa*: a organização das páginas seguidas do título do capítulo e logo

⁶³ Conforme apregoa o teórico canadense, o que importa não é o conteúdo da mensagem veiculada pelos meios de comunicação. A televisão, por exemplo, condiciona o telespectador não **pelo** que informa, senão pela maneira **como** informa (grifo meu). “Todos os meios agem sobre nós de modo total. Eles são tão penetrantes que suas conseqüências pessoais, políticas, econômicas, estéticas, psicológicas, morais, éticas e sociais não deixam qualquer fração de nós mesmos inatingida, intocada ou inalterada. O meio é a massa-gem. Toda compreensão das mudanças sociais e culturais é impossível sem o conhecimento do modo de atuar dos meios como meio ambiente (FIORE; MCLUHAN 1970, p. 54).

abaixo, entre parênteses, o tempo em que se processa a narrativa, ou seja, nas décadas de 70, 30, 50, 40, 60 e no ano específico de 1968.

De acordo com Beth Brait, que assina o posfácio de *A festa*, Ivan Angelo apresenta os fragmentos de textos

como colagem em que a aparência de desordem é uma maneira de estabelecer uma inusitada ordem textual, compatível com a complexidade histórica e discursiva característica dos momentos e dos temas que constituem a narrativa (...) Talvez seja essa a razão de a linguagem da obra não se apresentar como o discurso regular de um narrador onisciente, mas como a manifestação diversificada de diversos narradores. A polifonia das vozes, dos diferentes registros, dos diferentes gêneros, é um recurso que domina toda a obra (ANGELO, 2000, p.229).

Sob a perspectiva do campo temático, *A festa*, como já mencionado, pode ser dividida em duas vertentes de representações, uma de natureza política e outra comportamental. E neste sentido, dois episódios ocorridos no dia 30 de março de 1970⁶⁴, aparentemente desconexos, conduzem e dão o tom da narrativa: a chegada de trem a Belo Horizonte dos retirantes nordestinos e a festa, realizada no apartamento de um pintor de classe média nesta mesma cidade.

No que concerne aos aspectos comportamentais, o livro revela perfis físicos e psicológicos de personagens de várias gerações, como o do casal de meia idade que busca aventuras com jovens fora do casamento; da moça carioca que é enredada nas tramas moralistas da sociedade mineira; do pintor homossexual que se protege das investigações da polícia (leia DOPS) nos “bons relacionamentos” da mãe; do advogado playboy e amoral e da mãe católica e conservadora preocupada com as atividades políticas do filho.

Os fragmentos, aparentemente autônomos, convergem para o desfecho no último capítulo do livro, intitulado “Depois da festa”, em que as histórias se completam e são esclarecidas, revelando que todas as ações e personagens

⁶⁴ Percebe-se que, ironicamente, Ivan Angelo utiliza como data para os dois acontecimentos o dia 30 de março, sendo que estes também se prolongaram pela madrugada de 31 de março. Ou seja, a mesma data em que por muito tempo foi comemorado no Brasil o golpe militar de 1964.

estão, de alguma maneira, conectados, sejam por envolvimento sexual, amoroso, intelectual ou por atividade política.

É importante ressaltar que o texto não prevê um leitor preguiçoso, como nas narrativas jornalísticas (embora estas estejam evidentes em várias partes do livro) e tampouco aquele que preenche lacunas, na concepção de Iser, da teoria da recepção. Na verdade, a estrutura em formato de montagem, de jogo de armar, faz com que o leitor passe a interligar os fragmentos históricos, de vida e ação dos personagens, no tempo e no espaço, constituindo assim uma narrativa que é vista sob diferentes ângulos, sem que haja a predominância de alguns deles.

Neste sentido, ficção e realidade também se misturam, desaguando num tipo de criação literária muito colada à realidade imediata, como aconteceu no início do século XX com as obras de Lima Barreto e Euclides da Cunha. Em entrevista ao autor desta tese, Ivan Angelo atesta que, em alguns aspectos, o livro não teve uma leitura bem apropriada pela crítica mais acadêmica:

Consideraram que tinha muito de jornalismo, sendo que jornalismo não tem nenhum, já que tudo ali é ficção, a não ser os documentos. Digamos que quarenta por cento dos documentos são verdadeiros, o resto é ficção. Invento um jornal, uma notícia de jornal, tudo criação. Minha intenção era justamente essa: colocar um problema de atualidade, fora do contexto de atualidade mesmo. Quer dizer, desde o século XIX no Brasil, depois a década de 40, quando começa certos momentos de opressão, a passagem de Getúlio, e logo após a formação de um casal dos 50, e jogo com várias décadas para marcar que há uma continuidade nos problemas brasileiros, pois ninguém os resolve. Há uma opressão constante, e cada um procurando uma linguagem daquela época (ANGELO, 2006).

Não há dúvidas de que o livro transita entre a ficção e a veracidade dos acontecimentos apenas no primeiro capítulo intitulado “Documento”, pelo fato de o autor utilizar livros e documentos históricos. Mas não se pode negar que muito do que afirma a crítica acadêmica sobre a obra de Ivan Angelo é direcionado à utilização da linguagem jornalística conjugada com a fabulação na composição das narrativas, o que será analisado mais adiante.

O que importa destacar, por enquanto, é que, conforme as palavras de Peter Gay, a verdade da ficção de algum modo pode estar relacionada à

história e ao jornalismo, ao citar a capacidade descritiva, a veracidade dos detalhes nas obras dos escritores realistas do século XIX, como já mencionado anteriormente. De acordo com o autor, “a verdade é um instrumento opcional da ficção, não sua finalidade essencial” (GAY, 1990, p.72),

Mas diferentemente dos realistas do século XIX, que exerceram importante influência para o surgimento do jornalismo literário, especificamente o new journalism na década de 60 do século passado, nos Estados Unidos, a narrativa que abre o livro de Ivan Angelo traz para o leitor a ficção e o real de forma fragmentada em forma de reportagens, trechos de livros e depoimentos ficcionais.

O primeiro capítulo, “DOCUMENTÁRIO”, narra a chegada de retirantes nordestinos em Belo Horizonte (MG), sob a liderança de Marcionílio de Matos, de 53 anos, um ex-jagunço e admirador de Lampião. Ao desembarcarem na Praça da Estação, as vítimas da seca são recebidas à bala pela Polícia e acabam conseguindo “furar” o cerco militar. “Os policiais que perceberam aquele grupo organizado no meio do tumulto tentavam reunir companheiros para impedir a fuga. A surpresa do ataque favorecia os nordestinos, pois foi impossível reunir mais do que oito ou nove soldados. Tentaram conter os flagelados com ordens (eles avançavam); depois com tiros para o alto (avançavam); depois com tiros diretos e cassetetes, e foram envolvidos pela multidão, pisados, batidos” (ANGELO, 2004, p. 16).

O fato, no entanto, não aparece nos jornais da cidade. Reina a censura prévia nas redações. A narrativa tem início com um intenso diálogo com a linguagem jornalística. Na realidade, o narrador oferece ao leitor um trecho de uma reportagem fictícia, censurada num dos jornais da cidade, explicação que aparece no texto entre parênteses e em itálico: “(*Trecho da reportagem, que o diário “A tarde” suprimiu da cobertura dos acontecimentos da Praça da Estação, na sua edição do dia 31 de março de 1970, atendendo solicitação da Polícia Federal, que alegou motivos de segurança nacional.*)” (p. 16).

A narrativa começa no condicional, já que somente as pessoas presentes nas imediações da Praça da Estação, poderiam tomar conhecimento dos fatos, já que a imprensa estava proibida de noticiá-los. “Quem estivesse na praça da Estação na madrugada de hoje veria um nordestino, de 53 anos, entrar com uns oitocentos flagelados no trem de madeira(...)” (p. 15).

O primeiro capítulo não apenas coloca em cena um dos fios condutores de uma das narrativas que conduz o enredo do livro, como apresenta para discussão uma das questões que está no cerne da problemática nacional: a concentração e a luta pela posse da terra. Desta forma, é apresentada ao leitor uma seqüência de flash-back, fragmentos de livros, jornais, folhinhas e despachos, que vão desde o período monárquico, passando pelo início da implantação da República, até chegar aos anos 70 e que são relativos à história dos conflitos agrários no país.

O primeiro fragmento em flash-back versa sobre as observações do médico alemão Robert Avé-Lallemant, em sua “Viagem pelo Norte do Brasil no Ano de 1859”, propondo o trabalho livre em pequenas propriedades como um contraponto ao latifúndio, que só poderia ser explorado com mão-de-obra escrava. No entanto, nem a abolição da escravatura e nem a Proclamação da República foram suficientes para dar solução aos conflitos agrários, à seca que assola grande parte da região Nordeste e tirar a população rural da condição de barbárie.

A situação de miserabilidade em que se encontravam os nordestinos fez com que surgissem vários líderes, sejam movidos pelo fanatismo religioso, como Antonio Conselheiro, que culminou com a destruição de Canudos e a morte de mais de 20 mil pessoas, ou pelo terror promovido em solo sertanejo pelo cangaceiro Lampião, representados em vários fragmentos nesta primeira parte do livro.

Um deles é extraído de *Os sertões*, publicado em 1902, por Euclides da Cunha: “Canudos não se rendeu. Exemplo único em toda a história, resistiu até o esgotamento completo. Expugnado palmo a palmo, na precisão integral do termo, caiu no dia 5, ao entardecer, quando caíram os seus últimos defensores, que todos morreram. Eram quatro apenas: um velho, dois homens feitos e uma criança, na frente dos quais rugiam raivosamente cinco mil soldados” (p. 18).

Na verdade, a má distribuição de terras no Brasil vai se tornar um tema central nos debates entre os intelectuais durante a década de 70. É o momento de pensar o Brasil, enquanto projeto de nação, e isto conseqüentemente implica em discutir a história política e econômico-social do país, sob a ótica das classes menos privilegiadas. Do regime escravocrata no período colonial e na Monarquia, passando pela República, o país não havia sido capaz de

estabelecer uma planejada reforma fundiária, o que prevaleceu até o período desenvolvimentista e concentrador de renda do regime militar.

Uma situação que teve origem com a exploração das grandes lavouras, por meio da monocultura da cana de açúcar e depois do algodão e que, na concepção de Prado Caio Junior (2000), sintetiza o sentido da colonização brasileira: produzir em grande escala para o mercado externo a partir da utilização da mão-de-obra escrava. Além do mais, no contexto da produção em grande escala, direcionada ao mercado internacional, não havia preocupação em criar uma infra-estrutura permanente de subsistência das populações locais, mas de apenas explorar a terra, inclusive, com sérios desgastes do solo.

Neste aspecto, *A festa* busca discutir a disputa pela terra e pela sobrevivência em terras nordestinas, estabelecendo uma aproximação e um contraponto entre o sertão e a cidade, conforme atesta em entrevista Ivan Angelo ao autor desta pesquisa:

Procurei fazer esta junção para não criar um romance apenas urbano ou rural. De fato, as migrações se intensificaram naquela época, e quando você coloca um grupo de migrantes dentro de uma cidade, tem-se um problema rural dentro da cidade. A nacionalização é isso, ou seja, transformar um problema regional em nacional. Todos os governantes passaram fazendo promessas e nunca resolveram o problema que se apresentava naquele momento agudo, numa cidade média que era Belo Horizonte. Não quis colocar uma cidade grande porque teria relevância pequena nordestinos presos numa capital como São Paulo. Tinha que ser uma cidade menor para que o tema ganhasse maior repercussão (ANGELO, 2006).

Este contraponto, no entanto, vai ocorrer no desenrolar dos capítulos através da conexão entre a festa e a chegada dos retirantes à Praça da Estação. De imediato, vale destacar que no capítulo “Documentário”, após uma série de textos em flash-back, o autor apresenta novamente fragmentos de obras de grandes autores, como por exemplo Rui Facó em *Cangaceiros e fanáticos*, que jogam luz sobre as questões agrárias, desta vez intercalados com a história e depoimentos do personagem Marcionílio, na Delegacia de Ordem Política e Social de Belo Horizonte.

São apropriadas pelo autor diferentes vozes narrativas para dar conta de uma discussão necessária e urgente num momento específico da nação brasileira. Desta forma, vêm à tona as diferentes ideologias no que diz respeito aos episódios envolvendo a Coluna Prestes e o bando de Lampião e aos flagelados da seca, a partir das observações de autoridades, de historiadores e repórteres, do depoimento de Marcionílio e até mesmo da reprodução da canção “Asa Branca”, composta em 1952 por Luís Gonzaga e Humberto Teixeira.

Este manancial de informações, conjugadas em diferentes tempos e espaços, conduz o leitor ao momento em que a narrativa atinge o seu ápice, o tempo mais presente e imediato, ao traduzir as declarações do presidente da República, Emílio Garrastazu Médici, em 6 de junho de 1970, sobre a realidade nordestina: “Aqui vim para ver, com os olhos da minha sensibilidade, a seca deste ano, e vi todo o drama do Nordeste. Vim ver a seca de 70 e vi o sofrimento e miséria de sempre ” (ANGELO, 2004, p.27).

Na verdade, são apresentados três fragmentos com o discurso do presidente Médici que, de forma irônica, são entremeados com a notícia fictícia, publicada também em junho de 1970 no jornal “Correio de Minas” sobre a morte do ex-jagunço:

Marcionílio, o frustrado líder camponês que há três meses tentou trazer a subversão do campo para a cidade, chefiando um verdadeiro regimento de famintos, em conexão com extremistas da capital, arrebatou a arma de um policial, imobilizou a guarda, ganhou o saguão do DOPS e correu pela avenida Afonso Pena abaixo, atirando em seus perseguidores. Um tiro de um dos agentes que corriam em sua perseguição atingiu Marcionílio na cabeça, que caiu sem vida (p. 28).

A notícia, segundo consta numa observação em itálico pelo autor, foi publicada na décima segunda página do jornal, em apenas uma coluna, demonstrando o pouco destaque dado ao fato. Ao mesmo tempo, a utilização das palavras “subversão” e “extremistas” no texto da notícia revela o posicionamento editorial do jornal, mais afinado com o discurso militar e dos agentes da Lei de Segurança Nacional.

O capítulo termina combinando ficção e realidade, embora numa época em que pese a grade cerrada que permeia os discursos num regime de

exceção seja difícil distinguir onde começa e termina um e outro. Um pouco antes do fim do capítulo, o autor deixa entrever seu posicionamento diante dos fatos, ao citar mais um pronunciamento do presidente Médici sobre a seca no Nordeste: “O quadro que nós vimos não é o quadro que devemos ver, quaisquer que sejam as desventuras, as calamidades e inclemências da natureza. Forçoso é que nenhum de nós se conforme com essa triste realidade” (p.28).

Sexo e política

Neste entrecruzar de vozes e fragmentos, o livro de Ivan Angelo nos capítulos seguintes muda de tom e de estilo. O documento dá lugar a narrativas de cunho mais ficcionais para retratar, ou melhor, traçar um perfil comportamental de várias gerações, a começar pelo capítulo “BODAS DE PRATA”, que aborda o relacionamento de um casal dos anos 30.

A partir daí, a discussão política é substituída principalmente pela questão comportamental, de modo que a atividade sexual tende a balizar as relações de um casamento fracassado e a busca de relacionamentos com pessoas mais jovens tanto pelo marido como pela esposa. O capítulo é dividido em “Marido” e “Mulher”, sendo que no primeiro a narrativa é feita pelo marido em primeira pessoa, em dois tempos: um atualizado (em 1970) e outro na década de 30.

A paixão e o vigor sexual dos tempos da juventude e do começo do casamento (“e foi tão maravilhosa aquela primeira vez, com juventude e sentimento de pecado” (p.33)) são colocados em confronto nas observações do marido professor com as agruras do casamento e as marcas da passagem do tempo, sendo que a voz da mulher entra, vez por outra, de forma a pontuar a narrativa, sobre a perspectiva do amanhã.

A puta velha pensa que me engana. Hoje ela já falou amanhã seis vezes. E amanhã estará menos parecida com a fotografia, a bela moça da fotografia. Ela aprendeu com as outras putas velhas a suportar um olhar sem interesse, a ficar esquecida numa festa com uma aparência de dignidade, a deitar-se com um homem sem ficar nua, a tirar manchas da pele, a não se abalar quando um homem que a deseja há alguns anos desvia

agora os olhos, a gozar uma vez por mês, a ir ao dentista escondida, a não rir da barriga do marido às oito horas da manhã, a acreditar que mesmo assim vale a pena (p.34).

O nível de ironia chega a tal ponto que o narrador simula situações em quatro atos em que a mulher atuaria como personagem de uma cena teatral, numa referência ao casamento infeliz e hipócrita. “Primeiro ato: A Fêmea Que Suspira. Ela tira a maquilagem da noite, vestida num penhoar amarelo, de rendinhas, enquanto eu tomo meu leite de magnésia e me deito; ela termina, sem pudor a sua limpeza de pele e passa um creme para dormir, enquanto eu apago a luz de cabeceira(…)” (p. 37).

Já na segunda parte do capítulo dedicado à mulher, predomina a narrativa em terceira pessoa, com a ocorrência de diálogos entre Juliana e o jovem amante Carlos ou com o marido no jantar de bodas de pérola. Nota-se, no entanto, que as duas narrativas aparentemente desconexas em relação à discussão principal do livro de Ivan Angelo são resgatadas no final e articuladas, mesmo que de forma acidental, com os dois episódios que conduzem a obra: as manifestações na Praça da Estação e a festa na casa do pintor homossexual, Roberto.

Das personagens dos anos 30, a narrativa de *A festa* conduz o leitor para outro perfil, desta vez de Andréa, a garota bonita dos anos 50 que, aos 18 anos, troca o Rio de Janeiro por Belo Horizonte e passa a frequentar o círculo social da cidade. Embaixo do título “ANDREA”, há uma pequena explicação em itálico sobre o texto: “*Biografia encontrada pelo autor entre os papéis de uma personagem do livro, que não sabe ainda se identificará mais adiante*” (p.49).

Mais do que o casal dos anos 30, a personagem Andréa, por sua vez, ganhará maior ênfase na obra de Ivan Angelo. Cada parte do capítulo é apresentada com um número de 1 a 10, e traduz a saga da personagem de família classe média, nascida e criada na Tijuca no Rio de Janeiro, desde a sua adolescência, passando pela boa recepção em Belo Horizonte até a fase em que é envolvida numa rede de boatos e acusações de moça desfrutável por conta do machismo e do conservadorismo da sociedade mineira.

Trata-se de um texto no formato de perfil, gênero que foi bastante utilizado pelos jornalistas e escritores do movimento *new journalism*, nos

Estados Unidos nos anos 60. Conforme Maria Helena Ferrari e Muniz Sodré, no livro *Técnicas de reportagem*, “em jornalismo, perfil significa enfoque na pessoa – seja uma celebridade, seja um tipo popular, mas sempre o focalizado é protagonista de uma história: a sua própria vida” (FERRARI;SODRÉ, 1986, p. 126).

Seguindo a conceituação dos dois autores, Andrea poderia ser classificada como uma “personagem-tipo”, bastante utilizada para denominar celebridades, como esportistas, cantores, milionários e princesas, entre outros. “A menos que se salientem por outro traço qualquer, o normal será enfatizar, no perfil, justamente aquilo que lhes deu fama – habilidade, talento, dinheiro, beleza ou qualquer atributo típico de suas classes ou profissões” (p.134).

No caso específico de Andrea, ela não pode ser considerada uma celebridade na acepção do termo, mas estaria quase perto (pelo glamour e o sex-appeal das estrelas de cinema), pois frequenta as páginas das colunas sociais dos jornais de Belo Horizonte e se destaca pela beleza. A descrição das características da personagem é feita em terceira pessoa pelo narrador, também imbuído do propósito de delinear um retrato do moralismo e das contradições que isso acarreta nos relacionamentos com aqueles que fogem aos padrões locais. “Começa aqui a fase de Andrea em Minas. As primas de Belo Horizonte apresentaram a moça à boa gente mineira; gente delicada, sentimental, vagarosa, prestativa, envolvente, mítica, organizada, mesquinha, maldosa. Andréa entrou num círculo de gente rica demais para ela, um grupo acostumado demais – e entrou desprevenida” (ANGELO, 2004, p. 52).

De fascinante moça carioca, ela passa a ser alguém de que sabiam coisas comprometedoras e, assim, em 1953 passa a responder a um processo, cujos “depoimentos eram prestados ao ouvido para não se ofender a ré: delicadeza mineira” (p.54). A personagem é obrigada a deixar a cidade e quando volta se emprega no jornalismo como “cronista social”. “Agora convidavam-na, precisavam dela, e ela não percebia que estava sendo usada pelos pais depois de usada pelos filhos. Voltaram sua confiança e alegria. Entre os jornalistas era também centro e agradável novidade.(...)Outro erro: deixou-se novamente fascinar” (p. 57).

Entre idas e vindas e as atrações e repulsa que causam nos moradores de Belo Horizonte, a personagem vai acabar se envolvendo ou sendo

enredada, em 1969, num suposto namoro com Roberto, o pintor homossexual, premiado na Bienal de São Paulo. Já não era mais, segundo o narrador, a moça deslumbrante dos tempos de juventude e após a festa, realizada no dia 30 de março, terá sua sina marcada para sempre pelos moradores da cidade.

Na festa, ela se envolve com vários homens e pelo fato de ter bebido demais fala do que havia feito na sua intimidade, o suficiente para que a sociedade reabrisse seu processo. “Condenada e incapaz de recompor-se, Andrea saiu da cidade, sem olhar para trás (p. 63)”. Mas a história da personagem terá ainda novos desdobramentos no final do livro, uma vez que será obrigada a prestar depoimento no DOPS, em que é molestada moral e sexualmente também por ser acusada de atividades subversivas.

O capítulo que se segue em *A festa*, intitulado “CORRUPÇÃO”, revela a infância de Roberto, o pintor e suposto namorado de Andrea, na década de 40. São vários fragmentos, apresentando títulos em negrito, com a marcação do tempo em que ocorreram os fatos e dos personagens (pai, mãe e filho). O leitor ficará sabendo que a mãe é rejeitada pelo filho, que sente atração pelo pai, o que de certa forma explicaria, no futuro, a sua homossexualidade.

Por outro lado, o pai, Cleber, paparica Robertinho como uma maneira de compensar o afeto que não teve na infância, por parte da figura paterna. É revelado que Cleber é um grande empresário do ramo de exportação e importação e se situa politicamente na ala da direita e do conservadorismo, posição social que posteriormente será utilizada para proteger o filho após a realização da festa na década de 70.

Mais uma vez, o sexo será utilizado como tema para configurar as relações dos personagens, desta vez numa narrativa que trava diálogo com a psicanálise, subvertendo-a, o que irá refletir posteriormente na personalidade do pintor. Isto fica evidenciado no último parágrafo quando o filho espiona os pais num ato sexual: “Os brinquedos, Cléber, a casa – tudo. Lá fora foi ficando cinzento, ouviu um galo cantando perto, o pai e a mãe dormiam e ele foi para sua cama pensando que no dia seguinte dormiria no lugar da mãe” (p.78).

Nota-se que nos capítulos dedicado às atitudes comportamentais os perfis psicológicos das personagens são delineados de forma que posteriormente possam explicar a natureza de suas ações, tanto no que se refere à festa quanto aos episódios da Praça da Estação. O mesmo ocorre com

o advogado Jorge Paulo Fernandes, no capítulo “O REFÚGIO”, que se passa em 1970. Como nas narrativas jornalísticas, o título é precedido com um pequeno texto de abertura dando conta de um resumo sobre as características da personagem. O fragmento é apresentado em letras maiúsculas:

DE JORGE PAULO DE FERNANDES, 31 ANOS, ADVOGADO DE RÁPIDA CARREIRA, QUASE ESCRITOR ATÉ OS 25 ANOS, QUANDO O DIPLOMA DE BACHAREL DE DIREITO CORRIGIU COMPLETAMENTE ESSE DESVIO, BEM RELACIONADO NA SOCIEDADE E TOLERADO ENTRE OS INTELLECTUAIS, AUTOR DE UM CONTO REALMENTE BOM, PUBLICADO NO SUPLEMENTO EM 1961, SOLTEIRO, RICO, FORTE CANDIDATO AO TÍTULO DE UM DOS DEZ RAPAZES MAIS ELEGANTES DE BELO HORIZONTE EM 1970 (p.79).

O capítulo é composto de uma narrativa objetiva, com frases curtas, desde o momento em que a personagem sai do elevador, entra no seu apartamento e se prepara para a festa. Utilizando-se de solilóquio e alternando a terceira e a primeira pessoa, o texto é construído por meio de cenas de modo a produzir a igualdade temporal entre o tempo da ficção e o tempo da narração. Assim, nenhum detalhe da intimidade da personagem escapa às descrições e ações, assim como o que se passa no seu pensamento:

Calçou os chinelos. Parou.
E agora? Mijar. Será que Maria preparou meu jantar direito? Que hora eu vou à festa? Que eu vou fazer até lá? Devia ter comprado uma revista. Ah, o Globo. Na pasta.
Saiu do quarto. Foi até a mesa. Abriu a pasta e tirou o jornal. Sentou-se na poltrona. Leu a última página.
Esqueci de mijar (p.82)

Nesta narrativa em tempo real, sexo e política novamente dão o tom, mas agora a conexão é mais imediata na medida em que o advogado recebe um telefonema do jornalista Samuel para que interfira em relação ao estudante Carlos preso pelo DOPS por participar dos “distúrbios” na Praça da Estação. A resposta vem por meio de “estou muito ocupado agora” e, assim, o advogado continua a sua toalete preparando-se para a festa.

A personagem é apresentada como politicamente de direita e simpatizante da repressão: “Ah, esses comunistas. – Fazem a bagunça deles e

depois vêm encher o saco. Que se fodam” (p.91). A narrativa termina com o advogado deixando o apartamento sob o olhar maravilhado do porteiro por presenciar a passagem de um rapaz elegante e perfumado.

Nos próximos três capítulos, os perfis continuam predominando, embora as questões de ordem política tenham maior relevância no sentido até de começar a configurar uma relação mais próxima entre as manifestações na Praça da Estação e a festa e dos retirantes com as personagens de classe média. O capítulo “Luta de Classes”, por exemplo, coloca em cena o pedreiro Ataíde que se envolve numa briga num bar, por motivo banal, com a personagem Fernando, de classe média, e que posteriormente estará presenciando o episódio da Praça da Estação. Sem saber o porquê, logo depois se vê envolvido em denúncias de subversão.

A discussão política permeia também o capítulo “PREOCUPAÇÕES, 1968”, composto de dois monólogos: o primeiro da mãe do estudante Carlos, preocupada com as atividades do filho, e o outro do delegado da Polícia Social. Novamente, nota-se que são colocadas em evidência novas perspectivas e posições ideológicas em relação às atividades políticas no período da repressão.

A mãe de Carlos, que participara de uma marcha pela família, numa referência ao episódio ocorrido no Brasil em 19 de março de 1964⁶⁵, mostra-se angustiada pelo fato de o filho estar na rua e participar de manifestações: “Cada vez que sai de casa é essa aflição que me dá. Essas bombas de gás decerto que machucam, não tem só gás. Na correria leva uma paulada na cabeça ou um cavalo passa por cima, deus me livre, livre Carlinhos” (p.102).

Numa outra situação, é a voz narrativa do delegado que ganha dimensão, por meio de um discurso contrário ao misticismo, ao fanatismo e a favor da técnica e da ciência, dentro dos moldes dos governos militares para justificar a repressão tanto política quanto moral e sexual: “Há punições para o que coçar o sexo em público, tirar cera do nariz ou usar brilhantina. O veto às

⁶⁵ A manifestação foi uma reação ao comício realizado na Central do Brasil, no dia 13 de março de 1964, a favor das reformas de base pelo governo. A "Marcha da Família com Deus pela Liberdade" reuniu 500 mil pessoas, que desfilaram da Praça da República à Praça da Sé, em São Paulo. Durante o percurso, que terminou como uma missa, foi distribuído um manifesto convocando a população a lutar contra o governo de João Goulart.

manifestações públicas vale igualmente para todos os fanáticos: cristãos, marxistas, umbandistas, milagreiros, políticos, budistas e maconheiros” (p.108).

Representação da figura repressora do regime militar, a personagem se vê como um príncipe, saído do livro de Maquiavel. “Um príncipe sábio, amando os homens como eles querem e sendo temido por eles como ele quer, deve somente evitar ser odiado” (p.108). Com um pensamento positivista, baseado no lema “ordem e progresso”, atribui os males do Brasil ao novo fanatismo da sociedade e à loucura dos jovens: “Estávamos tão confortáveis com a Nova Ordem, tão seguros no nosso trabalho, certos da queda da inflação, da alta da Bolsa, da vitória na Copa, do aumento da renda per capita, do desenvolvimento do Nordeste – e vem essa grande conspiração de fanáticos perturbar nossas certezas” (p.109).

Em suma, a personagem acredita que somente a autoridade pode salvar a população brasileira das incertezas diante das manifestações contrárias ao regime. É importante perceber que o ideal do “Milagre brasileiro” havia acabado, desfazendo-se já na segunda metade da década de 70, provocando não apenas o aumento da inflação como também da dívida externa e uma maior concentração de renda no país.

Contagem regressiva

Após apresentar as principais personagens da obra por meio de perfis, numa sucessão de discursos em que os pontos de vistas se entrecruzam e oferecem ao leitor uma gama de possibilidades comportamentais e ideológicas sobre o regime de exceção, o romance de Ivan Angelo passa a configurar uma série de fragmentos que exigirá maior esforço do leitor para unir os fios das ações e dar sentido à complexidade da trama.

Estes são marcados pelo local e precedidos da hora em que ocorrem os fatos, na forma de títulos em negrito, resultando numa maneira inovadora de organização de tempo e espaço em obras literárias. O capítulo “ANTES DA FESTA” compreende 44 fragmentos, entre os quais também aparecem as “anotações do escritor” – considerado como uma nova personagem – e que versam sobre as dificuldades e impasses da narrativa num regime de exceção e de como organizar a estrutura da obra.

O capítulo funciona como uma contagem regressiva para a festa (que, na verdade, constitui-se numa elipse por não aparecer na obra), embora os fragmentos não sejam apresentados em ordem cronológica do tempo em que ocorrem os fatos. Esta série de narrativas se passa no dia 30 de março de 1970, sendo que o fragmento “**Televisão Itacolomi/12h10m**”⁶⁶, o horário mais cedo nas preparações, aparece no meio do capítulo. Por sua vez, o último horário mencionado é o da “Praça da Estação/1h12m”, quando o jornalista Samuel desiste de procurar ajuda.

Uma série de ações movimenta as narrativas no dia em que os retirantes nordestinos chegam à cidade de Belo Horizonte e ocorrerá a festa no apartamento localizado na rua Tupis, 488, 14º andar do pintor Roberto. Os espaços são evidenciados e cumprem importante função para designar as personagens. Além dos já mencionados, aparecem bares e restaurantes, apartamentos, a redação do *Correio de Minas Gerais*, uma farmácia, a Secretaria do Trabalho e Bem-Estar Social e um táxi em movimento.

O repórter Samuel, que cobre o episódio para o *Correio de Minas Gerais*, ganha proeminência neste capítulo, estando presente em pelo menos 17 fragmentos. E pode ser considerado como um elemento-chave para alinhar o enredo da obra, na medida em que é escalado para cobrir os acontecimentos na Praça da Estação e figura como um dos convidados para a festa no apartamento do pintor Roberto.

Sob a perspectiva do repórter, são reveladas ao leitor novas facetas de outras personagens, como a do advogado Jorge Paulo de Fernandes, já mencionado, do pedreiro Ataíde Pimenta, que denuncia a ação da polícia contra o estudante Carlos e os retirantes nordestinos; e do professor Candinho que se nega a ajudar o aluno Carlos e que aparece no capítulo “BODAS DE PÉROLA”, atestando assim a conectividade estabelecida no enredo.

Da personagem Samuel há pouca descrição física e psicológica, uma vez que aparece mais em textos narrativos, em movimento, atrás dos fatos. De sua personalidade pouco se sabe, a não ser a sua atração especial por Andrea – a ponto de escrever um diário no qual descreve as intimidades da colunista –

⁶⁶ É importante ressaltar que na obra o título do fragmento não se encontra nesta disposição, colocado desta forma por questão prática e estética. Também vale observar que a grafia do horário é o mesmo utilizado como normas nos textos jornalísticos.

e de querer ajudar a mulher de Carlos Bicalho (o estudante que foi preso pelo DOPS) e os retirantes nordestinos:

Samuel ouve o choro constante de uma criança dentro do cercado. Não sabe por que está tão irritado agora e por que essa irritação cresce com aquele choro. O pai do menino o acalma com um tapa.

Samuel vai ao bar, compra um litro de leite, pão, biscoitos, volta depressa ao cercado, chama o pai, a criança, a mãe, dá-lhes tudo. Outros precisavam, pedem – pelo amor do Santíssimo, meu senhorzinho – ele volta compra mais, dá (...) (p.145).

Somente no último fragmento que será revelado, com um pouco mais de detalhes, o perfil da personagem, numa narrativa marcada por uma linguagem poética e permeada pela tensão e o suspense:

Os soldados, cansados da tensão, largaram-se as mãos e permanecem de pé, conversando relaxados entre si, fazendo intervalo.

Os retirantes, também cansados, acomodam-se, fumam; as crianças dormem, os estômagos estão mais calmos.

Na praça agora tranqüila e quase vazia de curiosos, um rapaz de vinte e quatro anos, mais bonito que feio, mais sensível que esperto, reserva-se ansioso para o seu compromisso, quando o trem encostaria e ele teria de fazer alguma coisa (p.148).

Na verdade, um pouco antes há um questionamento da personagem sobre a possibilidade de ir ou não à festa e ao mesmo tempo a frustração por não conseguir o apoio para libertar o estudante: “Samuel desiste de procurar ajuda. Pensa no jornal, na reportagem, como obrigações de outra pessoa. Havia a festa, o pessoal que deveria conhecer naquela noite – mas não se move, comprometido com alguma coisa que teria de fazer por aquela gente” (p.147). A opção será, como demonstrada no desfecho da obra, a de colocar fogo no trem e assim possibilitar que, no tumulto, os retirantes se dispersem pela cidade, quebrando o forte bloqueio da polícia.

É importante observar que a imprensa no romance/contos de Ivan Angelo está no foco das atenções, seja pela contribuição que oferece no tocante à linguagem ou como mediadora dos fatos. Além do repórter Samuel, outra personagem do livro é a turma do Suplemento do jornal *Correio de Minas*

Gerais. No capítulo “ANTES DA FESTA”, o leitor ficará sabendo que a personagem denominada “escritor” integra este grupo, que se dirige à Praça da Estação para se inteirar dos fatos, ver os acontecimentos de perto. As narrativas, no entanto, colocam o escritor tanto no contexto dos fatos, ao estar presente nos fragmentos sobre a turma, ou noutra perspectiva ao aparecer nas “anotações do escritor” que entremeiam as narrativas.

No mais, o capítulo coloca em cena, entre outros, a preocupação da mulher do pedreiro Ataíde com a demora do marido, a excitação de Andrea com a possibilidade de ser pedida em casamento na festa pelo pintor Roberto, o envolvimento do secretário do trabalho com duas mulheres e, por fim, o artista homossexual em seu apartamento apreensivo com o amante que não chega. A festa, no entanto, permanece como uma grande lacuna na medida em que o autor opta pela elipse e passa a retratar no capítulo seguinte o que aconteceu posteriormente.

Ideologia e experimentação

O capítulo “DEPOIS DA FESTA” apresenta ao leitor um índice remissivo das personagens, “por ordem de entrada ou de referência, com informações(*) sobre o destino das que estavam vivas durante os acontecimentos da noite de 30 de março” (p.149). A nota explicativa sobre as informações, marcadas pelo sinal asterisco, logo abaixo do pequeno texto, mais do que esclarecer deixa ao leitor seis perguntas referentes aos fatos, aqui tido como jornalísticos, e que, numa gradação de juízos de valor, justificariam como necessárias, surpreendentes, valiosas, complementares, desnecessárias, e inúteis.

Na verdade, o capítulo instaura-se sob o peso da ironia, visto que o narrador do discurso no contexto absurdo do regime militar não tem muito claro o interesse do leitor pelos fatos posteriormente enfeixados. As informações serão mesmo valiosas ou cairão na vala do esquecimento por revestir-se de seu caráter de inutilidade num contexto da censura prévia e da alienação proporcionada pela ideologia do poder?

O importante a ressaltar é que o narrador, que desconhece o feed-back em relação às informações que serão repassadas, reveste o discurso de caráter noticioso, como algo a ser transmitido, mais de natureza jornalística do

que propriamente literária. Trata-se aí da “figura do jornalista”, como enunciatário, referindo-se a personagens que “estavam vivas durante os acontecimentos da noite de 30 de março” (p. 149), do destino dos que participaram da festa e do conflito na Praça da Estação, numa sutil alusão às mortes cometidas pelo regime militar.

O capítulo começa, propriamente, com um fragmento narrativo sobre o que aconteceu com o líder Marcionílio, passando por outros até finalizar com informações complementares sobre a personagem Roberto, o artista plástico que organiza a festa. O índice remissivo traz como referência o nome das personagens e as páginas em ordem crescente, embora salteadas.

São ao todo 61 fragmentos que acrescentam e concluem as narrativas, a maioria escrita em forma de notícia com um discurso transparente, claro e com informações precisas, na estrutura do chamado lead, como quer a um texto jornalístico. As histórias são tratadas como “fatos”, que poderiam ser estampados nas páginas dos jornais:

Marcionílio esteve preso durante 68 dias. Pessoas que estavam presas com ele contam que foi na noite do dia 5 para 6 de junho que Marcionílio sumiu. Sabe-se, sobre ele, pouca coisa além do que consta dos seus depoimentos. As declarações de um certo retirante Viriato, identificando Marcionílio como o Demônio, não foram levadas em consideração pela polícia, apesar de transmitirem um fabuloso esboço do preso (p. 151).

Percebe-se que, no fundo, trata-se de um fato que está sendo relatado com o tempo verbal no passado e, algumas vezes no presente, de acordo com o conceito de reportagem de ação (ou de fatos), em que há visualização de cenas e presentificação da narrativa. “Ataide Pimenta, 28 anos, pardo, casado, pintor de paredes, rua Januária 28-Fundos, ficha limpa, disse que Samuel chegou a praça mais ou menos às nove e meia” (p.153).

Em todo o capítulo, há a alternância da narrativa em terceira pessoa com a dos diálogos entre os personagens, embora se encontrem algumas entradas em primeira pessoa, como é o caso do fragmento narrativo “**Candinho, o marido de Juliana. Página 33.**”, que se passa numa terça-feira, 24/03/71 e é apresentado como Episódio da Rainha Midas. “Foi numa noite de solidão e tristeza e humilhação. Eu podia prever que seria assim. Ora, velho

filho da puta pára de se enganar. A velhice é que corrompe. Eu compreendi o olhar dela e podia ter ido embora” (p. 155).

De acordo com Todorov, os aspectos da narrativa literária estão relacionados pela maneira na qual a história é percebida pelo narrador: “(...) os modos de narrativa concernem à maneira pela qual este narrador no-la expõe, no-la apresenta. É a estes modos da narrativa a que nos referimos quando dizemos que um escritor nos ‘mostra’ as coisas, enquanto tal outro só faz dizê-las” (TODOROV, 1977, p.240). Modos que, segundo Todorov, corresponderiam, respectivamente, ao discurso e à história.

Desta forma, quanto aos modos de narrar, o capítulo “DEPOIS DA FESTA” – o qual funciona como um desfecho, atando os fios de uma intrincada rede de ações por meio de um índice remissivo – tanto revela o autor numa mediação mais evidente ao modo *contar* (também chamado de *diegese*), como ao do *mostrar*, em que a narração é menos aparente, e a história se desenrola sem distanciamento aos olhos do leitor. No primeiro caso, os fatos em grande parte das narrativas são contados ao leitor numa perspectiva jornalística, como se supostamente houvesse a figura de um “repórter” como mediador, que repassa as histórias que também lhe contaram, ouvidas nas ruas ou nos depoimentos à polícia:

Marcionílio esteve preso durante 68 dias. Pessoas que estavam presas com ele contam que foi na noite do dia 5 para 6 de junho que Marcionílio sumiu. Sabe-se, sobre ele, pouca coisa além do que consta dos seus depoimentos. As declarações de um certo retirante Viriato, identificando Marcionílio como o Demônio, não foram levadas em consideração pela polícia, apesar de transmitirem um fabuloso esboço do preso (ANGELO, 2004, p.151).

Assim, acontece também no relato sobre a morte do repórter Samuel ao conduzir os retirantes pelas ruas de Belo Horizonte, no qual são acrescentados novos elementos ao perfil da personagem: “Apurou-se: Samuel foi sempre bom filho, estudioso, forte no português. Comprava livros e consta que os lia. Trabalhava no jornal há uns oito meses e não ia mal apesar de algumas distrações. Começara a andar com a turma de intelectuais da cidade.

Ultimamente tornara-se amigo de Roberto J. Miranda, 29 anos, solteiro, artista plástico(...)" (p.152).

Em outros momentos, o narrador apresenta o fato diretamente ao leitor. Exemplos são os fragmentos sobre o destino do estudante Carlos, que depois de fichado no DOPS é expulso da universidade e vira vendedor de livros; os abusos sexuais cometidos pelos policiais do DOPS contra a mulher do pedreiro Ataíde, preso sob suspeita de "subversão" contra o regime ou sobre a invasão de outra festa, no ano seguinte, promovida pelo pintor homossexual.

Mesmo nestes casos, a narrativa adota o tom da reportagem, na estrutura do lead, em que são apresentados os fatos em ordem de importância: "Um grupo de trinta rapazes armados com longos cacetes de madeira invadiu a festa de aniversário de Roberto em 1971. A porta foi aberta com estrondo de pontapé e os rapazes, de cabelos muito curtos, civis, entraram correndo, atropelando, batendo, gritando. Excitados pelo pânico que criaram, rasgaram a roupa de várias mulheres, gritando puta, sua putona; invadiram os dois banheiros da casa e num deles deixaram desmaiada uma mulher" (p.219-220).

Já no segundo caso, no modo *mostrar*, os fatos do último capítulo de *A festa* são apresentados como "cenas", seja por meio de diálogos entre as personagens, reprodução de entrevistas coletivas ou nos interrogatórios, como no caso de Andrea ao escrivão do Polícia, em que o depoimento mistura constrangimento sexual – leitura do diário escrito pelo repórter Samuel sobre ela – e acusações quanto a atos de subversão:

-- A senhorita reconhece essa letra?

Olhou para o escrivão. Os cinco olhavam seu corpo, respirando um pouco apressados.

-- Não. Nunca a vi.

-- Isso não é a narração das relações dele com a senhorita?

-- Não.

-- A senhorita conhece a letra dele?

-- Não.

Os homens não pareciam muito interessados no diálogo.

-- Nós temos três cadernos desses.

(Não pelo amor de Deus.). O homem sentado na mesa entortava o pescoço para ver seu decote.

-- Precisamos esclarecer alguns detalhes para estabelecermos exatamente quais eram as relações do rapaz com a senhorita.

-- Mas eu não tinha nada com ele! (p.161).

Como se pode observar, a repressão política e sexual e a censura são os temas predominantes na obra de Ivan Angelo, em conformidade com o contexto vivenciado pelo país na década de 70. As personagens são caracterizadas como tipos, representantes de uma geração que se via obrigada em optar pelo engajamento na luta contra o regime, pela adesão aos métodos repressivos, ou pela alienação em relação aos fatos.

As ações ocorrem de forma exterior à psicologia das personagens. O que está em jogo, como já foi mencionado, são os diferentes pontos de vistas sobre o mesmo fato em narrativas que se reduplicam e, neste sentido, muitas vezes são os fatos exteriores que determinam o perfil de cada uma delas. Conforme Beth Brait, a aparência de desordem, utilizada com o artifício da colagem, é “uma maneira de estabelecer uma inusitada ordem textual, compatível com a complexidade histórica e discursiva característica dos momentos e dos temas que constituem a narrativa” (p.229).

No que se refere à organização do tempo e do espaço, se por um lado segue as narrativas contemporâneas, a partir do recurso da fragmentação, por outro tem como função fixar de forma realista a história, neste romance em que há a preocupação de revelar a realidade imediata.

O espaço em *A festa* é configurado em dois pólos. O primeiro traduz-se na Praça da Estação, local onde se concentram os retirantes da seca do Nordeste e que são representantes de um país miserável, no qual predomina a concentração de terras e o poder dos coronéis e latifundiários. O segundo não fica longe dali: o apartamento do pintor Roberto, onde será realizada uma festa em que estará reunida gente da classe média, fruto do milagre econômico brasileiro.

A presença dos retirantes na cidade serve de mote para analisar os diferentes discursos históricos sobre as lutas pela terra e melhores condições de vida do povo nordestino, assim como traçar um perfil de líderes que viveram ou passaram pela região, tanto aqueles que realmente existiram como Lampião, Antônio Conselheiro e Luís Carlos Prestes, como o fictício Marcionílio de Matos.

O líder camponês Marcionílio é descrito como um ex-cangaceiro que decide organizar a população miserável. Mas a sua história, contada por outra personagem, o retirante Viriato, mais do que política acaba ganhando contornos místicos como outras em solo nordestino:

“Deus tinha desistido de ajudar o sertanejo e o Capeta aproveitava para secar com seu calor os lugares de que se apossava. Depois de dois anos de morada em terra do Capeta, dezessete famílias de Curralin’u decidiram desocupar, sem questão. Andaram vários dias e por todo lugar encontraram a marca latifundiária do Não-sei-que-diga. Em Cabrobó, encontraram trinta e duas famílias que iam encontrar um homem chamado Marcionílio em Juazeiro. De lá provável que fossem para o sul. (...) Ninguém sabia até então que ele mesmo é que era o capeta Diabo” (ANGELO, 2004, p.217).

Vale ressaltar que o caso, na perspectiva contada por Viriato, e que tornou-se a única verdade em Curralin’u, marca um certo paralelismo com a saga de Antonio Conselheiro, embora Marcionílio seja representado como o Diabo. “Algumas vezes pode ser que o Capeta saísse dele para espairecer e Deus tomava conta, porque ele fazia surgir carne e farinha em bernal vazio, fazia aparece leite em garrafa d água, fazia menino quase morto andar” (2004, p.217).

A narração continua e mostra uma versão um pouco diferente de como os retirantes haviam sido recebidos em Belo Horizonte: “Chegados, começou a desgraça. Foram cercados e surrados pelos capangas de Marcionílio, diabos meganhas, soldadesca. Depois ficaram lá cercados durante três dias, sem comida, esperando o trem que os levaria vivos ao inferno” (p.217). Para mais adiante, a narrativa ganhar um tom semelhante ao narrado em *Os sertões*, de Euclides da Cunha: “Meninas e velhos morreram ali, no cerco. Eram gritos, lamentações, ladainhas, choro – e aquilo foi fazendo um barulho tão grande que não deixava mais o povo do lugar dormir” (p. 218).

E para terminar, a história ganha outras versões: “Do Curralin’u ficaram presas no dópis cinco famílias que tinham ficado juntas no atropelo. Ali ficou confirmado que Marcionílio era o Demônio comunista e os dópis procuravam os comparsas dele entre os presos. (...) Marcionílio? Evaporou-se na prisão como o Capeta mesmo” (p. 218). Nota-se que neste sentido há uma projeção da

ideologia do sistema repressor no discurso de Viriato, misturada a uma observação de cunho mística comum às regiões mais pobres do Nordeste.

Do outro lado, a festa é tida como o espaço em que estão reunidos os integrantes da classe média belorizontina, representada nos seus matizes ideológicos, valores sociais e comportamentais. Em se tratando da década de 70, é o espaço onde se dá a liberação sexual, o consumo de drogas e as discussões políticas. A conectividade entre os dois episódios tem como ponto central os intelectuais, seja representado pela figura do repórter Samuel ou pelos moços do suplemento, entre os quais está o escritor que é uma das personagens do livro.

Na verdade, no livro *A festa* o impasse do ato de narrar, num regime de exceção em que prevalece a censura e os métodos repressivos, é uma questão fundamental. Numa narrativa que se desdobra sobre si mesma, o narrador em terceira pessoa pode ainda ser considerado o próprio escritor, que também é personagem do livro. Ou o escritor-personagem seria o autor empírico, no caso Ivan Angelo?

Este impasse em relação à narrativa pode ser observado no começo do capítulo “ANTES DA FESTA” e que tem início com a primeira anotação do escritor: “Escrever o quê nesta terra de merda? Tudo que eu começo a escrever me parece um erro, como se estivesse fugindo do assunto. Que assunto? Merda? E quem disse que isso é responsabilidade minha? Por que não escrever um romance policial ou balé-revista infantil?” (p.115).

O escritor questiona a responsabilidade do intelectual engajado num momento histórico específico da sociedade brasileira. Mas ao mesmo tempo em que questiona, assume a denúncia, pois que não vê saída diante da realidade: ou se engaja numa causa ou vai escrever uma literatura de entretenimento. Qual é o assunto importante? O que pode ser dito e o que tem de ser dito com responsabilidade? Não pode ser algo qualquer.

Este comprometimento com as causas sociais, não só compreende as preocupações do repórter Samuel, como também do escritor que busca uma literatura engajada, capaz de falar da realidade e das injustiças sociais. Essa urgência muito bem caracteriza os intelectuais orgânicos dos anos 70.

A discussão sobre o que e como narrar vai estar presente nas anotações do escritor e nos fragmentos de que faz parte nos dois últimos capítulos do

livro. Mais do que um compromisso social, a literatura engajada passa a ser também uma questão de acerto de contas de gerações, com uma missão a cumprir: “ – 1980 vai julgar a gente! O que é vocês fizeram? Nós temos de prestar contas a 1980! Quede nossos livros, quede nossas revoluções? O que é que nossa geração fez? Nós estamos aqui julgando o Fernando Sabino, o Paulo Mendes Campos, a geração Complemento, mas 1980 vai julgar a gente também” (p.124).

Por outro lado, o contraponto ao engajamento do intelectual é revelado nas palavras de Esdras, o Hermético, num encontro com a turma do suplemento, às 20h05 no Bar e Restaurante Lua Nova. Para esta personagem não faz sentido o escritor tentar explicar a situação brasileira. O narrador utiliza-se da ironia para relatar um resumo de sua conversa e recomendações do poeta hermético aos outros intelectuais:

“Literatura não é Economia. Vocês não podem estabelecer prioridades nacionais de investimento literário, fazer um plano quinquenal e determinar o que deve ser escrito nos próximos cinco anos”.

“Discutir a responsabilidade social do escritor é o mesmo que discutir a responsabilidade social do cientista. No fim, a bomba explode do mesmo jeito” (p.120).

Numa outra conversa, o escritor retruca as palavras de Esdras : “-- Não estou falando que é regulamento não, porra. Eu é que não consigo escrever, é um problema meu. Tanta gente se policiando, com medo de dizer as coisas (...) O que eu acho, Esdras é que há certos assuntos que não dá para o cara ir escrevendo, hoje. Hoje, veja bem, 1970” (p.134). O que o escritor procura demonstrar é que o problema da auto-censura compreende uma situação mais complexa, pois é fruto, na verdade, do cerceamento da liberdade de expressão vigente no país.

Será, no entanto, no final do capítulo “DEPOIS DA FESTA” que a figura do tipo de intelectual representado por Esdra ganha um julgamento mais definitivo, associada ao intelectual defensor da arte pela arte: “Quando Esdras, o Hermético, morreu, em 1987, o amigo único reuniu seus poemas e publicou um volume póstumo. Umas quinze pessoas leram aquela pesada poesia. As únicas que poderiam testemunhar que ele seria um marco na poesia, como

Villon, Petrarca, Mallarmé – e estas, por razões desconhecidas, calaram-se. E a poesia de Esdras fechou-se sobre si mesma, perfeita” (p.200).

Vale ressaltar que no contexto dos anos 70, o escritor-jornalista é uma testemunha ocular dos fatos: a turma do suplemento vai até a Praça da Estação para falar com o líder Marcionílio, que estava sendo entrevistado pelo repórter Samuel. Este contato com a realidade confere ao escritor a consciência de que a arte deve, sim, retratar as contradições da sociedade, conforme mostra noutro fragmento: *“Um desperdício deixar passar este momento sem tentar captar o sentido dele, ao menos um esboço que mostre a alguém: era assim, naquele tempo. Era assim que as pessoas se destruíam, que as consciências aceitavam, que os homens se diluíam entre o medo e o dever; que os escritores procuravam esquecer ou não conseguiriam escrever nada”* (p. 147).

No fundo, o que predomina neste sentido é a metanarrativa, ou seja, o escritor explicando ao leitor ou conversando com um amigo a respeito da maneira como a obra está sendo estruturada. “Eu abro com os documentos e vou até a fábula, no fim, quando a personagem se funde com o diabo (disse o escritor, satisfeito com a oportunidade de explicar que havia pouca coisa não intencional no livro)” (p. 193). Isso comprova que na organização do livro *A festa* nada é gratuito e muito está a serviço de uma preocupação ideológica na exposição das histórias e experimental na configuração da obra.

O fato de não incluir o capítulo “A FESTA” no romance é um dos impasses, conforme discussão no fragmento **Escritor. Página 116**, do último capítulo: “– Este livro (diz o escritor recebendo os originais) é o resultado de um fracasso. É o que eu consegui fazer de um projeto pretensioso que tracei em linhas gerais há uns dez anos ou mais (subtextualmente revelando que aquilo que vinham dizendo seus inimigos era verdade) e no qual mexi apenas algumas vezes nesse tempo todo” (p.187).

Na conversa com o amigo que fez a leitura dos originais, a personagem-escritor afirma tratar *A festa* como um livro acabado, mas com uma lacuna, o que não deixa de ser proposital:

-- E não é. O fracasso que eu digo está no miolo, que não existe. O livro se dividia originalmente em três livros separados:

Antes da festa, A Festa e Depois da Festa. (...) Mas então, como eu ia dizendo: falta a festa.

-- Sei, sei. É (considerou o amigo), como concepção fica mais redondo.

-- Eu cheguei à conclusão de que o livro existe sem a parte do meio, mas isso não me impede de enxergar a fissura. É claro que eu não vou deixar o leitor perceber isso. Mas me incomoda (p.188).

Alguns pontos discutidos pela personagem-escritor coincidem com o que expõe o próprio Ivan Angelo, em entrevista ao autor desta tese sobre a composição do romance: “Em 1964, eu tinha começado *A festa* e parei de escrever por causa do Regime Militar. Dei um tempo, falei... com censura... Eu quero fazer um livro autorizado, permitido. Retomei em 1973 e só fui concluir em 1975. Aí mudei todo o projeto e a estrutura” (ANGELO, 2006).

Sobre as mudanças empreendidas, o autor Ivan Angelo observa que a série de contos foi mantida; conecta o sentido da retirada do livro do capítulo “A FESTA” à censura do governo militar, ao mesmo tempo em que explica a utilização de uma técnica que vem do cinema: “O olho da câmera é que determina as mudanças e a montagem que vai ser feita. Eu suprimi esta parte e acrescentei a última ‘Depois da Festa’, que é a mais crítica do livro. E onde se revela um pouco o processo de tornar leitor um pouco cúmplice da escritura, porque ele tem que manipular para cá, consultar para lá. Além disso, a supressão da festa fica como se ela fosse censurada. Então é uma festa que não é apresentada” (2006).

A verdade é que trechos do capítulo “A FESTA”, e que poderiam integrar o livro oferecendo um caráter mais linear à estrutura do tempo e do espaço na narrativa, são apresentados de forma indireta, como a maioria dos discursos que integram os fragmentos. Dentro de uma intervenção mais ampla do narrador como personagem e “segundo autor”, a inserção dos trechos num dos fragmentos leva a crer que estes passam mais a ilustrar do que propriamente a ter uma função essencial na composição das ações que integram o enredo. Funcionam como um anexo, embora servindo mais para discutir os impasses do escritor diante da narrativa.

A impossibilidade de narrar a festa se dá no tempo presente. “Eu queria mostrar a festa sendo, entende?, não narrada” (ANGELO, 2004, p. 188). A partir daí, o leitor passa a ter acesso a um trecho do capítulo, lido pelo amigo

do escritor, em cuja narrativa há apenas a utilização de cenas, como se as ações fossem representadas em tempo real, à maneira como ocorre na tela de um cinema. Surge, então, o pintor Roberto, dono da festa, na condição de narrador:

Ele lê:

Vontade de acabar com esta festa, mandar todo mundo embora. Ainda teve coragem de dizer que era a garota dele, desaforo. Ah, Lúcio, que foi que eu fiz, vai embora, gente, vai embora, não posso mais – *Antonio, me traz um gim.*

-- *Roberto!*

-- *Anh?*

-- *Onde foi que você arranjou essa maravilha de rapaz?*

Meu Deus, meu Deus, agüentar tudo isso. – *Mandei fazer, Cora Adélia.* Não agüento essas intimidades de homossexual fêmea.

-- Beleza. Gastou a pedra toda? Não pinte esse rosto que eu gosto e que é só meu. Marina você já é bonita com o que Deus lhe deu. Será que Andrea não pára de dançar com aquele sujeito? (p.189).

Mas não somente a ele resumem os pontos de vista, uma vez que as micronarrativas, à maneira das cenas, jogam luz sobre as outras personagens, apresentadas em seus respectivos diálogos, como o de Andrea com o seu companheiro de dança. A caracterização é marcada pela colocação do diálogo entre parênteses para diferenciar do modo narrativo anterior:

(-- *Casar mesmo, de véu e grinalda?*

-- *O véu foi-se, mas grinalda a gente dá um jeito.*

-- *E vocês têm trepado?*

-- *Cafajeste.*

-- *Que é isso, Andrea, logo comigo? E a nossa Velha amizade? O que há? Está sentindo?*

-- *Não encosta, não faz isso.)* (p.189).

Com já dito anteriormente, a composição estrutural na obra de Ivan Angelo dialoga com vários tipos de linguagem que servem à literatura, das técnicas do jornalismo, editoração dos jornais ao cinema, numa conexão entre a literatura e os *mass media*. Ou seja, apropria-se de ícones, e dos processos

de criação dos produtos formulados pela cultura de massa, recriando a arte sob novos parâmetros.

O diálogo estabelecido com a linguagem cinematográfica pode ser constatado principalmente no fragmento citado sobre o capítulo “A FESTA” e “O REFÚGIO” em que a narrativa se mostra em tempo real. Este tipo de focalização, entre as categorias de Friedman, estaria enquadrada no que ele chama de “Câmera”, com extinção praticamente completa da figura do autor. Mas como se sabe nenhuma câmera é neutra, uma vez por trás há sempre alguém que seleciona e faz a montagem das cenas

Em entrevista ao autor desta pesquisa, Ivan Angelo apresenta novos detalhes para entender o processo de criação de “A FESTA”, capítulo que aparece de maneira sublimar no livro.

Acho que todas as pessoas que usaram o cinema na literatura, usaram como técnica de roteiro e não como linguagem cinematográfica mesmo. Eu tentei usar o cinema pronto, o cinema como é visto pelas pessoas, porque você não vê que teve um montador, um texto escrito antes, e que a música foi inserida. Procurei botar isso dentro da estrutura da frase, como eu tinha dito sobre a festa, a parte suprimida, com um olhar de câmera acompanhando tudo (ANGELO, 2006).

Ivan Angelo observa que em seu livro a linguagem está a serviço das personagens e de suas ações. O discurso aqui é carregado de significados sociais, para lembrar Bakthin, no posfácio assinado por Beth Brait no livro *A festa*: “A linguagem, de uma certa forma, assume o papel de protagonista e de cúmplice do escritor. Sendo seu único instrumento, ela é dimensionada não como intermediária entre os fatos e sua narração, mas como a matéria-prima metamorfoseada nos vários níveis de sua interação social” (ANGELO, 2004, p.231).

Voltando aos aspectos mais específicos do suposto capítulo “A FESTA”, a dificuldade para o escritor-personagem é a de constituir uma narrativa presentificada, sem a passagem do tempo por meio de sumários, o que a tornaria cansativa ao leitor. “Os truques que o projeto impunha eram o melhor da criação, um bom desafio, mas por outro lado me traziam problemas que aos poucos fui achando insolúveis. Primeiro, ficaria enorme, porque eu não poderia cortar arbitrariamente no tempo como se faz numa narração em terceira

pessoa (desconfiou que estava ficando aborrecido e resolveu resumir bem depressa), um corte por exemplo assim: passaram-se duas horas (...)” (p. 192).

Em suma, o que está em jogo nos modos de estruturar o “capítulo ausente” “A FESTA” são, além do engajamento do escritor diante de uma realidade social injusta e da censura, os impasses na maneira de narrar; afinal o cerceamento da liberdade de expressão produz fraturas, expostas num discurso fragmentado, como a própria realidade brasileira.

O escritor-personagem, na seqüência do fragmento, se situa no tempo, no ano de 1974, para dizer que (a exemplo, do autor empírico, Ivan Angelo), o romance/contos *A festa* compõe o retrato de um país que deve ser confrontado sob o ponto de vista histórico, das gerações, num tempo em que há uma grade cerrada a respeito de sexo e política. “Não é um livro sobre uma geração, mas sobre várias gerações que um dia se encontram no 1970 brasileiro(...). Eu queria falar especificamente de pessoas, com suas histórias, envolvidas nos fatos e clima de 1970” (p.195).

6 O RETRATO DE UMA NAÇÃO

Os diferentes níveis de representação. Copacabana vista em suas contradições. Personagens como tipos sociais. O diálogo entre literatura e jornalismo. O narrador em postura crítica. Crônica-reportagem e conto-reportagem. A coloquialidade do discurso. As temáticas nacionais. Metáforas e antíteses. Civilização e barbárie.

O livro *Ô Copacabana!*, de João Antônio, foi lançado em 1978, quando o processo de distensão política de um governo de exceção mostrava-se mais avançado, embora ainda longe de contribuir para a constituição de uma república democrática, de fato e de direito. A censura prévia nos jornais havia sido extinta, mas ao cidadão não era dado o direito de escolher representantes de cargos executivos, como os de presidente, governador e prefeito.

O bairro de Copacabana é revelado no livro de João Antônio como uma metonímia, o retrato em menor proporção de um país, em todas as suas contradições, nos idos dos anos 70. É desta forma que autor, observador perspicaz da realidade carioca, representa Copacabana, instalada dentro de um país que presenciou o fim do milagre econômico e que continuava embalada na abertura lenta e gradual do regime.

No local onde no século XIX existia apenas uma bucólica praia de pescadores – mas já cenário de tramas de desejos na literatura nacional⁶⁷ –, instaura-se outro espaço, agora mediado pela visão de um escritor-jornalista, que mais olha do alto do que propriamente acompanha de perto seus personagens. Trata-se de um olhar mais analítico que descritivo, para entender a alma de um povo, às vezes buscando nas suas raízes a razão de seus males.

⁶⁷ Trata-se, inclusive, de um livro que dizem anteceder *A Moreninha*, de Joaquim Manuel de Macedo, pois foi publicado em 1843. *A Moreninha* saiu em 1844. O livro, cheio de imperfeições na construção narrativa, é *Filho do pescador*, da autoria de Teixeira de Souza, do tempo em que se escrevia “Copa-Cabana”, uma simples vila de pescadores. O cenário é ideal para a movimentação de personagens, como a *femme fatale*, Maria Laura, criada em total liberdade do outro lado da Baía da Guanabara durante a infância e que, por força do destino, na juventude ficará grávida e aparecerá como naufraga na praia de Copacabana, onde se passa a sua história e a de seus amantes. Na verdade, *A Moreninha* é um romance bem mais acabado, um texto mais bem articulado e com uma narrativa considerada mais densa e complexa. Por isso, os críticos o fundam como marco do início do romance no Brasil.

As personagens são reveladas como tipos que transitam por espaços públicos, como a praia, as galerias, as ruas e bares, cada qual exercendo diferentes funções em conformidade com a alternância das horas. São representadas em textos, cuja autonomia garante leitura fora do conjunto, mas que estão em constante diálogo para assim retratar Copacabana. A cada ponto conta-se ou vive-se uma história, transmutada em micro-narrativas, compondo um denso painel das atividades econômicas, culturais, comportamentais e, porque não dizer humanas, do bairro.

A edição analisada⁶⁸ reúne ainda outros dois textos, incorporados na última edição, de 2001: “Viva o bicho” e “Carioca da gema”, escritos no início da década de 70 e que também trazem o Rio de Janeiro como tema. Na obra de João Antônio, Copacabana é revelada sob o impacto das transformações advindas do crescimento desordenado, da imigração do campo para a cidade e da expansão dos meios de comunicação de massa, como a televisão; um bairro onde o glamour cultural dos anos 50 e 60 dá lugar ao esnobismo decadente, à miséria e ao baixo poder aquisitivo de parte dos moradores.

Os textos de *Ô Copacabana!* foram escritos em forma de crônicas e contos, e muito se aproximam da reportagem, misturando ficção e realidade, a qual é mediada por um observador nem sempre participante, mas que a tudo vê e descreve, e que encontra na possibilidade menos limitada dos procedimentos literários uma aproximação maior com o leitor.

Se nas revistas as reportagens – em função da própria natureza do jornalismo --, colocam como primordial na composição do texto a busca da verdade, na obra de João Antônio o predomínio é da ficção, pois que os fatos, embora muitas vezes extraídos da realidade, e do “realmente acontecido”, não necessitem do aval da veracidade. Assim, o jornalismo passa a estar a serviço da literatura, para que esta permaneça ancorada no tempo mais imediato, e esteja fixada no real.

Neste aspecto, vale a pena reforçar a tese sobre as funções primordiais do jornalismo e da literatura, pois enquanto o primeiro busca principalmente um pacto ético, ou seja, um compromisso com verdade – mesmo que os fatos não

⁶⁸ Foi utilizada para análise dos textos a edição produzida pela Cosac & Naify Edições, em 2001. Os dois textos que foram acrescidos na publicação serviram mais como objeto de consulta do que propriamente de análise.

tenham dimensões absolutas, conforme concepção de Paul Veyne⁶⁹ --, a literatura encaminha-se para o senso estético e para as preocupações voltadas para a essência humana. No caso específico de *Ô Copacabana!*, interessa mais a argumentação do narrador do que propriamente a verdade dos fatos, que na sua relatividade são utilizados apenas como ponto de partida para engendrar uma série de críticas à sociedade.

Neste raciocínio, as narrativas de *Ô Copacabana!* se inserem, apenas em parte, nas considerações de Antonio Candido, para quem a crônica, no decorrer do século XX, passou a ter uma função mais descompromissada, ou seja, com menos sentido argumentativo para se tornar uma conversa aparentemente fiada.

Ao longo deste percurso, [a crônica] foi largando cada vez mais a intenção de informar e comentar (deixada a outros tipos de jornalismo), para ficar sobretudo com a de divertir. A linguagem se tornou mais leve, mais descompromissada e (fato decisivo) se afastou da lógica argumentativa ou da crítica política, para penetrar poesia adentro. Creio que a fórmula moderna, onde entra o fato miúdo e um toque humorístico, com o seu *quantum satis* de poesia, representa o amadurecimento e o encontro mais puro da crônica consigo mesma (CANDIDO, 1992, p.15).

Ainda em “A vida ao rés-do-chão”, Candido faz uma análise do desenvolvimento da crônica moderna no Brasil, a qual em função de suas peculiaridades aqui adquiridas transformou-se num gênero unicamente brasileiro. “Acho que foi no decênio de 1930 que a crônica moderna se definiu e consolidou no Brasil, como gênero bem nosso, cultivado por um número crescente de escritores e jornalistas, com os seus rotineiros e seus mestres” (p.17).

Candido cita como nomes importantes para a consolidação da crônica moderna no Brasil, na década de 30, Mário de Andrade, Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade e Rubem Braga, seguidos nas décadas posteriores por Fernando Sabino e Paulo Mendes Campos. “Neles todos, e

⁶⁹ Em se tratando da história e da realidade como o que acontece ou o que aconteceu, Paul Veyne observa que “quando muito, pode-se pensar que certos fatos são mais importantes que outros, mas mesmo essa importância depende, totalmente, dos critérios escolhidos por cada historiador e não tem uma grandeza absoluta” (VEYNE, 1998, p.17). A tese também é válida para o jornalismo na sua incessante busca pela verdade dos fatos.

alguns outros, como por exemplo Raquel de Queirós, há um traço comum: deixando de ser comentário mais ou menos argumentativo e expositivo para virar conversa aparentemente fiada, foi como se a crônica pusesse de lado qualquer seriedade nos problemas” (p.17). O crítico, no entanto, enfatiza que essa aparência não esconde muitas vezes o profundo significado dos sentimentos e o tom de crítica social.

Em João Antônio, as narrativas também são marcadas pela coloquialidade, porque não dizer pelo uso acentuado de gírias e pela quebra da ênfase e do monumental, como aponta Candido para caracterizar a crônica moderna. Por outro lado, persiste em todas elas o viés argumentativo da crítica política que, mais do que divertir de forma leve, busca satirizar através da ironia. Não há espaço para outro tema na obra de João Antônio que não a realidade sócio-política e cultural de Copacabana.

Em que pese a natureza mais literária que jornalística na obra de João Antônio, o sentido da crônica, por sua vez, aproxima-se mais de perto das observações de José Marques de Melo, as quais sinalizam para uma visão mais abrangente quanto às funções deste gênero considerado híbrido, na fronteira entre o jornalismo e a literatura. Segundo o autor, diferente das crônicas de costumes do século XIX, a crônica moderna incorpora a agilidade e a palpação de um jornalismo em constante transformação. “Ela figura no corpo do jornal não como objeto estranho, mas como matéria inteiramente ligada ao espírito da edição noticiosa” (MELO, 1994, p.154).

Para José Marques de Melo, a crônica moderna não exclui o “ar despreocupado, de quem está falando coisas sem maior conseqüência”, conforme concepção de Antonio Candido. Assim como considera fundamental a tese do crítico literário a respeito da nova fisionomia adquirida pelo gênero a partir da Semana de Arte Moderna, de 1922, e do desenvolvimento da imprensa: a de que a coloquialidade do discurso e a despreensão em relação aos fatos assumem o lugar do artifício e da grandiloqüência (p.154).

De acordo com as observações de José Marques de Melo, são muitas as discussões sobre as funções e atribuições da crônica, e dentre as quais ele prefere configurá-la como um gênero eminentemente jornalístico. Neste aspecto, teria como características fundamentais: “1) Fidelidade ao cotidiano, pela vinculação temática e analítica que mantém em relação ao que está

ocorrendo, aqui e agora; pela captação dos estados emergentes da psicologia coletiva. 2) Crítica social, que corresponde a “entrar fundo no significado dos atos e sentimentos do homem” (p.155).

De uma maneira geral, em *Ô Copacabana!* a crônica não se define apenas como um retrato atualizado do cotidiano, pois a sua essência, como já mencionado, está eivada da crítica social, carregada de ironia e mordacidade. Desta forma, melhor ainda é dar-lhe outro sentido, resgatá-la, como assim deseja João Antônio, na dimensão oferecida por Lima Barreto nas sátiras de *Os Bruzundangas*, de 1922. Espírito que já predomina nas primeiras páginas de *Ô Copacabana!*

Nem se queira que o custo de vida seja menos custoso. Nosso preclaro prefeito, homem doutorado, democrata e cristão no duro, atento administrador já nos explicou, com generosidade e temperança, saber e espírito orientador que, além da taxa do lixo, devemos pagar os mais altos aluguéis do país. Afinal estamos vivendo à orla atlântica e esta é uma das cidades de condomínios mais caros do mundo. (...) Morar no Rio de Janeiro, e mais, morar na Zona Sul do Rio de Janeiro, nesta princesinha do mar, Copacabana, primor dos primores e exemplo de planificação de bairro moderno, é destacadamente um prêmio. Seguremos, assim, honrados e contentes, o prêmio (ANTÔNIO, 2001, p. 27).

Este mesmo sentido de atualidade e espírito crítico percorre os contos na obra de João Antonio e, diferentemente da construção clássica do gênero, não há uma forte tensão no interior da narrativa, dentro da perspectiva da lei do efeito único e planejado proposto, por exemplo, pelo escritor Edgar Alan Poe. Mostrando-se frouxas, estas narrativas também distanciam das definições de Alfredo Bosi, para quem o conto “condensa e potencia no seu espaço todas as possibilidades de ficção” (BOSI, 1999, p.07).

Um exemplo é a descrição do perfil da “olheira” e prostituta Mariazinha Tiro-a-Esmo,. “Um dia, tem de fugir com medo dos ciúmes do protetor. Acaba na Praia do Pinto, num dos pontos quentes de pivetes do Rio. Começa, então, a pintar nas festinhas de embalo enturmada com as bandidetes e faz ponto Castelinho, no Leme e no Lido” (ANTÔNIO, 2001, p. 102). O retrato é feito a partir de um observador, olhando de cima, distanciado, que está mais

preocupado em revelar o cotidiano e agruras da personagem do que propriamente configurar um clima de suspense.

Essa “frouxidão” pode ser observada no final da narrativa: “— Sou piranha, e daí? Eu tenho culpa? Acho que não gostaria de ser. Seria bom ter um homem só com um carro só. Parece que seria legal. Mas está aí uma coisa que eu acho que os homens não querem” (p.103). Neste aspecto, a informação cumpre papel mais importante do que o desenlace da história em que está inserida a personagem.

Não é a toa que muitos críticos enquadram *Ô Copacabana!* nos gêneros crônica-reportagem e conto-reportagem, em razão da semelhança com a reportagem-crônica e reportagem-conto, muito comuns nos anos 60 e 70 na revista *Realidade*, onde predominava o jornalismo literário. A inversão dos vocábulos para caracterizar o livro de João Antônio deve-se ao fato de que por mais que a realidade imediata esteja presente, e que os fatos possam ter caráter de “verdade”, há nas narrativas o imperativo do plano ficcional⁷⁰.

Para bom entendimento da reportagem-conto, as observações de Maria Helena Ferrari e Muniz Sodré podem ser um pouco mais esclarecedoras. Segundo os dois autores, este gênero começa por particularizar a ação, escolhendo um personagem para ilustrar o tema que pretende desenvolver (FERRARI;SODRÉ, 1986, p.77). Esta situação dramatizada serve para abrir, iniciar a reportagem e, a partir, daí haver um desdobramento para a pesquisa documental e a contextualização do que se quer reportar.

Em relação à reportagem-crônica, observam que há um caráter mais circunstancial e ambiental. “Sendo pequena, não é notícia, nem tem a abrangência da grande reportagem. (...) Chega perto da crítica social e da opinião velada” (p.87). Como exemplo, os autores citam trecho de uma reportagem do jornalista Luiz Eduardo Rezende, publicada no *Jornal do Brasil* em 10/09/84.

Levar uma vaca holandesa para a Cinelândia e distribuir leite à população faz o mesmo efeito que esperar cinco horas

⁷⁰ Isso, no entanto, não invalida a tese de que as crônicas e contos-reportagens de João Antônio possam ser considerados como “documentos” de um tempo vivido, a exemplo da percepção de Margarida de Souza Neves, ao analisar as crônicas produzidas na passagem do século XIX para o século XX, no Rio de Janeiro. Segundo ela, são documentos porque se constituem no discurso de uma nova ordem, de transformação, e que se apresentam “como ‘imagens de um tempo social’ e ‘narrativas do cotidiano’, ambos considerados como ‘construções’ e não como ‘dados’” (NEVES, 1992, p.76).

para ser entrevistada, com um gambá embaixo do braço, pintar árvores de bolinhas brancas, quebrar gaiolas de passarinhos na porta do Carrefour, passear na Rua da Carioca de bermudas e gravata borboleta, provocar a torcida do Flamengo ou atuar politicamente em favelas, dizendo sempre “não sou nem serei candidata”.

O objetivo de quem faz isso é um só: notoriedade. A explicação quase sempre igual: sacrificar-se por uma causa justa, defender o povo, preservar a ecologia, colocar-se em defesa do consumidor, contra os *tubarões* (p.87).

É importante observar que, na maior parte dos textos que compõem a obra *Ô Copacabana!*, a estrutura narrativa situa-se mais próxima da crônica-reportagem do que propriamente do conto-reportagem, uma vez que aquela tem predomínio até a página 63. A partir daí, as crônicas-reportagens passam a ser intercaladas com as narrativas mais próximas do conto. O que se nota é que cada qual cumpre uma função de acordo com os desígnios do autor, seja para argumentar, tecer considerações sobre a realidade observada ou para simplesmente descrever e narrar as cenas.

Civilização e barbárie

O livro de João Antônio faz uma análise sobre o comportamento do carioca, das autoridades e de uma série de problemas vividos cotidianamente pelos moradores de Copacabana, como a constante abertura de buracos nas ruas pelas companhias estatais, a falta de segurança pública, os carros estacionados nas calçadas, o sumiço das áreas verdes, entre outros. Além disso, apresenta uma galeria de tipos humanos que vão desde salva-vidas a madames, prostitutas e torcedores de futebol.

Nada escapa à veia irônica e ao sarcasmo de João Antônio, quer seja a campanha do Mexa-se, o Festival Internacional do Osso ou a instalação de um pip dog na praça Serzedelo Correia, onde o jornalista e escritor morou numa pequena cobertura desde que se mudou de São Paulo para o Rio de Janeiro, em 1964, ano do golpe militar, para exercer a função de repórter do “Caderno B”, do *Jornal do Brasil*.

Se no aspecto lingüístico e satírico, João Antônio filia-se a um tipo de literatura mais próxima do gênero argumentativo, da retórica, do que propriamente romanesco, inaugurado no Brasil por Lima Barreto, o mesmo se

dá no que se refere ao modo como representa o bairro de Copacabana, e por extensão o Rio de Janeiro, tida como cidade moderna e ao mesmo tempo caótica e atrasada culturalmente.

A discussão sobre civilização e barbárie serve de conexão para entender a cidade do início do século XX e na década de 70 daquele mesmo século. Esta conexão é evidenciada no início de *Ô Copacabana!*, em que há uma dedicatória para Lima Barreto, considerado como um escritor “nunca bastante lembrado” e “denunciador desconcertante” (p.13). É importante lembrar a admiração João Antônio pelo autor de *Triste fim de Policarpo Quaresma*, o que fez com que escrevesse o livro *Calvário e porres do pingente Afonso Henriques de Lima Barreto*, no ano de 1977, dedicado ao escritor.

Outra homenagem vem a seguir, ainda sem entrar propriamente nas narrativas, desta vez a Copacabana, com a reprodução da letra do samba-canção da década de 40, “Princesinha do mar”, de Alberto Ribeiro e João de Barro (Braguinha). Na página seguinte, no entanto, prevalece certo estranhamento com o autor colocando-se no texto numa posição reflexiva sobre a falta de consciência e a passividade dos brasileiros: “*Não estamos nem aí. E não queremos nem saber quem envernizou a asa da barata*” (p.17).

Novamente, na página seguinte, o leitor volta-se a deparar com outra dedicatória à Copacabana, mas agora é feito um contraponto à Princesinha do Mar, que deixa de ser a mulher admirada e festejada como símbolo da beleza e um dos ícones da Bossa Nova, cantada em prosa e verso pelo poeta. Copacabana então passa a ser colocada na condição da mulher decadente, feia, cadela arrombada e prostituta. “*Ao te beijar ficou perdido de amor é o cacete*” (p.19).

O amor do poeta dá lugar ao amor do homem/bandido. Que ama e bate. Uma relação de amor e ódio que vai perpassar todas as narrativas diante de uma Copacabana que nos anos 70 está passando por profundas transformações advindas da queda do nível de renda dos moradores, do crescimento imobiliário e desordenado. O texto começa com “*meu amor*” e termina com “*Eu te bato porque te amo*”.

A partir daí, instaura-se na obra o peso das antíteses e das contradições. Copacabana, que antes era representada pela mulher pura e bela – considerada um símbolo de paraíso tropical e de pátria grande, modelo

de desenvolvimento nos anos 50 e 60 --, será contaminada pelas contradições sociais que já há muito imperavam no Rio de Janeiro. E no último dos “textos introdutórios”, o autor ironicamente observa a fala dos gringos que só conseguem pronunciar “Côpabanana” (p.21).

Na obra, não há títulos separando os fragmentos, mas apenas um pequeno espaço entre eles na página. O ponto de partida das narrativas coloca o narrador em cena, como aquele que anda pelas ruas do bairro, não na condição de um cronista enaltecendo a paisagem idílica, mas como observador das contradições sociais: “Virou, mexeu, sujidade. E desandamos a pererecar. Os homens, lá em cima, mexem os pauzinhos, sapecam as leis e nos aplicam os espetos. Ficamos sambados, prejudicados, lesadinhos” (p. 27).

Os moradores são apresentados como sujeitos indiferentes à realidade, manipulados que estão pelas contingências políticas do regime militar, onde não é oferecida a possibilidade de escolher livremente seus governantes; inclusive os prefeitos eram nomeados pelo regime ditatorial. Assim, ficam descartadas quaisquer mudanças que tragam benefícios ao bairro:

Quanto ao prefeito, ninguém votou nele. Os tempos não estão para isso. Ele nos foi dado de presente. Ou melhor, imposto. Indicado, conforme o feitio das falas oficiais. Assim, vivemos como crianças incorrigíveis, autômatos ou débeis mentais. Como se não soubéssemos dirigir nossas vidas, gente irresponsável, sem preocupação política, bonecos de engonço nas mãos de chefões que sabem tudo. Mas, de toda essa remandiola estrambótica, nos fica uma certeza. Cada novo prefeito é um cidadão esforçado. Consegue ser pior que o antecessor (p. 27).

No bairro miscigenado e cosmopolita vive, segundo as observações do narrador, “a chamada civilização do quarto-e-sala”, ao referir-se às quitinetes que se avolumam, fruto do crescimento imobiliário. “Há dependurados nos trens suburbanos, como há dependurados nos prédios de apartamentos por toda a extensão do nosso bairro (p.30). Novamente, uma referência à Copacabana que se deixou contaminar pelos desníveis sociais do Rio de Janeiro, como um todo.

Fisicamente, trata-se agora de espaço cheio de prédios, como paliteiros, com poucas áreas verdes e cercada por grande número de favelas. Nesta

radiografia, em plano geral, as ruas deixaram de oferecer lugar para circulação dos pedestres, devido à proliferação de camelôs, dos automóveis em cima das calçadas, de pedintes e da indústria dos buracos. O espaço é o da desordem, do caos e da falta de respeito às leis.

Ao colocar em evidência a ausência do exercício de cidadania e do sentido de coletividade, João Antônio irá lançar mão em *Ô Copacabana!* de um olhar sarcástico, e que nos remonta aos conceitos de civilização e barbárie, os quais integram a história mais remota do país, desde o período da colonização. Na verdade, João Antonio recupera o slogan da urbanização ocorrida no Rio do prefeito Pereira Passos, no início do século XX, no raiar da República.

Ah, feito antigamente, o Rio civiliza-se.

Já temos um emissário submarino, telefone automático para as principais partes do mundo, televisão em cores. Entramos na era supersônica do Concorde, vôos a 18 mil metros de altura e velocidade duas vezes maior que a do som. E, povo disciplinado, a rede de cadernetas de poupança vai muito bem (p.36).

Nota-se que a discussão passa a ser mais ampla, atingindo a cidade como um todo, do mesmo modo que Lima Barreto questionava as transformações ocorridas no Rio, onde as novas tecnologias como o fonógrafo, os bondes elétricos, o cinematógrafo serviam como objeto de admiração e desejo sob o pano de fundo do atraso e da miséria social.

Há tanto nas crônicas de João Antônio quanto de Lima Barreto a necessidade de questionar o paradigma do progresso, incapaz de pôr fim ao modelo econômico e social excludente que continuou prevalecendo no Brasil em diferentes épocas. Margarida de Souza Neves, por exemplo, identifica o posicionamento de Lima Barreto inserido numa conotação negativa do Rio de Janeiro no raiar da República, ao contrário de Olavo Bilac que estabeleceu valores positivos para a nova ordem que surgia (NEVES, 1992, p. 84).

Como conotações positivas ou negativas, conforme o cronista, as múltiplas associações entre “progresso”, “civilização”, “ordem”, “trabalho”, “saneamento”, “racionalidade” e “cidadania” se repetem como sinais do novo, em sua relação essencial com a República e o modelo cultural francês e seu caráter de superação das mazelas da colonização portuguesa, quase

sempre associada aos conceitos opostos de “atraso”, “barbárie”, “desordem”, “ociosidade”, “doença”, “irracionalidade” e “anarquia” (p.85).

Se o escritor Lima Barreto vai se insurgir contra a importação de valores culturais estrangeiros e contra a presença no cotidiano das famílias do Rio de Janeiro das novas tecnologias⁷¹, João Antônio irá criticar ainda a modernidade estéril e dependente dos moradores de Copacabana. O que está em foco nos anos 70 são as mudanças dos costumes e dos hábitos alimentares, agora moldados ao estilo do cidadão norte-americano e não mais francês ou inglês, como no início do século XX. “Nós estamos é na civilização do Bob’s, do Rick’s e do Gordon’s. E tome de *hot-dog, hamburger, ice-cream, sanduwich e soft-drink!*” (ANTÔNIO, 2001, p.103).

Além de ironizar “os maus hábitos adquiridos por importação”, o que está em jogo nas palavras do cronista são os novos hábitos advindos do progresso. “E o nosso bairro tratou, depressinha, de acrilizar os botequins, lanchonetar os restaurantes, entornar cerveja enlatada, comer de pé, meter tamborete no lugar de mesa e quatro cadeiras, formicar os balcões(...)” (p. 103). A preocupação maior é que neste confronto entre os últimos redutos da “tradição” acabem sendo sufocados pela afã da “modernidade”, da novidade pela novidade.

Essa história de fazer hora em botequim e restaurante acabou. Já era. Nosso bairro mantém certas manias ridículas, como conservar a Confeitaria Colombo, da rua Barão de Ipanema, o Bon Marche, da Siqueira Campos ou A Marisqueira, da Barata Ribeiro, ali perto da Pracinha Inhangá. Nenhum desses lugares tem a vida, a confusão e a badalação de uma Adega Pérola, defronte ao Shopping Center da Siqueira Campos, ou do Gordon’s, na Avenida Nossa Senhora de Copacabana (p.103).

Ser civilizado para os moradores de Copacabana e do Rio de Janeiro na década de 70, ainda na visão irônica de João Antônio, era construir os primeiros pipi-dogs do mundo na Praça Serzedelo Correia ou realizar o I

⁷¹ Na crônica “Amor, cinema e telefone”, o escritor critica a presença dos emblemas da modernidade (telefone e cinematógrafo), no cotidiano dos cavalheiros e damas do Rio de Janeiro, a partir de uma visão conservadora e saudosista. As novas tecnologias são relacionadas à destruição dos laços afetivos, de todo tipo de tragédias conjugais: “Ainda outro dia, no inquérito a que a política procedeu, sobre aquela tragédia conjugal da Rua Juparanã, veio saber-se que a esposa culpada conhecera o seu sedutor no Cinemaz. (...) Outro aparelho bem moderno, que está sendo factor constante da dissolução da família, é o telefone” (BARRETO, 1956, p. 106).

Festival do Osso, um evento internacional onde até foi escolhido “o costureiro criador da coleção de inverno para as cadelinhas da Zona Sul” (p. 38). Sob o olhar estrangeiro, o festival é um exemplo de organização. “Outras medidas foram providenciadas para não repetir o nosso crônico defeito de improvisação, ausência de planificação e crédito imoderado apenas no talento” (p. 38).

Defeito que pode ser explicado, em parte, ao se reportar à própria fase de colonização brasileira pelos portugueses no tocante, por exemplo, à construção das cidades e organização das atividades produtivas. Sérgio Buarque de Hollanda, em *Raízes do Brasil*, observa que enquanto na América Espanhola a construção dos centros urbanos seguiu um projeto racional, planejado, de um “ladrihador”, no Brasil foi concebido sob o espírito “semeador” do colonizador português. “A cidade que os portugueses construíram na América não é produto mental, não chega a contradizer o quadro da natureza, e sua silhueta se enlaça na linha da paisagem. Nenhum rigor, nenhum método, nenhuma previdência” (HOLLANDA, 1995, p. 110). Ou seja, os centros urbanos nasceram do imprevisto, ao deus-dará.

Problemas como a improvisação, a falta de lastro cultural e o espetáculo da frivolidade acabam sendo escamoteados, conforme nos dá a entender o narrador, na medida em que o que mais importa são as condições tecnológicas propiciadas pelo telefone automático, televisão em cores, avião concorde etc e que satisfazem os anseios de uma determinada faixa de moradores, como fruto da modernidade e do “processo civilizatório”. Para os que transitam por este universo não há males em Copacabana ou outros bairros do Rio de Janeiro. Assim, na concepção de João Antônio, o carioca vai provando o seu talento em áreas que não importam à população de modo geral, tanto no que se refere às condições materiais quanto culturais.

Ou seja, toda a energia acaba sendo despendida no desenvolvimento de atividades frívolas, como o Festival do Osso, ou para a fruição das novas tecnologias, modelos, modas e produtos importados. Se de um lado, prevalece a apatia dos moradores frente à situação em que vive o país, por outro há grande distanciamento da população em relação ao sistema cultural e educacional, como principal fonte de conhecimento e saber. A certa altura da narrativa de *Ô Copacabana!*, João Antônio sugere que este distanciamento possa ser explicado pela própria formação da “civilização brasileira”, e que para

suprir esta falta busca-se assimilar de imediato o que vem de fora, arranjando um jeito de improvisar, de ostentar um talento que não existe porque, no fundo, o carioca e, por extensão o brasileiro, não conta com lastro cultural, e nem mesmo tem tempo para isto.

Este argumento nos leva às considerações formuladas por Luiz Costa Lima, para quem a auditividade e o culto das improvisações tiveram no passado e ainda têm nos dias de hoje um papel preponderante nas atividades intelectuais do país. Como auditividade, entende-se o efeito argumentativo que a palavra provoca no ouvido, na formação cultural de uma sociedade em que “funciona não como o que prepara a intervenção na realidade senão como o que se confunde com a própria intervenção transformadora” (LIMA, 1991, p. 271).

Em que pese o grau de dependência cultural numa sociedade permeada pelos hábitos próprios do auditivo, a manutenção da auditividade é principalmente a sustentação de um certo tipo de poder.

(..) a manutenção da auditividade implica conservar-se uma relação ‘privada’, mágica com a palavra escrita, confundir-se seu uso com seu efeito; substituir-se a obediência ao encadeamento demonstrativo por seu efeito no ouvido. Auditiva no texto da lei, a palavra não precisa tornar-se pública pela mediação dos instrumentos que a tornariam eficaz e imposta ao respeito. Ela precisa sim ser persuasiva, i.e., indicar o comportamento diferencial que provoca entre amigos e inimigos de que se encontra no exercício do poder (p. 272).

Quanto ao culto da improvisação, este se deve ao desprezo às diferentes fontes do conhecimento intelectual e estaria respaldado, de acordo com Costa Lima, no mito do talento espontâneo. “É ele então comprometido pela ignorância da ‘mão direita’ a que a improvisação só consegue compensar nas situações restritas aos espaços em que já domine a auditividade” (p.273).

Um tipo de talento que, guardadas as devidas proporções, permeia, ao seguir os rastros da narrativa de João Antônio, as relações sociais em Copacabana e que está, de algum modo, enraizado no saber ostentatório, teatralizado e retórico, e voltado para os modelos importados. Estes princípios, presentes no sistema intelectual brasileiro, estariam reproduzidos no meio social, principalmente quanto à fruição de bens culturais, e pouco têm

contribuído para o desenvolvimento de um sistema cultural e educacional mais efetivo no país.

Desta forma, longe de discussões sobre política, economia e questões de ordem cultural, os moradores de Copacabana, conforme observa ironicamente o narrador, está mais preocupado em tratar de coisas amenas. “Nem bom, nem mau. Não temos lastro cultural algum, nem nos houve tempo para isso, vamos consumindo o que nos chega mais imediatamente à mão. Somos especialistas em duas matérias: Futebol e televisão”. Isso nos leva a pensar que o distanciamento cultural pode também ser explicado pela própria disseminação ideológica pela manutenção do poder, pois, no fundo, o futebol e a televisão foram dois ícones de sustentação do otimismo apregoado pela propaganda, veiculada na mídia, durante o regime militar.

Segundo as observações de João Antônio predomina no bairro de Copacabana o descompromisso com a questão cultural, num sentido de valorização da cultura brasileira, das produções artísticas, substituídas pela cultura de massa, pelos programas transmitidos pela televisão, que começa a se consolidar no país, na década de 70, como um veículo de maior abrangência, de maior consumo.

A apatia cultural, por sua vez, deixa de fora da cena os produtores de cultura para colocar em evidência apenas os especialistas em banalidades e os próprios personagens do bairro. De outra forma, se há prevalência do talento espontâneo, não menos ênfase é dada à importação e à dependência cultural:

Sobram autores e senhores inteligentes. Faltam escritores, poetas, teatrólogos, cineastas, jornalistas. Faltam homens. Há uma inflação de maus escribas e bons fariseus.

Porque não estamos nem aí. E não queremos nem saber quem envernizou a asa da barata. Não nos coçamos. O que nos chega, vem de fora. Nosso bairro não tem intérpretes. Já teve? Sarapintou-se cá e lá. Um Rubem Braga. Bons e poucos, um Sérgio Porto cutelando umas vergonhas, um a sério “El Justicero”, de João Bithencourt. Rubem Fonseca, aqui e ali. E Silvan Paezzo. Pouco.

Hoje, ainda jovem maluco tocado de velhice, capengando no piso, desenxabidamente, nosso bairro avança sem registro profundo. Como sempre, aqui se é mais personagem que autor (p. 117).

O que se busca fora do improvisado nas observações do narrador de *Ô Copacabana!* é o artifício e o disfarce, o que de menos representativo deve-se configurar nas relações sociais e políticas de uma comunidade. Isto porque, no fundo, não é possível esconder o sentido da barbárie nas mortes violentas e na miséria que atinge 75% da população da Baixada Fluminense. Muito menos a ausência de políticas voltadas para a área cultural.

Uma característica recorrente do morador de Copacabana e, por extensão, do brasileiro, apontada na obra de João Antônio, é a falta de solidariedade, e passividade frente aos problemas que atingem a nação. “De porrada em porrada, acabamos virando colecionadores. Mas nós não estamos nem aí. Estamos podres e nem queremos saber. Não nos inquieta, coça ou espeta a inexistência de clubes abertos, centros culturais ou de reunião de classes, lugares onde pudéssemos discutir e lutar por melhores condições de vida”. (p. 47). Esse tipo de observação marcará as narrativas no decorrer do livro, através do processo argumentativo conhecido como expolição, que uma maneira de se deter sobre um mesmo ponto, embora dando a impressão de exprimir idéias diferentes.

Os espaços públicos freqüentados pelos moradores, de convivência social do carioca, a praia⁷² e o botequim, por outro lado, observa o cronista, são reservados ao namoro e à diversão, ou a comemorações sem grandes motivos. “Não estamos nem aí. Pedimos passagem aos mendigos e vamos tocando” (p. 50). O sentido da festa, para o autor, não poderia estar desvinculado do sentido político. Assim, diferentemente do romance de Ivan Angelo, o sentido da festa no livro *Ô Copacabana!* não está relacionado ao ambiente de luta política e transformações sociais. Mas ao espaço da alienação.

Ao traçar o perfil do torcedor de futebol, João Antônio lança mão de um certo “efeito narcotizante” frente à realidade para caracterizá-lo no seu processo psicológico de transferência. Ironicamente todo torcedor, em sua

⁷² Em *A condição urbana*, Paulo César da Costa Gomes diz que “no caso Rio de Janeiro, nada é mais característico como espaço do ‘carioquismo’ do que as praias da Zona Sul da cidade. Nas praias se inscreve o estilo de vida do habitante da cidade. Nelas, que são uma das imagens picturais mais fortes do Rio de Janeiro, são lançadas as novas modas, as novas gírias, onde o carioquismo é mais característico, ou seja, a praia serve como um poderoso referencial na definição do estilo de vida, caricaturizado, é claro, da cidade. A praia é também um referente que ultrapassa em muito os limites das areias, seja na referência à parte da praia da qual se é freqüentador, seja no bronzeado exibido fora dela como signo do direito ao ócio, muito importante na leitura cultural carioca. (GOMES,2002, p.213).

opinião, se sente mais olímpico do que dionisíaco, “justo nas medidas, protestos e denúncias, comedido e limpo nos juízos e firmes na sua convicção”. (idem p. 59). Mas, na realidade, age mais pela emoção do que pela razão, no momento da comemoração de um gol feito pelo seu time: “O que se grita naquele momento pode nem ser GOL! e, sim, os preços que subiram, os negócios e amores da região que faliram, a alegria que nunca se tem, a carga represada de frustrações, desejo, mistério, segredo, aspiração inconfessável, torturas da alma, do corpo, do coração ou do bolso. Objetivo indireto, subjacente, o GOL! é um código e chave para muitas portas” (p. 60).

Marginalidade social

Com a alusão à passividade do carioca, o narrador fecha o primeiro bloco do livro, marcado por uma visão mais abrangente da realidade de Copacabana e do país para, na seqüência, optar por narrativas mais particularizadas, embora sem deixar de lado as discussões sobre os problemas que afetam a sociedade.

A partir daí, entra em cena a descrição mais detalhada dos lugares e personagens do cotidiano que circulam pelos espaços públicos de Copacabana. Nota-se que estes são focados nas ruas, palco dos acontecimentos sociais, longe dos ambientes da casa e da família, da mesma forma como em outros livros como *Malagueta*, *Perus e Bacanaço*, *Leão-de-chácara* e *Abraçado ao meu rancor*. Sejam eles os surfistas bronzeados que, apesar do baixo poder aquisitivo, seduzem as meninas de classe média, os malandros de uma forma geral ou os delirantes torcedores de futebol, os chamados prisioneiros da paixão pelo seu time.

Os textos também se aproximam mais do conto-reportagem, predominando muitas vezes mais a forma narrativa do que dissertativa, e com presença, em algumas ocasiões, do narrador em primeira pessoa. “Já era um botequim freqüentável sem gritarias de futebol. E por um tira-gosto, me mandei para outra ponta do balcão, já não de mármore, mas de aço inoxidável”.(p. 63). De outra forma, o narrador aparece como um repórter mediador do fato, como utilizando-se da entrevista pingue-pong (na forma de perguntas e respostas), ao retratar os personagens que freqüentam e trabalham na Galeria Alaska:

Sai do subúrbio às seis da manhã e pega trem entupido de gente na Central. É o salário mínimo. Come de marmitta requentada, tem três bocas para dar de comer em casa. Não fossem as gorjetas... Homem assim não brinca em serviço. Já se toca que falou demais:

-- Sei lá. Da noite, estou por fora, que saio às oito e me mando pra Todos os Santos.

Mas um, seu companheiro, Zezé, o que mora no Catumbi, desbocado e algo feminino por profissão, cabelo grande, confessa só atender pederastas, e é um bem-sucedido.

-- Nada. O salão, dia e noite, é o mesmo chaveco. Tem bicha bacana, média e pé-de-chinelo (p. 76).

Fora do universo do trabalho, os personagens que predominam na narrativa de *Ô Copacabana!* transitam pelo espaço da desordem, ou seja, o espaço da rua que, na definição de DaMatta, seria o equivalente ao mato ou a floresta, num “domínio semidesconhecido e semicontrolado, povoado de personagens perigosos. Assim, é na rua e no mato que vivem os malandros, os marginais e os espíritos, essas entidades com quem nunca se tem relações contratuais precisas” (DAMATTA, 1997, p.93).

A rua, na concepção do autor, é um local de movimento, de ‘luta’ e de ‘batalha’. “Como um rio, a rua se move sempre num fluxo de pessoas indiferenciadas e desconhecidas que chamamos de ‘povo’ e de ‘massa’. As palavras são reveladoras. Em casa, temos as ‘pessoas’, e todos lá são ‘gente’: ‘nossa gente’” (DAMATTA, 1986, p.29). Ao retratar Copacabana, João Antônio irá optar por descrever os espaços considerados marginais, seja no nível econômico ou comportamental, como, por exemplo, a Praça Sezardelo Correia ou a Galeria Alaska, respectivamente.

A praça Serzedelo Correia, onde inclusive morou o escritor João Antônio, é conhecida como a Praça dos Paraíbas por concentrar um grande número de imigrantes nordestinos. Ao fazer uma análise sobre o espaço do jardim e o da praça, Nelson Saldanha define o primeiro como uma parte do espaço que circunda a casa (a casa ou outro tipo de edificação), uma parte específica pela posição e pelas características, ou seja, um local fechado, e não muito extenso, arborizado e ocupado com plantas ornamentais. Já a praça é pensada como um espaço amplo, que se abre, na estrutura interna das cidades, como uma confluência de ruas, ou de qualquer sorte uma interrupção

nos blocos edificadas. Um espaço onde em geral se encontram árvores, bancos, eventualmente monumentos, em alguns casos pequenos lagos artificiais (SALDANHA, 1993, p. 13).

De acordo com o autor, a praça deve ser observada de maneira diferente do universo da vida privada, onde são estabelecidos laços consangüíneos e de parentescos, diretamente relacionados aos afetos mais pessoais. Neste sentido, como espaço público, ela representa uma obra do “viver social e do estender-se das relações que perfazem este viver, e que se desdobram em termos de produção econômica, ordem política, criação cultural” (p. 15).

A Praça Serzedelo, que está situada entre as ruas Siqueira Campos, Hilário de Gouveia e Avenida Nossa Senhora de Copacabana, foi construída em 1893 para abrigar a estação de bondes do bairro de Copacabana e de lá para cá passou por várias transformações. No livro de João Antônio, o local é definido como o “chão mais sofrido e vivido de Copa”, “espécie de capital cultural do bairro”, onde aos sábados e domingos se concentram, para divertir ou trabalhar, os “pingentes urbanos nordestinos”.

Assim como grande parte das praças brasileiras, seus freqüentadores pouco ou nada sabem da sua história. “Ali, ninguém sabe quem foi quem. E, menos ainda, quem foi Serzedelo Correia. Senador da República Velha, cientista, vendedor de terrenos, líder de alguma revolução democrática que tenha salvado o país de alguma ideologia espírita?” (ANTÔNIO, 2001, p. 64). Uma situação que pode ser explicada não apenas pela questão cultural, como pelo próprio distanciamento nas relações de poder entre os que governam e a sociedade de uma forma geral no Brasil.

O busto, localizado no meio daquele espaço democrático, traz a imagem do ex-ministro da Fazenda, do Exterior e da Agricultura, da República Velha. Mas o que importa destacar aqui é a relação que se estabelece entre as pessoas e uma determinada área física da cidade, ou seja, como as “pessoas, movidas por diferentes anseios e expectativas, estão reunidas sobre este terreno comum da cidade e aí desenvolvem relações orientadas e organizadas territorialmente” (GOMES, 2002, p. 12).

Em se tratando da cidade do Rio de Janeiro e, por extensão, do Brasil, há antes que observar que, por força do grande abismo existente entre os

diferentes níveis sociais, os territórios são muito bem demarcados, e organizados conforme o sentimento de identidade e pertencimento.

Na praça Serzedelo, por exemplo, a ocupação territorial é radiografada pelo olhar do cronista em diferentes momentos do dia. “Cada milímetro tem história. Cada horário, seu povo particular” (ANTÔNIO, 2001, p. 65). Durante o dia, abriga crianças, empregadas domésticas, trabalhadores da construção civil, aposentados, engraxates e vendedores ambulantes. À noite, a praça vira um grande circo, com os engolidores de fogo, músicos nordestinos e a paquera rolando solta.

Neste horário, torna-se mais forte os laços de pertencimento, de modo que a cultura nordestina surge como o elemento capaz de agregar as pessoas que vivenciam uma mesma realidade: a do imigrante que se mudou para a metrópole em busca de melhores condições de vida. De acordo com Paulo César da Costa Gomes, a identidade comunitária está sempre relacionada a uma identidade territorial. E neste sentido,

Outra idéia forte e comum nesse tipo de dinâmica é o relato de uma diáspora. A supressão pela força, a submissão imposta a uma outra cultura ou comunidade e, sobretudo, a perda do território original pela conquista e pela dispersão de seus integrantes são traços marcantes dessas narrativas que povoam identidades nacionalistas ou regionalistas. Enfim, a manutenção de uma certa tradição que remete ao grupo identitário, à cultura própria e ao sonho ou perspectiva de poder restaurar o território original são os elementos que preservam e dão consistência a essas identidades (GOMES, 2002, p.62-63).

No caso específico do imigrante nordestino, a perda do território original não se dá em função da conquista de um povo em relação a outro, mas pela impossibilidade de se manter na terra natal, onde faltam os meios necessários para a sobrevivência. Neste sentido, é plausível a argumentação de Paulo César da Costa Gomes de que “quando esta volta ao território original é impossível, torna-se necessário recriá-lo ou refundá-lo simultaneamente ao processo de reorganização da estrutura do grupo identitário” (p.64). E, assim, a Serzedelo passa a ser ocupada territorialmente pelos pingentes, principalmente na década de 70, embora, sem conflitos e em menor proporção, ofereça espaço ainda para a classe média, freqüentadora da discoteca Le Bateau e da

uisqueira Bon Marchê, e para os ratos que deixam as suas tocas para a “ginástica” da madrugada.

De todo modo, na narrativa de João Antônio, se o poder público pouco faz para manter a segurança ou as condições de higiene da praça, há que sublinhar a função que este território mantém como espaço de sociabilidades para uma população marginalizada. E, neste sentido, o escritor e jornalista não medirá a utilização de verbos para defini-la e traduzi-la: “Não um chão só de pobres amantes, a Serzedelo Correia abriga, aninha, suporta, agasalha, motiva, anima, consola, açoita, remenda, incrementa, fervilha, transaciona, compreende, exalta, desmistifica ternuras e sonhos das gentes do bairro” (ANTÔNIO, 2001, p. 69).

Da Praça Serzedelo, o olhar do cronista transfere-se para outro espaço marginalizado no bairro de Copacabana: a Galeria Alaska. A narrativa transcorre num período de 24 horas, fechando um ciclo que tem início no momento em que se anuncia mais uma manhã, com a chegada do caminhão leiteiro e dos primeiros raios de sol na Avenida Atlântica.

A partir daí, há uma particularização da narrativa com a colocação em cena das dificuldades vividas pelo personagem Otacílio, barbeiro, morador do subúrbio e que trabalha na Galeria Alaska. “Um homem, quarenta anos, Otacílio, dez de galeria, vem de longe, do outro lado da cidade, do subúrbio bravo, Todos os Santos, muito calor, sol e mar nenhum. Carrega marmita feito livro debaixo do braço, apanha trem da Central do Brasil e um ônibus para Copacabana. Gasta, só aí, quase dez cruzeiros e para ele é dinheiro” (p. 73).

Na visão do cronista, durante o dia a galeria insurge como um território da ordem, ocupada pelos trabalhadores suburbanos ou pelos moradores do local. “A hora é esta, doméstica, e a galeria, de um golpe, família. (...) E na galeria há crianças e velocípedes, carrinhos de neném. Brincam e passeiam o dia, enquanto o sol explode e os carros se multiplicam, velozes, nas duas extremidades da Alaska, acordada aos supetões, aos sustos, vinda das noites em claro” (p.75).

A exemplo da figura do *flâneur*, o narrador observa os personagens, o burburinho e o colorido da multidão que deixa o elevador do edifício sob o qual está instalada a galeria. Em determinado momento, a atitude é muito semelhante à do personagem do conto “O Homem na multidão” (1840), de

Edgard Allan Poe⁷³. Só que ao invés de seguir as pegadas de um velho decrépito, observa três rapazes homossexuais desde o momento em que deixam a Galeria até as horas de lazer na praia:

Os três estiram duas esteiras, deitam-se para o sol, muito aconchegados, corpos se relando. Antes, os cuidados com o corpo. Da sacola, o óleo de bronzear, o creme para o rosto. Então seus movimentos ficam ainda mais femininos, milimetricamente. Os vizinhos olham e não. Nada assusta ninguém, é como lei – ninguém tem nada com a vida de ninguém em Copacabana (ANTÔNIO, 2001, p. 77-78).

O tempo na narrativa de João Antônio segue uma ordem cronológica, com a demarcação exata dos momentos em que neste território provisionado alternam-se os personagens e as funções que cada um deles exercem neste espaço de sociabilidades. Basta o sol desaparecer no horizonte, para instaurar um outro universo, desta vez da desordem. “Sete da noite, quando Copacabana troca de mão, num golpe, na muda de turma de garçons, barbeiros, balconistas, motoristas de táxi, botequineiros e o resto dos serviçais, a luz elétrica acende o olho diferente, vesgo, da noite na galeria” (p. 78). Em outra passagem, a metáfora do olho é usada para designar a vigilância da 13ª Delegacia que, paradoxalmente, está instalada ao lado da Galeria, a única durante a noite a representar o universo da ordem.

No mais, será neste espaço do desconhecido e da malandragem que irá transitar a prostituta Mariazinha Tiro a Esmo ou Elzinha Prejudicada, uma comerciária que durante o dia veste saia de mulher e à noite se traveste de homem e parte para as suas conquistas; ou então serão retratados os homossexuais pobres ou os ricos, do Rio Jerez, e as mulatas que dançam para os turistas estrangeiros nas boates da Alaska e da Avenida Atlântica.

Mariazinha Tiro a Esmo, por exemplo, é representada como a figura do típico malandro carioca. “Ela tem picardia e está na dela, como dizem os tipos malandros dos becos e das favelas. Dissimulada em seu trabalho, matreira

⁷³ Em “O Homem na multidão” (1840), Poe aborda a história de um homem que observa as “ondas contínuas”, “o mar tumultuado das cabeças humanas”, proporcionado pelo espetáculo da multidão, através da vidraça de um café. À certa altura, o olhar cinematográfico se depara com um velho decrépito de fisionomia singular. Ele decide decifrar o mistério daquele velho, e o segue por um labirinto sem que o outro dê conta de que está sendo perseguido. O velho recusa-se a ficar só, se refugia na multidão. O desconhecido não deixa-se le. (POE, 1945).

trabalhando na boca do mocó, indo e vindo na baba de quiabo, enganando otários e pacatos, ela sobrevive” (p.98). Ou seja, a personagem se vira como pode, transitando entre as favelas e o bairro de Copacabana, seja vestindo na moda e de forma sensual para seduzir os turistas ou como uma “olheira” da indústria de pedintes. Para Roberto DaMatta, o malandro é definido como aquele que

recobre um espaço social igualmente complexo, onde encontramos desde o simples gesto de sagacidade, que, afinal, pode ser feito por qualquer pessoa, até o profissional dos pequenos golpes. O campo do malandro vai, numa gradação, da malandragem socialmente aprovada e vista entre nós como esperteza e vivacidade, ao ponto mais pesado do gesto francamente desonesto. É quando o malandro corre o risco de deixar de viver do *jeito* e do expediente para viver dos golpes, virando então um autêntico *marginal* ou *bandido* (DAMATTA, 1997, p. 269).

Na concepção do autor, o malandro, cujo principal representante no Brasil é a figura de Pedro Malasartes, não tem a intenção de modificar o mundo, mas nele sobreviver através de suas traquinagens, ao contrário do herói, personificado por Caxias, que busca reforçar a ordem social, com todas as suas formalidades e regulamentos. Ainda no caso brasileiro, há outro tipo de herói, que ele chama de renunciador, e que pode ser reconhecido pelo desejo de criar uma nova realidade social.

Roberto DaMatta relaciona este tipo de herói ao universo das religiões e das promessas de justiça e paz social, encarnados por Antônio Conselheiro, e bandidos sociais, como Lampião. O renunciador, no seu entendimento, trata-se do verdadeiro revolucionário, indo inclusive além do Conde Monte Cristo, pois “enquanto o conde retorna para realizar sua vingança e, assim fazendo, aceita plenamente o código da sua sociedade e de encontra com o seu passado, o renunciador abre mão de tudo, inclusive e muito especialmente de seu passado, e investe no millennium. (...) O objetivo dos renunciadores é recriar uma nova sociedade e um novo tempo” (p. 266).

Mariazinha Tiro-a-Esmo pouco ou nada tem de consciência do seu papel na estrutura social, e o que lhe interessa é a sobrevivência num território que sempre conspirou contra existência desde o período da infância quando, abandonada pela mãe, foi criada em condições precárias pelo pai bêbado. Se,

por um lado, ela vive quebrando as regras de convívio social, acaba adotando posição inflexível, na visão do cronista, com as leis e a ética da malandragem:

Mulher já, apesar de meio aturdida. E de caráter, embora perdue em tudo o seu humor carioca – antes uma forma de driblar os percalços, do que de fazer graça:

-- Sei lá como o coroa, meu pai, podia se arrumar como ferroviário. Tivesse de dirigir trem e o pessoal que queria ir pra São Paulo acabava desembarcando em Barra do Piraí (ANTÔNIO, 2001, p. 100).

No fundo, a personagem é uma falsificação em vida, e em pessoa. Branca, bronzeada, bem arrumadinha e na moda, Mariazinha Tiro-a-esmo, esconde, ou não deixa de exibir, na própria boca a sua classe social. “Alguns dentes podres, é o ponto fraco, vive chupando bala de hortelã para esconder o mau hálito” (p. 99).

A personagem guarda de Pedro Malasartes apenas a astúcia utilizada na aplicação dos seus golpes. Na realidade, descende diretamente do malandro carioca, que surgiu na passagem da Monarquia para a República, no Rio de Janeiro dos tempos de Lima Barreto, João do Rio e Euclides da Cunha; um tipo de malandro criado entre hordas de desempregados, nordestinos que fugiam da seca, imigrantes e desocupados de uma forma geral. De paletó, chapéu e navalha. Com manha de capoeirista e fruto das transformações impostas por um modelo excludente na fase do “Rio civiliza-se”

Um tipo de malandro romântico que foi substituído pela figura do marginal. Quanto à Mariazinha Tiro-a-Esmo é dada apenas a pequenos crimes. Seu perfil é o retrato, ampliado pelo cronista, das milhares de crianças abandonadas que ocupam diariamente as ruas dos grandes centros urbanos no país.

Em outra narrativa de *Ô Copacabana!*, João Antônio busca desmitificar o sentido das representações sobre a Galeria Alaska e o bairro de Copacabana, feito pela imprensa e pela sociedade, de uma maneira geral. Como já mencionado, nem sempre os locais tidos como o espaço da desordem podem ser caracterizados como uma via de mão única.

As representações, de acordo com o cronista, alternam-se de acordo com a visão de quem observa, como é o caso da Galeria Alaska e do Beco da

Fome. “Verão. A noite do nosso bairro, em dois extremos famosos, o Beco da Fome e a Galeria Alaska, só chega a fornecer reportagem quando agita e arrepia. Nas notícias, são dois pontos de boemia, maus costumes e piores companhias” (p.110).

O nível de representação da imprensa e dos cariocas, por sua vez, não coincide com a do narrador:

No final, Copa engana. O nosso bairro vai fazendo com que se fale só do seu lado de fora. O mito, a máscara jamais caiu de todo. Galeria Alaska não é feita só de homossexuais masculinos e femininos, mas de seres híbridos. (...) Há trabalhadores na galeria e gente de vida brava, que chega de outros cantos da cidade para defender o seu, ali. Barbeiros, manicures, balconistas, comerciários. O diabo é que a galeria está incrustada dentro de Copa e não é um templário da família. O que é família em Copa? (p. 111-12).

Para o cronista, poucos conhecem a fundo as complexidades do bairro, pois seguem as pegadas apenas de grandes personagens de sua história. “Ninguém esclareceu como eram, em 73, os inferninhos do tipo Lucy Bar, Holliday, Bip... uma fileira deles. O esquecido Beco das Garrafas, berço da bossa nova, nunca visto ou reportado sem bossa nova e Dólares Duran, depois da fama” (p. 115).

Mas se os espaços públicos foram ocupados por personagens “menores”, anônimos, não se pode imputar a eles os males dos quais sofrem a Copacabana dos anos 70. Na opinião do cronista João Antônio, “o bairro escroto continua muito amado. Mais, é claro, pelos que não têm outro, os eira-sem-beira, os pés-inchados, os zés-manés, os pau-de-araras, as marias-judias, a candagagem que nem nasceu aqui. Empurrou-se para cá por não ter onde ir, despencou-se sem saber onde e já perdeu as origens. Nesses, então, gostar de Copacabana é até uma dignidade” (p.117-18).

Em todas as narrativas, João Antônio, faz uso desbragado de gírias, além de recriar expressões que ouvia de muitos “personagens”. A obra também está pontuada de antíteses, que ajudam a caracterizar este espaço heterogêneo e cosmopolita: “Já se falou que Copacabana é um paraíso provisoriado. Só não se falou que é também um inferno. O pessoal de baixo, lesado, como pingente do bairro, vive agarrado como os dependurados aos

vagões da Central do Brasil” (p.111). Não menos rara é a utilização de metáforas para definir Copacabana, o que pode se perceber do início ao fim do livro:

Copa injuriada, mal lambida, prejudicada, velha antes do tempo, mijada e cagada pelos cachorros, marafona fanada, os letreiros das fachadas de tuas lojas ficando passados, marafona muquirana, lambona, estuprada(...) És a que nos resta. Feito aquela mulher por quem nos apaixonamos, jogo, doadura, risco, faz vinte anos e, no momento, está despencando. Enxovalhada, roída, usada, todos os defeitos gritam, dão desgosto. E estamos bem enfiados dela, chega que dói, desancada a relar em ter sido a mulher de quem já se gostou. E está ali. Machucando como um senhorio calado e de pé. Ô, isto sabe a cinza (p. 148).

Merece observar que na década de 70, o bairro de Copacabana já não era mais aquele que o escritor-jornalista escolheu para fugir do “progresso” de São Paulo, residindo numa pequena cobertura na Praça Serzedelo Correia. E no final do texto o amor bandido dá lugar a um olhar melancólico, bem direcionado: “Lá no fundo dos olhos, morteiros hoje, de cadela mansa, onde o tempo se esconde, ela ainda atíça, volta e meia, depois da espreita, matreiro, debochado, raro, um brilho, aquele que espeta, chamado dos dezoito anos” (p.119).

Ô *Copacabana!* traduz-se numa das maneiras muito próprias de observar uma cidade, e a partir da qual entender o espírito que a governa, que permite compreender a construção das identidades sociais em espaços territoriais específicos. O que está em jogo, na verdade, é a preocupação do cronista em discutir aspectos da realidade nacional, como uma onda comum que dominava a escrita da maioria dos escritores da década de 70.

Mais uma vez a literatura, desta vez documental, busca identificar, divulgar, interpretar, e construir a identidade nacional que, segundo as teses de Roberto DaMatta, pode ser formada sob dois aspectos. Um deles está relacionado às estatísticas econômicas e demográficas, como o PIB, *renda per capita*, inflação, sistema político e educacional. O outro à própria definição do brasileiro, como amante do futebol, da música popular e dos santos e orixás

A identidade se constrói duplamente. Por meio dos dados quantitativos, onde somos sempre uma coletividade que deixa a desejar; e por meio de dados sensíveis e qualitativos, onde nos podemos ver a nós mesmos como algo que vale a pena. Aqui, o que faz o Brasil, Brasil não é mais a vergonha do regime ou a inflação galopante e “sem vergonha”, mas a comida deliciosa, a música envolvente, a saudade que humaniza o tempo e a morte, e os amigos que permitem resistir a tudo... (DAMATTA, 1986, p. 19).

A visão de João Antônio sobre o bairro da Zona Sul carioca é revelada no próprio título da obra. Ao invés de “Ó Copacabana!”, chamamento que poderia se traduzir em admiração e caracterizar aquele espaço como “nobre”, provido de status e grandeza cultural tanto no sentido popular como erudito, o autor optou-se por “Ô Copacabana!”, expressão que denota “desgosto”, “preocupação” e, conseqüentemente, no “olha no que você se transformou”. No lugar de “princesinha do mar”, o bairro ganhou a pecha de “cadela humilhada”, cópia mal feita, sem autenticidade.

Na obra de João Antônio, fica difícil estabelecer limites entre o jornalista e o escritor. A voz narrativa assume uma função testemunhal, na medida em que observa de perto a realidade das ruas, e está presente no local onde ocorrem os acontecimentos. Ao mesmo tempo, ganha função avaliativa de acordo com a concepção formulada por Vivaldi para a crônica jornalística, “em essência, uma informação interpretativa e valorativa dos fatos noticiosos, atuais ou atualizados, onde se narra e ao mesmo tempo se julga o narrado” (MELO, 1994, p. 149).

Copacabana, fruto da explosão demográfica dos anos 70, na visão do cronista, carece de autenticidade. Se os moradores estão em constante contato com o que vem de fora, com os modelos importados, até mesmo o espaço físico ganha ares de artificialidade. “Acabou o beijo de mar com a areia em Copacabana. Do calçadão de Copacabana, ninguém vê as ondas quebrarem na praia, que é artificial e a beleza da outra, antiga, selvagem, ficou pra lá (ANTÔNIO, 2001, p. 77). Isso em função do aterro realizado na orla da praia.

A perda da autenticidade abrange todas as áreas, da política à economia e ao comportamento e até mesmo na imagem de Brasil que é vendida aos turistas na boate Katakombe, instalada na Galeria Alaska. “Os turistas são despositados lá, o leão-de-chácara abre os braços à entrada e dá passagem,

num sorrir respeitoso, cínico, quase debochado. Os estrangeiros, descendo para o porão com ar refrigerado, falsas mulatas, falso uísque, chope, amendoim, pipoca, pouca luz” (p. 85). Na verdade, João Antônio revela-se contrário a tudo o que não é nacional e legítimo.

Na visão do autor, tudo no bairro também é provisório: as pessoas e o seu modo de ser, as funções que exercem alternam conforme o movimento das horas, seja na Galeria Alaska, no Beco da Fome ou na Praça Serzedelo Correia. Este sentido de mudança, do sempre novo em oposição ao que é velho e permanente, não deixa de suscitar a instauração de uma voz saudosista. “Os antigos são uns chatos. Ficam falando de uma porção de bagulhos que não tem nada a ver. Carretando às pampas” (p. 103). No fundo, a ironia está sempre presente. “No nosso bairro, *antigamente* não quer dizer longa data. Pode significar ‘há três meses’ ou até menos” (p. 106).

Para recuperar a memória perdida, João Antônio lança mão de espaços que foram destruídos, assim como dialoga com a história e a literatura brasileira na medida em que traz para a narrativa citações sobre o “País dos Bruzundangas”, de Lima Barreto ou as considerações de Graciliano Ramos a respeito do jogo do bicho: “De todas as instituições brasileiras o jogo do bicho é com certeza a mais interessante, a que melhor descobre a alma popular(...)” (p.95).

Em *Ô Copacabana!*, os fatos (diegese) são narrados com o apoio de ilustrações, exemplos, metáforas e definições. Na verdade, tudo serve ao narrador para traçar a fisionomia do bairro que, mais do que os seus freqüentadores, ganha status de personagem. Na obra, não se busca compreender a psicologia interna dos primeiros, mas radiografar o intestino, as vísceras, o coração de uma Copacabana que pulsa, desorganizada, funcionando ao seu modo. “Há uma Copa não folclorizada e que sai do feixe de afobações, especulações e gulas e acaba como imagem descarnada de nossas aflições pelo desenvolvimento e progresso. Ou daquilo que chamamos assim. Teria sido certo crescer tanto em pouco mais de setenta anos?” (p.114-15).

O autor não culpa os nordestinos pobres pelo que se transformou o bairro, que é fruto do chamado “milagre econômico” dos anos 70. Mas direciona suas críticas à classe média, aos governos e à própria mídia pela

visão estereotipada que vendem. Há uma certa complacência para com os trabalhadores do subúrbio, as pessoas que transitam pela noite e até mesmo para com os malandros que sobrevivem de pequenas falcatruas. A classe média, por sua vez, é tachada de “metida à besta”, pela aderência, sem controle, às novidades de fora e às benesses da tecnologia e do progresso. Mas não perdoa a alienação, que reina em toda a parte.

No fundo, a voz do cronista se confunde com a do próprio autor. João Antônio começou a carreira de jornalista no Jornal do Brasil. Participou da equipe que criou a revista *Realidade*, em 1966, onde publicou o primeiro conto-reportagem do jornalismo brasileiro, intitulado “Um dia no Cais” (1968). Na literatura, elaborou um retrato em preto e branco da nação brasileira a partir de tipos marginalizados, da realidade buscada nas ruas que um dia sonhou ser grandiosa.

7 REFLEXOS DO BAILE

O diálogo com a história do Brasil. A Guerra de Canudos, o baile da Ilha Fiscal e a visita da Rainha da Inglaterra ao Rio. Os diferentes níveis de linguagem e representações sociais. A mediação de natureza jornalística. O autor como organizador da narrativa. A guerrilha urbana, misticismo e a repressão militar.

Reflexos do baile, de Antonio Callado, foi publicado em 1976, ano em que a guerrilha urbana já havia sido controlada pelas forças do governo militar. Embora já estivesse em curso o processo inicial de desmonte do aparelho repressivo da ditadura militar no Brasil, o assunto ainda permanecia como tabu, protegido na obscuridade do regime. No entanto, as brechas oferecidas pela distensão política, o colocaria novamente em cena, e não apenas nas páginas dos jornais mas também como objeto de construção ficcional.

Para muitos intelectuais, era preciso passar a história a limpo, mostrá-la em sua contradição, com uma discursividade que pudesse dar maior permanência e nova dimensão aos fatos, por meio das técnicas literárias. Se *Em câmara lenta* Renato Tapajós vai tratar da luta armada no Brasil, com um discurso essencialmente realista, na linha da literatura-verdade, Antonio Callado irá lançar mão de procedimentos narrativos e de construção literária mais complexos e sofisticados para retratar a guerrilha urbana no país.

Em *Reflexos do baile*, não está em jogo a preocupação com os impasses da narrativa, como acontece em *A festa*, de Ivan Ângelo, diante da conjuntura político-social repressiva, pois de outro modo o autor irá utilizar-se do recurso da montagem, e da estrutura da narrativa epistolar, para compor um painel temático, onde diferentes vozes são reunidas numa orquestração cultural para retratar um período da história nacional, sem pieguismo ou qualquer conotação de caráter panfletário.

Estruturada por meio de cartas, bilhetes e diários, a obra de Antonio Callado quase que em boa parte da narrativa segue uma linha de tempo linear, começando pela preparação dos planos de um grupo de guerrilheiros com vistas ao seqüestro de quatro embaixadores durante um baile que será oferecido à Rainha da Inglaterra em visita ao Brasil. O capitão Beto, também conhecido como Pompílio ou das Águas, relata as ações do grupo, por meio de

bilhetes enviados a Dirceu, comandante dos guerrilheiros: “Pedi ao nosso Filipe, que além de coroinha foi alfaiate, que observe e copie o uniforme dos motoristas daqueles quatro embaixadores que gostaríamos de atrair com um mesmo alpiste ao mesmo alçapão de múltiplas armadilhas” (CALLADO, 2002, p. 46-47).

Reflexos do baile é construída a partir de fatos reais que marcaram a história do país, numa mistura de jornalismo e ficção, seguindo a mesma linha adotada por Lima Barreto, Ivan Angelo, João Antônio, Márcio Souza, entre outros escritores que fizeram da literatura ponto de partida para discussão dos problemas nacionais. Uma produção literária construída sob o ponto de vista das classes menos privilegiadas em períodos de rupturas e transformações. “Callado é extremamente sensível aos dramas coletivos, à dureza da vida concreta do povo espoliado. E forjou para dizer tudo o que fere sua sensibilidade numa prosa de alta qualidade literária” (p. 190), observou Davi Arrigucci Jr, que assina o posfácio de *Reflexos do baile*.

Sensibilidade aos dramas nacionais, Lima Barreto já havia demonstrado ao localizar a história de Policarpo Quaresma durante o governo do presidente Floriano Peixoto, em plena consolidação da República quando estiveram em marcha a Revolução Federalista no Sul e a Revolta da Armada, no Rio de Janeiro; Ivan Ângelo, por sua vez, lançou mão de fatos históricos e noticiados na imprensa, além de considerações sociológicas, para reatualizar os conflitos e a luta pela terra no Brasil, durante o século XX. Todos, ao seu modo, construíram o que se poderia chamar de “romances de idéias”

Nesta mesma linha, segue Antonio Callado, mantendo um estreito diálogo com a história, lembrando que em 1968 um grupo de guerrilheiros planejava seqüestrar a rainha Elizabeth II, que esteve no Brasil quando da construção da ponte Rio-Niterói. No ano anterior, uma grande inundação havia levado o caos e a escuridão ao Rio de Janeiro, catástrofe que, no livro de Callado, os guerrilheiros pretendem repetir para que assim possam seqüestrar os embaixadores presentes no baile em homenagem à rainha.

A proximidade espacial e temporal em relação aos acontecimentos, a exemplo de como acontece em grande parte dos romances de Lima Barreto, leva também a obra *Reflexos do baile* a manter correspondência com as experiências vividas pelo jornalista Fernando Gabeira, quando de sua

participação no seqüestro do embaixador norte-americano Charles Elbrick, em 1969, e que estão descritas no livro autobiográfico *O que é isso companheiro?*, lançado em 1979.

Regina Dalcastagnè, em *O espaço da dor: o regime de 64 no romance brasileiro*, observa esta correspondência, em que pese as diferenças no trato das questões que estão em jogo. “Enquanto Gabeira se mostra empenhado em informar, oferecendo datas precisas, nomes e endereços pertencentes a um passado do qual ele se distancia por meio de uma atitude crítica, Callado mergulha num presente fervilhante, exibindo os fatos ao mesmo tempo em que eles se fazem” (DALCASTAGNÈ, 1996, p.52-53). Na verdade, enquanto a obra de Gabeira busca a verdade dos fatos, a de Callado se utiliza dos fatos para colocá-los no universo da ficção, onde o que importa, mais do que tudo, é a verossimilhança.

Na ânsia de resgatar a história, atualizá-la, para que assim se possa discutir a realidade nacional, Callado vai ainda mais longe que Ivan Angelo na sua busca arqueológica dos fatos, ou seja, ainda antes do proclamar da República, no longínquo ano de 1871, quando então traz à tona um malogrado plano de Pompílio de Albuquerque, programado para ser colocado em prática num dia em que a família imperial estivesse assistindo a um espetáculo de gala. Conforme mencionado por Davi Arrigucci Jr, no posfácio de *Reflexos do baile*, o plano de deixar o Rio de Janeiro às escuras foi relatado em junho de 1913 por Salvador de Mendonça, ao escrever sobre o Partido Republicano, no jornal *O Imparcial*:

(...) à hora dada e rebentados a dinamite os encanamentos principais do gás do Aterrado para a cidade, no meio da confusão que deveria produzir a falta de nas ruas e nos edifícios, apoderar-se-iam as forças republicanas do imperador e da Família Imperial, bem como dos ministros e autoridades superiores, no teatro, nas próprias casas de sua residência ou nos lugares em que se achassem no momento (CALLADO, 2002, p. 185).

A figura de Pompílio de Albuquerque é reatualizada na pessoa de Beto, capitão do Exército que, na surdina, passa a atuar ao lado dos guerrilheiros e com o objetivo dar cumprimento à antiga missão de Pompílio, só que desta vez deixando o Rio de Janeiro às escuras durante o baile que será oferecido à

Rainha. Este desejo fica claro nas cartas enviadas a Dirceu, espécie de comandante dos guerrilheiros: “O jeito é darmos aquele baile de que falei, projetado há um século. (...) O imperador e o Gabinete vão simplesmente para a copa. Eu entro, modesto, com as trevas. Pergunte às andorinhas do Rio se não conheço cada um dos fios, pergunte aos cães cariocas se não conheço todos os postes” (p.17).

Levar as trevas onde o Senhor criou a luz, como numa atitude irônica, está nos planos deste Pompílio moderno que irá justificar a revolução como a única alternativa para corrigir as mazelas sociais, diante de um país onde a modernidade da indústria automobilística e a importação de espécies vegetais exóticas ao solo brasileiro contrastam com um grande contingente de famélicos. “A paisagem brasileira é composta de eucaliptos, de Volkswagens e de gente com fome. (...) Entre nós, quem desiste de ser leão vira cristão. Só a decisão dos condenados às armas pode colocar nos azulejos caras alegres” (p. 26).

Mas os planos do personagem Beto de desligar os circuitos dos bairros cariocas serão descobertos pelo Serviço de Segurança, embora ele tenha conseguido deixar o Rio de Janeiro sob pane geral ainda antes da festa na embaixada. Beto é executado, juntamente com outros companheiros na represa do Piraí, e sua morte ganha duas versões: a do guerrilheiro Vítor, em carta endereçada à mulher e também guerrilheira Amália, e do capitão da polícia em despacho ao chefe da segurança.

Vítor vai até o local acompanhado de Juliana, a namorada de Beto que, apesar de filha do embaixador aposentado, o aristocrata Rufino Mascarenhas, tinha deixado a vida burguesa para se aliar aos guerrilheiros. Na cena descrita por Vítor, a imagem da paisagem se funde com a do corpo do personagem morto pelas forças de segurança da nação, a partir de uma linguagem poética:

Juliana ao meu lado no carro parecia de pedra sem se dignar a falar nada ou ver coisa nenhuma enquanto se estendia lá fora a estrada com os afrontosos mulungus floridos, nada que ver com a gente, a serviço do governo, postes dando flor vermelha para celebrar o assassinio. Já no dobrar da Rio-São Paulo vimos o policiamento, o caminho fechado, as viaturas atravessadas, o jovem patrulheiro pálido “Ele verga nas cordas de tanta bala, de tanto peso de bala, ficou assim feito chumbo amarrado na torre, a cara raspando nágua” (p.109).

Na versão do capitão ao chefe da segurança, Beto havia entrado em choque com a polícia e matado um cabo. Mas a ordem era para que se retirasse o corpo do local para que o guerrilheiro não se transformasse em mártir junto à população. E mais uma vez a história entra como pano de fundo para explicar as ações do capitão, representante do regime ditatorial. “Tivemos faz pouco o trabalho e a despesa de afogar Canudos embaixo de Cocorobó. Que idéia da roça é esta agora de improvisar um monumento com um desertor e uma torre e inventar alguma romaria de basbaques e subversivos nesse Canudinho de merda? Cumpra as ordens. Enterre o traidor” (p. 113).

Enquanto a figura de Beto representa o elo com a possibilidade de transformações sociais no passado remoto, lembrando inclusive a experiência de Canudos, a do embaixador português, Antonio Carvalhaes, será associada às comemorações oficiais do sesquicentenário da Independência, incumbido que está de repassar às instâncias do governo os restos mortais do imperador Dom Pedro I.

Na obra de Callado, Carvalhaes tem como interlocutor o seu filho, residente em Portugal, para onde o embaixador gostaria de voltar, uma vez que se sente ameaçado por um seqüestro iminente. Não há qualquer interesse pelas coisas da terra brasileira, a não ser pela beleza de Juliana, que ele compara a uma “sertaneja” (espécime brasileira de borboleta azul) ou a “uma certa Fidélia, viúva, secreta paixão de Aires, conselheiro, ambos figuras de um romance brasileiro” (p. 29). No entanto, ele irá contribuir para a queda da guerrilheira, que na sua mente se transformará em mártir, a exemplo da mítica Inês de Castro de quem é admirador.

Na concepção de Carvalhaes, o Brasil é representado por meio de um país violento, composto por canibais “descobertos”, mas não “civilizados” (p. 147). Chama a pátria brasileira de Troglodítia, representada por um lado pela violência dos guerrilheiros e, por outro, por um pela falta de cultura do povo que tende a ver a história sob a lente da superstição e da religiosidade. “Terão, os de Troglodítia, motivos, que nos escapam, para continuarem a compor sua Sebastianeida. Tratou D. Sebastião de fazer desaparecer, no deserto, o próprio corpo, o finório” (p.96).

Mas de acordo com Davi Arrigucci Jr, esse personagem “saído de uma página de Eça, volta a ela como objeto de sarcasmo” (p.199). Na verdade, Carvalhaes retorna cabisbaixo e assustado para Portugal, e passa os dias a ouvir no gramofone choros e toadas que havia trazido do Brasil. No final da narrativa de *Reflexos do baile*, o embaixador acaba deixando para o seu sucessor a entrega dos ossos do imperador, uma vez que retorna à sua quinta onde morre numa situação absurda, disputando um osso com o seu cachorro Filodemo, conforme é descrito numa das cartas:

Assim morreu-nos ontem o embaixador, no instante em que Filodemo, cão querido, seu molosso, entrava no quarto para, no tapete, aos pés do dono enfermo, roer seu osso. Interrompendo, num acesso de folia, sua suave agonia ao som do bandolim, rolou o embaixador do leito ao chão, rolou pelo tapete abraçado ao cão, mordeu na pata o fiel mastim (p.158).

No apagar das luzes

Em que pese o valor dos fatos, o que irá se constituir como principal ponto de convergência das ações no romance de Antonio Callado será o baile na Embaixada, em homenagem à Rainha da Inglaterra. Da mesma maneira, o autor fará mais uma digressão histórica, em clara referência ao baile da Ilha Fiscal, realizado em 9 de novembro de 1889 para homenagear os oficiais chilenos, e que marcou o apagar das luzes do Império no Brasil e despontar da República.

A relação entre passado e presente é estabelecida por Rufino que percebe, na figura da filha Juliana, a possibilidade de rememorar as tradições de seus antepassados. Uma cena ilustrativa é quando a personagem passa a vê-la trajando um vestido inspirado naquele usado, na ocasião, por tia Laurentina:

Encontrei, para celebrar o vestido de Juliana, o retrato, feito por Insley Pacheco, pintor de paisagens e fotógrafos da Casa Imperial, 102 rua do Ouvidor, de tia Laurentina e tio Ladislau trajados para o baile que o imperador ofereceu à Marinha do Chile, Ladislau em sua casaca Henry Poole, de Burlington Gardens, Laurentina com seu modelo parisiense inspirado

numa tela de Tissot. Encontrei-o, não sei o por quê, fora de caixilho e moldura de prata, numa gaveta da mesa d. José, mas em perfeito estado(...) (p. 60).

Por outro lado, o baile dos embaixadores, a exemplo do realizado no século XIX, revela o mesmo distanciamento ocorrido no passado com relação às questões em curso no país, quando as personagens célebres eram figuras da história brasileira, capitaneadas pela família real, e por nomes ilustres, como Benjamin Constant. Isto porque, no romance de Callado, os embaixadores, ao seu modo, refugiam-se num mundo à parte e, protegidos numa torre de marfim, pelos seguranças, se gabam de promover intensas reuniões sociais, regadas a uma boa mesa e charutos importados, conforme relata Carvalhaes em carta ao seu filho, no início de *Reflexos do baile*:

A tal degradação, prometo-te, jamais serei submetido, mas cedi anteontem à fraqueza de comparecer a um nervoso jantar, jurando a mim mesmo retirar-me logo após o café. Se eu te disser que lobriguei, quando passamos ao salão dos fumos e licores, no centro de uma salva de prata, uma garrafa daquele porto que me é tão caro, *fortified*, safra de 1945, dirás que o resto do relato é dispensável.(...) A mim mesmo, entre intrigado e angustiado, eu dizia já vi, ou vivi isto antes, em algum outro lugar, ou existência. Aflitos, debatiam-se os embaixadores entre a ambição de verem a si atribuídos tantos guardas quanto os colegas que mais os tenham, e o aborrecimento de não poderem sequer visitar sozinhos uma praia, ou a serra (p. 13).

O baile na Embaixada Britânica situa-se como o ponto fulcral do romance, não apenas com a iminente sabotagem e colocação em prática do plano de seqüestros, mas porque ali a narrativa atinge o seu ápice. E da mesma maneira que em certas passagens do *romance A festa*, de Ivan Angelo, a mediação do discurso estabelece certo distanciamento dos fatos, os quais, em vez de serem mostrados, chegam até o leitor sob o ponto de vista e interpretação de quem faz o relato.

Desta forma, o discurso remete ao já acontecido, de alguém que relata o que viu e vivenciou, de modo que ao desprezar o tempo real das ações, que englobaria a violência e o acirramento dos conflitos, a narrativa perde força e, assim, mais evidencia a versão dos fatos (romance de idéias?), sob diferentes perspectivas, como no jornalismo interpretativo, como veremos mais adiante. A

primeira a dar notícia do que ocorreu no baile, em homenagem à Rainha, é Lady Doris Dewer, esposa do embaixador inglês, em correspondência a amiga Penélope:

Sua Majestade apenas adormecida, diadema fulgindo doce em sua fronte: não é assim que no colégio a gente imaginava que repousasse uma rainha? “Você e a rainha vão me seguir ao jardim”. Não esqueça, tinha corrido muita *champagne*. A moça tirou alguma coisa da bolsa de festa, alguma espécie de arma, acho eu, de verdade, ou um outro objeto, quem sabe, para me intimidar. Mas como posso dizer uma coisa assim, plácida e linda como estava Juliana de vestido branco? (...) Me socorra, Penny, por favor, Juliana parece que seqüestrou o embaixador Clay. Devo contar minha história a esse repulsivo Harry não sei das quantas que se mete em tudo que é canto? E contar-lhe o quê? O que é que aconteceu? (p.118-19).

Figura com um significado determinante e simbólico no seqüestro do embaixador Clay, Juliana não é apenas protagonista do relato de Lady Doris Dewer, no qual aparece envolvida em ações nada reais, absurdas. Na perspectiva de Vítor, Juliana desperta admiração e paixão; e a constitui em seu imaginário como uma rainha que desafia o sistema, a elite nacional, embora dela tenha saído. “Não foi por nenhuma paúra que ela, com jeito de quem traz do mato uma paca e bota na mesa da cozinha, nos entregou a caça, o cara pálido, de casaca e gardênia na lapela, e deu as costas a tudo aquilo, sem encarar mais o pai, ou a puta que o pariu, e voltou para o baile, rainha ela, podes crer, e ninguém mais” (p.127).

A estratégica ação de Juliana no seqüestro a coloca como uma figura alegórica na visão de Vítor, símbolo da força revolucionária. Para Carvalhaes estava associada a Inês de Castro, ou a viúva Fidélia, personagem central de *Memorial de Aires*, de Machado de Assis. No fundo, Juliana será vítima, mártir da história, ao ser assassinada pelas forças de segurança do governo federal.

De uma forma mais concreta e objetiva, Lady Doris Dewer descreve a morte da heroína, em carta endereçada novamente à amiga: “Bom, a novidade é que a moça Juliana morreu brutalmente assassinada pela Polícia, ou pelo Governo, nunca se consegue apurar nada neste país” (p.129). Para em seguida, duvidar do bom encaminhamento dos fatos no país sob regime dos aparelhos de repressão.

Antonio Callado não apenas organiza *Reflexo do baile* como um trabalho de montagem de vários fragmentos sob a perspectiva de diferentes vozes, mas também, nesta altura da obra, subverte a ordem temporal das narrativas referentes ao baile e às ações dos guerrilheiros. De certa forma há uma ruptura em termos de continuidade no desenrolar das ações, pois que estas passam a ser contadas novamente e sob diferentes versões. Em primeiro lugar, aparecem os fatos registrados nas cartas e bilhetes que são trocados entre os personagens. Depois apresentados novamente, desta vez em depoimentos à polícia.

Quando os fatos são novamente enfeixados, a participação de Juliana no seqüestro deixa de ser novidade para o leitor e o que passa a lhe interessar é apenas mais uma das versões, agora relatada pela empregada de Rufino Mascarenhas, Joselina. Esta versão é repassada ao chefe da segurança pelo capitão, e inclui desde a chegada da tropa à residência de Rufino Mascarenhas, onde permanece sob seqüestro o embaixador norte-americano, até o momento em que é encontrada a empregada, “sentada numa cadeira de vime perto da cama e sem comida” (p.135).

A partir daí, o discurso de Joselina é envolvido pela fé e superstição, ou seja, pela religiosidade e o coloquialismo que caracteriza a linguagem popular, diferentemente do discurso que até então situava-se nos representantes da classe média, neste caso os guerrilheiros, ou no estilo aristocrático, na pessoa de Rufino e dos diplomatas.

Seu Rufino quando chegou falou com a gente no juízo da língua, mas foi antes dele abrir a caixa de papelão e mais não abriu da bagagem que trouxe. Quase pensei que era bicho vivo, engradado, o passarão empalhado que ele soltou da caixa, por assim falar. Não atinei muito mas parecia um peru ou mais tucano o Valter disse, um bicho despótico e de más influências, tanto que me benzo de lembrar que a pomba do Santo Espírito que eu estava bordando começou a sair com jeito do intruso (p. 136).

Vale a pena novamente mencionar que Antônio Callado se apropria em seu discurso de diferentes falas e linguagens da língua literária e extraliterária, conforme a acepção de Bakhtin, para dar um sentido mais profundo à obra. “Nesta estratificação da linguagem, na sua diversidade de línguas e mesmo na

sua diversidade de vozes, ele [prosador-romancista] também constrói o seu estilo, mantendo a unidade de sua personalidade de criador e a unidade do seu estilo (de uma outra ordem, é verdade) (BAKHTIN, 1990, p.104). Por outro lado, o prosador vai acentuar o discurso de um modo particular, seja por meio do humor, da paródia ou da ironia. “Ele pode utilizar a linguagem sem se entregar totalmente a ela; ele a torna quase ou totalmente alheia, mas ao mesmo tempo obriga-a, em última instância, a servir às suas intenções” (p.105).

Na apropriação do discurso de Joselina, ao mesmo tempo em que este é caracterizado pelo tom comovente, é revestido pela veia humorística quando da sua tradução. Na seqüência do depoimento, a empregada irá relatar como se deu conta de que algo estranho estava ocorrendo e que os guerrilheiros, no fundo, não eram amigos da casa: “Só depois é que reparei num canto, sentado numa poltrona, o embaixador aí do vizinho (...) e seu Rufino, que estava de roupão, em pé, e então é que pensei que tinha ficado doida de asilo porque o tal Bernardo e o Valter empunhavam pistola na mão” (CALLADO, 2002, p. 137).

Da mesma forma que na correspondência de Vítor para Dirceu, Joselina irá destacar as transformações psicológicas ocorridas com o embaixador aposentado, Rufino Mascarenhas que, admirador de tudo que cerca o Império Britânico, passa a assumir a personalidade do embaixador inglês, Henry Dewar. O processo de transferência chega a tal ponto, que a partir do seqüestro, Rufino passa a conversar com todos apenas em inglês, conforme conta a empregada: “Mas aí, seu doutor, é que a gente não entende o que é que deu na moleira do seu Rufino porque ele estava falando com o Valter, encarando com o jardineiro da casa dele mas só saía gringo da boca dele, língua que ele fala com visita estrangeira” (p.138).

Até o final de *Reflexos do baile*, os depoimentos das forças de segurança ganham evidência, sendo que as correspondências enviadas ao secretário de Segurança demonstram a preocupação dos agentes policiais em relação aos métodos utilizados para extrair informações dos envolvidos no seqüestro. O que se percebe é que não há um consenso nas diversas instâncias do governo sobre o uso dos métodos de tortura a serem utilizadas em relação aos que “subvertem a ordem”. “O senhor por favor apura, veja bem

quem é que está mandando no caso e se for mesmo para valer a gente tem que pensar logo numa identificação sumária, quer dizer caixão de aço e tampa soldada, com uns arrebites para rebater” (p.146).

A morte de Amália e Vítor, no entanto, demonstra que o uso da tortura se tornará uma atitude cada vez menos insustentável nas instâncias mais altas esferas do governo, conforme pode-se perceber no relato do chefe de segurança:

Quando eu entrei para o serviço chegado do Norte com um buço de nada nos cornos e uma penugem macia de barba de milho na virilha a lei aqui era severa. (...) Se jornalista xingava a gente de torturador a gente picava o artigo do jornal e fazia ele engolir aquele alfabeto inteiro letra por letra mesma se o cara era só metido a gaiato feito um tal de Itararé. Agora, Chefe, a gente não passa de vara de rabo de foguete, de pau de galinheiro (p.180).

É importante não perder de vista, conforme já demonstrado, que a partir de um determinado momento da ditadura militar o uso da repressão pelas forças de segurança começa a perder sentido. A própria substituição do ministro do Exército Sylvio Frota, e do comandante do II Exército, Ednardo D'Ávila.Mello, revela o propósito do então presidente Ernesto Geisel de promover a abertura política e desmontar os aparelhos de tortura e repressão, pressionado pelo clamor da sociedade civil.

Neste sentido, vale ressaltar que as discussões empreendidas entre as forças de segurança na obra de Antonio Callado coincidem com o próprio desejo do governo federal de pôr fim à violência e as torturas no Brasil. Ao mesmo tempo, demonstra a atualidade do tema, na medida em que as reflexões estão bastante coladas à realidade, visto que *Reflexos do baile* foi escrita no período de 1974 e 1976, ou seja, nos dois primeiros anos de Geisel no poder.

Entre o passado e o presente

E assim a narrativa em *Reflexos do baile* vai se alternando até o final do romance entre a dramática e absurda morte de Carvalhaes, os relatos sobre

interrogatórios e torturas da polícia em relação aos guerrilheiros presos e a loucura de Rufino Mascarenhas.

O ex-embaixador, saudosista, quer tornar possível novamente uma realidade do passado, uma vivência do cotidiano que o ligava aos laços afetivos mais duradouros e que o faz alheio ao universo em que habita. Na verdade, Rufino representa uma das peças-chave para entender como sob quais pontos de vista a obra de Callado configura a realidade nacional. Ele traduz-se na figura do intelectual do Império, pertencente a uma elite decadente, que cultua a tradição dos brasões de família, como o *doudo* e o leão de ouro. Nas palavras de Davi Arrigucci,

ele “é um homem ‘fora do lugar’, para defini-lo com a expressão aguda de Roberto Schwarz num ensaio memorável. Suas idéias, deslocadas com relação à realidade brasileira do Império, constituem um problema mais complexo, sob a República, pois fecham os olhos ao tempo, essa dimensão com que Callado joga durante o romance todo. Seu projeto de vida inclui a recuperação do tempo passado, numa época cuja grosseria, impureza e brutalidade o horrorizam (p.200).

No fundo, Rufino ao voltar para passado, se aliena da própria realidade que o cerca. “Encontrei hoje o Carvalhaes numa estranha disposição, a falar nessa aborrecida Troglodítia, que me acanha perguntar-lhe onde fica ou o que significa” (p.96). É também um ser fora do lugar, assim como os embaixadores, para quem a imagem do Brasil surge de forma distorcida, na eterna concepção do país como sinônimo de exotismo, representado pelos indígenas e pela riqueza da flora e da fauna. Jack Clay, por exemplo, só pensa em caçar onças (melhor para ele se fossem tigres), e passa os dias cuidando de beija-flores. O Brasil significa a possibilidade de estar longe da mulher alcoólatra e de manter relações homossexuais.

Para o embaixador aposentado, o que interessa é recuperar o passado, o qual está ali bem perto, ao alcance de suas próprias mãos, conforme relata em seu diário: “Posso dizer que vivi até hoje à espera de dois vácuos: desta folha de papel branco, cercada de tempo por todos os lados, em que ora inicio meu diário, que abrigará também minhas multisseculares memórias mascarenhas, e este quintal a reconstituir(...)” (p.15). Neste propósito de

resgatar o tempo perdido, vêm-lhe à mente as frutas da infância, e os peitos da ama Luísa na blusa escura do uniforme.

A figura de Rufino traz consigo as marcas do colonizador, no tempo em que, no país, a paisagem rural se conectava intimamente com a cena urbana, de tal modo que ele consegue recuperar uma antiga lavadeira, Zulmira, embora esta não mais podendo restituir “aos lençóis um pouco daquele perfume casto, que se perde quando desaparecem os quaradouros” (p.25). Zulmira é ainda responsável por trazer-lhe um vira-lata descendente de um cão policial, com o qual brincava na infância. O embaixador só não percebe que as relações entre o senhorio e os seus subordinados haviam mudado e que, sem qualquer compromisso mais afetivo, a lavadeira iria lhe presentear com um cão qualquer, capturado na favela.

Zulmira, na sua concepção, denota a possibilidade de recuperar uma antiga nascente perdida no quintal dos Mascarenhas; mas ela tão somente não sabe das águas, como subiu o morro em busca de uma nova mina, em que pese as questões de mobilidade social da população miserável no Rio de Janeiro em decorrência da conjuntura sócio-econômica. “Só não soube me dar notícia da mina. ‘Secou’, foi o que ela disse, me decepcionando, porque uma lavadeira deve saber de nascentes. Mas perderam-se de vista, Zulmira expulsa para um barraco no alto do morro, a fonte cansada de pedir socorro cá embaixo” (p.25).

Na verdade, além da possibilidade de ver Juliana trajando um vestido aos moldes de Tia Laurentina, no baile da Embaixada, a mina escondida no quintal tem um significado especial para o ex-embaixador aposentado, pois que representa o mais importante elo de conexão com o passado. Metaforicamente, a água aqui significa o sentido do retorno, um fio condutor das lembranças, ao contrário do que esta representa para o guerrilheiro Beto, ou seja, a renovação e, em consequência, o surgimento de uma nova realidade social no país.

Entre estes dois universos, situa-se Juliana que aparece na narrativa na condição de mártir, figurando entre o desejo passadista e alienado do pai, Rufino, e sentido do novo e do presente, da consciência política de Beto. Por certo, quando da descoberta da antiga mina em seu quintal, o embaixador associe à experiência a presença da filha Juliana:

Caí de joelho ao pé da pedra por trás do chorão e comecei a cavar com as mãos. Senti a presença de alguém atrás de mim e quase bradei Luísa! Mas vi Juliana que se pôs a meu lado, cavei, cavamos, até o chorinho da água escondida, da água brotando da terra, hesitante como uma ressuscitada que habitua os olhos cheios de trevas à luz do dia, água tateante, tentando relembrar seu leito certo, derramando-se, empoçando-se, bando de formigas de vidro abrindo talho indeciso no chão (p. 44).

Como uma filha pródiga desta personagem associada à figura de Aires, do romance de Machado de Assis, Juliana, no entanto, faz opção pelo mundo real, pela luta armada ao lado de Beto, em que pese o alheamento do pai e da necessidade de junto com ela vivenciar o seu passado. “Estávamos tendo um momento de entendimento perfeito, sem palavras, ela também colhendo águas nas mãos para molhar a cara, os cabelos, e deixá-las escorrer, águas passadas, águas de hoje, rindo, rindo, como eu, e bradando: ‘As águas! As águas!’” (p. 44). Aqui, se levamos em consideração a perspectiva de Juliana, as águas poderiam representar o sentido da mudança e a vitória dos guerrilheiros com os seqüestros no baile oferecido à Rainha.

Se por um lado, Rufino e os embaixadores constroem seus mundos específicos, imbuídos na dimensão maior atribuída à cultura de seu país de origem (a qualquer tempo) e, por conseqüência, indiferentes à realidade externa de onde habitam, os guerrilheiros querem, a todo tempo, revelar as contradições, justificar as ações pelas transformações sociais. Em correspondência à Amália, o guerrilheiro Vítor aponta nesta direção: “Nossa história está cheia de bailes proféticos e desta vez o povo, que não suja prato porque não tem com que, vai ser convidado a quebrar e não lavar a louça. Comeremos com a mão. Combateremos no escuro” (p. 31).

Mais adiante, num bilhete endereçado a Dirceu, Vítor apresenta um discurso novamente irônico para caracterizar a figura de Rufino, recuperando o slogan que tanto sucesso fez na época do conde Affonso Celso, de enaltecer as grandezas das terras brasileiras. “Esta terra de fato tudo dá, plantas sábias que criam ubres e odres para não perderem clorofila e viço no magrém, e tolos como o Rufino, que não produzem nada, nem merda, e que no entanto acumulam no oco do crânio um mundo espantoso de conhecimentos inutilizáveis” (p.73).

O choque entre uma realidade imaginável e a experiência concreta dos fatos levará a personagem Rufino à completa alienação. O ex-embaixador deixará de ser o intelectual da monarquia, falante de um português arcaico, que sobreviveu de forma intensa no Brasil, até o início do século XX, para se colocar na pele de um embaixador inglês, tomar para si a língua, ele que admirava a Inglaterra como o reino da democracia.

No fundo, Rufino Mascarenhas chega ao fim da narrativa como uma personagem alegórica, a rondar com freqüência, com o seu cão vagabundo, os cemitérios da cidade, principalmente onde os ingleses eram enterrados no Rio de Janeiro:

Arbuthnot [cônsul geral britânico] pôs em campo um auxiliar seu, para as devidas investigações, e descobriu, como era de se esperar, que não se tratava senão do Rufino. Agastou-me saber que nosso infelizmente amigo continua, além de doido de pedra, pobre de estender o pires, e que passa o tempo tendo alta e voltando a internar-se num asilo de alienados dos arredores do Rio (p. 179).

Numa outra dimensão, a classe de menor poder aquisitivo representada na obra de Antonio Callado tende, na visão dos órgãos de segurança e deles próprios, a revestir de caráter religioso e supersticioso os fatos, o que pode ser constatado no depoimento da empregada Joselina ao policial.

Nesta mesma linha, segue o posicionamento do general conselheiro em conversa com o embaixador português, ao lhe apresentar uma espécie de “análise sociológica” do povo brasileiro: “Mas digo-lhe: Troglodítia não tem explicação. Fanatídica quer permanecer pobre, bronca, torva”. “Mas não de querer alguma coisa, pois não?” “Querem, querem d. Sebastião” (p.83-4). A preocupação é de que os guerrilheiros sejam transformados em santos, como já mencionado quando da morte de Beto.

Neste aspecto, o que parece dominar as discussões quanto à religiosidade do povo na perspectiva das forças de segurança e, por consequência do governo, é aquilo que os historiadores apontam como o mito recorrente do Sebastianismo, presente ainda hoje em manifestações folclóricas de algumas regiões do nordeste brasileiro. Neste sentido, Callado estabelece diálogo com a Guerra de Canudos, descrita no livro *Os sertões*, de Euclides da

Cunha, para quem Antônio Conselheiro acaba reatualizando este mito entre os sertanejos.

Diferentemente dos guerrilheiros, o povo em seu misticismo, no livro de Callado, não participa da luta armada, das transformações sociais, o que já havia sido demonstrado em *Bar Don Juan*. Está tão alienado em relação à realidade nacional quanto Rufino Mascarenhas e os embaixadores. Ou seja, se a elite decadente é apresentada de forma alegórica e caricatural, o homem do povo se aliena nos ritos religiosos e na condição de subserviente das classes mais abastadas. Enquanto isso, as forças de segurança cumprem o ritual de manter a ordem e a impossibilidade de qualquer transformação do regime político.

Assim, o baile em homenagem à rainha da Inglaterra acaba não conectando o fio solto da história, pois não ocorrerão as transformações de ordem política como no século XIX. Por outro lado, se desfaz tanto o núcleo dos embaixadores, que acabam voltando para seus países de origem, assim como o dos guerrilheiros que são presos ou mortos pela polícia. Embora em seu imediatismo, a vitória caiba às forças do governo, mesmo tendo, posteriormente, que reavaliar os procedimentos de tortura.

Na verdade, na obra de Callado, o baile não aparece apenas como principal fato desencadeador da narrativa, mas também como uma antítese do apagar e acender as luzes de um país num determinado momento histórico. Diferente de *A festa*, de Ivan Angelo, traduz-se no símbolo de uma elite de modos aristocráticos, da confirmação do status, ostentação e ritos de homenagens, ao mesmo tempo em que será transformado num espaço da violência. Na prática, haverá um acirramento entre segmentos sociais, neste universo para onde tudo se converge.

De outro modo, em Ivan Angelo, a festa transforma-se no ponto de encontro, onde se discute política e os problemas nacionais, sendo também um local de diversão, extravasamento da libido, diante dos aparelhos de repressão do Estado e da própria sociedade conservadora. Surge como desencadeadora de liberação do comportamento, no espírito de ruptura dos anos 60 em que persiste a prática sexual e o uso de drogas, por parte de uma classe média intelectualizada e que é fruto do milagre econômico. Em meio a esta nuance,

de nível comportamental e político, a classe média tanto é representada pelas idéias políticas conservadoras como progressistas.

Enquanto isso, em *Ô Copacabana!*, de João Antônio, as festas não funcionam como elementos propulsores da narrativa, mas tão somente como objeto de interpretação do autor-cronista para assim definir o perfil sociológico dos habitantes do bairro. As festas populares, como o carnaval das torcidas de futebol, são representadas como elementos de alienação, diante dos vários problemas enfrentados pela sociedade. Trata-se de um sentido de organização social como simples intuito da diversão e liberação das energias vitais, como a violência.

O que está em jogo, no entanto, é em que sentido a festa mascara, esconde, aliena ou serve de mola propulsora para as transformações de cunho social. Até que ponto ela não é manipulada pela elite ou pelo Estado para manter “em bons termos” a organização social e o nível de satisfação da sociedade, como aconteceu na copa do mundo de futebol no Brasil de 1970? É neste sentido que se coloca a preocupação de João Antônio ao retratar a alienação provocada pelas festividades após as partidas de futebol em Copacabana. É também nesta direção que a festa como, elemento organizador e desestruturador, ocupa ponto fulcral na obra de Antonio Callado.

A festa surge como válvula de escape, diante de um Estado que pretendia controlar e dirigir a vida do cidadão tanto no nível político quanto comportamental. E foi em nome do atentado à família e à ordem, que os órgãos de censura cortaram cenas de filmes, peças de teatros e proibiram a circulação de livros. Muito embora, na segunda metade dos anos 70, tenha havido a proliferação das atividades e de uma diversidade de obras culturais num claro confronto à falta de liberdade de expressão.

A mediação da narrativa

O jornalismo e a história contribuem para a narrativa de *Reflexos do baile* para além do resgate e apresentação de uma realidade em que se alternam os acontecimentos de um passado já distante e o imediatismo na apresentação dos fatos. No caso específico do jornalismo, ao ser instrumentalizada, a obra se serve de vários procedimentos que mais dizem

respeito ao nível estrutural, como um todo, do que propriamente em relação à linguagem utilizada.

Alguns críticos já atentaram para a relação de *Reflexos do baile* com o jornalismo, mas cabe apontar outras considerações a respeito desse diálogo. Davi Arrigucci Jr, por exemplo, apontou o caráter de mosaico, que estrutura as páginas de um jornal, na obra de Antonio Callado. “O jornal é sabidamente um mosaico: precisados os fatos, desbastados de tudo o que atrapalha a forma mais direta possível, autenticados por fotos ou reproduções (certamente, com as costas respaldadas por fartos anúncios), pronto, estaríamos capacitados a fabricar mais uma página” (p.187).

Ao demonstrar o caráter arbitrário desta organização, Arrigucci explica que o mosaico não possui desta forma a coerência interna de uma obra de arte. “Colocar uma determinada notícia ao lado de outra pode muito bem modificar a direção do que ambas informam(...) Digamos que o mosaico não se organiza por necessidade interna do sentido, mas porque pretende representar o mundo na sua imediatez” (p.188) Ou seja, caberia ao leitor dar o sentido de cada fato, nesta “aparência estilhaçada do mundo”.

Aqui vale algumas considerações. Além do imediatismo considerado por Arrigucci como condutor do processo de organização das notícias, é importante ressaltar que no jornalismo a escolha dos fatos que estarão estampados nas páginas dos jornais se dá mediante o grau de noticiabilidade e a uma série de fatores, como já foi dito anteriormente, que incluem deste a relação com a fonte, os graus de interesses empresariais e políticos, as rotinas profissionais, entre outros.

No caso específico de *Reflexos do baile*, a impressão que se tem, à primeira vista, é a da inexistência de um narrador, de uma voz narrativa, uma vez que os discursos se apresentam por si próprios, por meio de cartas e bilhetes. Na verdade, percebe-se que o autor da obra funciona como uma espécie de “editor”, aquele profissional nos jornais responsável pela organização do material nas páginas e escolha das reportagens que serão publicadas. Ou seja, todos os fatos enfeixados na obra de Antonio Callado cumprem o papel de revelar e discutir aspectos da realidade nacional.

No fundo, Callado estrutura o romance, se assim poderíamos dizer, conforme os moldes do *jornalismo interpretativo*, como nas grandes

reportagens, onde é colocada em cena uma multiplicidade de opiniões e interpretações dos fatos. Esta mediação é feita através de cartas e bilhetes com os pontos de vistas de cada um dos personagens, ganhando muitas vezes uma dimensão filosófica, sociológica ou psicológica.

Isto, no entanto, não isenta a figura do editor de passar, mesmo que de maneira subliminar, o seu ponto de vista, pois mesmo que nas narrativas apareçam as diferentes maneiras das personagens de perceber a realidade dos fatos, envolvidos por meio das cartas e bilhetes, a escolha de determinados acontecimentos em detrimento de outros e a forma como são conduzidos hierarquicamente na montagem revela as marcas subjetivas, e o posicionamento do autor-editor.

Mesmo que assim não fosse, cabe lembrar ainda o perfil de escritor engajado de Antonio Callado, preocupado em discutir os problemas do país e adotar a perspectiva das classes menos favorecidas, presente nas proposições de outros romances de sua autoria, como *Quarup* e *Bar Don Juan*. Em *Quarup*, os índios estão condenados aos males pelo processo civilizatório, ao serem contaminados por doenças e pela perda de suas terras. Já a obra *Bar Don Juan* revela as tentativas frustradas de fazer a revolução, sem a presença do povo.

Retornando a *Reflexos do baile*, a presença do autor só se torna evidente no texto nas 22 notas de rodapé de caráter explicativo, caracterizadas como “nota do tradutor”, onde se manifesta, muitas vezes de forma irônica, para caracterizar os personagens ou explicar o que eles na verdade querem dizer. A primeira delas, em tom opinativo, fornece ao leitor uma pequena definição a respeito da falta de conhecimento dos embaixadores sobre a cultura e a realidade brasileira. “Indesculpável a confusão da embaixatriz Clay acerca do iminente companheiro de Theodore Roosevelt, Cândido Mariano Rondon (1865-1958). (N.T)” (p.28). Outras vezes, apenas para traduzir as falas ou para zombar de uma determinada situação: “Booze é uma designação vulgar de bebida. Sir Henry insinua que o Carvalhaes abusou da uca, quando devia ter ficado no vinho do Porto (N.T)” (p.120).

O que é importante compreender é que as notas de rodapé referem-se apenas às correspondências trocadas entre os personagens estrangeiros, o

que, de certo modo, revelam ainda, na visão do autor-narrador, o que eles pensam do Brasil e da América Latina em geral:

A queda do Império Romano aprofundou o cristianismo. A queda do Império Britânico aprofundou o *cricket*, jogo misterioso e obscuro, inteligível a estrangeiros, uma espécie de metafísica ao ar livre. Os ingleses proclamam *cricket* aquilo que é honrado, liso e limpo. Aquilo que aprovam, em suma. Em política, quando desejam exprimir o *not cricket*, voltam-se em geral para a América Latina, com esporádica concorrência do Oriente Médio. (N.T.) (p.144).

A nota refere-se ao bilhete enviado pelo embaixador britânico Henry Dewar ao colega norte-americano Jack Clay sobre a doença mental da personagem Rufino, que se transformou nele próprio (embaixador britânico), usando, inclusive, seu próprio robe. Na correspondência, Dewar chama o Brasil de “país das Arábias”, ou seja, uma nação despreparada e atrasada politicamente.

Outra intervenção do autor-editor nas notas de rodapé e que vai além caráter meramente explicativo é quanto a uma possível ajuda a Rufino, que tem um parafuso a menos, no sentido de “importá-lo” pela Inglaterra. A palavra importação é usada pelo autor-editor e tradutor para designar *Nut*, escrita no bilhete endereçado novamente a Jack Clay. Desta vez, a ironia é mais evidente e nos remete a uma figura da história brasileira, como papel relevante nos acontecimentos políticos que desencadearam o golpe militar no Brasil.

Tradução frouxa, apenas aproximada. Nut, além de significar porca de parafuso, e, igualmente, castanha, noz, quer dizer na gíria doido, maluco. É no sentido de ferramenta-doida que *Sir Henry* emprega o termo. No outro sentido possível, castanha-doido, o trocadilho foi feito a propósito de outra personalidade brasileira. Castanha do Pará, em inglês, se diz *Brazil Nut*. Quando o presidente Jânio Quadros renunciou sua foto saiu em jornais de língua inglesa com a legenda *Brazil Nut*. Ao contrário do que se deu com Rufino não foi, todavia, internado (N.T.).
(p.179)

Desta forma, tanto a organização da narrativa na figura do autor-editor como a utilização das notas de rodapé acabam por suscitar os pontos de vista de uma voz narrativa, embora evidenciada no segundo caso, ainda que não

mais significativa do que a utilizada no trabalho de montagem, do caráter de mosaico empreendido por Antonio Callado em *Reflexos do baile*.

No que concerne à mediação da narrativa, vale lembrar que as cartas e bilhetes também funcionaram como meio de veicular notícias, antes do surgimento da imprensa no Brasil, onde só chegou no século XIX com a vinda da família real. Desta forma, esses instrumentos tiveram papel importante na comunicação, como por exemplo, na antiga Vila Rica, onde as Cartas Chilenas serviram para denunciar os desmandos do governador Minésio⁷⁴.

Mas a mediação dos fatos, em Callado, difere da empreendida por Ivan Angelo, em *A festa*, onde existe a apropriação da linguagem jornalística, principalmente no nível informativo dos fatos. Isso na medida em que são apresentados, em vários momentos da obra de Ivan Angelo, fragmentos de notícias e artigos publicados em jornais sobre temas relevantes para desenvolvimento social do país, a partir de uma radiografia em fragmentos dos conflitos de terra. Em muitas passagens, o autor utiliza-se da linguagem jornalística para narrar as histórias e ações das personagens.

Em Callado, as notícias, assim como os fatos já interpretados, chegam através de cartas e bilhetes, cada qual com a sua linguagem específica, de acordo com a visão de Bakhtin de que o discurso em si é permeado pela classe, profissão, raça etc, do seu enunciatário⁷⁵. Não se trata, neste caso, da

⁷⁴ Sem contar com o apoio da imprensa, ainda inexistente, as cartas exerceram importante papel de divulgação dos fatos na Colônia, desta vez despidas do caráter de encantamento em relação à terra paradisíaca, conforme fazia crer Pero Vaz de Caminha, na correspondência enviada ao rei de Portugal. As Cartas Chilenas, cuja autoria é atribuída principalmente ao poeta Tomás Antônio Gonzaga, assumem, noutra direção, o tom da denúncia contra as irregularidades cometidas pelo governador Luís da Cunha Pacheco e Menezes.

Elas circularam em Vila Rica, entre 1787 e 1788, tratando-se de um poema satírico incompleto, assinado por Critilo e endereçado ao amigo Doroteu. Na verdade, houve uma pequena deformação dos nomes reais, embora os fatos pudessem ser plenamente identificáveis pelos moradores da então cidade de Vila Rica. Assim, Menezes passou a ser o fanfarrão Minésio, e foram trocados nomes de países e cidades. “A matéria é toda referente aos desmandos do Governador(...) versando a sua falta de decoro, filhotismo, venalidade, prepotência e, sobretudo, desrespeito à lei” (CANDIDO, 1997, p.155).

As *Cartas Chilenas* se por gênero se filiam ao poema satírico, por outro funcionam como portadoras de informações, assim como toda a correspondência trocada dentro da própria colônia e com a metrópole, diante do precário sistema de comunicação da época. Enquanto gênero literário, Antonio Candido enfatiza a capacidade do poeta de escrever no “tom familiar e chistoso que caracteriza o realismo dos neoclássicos, sabendo invocar a poesia do conforto, com certa inclinação para a pintura da vida doméstica. Sente-se ao lado disso que a preteriu facilmente, quando a lógica da composição o fez concentrar-se no combate, objeto próprio do poema” (p.159).

⁷⁵ Conforme Bakhtin, “a língua não é um sistema abstrato de formas normativas, porém uma opinião bilíngüe, concreta sobre o mundo. Todas as palavras evocam uma profissão, um gênero, uma tendência, um partido, uma obra determinada, uma pessoa definida, uma geração, uma idade, um dia, uma hora.

aproximação das diferentes narrativas inseridas na obra de Callado a uma linguagem marcada pela objetividade, com o apagamento das marcas do sujeito, como revela o modelo norte-americano introduzido no jornalismo brasileiro no final da década de 40. Trata-se de uma expressão individual, caracterizada pelo espaço que cada grupo ocupa nas esferas da organização social.

Por isso, não se pode dizer que a linguagem na obra de Callado seja jornalística no sentido de transparência e objetividade, naquela utilizada no que se convencional chamar de gênero informativo, uma vez que, em muitos aspectos, predominam nas vozes mediadas pelas personagens os preceitos da retórica, como as metáforas, antíteses, hipérboles, constituindo-se num texto que transita entre a argumentação e a poesia.

Nas narrativas contidas nas cartas há o sentido do imediatismo na divulgação dos fatos, de natureza noticiosa, jornalística, mas os discursos estão revestidos pelo dizer na forma indireta, sutil, com o sentido de camuflar, para tornar menos decifrável o que está sendo dito e, assim, aquelas se aproximam mais da forma literária. Mas no nível estrutural, Antonio Callado consegue promover um diálogo estreito entre jornalismo e literatura e de uma maneira única, singular⁷⁶. Nesta linha de raciocínio, vale citar uma passagem em que Carvalhaes confia ao filho as preocupações dos colegas embaixadores sobre a possibilidade de serem vítimas de seqüestros:

Outro chefe de missão, falando baixo, é verdade, mas falando intenso, arrolou as sanções que adotaria seu governo caso lhe acontecesse, a ele, alguma tragédia, e fez sair, de um canto empoeirado do meu lembrar, como mariposa a escapar do velho armário que se abriu: “Não matei em duelo o Sol, pelas alturas, só para não deixar Salamanca às escuras” (p. 14).

A caracterização da linguagem serve assim para diferenciar e nomear o autor do discurso, como principal caminho para o leitor “saber, afinal, qual o personagem que está falando”, dar um certo caráter realista aos personagens e, por último, funcionar com o sentido do ocultamento, por meio de um dizer

Cada palavra evoca um contexto ou contextos, nos quais ela viveu sua vida socialmente tensa; todas as palavras e formas são povoadas de intenções” (BAKHTIN, 1990, p. 100).

⁷⁶ Isto se também pensarmos que nas páginas dos jornais, a linguagem literária pode estar muito presente nas crônicas, nos artigos e até mesmo nas reportagens, embora nesta última tenha sido praticamente banida a partir da década de 80.

indireto e opaco, difícil de ser decifrado para aqueles que não estão acostumados com uma linguagem carregada de ironia, rica em antíteses e metáforas.

A linguagem poética, por exemplo, pode ser encontrada principalmente nas narrativas de Rufino Mascarenhas e Vítor, sendo que o primeiro traduz-se num linguajar marcado pela erudição e, muitas vezes, pela utilização do português arcaico:

Agoniza a velha baronesa, em meio à bulha e ao fragor da multidão e das máquinas, longe do seu cordial, do frasco de sais, coberta de rendas amarelecidas, que cheiram a patchuli e a fundo de baú, protegido o pescoço, resseco, por um derradeiro pugilo de esmeraldas, e os braços, descarnados, por escravas de ouro – assim morrem minha rua e meu mundo, pensava eu, subindo a São Clemente por entre os escombros, melancólico como Quevedo em Roma (p.32).

Na verdade, Rufino é o único personagem na obra de Antonio Callado que não está envolvido na sistemática de envio de cartas e bilhetes, pois que o seu discurso é apresentado na forma de um diário. As narrativas de autoria do ex-embaixador, no entanto, terminam no segundo capítulo (são três ao todo em *Reflexos do baile*) e, como já dito, demonstram o quase completo alheamento da personagem em relação à realidade. No último capítulo, as outras personagens dão conta de descrever as ações e o destino reservado ao ex-embaixador.

Mas antes de sair de cena como emissor de um dos discursos e ir em busca de seu passado na Ilha Maurícia, Rufino Mascarenhas revela seu posicionamento quanto ao sistema que nega a liberdade de expressão, embora dentro de um viés elitista e num estilo erudito e ornamental:

Deixei meridianamente claro que um regime que cerceia a liberdade não pode criar *gentleman*. Onde já se viu um *gentleman*, ou mesmo um cavalheiro, variedade tosca mas digna e sólida do produto original, tolerando que lhe digam o que fazer, quando é ele quem sabe, quando a ele compete, por direito natural, inventar e impor as regras do comportamento e jamais recebê-las formuladas e prontas? (p. 105).

Nota-se que para o ex-embaixador, o intelectual deve ter sua liberdade por direito natural e, não por conquista, por se tratar de um cavalheiro ungido

pelo poder dentro dos preceitos do espírito monárquico. Ou seja, para ele, trata-se da “ampla criação de cavalheiros, com finas ervas e capins de estufa e trufas, nos pastos da liberdade, liberdade hierarquizada, bem entendido (...) (p.105).

Ao contrário de Rufino, a poesia de Vítor (caracterizado como poeta basco) segue uma linha mais popular e ao mesmo tempo eivada de crítica e ironia, como está expresso nesta seqüência constituída por metáfora: “Como os noturnos ladrões dos apóstolo Paulo os bandidos republicanos colheriam então no baile seu ramo de flores régia: o imperador, a camélia heráldica de barbas brancas, o conde Gobina e os embaixadores, coroas, escudos, crachás, jarreteiras luzindo baços nas trevas” (p.73).

No jogo de apagar e acender as luzes também se configuram uma série de antíteses nas narrativas, desta feita mais voltada para o personagem Beto que, muitas vezes, toma de empréstimo algumas passagens bíblicas para criar imagens na forma de antíteses: “Fará recuar os relógios do Rio ao caos anterior ao terceiro versículo do primeiro dia no primeiro capítulo do primeiro livro do Pentateuco, instante em que o Senhor, resolvido embora a criar a luz, já previa para o versículo vinte e um no dia quinto dedicado ao jogo do bicho a venda ao mundo da pré-serpente” (p.19).

Quanto à linguagem coloquial, esta não está presente somente nos discursos dos empregados da casa de Rufino. Amália, por exemplo, utiliza-se de gírias e palavrões em várias passagens do livro, como ao referir-se ao ex-embaixador numa carta a Dirceu: “O porra-louca do pai dela embarcou para a ilha Maurícia ou Mascarenhas, segundo o Felipe atrás dum peru que fugiu do escudo da família, o que leva o Bernardo a desconfiar que a ilha seja mesmo do Maurício Mascaralho, ou, segundo o Mejía, Mascarajos” (p.113). E mesmo neste aspecto, a sua narrativa pode revestir-se numa construção elaborada, composta pela profusão de imagens:

Mas quando eu ia saindo e consolando a Carmelita “Espera aí que eu dou um jeito nesse trinco emperrado” derrubei uma fileira de boas, estolas, capotes, peles e pelancas que se entornaram por cima de mim, contra mim, e tive que entrar neles de munheca e pata que parecia tudo vivo outra vez, unhas e dentes para me lanhar e me comer, rabo enroscando em minha perna e focinho de carmelitas me fuçando toda. Tive

até o delírio que aqueles lulus de madama iam começar tudo a latir, a rugir ou lá o que fazem com a porra da garganta só para chamar os tiras, a polícia, o cu da mãe porque até bicho adere, apodrece e morre, Dirceu, e adere (p.125).

Nota-se que em *Reflexos do baile*, o sexo aparece na linguagem de alguns personagens de forma desbocada, o que era constante em muitos dos romances da 70, e que pouco freqüentava as páginas dos romances da literatura nacional, anteriormente produzidos. De alguma forma, isto se evidencia e faz vir à tona como meio de expressão e como consequência da grade cerrada que existe no regime de ditadura em relação ao comportamento sexual e ao processo político.

Por fim, em alguns trechos da obra de Callado prevalece a linguagem em código, como a contida no papel encontrado em poder de Vítor quando preso pela polícia ou do embaixador Clay para Melanie: “Qrida: Invem pegarme p.f. que impreciso e complicoisas mto. Insirrite pal. Abrev. CANSADO. Morta razão bflrs. Ignoro H. inmandou mus. zool. Diret. Inpreocupe viagem q. vou cia. minhama Cpxba. mamãe H. protege ving. fúrias. Não r.s.v.p. Seu v.s.o.b” (p. 175). Algumas das siglas são explicadas em nota de rodapé pelo autor.

O trabalho com a linguagem que perpassa grande parte das narrativas garante a *Reflexos do baile* um caráter especial, como um das obras literárias mais elaboradas da década de 70. Isto se considerarmos a literatura na perspectiva do discurso opaco, indireto, também representado por figuras de retórica, como por exemplo as comparações, metáforas, antíteses e hipérboles. Ou em que predominam como recursos narrativos as imagens e o uso da imaginação e criatividade.

De resto, o jornalismo organiza, estrutura e dá a perspectiva geral da angulação no livro de Antonio Callado na forma como as narrativas se encadeiam, de como a figura do “editor-autor” privilegia ou não determinados aspectos da temática em discussão, pois que a realidade é vista senão como reflexos. Os fatos e situações são mostrados pela via da mediação e, de uma certa forma, com prevalência do ponto de vista das classes menos favorecidas, por parte deste autor-editor, muito embora as diferentes vozes (dos embaixadores aos guerrilheiros) pareçam se apresentar como autônomas no interior do discurso.

Autor-editor que muito se aproxima da figura de um *gatekeeper*, termo utilizado pelo cientista social e estudioso das comunicações de massa, Kurt Lewin, para designar aquele profissional responsável pela seleção ou rejeição das notícias a serem publicadas no jornal. A partir da apuração dos fatos, estes vão passando por vários *gates*, ou seja, a começar pelos repórteres até chegar ao processo de seleção feito pelos editores, o último e mais importante de toda a cadeia produtiva.

Nunca é demais afirmar que, no caso do jornalismo, os fatos passam por “filtros”, que abrangem o caráter político e ideológico dos grupos editoriais. Com relação à obra de Antonio Callado, as narrativas são organizadas de forma a atender as subjetividades e um caráter ideológico, a partir do contexto ditatorial dos anos 70 em que o autor estava inserido, na medida em que assume um ponto de vista, dialético, ainda que não muito perceptível à primeira vista, para denunciar um período decisivo na história da nação.

Ou seja, essa voz insurge no sentido de denunciar o alheamento da elite nacional e dos estrangeiros e colocar em discussão a luta dos guerrilheiros que buscavam transformar a realidade, da qual, como já dito, não há participação popular. Na falta de informação e consciência política, o povo tende a transformar os heróis em mitos religiosos, como ocorreu com Antônio Conselheiro, em Canudos.

A visão sem contornos negativos dos guerrilheiros, no entanto, não se resume apenas a este autor-editor, que parece estar ausente na narrativa. Resvala também para os comentários de Lady Doris Dewar, esposa do embaixador inglês, ao analisar a falta de liberdade de expressão no país e a luta em vão dos guerrilheiros que, na perspectiva dos embaixadores, estão distante do processo civilizatório quanto os demais habitantes do país.

Na verdade, tanto em Antonio Callado quanto em Ivan Angelo há o sentido do ocultamento na representação da realidade de um país fraturado, censurado, fragmentado, e com um sentido de organização ideológica e cultural formulado a partir dos interesses de um Estado ditatorial. Mas este sentido difere-se nas obras dos dois autores, em que o traço comum está ligado à estruturação fragmentada da narrativa.

Em *Reflexos do baile*, isto ocorre ainda no nível da linguagem utilizada para retratar a realidade, de forma que ao mesmo tempo em que o jornalismo

tem a característica, como da própria natureza deste gênero, de mostrá-la, evidenciá-la em suas contradições, a literatura se encarrega de torná-la oculta, difícil de ser revelada, mas nem por isso indecifrável, múltipla. É assim que Antonio Callado coloca estes dois gêneros a serviço da história e da ficção, da permanência daquilo que tem e continua tendo o caráter do imediatismo na vida nacional.

8 CONCLUSÃO

A certa altura do romance *A festa*, de Antonio Callado, a personagem Lady Doris Dewar, esposa do embaixador inglês, expõe resumidamente as contradições e o clima de incertezas que tomaram conta do país nos idos anos 70, ao confidenciar a uma amiga o desfecho do que deveria ser a festa em homenagem à Rainha da Inglaterra: “Bom, a novidade é que a moça Juliana morreu, brutalmente assassinada pela Polícia, ou pelo Governo, nunca se consegue apurar nada neste país. Ah, Penny, tenho a sensação esquisita de que estamos triturando alguma coisa frágil que tenta nascer aqui, esmigalhando, aleijando para sempre não sei o quê. Há este chão escuro e trêmulo que mal olhamos e no qual pisamos com sólidos sapatos” (CALLADO, 2002, p. 129)

O tom da carta, em que é relatada a morte da guerrilheira Juliana, expressa o descompasso entre o Brasil real – marcado pela censura, pelo ocultamento das forças vivas e transformadoras da sociedade – e o Brasil ideal, do que poderia vir a ser. Trata-se de um lampejo, da consciência da personagem, de que aceitar a situação paradoxal, de caminhar com passos firmes num terreno movediço e escuro, é compactuar com o jogo do atraso, com o cerceamento do espírito democrático e do avançar da história.

Esta lógica de raciocínio foi levada às últimas conseqüências pelos escritores da década de 70, por meio de uma literatura militante e amparada em procedimentos experimentais, seja na elaboração da linguagem ou nos processos de montagem das estruturas narrativas. Num sentido mais amplo e conjuntural, todos eles colocaram no centro das discussões o “pensar a pátria” ou o microcosmo das cidades, tendo como ponto de partida a necessidade de desnudar a realidade política, econômica e cultural então configurada no país e as formas de manipulação ideológica do aparelho de Estado.

Como um processo natural, a literatura se viu colada ao jornalismo, à realidade mais imediata. De Euclides da Cunha, passando por Lima Barreto, nas primeiras décadas do século XX, aos autores dos anos 70, algumas temáticas tornaram-se recorrentes, assim como os próprios dramas nacionais, insolúveis, no decorrer dos séculos. Os conflitos e a luta pela terra saltaram

das páginas de *Os sertões* para configurar de outro modo em *A festa*, de Ivan Ângelo, embora sem perder de vista o contexto em que estão inseridos.

De *Recordações do escrivão Isaías Caminha e Triste fim de Policarpo Quaresma*, de Lima Barreto, a *Ô Copacabana!*, de João Antônio, o Rio de Janeiro passou a ser representado como o espaço de ressonância das agruras sociais, da falta de organização coletiva dos brasileiros, do desprezo das elites às questões que afetam a população de um modo geral, da adesão sem limites ao modismo e uso desrespeitoso do espaço público. Em *Reflexos do baile*, de Antonio Callado, embora o foco recaísse sobre a luta pelo fim do regime, o tema da violência continuou predominando e quanto a isso há uma conectividade em todas as obras analisadas nesta pesquisa.

No fundo, o que esteve em jogo e em discussão neste trabalho foi o sentido dado por cada escritor ou obra às polaridades existentes entre civilização e barbárie, em que pese a produção literária ter como pano de fundo contextos diferenciados, como o período de súbitas transformações em que se viu mergulhado o país após a proclamação da República ou o cenário imposto pelo regime de força do governo militar. O que interessa é que nos dois casos os escritores, por força do processo histórico, não pouparam esforços para expor, tematizar as mazelas nacionais; ou num outro sentido revelar as mudanças comportamentais dos brasileiros diante do avanço das transformações tecnológicas, como por exemplo os novos meios de comunicação nos períodos analisados.

Tanto nas primeiras décadas do século XX quanto nos anos 70, houve na literatura brasileira o predomínio de narrativas marcadas, de forma evidente, pela apropriação do discurso jornalístico, praticado em cada época, de acordo com a sua especificidade. Euclides da Cunha e Lima Barreto colocaram-se em posição oposta à natureza da linguagem caracterizada pelo beletismo vigente na época, em muitos casos apropriando-se do texto jornalístico na forma de paráfrase ou estilização. Ainda não tinham surgidos os movimentos de vanguarda, os quais iriam romper com estrutura convencional das artes em geral, da música, pintura até a literatura.

Lima Barreto, Euclides e João do Rio, a exemplo dos escritores dos anos 70, eram jornalistas e a contaminação entre as linguagens jornalística e literária, de um gênero a outro, se impôs como um processo natural. *Os*

sertões, por exemplo, é fruto de uma versão ampliada, uma extensão das reportagens feitas por Euclides da Cunha para o jornal *Estado de São Paulo* sobre a Guerra de Canudos, nos anos que seguiram à Proclamação da República. Tipos de linguagem, muitas vezes rechaçados, e que passam a ser consagrados na constituição canônica de sua produção, muito embora dialoguem com o modo de elaboração documental e sirvam principalmente ao estilo de uma literatura de cunho militante, engajada nas causas nacionais e de inclusão das classes sociais marginalizadas.

Já os autores da década de 70, como se pôde perceber, em suas obras apoderaram não só da linguagem jornalística, como também da natureza e do processo de montagem do cinema, da edição dos fatos e publicidades no jornal e na televisão. O caminho que havia sido aberto, a partir das décadas de 10 e 20, ganhou ênfase, servindo de parâmetro para que literatura nacional pudesse alcançar novos vãos, da mesma forma em que passará a ser afetada pelas transformações tecnológicas, dos meios de comunicação, com a consolidação do cinema nacional e da televisão como fenômeno de massa. Como no processo de montagem de um filme, ou na diagramação das páginas de um jornal, o romance dos anos 70 experimentou na forma, na linguagem de maneira ainda mais radical que as produções do início do século 20.

Estas mudanças exigiram uma compreensão diferente na maneira de olhar, de entender o mundo agora fragmentado na tela da televisão. O mundo que chegava aos pedaços, unindo propagandas de assuntos que não se relacionam, aglutinando notícias que tanto podem acontecer numa aldeia longínqua como nas metrópoles, ocorrências que aparecem fora da ordem temporal, agora classificadas, editadas em nível de importância. O tempo e o espaço organizados a serviço da comunicação.

Neste sentido, se os meios de comunicação de massa têm a seu modo o poder de organizar os fatos já mediados, segundo a lógica do poder instituído, os escritores dos anos 70, mesmo apropriando as suas técnicas, seus ícones, conseguiram subvertê-los, e, assim, utilizá-los para cumprir suas próprias intenções. Ou seja, apropriam-se de seus processos de montagem, para assim orquestrar um discurso plural, do jornalismo à literatura, na forma de livros que, mesmo sem a amplitude da comunicação de massa, tornaram-se o principal

meio de expressão e discussão dos problemas nacionais a partir de uma ótica diferente da apresentada pelos donos do poder.

Retirados do seu contexto original, qual seja as páginas de um jornal impresso, fragmentos de notícias passam diante dos olhos do leitor como nos letreiros de um filme. Assim foi configurado o capítulo “Documentário”, em *A festa*, de Ivan Ângelo, onde a natureza do processo de montagem no cinema, juntamente com o da edição de jornal, passou a ser usada na organização desta e das narrativas subseqüentes. Desta forma, o leitor habituado aos códigos da linguagem cinematográfica, por seu turno, estará mais propício a compreendê-la. A ele, é oferecida a tarefa de ligar os fragmentos, mas não como num filme de enredo convencional, comercial, e sim como ocorre no cinema de montagem e de autor, a exemplo do *Encouraçado Potenkim*, das películas da *Novelle Vague* francesa ou no *Cinema Novo*, de Glauber Rocha, no Brasil.

Da montagem no cinema para a edição do jornal, os assuntos são selecionados, a exemplo do que acontece em *A festa* e *Reflexos do baile*, por meio de hierarquização das personagens, como elementos propulsores da narrativa, na ordem em que são apresentados os acontecimentos no tempo e no espaço, ou os diferentes pontos de vistas e focos narrativos. A forma como os fatos são selecionados e encadeados, por esse autor-editor, assim como as discussões propostas na economia da obra, acabam por desmascarar e expor as fraturas da sociedade e de um regime de exceção. Nestes romances da década de 70, cada discurso isolado carece de autonomia e só tem sentido no encadeamento das tramas, do conhecimento por parte do leitor das regras do jogo.

No que se refere especificamente à linguagem, as contribuições do jornalismo evidenciaram-se nas narrativas mais objetivas, nas descrições das ações e situação em que estão envolvidas as personagens, assumindo um caráter realista, como foi analisado nos três últimos capítulos desta pesquisa. Em *Ô Copacabana!*, os dois gêneros se fundiram de uma maneira singular, na forma de conto-reportagem e crônica-reportagem. Da transparência do discurso jornalístico à opacidade das narrativas literárias, os dois gêneros dialogaram em maior ou menor grau; muitas vezes exigindo do leitor certa familiarização com os cinemas de vanguarda dos anos 60 e 70, com a leitura

de jornais e o conhecimento dos fatos, da história, agora apresentados num enfoque diferente daquele contido nos livros e cartilhas oficiais.

Os temas nacionais voltaram a ser exibidos à luz do dia, a história resgatada, reatualizada a partir do contexto dos anos 70. O que esteve em jogo no período que se seguiu ao da proclamação da República? Canudos foi revelado por Euclides da Cunha como ícone maior do processo de barbárie vivenciado pelo país, em contraposição às oligarquias rurais e ao modelo concentrador de terras e renda. Tanto em *Reflexos do baile*, quanto em *A festa*, o mito de Antônio Conselheiro foi requisitado para dar conta de compreender os males que assolam o país em diferentes momentos da história da nação.

Em *Reflexos do baile*, o líder nordestino, associado ao lado místico e religioso, é representado na figura de Beto, o capitão que se infiltra entre os guerrilheiros para lutar contra a ditadura. Quando morre, Beto é projetado para a imagem de um santo, em meio à inundação da represa. “Ele verga nas costas de tanta bala, tanto peso de bala, ficou assim feito chumbo, amarrado na torre [da igreja], a cara raspando nágua (CALLADO, 2002, p.109). À observação do guerrilheiro Vítor segue uma ordem do chefe da segurança nacional: “Que idéia da roça é esta agora de improvisar um monumento com um desertor e uma torre e inventar alguma romaria de basbaques e subversivos nesse Canudinho de merda? Cumpre as ordens, enterre o traidor.” (p.113). Estas são as palavras dos órgãos de segurança por temer que entre a classe menos favorecida, a personagem acabasse tornando-se um novo Antônio Conselheiro.

Em *A festa*, Conselheiro é resgatado a partir de Marcionílio, líder dos retirantes que deixam o Nordeste em busca de melhores condições de vida na cidade grande. Ivan Angelo discutiu a questão agrária por meio da estruturação e edição dos fragmentos no capítulo “Documentário”. Nos capítulos seguintes, a presença do líder ocorreu em narrativas mais esparsas, mas nem por isso Marcionílio deixou de ter relevância, uma vez que está no centro dos conflitos, pelos tumultos ocasionados com o desembarque dos retirantes na Rodoviária de Belo Horizonte e a chegada da polícia.

Mas na narrativa de Ivan Angelo, Marcionílio nem sempre é visto na perspectiva de Antônio Conselheiro. Para o retirante Viriato, a sua imagem está ligada ao Cangaço, ao demônio encarnado na personagem capaz de realizar

inúmeras proezas como colocar fogo no trem. Caracterizando Marcionílio como demônio comunista, o discurso contraditório de Viriato, no fundo, traz consigo as marcas da ideologia e da política de repressão do regime.

Em Callado há a consciência da força do misticismo religioso como resultado do processo de alienação e estado de miséria, através da possibilidade das classes de menor poder aquisitivo transformar a personagem Beto num novo Antonio Conselheiro. Segmento da sociedade que, até mesmo em função deste processo de alienação, não participa das lutas contrárias ao regime político na década de 70.

Nos livros analisados, de alguma forma, há uma conexão entre a cidade e o campo, sendo que em *A festa e Reflexos do baile* a questão agrária torna-se o ponto central das discussões, juntamente com a repressão política no Brasil. É neste sentido que as fraturas sociais expostas por Euclides da Cunha, no início do século XX, voltam à tona e ganham novamente destaque, pois que esta situação está na raiz dos males da nação.

Por outro lado, retorna nos anos 70, desta vez amparada num projeto literário diferenciado e sob nova perspectiva em conformidade com a visão de país vislumbrada pelos escritores-jornalistas. Se Euclides participa como repórter e observador da Guerra de Canudos, para denunciar o extermínio de milhares de nordestinos miseráveis e atrelados ao fanatismo religiosos, Ivan Angelo traz uma multidão de famélicos para a grande cidade no auge da década 70 para, assim, evidenciá-los, na sua condição, através de um narrador heterodiegético que, ao mesmo tempo em que narra organiza a narrativa através do processo de montagem.

O livro de Ivan Angelo se coloca sob a perspectiva dos excluídos na medida em que seleciona os fatos que buscam retratar o descaso para com as questões do acesso à terra no país, da mesma forma em que denuncia a forma como a ideologia do poder acaba se introjetando nas classes populares, representadas pela figura de Viriato, apresentado em uma posição ambígua e conservadora em relação ao líder nordestino Marcionílio. É importante ressaltar, no entanto, que o próprio fato da existência de uma legião de esfomeados invadindo a capital mineira, realçada no livro, já dá conta ao leitor de que o governo administrado pelos militares não foi capaz de desatar o nó dos principais problemas que afetavam até então a nação brasileira.

Já em *Reflexos do baile*, a questão agrária e o messianismo religioso voltam novamente a ocupar espaço relevante, mas de outra maneira, refletidos na figura da personagem Beto. Embora na narrativa de Callado predomine a simbologia das águas, o que está em jogo, conforme o autor-editor que organiza a obra, é revelar de que forma as forças da repressão tendem a conter as manifestações dos guerrilheiros e como o fanatismo religioso busca, de alguma maneira, retirar dos acontecimentos o seu conteúdo transformador e instaurar um processo de alienação, como a própria história já havia dado mostra no episódio de Canudos. A obra de Antonio Callado não tem o poder de instruir, ser didática ou se posicionar claramente em favor das lutas camponesas, mas relatar a realidade sob a ética transformadora e dialética. Vale lembrar que o autor sempre se demonstrou a favor da reforma agrária, inclusive revelando que um dos principais problemas do país era a má distribuição de terra, conforme posicionamento apresentado durante o Ciclo de Debates do Teatro Casa Grande, no Rio de Janeiro.

Em *Ô Copacabana!*, a relação entre o campo e a cidade não é tão direta, mas não menos importante. Além da falta de autenticidade e da importação de hábitos e valores, Copacabana é representada como o espaço do caos, da explosão demográfica, também como ponto de refúgio de nordestinos em busca de melhores condições de trabalho e de vida. Isto a partir de uma narrativa em que a voz do autor, o seu ponto de vista, por se referir a textos em formatos de crônica está mais evidenciada em relação às obras de Antonio Callado e Ivan Angelo.

Não há explicitamente nas narrativas de João Antônio discussões relacionadas à reforma agrária no país, mas o bairro, este retrato em menor proporção da nação brasileira, é revelado pelo autor como um projeto de país que não deu certo. Nota-se que em relação às outras duas obras analisadas, *Ô Copacabana!* é publicada um pouco mais tarde, com discussões de outra ordem, mas sucedânea, pois que o bairro nos anos 70 é fruto do chamado “milagre brasileiro”, da explosão demográfica e do êxodo de milhares de nordestinos retirados da terra, do desenvolvimento econômico e tecnológico, que a exemplo do período pós-proclamação da República resultou num modelo social excludente.

No fundo, há por parte do autor certo comprometimento com as classes de menor poder aquisitivo, pois que estas são reflexos de uma situação específica, ao contrário da classe média e da mídia que preferem a alienação e a adesão aos artifícios das novas invenções tecnológicas e dos modelos importados. Sob uma perspectiva atual e do desenrolar da história, o posicionamento dos escritores-jornalistas da década de 70 pode parecer anacrônico em razão do esfacelamento das ideologias. No entanto, deve ser entendido no contexto histórico específico de um regime autoritário – em que a literatura acabou assumindo uma função de compromisso com a liberdade, no sentido mais amplo – e no leque de possibilidades que o campo literário oferece para a prática de diferentes tipos de discursos na contemporaneidade.

No nível das cidades, tanto Lima Barreto quanto João Antônio expuseram as diferentes facetas do Rio de Janeiro, tendo como pano de fundo as transformações urbanísticas e dos meios tecnológicos. Na década de 70 não é mais o centro da cidade o foco das atenções, pois desta vez entrará em cena o bairro de Copacabana, agora decadente, vítima do processo acelerado da especulação imobiliária, da falta de planejamento e de políticas sociais. Sob a paisagem idílica da Princesinha do Mar, os problemas se alastram, são feridos os direitos de cidadania, instala-se o caos nos espaços públicos. E o novo Brasil, embalado pelo lema do progresso, como nos tempos de Lima Barreto, não dá conta de suas contradições.

Não é a toa que a festa insurge como um elemento capaz de oferecer um contraponto aos problemas vividos pela nação nas três obras analisadas. Seja por corroborar com o processo de alienação social ou como espaço de transgressão das normas, muito embora tradicionalmente a sua natureza seja a de reavivar os laços comunitários, e num caráter mais antropológico, reatualizar a memória coletiva de um povo.

O processo de alienação verificado nas três obras, no entanto, se apresenta de forma diferenciada. Em *Reflexos do baile*, através da indiferença, do alheamento da classe estrangeira para com os problemas nacionais. No livro de Ivan Angelo, em que pese a configuração de um espaço de discussão e apresentação de diferentes pontos de vistas sobre a realidade, nem todas as personagens estão conectadas com os conflitos na Praça da Estação. Nesta obra, a festa é vista como possibilidade de quebra de valores comportamentais,

contrariando a regra geral imposta pelo regime na década de 70. Em *Ô Copacabana!*, as festividades, especialmente as esportivas, denotam, na concepção de João Antônio, tão somente a alienação em contraposição à necessidade de participação política dos moradores para solucionar os problemas que afetam o bairro.

No fundo, o sentido da luta acaba sendo um contraponto à festa nos romances analisados, no contexto da repressão política vivida pelo país. Na perspectiva do Estado, uma luta que se trava com violência ou se serve de aparato ideológico na divulgação do lema “Brasil que vai pra frente”, a partir do crescimento econômico, das vitórias da seleção brasileira de futebol, exibido nos aparelhos de TV. Outra, na surdida, é orquestrada por intelectuais e militantes. No entanto, as festas acabam não dando conta de escamotear realidade, conforme revela João Antônio em *Ô Copacabana!*

E se ao escritor é permitido dispor dos fatos sem o compromisso da verdade, como no jornalismo, pois que seu objetivo é o processo ficcional, este nos anos 70 não se distanciou da conduta ética no momento de fazer suas escolhas, expor os males da nação, a grade cerrada no tocante ao discurso sobre sexo e política. O que importa, na verdade, é compreender este tipo de criação literária como produto de seu tempo, e aí reside a sua importância enquanto documento e procedimento estilístico. Dos romances-reportagens à linguagem mais elaborada de *Reflexos do baile*, a literatura dos anos 70 mostrou a sua diversidade, ousou juntar num só *corpus* narrativo jornalismo e literatura, numa perspectiva experimental e ao mesmo tempo militante.

Abriu novas vertentes para o discurso literário que passou a predominar nas décadas subseqüentes. De forma, que não há como pensar a literatura longe da influência dos meios de comunicação. Com também não se pode perder de vista que o romance moderno, de Daniel Defoe e Richardson, tinha como principal atribuição a fixação realista da história, no tempo e no espaço, sob a influência do jornalismo. Montadas a partir de fragmentos, estilhaços, reflexos, estas influências estão bem demarcadas, precisas, principalmente em *A festa e Reflexos do baile*.

As histórias e ações se passam ao exterior das personagens e isto se aproxima da natureza da produção jornalística. As personagens, por sua vez, na produção vigente neste período de início da abertura política são

líderes rurais, jornalistas, guerrilheiros, artistas, escritores e embaixadores. Os tipos humanos são mais caracterizados do que a psicologia interna das personagens. Isto porque mais do que entender-lhes a psicologia ou seu sentido mais emocional ou amoroso, há na narrativa o sentido de questionar os fatos, a partir das ligações e ações sociais das personagens envolvidas.

Como na maioria dos outros romances dos anos 70, *Ô Copacabana!*, *Reflexos do baile* e *A festa* contemplam a fragmentação, montagem e alegorias para retratar o país, dialogar com a história, unir dois gêneros que nunca se separaram e que são chamados quando um e outro ficam impedidos de cumprir sua função ou quando seus procedimentos estão em xeque numa sociedade marcada por transformações de toda ordem.

REFERÊNCIAS

- AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel de. *Teoria da Literatura*. 3. ed. Coimbra: Livraria Almedina, 1973.
- ALVES, Márcio Moreira. Recusa ao silêncio. In: MOLICA, Fernando (org.). *10 reportagens que abalaram a ditadura*. Rio de Janeiro: Record, 2005.
- AMARAL, Luiz. *A objetividade jornalística*, Porto Alegre: Sagra: DC Luzzatto, 1996.
- ANGELO, Ivan. *A festa*. São Paulo: Geração Editorial, 1996.
- _____. Entrevista concedida ao autor desta tese. Museu Oscar Niemeyer, Curitiba (PR), 08/11/2006.
- ANTÔNIO, João. *Ô Copacabana!* São Paulo: Cosac e Naify Edições, 2001.
- ARISTÓTELES. *Arte retórica e arte poética*. Rio de Janeiro: Editora Tecnoprint Ltda. (Coleção Universidade), [19--].
- ARRIGUCCI JÚNIOR, David. *Outros achados e perdidos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- ASSIS, Machado de. *Memorial de Aires*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1975 (1908).
- BACCEGA, Maria Aparecida. Crítica de televisão: aproximações. In: MARTINS, Maria Helena (Org.). *Outras Leituras: literatura, televisão, jornalismo de arte e cultura, linguagem interagente*. São Paulo: Editora Senac, São Paulo: Itáu Cultural, 2000.
- BAHIA, Juarez. *Jornal, história e técnica; história da imprensa brasileira*. São Paulo: Ática, 1990. V.1: 445 p.
- BAKHTIN, Mikhail. Questões de literatura e de estética. In: *A teoria do romance*. São Paulo: UNESP/ITUCITEC, 1990.
- BARRETO, Lima. *Os bruzundangas*. Rio de Janeiro: Artium, 1998.
- _____. *Coisas do Reino do Jambon: Sátira e folclore*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1956.
- _____. *Histórias e sonhos: contos*. São Paulo: Brasiliense, 1956.
- _____. *Recordações do escrivão Isaías Caminha*. 10. ed. São Paulo: Editora Ática, 2003.

- _____. *Triste fim de Policarpo Quaresma*. Rio de Janeiro: Ediouro. Coleção Prestígio, [198-].
- BELTRÃO, Luiz. *Jornalismo interpretativo*. 2. ed. Porto Alegre: Sulina, 1980.
- _____. *Jornalismo opinativo*. Porto Alegre: Sulina, ARI, 1980.
- BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.
- BOSI, Alfredo (org.). *O conto brasileiro contemporâneo*. 12 ed. São Paulo: Cultrix, 1999.
- BOSI, Alfredo. *Dialética da colonização*. São Paulo: Cia das Letras, 1992.
- _____. *História concisa da literatura brasileira*. 32. ed. São Paulo: Cultrix, 1994.
- _____. *A literatura brasileira: o pré-modernismo*. São Paulo: Editora Cultrix, [19--].
- BRANDÃO, Ignácio de Loyola. *Zero*. 7. ed. Rio de Janeiro: Codecri, 1980.
- BUCCI, Eugênio. A crítica de televisão. In: MARTINS, Maria Helena (Org.). *Rumos da crítica*. São Paulo: Editora Senac São Paulo: Itaú Cultural, 2000.
- CALLADO, Antonio. *Quarup*. 12. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.
- _____. *Reflexos do baile*. 6. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2002.
- _____. et al. *Ciclo de Debates do Teatro Casa Grande*. Rio de Janeiro: Inúbia, 1976. (Opinião).
- CANDIDO, Antonio. *A educação pela noite & outros ensaios*. 3. ed. São Paulo: Editora Ática, 2000.
- _____. *Formação da literatura brasileira*. 8. ed. Belo Horizonte/Rio de Janeiro: Editora Itatiaia Ltda, 1997.
- _____. *Literatura e sociedade*. 8. ed. São Paulo: T.A. Queiroz; Publifolha, 2000.
- _____. *Literatura e subdesenvolvimento*. In: *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Editora Ática, 2000.
- _____. A personagem do romance. In: *A personagem da ficção*. 9. ed. São Paulo: Perspectiva, 1998.
- _____. et al. *Ciclo de Debates do Teatro Casa Grande*. Rio de Janeiro: Inúbia, 1976. (Opinião).
- _____. A crônica: o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil. In: A

vida ao rés-do-chão. Campinas, SP: Editora da UNICAMP; Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1992.

CAPOTE, Truman. *A sangue frio*. Tradução Sérgio Flaksman. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

CASTRO, Gustavo de. "A palavra compartilhada". In: CASTRO, Gustavo de; GALENO, Alex (Org.). *Jornalismo e literatura: a sedução da palavra*. São Paulo: Escrituras, 2002.

CELSONO, Affonso. *Porque me ufano do meu país*. Rio de Janeiro: Expressão e Cultura, 2001.

CODATO, Adriano Nervo. Uma história política da transição brasileira: da ditadura militar à democracia. *Revista de Sociologia e Política*, n. 25. Curitiba, nov. 2005.

COSSON, Rildo. *Literatura factual: ensaios sobre o romance-reportagem*. Pelotas: Programa de Pós-graduação em Letras/UFPel, 2002.

_____. Romance-reportagem: o império contaminado. In: CASTRO, Gustavo de, GALENO, Alex (Org.). *Jornalismo e Literatura: A sedução da palavra*. São Paulo: Escrituras, 2002.

COSTA, Cristiane. Ficção e jornalismo se imitam. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 27 abril 2002, Caderno de Idéias, p. 3.

CUNHA, Euclides da. *Os sertões*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1982.

DALCASTAGNÈ, Regina. *O espaço da dor: o regime de 64 no romance brasileiro*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1996, 155p.

DAMATTA, Roberto. *Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro*. 6. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

_____. *O que faz o Brasil Brasil?* Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

EAGLETON, Terry. *Teoria da literatura: uma introdução*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

ECO, Umberto. *Seis passeios pelo bosque da ficção*. São Paulo: Cia das Letras, 1994.

ERBOLATO, Mário L. *Técnicas de codificação em Jornalismo*. São Paulo: Editora Ática, 1991.

FARACO, Carlos Alberto. *Linguagem & diálogo: As idéias do círculo de Bakhtin*. Curitiba, PR: Criar Edições, 2003.

- FERRARI, Maria Helena; SODRE, Muniz. *Técnica de reportagem: notas sobre a narrativa jornalística*. São Paulo: Summus, 1986.
- FON, Antônio Carlos. Descendo aos porões. *Veja*, 21 de fevereiro de 1979, p. 60-68.
- FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. São Paulo: Loyola, 2000.
- _____. *A arqueologia do saber*. 7. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004.
- FONSECA, Rubem. *Feliz Ano Novo*. Rio de Janeiro, RJ: Editora Artenova, 1975.
- FOSTER, E. M. *Aspects of de novel*, New York, Harcourt, Brace, 1954.
- FRANCO, Renato. *Itinerário político do romance pós-64: a festa*. São Paulo: UNESP, 1999.
- GABEIRA, Fernando. *O que é isso companheiro?* 30. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983.
- GARCIA, Otton. *Comunicação em prosa moderna: aprenda a escrever, aprendendo a pensar*. 11. ed. Rio de Janeiro: Ed. da Fundação Getúlio Vargas, 1983.
- GASPARI, Elio. *A ditadura encurralada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- GAY, Peter. *O estilo na história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- GOMES, Paulo César da Costa. *A condição urbana: ensaios sobre geopolítica da cidade*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.
- HALL, Stuart. *Identidades culturais na pós-modernidade*. Rio de Janeiro, DP&A, 1997.
- HERSCHMANN Micael M; PEREIRA, Carlos Alberto Messeder (Org.). *A invenção do Brasil Moderno: Medicina, educação e engenharia nos anos 20-30*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Impressões de Viagem; CPC, Vanguarda e Desbunde: 1960/1970*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1980.
- HOLLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. 26. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- ISER, Wolfgang. *O ato da leitura: uma teoria do efeito estético – vol. 2*; Tradução de Johannes Kretschmer. São Paulo: Editora 34, 1999.

- HOUAISS, Antonio et al. *Ciclo de Debates do Teatro Casa Grande*. Rio de Janeiro: Inúbia, 1976. (Opinião).
- JAMES, Henry. *Vida privada e outras histórias*. São Paulo: Editora Nova Alexandria, 2001.
- JAUSS, Hans Robert. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. São Paulo: Editora Ática S.A, 1994.
- JOÃO DO RIO. *A alma encantadora das ruas*; organização Raúl Antelo. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- _____. *As religiões no Rio*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006.
- _____. *João do Rio, uma antologia*/ Luís Martins (Org). 3. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005.
- JOBIM, Danton. *Espírito do Jornalismo*. 2. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo (Edusp), 1992.
- KUCINSKI, Bernardo. *Jornalistas e revolucionários: nos tempos da imprensa alternativa*. 2. ed. rev. e ampl. – São Paulo: Editora Universidade de São Paulo, 2003.
- LAGE, Nilson. *A reportagem: teoria e técnicas da entrevista e pesquisa jornalística*. 2. ed. Rio de Janeiro: Record, 2002.
- LEITE, Lígia Chiappini Moraes. Ficção, cidade e violência no Brasil pós-64: aspectos da história recente narrada pela ficção. In: LEENHARDT, Jacques & PESAVENTO, Sandra (Orgs.). *Discurso histórico e narrativa literária*. Campinas: Unicamp, 1998.
- LIMA, Alceu Amoroso. *O jornalismo como gênero literário*. Rio: Agir, 1960.
- _____. et al. *Ciclo de Debates do Teatro Casa Grande*. Rio de Janeiro: Inúbia, 1976. (Opinião).
- LIMA, Luiz Costa. *Mimeses e Modernidade: formas das sombras*. Rio de Janeiro: Edição Graal, 1980.
- _____. *Pensando nos trópicos*. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.
- LINS, Osman. *Lima Barreto e o espaço romanesco*. São Paulo: Ática, 1976.
- LISPECTOR, Clarice. *A hora da estrela*. Rio de Janeiro: Rocco, 1977.
- LUKÁCS, George. *Estética, 1, vol. 4. (cap. "Símbolo y alegoria")*, Barcelona: Grijalbo, 1967.
- MCLUHAN, Marshall; FIORE, QUENTIN. *O meio são as massa-gens*. Rio de

- Janeiro: Record, 1970.
- MÁRQUEZ, Gabriel García. *Crônica de uma morte anunciada*. Tradução Remi Gorga, Filho. 33. ed. Rio de Janeiro: Record, 2005.
- MATTELART, Armand e Michele. *História das teorias da comunicação*. São Paulo, Loyola, 1999.
- MEDEL, Manuel Angel Vasquez Medel. "Discurso literário e discurso jornalístico: convergências e divergências", in *Jornalismo e literatura: A sedução da palavra*. São Paulo: Escrituras, 2002.
- MEDINA, Cremilda. *Notícia, um produto à venda: jornalismo na sociedade urbana e industrial*. 2. ed. São Paulo:Summus, 1988.
- MELO, José Marques. *A opinião no Jornalismo brasileiro*. 2. ed. rev.- Petrópolis: Vozes, 1994.
- MITCHELL, Joseph. *O segredo de Joe Gould*. Tradução Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- MUECKE D. C. *Ironia e irônico*. São Paulo: Perspectiva, 1995.
- NEVES, Margarida de Souza. Uma escrita no tempo: memória, ordem e progresso nas crônicas cariocas. In: *A crônica: o gênero, sua fixação e sua transformação no Brasil*. Campinas (SP): Editora da Unicamp; Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1992.
- NUNES, Benedito. Tempo. JOBIM, José Luís (Org.). In: *Palavras da crítica*. Rio de Janeiro: Imago, 1992.
- OLINTO, Antonio. *Jornalismo e literatura*. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, [195-].
- ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*. São Paulo: Brasiliense, 2006.
- PELLEGRINI, Tânia. *Gavetas vazias: ficção e política nos anos 70*. São Carlos: EDUFSCar – Mercado de Letras, 1996.
- POE, Edgard Allan. *Novelas extraordinárias*. São Paulo: Clube do Livro, 1945.
- PONTE, Cristina. *Leituras das notícias: contributos para uma análise do discurso jornalístico*. Lisboa: Livros Horizonte. Coleção Media e Jornalismo, 2004.
- PONTE PRETA, Stanislaw. *O Festival de Besteira que Assola o País*. Rio de Janeiro: Editora do Autor , 1966,
- PORTELA, Eduardo. *Literatura e teoria da comunicação*. RJ: Tempo

brasileiro, 1976.

POUND, Ezra. *ABC da literatura*. 5. ed. São Paulo: Editora Cultrix, [198-].

POUILLON, Jean. *O tempo no romance*. São Paulo: Cultrix, Ed. da Universidade de São Paulo, 1974.

PRADO JÚNIOR, Caio. *Formação do Brasil contemporâneo: Colônia*. São Paulo: Brasiliense; Publifolha, 2000. (Grandes nomes do pensamento brasileiro).

_____. *História econômica do Brasil*. 35. ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.

REBELO, José. *O discurso do jornal*. Lisboa: Editorial Notícias. Coleção Media & Sociedade.

RIBEIRO, José Hamilton. *O gosto da guerra*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2005.

RIBEIRO, João Ubaldo Ribeiro. *Sargento Getúlio*. Rio de Janeiro: O Globo; São Paulo: Folha de São Paulo, 2003.

SÁ, Jorge de. *A crônica*. São Paulo: Editora Ática, 2001.

SALDANHA, Nelson. *O jardim e a praça: o privado e o público na vida social e histórica*. São Paulo: Editora Universidade de São Paulo, 1993.

SANTIAGO, Silviano. *Vale quanto pesa: ensaios sobre questões político-culturais*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

SARTRE, Jean-Paul. *Que é literatura?* 3. ed. São Paulo: Editora Ática, 2006.

SCHWARZ, Roberto. *Que horas são?: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

SCLIAR, Moacyr. *Saturno nos trópicos: a melancolia européia chega ao Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SEVCENKO, Nicolau. *Literatura como missão: Tensões sociais e criação cultural na Primeira República*. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SEVERIANO, Mylton. A morte de Vladimir Herzog. In: MOLICA, Fernando (org.). *10 reportagens que abalaram a ditadura*. Rio de Janeiro: Record, 2005.

SILVA, Dionísio. "Eles" tinham razão em nos detestar. *Revista Geração*, São Paulo, n. 3, p.10-13, 2001.

SILVERMAN, Malcolm. *Protesto e o novo romance brasileiro*. Trad. Carlos

- Araújo. 2. ed. revista. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.
- SMITH, Anne-Marie. *Um acordo forçado: o consentimento da imprensa à censura no Brasil*. Tradução Waldívia M. Portinho. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2000.
- SODRÉ, Nelson Werneck. *História da imprensa no Brasil*. 4. ed. (atualizada). Rio de Janeiro: Mauad, 1999.
- SOUSA, Teixeira e. *O filho do pescador*. Rio de Janeiro: Artium, 1997.
- SOUZA, Márcio de. *Galvez Imperador do Acre*. 9. ed. Rio de Janeiro, RJ: Editora Civilização Brasileira, 1981.
- SÜSSEKIND, Flora. *Cinematógrafo de letras: Literatura, técnica e modernização no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- _____. *Tal Brasil, qual romance?* Rio de Janeiro: Achimé, 1984.
- _____. *Literatura e vida literária: polêmicas, diários & retratos*. 2. ed. revista. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.
- TALESE, Gay. *Fama e anonimato*. Tradução de Luciano Vieira Machado. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- TAPAJÓS, Renato. *Em câmara lenta*. São Paulo: Alfa-Omega, 1977.
- TODOROV, Tzvetan. As categorias da narrativa. In: *Análise estrutural da narrativa*. Tradução Maria Zélia Barbosa Pinto. Petrópolis: Editora Vozes, 1971.
- TRAQUINA, Nelson. *O estudo do jornalismo no século XX*. São Leopoldo: Editora Unisinos, 2001.
- VEJA. Príncipe do Planalto. São Paulo: Editora Abril, n. 549, 14 de março de 1979, p. 46-49.
- _____. A queda do vice-rei. São Paulo: Editora Abril, n. 549, 14 de março de 1979, p. 53-54.
- VEYNE, Paul. *Como se escreve a história e Foucault revoluciona a história*. 4. ed. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1998.
- VIVALDI, Martín. *Gêneros periodísticos*. 2. ed. Madrid: Paraninfo, 1986.
- WATT, Ian. *A ascensão do romance: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- WOLFE, Tom. *Radical chique e o novo jornalismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.