

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE MINAS GERAIS  
Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social

Carlos Henrique Pinheiro

**CONTEMPORÂNEOS:  
anônimos em reportagens de João Antônio e Gay Talese**

Belo Horizonte  
2014

Carlos Henrique Pinheiro

**CONTEMPORÂNEOS:  
anônimos em reportagens de João Antônio e Gay Talese**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do grau de mestre em Comunicação Social.

Orientador: Prof. Dr. Marcio Serelle.

Linha de Pesquisa: Linguagem e mediação sociotécnica.

Belo Horizonte

2014

FICHA CATALOGRÁFICA

Elaborada pela Biblioteca da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais

P654c Pinheiro, Carlos Henrique  
Contemporâneos: anônimos em reportagens de João Antônio e Gay Talese /  
Carlos Henrique Pinheiro. Belo Horizonte, 2014.  
98 f.:il.

Orientador: Marcio de Vasconcellos Serelle  
Dissertação (Mestrado) – Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais.  
Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social.

1. Antônio, João, 1937-1996 - Crítica e interpretação. 2. Talese, Gay 1932- -  
Crítica e interpretação. 3. Jornalismo. 3. Reportagens e repórteres. I. Serelle,  
Marcio de Vasconcellos. II. Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais.  
Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social. III. Título.

SIB PUC MINAS

CDU: 070.42

Carlos Henrique Pinheiro

**CONTEMPORÂNEOS:  
anônimos em reportagens de João Antônio e Gay Talese**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social – Interações Midiáticas da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do grau de mestre em Comunicação Social.

---

Marcio de Vasconcellos Serelle (Orientador) – PUC Minas

---

Mozahir Salomão Bruck – PUC Minas

---

Ercio do Carmo Sena Cardoso – PUC Minas

---

Elton Antunes – UFMG

Belo Horizonte, 19 de dezembro de 2014.

A meu melhor leitor

Ler trevas. Nas letras, ler tudo o que de ler não te atrevas. Ler mais. Ler além. Além do bem. Além do mal. Além do além. Horas extras ou etcéteras, adeus, amém. Busquem outros a velocidade da luz. Eu busco a velocidade da treva. (LEMINSKI, 2013).

## RESUMO

Esta dissertação investiga como pessoas e espaços considerados anônimos são representados em reportagens de João Antônio (1937 – 1996) e Gay Talese (1932). Para tanto, discorre-se a respeito da constituição da reportagem moderna, que, desde sua formação narrativa no século XIX, demonstra determinada orientação para histórias de vida e espaços considerados obscuros. Atualização, em certos aspectos, dessa linhagem, o Novo Jornalismo americano é discutido no terceiro capítulo desta dissertação, em que se apresenta a ideia de contemporâneo proposta por Agamben (2009). Neste estudo, a sugestão do filósofo italiano é aplicada a reportagens de João Antônio e Gay Talese, produzidas na década de 1960 para as revistas *Realidade* e *Esquire*, respectivamente. Para Agamben, contemporâneos são os sujeitos que se sentem interpelados pelo escuro de seu tempo, mais do que pelas luzes. Nesse sentido, examinam-se, de forma comparada, os traços de contemporaneidade nas reportagens de João Antônio e Gay Talese, tendo em vista seus objetos e estratégias narrativas, no comprometimento de relatar vidas anônimas em São Paulo e Nova York.

Palavras-chave: Reportagem. Anonimato. Novo Jornalismo. Gay Talese. João Antônio.

## ABSTRACT

This dissertation investigates how people and places considered anonymous are represented in reportages of João Antônio (1937 - 1996) and Gay Talese (1932). To this end, the constitution of modern reportage is discoursed/discussed, which, since its narrative formation in the 19th century, shows certain orientation towards life stories and spaces considered obscure. An update, in some aspects, of this lineage, the American New Journalism is discussed in the third chapter of this dissertation, presenting the idea of contemporary proposed by Agamben (2009). In this study, the suggestion of the Italian philosopher is applied to News Reports of João Antônio and Gay Talese, produced in the 1960's for the magazines *Realidade* and *Esquire*, respectively. For Agamben, contemporary are the subjects who feel challenged by the darkness of their time, more than by light. In this sense, are examined, in a comparative way, the contemporary traits in João Antônio and Gay Talese's reports, given their objects and narrative strategies, in a commitment to report anonymous lives in São Paulo and New York.

Keywords: Reportage. Anonymity. New Journalism. Gay Talese. João Antônio.

## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO .....</b>	<b>8</b>
<b>2 REPORTAGEM E ANONIMATO.....</b>	<b>12</b>
2.1 Imprensa <i>penny</i> : ideia de objetividade e reconhecimento da vida cotidiana.....	13
2.2 Da voga positivista à modernidade fotográfica.....	18
2.3 Reportagem, anonimato e modernidade .....	23
2.4 Uma forma bastarda: reportagem e Realismo literário.....	30
<b>3 NOVO JORNALISMO E A IDEIA DE CONTEMPORÂNEO .....</b>	<b>37</b>
3.1 Realismo como eletricidade .....	39
3.2 Novo jornalismo: “uma postura libertária” .....	44
3.3 Novo jornalismo na fronteira com o real.....	46
3.4 A ideia de contemporâneo.....	51
<b>4 JOÃO ANTÔNIO: “UMA ESCRITA DA ESCÓRIA” .....</b>	<b>55</b>
4.1 No subsolo da vida ordinária.....	55
4.2 Análise das reportagens de João Antônio .....	62
4.2.1 <i>Natureza dos tipos e dos espaços anônimos em João Antônio</i> .....	62
4.2.2 <i>A voz narrativa em João Antônio</i> .....	67
4.2.3 <i>Outras estratégias narrativas: visibilidade/invisibilidade e o Realismo possível</i> .....	70
4.2.4 <i>Deslocamento do olhar?</i> .....	73
<b>5 GAY TALESE: A JORNADA DE UM SERENDIPITOSO.....</b>	<b>75</b>
5.1 O homem da multidão.....	75
5.2 Análise das reportagens de Talese .....	80
5.2.1 <i>Natureza dos tipos e espaços anônimos em Talese</i> .....	80
5.2.2 <i>A voz narrativa em Talese</i> .....	84
5.2.3 <i>Outras técnicas narrativas: o Realismo e uma narrativa da multidão</i> .....	86
<b>6 ALGUMAS CONSIDERAÇÕES FINAIS: OS MAIORES NA REPRESENTAÇÃO DOS MENORES.....</b>	<b>92</b>
<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>96</b>

## 1 INTRODUÇÃO

Esta pesquisa empresta de Agamben (2009) a ideia de contemporâneo como ponto de partida. Segundo o filósofo, contemporâneo é aquele que está atento às sombras de seu tempo, mais do que às luzes e que, em caminho quase contrário ao de sua própria época, sente-se especialmente interpelado por este escuro. Essa noção parece-nos apropriada para iluminar, sob determinada perspectiva, as reportagens de João Antônio e Gay Talese, ambos dedicados a registrar e tornar visíveis pessoas comuns ou marginalizadas em São Paulo e Nova York, respectivamente – o escuro da época deles.

Assim, João Antônio e Talese, embora em contextos diferentes (o primeiro emerge da periferia paulista e trata de tipos marginalizados; o segundo, em Nova York, fala de trabalhadores muitas vezes invisíveis), seriam contemporâneos no sentido proposto por Agamben porque buscam dar visibilidade aos anônimos – olham, portanto, para as sombras de seu tempo. Também porque – agora, no sentido lato do termo – suas publicações circularam nos mesmos anos 1960 e, ainda, porque o movimento que buscam realizar, de tornar visível o que está no escuro, nos parece muito atual, além de bastante vinculado ao projeto coevo de reportagem.

Interessa-nos, nesta dissertação, investigar e comparar as estratégias textuais utilizadas por Gay Talese e por João Antônio para dar visibilidade aos anônimos e a seus espaços, em contextos diversos como o paulista e o nova-iorquino dos anos 1960. Buscamos, ainda, compreender como ambos se apropriam de recursos típicos da reportagem moderna e, assim, atualizam o gênero. Para tanto, o primeiro capítulo teórico desta dissertação, *Reportagem e Anonimato*, concentra discussões que nos ajudam a compreender a gênese da expressão contemporânea deste tipo de texto, conhecido por “não ficção criativa”, “reportagem literária” ou, como no exemplo norte-americano, “Novo Jornalismo”.

A reportagem, em sua formação moderna, é uma narrativa de fala sobre o real imediato – e nesse sentido traz as marcas do positivismo, da objetividade, os traços da precisão fotográfica – que possui determinada dimensão estética – possibilitada pela sensibilidade dos repórteres e sua vontade de produzir relatos autorais, além das técnicas da literatura Realista, tomadas pelos jornalistas no século XX, quando buscavam formas mais humanas para narrar os (trágicos ou conturbados) acontecimentos da época.

Nesse capítulo, autores como Michael Schudson (2010) e Cremilda Medina (2008) nos ajudam a compreender como a noção de objetividade se tornou cara ao produto jornalístico, desde o século XVIII, e como ela influencia a constituição de um novo modelo de produção e

consumo de jornais a partir do século XIX, menos apoiado em partidos políticos e comerciantes, além de mais aberto às histórias de pessoas comuns.

Esses e outros autores, como Jay Rosen (2000), guiam-nos, ainda, pelas transformações que fizeram da noção de objetividade, já no século XX, mais um princípio orientador do que um ideal a ser rigidamente seguido por repórteres. Ao mesmo tempo, o jornalismo, que um dia tivera na fotografia – um registro preciso, que em perspectiva ideal não traz marcas de quem o produz – seu equivalente (ROUILLÉ, 2009), passa, em determinados tipos de relato, a incorporar a subjetividade dos narradores.

Da comparação feita entre o jornalismo e a fotografia, prospera, do século XIX, outro traço: ambos instauram um olhar mais inclusivo sobre o mundo. O registro fotográfico, tal qual o Sol, não discrimina os elementos da paisagem e capta “tudo” o que o está diante da câmera (ROUILLÉ, 2009); o jornalismo, por sua vez, se abre para os modos de vida de pessoas comuns, realizando um movimento inédito desde o século XVIII, quando convenções aristocráticas definiam que a vida ordinária, quando abordada, só merecia um tratamento cômico.

Com Coli (2012), veremos que, para parte do pensamento moderno, a vida obscura deve ser observada e fichada – aqui, a anonimidade é entendida como um risco, e empreender o registro daquele que está oculto seria, conforme leitura do autor, uma necessidade premente em favor da segurança de todos nós – afinal, “nesse mundo anônimo, talvez eu não seja quem digo que sou, e nisso encontra-se uma fonte profunda de riscos e temores” (COLI, 2012, p. 252).

A visibilidade dos anônimos, porém, teria outro sentido inscrito nas reportagens modernas: por meio delas, sujeitos até então silenciados pelos meios de comunicação tradicionais ganham voz, e a partir disso, existência. Dar fala a quem nunca a teve é um

ato de natureza e de implicações políticas (RANCIÈRE, 2012) – e este entendimento aparece, explícito ou subjacente, em diversas narrativas jornalísticas dos Estados Unidos e do Brasil.

No terceiro capítulo, *Novo Jornalismo e a ideia de contemporâneo*, dedicamo-nos à compreensão de um tipo de reportagem literária, bastante praticada nos Estados Unidos dos anos 1960 e 1970, e atualizada por escritores em diversos contextos. A não ficção criativa do Novo Jornalismo é tomada, aqui, como o exemplo da reportagem que buscamos compreender.

Com Peter Brooks (2005), Ian Watt (2007) e Tom Wolfe (2005), veremos o que é o Realismo literário e como, em sua vontade empírica de mundo, ele serve à reportagem criativa do Novo Jornalismo. Com autores como Marc Weingarten (2010), Marcelo Bulhões

(2007) e Janet Malcolm (2011), iremos às características desta que foi uma “postura textual libertária” (BULHÕES, 2007) na segunda metade do século XX e às tensões que ela expõe em relação aos limites da ficção e da não ficção. Para Macdonald (1974), as reportagens literárias do Novo Jornalismo eram formas bastardas: filhas ilegítimas do jornalismo e da literatura, cujas características estavam sempre pela metade – nunca a melhor literatura, nunca o melhor jornalismo.

Ao final do terceiro capítulo, iremos abordar mais apropriadamente a noção de contemporâneo, conforme Agamben (2009), e indicar como as reportagens de Gay Talese e João Antônio estão a ela associadas. Os capítulos seguintes, de números 4 e 5, serão dedicados à notas biográficas dos repórteres estudados e à análise de suas reportagens, propriamente ditas.

De João Antônio, analisaremos as reportagens publicadas na revista *Realidade*, entre 1967 e 1968, onde o autor “completou a última etapa de amadurecimento do seu projeto literário” (LACERDA, 2012, p. 26), em que ficção e jornalismo se alimentavam mutuamente. Espaços e personagens marginalizados como um decadente hipódromo da periferia paulista e o “dedo duro” – um malandro que trai seus pares em conluio com a polícia, e que é considerado escória para ambos os grupos – são alguns dos temas de seus relatos.

Do norte-americano Talese, analisaremos, principalmente, os textos contidos nas duas primeiras partes de *Fama & Anonimato* (2009), coletânea de relatos publicados nos anos 1960. Na primeira delas, *A jornada de um serendipitoso*, buscou evidenciar bilheteiros de metrô, faxineiras de edifícios comerciais, motoristas de ônibus, engraxates e outros trabalhadores que, por meio de suas experiências, o ajudaram a desvelar uma Nova York mais complexa porque formada por um sem número de vozes.

Na segunda parte de *Fama & Anonimato*, *A ponte*, Talese escreve sobre a construção da Verrazano-Narrows, que liga o Brooklyn a Staten Island, em Nova York. A narrativa do autor, então, trata das histórias de pessoas afetadas pela obra porque trabalharam em sua edificação – como engenheiros ou operários, os *boomers* – ou porque tiveram que se deslocar para que ela fosse construída.

No sentido de organizar melhor as análises sobre os textos de João Antônio e de Talese, desenvolvemos quatro categorias analíticas. Na primeira delas, correspondente aos itens 4.2.1 e 5.2.1 desta dissertação, buscamos compreender o que os autores apresentam como sujeitos e espaços invisíveis em suas reportagens. Veremos que João Antônio destaca as trajetórias de tipos marginais no subúrbio paulista, ao passo que Talese aborda, predominantemente, histórias de vida de trabalhadores nova-iorquinos.

Nos itens 4.2.2 e 5.2.2, nos empenhamos em investigar a natureza do narrador jornalístico em cada texto – queremos, aqui, compreender como, afinal, João Antônio e Talese se constroem como narradores em suas reportagens e, nesta condição, que relações estabelecem com as vidas anônimas que narram e qual é o grau de aproximação da voz narrativa com os personagens.

Outras técnicas narrativas adotadas pelos autores, cuja finalidade é dar a ver os espaços e sujeitos tidos como obscuros, serão analisadas nos itens 4.2.3 e 5.2.3 e, por fim, nos itens 4.2.4 e 5.2.4, buscaremos analisar como as reportagens de João Antônio e Gay Talese se aproximam do que Rancière (2012) entende por uma política do sensível – que inclui a potência do deslocamento do olhar e da construção de novas formas de visibilidade – e do que Agamben (2009) compreende como contemporâneo. Na conclusão, correspondente ao item 6 desta dissertação, retomamos alguns tópicos da discussão conceitual e da análise das reportagens.

## 2 REPORTAGEM E ANONIMATO

Esta pesquisa quer compreender uma linhagem da reportagem que, se valendo de técnicas emprestadas da ficção, busca iluminar os modos de vida de pessoas anônimas, deslocando-as da marginalidade em que muitas vezes se encontram para o centro da narrativa jornalística, conferindo a elas determinada visibilidade. Falamos de uma reportagem cuja emergência se deu na modernidade e é, hoje, tantas vezes abordada como literária, de não ficção criativa ou, no exemplo norte-americano mais recente, como *Novo Jornalismo*.

O texto a que nos referimos é um gênero jornalístico informativo-interpretativo com dimensão estética; espaço polifônico e de pluralidade de significados, “é forma de maior aprofundamento da informação social” (MEDINA apud LIMA, 2004, p. 23). Híbrida (entre o jornalismo e a literatura) e densamente narrativa, a reportagem apresenta ao leitor tanto fatos objetivamente apurados quanto uso criativo da linguagem.

No primeiro caso, é um gênero marcado pela “revolução comercial”, que possibilitou a transição de um jornalismo cativo de interesses (e financiamento) políticos para outro, em parte mais independente e com pretensões de objetividade, primeiro nos Estados Unidos e depois na Europa, dois séculos atrás. No que diz respeito a suas incursões estéticas, a reportagem moderna tem influência imediata do Realismo literário, reverberado por jornalistas no começo do século XX, quando buscavam alternativas para narrar, com “o toque sensível da aventura humana” (MEDINA, 2008 p. 31), as situações cotidianas de personagens anônimos, que viriam a ser um dos assuntos privilegiados neste tipo de texto.

Na tentativa de mapear, nem sempre cronologicamente, influências que configuram a expressão contemporânea da reportagem e sua orientação para narrar vidas anônimas, iremos abordar, primeiro, os elementos que fazem dela um gênero de fala sobre o real – aqui entendido, com Iser (2002), como o mundo empírico, que existe antes do mundo formulado pela linguagem.

Veremos como as noções de objetividade e isenção se tornaram caras ao jornalismo a partir dos anos 1830 – e como levaram a uma reestruturação do modo de produzir e consumir jornais desde então. À mesma época, os veículos ligados a uma emergente “imprensa popular” promoveram, ainda que timidamente, uma reorientação do olhar, abrindo espaço para as histórias de vida de pessoas comuns, anônimas e seus espaços – traço que, inaugurado nos século XVIII, tornara-se marca identificadora de parte da produção jornalística moderna.

Já no século XX, quando a noção objetividade fora transformada e tornara-se mais um princípio orientador do que um ideal a ser rigidamente seguido pelos jornalistas, a reportagem

passa a valer-se de recursos mais comuns à ficção – sem, no entanto, abandonar a reivindicação de uma narrativa que fala sobre o factual. Nessa condição, fora chamada por alguns críticos de “forma bastarda”, gênero impuro, fruto de influências de vertentes distintas. É justamente essa forma híbrida que, entendemos, dá melhores condições para narrar as vidas anônimas.

## 2.1 Imprensa *penny*: ideia de objetividade e reconhecimento da vida cotidiana

Temos, hoje, que “liberdade de imprensa” e “autonomia” são expressões comumente empregadas na caracterização do bom jornalismo e constituem condição *sine qua non* para o exercício da melhor reportagem. Essa, no entanto, é uma concepção moderna da profissão, que nem sempre esteve preocupada em narrar acontecimentos com isenção e objetividade. Sabemos, com Schudson (2010), que

[...] antes de 1830, a objetividade não era um ponto crucial. Até então, esperava-se que os jornais norte-americanos apresentassem um ponto de vista partidário, em vez de uma posição neutra. Na verdade, não se exigia que relatassem as ‘notícias’ do dia do modo como o concebemos hoje. (SCHUDSON, 2010, p. 14).

Os jornais desta época eram comprometidos com partidos políticos ou com comerciantes – e nada havia de enganoso nisso. Em 1820, muitas publicações levavam, em seus títulos, palavras como *advertiser* (anunciante), *commercial* (comercial) ou *mercantile* (mercantil), indicando que em suas páginas estavam interesses de financiadores, partidários e comerciais, mais do que notícias – textos breves e informativos acerca da circunstância que, a rigor, ainda não haviam surgido.

Após 1830, porém, palavras como “crítica”, “mensageiro” e “tribuna” passaram a ser incorporadas aos nomes de novas publicações. “Assim, os jornais, se se pode julgar por seus títulos, tornaram-se menos passivos, e capazes de expressar de forma mais autoconsciente a personalidade e as convicções de seus editores” (SCHUDSON, 2010, p.28). Isso implicava, pelo menos, três aspectos: 1) que havia um novo modelo de jornais no mercado; 2) que estes apostavam em uma vendagem mais expressiva para garantir sua sobrevivência; 3) que para vender a pessoas com orientações políticas muito diversas, era preciso oferecer textos sem cor partidária.

A transição dos “anunciantes” para os “mensageiros” nos anos 1830 tem sido chamada, como dissemos, de “revolução comercial” na imprensa norte-americana. Ela não

inclui todos os jornais da época, mas aqueles que romperam radicalmente com a tradição de fazer jornais que dependessem diretamente do financiamento de políticos e comerciantes – os *penny papers*.

Conforme Schudson (2010), “imprensa *penny*” designa jornais que passaram a circular a partir das primeiras décadas do Oitocentos a um custo substancialmente mais baixo do que os já estabelecidos (estes vendidos a seis centavos de dólar), primeiro em Nova York e, posteriormente, noutros centros urbanos dos Estados Unidos. Ela era “bem definida economicamente – ao vender barato, ao distribuir suas edições por jornaleiros e ao depender da publicidade; politicamente – ao reivindicar a independência partidária; e substancialmente – ao focar sobre a notícia, um gênero que ela criou” (SCHUDSON, 2010, p. 43).

Com essa nova imprensa, vieram inovações que passaram a ser referência para o jornalismo que se pratica desde então – e algumas delas contribuíram para a constituição da reportagem moderna. A *penny press* trouxe novidades em termos de organização econômica, posicionamento político e conteúdo, que levaram a uma reelaboração do modo de produzir, vender e consumir jornais. Nos termos de Schudson (2010), a mudança consiste em que:

Até os anos 1830, os jornais forneciam um serviço para partidos políticos e comerciantes; com a imprensa *penny*, um jornal vendia um produto ao leitor em geral, e vendia o leitor ao anunciante. O produto vendido aos leitores era a “notícia”, e esse era um produto original, sob vários aspectos. Primeiro, porque pretendia representar, realisticamente, mas sem cor partidária, os acontecimentos no mundo. (SCHUDSON, 2010, p. 37).

Entendemos que tal reestruturação guarda intrincadas relações com uma noção emergente na modernidade: a de uma imprensa objetiva. Diz Costa (2009, p. 156) que objetividade é “qualidade daquilo que dá, ou pretende dar, uma representação fiel de um objeto (objetividade da ciência); caráter daquele que age rápido, que não perde tempo em lucubrações; é a característica do que não é evasivo”. Ainda em sentido de dicionário, relaciona-se com aquilo que é imparcial – “diz-se de alguém que se abstém de tomar partido ao julgar, ou alguém que julga sem paixão, que não sacrifica a verdade ou a justiça a considerações particulares” (COSTA, 2009, p. 156).

Modernamente, entretanto, a noção de objetividade não goza da estabilidade semântica dos verbetes dicionarizados. Para Rosen (2000), ela está em crise e a falhar por diversas razões. Não obstante, constitui marca identificadora do jornalismo nos Estados Unidos do século XIX e ainda persiste como um valor para a profissão. Gostaríamos, então, de deter-nos em alguns dos sentidos de objetividade, que nos parecem adequados às reivindicações da imprensa *penny* que surgira nos anos 1830 e, de certa forma, permanecem na expressão

contemporânea da reportagem. Conforme Rosen (2000), uma forma de compreendê-la

É dizer que a objectividade é uma técnica de persuasão, uma estratégia retórica [...]. Actualmente, a objectividade é uma forma de convencer dizendo “oiçam, eu não tenho nenhuma paixão. Não tenho nenhuma convicções. Não tenho a palavra de Deus. Não tenho nenhuma teoria. Estou apenas a contar-vos as coisas tal como são, estão a ver, por isso aceitem, visto que é assim que as coisas são”. (ROSEN, 2000, p. 141).

Este é o lugar de fala que a *penny press* almejava ocupar – de uma imprensa isenta de interesses, estritamente factual e, por isso, confiável. Ela se queria objetiva porque isto a punha em posição confortável junto aos leitores, que viam nela um espaço veiculador de informações credíveis porque aderentes ao real; e, tendo atraído público para si, os veículos *penny* tornavam-se interessantes também para os anunciantes, que lhes garantiriam sustentação financeira, visando à variedade de leitores que poderiam acompanhar tais publicações.

Seguindo a afirmação de Rosen (2000), dizer-se objetivo corresponde a dizer-se isento, e por isso digno de credibilidade. Gostaríamos de frisar que, para a *penny press*, objetividade (qualidade do que é aderente ao real, que não perde tempo em lucubrações) e isenção (qualidade daquele que não toma partido) se queriam fundidas porque, assim, ela podia se posicionar como credível junto aos leitores e, por isso, atrativa para os anunciantes. Tais atributos, no entanto, são distintos e atuam separadamente em nosso contexto, embora seus limites pareçam, ainda, embaralhados<sup>1</sup>.

Posicionar-se deste modo – como desinteressada e colada ao real – foi importante para o desenvolvimento da imprensa *penny*, que se apoiou em uma alta vendagem a fim de se sustentar. A nova imprensa precisava parecer independente para ampliar suas vendas junto a um público mais variado e, assim, obter recursos financeiros que lhe permitiria dispensar o apoio – e a intervenção – dos partidos políticos e comerciantes que outrora financiaram o jornalismo (pois, para circular entre um número maior de leitores, com distintas orientações políticas, era preciso evitar as abordagens que fossem marcadamente ideológicas, e isso se fazia optando pela isenção, portanto). Dito de outro modo, a *penny press* se isentava para circular amplamente, e circulava amplamente porque se isentava.

<sup>1</sup> Conforme Rosen (2000, p. 148), a objetividade pode ser atingida, atualmente, de modo diverso daquele reivindicado pela imprensa *penny*. “Segundo a velha teoria, a objectividade advém da imparcialidade e da distância. É-se credível porque não se está envolvido. Não se está interessado, não se tem benefícios directos. Segundo a nova teoria da credibilidade, a credibilidade é alcançada porque se está preocupado, porque se está interessado, porque se importa com o que se passa na comunidade”, escreve o autor. É possível, portanto, ser objetivo e não necessariamente isento – evocando novamente as acepções de Costa (2009), retomadas nesta pesquisa.

Caio Túlio Costa (2009, p. 156) explica que “se uma notícia mostrasse apenas um único lado, ela venderia menos exemplares do que se exibisse simultaneamente os dois lados de uma mesma moeda, quando poderia atingir mais público” e, conseqüentemente, mais anunciantes. Ela teria tanto mais valor quanto mais lados pudesse mostrar, tratando-os com as mesmas condições (lógica que valeu, também, para a *Associated Press*, surgida no século XIX. A agência, que buscava notícias para jornais com alianças políticas muito diversas, devia fazê-lo com objetividade e isenção para obter êxito junto a todos os clientes).

Nos *penny papers*, portanto, objetividade se materializou na forma de notícias – textos breves e informativos que ilustravam o divórcio da nova imprensa dos interesses político-partidários. A partir deles, isenção e objetividade passaram a ser valores possíveis e esperados no produto jornalístico, e ajudaram a firmar a profissão como aquela que fala sobre o factual, reivindicando para si a autoridade de corresponder, narrativamente, aos eventos da forma como aconteceram. Esta é uma das qualidades que irá compor a reportagem que buscamos compreender neste estudo e, em consequência, o modo como ela nasce vinculada à vida ordinária e anônima. Conforme Aguiar (2008),

Superada a fase do publicismo que marcou a imprensa de opinião, a notícia – com seu formato de lead e pirâmide invertida, reportando aos temas do cotidiano – surge como a melhor estratégia comunicacional para que a imprensa de informação concretize suas finalidades comerciais, expandindo seu público-leitor e aumentando o número de anunciantes. (AGUIAR, 2008, p. 19)

Ainda com a *penny press*, outras novidades foram introduzidas no jornalismo. Essa nova imprensa promoveu uma reordenação do olhar, reverberando acontecimentos que não eram tomados como publicáveis por outros veículos. A notícia, além de ser o novo produto comercializável dos jornais, reconhecia e afirmava a importância da vida cotidiana. Segundo Schudson (2010, p. 39), “os jornais [até então] simplesmente não relatavam a vida das pessoas comuns”, ecoando convenções aristocráticas que prevaleceram até o século XVIII, na literatura, segundo as quais assuntos ligados aos aspectos ordinários da vida, se fossem abordados, só deveriam receber um tratamento cômico. Para Schudson (2010):

A imprensa popular era diferente, não apenas em organização econômica e posição política, mas em seu conteúdo. O caráter dessa originalidade é simplesmente este: a imprensa popular inventou o conceito moderno de “notícia”. Pela primeira vez, os jornais norte-americanos transformaram em uma prática regular a publicação de notícias políticas, não apenas internacionais, mas domésticas, e não somente nacionais, mas locais; pela primeira vez eles divulgaram relatos policiais, dos tribunais, das ruas e da vida privada. Poder-se-ia dizer que, pela primeira vez, o jornal considerava não apenas o comércio ou a política, mas a vida social. Para ser mais preciso, nos anos de 1830, os jornais começaram a reverberar não os eventos de uma elite numa pequena sociedade mercantil, mas as atividades de uma sociedade de classe

média cada vez mais variada e urbana, ligada ao comércio, transporte e indústria. (SCHUDSON, 2010, p. 34).

Os *penny papers* viam notícias em eventos corriqueiros, em que outros jornais não haviam observado nada digno de nota. Essa atenção especial ao cotidiano permitiu, em 1834, que o *penny New York Transcript* exaltasse sua dedicação à cobertura local como um serviço quase exclusivo. Em suas páginas, teria publicado, orgulhosamente, que empregava quatro repórteres para obter “as primeiras, as mais completas e precisas informações sobre todo incidente local” (SCHUDSON, 2010, p. 35), ao passo que os jornais estabelecidos da cidade não faziam “qualquer sacrifício para obter uma acurada e correta informação” (SCHUDSON, 2010, p. 35) relacionada aos espaços em que eram lidos.

Qualquer evento, mesmo de natureza banal, poderia qualificar-se para publicação em um *penny*, diz Schudson (2010). Para tanto, os jornais passaram a contar com profissionais dedicados a traduzir o dia a dia das cidades na forma de textos informativos, pretensamente objetivos e isentos; estes teriam sido os primeiros repórteres do jornalismo.

Dedicados à apuração e escritura das notícias, os repórteres tiveram lugar primeiro na imprensa *penny*, a partir dos anos 1830, e depois na imprensa popular europeia, ainda no século XIX. Segundo Vidal e Souza (2010, p. 13), o repórter é o “novo tipo de profissional, que trabalha pela observação direta dos acontecimentos e pela coleta de informações no local dos fatos, e depois retorna à redação para escrever o registro do que assistiu”. Seu trabalho marca uma nova era nos jornais dos Estados Unidos, da Europa e também do Brasil.

Embora a instituição de equipes de reportagem tenha gerado estranheza – sobretudo àquelas fontes habituadas a ler seus comentários, interessados, ideológicos, integralmente reproduzidos nas páginas de jornais –, os repórteres tornaram-se parte da paisagem habitual das redações a partir de seu surgimento. Conforme historia Traquina (2005),

Nas últimas décadas do século XIX, os jornais franceses começaram a empregar pessoas para as atividades ligadas à procura de notícias, utilizando o termo inglês “repórter” para, como escreve Chabaly, designar “esta nova raça de jornalistas”. [...] Uma primeira definição do “repórter” em 1836, palavra que vem do inglês, retratava o repórter como uma “espécie de empregado que vê como seu dever tomar notas do desenvolvimento dos eventos” e que tem o estranho hábito de considerar os fatos como fatos. O dicionário Larousse, na sua edição de 1869, ainda dava à palavra “repórter” uma conotação negativa. No entanto, no início dos anos 1930, o repórter é definido como um jornalista que recolhe informação escrevendo que o gosto do público para a informação rápida e completa deu à reportagem e ao repórter um lugar considerável no jornalismo contemporâneo (TRAQUINA, 2005, p. 70).

Neste momento, no entanto, devemos destacar que os repórteres estavam empenhados na apuração de notícias como as descrevemos aqui; a noção de que esses profissionais

produzem um texto privilegiado, a reportagem, é decorrente de desenvolvimentos posteriores do gênero e da profissão, que serão retomados adiante. Tal como lembra Vidal e Souza (2010)

[...] a existência da palavra “repórter” precede a reportagem. Entende-se que o sujeito que escreve em jornais sobre os fatos que observou, utilizando-se de informações colhidas no local entre testemunhas e protagonistas dos eventos, pode ser reconhecido antes do aparecimento de uma forma narrativa particular chamada reportagem. O ator social surge antes da padronização da história escrita sob os parâmetros do estilo jornalístico. (VIDAL E SOUZA, 2010, p. 85).

É para o mundo dos fatos, portanto, que surge o repórter; e, resumindo, ele esteve, inicialmente, orientado a produzir um texto de fala sobre o real, sem cor partidária, conforme a demanda da época. Nesse contexto, ele é o jornalista que separa o valor do fato – e que privilegia este último, por princípio. Para Schudson (2010, p. 16), havia no século XIX uma noção de que os fatos eram declarações sobre o mundo cuja validação era independente do sujeito que o relata – eles se punham além das “influências distorcedoras de quaisquer preferências pessoais”. Os valores, por sua vez, eram vistos como subjetivos e não tinham validação sobre outras pessoas. Se, como diz o autor, “a crença na objetividade é uma confiança nos fatos, uma desconfiança nos valores, e um compromisso com a segregação de ambos” (SCHUDSON, 2010, p. 16), o repórter primeiro, que surgiu na imprensa *penny*, era o operador desta separação.

Cresceu, então, no século XIX, uma crença no valor da informação isenta, e fora nesse contexto que aconteceu a transição de um jornalismo impressionista, cativo, interessado, para outro, ao contrário, com pretensões de objetividade. Mas o “surgimento deste novo jornalismo não ocorre de forma isolada e divorciada do contexto social e intelectual”, escreve Traquina (2005, p. 50). Essa passagem se deu, notadamente, pelas influências do positivismo, “um vasto movimento intelectual em direção à distanciação científica e à separação dos fatos do valor” (TRAQUINA, 2005, p. 50), que gostaríamos de examinar.

## **2.2 Da voga positivista à modernidade fotográfica**

Organizadas em 1844 por Auguste Comte, as ideias positivistas foram apresentadas como um estágio mais evoluído da trajetória intelectual da humanidade. Sucedendo um estado que o autor chamou de teológico (da imaginação, abastecido por influências sobrenaturais) e um estado metafísico (alimentado por explicações acerca da origem e do destino do homem), o estado positivo aspirava ser o regime definitivo da razão e o único capaz de dar acesso à verdade do mundo.

O positivismo quis “erradicar a anarquia mental tanto das classes ilustradas como dos ágrafos” (MEDINA, 2008, p. 24), e para tanto buscou organizar o cientificismo, fazendo-o observar a clareza e a assertividade (qualidade daquilo que não deixa lugar para dúvidas) como princípios orientadores. Esteve empenhado em valorizar o útil no lugar do inútil, a precisão no lugar do vago, o real em oposição ao quimérico. É positivista a filosofia que organiza – e não destrói – os significados mais banais; também as certezas constituídas pela harmonia lógica, ao contrário da indecisão ou das dúvidas indefinidas (MEDINA, 2008).

O ideário comtiano fez crer, na ciência como em outras formas de saber, que era possível alcançar o âmago das coisas, investindo em medições e outras técnicas que pudessem gerar dados objetivos, precisos, irrefutáveis, a fim de explicá-las, instrumentalmente. Essa confiança em dados incontornáveis influenciou, inclusive, como nos interessa aqui, as práticas jornalísticas.

“Se Auguste Comte vocalizou as linhas mestras do cientificismo no século XIX, o jornalismo que se estruturava como o discurso de atualidade não ficou imune aos princípios doutrinários do positivismo”, escreve Medina (2008, p. 24), para quem práticas profissionais do jornalismo reproduzem os dogmas organizados por Comte, uma vez que há nelas “a aposta na objetividade da informação, seu realismo objetivo, a afirmação de dados concretos de determinados fenômenos, a precisão da linguagem” (MEDINA, 2008, p. 25). Temos, então, que o jornalismo com pretensões de objetividade, que surge nos anos 1830, responde não só ao modo de organização da *penny press*, mas também à influência conjuntural desta corrente de pensamento que buscava “substituir em tudo o relativo pelo absoluto” (MEDINA, 2008, p. 20).

Sabemos, com Schudson (2010, p. 89), que ao final do século XIX e após esse período, muitos jornalistas “eram treinados numa disciplina científica ou compartilhavam da admiração popular pela ciência”. Repórteres liam de Darwin a Spencer, Tyndall e Huxley – e é quase natural que suas narrativas jornalísticas buscassem acentuar a factualidade à maneira dos textos científicos que consumiam. Ao final do século XIX, prossegue o autor, a demanda por fatos era generalizada na sociedade estadunidense e, prontamente, fora incorporada às práticas jornalísticas, conforme sugerem as orientações de um editor em 1870: “fatos; fatos; nada além de fatos. Tanta ervilha em tantas porções; tanto melão em tantos galões” (SCHUDSON, 2010, p. 95).

A influência positivista sobre as práticas jornalísticas não cessou, segundo Medina (2008). A autora sustenta que, ainda hoje, o jornalismo está orientado, de certo modo, pelas máximas organizadas, em 1844, por Auguste Comte – a formação do profissional nas escolas

de comunicação, observa, enfatiza a “noção de real e a relação objetiva com o real [...]”; a busca obsessiva pela precisão dos dados como valor de mercado; a fuga das abstrações; a delimitação de fatos determinados” (MEDINA, 2008, p. 25).

A assertividade pretendida pelas práticas jornalísticas que se serviram do ideário comtiano são comparáveis, nos termos de autores como Traquina (2005) e Rouillé (2009), à fotografia. Escreve Traquina (2005, p. 50) que o esforço de apuração e escritura das notícias “tentava transformar o jornalismo numa máquina fotográfica da realidade”. Para o autor

[...] é no século XIX, em que o positivismo é reinante, que todo o esforço intelectual tanto na ciência como na filosofia, como ainda, mais tarde, na sociologia e outras disciplinas, ambiciona atingir a perfeição de um novo invento, invento esse que parecia ser o espelho há muito desejado, cujas imagens eram reproduzíveis, cuja autoridade era incontestável – a máquina fotográfica. (TRAQUINA, 2005, p. 50).

Também Rouillé (2009), como dissemos, fizera a comparação entre registro jornalístico e o fotográfico na modernidade: em ambos, a preocupação de produzir um registro do real que tenha apelo de um documento, cuja verdade não poderia ser contestada.

Na comparação com os registros imagéticos que a antecederam, como o desenho e a pintura, a fotografia oferecia a novidade de abolir a mão do homem, as imprecisões e a opacidade devidas ao gesto do criador. Seu registro gerava evidências, informações aderentes ao real, e não trazia consigo, em perspectiva ideal, as marcas da mediação e da subjetividade de quem a produzia. Isto é, em tese, a fotografia garantia a presença do mundo por meio do apagamento do sujeito fabulador, criador.

Analogamente, a notícia que se buscou a partir da imprensa *penny* tinha a pretensão de apresentar o mundo conforme ele era, por meio de uma narrativa “sem brilho e sem estilo” (SCHUDSON, 2010, p. 96), qualidades atribuídas a uma subjetividade inventiva. Nessa empreitada, quaisquer marcas que indicassem traços pessoais do repórter deveriam ser suprimidas. “Contornar ou reduzir a participação do homem: o mesmo projeto atravessa simultaneamente a imprensa e a fotografia” (ROUILLÉ, 2009, p.48).

O registro fotográfico documental guarda semelhanças com o crescimento da imprensa *penny* também em relação a seu contexto: ambos surgem na modernidade e respondem às necessidades de uma sociedade industrial e urbana, que tem a democracia e objetividade como valores. Se, para Schudson (2010, p. 64), “a fundação da *penny* é uma evidência do novo tipo de empresa que os anos 1830 apoiaram” e as qualidades admiradas ou rechaçadas nessas publicações têm a ver com o surgimento de uma classe média urbana, para Rouillé (2009, p. 45), “a partir da metade do século XIX, a fotografia introduz, nas imagens, valores

análogos àqueles que, por toda parte, estão transformando a vida e a sensibilidade dos habitantes das grandes cidades”. Diz o autor:

A modernidade da fotografia e a legitimidade de suas funções documentais apoiam-se nas ligações estreitas que ela mantém com os mais emblemáticos fenômenos da sociedade industrial: o crescimento das metrópoles o desenvolvimento da economia monetária; a industrialização; as grandes mudanças nos conceitos de espaço e tempo e a revolução das comunicações; mas, também, a democracia. (ROUILLÉ, 2009, p. 30).

O aspecto “democrático” da *penny press* em relação à cobertura, estendendo sua atenção às vidas de pessoas comuns, estava em sintonia com a conjuntura política da época, pois, “depois de 1830, a pressuposição de que se tinha que ter participação de posses na sociedade para se qualificar como um eleitor autêntico, e a de que um eleito, ao invés de um eleitorado, era quem deveria governar, não podia mais ser sustentada”, escreve Schudson (2010, p. 73). A fotografia documental, por sua vez, também respondia a esses ideais, “alternadamente como uma ferramenta a serviço da democracia, ou como a própria encarnação dos princípios democráticos”, diz Rouillé (2009, p. 55), para quem

Em um primeiro momento, a ação democrática foi concebida (mais do que realmente exercida) sob a forma de “vulgarização”, este misto de utopia e da disciplina procurando utilizar a fotografia-documento para apresentar amplamente as façanhas da indústria e para compartilhar com o maior número de pessoas as joias do patrimônio cultural – “as riquezas confinadas até então nas caixas de papelão dos colecionadores privilegiados pela sorte”. No entreguerras, a democratização consistiu em possibilitar a todos o acesso à prática: não mais abandonar a fotografia a uma minoria, e integrá-la em todos os momentos da vida. A educação e as inovações técnicas – a diminuição do tamanho das máquinas, a simplificação das operações, a instantaneidade, etc. – contribuíram para isso. (ROUILLÉ, 2009, p. 56).

Como ferramenta, a fotografia deveria alcançar o maior número de pessoas com representações de algo que, de outro modo, teria acesso restrito. Tal era o caso das imagens de obras de arte confinadas em museus: não era mais necessário estar nas galerias para conhecer os trabalhos quando se poderia ver imagens deles. Posteriormente, o caráter democrático da fotografia consistiu na popularização de sua prática, operada pelas “sociedades fotográficas, os salões e as exposições, os manuais de iniciação e sobretudo revistas como *La Photo pour Tous* [A foto para todos] [...]” que “procuraram promover a fotografia como arte, e colocar essa arte ao alcance do maior número de pessoas” (ROUILLÉ, 2009, p. 56).

Além disso, prossegue o autor, o “mecanismo fotográfico, desde seus primeiros instantes, foi visto como intrinsecamente democrático” (ROUILLÉ, 2009, p. 57). Pois, se as representações imagéticas anteriores deviam, como acreditavam os pintores, sacrificar determinados elementos da paisagem para favorecer outros, a fotografia poderia, com um

clique, captar todos os itens dentro de um enquadramento, sem discriminá-los. “Em resumo, como o sol, a fotografia não hierarquiza, seu olhar sobre o mundo é democrático: para ela, todas as coisas são iguais”, escreve Rouillé (2009, p. 57).

Se, como dissemos, os *penny papers* foram mais inclusivos do que a imprensa que os antecedeu, pois consideravam os relatos do cotidiano como publicáveis, o que não ocorria até então, e assim respondiam ao contexto de maior participação popular que vigorava em sua época, a fotografia documental é igualmente mais inclusiva do que os registros imagéticos anteriores a ela, visto que, em função de sua técnica, ela capta mais elementos da paisagem do que o fazia a pintura ou a ilustração – também por isso, conforme Rouillé, a fotografia seria democrática.

Conforme o autor, portanto, o registro fotográfico seria democrático em função de três movimentos: 1) ele promove a vulgarização de imagens da arte, franqueando o acesso a elas, que de outro modo teriam circulação restrita; 2) ele é popularizado, no que diz respeito à prática, diz Rouillé que a “educação e as inovações técnicas – a diminuição do tamanho das máquinas, a simplificação das operações, a instantaneidade, etc. – contribuíram para isso” (ROUILLÉ, 2009, p. 56); 3) e, por fim, a fotografia é considerada como democrática porque inclui mais elementos na imagem que produz do que as formas anteriores de representação, que sacrificavam determinados elementos da paisagem para favorecer outros.

Embora, para fins de comparação, a abordagem de Rouillé nos pareça pertinente, acreditamos, contudo, que a noção de democracia não seja a que melhor se aplica à fotografia documental e aos *penny papers*, visto que tais publicações, por exemplo, não franquearam a pessoas ordinárias o acesso a seus meios de produção, como teria acontecido com a fotografia no entreguerras.

De um modo geral, para emprestarmos de Turner (2010) uma distinção, essa imprensa foi mais *demótica*, ao incluir elementos populares em seus relatos, que *democrática*, no sentido de permitir um verdadeiro descentramento dos lugares de fala. No entanto, o que queremos colocar em relevo é a imprensa moderna, que possui a notícia como produto vendável, estendeu seu olhar para a vida cotidiana e urbana, dando a ver espaços antes ignorados e que, depois, seriam explorados mais densamente por um determinado tipo de reportagem.

Em síntese, do mesmo modo que as imagens fotográficas e a imprensa *penny* lançavam um olhar mais inclusivo sobre o mundo e isso respondia a reordenações que se operavam, de outras maneiras, em sociedade moderna emergente, seu apelo de registro com pretensões de objetividade foi um reflexo das demandas de seu tempo. “A fotografia vem, na

metade do século XIX, responder à grave crise de confiança que aflige o valor documental das imagens manuais”, escreve Rouillé (2009, p.52); igualmente, a *penny press* quer substituir o relato impressionista da imprensa que a antecedeu, e que já não estava afinada com a forma de pensar moderna.

### 2.3 Reportagem, anonimato e modernidade

Se, como vimos, o jornalismo, a partir da imprensa *penny*, abre-se para os modos de vida de pessoas ordinárias, reverberando seu cotidiano e tornando-se o próprio lugar de representação do dia a dia, podemos dizer, em face de textos que atravessam os séculos XIX, XX e XXI, que esse alargamento do olhar, no que diz respeito às pessoas que, nesse momento, passam a figurar nas narrativas jornalísticas, – metaforizado pelo registro fotográfico, que tudo representa sem discriminar os elementos da paisagem – tornara-se uma tendência nas práticas profissionais.

Sabemos que na passagem para o século XX, já se experimentava nos Estados Unidos o *muckraking*, “que significava contar uma história factual, porém em tom humanamente solidário, sobre os bairros típicos, distritos e áreas miseráveis nas quais os norte-americanos batalhavam para ter a vida que não puderam ter na velha Europa” (INGLIS, 2012, p. 143). A novidade do *muckraking* em relação à abertura para as histórias de pessoas comuns, relatada por Schudson (2010) e operada pela imprensa *penny*, está em que, para além de apenas narrar tais experiências, o jornalismo, pelo menos desde essa prática, passara a posicionar-se em favor delas<sup>2</sup>.

Conta-nos Weingarten (2010, p. 25) que, ao final do século XIX, era comum que jornalistas americanos mais ambiciosos buscassem misturar-se aos excluídos sociais para relatar seus modos de vida. Segundo o autor, o “rápido crescimento do capitalismo criou uma nova classe de escritores de protesto, determinados a registrar com precisão documental as indignidades daqueles que viviam à margem”.

Embora o que Inglis (2010, p. 144) chame de *muckraking* tenha durado apenas uma década em sua forma original, o fenômeno imprimira “um selo à essência do jornalismo” e “proporcionou à profissão uma de suas mais duradouras lendas: a lenda do repórter honesto, da cidade pequena, que, na simples busca dos fatos, fere mortalmente os inimigos do povo, os

---

<sup>2</sup> Posicionar-se em favor dos desvalidos não corresponde ao partidarismo experimentado antes da imprensa *penny*. Ao buscar narrar as histórias de pessoas comuns, evidenciando o quanto são, muitas vezes, negligenciadas em diversos aspectos, os repórteres se põem rentes a estes personagens porque, assim, obtêm melhor perspectiva para relatar suas vidas.

donos da cidade, os *robber-barons*<sup>3</sup>, os chefes da máfia e similares”. Por exemplo, o *New York World*, jornal de ampla circulação na Nova York dos anos 1880, se considerava o defensor das classes trabalhadoras e crítico das classes de luxo (SCHUDSON, 2010).

A persistência desta narrativa, conforme sugeriu Inglis (2010), indica que estar ao lado do sujeito ordinário tornara-se uma marca identificadora de parte da produção jornalística. A lenda de que fala o autor pode ser observada, em contexto atual, no relato autobiográfico de Talese (2009), por exemplo. Em *Vida de escritor*, o repórter conta sobre um sentimento geral – presumivelmente compartilhado por seus colegas de redação no *The New York Times*, portanto – que os levava a relevar eventuais falhas éticas em nome do benefício que buscavam garantir para os oprimidos. Segundo Talese:

Oferecíamos voz ao emudecidos, oportunidade de esclarecimento aos incompreendidos, reabilitação aos caluniados. [...] Estávamos habituados a que nossas chamadas fossem atendidas, a receber tratamento preferencial como passageiros de companhias aéreas por causa de nossas relações com seus escritórios de relações públicas e a ter multas por estacionamento irregular canceladas graças à influência de repórteres amigos que cobriam o departamento de polícia. Seja lá o que fosse que nos faltasse em termos de ética e caráter, nós nos justificávamos dizendo que éramos os guardiões mal remunerados do interesse público. Desmascarávamos latifundiários gananciosos, juízes corruptos, eostelionatários de Wall Street. (TALESE, 2009, p. 229).

Em contexto diverso do americano, *Na Pior em Paris e Londres*, obra inaugural de George Orwell, publicada originalmente em 1933 e que viria a influenciar reportagens posteriores, também indica que o posicionamento em favor dos desvalidos tornava-se um valor jornalístico. Ao mesmo tempo, o texto de Orwell, apenas por ter circulado amplamente, já aponta para o crescente interesse de outra parcela da sociedade, burguesa e letrada, pela vida ordinária e anônima que está afastada de si.

O autor, oriundo de uma família inglesa financeiramente segura, trabalhou como lava pratos em alguns restaurantes parisienses e relata essa experiência em seu livro. Na capital francesa, como parte da vivência de privações a que se submeteu, esteve internado no Hospital Cochin (chamado Hospital X em *Na pior*) – “uma pocilga, um viveiro de germes e infecções, um marco do obscurantismo médico francês” (AUGUSTO, 2012, p. 245). Lá, Orwell “fora atendido com desdém, humilhado e exposto a uma visão dantesca da assistência hospitalar reservada aos desvalidos” (AUGUSTO, 2012, p. 245). Fugira antes de receber alta.

Na mesma obra, o autor relata o período em que vivera com muito pouco dinheiro em Londres. Na capital inglesa, passou por uma infinidade de albergues, ao lado de outras

---

<sup>3</sup> *Robber-barons* é um termo pejorativo que designa “homens de negócio cujas práticas em busca de poder e fortuna são questionáveis” (INGLIS, 2010, p. 129).

peessoas em más condições financeiras. Já antes deste período, porém, “fez suas primeiras peregrinações ao *East End* londrino, a zona mais pobre da cidade. Queria observar, com o máximo de intimidade o cotidiano daqueles que, a seu ver, eram implacavelmente explorados pelo capitalismo” (AUGUSTO, 2012, p. 244).

Desde antes, porém, em textos como *O pintor da vida moderna*, de Charles Baudelaire, já é possível perceber a celebração da vida anônima – uma constante em reportagens contemporâneas. No ensaio, publicado originalmente em 1863, o autor se propõe a fazer uma apreciação do espírito e do talento de Constantin Guys, pintor de costumes. Este, ao saber da intenção de Baudelaire, lhe pedira, “de uma maneira bastante imperiosa, que suprimisse seu nome e que só falasse de suas obras como se obras de um anônimo fossem” (BAUDELAIRE, 2010, p. 21). O pintor fora, então, referido apenas por “G”,

[...] homem singular, de uma originalidade tão forte e decidida que se basta a si mesma e nem sequer busca aprovação. Nenhum de seus desenhos é assinado, se qualificamos de assinatura essa fileira de letras, facilmente falsificáveis, que simbolizam um nome, e que tantos outros opõem faustosamente ao pé de seus mais descuidados croquis. (BAUDELAIRE, 2010, p. 21).

A anonimidade de G. é, pois, índice de sua autonomia – visto que prescinde da aprovação de qualquer outro para realizar competentemente seu trabalho. Na frase de Baudelaire e na atitude do pintor, percebe-se o elogio do anonimato, pois, nela, um nome é considerado uma distinção débil e da qual o pintor prescinde, ao passo que outros, cujos croquis são descuidados, o assinam e põem em evidência.

De *O pintor da vida moderna*, depreendemos que a abertura para a vida anônima nas práticas jornalísticas é, antes de ser inaugural, um movimento em sintonia com o interesse moderno por tais vidas, ocultas e ordinárias. Pois se Baudelaire, em 1863, publicava um elogio a Guys e à sua anonimidade, o pintor, “por natureza, muito afeito às viagens e bastante cosmopolita” (BAUDELAIRE, 2010, p. 22), desde antes já se deleitava em examinar a gente comum enquanto permanecia, ele mesmo, oculto. “Se uma moda, um corte de roupa foi ligeiramente transformado [...] se a cintura subiu e a saia se tornou mais ampla, de longe, creiam-me, seu olho de águia já o terá adivinhado.” (BAUDELAIRE, 2010, p. 32).

O texto de Baudelaire nos indica, ainda, que, embora o autor admire e até se empenhe em preservar a condição oculta de pintor, também opera o movimento de iluminar sua vida e seu trabalho. A anonimidade de G. é, a um só passo, celebrada e restringida – dupla ação que, veremos, será corrente na reportagem que tentamos delinear. “A tese de uma invisibilidade que insiste e que precisa ganhar volume até tornar-se sensível é um motor geral da

reportagem”, diz Serelle (2014, p. 34).

Temos, então, outro indício de que a reportagem empenhada na iluminação de vidas ocultas é, em alguma medida, resposta a comportamentos sociais mais amplos. Schudson (2010) nos ajuda a entender que, no contexto urbano, crescia a consciência de que a vida das pessoas comuns tornava-se algo de interesse, ao mesmo tempo em que elas percebiam a necessidade de preservá-las. O autor explica que

[...] com a mudança do campo para a cidade [...], a vida tornou-se o espetáculo da observação de estranhos nas ruas, da leitura a seu respeito nos jornais [...] Por outro lado, como as pessoas compreendiam que suas próprias vidas cotidianas eram valiosas e passíveis de despertar o interesse alheio, tanto buscavam nos desconhecidos seus espectadores, o seu público, como os evitavam, para proteger o espaço privado do ego. (SCHUDSON, 2010, p. 75).

Em Baudelaire e em outros pensadores da modernidade, o anonimato é elogiado, ainda, em outra perspectiva. A ideia de um observador anônimo, um oculto atento a seus iguais e que por isso melhor os apreende, fora exortada na figura do flâneur, para quem é um “grande prazer fixar domicílio no número, no inconstante, no movimento, no fugidio e no infinito. [...] um príncipe que usufrui, em toda parte, de sua condição incógnita” (BAUDELAIRE, 2010, p. 30). O flâneur – explorador permeável, transbordando impressões (WOOD, 2012) – melhor enxerga os invisíveis porque se põe entre eles. Ele fora identificado, no Brasil, com João do Rio – “eu fui um pouco esse tipo complexo” (RIO, 2005) –, repórter que publicou, em 1902, *A Alma Encantadora das Ruas*, obra em que percorre as vias, e investiga os modos de vida cariocas menos iluminados, como o de tatuadores portuários, artistas de rua e agentes funerários que, no exercício de sua profissão, mais se parecem com urubus.

Segundo a caracterização de Rio (2005), o flâneur tem, em seu olhar, a vontade democrática que dissemos existir na reportagem moderna. Em suas andanças, mete-se nas rodas da população e ouve aristocratas aplaudirem, elegantes, uma ópera; acompanha um pintor afamado e vê bonecos de giz pintados num muro. Interessa-se, então, pelo que ninguém vê, tal qual está atento ao que todos assistem.

João do Rio é o jornalista que passeia pelas ruas, o observador dos movimentos das gentes pelos espaços urbanos, dos meios de vida no Rio de Janeiro em tempos de modernização e industrialização. Relata o que vê, transcreve os diálogos com seus informantes, descreve os acontecimentos sociais e os lugares que são dramatizados. Ele é o repórter da cidade e do seu tempo. Leva aos jornais pontos de vista e lugares desconhecidos do Rio aos seus leitores [...]. (VIDAL E SOUZA, 2010, p. 31).

Também em Talese (2009), que publicara *A jornada de um serendipitoso*, sobre os anônimos de Nova York, nos anos 1960, percebe-se que o repórter se quer flâneur. Anda pela cidade sem se identificar e, neste exercício, encontra boas histórias de pessoas, igualmente, não identificadas – anônimas, portanto. Talese diz que

Mesmo antes de conhecer o significado da palavra serendipidade – viajar sem destino, descobrindo coisas por acaso – eu era fascinado pela ideia de perambular sem destino, sem me comprometer antecipadamente com coisa alguma, deixando abertas todas as possibilidades, sem querer nunca ser obrigado a nada. (TALESE, 2009, p. 202).

Em *Formas bastardas: reportagem e vida anônima*, Serelle (2014) resgata outros textos jornalísticos nos quais a visibilidade dos anônimos parece ser uma força. Tal é o caso de *Elogiemos os homens ilustres* (2009), de James Agee e Walker Evans. Em declaração sobre os trabalhadores do sul dos Estados Unidos que foram registrar em seu ensaio, os autores disseram que seus personagens constituíam “uma parcela da população cuja existência mal se imagina[va]” (AGEE *apud* SERELLE, 2014, p. 34)

No jornalismo brasileiro atual, a orientação para narrar as vidas de pessoas anônimas e seus espaços é reafirmada, por exemplo, na investida de Vanessa Bárbara, *O livro amarelo do terminal* (2008), empenhado em contar as histórias dos que passam pela rodoviária do Tietê, em São Paulo. Também nas reportagens de Eliane Brum (2012, p. 187), autora de *A vida que ninguém vê*, para quem “o ordinário da vida é extraordinário”, e por isso merecedor da atenção dos repórteres. A mesma tônica é compartilhada, ainda, por Gay Talese e João Antônio, objetos desta pesquisa.

João Antônio, que nos anos 1960, escreveu sobre um “‘distanciamento absurdo’ dos escritores de ‘certas faixas da vida deste país’, o que os levava a não produzir ‘uma literatura que reflita a vida brasileira, o futebol, a umbanda, a vida operária’” (LACERDA, 2012, p. 25). Ele mesmo sugeria, como solução para o problema, que os narradores se empenhassem em um “corpo a corpo com a vida”. Para João Antônio, “carecemos, em essência, é o levantamento das realidades brasileiras, vistas de dentro para fora. Necessidade de que assumamos o compromisso com o fato de escrever sem nos distanciarmos do povo e da terra” (ANTONIO *apud* LACERDA, 2012, p. 25).

Na abordagem de Vidal e Souza (2010), o exercício da reportagem é, fundamentalmente, o de revelação de realidades desconhecidas para os leitores presumidos. Nesse intento, os repórteres podem tanto percorrer territórios longínquos quanto espaços menos afastados, desde que igualmente distantes do ponto de vista social. Em consonância

com o que propusera João Antônio, os repórteres são, para a autora, jornalistas que “viajam pelo país à caça de novos registros de lugares e populações, no intuito de revelar a ‘realidade brasileira’” (VIDAL E SOUZA, 2010, p. 19).

Os repórteres vasculham o Brasil à procura de “histórias do outro”. O ímpeto maior de percorrer tantas distâncias é a alegada descoberta de nossa realidade social, que acaba por ser a realidade – problemática, diferente, ou inusitada – vivida por alguém diferente do repórter e do destinatário imaginado de seu trabalho. Essa alteridade será mais facilmente construída no encontro com as populações subalternas de nossa sociedade, estejam elas onde estiverem. Como propõe Igor Fuser (1996:16), a reportagem é o gênero jornalístico que, dentre todos, mais dá espaço aos oprimidos. [...] embora também contemple os grandalhões, é por excelência o lugar dos humildes, dos anônimos, dos que só aparecem no jornal uma vez na vida. (VIDAL E SOUZA, 2010, p. 112).

Embora nas reportagens que elencamos aqui, as vidas anônimas e ordinárias sejam celebradas, os sentidos do anonimato na modernidade estão em disputa. Veremos, com Coli (2012), que, para parte do pensamento moderno, a condição anônima é entendida como um risco, e empreender o registro daquele que está oculto seria, conforme leitura do autor, uma necessidade premente em favor da segurança de todos nós – afinal, “nesse mundo anônimo, talvez eu não seja quem digo que sou, e nisso encontra-se uma fonte profunda de riscos e temores” (COLI, 2012, p. 252).

Em *Boulevard des capucines e o crime metafísico*, Coli vai à tela apresentada por Monet, em 1874, na primeira exposição dos impressionistas, em Paris, para evidenciar o caráter deletério do anonimato na modernidade, segundo alguns autores. *Boulevard des Capucines* chocou a crítica oitocentista por ilustrar os passantes como “numerosas minhoquinhas negras”, no dizer de um crítico seu. Vestidos à mesma moda, distantes do observador, as pessoas representadas na tela são indistintas.

O pintor (e o crítico) viu bem: ao integrar a multidão, somos todos pequenas manchas indistintas [...]. O indiferenciado torna-se o melhor esconderijo. É a chance dos transgressores e criminosos. O perigo encontra-se naquele que é falsamente igual. Forçoso é distinguir cada um, para evitar as fraudes identitárias. (COLI, 2012, p. 253).

Edgar Allan Poe, com *O homem da multidão*, também demonstrou esse entendimento no conto de 1840. Nele, um personagem convalescente observa a multidão que passa em frente a um café, nas ruas de Londres. Estimulado por um desses transeuntes, o convalescente sai à rua e passa, então, a persegui-lo. O faz por dois dias, até a própria exaustão, quando conclui que o velho perseguido é como um livro que não pode ser lido. Na multidão, nada revela sobre si.

Evocamos Coli (2012) por entender que sua abordagem de *Boulevard des Capucines* e de outros textos coloca em relevo o problema do anonimato na modernidade. O movimento para tornar visível o que está nas sombras, o anônimo, se dá, desde então, em diferentes direções. De um lado, o mapeamento do anônimo como forma de controle; de outro, a reivindicação da reportagem por tornar visíveis pessoas e espaços marginalizados como forma de denúncia e inclusão social, como, por exemplo, faz contemporaneamente Eliane Brum (2011).

A repórter, quando convidada pelos Médicos Sem Fronteiras para conhecer uma comunidade boliviana assolada pelo Mal de Chagas, teve a prerrogativa de contar a história da maneira como quisesse. Preferiu fazê-lo por meio de uma reportagem, e justifica sua escolha da seguinte forma:

Quando fui convidada para contar a tragédia da doença de Chagas na região boliviana de Narciso Campero, eu planejava escrever um conto de terror – uma ficção. Mas, ao alcançar os povoados rurais, descobri que a Vinchuca<sup>4</sup> era o primeiro vampiro real que eu conhecia... Tão excessivamente real que não virou mitologia. Ao me contar o percurso de sua vida, cada homem, cada mulher e criança esperava que eu pudesse levar sua voz ao mundo. Cada um deles esperava que eu pudesse lhe arrancar a maior de todas as dores, que é a dor de ser invisível. (BRUM, 2011, p. 48).

Em consonância com o comentário de Brum (2011), Vidal e Souza (2011, p. 115) entende que “o ofício de repórter se cumpre quando ele torna visíveis porções do país ou faces de sua realidade até então inéditas”. Aqui, gostaríamos de enfatizar uma distinção: a missão da reportagem contemporânea é mais a de revelar indivíduos e situações sociais desconhecidas do que, apenas, registrá-las, pois entendemos que o jornalismo aborda, a todo momento, em seus produtos, essas pessoas que buscamos definir como anônimas; mas, muitas vezes, elas permanecem na condição de não iluminadas porque o lugar construído para elas, em notícias e reportagens variadas, não as põe em evidência, de fato. O anônimo midiático pode ser mostrado sem que, com isso, torne-se visível.

N<sup>a</sup> *imagem intolerável*, de Rancière (2010), está posta essa ideia. Para o filósofo, imagens como a de uma modelo anoréxica, exibida em *outdoors* durante a semana de moda de Milão, podem passar despercebidas, não obstante seu propósito de denúncia. Conforme a interpretação de Rancière, o problema não está no que a imagem expõe – a magreza doente da modelo –, mas na maneira como o faz: por meio de recursos aos quais os olhos dos espectadores estão habituados, ela não seria capaz de promover um deslocamento de seu

---

<sup>4</sup> Vinchuca é o nome que se dá em quéchua, língua falada em Narciso Campero, para denominar o inseto transmissor do protozoário que causa o Mal de Chagas, aqui conhecido como Barbeiro.

olhar. Nesse sentido, concordamos com autor, para quem

O que vemos, sobretudo nos ecrãs da informação televisiva, é o rosto dos governantes, dos especialistas e dos jornalistas que comentam as imagens, que dizem o que elas mostram e o que sobre elas devemos pensar. Se o horror se banalizou, não é porque dele vejamos demasiadas imagens. Não vemos no ecrã demasiados corpos em sofrimento. Mas vemos, isso sim, demasiados corpos sem nome, demasiados corpos incapazes de nos devolver o olhar que lhes dirigimos, corpos que são objeto de palavra sem terem eles mesmos direito à palavra. (RANCIÈRE, 2010, p. 142).

Existe, portanto, um jornalismo que indica o lugar do anônimo, mas não o torna sensível para o leitor. Interessa-nos, contudo, nesta pesquisa, compreender justamente aquela reportagem que mobiliza recursos para promover o deslocamento dos lugares de fala, que se empenha a dar voz a quem, até então, fora silenciado. Para tanto, gostaríamos, agora, de avançar em uma discussão sobre as qualidades estilísticas da reportagem contemporânea.

Mais densamente narrativa do que aquela que se pretende puramente factual, ela fora chamada, por críticos, de “forma bastarda” – um híbrido que explora a autoridade para falar sobre o real do jornalismo e, ao mesmo tempo, a licença criativa da ficção, sem, no entanto, cumprir nenhum desses compromissos integralmente.

Serelle (2014, p. 33) entende que a bastardia atribuída à reportagem é, antes de ser uma falha, como quiseram alguns, “uma perspectiva, um modo de olhar de perto”, e que “há um vínculo entre a forma bastarda da reportagem e a vida anônima muitas vezes banida”. Se, pela enunciação, esse tipo de texto serve melhor à revelação das realidades sociais desconhecidas, coloquemos, então, alguns aspectos para o entendimento dessa forma.

#### **2.4 Uma forma bastarda: reportagem e Realismo literário**

Para Medina (2008), as narrativas fundadas na tradição positivista – que buscavam ser estritamente informativas, dotadas da propalada objetividade, pregada por editores para seus repórteres na imprensa *penny* e, ainda, nas escolas de comunicação para os aprendizes, desejada por muitos leitores e anunciantes – começavam a falhar diante de impasses que marcaram o século XX, como as grandes guerras, por exemplo. “Como narrar histórias de vida dos protagonistas sociais anônimos, deserdados, ocultados pelos heróis do poder estabelecido, sem o toque sensível da aventura humana?” (MEDINA, 2008, p.31), pergunta a autora, para quem

A arte de tecer o presente ultrapassa a rígida lógica de Auguste Comte e a tradição positivista das narrativas da contemporaneidade. Os impasses e os trágicos contextos que as sociedades

viveram no século XX, reforçados pelas mazelas e pelos desafios do século XXI, exigiram e exigem da reflexão e das práticas jornalísticas muito mais do que as gramáticas operantes cujos princípios derivam não só de Comte, como, no século XVII, de René Descartes. As guerras, a bomba atômica, a miséria social, as ameaças ao meio ambiente, o terrorismo, as doenças fatais e todas as pautas da contemporaneidade demandam mais as narrativas densas e tensas do que as promessas de verdade simples e precisa, ideias cartesianas reescritos pelo positivismo no século XIX. (MEDINA, 2008, p. 28).

Tais acontecimentos, bem como as experiências cotidianas de dor ou de alegria, “desafiam a sensibilidade, a sutileza e o sentimento incômodo das mentes abertas às incertezas”, prossegue Medina (2008, p. 29). Torna-se, então, tarefa inadiável dos comunicadores reencontrar, em meio ao arsenal positivista, a intuição criadora que os reabilitaria a narrar a vida levando em conta sua complexidade.

Nos termos de Rosen (2000), existe um conflito entre a busca por uma narrativa puramente factual e outro valor, profundamente difundido na profissão, que é o de contar bem uma história – a princípio, eles não se coadunam. “Imagine dizer-se sobre um famoso contador de ‘estórias’ [...] que o que o tornava tão maravilhoso era ele ser sempre completamente objectivo”, provoca o autor (ROSEN, 2000, p. 146). “Ser objectivo não é de todo uma característica de um qualificado contador de histórias”, observa (ROSEN, 2000, p. 146).

Desde antes dos conflitos que marcaram o século XX, porém, a objetividade já experimentava a convivência com os anseios de criação autoral de muitos repórteres. Ao final do século XIX, diz Schudson (2010, p. 15), “os principais jornais empregavam tanta ênfase na narração de uma boa história quanto na apuração dos fatos”, e “os repórteres procuravam escrever ‘literatura’ com a mesma frequência que buscavam notícias” (SCHUDSON, 2010, p. 15), indicando, desse modo, que a imprensa se queria, a um só tempo, credível porque objetiva, e interessante porque esteticamente mais apurada.

As aspirações literárias de muitos jornalistas provêm, entre outros fatores, da admiração que, já nessa época, cultivavam pelo romance. Wolfe (2005, p. 17) escreve que não só para os profissionais de imprensa, mas para “funcionários de casas de moldura, presidiários, filhos solteiros que moram com a mãe” e para quaisquer pessoas em outras condições, o “Romance parecia um dos últimos desses grandes golpes de sorte, como encontrar ouro ou achar petróleo, com que um americano podia, do dia para a noite, num relance, transformar inteiramente seu destino” (WOLFE, 2005, p. 17). Mais do que querer produzir um grande romance, esperava-se mudar de vida por este feito.

Schudson (2010, p. 98) esclarece que já no contexto da imprensa *penny*, “a separação de fatos e opinião era mais um princípio orientador do que um ideal absoluto no jornalismo” –

noção que viria a se fortalecer quando pensadores, em diversos campos do conhecimento, passaram a desacreditar na possibilidade de atingir o âmago das coisas por meio de recursos puramente objetivos. “Mostre-me alguém que pensa que é objetivo”, teria dito Henry Luce, fundador da revista *Time*, “e eu mostro a você alguém que está enganando a si mesmo” (SCHUDSON, 2010, p. 183).

No século XX, o ceticismo e a desconfiança que pensadores do século XIX, como Nietzsche, inspiraram, tornava-se parte da educação geral [...]. Isso influenciou o jornalismo nas décadas de 1920 e 1930, e deu origem ao ideal da objetividade, tal como o conhecemos. (SCHUDSON, 2010, p. 142).

Da afirmativa de Schudson (2010), depreendemos que a objetividade não fora de todo abandonada, mas revista. Ela tornara-se um ideal – um princípio orientador, como dissera – e, já “na década de 1930, mesmo os jornalistas comprometidos com a objetividade reconheceram que a reportagem objetiva era, em última análise, uma meta inatingível” (SCHUDSON, 2010, p. 183). Como observa Merleau-Ponty (2009), a existência humana comporta um progresso na objetivação, mas não uma objetividade plena.

A consciência de que um texto pretensamente objetivo – seu afã por sobrepor fatos, sua forma relativamente engessada – se manteria afastado dos acontecimentos mais sensíveis e da vida cotidiana, começara a se delinear, como observaram Medina (2008) e Schudson (2010), em função de novos entendimentos elaborados n’outros campos de saber, como na filosofia e na psicologia, por exemplo.

Da Reforma até o século XX, disse ele [Roscoe Pound, decano da filosofia do direito norte-americano], a nota dominante da cultura ocidental era a “confiança”. Mas a falta de confiança tinha dominado o século XX. A psicologia levou-nos a desconfiar da razão; a desconfiança da razão levou-nos a desconfiar de nossas instituições políticas. A ciência, outrora esteio de confiança, tem ensinado a desconfiança de si mesma. [...] A física, a biologia e a economia se depararam com a complexidade e a aleatoriedade, em vez da simplicidade e da ordem que algum dia acreditaram estar presentes no mundo. (SCHUDSON, 2010, p. 149).

Se, quando o positivismo ascendeu, no século XIX, o jornalismo que se quer como discurso da atualidade não ficou imune a ele, também nesse novo cenário, em que as incertezas passaram a ser incorporadas ao conhecimento que se produzia nas mais diversas áreas, transformaram-se as práticas profissionais. Segundo Medina (2008), desde então

o esforço de produção simbólica na direção de uma narrativa da contemporaneidade minimamente confiável não mais se valia [somente] da cartilha positivista, mas pesquisaria outros horizontes em Marx, Nietzsche e Paul Ricoeur. (MEDINA, 2008, p. 30).

Dois movimentos complementares foram operados simultaneamente, portanto: os jornalistas passam a tomar a objetividade como um ideal e percebem a impossibilidade de negar as próprias subjetividades, como se queria à época da imprensa *penny*. Toma corpo, enfim, a consciência de que as narrativas afinadas com os ideias positivistas não seriam capazes de dar conta das verdades de um mundo que se apresenta complexo.

Ao passo em que tais reconfigurações se moldam na produção não ficcional, cresce na literatura um estilo narrativo que viria tomar para si o papel de protagonista no século XIX – o Realismo – em que, acreditamos, a reportagem moderna também se apoia. A literatura Realista, como a reportagem que buscamos compreender aqui, quer nos oferecer experiências vicárias, por meio do registro meticuloso, detalhado; ambos almejam a corresponder à vida como ela, de fato, é. Veremos, com Wolfe (2005), que há, ainda, outras aproximações entre a reportagem contemporânea e a forma Realista do romance.

O que se entende por Realismo começara a se desenvolver na Inglaterra do século XVIII, com escritores como Daniel Defoe, Samuel Richardson e Henry Fielding. Sua ficção era dotada do que Ian Watt (2007, p. 31) chama de Realismo Formal, um “conjunto de procedimentos narrativos que se encontram tão comumente no romance, tão raramente em outros gêneros literários”. O Realismo, ainda segundo o autor, é o mínimo denominador comum do romance.

Dedicados a moldar a individualidade de seus personagens, tais romancistas estavam atentos a seus costumes, às características particulares dos espaços e do tempo em que suas ações se desenvolviam, e se empenhavam em fazer com que sua linguagem soasse autêntica. A produção de uma literatura que não se afastasse dos contextos sociais – e que, pelo contrário, se aproximasse deles por meio de diferentes recursos, como os mencionados acima – representa uma ruptura em relação às formas ficcionais anteriores, alimentadas por narrativas mitológicas, personagens e questões mais universais.

Os primeiros romancistas Realistas “viravam as costas, com uma espécie de euforia mal criada, para a ideia do mito e da fábula, que foi a tradição reverenciada no verso clássico e na literatura de corte de estilo francês e italiano”, explica Wolfe (2005, p. 65). A introdução do Realismo detalhado na ficção fora tão profundamente sentida quanto a da eletricidade na engenharia. Wolfe (2005, p. 8) sustenta que o Realismo “elevou o nível da arte a uma grandeza inteiramente nova”. Para o autor, tentar avançar na produção ficcional abandonando as técnicas Realistas corresponde às investidas por melhorar a tecnologia das máquinas desconsiderando a energia elétrica, e o gênio de qualquer escritor – na ficção ou na não ficção – que abandone as técnicas Realistas, estará comprometido.

No contexto das artes em que beleza e cânone se confundiam, os Realistas tentaram romper, ainda, com outra tradição: quiseram nos mostrar um “mundo não embelezado, ou, mais adequadamente, tentam nos mostrar a possibilidade da beleza no não belo”, diz Brooks (2005, p. 8, tradução nossa<sup>5</sup>). Mas que essa atenção às formas não estabelecidas de beleza não nos confunda, prossegue o autor. Não se trata de elogiar a feiúra, mas de utilizá-la para chamar a atenção para algo mais importante: a vida sem floreios.

O grotesco é usado aqui para chamar a atenção: olhe, veja. [...] A descoberta do grotesco é parte de um processo de desilusão que está nas bases do realismo, mas, depois que a perda das ilusões se cumpre, algo aparece para observar; está na pintura de [Lucian] Freud e nos trabalhos tardios de Flaubert: o fascínio pelo banal. (BROOKS, 2005, p. 8, tradução nossa<sup>6</sup>).

Conforme definição de Peter Brooks (2005), Realismo é o nome que remete a um grupo de trabalhos, na literatura e em outros campos da arte, ao qual pertence o romance que buscou representar a vida de pessoas comuns. Para além disso, os textos Realistas encontraram e dramatizaram o que há de excepcional contido na vida ordinária, criando o heroísmo da vida cotidiana.

Embora não fosse nova a tentativa de representação da vida ordinária na arte, o Realismo o fazia de outra forma. Como vimos com Schudson (2010), até o século XVIII, convenções aristocráticas definiam que a vida de pessoas comuns, quando representada nas artes, merecia apenas um tratamento cômico. Contudo, desde as práticas Realistas, ela passou a ter um novo valor.

Por muitos séculos de arte europeia e especialmente de literatura, a imitação do cotidiano, do real no sentido que melhor conhecemos, pertenceu à baixa arte: comédia, farsa e certos tipos de sátira. [...] O que parece mudar com a chegada da era moderna – situada por volta de finais do XVIII, tendo a Revolução Francesa como grande evento emblemático, Jean-Jacques Rousseau e em seguida, os escritores românticos ingleses como seus porta-bandeiras – é uma nova avaliação da experiência cotidiana, de seu modo de organização e coisas. Essa nova valoração, é claro, está ligada à ascensão da classe média à influência cultural, e à ascensão do romance como forma predominante na modernidade. O que vemos na aurora da modernidade – a era das revoluções – é a luta para emergir formas imaginativas e estilos que façam mais justiça à linguagem do homem comum e à experiência cotidiana. (BROOKS, 2005, p. 7, tradução nossa)<sup>7</sup>.

<sup>5</sup> “seeks to show us a non-beautified world. Or perhaps more aptly: to show us the interest, possibly the beauty, of the non beautiful” (BROOKS, 2005, p. 8).

<sup>6</sup> The discovery of the ugly is part of the process of disillusioning in which realism deals, but then beyond the loss of illusions something else seems to loom: something we find in Freud’s painting, or in Flaubert’s later work – the fascination of the banal” (BROOKS, 2005, p. 8).

<sup>7</sup> “And for many centuries of European art and especially literature, imitation of the everyday, of the real in the sense of what we know best, belongs low art, and to low style: comedy, farce, certain kinds of satire. [...] What seems to change with the coming of the modern age – dating that from sometime around the end of the eighteenth century, with the French Revolution as its great emblematic event, and Jean-Jacques Rousseau and then the English Romantic writers as its flag bearers – is a new valuation of ordinary experience and its

Na perspectiva de seus primeiros críticos, os romances Realistas tinham objetivos baixos, pois lidavam com costumes em vez de verdade, alma, questões sérias e o sentido interno da vida. Ou seja, privilegiava-se “toda essa curiosidade mórbida a respeito da vida de lacaios, camponesas, taverneiros, clérigos degenerados, criados pessoais, ferreiros, [...] pessoas que não tinham nem estatura nem grandeza” (WOLFE, 2005, p. 63).

Não obstante, a literatura Realista – sua atenção à vida cotidiana, suas técnicas para narrar histórias de pessoas comuns em um tom respeitoso, identificando-as em seu tempo e espaço, dando lugar a seu modo particular de fala, e tendo em vista o que há de extraordinário em sua experiência ordinária – prosperou e, por cerca de noventa anos, deteve o posto de forma dominante na ficção. “Esse tipo de ficção tornou-se, ao longo do século XIX, o estilo principal de romances que ainda consideramos grandiosos, os clássicos”, diz Brooks (2005, p. 5, tradução nossa<sup>8</sup>).

Na primeira metade do século XX, porém, o Realismo passou, aos poucos, a ser considerado um recurso trivial, embora potente, e que só deveria ser utilizado para iluminar realidades superiores, como aquelas de preferência da ficção anterior às primeiras incursões de Fielding, Defoe e Richardson. Os “romancistas mais sérios, ambiciosos e supostamente talentosos haviam abandonado o terreno mais rico do romance: especificamente a sociedade, o *tableau* social, os costumes e a moral, a coisa toda de ‘como vivemos agora’”, escreve Wolfe (2005, p. 50).

Para o autor, os romancistas americanos de meados do século XX aprendiam, nas universidades, sobre formas de escrita mais experimentais. Como já, a essa época, os jornalistas lidavam com as técnicas Realistas, assunto que abordaremos no próximo capítulo, parecia aos romancistas mais produtivo se empenhar numa literatura em que, segundo Wolfe (2005, p. 67), “os personagens não pertencem a nenhum ambiente, não têm história pessoal, não estão identificados com nenhuma classe social, nenhum grupo étnico, nem mesmo com alguma nacionalidade”. Em resumo, a ficção que se produzia nos Estados Unidos por volta dos anos 1960 abandona a remissão à realidade social imediata em detrimento de outras formas de expressão artística.

---

ordinary settings and things. This new valuation is of course tied to the rise of the middle classes to cultural influence, and to the rise of the novel as the preeminent form of modernity. What we see at the dawn of modernity – and the age of revolutions – is the struggle to emerge of imaginative forms and styles that would do greater justice to the language of ordinary men and to the meaning of unexceptional human experience.” (BROOKS, 2005, p. 7).

<sup>8</sup> “this kind of fiction becomes in the course of the nineteenth century the standard mode of the novels we continue to think of as great, as classics” (BROOKS, 2005, p. 5).

No momento em que tantos romancistas preteriam o Realismo em detrimento da fabulação, afastando-se de realidades sociais concretas, deixando de mostrar a vida como ela acontecia, alguns jornalistas tomaram para si os recursos que, antes, haviam conferido o poder ao romance, gênero que, segundo Wolfe (2005), agonizava<sup>9</sup>. Os anos 1960 são historicamente significativos em relação a alterações nos costumes e na moral americanas – contracultura, permissividade sexual, morte de Deus e consciência negra, são alguns temas que, se não instigavam mais os romancistas, muito interessavam a um certo grupo de repórteres.

Os repórteres que tomaram as técnicas Realistas para narrar os acontecimentos dos anos 1960 nos Estados Unidos exerceram o que, posteriormente, se chamou de *New Journalism* – jornalismo para ser lido como um romance, dissera Tom Wolfe, em uma teorização sobre o que ele chama a maior revolução nas letras americanas do último século. Conforme Serelle “(2014, p. 36) “a forma mista e flutuante da não ficção” – pelo menos na reportagem tratamos aqui – “já é, hoje, estabelecida” e isso é devido, em parte, ao que escritores como Talese e Tom Wolfe fizeram.

---

<sup>9</sup> “Quando falamos de ‘ascensão’ e ‘morte’ de gêneros literários, estamos falando de status, principalmente. O romance já não ocupa o status supremo que gozou durante 90 anos (de 1875 a 1965). (WOLFE, 2005, p. 60)

### 3 NOVO JORNALISMO E A IDEIA DE CONTEMPORÂNEO

Neste capítulo, gostaríamos de nos aprofundar em uma forma de não ficção conhecida como Novo Jornalismo, bastante desenvolvida nos Estados Unidos desde 1960 e atualizada por diversos escritores, em variados contextos. Para tanto, vamos nos apoiar em autores como Tom Wolfe (2005), otimista em relação às reportagens criativas, e Dwight Macdonald (1974) que, ao contrário, expressou sua rejeição a elas logo de saída, em uma crítica ainda hoje bastante recuperada no debate sobre a não ficção.

Em Wolfe (2005), que além de teorizar sobre o Novo Jornalismo foi um de seus praticantes e incentivadores, o ânimo em relação a essa forma mista de reportagem e ficção está, às vezes, denotado em passagens nas quais ele se refere a sua própria escrita e a de seus colegas como a maior revolução nas Letras americanas do último século. Em seus termos, “a literatura mais importante escrita hoje [década de 70] na América é de não-ficção, com a forma que foi, embora sem elegância, rotulada de Novo Jornalismo” (WOLFE, 2005, p. 8).

De outra forma, seu entusiasmo pode ser inferido das críticas que ele lança aos repórteres que praticavam a “antiga” forma da não ficção – acusações que, evidentemente, não recaem sobre suas próprias práticas, as do Novo Jornalismo. Para Wolfe (2005), colunistas que escreviam sobre trivialidades, sem se valer de técnicas Realistas – como ele, ao contrário, fazia –, eram “esfaimados” e os leitores deviam se condoer deles, enviando-lhes uma cesta básica. Ainda segundo o autor, quando se deparavam com as formas estabelecidas de jornalismo, em que a voz do narrador era discreta,

Os leitores choravam de tédio sem entender por quê. Quando chegavam àquele tom bege pálido, isso inconscientemente os alertava de que ali estava de novo aquele chato bem conhecido, o espírito fleumático, a personalidade apagada, e não havia como se livrar do pálido anãozinho, a não ser parando de ler. (WOLFE, 2005, p. 32).

Ainda nos anos 1960, porém, o elogio entusiasmado do autor e suas explicações sobre o que foram as práticas associadas ao Novo Jornalismo encontrou contraponto na voz de Dwight Macdonald. “Um dos mais proeminentes intelectuais do pós-guerra nos Estados Unidos” (WEINGARTEN, 2010, p. 13), ele pôs em circulação a expressão “parajornalismo”, referindo-se ao estilo da prosa de Wolfe e de outros repórteres que atuavam na mesma linha. “Para”, explica Macdonald (1974), sinaliza que aqueles textos eram semelhantes em forma ao bom jornalismo, mas diferentes em função; uma paródia.

A respeito das reportagens de Wolfe e de outros “novos jornalistas”, Macdonald afirmou que estas constituíam “formas bastardas” – exploradoras da autoridade factual do jornalismo e da licença poética da ficção que, entretanto, não eram dignas da credibilidade de textos noticiosos mais apurados e em sua forma clássica, ou merecedoras da atenção de obras fabuladoras que se assumiam como tais.

Se, como assinala Weingarten (2010, p. 64), o ensaio de Macdonald para crítica e compreensão do Novo Jornalismo “foi muito mais discutido do que realmente lido”, buscaremos, em autores como Janet Malcolm (2011) e Marcelo Bulhões (2007), avançar em uma discussão que, de outro modo, preservaria a tônica advocatícia que tivera nos anos 1960. Não se trata, aqui, como fora àquela época, de defender ou acusar o Novo Jornalismo, mas de tentar compreender as relações da ficção e da não ficção na feitura de textos que melhor sirvam à visibilidade aos anônimos.

Na interface entre o relato factual e a escrita fabuladora, o Novo Jornalismo enfrenta desafios aos quais se deve dar atenção, sobretudo em relação ao trato com seus personagens. Se, na ficção, é possível enriquecê-los arbitrariamente, tornando-os interessantes para o leitor, na produção estritamente jornalística essa opção não deve existir: os personagens de um relato jornalístico devem ter equivalentes fora do texto, sejam eles interessantes ou não. Tal restrição a personagens com correspondentes reais é, por outro lado, justamente a força da narrativa não ficcional.

Por fim, ainda neste capítulo, iremos desenvolver uma discussão sobre a noção de contemporaneidade apresentada em Agamben (2009). Para o filósofo, contemporâneo é aquele que se sente interpelado pelas sombras de seu tempo, mais que pelas luzes – o que, nos parece, está afinado com o propósito da reportagem moderna de revelar o que está oculto, a vida anônima, costumeiramente relegada. O Novo Jornalismo, como expressão da reportagem moderna que tentamos compreender neste estudo, materializa esta vontade de iluminar o que esteve no escuro.

No sentido de compreender o que foi o Novo Jornalismo dos anos 1960, iremos, primeiro, avançar pelas relações que este estabeleceu com quatro recursos da literatura Realista. Como vimos, os romancistas norte-americanos da época, de acordo com Wolfe (2005), já não se interessavam, como antes, por realidades sociais mais imediatas e se voltavam para a experimentação linguageira. Coube, então, ao Novo Jornalismo, assumir esses recursos e explorar sua potência para relatar o agitado contexto da época; o Realismo, diria o autor, não mais poderia ser ignorado na transposição da vida comum para a reportagem.

### 3.1 Realismo como eletricidade

Em 1973, Tom Wolfe – como dissemos um dos praticantes e entusiastas da reportagem criativa – elaborou, com E. W. Johnson, uma antologia com o que julgaram serem textos representativos do Novo Jornalismo – a coletânea recebeu o título *The New Journalism* e, desde então, o termo passou a ser empregado para referir-se às reportagens como aquelas que ali estavam compiladas. À introdução, Wolfe buscava responder o que, em termos de técnica, fazia daquela produção jornalística tão “‘absorvente’ e ‘fascinante’ quanto o romance e o conto” (WOLFE, 2005, p. 7).

Neste ensaio, o autor sugere que o Realismo foi, para o romance, como a eletricidade para a engenharia – um avanço sem precedentes históricos, que não poderia ser desconsiderado em quaisquer tentativas de fazer avançar a produção artística –, e o mesmo valia para a não ficção. Nesse sentido, técnicas típicas da literatura realista, que já não interessavam muito aos romancistas da época, deveriam ser melhor exploradas por repórteres dos anos 1960, a fim de que se produzisse relatos vivos, informativos e esteticamente apurados que dessem conta de um período em que modos alternativos de vida, lutas por direitos civis, guerra no Vietnã e liberdades sexuais eram alguns dos temas constantes da sociedade americana.

Os recursos da literatura Realista deveriam somar ao rigor jornalístico que já se esperava das reportagens. A ideia, explica Wolfe (2005, p. 37), “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”. Interessava, ao autor, “a descoberta de que é possível na não-ficção, no jornalismo, usar qualquer recurso literário, dos dialogismos tradicionais do ensaio ao fluxo de consciência [...] para excitar tanto intelectual quanto emocionalmente o leitor” (WOLFE, 2005, p. 28).

Wolfe (2005, p. 53), então, lista quatro recursos que “deram ao romance Realista seu poder único, conhecido entre outras coisas como seu ‘imediatismo’, sua ‘realidade concreta’, seu ‘envolvimento emocional’, sua qualidade ‘absorvente’ ou ‘fascinante’”, que também foram empregados nas reportagens criativas dos anos 1960. O autor trata 1) da descrição de cenas completas, 2) do emprego de diálogos completos, 3) do ponto de vista da terceira pessoa ou incursão pela paisagem interior das personagens e 4) do registro do status de status vida.

O recurso de número 3) é mais apropriadamente associado ao modernismo, como assinala Marcelo Bulhões (2007). É equivalente ao fluxo de consciência, inaugurado por Proust nos volumes de *Em busca do tempo perdido*, e aprofundado por escritores como Virgínia Woolf e

Thomas Mann; nele, a linguagem, em geral, perde o aspecto referencial que fora tão caro ao romance Realista e serve à representação do modo menos linear como nossos próprios pensamentos se desenvolveriam. Não obstante, Wolfe reivindica o emprego deste recurso como válido para as intenções do Novo Jornalismo.

Em relação ao primeiro recurso, o autor escreve que o “básico era a construção de cena a cena, contar a história passando de cena para cena e recorrendo o mínimo possível à mera narrativa histórica” (WOLFE, 2005, p. 54). Ainda para Wolfe (2005, p. 83), quando se passa da reportagem de jornal, estritamente factual, para a narrativa do Novo Jornalismo, “descobre-se que a unidade básica de reportagem não são mais os dados, a peça de informação, mas a cena, uma vez que a maior parte das estratégias sofisticadas de prosa depende de cenas.”

O emprego deste recurso transforma a disposição de informações na narrativa jornalística. Por exemplo: se é usual, naquela que se pretende pura objetividade, responder às questões do lide logo no parágrafo de abertura, nas reportagens criativas associadas ao Novo Jornalismo, entretanto, essas informações podem estar diluídas ao longo do texto, e vão se tecendo na medida em que o repórter narra as passagens de sua história.

Já a respeito da segunda técnica, Wolfe (2005, p. 54) diz que escritores de revista, romancistas e estudos acadêmicos reconhecem que o diálogo Realista “envolve o leitor mais completamente do que qualquer outro recurso. Ele também estabelece e define o personagem mais depressa e com mais eficiência”. Ao passo que os romancistas abandonavam o uso dos diálogos em sua integralidade, empregando-os de formas “cada vez mais crípticas, estranhas e curiosamente abstratas” (WOLFE, 2005, p. 54), os jornalistas buscavam utilizá-lo em sua forma mais plena.

A ideia subjacente ao uso de diálogos inteiros parece ser aquela exposta por Henry Green, para quem as explicações matam a vida (WOOD, 2012). Se a introdução de uma voz explicativa poderia soar pouco real, os escritores vinculados ao Novo Jornalismo, com sua declarada inspiração Realista, preferiam evitá-la, a fim de tornar os diálogos, assim, mais verossimilhantes.

Foi o que fizera, por exemplo, Talese (2009), em artigo sobre o boxeador Joe Louis. O texto, de 1962, inicia com uma conversa íntima entre o lutador e sua esposa no aeroporto em que este acabara de desembarcar; em diversas outras passagens, é este o recurso que apresenta ao leitor uma gama de informações a respeito da cena em que os personagens se encontram.

“Oi, amor!”, falou Joe Louis para sua esposa, quando a avistou no aeroporto de Los Angeles, à sua espera.

Ela Sorriu, andou em sua direção e estava prestes a se pôr na ponta dos pés para beijá-lo, mas

parou de repente.

“Joe”, disse ela. “Onde está sua gravata?”

“Ah, bem”, disse ele sacudindo os ombroidais. “Passei a noite inteira fora em Nova York e não tive tempo...”

“A noite *toda!*”, interrompeu ela. “Quando você está aqui você só dorme, dorme, dorme”.

“Amor”, disse Joe Louis com um sorriso cansado, “eu sou um velho”.

“É”, disse ela. “Mas quando você vai para Nova York tenta ser jovem novamente.”

(TALESE, 2009, p. 460).

O terceiro recurso, do ponto de vista da terceira pessoa ou fluxo de consciência, trata de “apresentar a cena ao leitor por intermédio dos olhos de um personagem particular, dando ao leitor a sensação de estar dentro da cabeça do personagem, experimentando a realidade emocional da cena como o personagem experimenta”, diz Wolfe (2005, p. 54).

Essa técnica, entre as demais, foi a que mais gerou estranheza e a que melhor favoreceu críticas em relação ao Novo Jornalismo. Como era possível, afinal, respeitando os limites da narrativa jornalística, falar em nome de outra pessoa (o que é, na ficção, autorizado)? Talese que, entre outros, fez uso do ponto de vista da terceira pessoa em sua não ficção, dizia que, fazendo as perguntas certas no momento certo, era possível perscrutar o que se passava na cabeça – os sentimentos – das fontes e, assim, gerar um relato tão fidedigno quanto o do mais confiável jornalismo.

Para Bulhões (2007, p. 159), a convicção de que entrevistas minuciosas dão um subsídio seguro para que um jornalista fale em nome de outra pessoa, “pode ser considerada, no mínimo ingênua. [...] Naquela noite silenciosa nas planícies do Kansas, ninguém, a não ser as vítimas e criminosos, ouviu os disparos e as abafadas súplicas”, diz. E, segundo Weber (1980), mesmo Wolfe, que reivindicava o emprego deste recurso na reportagem criativa, reconhecia a força da crítica lançada a ele. Pois, se para alguns entrevistados era difícil recordar do que estava pensando um momento atrás, o problema era ampliado em se tratando de um passado distante.

Contudo, o emprego deste recurso, por controverso que seja, foi um dos fatores que levou à consagração de *A sangue frio*, o “romance de não ficção” escrito por Truman Capote e publicado em 1966. História do assassinato de uma família no interior do Kansas – e, principalmente, de seus assassinos –, o romance-reportagem de Capote se vale largamente do ponto de vista da terceira pessoa e, em diversas passagens, o autor apresenta as situações por meio do ponto de vista das vítimas – personagens que ele sequer teve a oportunidade de entrevistar.

Também Wolfe (2005) experimentou com o ponto de vista da terceira pessoa em muitas de suas reportagens – como em *O teste de ácido do refresco elétrico*, sobre os *Merry*

*Pranksters*, uma congregação que tinha o LSD como protagonista de seus rituais, e seu líder, o escritor Ken Kesey, autor de *Um estranho no ninho*. Nos anos 1960, os *Pranksters* fizeram uma grande expedição de ônibus pelos Estados Unidos e pelas experiências lisérgicas – e este foi o assunto tratado por Wolfe em seu texto. Para ele, era limitadora a permissão que o jornalista tinha apresentar a história por meio de seu ponto de vista, apenas – “que muitas vezes se mostra irrelevante para a história e irritante para o leitor” (WOLFE, 2005, p. 55).

Como bem assinala Bulhões (2007), a técnica do ponto de vista da terceira pessoa, ou do fluxo de consciência, é mais afinada com as características da literatura modernista. E é verdade que Wolfe (2005), em seu ensaio, não reconhece o valor desta literatura, que havia abandonado as realidades sociais mais imediatas para experimentar com a linguagem. Entretanto, ao assumir que este recurso, do fluxo de consciência, é valioso para as buscas do Novo Jornalismo, ele estabelece, especificamente nesse caso, uma conversação menos com o Realismo do que com o próprio modernismo que refutava.

“Embora tenha defendido a tradição Realista em uma abordagem teórica, Tom Wolfe nem sempre é fiel a ela em todos os momentos de sua produção literário jornalística”, escreve Bulhões (2007, p. 164). Em empreitadas como *O teste de ácido do fresco elétrico*, Wolfe parece reconhecer que “o mergulho psíquico profundo da literatura de Virgínia Woolf é mais próximo da fértil desordem da contracultura dos 60 que qualquer romance realista de Flaubert” (BULHÕES, 2007, p. 163).

Bulhões (2007) sugere, portanto, que diante de um cenário conturbado, uma forma de representação aparentemente menos regulada, como a do fluxo de consciência, seja a que melhor se presta ao objetivo de transmitir para o leitor o que se passa no mundo empírico. Embora não se possa dizer que representações como essas sejam Realistas, não se pode recusar o argumento de que, em determinados contextos, como o dos anos 1960 nos Estados Unidos, elas talvez se aproximem da realidade social concreta como outras formas de representação não poderiam fazer – talvez, por isso, Wolfe as considere de valor para o Novo Jornalismo.

Esta leitura fica reforçada pela afirmação de Weingarten (2010), sobre *The Kandy-Kolored Tangerine-Flake Streamline Baby*, o primeiro livro de Wolfe, publicado em 1965. Nele, Wolfe já empregava largamente o ponto de vista da terceira pessoa e, segundo Weingarten (2010, p. 123), “o escritor estava oferecendo um importante fórum para vozes e tendências culturais que não recebiam tratamento apropriado na mídia dominante. Se não era bem um porta-voz da contracultura, Wolfe estava certamente em consonância com a incipiente e vasta mudança cultural”.

O ponto de vista da terceira pessoa, escreve Weber (1980), foi, de fato, inaugurado por Talese e Wolfe, entre outros “novos jornalistas”, na não ficção. Ele seria, ainda, um trunfo da escrita, ao qual outras mídias não teriam acesso.

Wolfe sustenta que os filmes e a televisão usurparam muitos dos recursos de histórias e novelas, mas se há uma coisa que eles não estão habilitados a reproduzir é o monólogo interno, a sensação de estar dentro da consciência de um terceiro. Esse recurso continua sendo província da ficção – e agora da não ficção. (WEBER, 1980, p. 29, tradução nossa)<sup>10</sup>.

O quarto recurso – este novamente Realista – que repórteres empregavam na elaboração de suas reportagens criativas durante os anos 1960 é chamado, por Wolfe (2005, p. 55), de registro do status de vida, o que corresponde a “todo o padrão de comportamento e posses por meio da qual a pessoa expressa sua posição no mundo ou o que ela pensa que é o seu padrão ou o que gostaria que fosse”. Ele assim o descreve:

Trata-se do registro dos gestos, hábitos, maneiras, costumes, estilos de mobília, roupas, decoração, maneiras de viajar, comer, manter a casa, modo de se comportar com os filhos, com os criados, com os superiores, com os inferiores, com os pares, além dos vários ares, olhares, poses, estilos de andar e outros detalhes simbólicos do dia-a-dia que possam existir dentro de uma cena. [...] O registro desses detalhes não é mero bordado em prosa. Ele se coloca junto ao centro de poder do realismo, assim como qualquer outro recurso da literatura. (WOLFE, 2005, p. 55).

Vincular os personagens às coisas que os cercam também é um recurso que promove sua individualização para o leitor – um eixo, como vimos, de toda a literatura Realista: tratar de especificidades mais que de generalidades. Conforme Brooks (2005), os Realistas entendem que não se pode representar pessoas sem se dar conta dos objetos que elas tenham em torno de si; a acumulação de coisas, detalhes e particularidades pode ser considerada, ainda segundo o autor, como uma definição aproximada do que é o romance Realista. Para Brooks (2005)

Se a poesia lírica, de acordo com o linguista Roman Jakobson, geralmente emprega metáforas em suas representações, as ficções de tipo realista representam por metonímia, selecionando partes que nos permitirão inferir o todo. (Tradução nossa<sup>11</sup>, BROOKS, 2005, p. 16).

<sup>10</sup> “Writers like Talese and Wolfe in fact found the reporting of interior states [...] Wolfe held that film and television had usurped many of the functions of stories and novels, but one thing they had not been able to handle was interior monologue, the sense of being inside the consciousness of a character. This was still the province of fiction – and now of nonfiction.” (WEBER, 1980, p. 29).

<sup>11</sup> “If lyric poetry, according to the linguist Roman Jakobson, typically uses and bests represents itself in the figure of metaphor, narrative fiction of the realist type uses and represents itself in metonymy, the selected parts that we must construct sequentially into a whole.” (BROOKS, 2005, p. 16).

Os repórteres que buscavam produzir reportagens criativas nos anos 1960 podiam valer-se de um desses recursos, ou de vários deles, a fim de elaborar uma prosa informativa e com desempenho estético. Pelo emprego desses quatro recursos ditos “Realistas”, os jornalistas pareciam dizer: ‘Ei! Venha cá! É assim que as pessoas vivem agora – bem assim como estou mostrando a você! Pode assustar, incomodar, deliciar você ou despertar seu desprezo ou fazer você rir... Mas é assim que é!’ (WOLFE, 2005, p. 49).

Compreender que o Novo Jornalismo se apropriou destes recursos para a elaboração de reportagens tão informativas quanto estilisticamente apuradas é, talvez, entender uma das principais rupturas que essa forma de reportagem produziu no jornalismo dos anos 1960, nos Estados Unidos. Há, entretanto, uma série de outros apontamentos que ajudam a compreender o surgimento desse tipo de texto, sua consolidação e alguns de seus aspectos ainda hoje muito discutidos. Por isso, gostaríamos, agora, de avançar num resgate de alguns pontos que nos ajudem a iluminar, de outro modo, a emergência e a persistência desta forma narrativa em diversos contextos.

### **3.2 Novo jornalismo: “uma postura libertária”**

Como indicamos, parte dos primeiros textos para crítica e compreensão do Novo Jornalismo foram marcados por uma notável relação opositiva: os de elogio desta forma híbrida de reportagem, como o ensaio de Wolfe, defendiam seu caráter de novidade, revolucionário, de maravilha textual que poderia, enfim, expressar na e pela página o agitado contexto dos anos 1960; em contrapartida, os de combate ao Novo Jornalismo, como o texto de MacDonald (1974), apontavam o insucesso da nova forma em alcançar a altitude poética da ficção e sua falta de compromisso com a verdade dos fatos, além do malefício que poderiam causar às pessoas comuns, muitas vezes assunto em reportagens daquele estilo.

O Novo Jornalismo ascendeu, como bem observa Weingarten (2010, p. 17), em uma era “pré-TV a cabo, pré-internet, em que a mídia impressa reinava soberana sobre leitores instruídos e cultos”. Sua história se dá, então, em revistas como *Esquire*, *The New Yorker*, *New York* e *Rolling Stone*. Esses veículos publicaram não só os principais textos que se pode reunir sob a alcunha Novo Jornalismo nos anos 1960, como também textos de crítica e defesa dessa forma de reportagem – os de Wolfe e MacDonald, entre eles.

Conforme mencionado no tópico anterior, o otimismo de Wolfe em relação ao Novo Jornalismo, quando não era denotado, se expressava em críticas que ele lançava sobre as formas mais tradicionais de reportagem e que não recaíam sobre sua própria escrita. Esse

gesto, perceptível no já citado ensaio, fora inaugurado, porém, antes.

No começo dos anos 1960, Wolfe, então repórter de um suplemento dominical chamado *New York*, escreveu dois artigos em que tratava ironicamente William Shawn e a revista por ele editada, *The New Yorker*, à época sua principal concorrente. Conforme os artigos, a revista de Shawn, que um dia fora uma dos mais prestigiosos veículos de não ficção do país, havia se tornado um espaço altamente conservador e burocrático, em que o melhor jornalismo da época não prosperava.

Em resposta/represália, Dwight MacDonald, jornalista de *The New Yorker*, “escreveu um contra-ataque de 13 mil palavras, publicado em duas edições da *New York Review of Books*, rebatendo metodicamente as duas reportagens de Wolfe” (WEINGARTEN, 2010, p. 13). No texto, MacDonald (1974) referia-se, como dissemos, à prosa de Wolfe como “parajornalismo” e afirmava que o autor produzia entretenimento no lugar de jornalismo e que este era, ainda, de má qualidade: não tinha a qualidade estética que se espera das ficções assumidas. O que Wolfe fazia era, para MacDonald, uma forma bastarda.

Segundo Weingarten (2010, p. 14), essa guerra de ensaios evidenciou “algo que estava escondido havia anos: uma ruptura cada vez maior entre repórteres tradicionais e os ‘parajornalistas’ sobre os quais MacDonald escrevera de maneira tão destrutiva e com tanto desprezo”. Se tal diferenciação havia sido há muito engendrada, então por que chamar as práticas de Wolfe e de outros repórteres de novas? Novo Jornalismo, a expressão, gerou desde cedo muito desconforto.

Mesmo Wolfe (2005, p. 76) reconhece que “um novo jornalismo estava em obras durante os anos 50” – e pode-se dizer que a mistura de literatura e não ficção em textos que pretendem falar sobre o real seja uma prática bastante anterior. Não obstante, o termo era empregado para se referir principalmente àquelas reportagens criativas dos anos 60 e 70 nos Estados Unidos. Temos, em Bulhões (2007), uma possível justificativa para o uso da expressão:

No país em que o jornalismo mais se desenvolveu como sinônimo de prática textual pré-moldada, cujos produtos redacionais passam por uma estrutura similar à da linha de produção industrial, compreende-se que o *New Journalism* tenha adquirido o sentido de uma postura libertária. (BULHÕES, 2007, p. 146).

Dito de outro modo, nos termos de Wolfe (2005, p. 41), em “meados dos anos 60, o que aconteceu foi que, de repente, sabia-se que havia uma espécie de excitação artística no jornalismo, e isso em si já era uma novidade”. O Novo Jornalismo, então, foi como uma declaração de independência em relação às formas de reportagem correntes.

Tais considerações, embora resumam o Novo Jornalismo, não o explicam. A rigor, ele sequer pode ser considerado um movimento, uma vez que lhe falta uma declaração de princípios. Entretanto pode-se dizer, conforme Bulhões (2007, p. 45), que o Novo Jornalismo “foi mais uma atitude que se processou na fluência da prática textual”, desenvolvida por autores como Jimmy Breslin, Tom Wolfe, Gay Talese, Norman Mailer e Truman Capote – para citar alguns. Também para Weingarten (2010):

Não há uma definição firme, reconhecida para o Novo Jornalismo, e seus críticos frequentemente destacavam seu significado irritantemente indeterminado como um grande defeito. Como se pode ter um movimento se ninguém sabe o que esse movimento representa? Seria o Novo Jornalismo o gonzo participativo de Hunter S. Thompson? Os bizarros contos impressionistas de Jimmy Breslin? A prova nervosa giroscópica de Tom Wolfe? A resposta é que se trata de um jornalismo que se lê como ficção, e que soa como a verdade do fato relatado. Tomando emprestado o título de uma antologia de jornalismo literário de 1997, é a arte do fato. (WEINGARTEN, 2010, p. 17).

A ideia de que o Novo Jornalismo corresponde a não ficção que pode ser lida como romance, à arte do fato, é bastante aceita e esclarecedora, mas não o isenta de críticas que, lançadas nos anos 1960 por MacDonald, ainda são pertinentes. A trilha desses apontamentos se mostra interessante para compreender essa não ficção criativa por outro ângulo – o de suas tensões –, e é por ele que vamos, agora, seguir.

### **3.3 Novo jornalismo na fronteira com o real**

A descrição de cenas íntimas e o uso de monólogos internos – como vimos, características comuns em reportagens associadas ao Novo Jornalismo, segundo Wolfe (2005) – levou muitos leitores a questionar a veracidade das informações contidas naqueles textos. E mesmo Tom Wolfe assume ter desconfiado da precisão jornalística do perfil de Joe Louis, feito por Talese – um dos primeiros do gênero a circular na imprensa americana. “Minha reação instintiva, defensiva, foi achar que o sujeito tinha viajado, como se diz... improvisado, inventado o diálogo... Nossa, ele talvez tenha criado cenas inteiras, o nojento inescrupuloso...”, diz o autor (WOLFE, 2005, p. 22).

*A sangue frio*, de Capote – tido por Wolfe (2005), Bulhões (2007) e Weingarten (2010) como o livro que consagrou o Novo Jornalismo, sobretudo por ter sido feito por um romancista que, ao se voltar para esta forma de reportagem, elevou sua carreira e seu status a níveis inimagináveis – foi igualmente confrontado com a dúvida sobre a veracidade dos fatos.

Em sua defesa, conforme Weber (1980, p. 29, tradução nossa<sup>12</sup>), Capote e outros escritores insistiam em que seu trabalho era digno de credibilidade porque as “cenas estendidas, longos trechos de diálogos, monólogos internos – tudo fora derivado do árduo trabalho de reportagem que fizeram durante meses e até anos investigando seus temas”.

Talese (2009), que dedicara anos na elaboração de seus livros reportagem (por exemplo, *A mulher do próximo*, sobre as liberdades sexuais que marcaram os Estados Unidos nas décadas de 60 e 70, antes da propagação da AIDS, levou 9 anos de pesquisa e escritura), também faz sua defesa. Para o autor,

Embora muitas vezes seja lido como ficção, o novo jornalismo não é ficção. Ele é, ou deveria ser, tão fidedigno quanto a mais fidedigna reportagem, embora busque uma verdade mais ampla que a mera compilação de fatos passíveis de verificação, pelo uso de aspas e observância dos rígidos princípios organizacionais à moda antiga. (TALESE, 2009, p. 9).

Essa desconfiança em relação à veracidade das informações dispostas em uma não ficção criativa, como as reportagens do Novo Jornalismo, está sintonizada com o que Weber (1980) entende ser uma cobrança da classe jornalística: para esta, a reportagem literária toma liberdades em relação aos fatos com a intenção de criar efeitos artísticos ou emocionais, mas não deveria fazê-lo, pois, assim, nega a objetividade e a neutralidade.

De outro lado, os literatos também criticam a reportagem do Novo Jornalismo. Para estes, ela está muito presa ao fato – e isto atrapalha a produção literária que, idealmente, não deve sofrer nenhum constrangimento e ser tão imaginativa quanto seu autor desejar. “A questão pode ser ilustrada de outra forma”, esclarece Weber (1980, p. 27), “literatura séria, realista ou fabuladora, nunca serve como um espelho acurado do mundo. Esse é o papel do jornalismo. A literatura é refração, distorção do mundo” e conclui, “se arte não é sobre a vida, jornalismo supostamente é” (WEBER, 1980, p. 28, tradução nossa<sup>13</sup>).

As liberdades em relação ao real ficam evidentes quando se pensa nas formas de tratar os personagens. Se, na ficção, os escritores estão à vontade para criá-los do modo como entenderem, no jornalismo, ao contrário, os autores são bastante restringidos. Uma vez que tem, diante de si, pessoas e suas vidas, a escrita dos repórteres deve observar a verossimilhança em relação àqueles que são objetos do relato; não se pode inventá-los ou

<sup>12</sup> “They insisted, as Capote said of *In Cold Blood*, that their works were ‘true’ accounts. Extended scenes, long stretches of dialogue, interior monologues – all of it was derived from the arduous reporting they did, from months and even years spent with their subjects.” (WEBER, 1980, p. 29).

<sup>13</sup> The point can be illustrated another way. Serious literature, realistic as well as fabulistic, never holds up an entirely accurate mirror to the world. That is the aim of journalism. Literature, as opposed to journalism, is always refracting rather than reflecting medium; it always to some degree distorts life” (WEBER, 1980, p. 27). “If art is not about life, journalism is supposed to be” (WEBER, 1980, p. 280).

enriquecê-los, sob pena de produzir reportagens desconectadas da realidade.

Essa questão, entre outras de relevância para se pensar a reportagem criativa, foi explorada por Janet Malcolm (2011) em *O jornalista e o assassino*, obra em que discute as complexidades do encontro entre repórteres e suas fontes. De saída, a autora afirma que “qualquer jornalista que não seja demasiado obtuso ou cheio de si para perceber o que está acontecendo sabe que o que ele faz é moralmente indefensável” (MALCOLM, 2011, p. 11) e, ao longo da obra, em que investiga o caso MacDonald contra McGuinnis, “uma versão grotescamente ampliada do encontro jornalístico normal” (MALCOLM, 2011, p. 26), sustenta que a fonte, tema de um escrito não ficcional, será sempre vítima de um engano perpetrado pelo escritor.

A catástrofe, para aquele que é tema do escrito, não é uma simples questão de um retrato pouco lisonjeiro, ou de uma apresentação errônea de suas opiniões; o que dói, o que envenena e algumas vezes leva a extremos de desejo de vingança, é o engano de que foi vítima. Ao ler o artigo ou livro em questão ele tem de encarar o fato de que o jornalista – que parecia tão amigável e solidário, tão interessado em entendê-lo plenamente, tão notavelmente sintonizado com o seu modo de ver as coisas – nunca teve a menor intenção de colaborar com ele na sua história, mas pretendia, o tempo todo, escrever a sua própria história. (MALCOLM, 2011, p. 11).

Temos, pois, que o encontro de um jornalista com um possível personagem de um relato não ficcional dá partida a um jogo mútuo de interesses: de um lado, a fonte quer que sua versão da história seja contada por alguém idealmente digno de credibilidade, como que dando chancela a ela; de outro, o jornalista busca criar uma narrativa autoral que, no entanto, está atrelada a uma boa história que depende tão somente da fonte.

Nenhum dos lados é ingênuo quanto a isso, diz Malcolm. Em relação aos entrevistados, ela escreve que “toda viúva ludibriada, todo amante desiludido, todo amigo traído, toda personagem de um texto sabe, de algum modo, o que o espera, e mantém a relação mesmo assim, impelido por algo mais forte que a razão” (MALCOLM, 2011, p. 16). Essa, no entanto, não é uma questão fechada.

Brum (2013) entende que a traição, embora aconteça seja, em algum nível, consciente, não deve ser tomada como incontornável, constitutiva do ato de reportar. Autora de *A casa de velhos*, reportagem sobre a rotina e as esperanças de idosos que vivem em um asilo carioca, Brum (2013, p. 129) diz que “nenhuma reportagem é mais importante que uma pessoa”, (2013, p. 129). Ainda conforme a autora, repórteres têm a obrigação de esclarecer, para as fontes, todas as possíveis consequências da publicação do relato não ficcional.

Se, para Malcolm (2011, p. 139) “o jornalista tem que fazer o seu trabalho em um estado de anarquia moral deliberadamente induzido”, e conscientemente enganar suas fontes, ocultando suas reais intenções para obter os dados de que precisa, para Brum (2013, p. 129), “nós [repórteres] sempre temos de dar para cada um que nos honra com a história de sua vida a explicação clara, honesta, de que isso vai ser contado para milhões de pessoas, vai se transformar em documento”. Esta é uma questão que se impõe à prática da reportagem, e que cuja solução não pode ser dada de antemão.

Retomando o pensamento de Malcolm (2011), a autora diz que, de sua parte, a fonte tenta envolver o jornalista; e este tenta criar as condições para que o personagem se expresse da melhor maneira para que, então, ele tenha material para sua história. Quando isso não acontece, o repórter deveria buscar outro personagem, de natureza mais autofabuladora, sobre quem possa escrever uma narrativa interessante, digna da interface literário-jornalística da reportagem. Essa dinâmica, válida para todo encontro jornalístico, como defende Malcolm (2011), seria especialmente destacada nas práticas associadas ao Novo Jornalismo.

Essa, no entanto, é uma questão que será melhor investigada na análise da empiria eleita para esta pesquisa. A princípio, nos parece que as reportagens de Talese e de João Antônio, bem como sua obra ficcional – que não será objeto desta análise, mas que ajuda a compreender o autor – tratam, justamente, de pessoas que não são autofabuladoras, como Malcolm sugere que devem ser os personagens da não ficção criativa.

Mas, por que, na transformação da vida em arte, o escritor de não ficção tem menos privilégios que o ficcionista? À pergunta de Malcolm, ela mesma responde. “Porque o escritor de ficção tem mais privilégios. Ele é dono da sua própria casa e pode fazer dela o que quiser; pode até derrubá-la, se tiver inclinação para tanto” (MALCOLM, 2011, p. 149). E prossegue na metáfora:

Mas o escritor de não ficção é apenas um inquilino, que se deve ater às cláusulas do contrato, que estipulam que ele deve deixar a casa (conhecida pelo nome de Realidade) nas mesmas condições em que a encontrou. Pode trazer a sua mobília e distribuí-la como quiser (o chamado Novo Jornalismo trata da distribuição da mobília pela casa), e pode ligar o rádio, não muito alto. Mas não deve mexer na estrutura fundamental da casa, nem alterar qualquer das características arquiteturais. O escritor de não ficção tem com o leitor um contrato que o obriga a limitar-se a eventos que ocorreram de fato e às personagens que tenham equivalentes na vida real, e que não permite que ele enfeite a verdade sobre tais eventos ou personagens. (MALCOLM, 2011, p. 149).

Ao contrário dos literatos, que veem o atrelamento ao real da não ficção criativa como um problema, Malcolm argumenta que aí está, justamente, um benefício de que ela goza. Pois se o ficcionista deve criar sua história do zero, o repórter já tem, na vida, parte dela pronta. E

por ser assim, argumenta a autora, os leitores são mais clementes em relação ao desempenho estético da reportagem, em comparação ao que esperam das ficções. “O leitor aceita isso sem se queixar; sente-se compensado pela inferioridade de sua experiência de leitura com o que considera como o caráter edificante do gênero: uma obra sobre algo que é verdadeiro, [...] tem seu valor apenas por isso” (MALCOLM, 2011, p. 149).

Ainda com o argumento da autora, a já citada crítica de Macdonald (1974), sobre a bastardia da reportagem, sua incapacidade de atingir a altitude poética da pura ficção, fica parcialmente respondida, tendo em vista os fins da reportagem; trata-se do real, e por isso a reportagem tem apenas o desempenho estético possível. No que diz respeito ao trato dos personagens, contudo, outra crítica do autor deve ser recuperada. Diz Macdonald (1974) que

Há dois tipos de assuntos abordados no Parajornalismo. O tipo que Tom Wolfe explora nesse livro [The Kandy-Kolored Tangerine-Flake Streamline Baby] é o mundo das celebridades; o outro tipo é a vida do “pequeno homem”. Ambos, célebres e ordinários, oferecem a mesma vantagem: imprecisões não terão sérias consequências. As ‘pequenas pessoas são desconhecidas do leitor e, se acharem que foram mal representadas, não estarão em posição de fazer nada a respeito. As celebridades relevam as invasões em sua vida privada porque isso faz parte de sua profissão (MACDONALD, 1974, p. 231).

Embora se possa dizer que há tanto risco nas imprecisões que o repórter venha a cometer quanto nas precisões, no que ele diz acertadamente sobre a vida de seus personagens, a crítica de Macdonald (1974) deixa-nos um alerta que é, inclusive, corroborado por Vidal e Souza (2010). Para a autora, os brasileiros representados em reportagens – em geral periféricos, conforme sua leitura –, não poderiam estar em condição mais desigual. “O lugar de subalternidade em relação ao entrevistador e ao leitor da reportagem oferece-lhes apenas a opção do silêncio e da inércia diante do que quer que digam sobre ele, sua família, sua casa e sua terra” (VIDAL E SOUZA, 2010, p. 227).

Retomamos, assim, um dos eixos desta pesquisa, que diz respeito à reportagem em sua forma literária e a seu interesse pela vida de pessoas comuns. Ele será o mote de observação da empiria eleita: as reportagens de João Antônio e de Gay Talese sobre pessoas e espaços anônimos. Ambos operaram, nos anos 1960, o movimento de lançar luz sobre as histórias de pessoas que permaneciam às sombras, conferindo-lhes determinada visibilidade. Gostaríamos, agora, de compreender o que há de contemporâneo nessa atitude.

### 3.4 A ideia de contemporâneo

Quando da abertura de um seminário no Instituto de Arquitetura de Veneza, Giorgio Agamben (2009, p. 57) iniciou uma reflexão sobre o que é ser contemporâneo; “De quem e do que somos contemporâneos? E, antes de tudo, o que significa ser contemporâneo?”, questiona o filósofo. De Nietzsche, o autor traz a noção de intempestivo – o contemporâneo seria o sujeito que não adere completamente a seu tempo; embora pertença a este e com ele esteja comprometido, consegue distanciar-se para melhor percebê-lo e apreendê-lo; “O contemporâneo é o intempestivo”, diz (AGAMBEN, 2009, p. 58), e “aqueles que coincidem muito plenamente com a época, que em todos os aspectos a esta aderem perfeitamente, não são contemporâneos porque, exatamente por isso, não conseguem vê-la, não podem manter fixo o olhar sobre ela” (AGAMBEN, 2009, p. 59).

Intempestividade, prossegue Agamben (2009), implica em uma anacronia. Data de 1874 a publicação das *Considerações Intempestivas*, de Nietzsche, com as quais o filósofo almejava “acertar as contas com o seu tempo, tomar posição em relação ao presente” (AGAMBEN, 2009, p. 58); intempestiva, fora de seu tempo, seria a segunda “Consideração” porque, com ela, Nietzsche buscava estimular outra abordagem a respeito de algo que era ponto pacífico em seu tempo; ele escreve que

Intempestiva esta consideração o é porque procura compreender como um mal, um inconveniente e um defeito algo do qual a época justamente se orgulha, isto é, a sua cultura histórica, porque eu penso que somos todos devorados pela febre da história e deveremos ao menos disso nos dar conta. (NIETZSCHE *apud* AGAMBEN, p. 58)

Para Agamben (2009), a contemporaneidade consiste nesse deslocamento em relação ao tempo presente – esta seria a condição necessária para que o homem possa melhor observá-lo e apreendê-lo; o esforço se faz necessário porque, segundo o autor, todas as épocas são obscuras para quem as experimenta. Então, enxergando melhor que os outros a própria época, poderia dizer-se que um sujeito é dela contemporâneo. Agamben (2009, p. 59) faz, contudo, uma ressalva: “Essa não-coincidência, essa discronia, não significa, naturalmente, que contemporâneo seja aquele que vive num outro tempo. [...] Um homem inteligente pode odiar o seu tempo, mas sabe, em todo caso, que lhe pertence irrevogavelmente”.

Pertence verdadeiramente ao seu tempo, é verdadeiramente contemporâneo, aquele que não coincide perfeitamente com este, nem está adequado às suas pretensões e é, portanto, nesse sentido, inatual; mas exatamente por isso, exatamente através desse deslocamento e desse anacronismo, ele é capaz, mais do que os outros, de perceber e apreender o seu tempo.

(AGAMBEN, 2009, p. 59)

Temos, então, que contemporâneo é aquele que mantém fixo o olhar em seu tempo, e que toma distâncias dele para, justamente assim, melhor apreendê-lo; “mas o que vê quem vê o seu tempo”, indaga o autor (AGAMBEN, 2009, p. 62). Ao que sugere: “contemporâneo é aquele que mantém fixo o olhar no seu tempo, para nele perceber não as luzes, mas o escuro” (AGAMBEN, 2009, p. 62), e percebê-lo, prossegue, é fruto de volição – enxerga as sombras quem busca o que está além do iluminado.

O autor traz elementos para essa segunda sugestão do que é ser contemporâneo da neurofisiologia da visão. Segundo especialistas, quando fechamos os olhos ou estamos privados de luz, entram em atividade uma série de células da retina, as *off-cells*, às quais cabem produzir “aquela espécie particular de visão que chamamos o escuro” (AGAMBEN, 2009, p. 63), com isso ele conclui que “o escuro não é, portanto, um conceito privativo, a simples ausência da luz, algo como uma não-visão, mas o resultado da atividade das *off-cells*, um produto da nossa retina” (AGAMBEN, 2009, p. 63)

Isso significa, se voltamos agora para a nossa tese sobre o escuro da contemporaneidade, que perceber esse escuro não é uma forma de inércia ou de passividade, mas implica uma atividade e uma habilidade particular que, no nosso caso, equivalem a neutralizar as luzes que provem da época para descobrir as suas trevas, o seu escuro especial, que não é, no entanto, separável daquelas luzes. (AGAMBEN, 2009, p. 63).

Para esta pesquisa, gostaríamos de propor a vida anônima como analogia da sombra de que fala Agamben; o anônimo seria, assim, o não iluminado pelas luzes de seu tempo. E se tomarmos essa luz como a visibilidade midiática, o anônimo seria o sujeito que dela não desfruta, cuja vida – realizações, vicissitudes, acontecimentos rotineiros – não é, costumeiramente e de forma apropriada, objeto das narrativas que circulam nos meios de comunicação.

Embora o jornalismo aborde, a todo momento, em seus produtos, essas pessoas que buscamos definir como anônimas, entendemos que elas permanecem na condição de não iluminadas porque o lugar construído para elas, em notícias e reportagens variadas, não as põe em evidência, de fato. O anônimo midiático pode ser mostrado sem que, com isso, torne-se visível.

Existe, portanto, uma reportagem que indica o lugar do sujeito ordinário, mas não o torna sensível para o leitor. Há, então, um mundo nesse umbral da visibilidade, um universo invisível composto inclusive por aquilo que já foi mostrado; e se “contemporâneo é aquele

que percebe o escuro de seu tempo como algo que lhe concerne e não cessa de interpelá-lo, algo que, mais do que qualquer luz, dirige-se direta e singularmente a ele” (AGAMBEN, 2009, p. 64), Gay Talese e João Antônio, por sua comprometida cobertura da vida de pessoas ordinárias, trazidas ao universo do visível por meio de suas reportagens, seriam, assim, contemporâneos.

Exemplo de jornalista que se aproximou da ficção à época em que se configurava o *New Journalism* nos Estados Unidos, Gay Talese foi um colegial indiferente que ingressou na faculdade de jornalismo do Alabama, com a ajuda de um médico da família, após sucessivas rejeições em outras universidades. Aquele que viria a ser um reconhecido mestre da reportagem iniciou timidamente sua carreira no *New York Times*, jornal “direto e de estrutura firme” (WEINGARTEN, 2010, p. 78) como mensageiro, em 1953.

No *Times*, seu estilo de escrita altamente descritivo floresceu, e Talese tornou-se o titular de uma coluna de duas mil palavras no jornal diário. Ele sentia, porém, que sua vontade de contar histórias precisava de mais espaço, e Harold Hayes, editor da revista *Esquire*, lhe deu essa oportunidade. “Atualmente, estou tentando reunir fatos incomuns sobre Nova York” escreveu Talese em sua carta de apresentação, ‘na esperança de que um dia eu tenha material suficiente para um bom livro’” (WEINGARTEN, 2010, p.80).

O artigo que Talese enviou a Hayes iria figurar no celebrado *Fama & Anonimato*, coletânea de reportagens publicadas a partir dos anos 60. Nele, o autor colocou em evidência bilheteiros de metrô, faxineiras de edifícios comerciais, motoristas de ônibus, engraxates e outros trabalhadores que, por meio de suas experiências, o ajudaram a desvelar uma Nova York bastante mais complexa porque formada por um sem número de vozes.

Contemporâneos também porque ambos tiveram seus trabalhos evidenciados nos anos 60, e ainda porque – evocamos aqui outra acepção, dicionaresca – dizem respeito ao nosso tempo: tornar visível o invisível caracteriza o presente tanto quanto marcara as obras de João Antônio e de Gay Talese. O movimento que se destaca nas reportagens desses autores é, ainda, atual.

Essa predileção por pessoas comuns e pela classe trabalhadora parece compartilhada por João Antônio – leitor assumido do Novo Jornalismo americano –, jornalista-escritor que teve reportagens publicadas na revista *Realidade* durante o final dos anos 60. João Antônio, embora fosse repórter desde os anos 50, despontou como talento merecedor de atenção na cena literária, quando publicou *Malagueta, Perus e Bacanaço*, livro de contos, em 1963.

Em *Realidade* “completou a última etapa de amadurecimento do seu projeto literário” (LACERDA, 2012, p. 26), em que ficção e jornalismo se alimentavam mutuamente,

aproximando-se de faixas sociais esquecidas pela intelectualidade brasileira – as marginalizadas. Na matéria “O pequeno prêmio”, o autor retrata as corridas de trote que acontecem em um decadente hipódromo da periferia paulista, e em “Quem é o dedo duro?” João Antônio revela o malandro que trai seus pares – o dedo duro desempenha o papeis de bandido e de polícia, e é escória para os dois grupos.

Em *Malagueta, Perus e Bacanaço*, como nos livros que o seguiram – *Leão de chácara, Dedo-duro, Abraçado ao meu rancor* – João Antônio mostrou no texto a integração com as camadas mais baixas da vida urbana brasileira de sua época. Malandros, jogadores de sinuca, mendigos, ladrões, prostitutas, engraxates, pivetes boêmios, esmoleiros e bêbados protagonizaram seus trabalhos literários e foram objeto central de suas narrativas jornalísticas (BULHÕES, 2007).

## 4 JOÃO ANTÔNIO: “UMA ESCRITA DA ESCÓRIA”

### 4.1 No subsolo da vida ordinária

Conhecido simplesmente como João Antônio, o repórter em cujos textos iremos investigar as representações da vida obscura e de seus espaços, nasceu em 1937, na cidade de Osasco, em São Paulo. Filho de um imigrante português e uma carioca, morou parte da vida no bairro Presidente Altino, em que “seu pai e os tios, também vindos de Portugal, haviam comprado lotes de terreno e feito um pequeno núcleo dentro da colônia mais ampla de imigrantes” (LACERDA, 2012, p. 15). Também lá, foi descoberto como o escritor que publicaria diversos títulos de premiada ficção e que produziria uma reportagem atenta à vida de pessoas ordinárias num ambiente urbano.

Desde cedo, João Antônio fez conviver sua vontade de produzir literatura e as muitas experiências ligadas a camadas marginais da sociedade. Conforme Lacerda (2012, p. 16), o escritor, aos 17 anos, “vinha pulando por diferentes empregos – *office boy*, auxiliar de escritório, bancário e, enfim, redator de publicidade. Arrumando tempo entre o trabalho na agência, o estudo de jornalismo e a boemia nos bares de sinuca e na zona de prostituição, escrevia novos contos”. A essa época, já havia vencido um concurso literário promovido pelo jornal *O Tempo* e estabelecia contato com diferentes escritores a fim de receber críticas e articular sua publicação. Ainda conforme Lacerda,

Sua produção amadureceu cedo, fundindo duas vertentes primordiais de inspiração: uma que ele próprio classificou de “literatura do homem”, na qual elegera como expoentes Ernest Hemingway, Maksin Górkki, Émile Zola; e uma vertente lírica, formada pelos poetas, sobretudo Fernando Pessoa e Carlos Drummond de Andrade, e letristas de samba da velha guarda, com destaque para Noel Rosa. Do ponto de vista estilístico, entretanto, essas influências seguiam um modelo superior a todos os demais: Graciliano Ramos.

A partir de 1957-58, seus contos já estavam saindo como queria: másculos, sem floreios, mas carregados de emoção. Passavam-se em oficinas mecânicas, academias de boxe, vestiários de times de futebol, salões de sinuca e quartéis militares, e, no entanto, eram tocados pela melancolia, pelo desejo de amar, pela consciência da fragilidade emocional e social dos personagens. (LACERDA, 2012, p. 16).

Em 1963, saiu pela editora Civilização Brasileira o seu *Malagueta, Perus e Bacanaço* – “um sucesso retumbante de crítica, graças à força e sensibilidade do conjunto, e ao ímpeto de artesão do jovem escritor”, escreve Lacerda (2012, p. 19) – indicando para o que Antonio Candido (2012) chamou de “crescendo” dos contos reunidos. Conforme o crítico, os textos da primeira parte de *Malagueta, Perus e Bacanaço* iniciam os leitores na linguagem de João Antônio, ao passo que os contos finais, mais elaborados também em relação aos contextos, a

desenvolvem plenamente.

O sucesso do livro foi devido, ainda, “à rede de relações literárias que soubera estabelecer e ao fato de ser um legítimo representante das classes trabalhadoras no meio literário, o que já pegava bem nessa época (e pegaria ainda melhor depois)”, diz Lacerda (2012, p. 19). Pois nesta primeira obra, com o conto-título e outros oito textos, já se fazia notável o empenho do autor em cultivar um modo de expressão próximo ao da fala de seus personagens, que fosse a um só tempo emocional e bruto.

Também em *Malagueta, Perus e Bacanaço* já se lê sobre pessoas ordinárias em situações naturais. Enfim, nesta publicação, como nas seguintes, já se percebe a preocupação de João Antônio em trabalhar uma estética narrativa que derive do conteúdo tratado<sup>14</sup> – uma linguagem popular, pois extraída de camadas tais da sociedade. Para Bulhões (2007), João Antônio desenvolveu uma escrita da escória – seus textos falam com ela, em sua múltipla variedade. Conforme o autor,

Certamente não há, no quadro da cultura brasileira dos últimos 50 anos, obra que tenha mais profunda e intensamente alcançado o subsolo da vida brasileira, que tenha como a dele atingido o território dos párias sociais, dos excluídos, dos lumpen (o vadio, o malandro, “o virador”) com seu código de vícios, com seu *ethos*. Tudo isso numa espécie de operação “por dentro”, dedicando-se a dar voz às experiências humanas mais desfavoráveis, sórdidas e trágicas, como a fixação de seus diversos e ricos tipos: malandros, jogadores de sinuca, mendigos, ladrões, prostitutas, engraxates, pivetes, cáftens, leões-de-chácara, viradores, marafonas, picaretas, travestis, traficantes, bicheiros, pingentes, camelôs, vadios, boêmios, esmoleiros, vendedores da arraia-miúda, pedintes, bêbados, larápios, zés-manés, os eira-sem-beira, os pés inchados. (BULHÕES, 2007, p. 181).

Cândido (2012, p. 579) observou, em comentário sobre o primeiro livro de João Antônio, que em sua narrativa há “uma coragem tranquila de elaborar a irregularidade, aceitando os caprichos da conversa, as hesitações, as repetições, as violações do ‘bom gosto’ convencional”. Ainda conforme o crítico, as estratégias narrativas de João Antônio “contradizem os manuais de escrever bem, mas aumentam o alcance da expressão porque a aproximam da naturalidade” (CÂNDIDO, 2012, p. 579). Foi também o crítico quem fez a seguinte anotação:

Prolongando uma tradição estilística que remonta a Émile Zola, João Antônio inventou uma espécie de uniformização da escrita, de tal maneira que tanto o narrador quanto os personagens, ou seja, tanto os momentos de estilo indireto quanto os de estilo direto, parecem brotar juntos da mesma fonte. [...] Não se trata, portanto, de mais um autor que usa como pitoresco, como coisa exterior a si próprio, a fala peculiar dos incultos. Trata-se de um narrador culto que usa

<sup>14</sup>Embora sua produção ficcional não seja objeto desta análise, sabemos, com Lacerda (2012, p. 28), que, “quando não autobiográfica, ele buscava preservar [em tais histórias] uma autenticidade pelo menos testemunhal” – por isso, perscrutá-la é importante para esta pesquisa.

sua cultura para diminuir as distâncias, irmanando a sua voz à dos marginais [...]. (CÂNDIDO, 2012, p. 581).

O que foi observado por Cândido ressoa preocupações norteadoras do trabalho jornalístico e literário de João Antônio, elaboradas em *Corpo-a-corpo com a vida*, manifesto de 1975. Conforme o escritor, as camadas intelectuais da sociedade brasileira estavam terrivelmente afastadas das camadas populares e, em razão disso, produziam uma literatura que sempre se enquadrava em estilos narrativos externos, “modas e ismos” (ANTÔNIO, 1975, p. 143), resultantes de “uma cultura precariamente importada e pior ainda absorvida, aproveitada, adaptada” (ANTÔNIO, 1975, p. 143). Para João Antônio,

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

Prosseguindo, em elogio a suas referências – Lima Barreto, Graciliano Ramos, José Lins do Rego, Oswald de Andrade, Manuel Antônio de Almeida<sup>15</sup> –, João Antônio escreve que não é possível, no Brasil, “produzir uma literatura de heróis taludos ou grandiosidade imponente” (ANTÔNIO, 1975, p. 144) se há homens no país que estão “comendo rapadura e mandioca em beira de estrada e esperando carona em algum pau-de-arara para o Sul, já que deve e precisa sobreviver” (ANTÔNIO, 1975, p. 144). E mais adiante:

Precisamos de uma literatura? Precisamos. Mas de uma arte literária, como de um teatro, de um cinema, de um jornalismo que firam, penetrem, compreendam, exponham, descarnem as nossas áreas de vida. Não será o futebol o nosso maior traço de cultura, o mais nacional e o mais internacional; tão importante quanto o couro brasileiro ou o café *of Brazil*? A umbanda não será a nossa mais eloqüente religião, tropical e desconcertante, luso-afro-tupiniquim por excelência, maldita e ingênua, malemolente e terrível, que gosta de sangue e gosta de flores? A desconhecida vida de nossas favelas, local onde mais se canta e onde mais se existe um espírito comunitário; a inédita vida industrial; os nossos subúrbios escondendo quase sempre setenta e cinco por cento de nossas populações urbanas; os nossos interiores – os nossos intestinos, enfim, onde estão em nossa literatura? Em seus lugares não estarão colocados os realismos fantásticos, as semiologias translúcidas, os hipermodelismos pansexuais? Enquanto isso, os aspectos da vida brasileira estão aí, inéditos, não tocados, deixados pra lá, adiados eternamente

<sup>15</sup> Bulhões (2007) refere-se aos autores que inspiraram João Antônio como membros de um “cânone mínimo” – sugerindo que foram os maiores na representação dos menores. Ainda conforme o autor, “trata-se, como se vê, de filiação a um segmento antiletrista e antiacademista. Trata-se também da crença em um modo de fazer literatura cuja linguagem captaria as formas da comunicação cotidiana numa postura contrária a qualquer ornamentação” (BULHÕES, 2007, p. 185).

e aguardando os comunicadores, artistas, intérpretes. (ANTÔNIO, 1975, p. 146).

João Antônio clama por uma literatura Realista e de compromisso social, exige que ela “se rale nos fatos e que não rele neles. Nisso, a sua principal missão – ser a estratificação da vida de um povo e participar da melhoria e da modificação deste povo” (ANTÔNIO, 1975, p. 146). Em sua avaliação, parece concordar com a crítica elaborada por Wolfe (2005) a respeito das técnicas modernistas que introduziram uma narrativa mais fabuladora na literatura americana de finais do século XIX: tais formas não diriam respeito à realidade social que, no entanto,urgia por representação.

Também como fizera Wolfe (2005), a crítica que João Antônio lançava sobre a literatura de sua época não recaía sobre si. Pois, se outros autores haviam abandonado a realidade que os cercava, ele, ao contrário, estava colado a ela e, em decorrência disso, também a sua produção. Ele escreveu, a respeito de seu primeiro livro, que “*Malagueta, Perus e Bacanaço*<sup>16</sup> é, talvez, mais sinuca que literatura” (ANTÔNIO, 1975, p. 150), sugerindo, assim, que há uma marcada equivalência entre seu texto e a experiência que narra.

O sucesso de sua obra inaugural e as relações que o escritor estabeleceu no meio literário renderam-lhe um convite para trabalhar no *Jornal do Brasil (JB)*, um dos principais periódicos nacionais naquele período. João Antônio muda-se, então, para o Rio de Janeiro. À época, o Novo Jornalismo americano já ecoava no país, e o autor estava atento às possibilidades narrativas que esta influência abriria, pois o “novo jeito de fazer jornalismo podia significar para ele a realização de um sonho: tirar o sustento daquilo que escrevia” (LACERDA, 2012, p. 24).

Vinha encaminhando-se para isso ano a ano, aproximando o que fazia para sobreviver do que fazia por amor. Já iam longe os anos de caixa de banco ou auxiliar de escritório, e livrara-se da publicidade que feria seu orgulho ao obrigá-lo a redigir “mentiras eloquentes sobre o cimento Portland Irajá”. Se conseguisse emprego num veículo que lhe permitisse dar o próximo passo, fundindo sua literatura ao que publicava como reportagem, o processo finalmente poderia se completar. Não era um repórter qualquer, afinal, era um escritor, vencera prêmios, ganhara o respeito dos críticos”.(LACERDA, 2012, p. 24).

No *JB*, contudo, deu à maioria de suas matérias um tratamento convencional – o jornal talvez fosse central demais para investir nas novas formas, sugere Lacerda (2012); além disso, o Novo Jornalismo pressupõe um tratamento literário que demandaria um tempo incompatível com a rotina dos jornais diários. Em 1967, então, João Antônio retorna a São Paulo, onde “os

---

<sup>16</sup> Neste conto, João Antônio narra uma madrugada na vida de três malandros, que perambulam por diversos bairros de São Paulo em mesas de sinuca, onde pudessem jogar e lucrar algum dinheiro com apostas e trambiques.

salários eram melhores e, mais importante que isso, as novas técnicas começavam a ser adotadas com maior frequência” (LACERDA, 2012, p. 25). Foi trabalhar em *Claudia*, como repórter especial, com “regalias na escolha das pautas e autonomia para dar um passo adiante na fusão entre ficção e reportagem” (LACERDA, 2012, p. 25).

Ainda neste ano, recebeu um convite para colaborar com *Realidade*, revista fundada em 1966, cujo projeto editorial se coadunava com muitas das pretensões do escritor para a literatura e para o jornalismo. José Carlos Marão e José Hamilton Ribeiro (2010), colegas de redação de João Antônio, lembram que, para as matérias de *Realidade*, o cenário deveria ser o nacional; os personagens, gente comum. Em função da liberdade para escritura que favorecia os repórteres, *Realidade* ficou conhecida como uma “revista de autores”. Conforme Lacerda,

foi no período como jornalista de *Realidade* que o escritor completou a última etapa de amadurecimento de seu projeto literário. Lá ele publicaria ao todo oito matérias, das quais pelo menos quatro foram publicadas em livro, algumas sem nenhuma alteração. Para João Antônio, deixaram de existir fronteiras muito definidas entre texto de ficção e reportagem, entre crônica e reportagem, retrato e crônica, paisagem, reportagem e conto. (LACERDA, 2012, p. 27).

Embora tenha deixado a revista pouco tempo depois, em solidariedade à saída de Paulo Patarra, editor chefe que abdicara do cargo em função de divergências com a direção do grupo Abril, a experiência na revista foi decisiva para João Antônio. Tal como acontecera com Capote e Norman Mailer, “a participação na equipe de *Realidade* e a adoção de técnicas modernas de escrita deram-lhe uma projeção profissional ainda maior do que a obtida como escritor prodígio (autor de um livro só) ou repórter cultural do *JB*” (LACERDA, 2012, p. 28). É desta fase que constam os textos que serão analisados nesta dissertação.

A maioria das reportagens publicadas por João Antônio em *Realidade* data de 1968. Em consonância com as proposições do veículo, seus textos abordam uma variedade significativa de temas. *Quem é o dedo-duro?* aborda o estilo de vida de alcaguetes; infiltrados entre os malandros em regiões periféricas, são orientados por policiais – para ambos os grupos, polícia e marginalia, o dedo-duro é considerado como escória. *Um dia no cais*, trata da zona de prostituição no cais de Santos; nesta reportagem, João Antônio acompanha, com mais atenção, os trajetos de duas prostitutas: Rita Pavuna e Odete Cadilaque.

Em *O pequeno prêmio* está tematizada a corrida de trotes realizada em um decadente hipódromo paulista, ao qual assomam pessoas pobres e taxistas – o principal público do local. *A morte* trata do falecimento e de como ele é interpretado, questionado ou evitado por pessoas comuns, por teólogos, por médicos ou filósofos. Aracy de Almeida, sambista famosa pelas interpretações de Noel Rosa, é perfilada em *Ela é o samba*.

João Antônio escreveu, também, sobre como Belo Horizonte se preparou para um jogo do Cruzeiro contra o Atlético no Mineirão, em *É uma revolução*. Inaugurado em 1965, o estádio é apresentado como um espaço que transformou o lazer dos belo-horizontinos. Neste texto, o repórter trata de pessoas que, pobres, não tinham condições de ir ao estádio e ficavam à margem do espetáculo.

Depois de seu primeiro sucesso, João Antônio publicou *Leão de Chácara* (1975), *Malhação do Judas Carioca* (1975), *Casa de loucos* (1976), *Calvário e porres do pingente Afonso Henriques de Lima Barreto* (1977), *Lambões da Caçarola* (1977), *Ô, Copacabana* (1978), *Noel Rosa: literatura comentada* (1981), *Dedo-duro* (1982) e *Abraçado ao meu rancor* (1986), entre outros títulos. À época da publicação deste último livro, entretanto, o prestígio do escrito havia decaído; então, ele se autoavaliava como

Um autor para quem os ventos da moda literária não ventavam lá muito a favor, e que chegava a receber alguns tratamentos reticentes, não direi caricaturais, mas esvaziantes, como: Rabelais da Boca do Lixo, Astro da Literatura Amassada, Clássico Velhaco e outros. Afinal, vivemos num país em que a estrela passa a carne de vaca com uma rapidez meteórica. (LACERDA, 2012, p. 33).

A queda de seu prestígio seria devida, em parte, à retração de sua capacidade criativa. Diz Lacerda (2012) que João Antônio passara a alimentar a imprensa com repetições de textos anteriores, o que não caía bem. Outra razão para a diminuição de seu prestígio estaria ligada à visão maniqueísta que o autor desenvolvera. Aclamado nos anos 1960 e 1970 por encarnar as classes marginalizadas, João Antônio seria, conforme um crítico seu, “incapaz de vencer um maniqueísmo binário (senão primário) e apontar um policial decente ou um malandro monstruoso” (RIBEIRO *apud* LACERDA, 2012, p. 37).

João Antônio, nos anos 1980, também não era mais pertencente às camadas marginalizadas que um dia retratou. “[...] deixou de ser um proletário comum. Querendo ou não, lera muita coisa, conhecera muita gente, viajara a outros países, tivera glórias. Essa contradição foi-lhe extremamente dolorosa” (LACERDA, 2012, p. 40). Tal sentimento foi expresso em *Abraçado ao meu rancor*, conto que dá título a um dos livros de sua última fase.

No texto, um repórter habituado a São Paulo, mas empregado no Rio de Janeiro, é designado para cobrir os eventos do que parece ser uma semana de estímulo ao turismo na capital paulista; um tédio para o narrador, que logo se desvencilha desta função e vai revisitar sua cidade, e então a descobre tristemente mudada. Também o narrador se vê transformado e lamenta por isso; sobre si, que muito antes teria sido um semelhante naquelas terras, João Antônio escreve:

Quando os conheci e gostei deles, quando me estrepei e sofri na mesma canoa furada, a perigo e a medo, eu não tinha esses refinamentos, não. Mudei, sou outra pessoa; terei tirado de onde essas importâncias e lisuras? De teu pai não foi, mano. Também é verdade que agora visto na moda e não simples. Meto antes as roupas que, só depois, chegarão aqui e ando tostado de sal, areias, mar. (ANTÔNIO, 2012, p. 426).

João Antônio demonstra uma sensação de incômodo por não pertencimento: se não era um malandro como os que retratara, se já não levava mais a vida humilde que elogiava em seus textos, também não havia aderido à classe jornalística – ali também se sentia deslocado, conforme expressou, em forma de crítica, neste mesmo conto:

[...] tenho dito, com algum rompante, que a profissão faz alcoólatras, jogadores, impotentes, solitários empedernidos ou viciados na gula da mesa e do poder e, por isso, rodeados de inimigos, detratores e desafetos por toda parte. Gentes, de comum, com a família dançada e lacunas dentro de casa. Falo demais. Tenho a língua esperta, algum poder de verbalização e outros leros.

Provavelmente, só por si, a profissão não faça essas desgraças e devastações, mas, sim, os infelizes que a procuram, fracassados em outros meios, já chegam a ela doentes, impregnados, neurastênicos, ansiosos, atrapalhando-se com espectros e manias. Isso. Agora a profissão apressa bem esses processos.

Nem pode haver ocupação mais provinciana. Os redatores gostariam de ser intelectuais de letras, fortes pensadores, como julgam ser os lá de fora: um Malraux, um Camus, um Sartre. Os repórteres, alguém parecido com Jack London, ou Hemingway, que julgam terem vivido grandezas aventureiras. Os diagramadores adorariam chegar a artistas plásticos, famosos e ricos, além de disputados. Já os fotógrafos sonham com Buñuel e Bergman. Todos. Ou quase, quem nem todos poderiam fazer a profissão com nojo igual. (ANTÔNIO, 2012, p. 437).

Sua angústia advém, ainda, de um compromisso com as camadas populares às quais pertenceu e sobre as quais empenhou sua produção literária, mas que já não podia mais cumprir. “Trem é escuro, sujo, fede. Não posso, aqui apertado entre fartum, suores, bodum, passar sem irritação [...] Fora daqui, por mais que me besuntem de importâncias [...] um quê me bate e rebate. Foi desta fuligem que saí. E é minha gente”, escreveu, concluindo *Abraçado ao meu rancor* (ANTÔNIO, 2012, p. 458).

João Antônio morreu sozinho, em casa. Seu corpo foi encontrado em avançado estado de decomposição, em 2006. “Seus livros, antes festejados, na época encontravam-se esgotados nas editoras e longe da lembrança do público. Seus contos, dispersos em antologias desimportantes, feitas sem nenhum critério, pareciam retratos amarelados esquecidos no fundo da gaveta” (LACERDA, 2012, p. 13). Não obstante, como sintetiza Alfredo Bosi

Entrar na casa dos quarenta nos anos 1970; ter sido pobre, boêmio e suburbano numa São Paulo ainda não devorada pelo consumo; ser jornalista de raça e escritor atacadado com o real; viver às voltas com a própria biografia; sentir-se, enfim, em dura e amargosa oposição aos regimes e estilos dominantes: tudo isso faz parte da condição humana e literária de João Antônio (BOSI, 2012, p. 595).

## 4.2 Análise das reportagens de João Antônio

### 4.2.1 Natureza dos tipos e dos espaços anônimos em João Antônio

Com esta categoria de análise, tentaremos organizar os personagens e espaços abordados nas reportagens de João Antônio, publicadas em *Realidade*, conforme sua natureza. Buscamos, aqui, apontar o que o autor reporta como locais e pessoas “centrais” ou “marginais”, bem como algumas das especificidades que delineiam aquelas áreas mal iluminadas, que João Antônio considerava como autênticas de nossa vida brasileira.

Em função da variedade de assuntos abordados em seus textos durante a breve passagem pela revista – e em consonância com o que estabeleceu em *Corpo-a-Corpo com a vida*, sobre abolir a forma apriorística do texto jornalístico – há também variações na natureza dos tipos e espaços retratados nas reportagens. Em algumas, estão os personagens que frequentaram e deram força a sua ficção: tipos marginais, párias sócias, etc; em outras, há menções a tipos mais favorecidos e, em um dos textos estudados, há até uma celebridade; Aracy de Almeida, uma das mais proeminentes intérpretes de Noel Rosa, foi perfilada em *Realidade* por João Antônio.

Entre as reportagens que tratam de tipos marginais temos, em *Quem é o dedo-duro?*, de 1968, uma narrativa sobre o estilo de vida e modo de agir de um personagem ora chamado de Carioca (um nome inventado, um disfarce), ora chamado de Zé Peteleco, seu apelido. Ele é um aplicador de golpes; vive de modo perigoso, pois se finge de malandro para inteirar-se do que outros fazem de ilegal, mas seu objetivo, na verdade, é delatá-los; Zé Peteleco é um alcagüete orientado pela polícia. Nas palavras de João Antônio,

Ele vive infiltrado nas rodas de malandragem, sempre espreitando, fingindo-se de malandro também. O seu trabalho é um só: cagüetar, endedar, engessar, falar, dar o serviço, atraioçar aqueles de quem se faz companheiro. Contar à polícia tudo o que viu entre os malandros. É uma profissão suja e perigosa, que ele exerce para viver em paz com a lei e ter livre trânsito no mundo do crime. Um mundo onde não existe maior ofensa do que a palavra cagüeta. Assim, maldito por todos os lados, ele é detestado pelos policiais que o usam, mas não confiam nele, e pelos malandros que têm para ele um código: “Quem fala morre”. Para a polícia, é um mal necessário: “Ele ajuda, mas quem entrega de um lado pode entregar de outro”. Para a malandragem, é um perigo: “Entrega até a mãe”. (ANTÔNIO, 1968, p.88).

Zé Peteleco transita por subúrbios, lotes vagos, bares que são, contudo, pouco caracterizados. A respeito destes locais, como dele e de outros personagens, não sabemos quaisquer características físicas determinantes; o que, conforme iremos explorar na terceira categoria de análise, consiste em uma estratégia de João Antônio para não comprometer a

natureza anônima de que depende o estilo de vida de seu personagem.

*Este homem não brinca em serviço*, reportagem de 1967, também é um investimento do autor a respeito de párias sociais que frequentaram sua ficção. Neste texto, o João Antônio não elege um personagem para destrinchar seu estilo de vida, como em *Quem é o dedo-duro?*. O tema da matéria é o jogo de sinuca, e a partir disto que, conforme o autor delineia, não é esporte, mas profissão, há um perfilamento de diversos tipos que a ela estão ligados: jogadores honestamente bons, aparentemente bons, ótimos ou péssimos (“malandros”, “malandrinhos”, “malandrecos” e “parceirinhos”, respectivamente), apostadores, curiosos, palpiteiros.

“O malandro, o malandrinho, o malandrecos. Não é apenas inflexão de gíria”, escreve João Antônio (1967, p. 111). “São três pesos e valores distintos” (ANTÔNIO, 1967, p. 111). A gradação depende não apenas da habilidade técnica de cada tipo - passa, também, pela capacidade de simulação, de tirar o máximo de dinheiro de cada partida. Nesse sentido, os melhores tipos fingem perder para, assim, encorajar seu adversário, estimular as apostas. O melhor deles é, portanto, o mais safo – e, para se safar, é preciso muito esforço.

Ao malandro falta canalhice. Ao malandrinho falta maturidade. Mas o malandrecos é o puro, o verdadeiro picardo – é aquele que carrega todas as chaves para tirar friamente, medidamente, as vantagens que dá a sinuca. (ANTÔNIO, 1967, p. 111).

Embora toda a matéria se passe em um salão de jogos, a descrição do ambiente físico em seus elementos definidores é, como na reportagem anteriormente mencionada, igualmente econômica. N’*Este homem não brinca em serviço*, também os personagens prescindem de descrição física detalhada, como se isso pudesse comprometê-los. São apresentados como os tipos acima mencionados ou outros.

*O pequeno prêmio* toma Caculé e Elcino como personagens principais; à diferença dos tipos tratados nas matérias anteriormente citadas, eles são taxistas que levam outros trabalhadores do Vale do Anhangabaú para um decadente hipódromo paulistano, em Vila Guilherme, onde acontece uma corrida de trote. Embora não se saiba dos traços físicos ou da história desses personagens, sabe-se do trajeto que fazem às 18 horas das sextas-feiras, conduzindo apostadores de um lugar a outro, onde têm seu lazer, ao qual se juntam eles próprios.

O hipódromo de Vila Guilherme – aqui, portanto, o espaço já está identificado – é o único dedicado somente às corridas de trote no país. Seus “portões são descorados, esverdeados, baixos. Lá no alto, a fachada da Sociedade Paulista de Trote mostraria à noite, se

fosse iluminada, o símbolo com a aranha, o jóquei e o cavalo”, descreve João Antônio (1968, p. 82). Estas, contudo, “são imagens apenas visíveis à luz do dia. Assim, de fora, o hipódromo parece um circo de interior, mambembe, fuleiro” (ANTÔNIO, 1968, p. 82).

O local, que abriga um tipo de corrida secundário, não comparável às corridas de galope em que se fazem apostas altas e que são mais *glamourizadas*, é frequentado por taxistas e, ainda, “por gente mal-ajambrada, inofensiva dentro hipódromo – não se sabe o que dizer de suas vidas lá fora. Um e outro funcionário público de paletó e gravata fora de moda. O resto veste simples, esporte – ou apenas veste mal” (ANTÔNIO, 1968, p. 82), escreve o autor, indicando que seu olhar permanece voltado para os desassistidos e suas marcas, mesmo que foque, neste texto, membros do que parece ser outra classe. Escreve, sobre o hipódromo:

Num conjunto já velho e encardido pelo tempo e pelo desleixo, expõe apostadores e gente do povo-povo, vizinhando a pobreza. Mistura certa faixa de marginais nem eira nem beira e modestos funcionário. Mas sua força, fama, é como reduto de jogo dos motoristas de praça. (ANTÔNIO, 1968, p. 82).

Como na matéria sobre as corridas de trote, o espaço em que o autor colheu informações para *Um dia no cais* não é escamoteado. João Antônio fala da “zona do cais de Santos, um dos maiores portos do mundo” (ANTÔNIO, 1968, p. 99) cuja dinâmica irá narrar, com especial atenção sobre as movimentações de Rita Pavuna e Odete Cadilaque, prostitutas, “duas das que zanzam batalhando na noite, conluídas nos trampos, nas arrumações para surrupiar fregueses e levantar a grana, ainda que devam aturá-los” (ANTÔNIO, 1968, p. 100)

Conforme João Antônio, o “cais dá carros importados para alguns e sapeca calombo e cansera no ombro da maioria” (ANTÔNIO, 1968, p. 107) – é principalmente deles que o repórter irá tratar – “Os homens da sacaria, os pescadores do entreposto, os estivadores, os portuários, os arrumadores, os doqueiros, os limpadores dos navios, os fiéis de armazém, os conferentes, os guardas doqueiros [...]. Milhares” (ANTÔNIO, 1968, p. 107).

Na matéria sobre o clássico do futebol mineiro, *É uma revolução*, João Antônio descreve como os moradores de Belo Horizonte vão se preparando para um jogo do Cruzeiro Esporte Clube contra o Clube Atlético Mineiro, em 1968, e sobre como os ânimos vão se alterando até o momento do jogo, no Mineirão, já então maior estádio da cidade e que, à época, era novidade na capital.

Nesse texto, o olhar do autor percorrerá a cidade e as pessoas conforme sua torcida. João Antônio, em algumas passagens, se voltará também para quem prefere evitar o jogo ou para os que, sem dinheiro para ir ao estádio, acompanham a partida na entrada da arena ou

escutando sua narração em bares. Ele escreve:

O pedreiro desempregado por causa da crise de cimento, alto, negro, sem dentes na frente da boca, de chapéu de palha e camisa do Atlético, desabafa:

– Eu tava sem dinheiro para ir ver o jogo. Hoje anda tudo muito caro. Como não tinha rádio no barracão, vim aqui pro Palhares, pensando no carnaval que estamos preparando há quatro anos, se o Atlético ganhar.

Como ele, os desempregados de Belo Horizonte só escutam a transmissão do jogo pelo auto-falante do bar, no meio da rua ou debaixo de árvores. Há os que preferem o auto-falante do Parque Municipal, no centro. Deitados ou sentados na grama, sozinhos ou com as namoradas, eles torcem e gritam como se estivessem no Mineirão, no meio da festa. Tudo ali é gente pobre, domésticas, pedreiros, que só têm o domingo para se encontrar. (ANTÔNIO, 1975, p. 139).

Em *A morte*, o autor escreve sobre como a perspectiva do falecimento é algo que, de comum, dá medo a todos os seres humanos. Nesta matéria, ele traz breves depoimentos de teólogos, filósofos, cientistas e conta sobre a morte de pessoas comuns, acontecidas em circunstâncias trágicas ou naturais, em variados países. Neste texto, como em *É uma revolução*, não há personagens centrais.

Por fim, *Ela é o samba*, texto em que João Antônio perfila Aracy de Almeida, uma das mais proeminentes intérpretes de Noel Rosa. Embora tenha sido “pintada por Aldemir Martins, esculpida por Bruno Giorgi, biografada em alguns livros” (ANTÔNIO, 1968, p. 135), a cantora preserva em muito as características do “povo-povo”. Não se dá com aristocratas, intelectuais, e conserva um estilo de vida simples.

Em face do exposto, é oportuno retomar a proposição de Vidal e Souza (2010), para quem o exercício da reportagem é, fundamentalmente, o de revelação de realidades desconhecidas para os leitores presumidos – no caso de *Realidade*, leitores urbanos, muitas vezes estudantes, com interesses variados, tendo em vista a diversidade de temas reportados. Conforme a autora

Os repórteres vasculham o Brasil à procura de “histórias do outro”. O ímpeto maior de percorrer tantas distâncias é a alegada descoberta de nossa realidade social, que acaba por ser a realidade – problemática, diferente, ou inusitada – vivida por alguém diferente do repórter e do destinatário imaginado de seu trabalho. Essa alteridade será mais facilmente construída no encontro com as populações subalternas de nossa sociedade, estejam elas onde estiverem. Como propõe Igor Fuser (1996:16), a reportagem é o gênero jornalístico que, dentre todos, mais dá espaço aos oprimidos. [...] embora também contemple os grandalhões, é por excelência o lugar dos humildes, dos anônimos, dos que só aparecem no jornal uma vez na vida. (VIDAL E SOUZA, 2010, p. 112).

Seguindo este propósito, João Antônio busca suas histórias em ambientes afastados – se não geográfica, pelo menos socialmente – dos leitores de *Realidade*. Seus personagens são o “outro” de que fala Vidal e Souza (2010), e sua realidade é “problemática, diferente,

inusitada” (VIDAL E SOUZA, 2010, p. 112).

Em parte das matérias de João Antônio publicadas em *Realidade*, portanto, o autor buscou abordar os estilos de vida de párias sócias, como os alcaguetes, jogadores de sinuca e prostitutas, cuja malandragem aparece como valor. Quando os tipos marginais não são o foco de suas matérias, o olhar do repórter não deixa, contudo, de voltar-se para os menos favorecidos: no pequeno espetáculo das corridas de trote, ele olha para os apostadores e para o público; no texto sobre o caro e encarecido jogo do Cruzeiro contra o Atlético, em Belo Horizonte, o autor volta-se, em algumas passagens, para quem não pôde, por questões financeiras, comparecer ao estádio. Quando fala da morte, fala também do falecimento de pessoas humildes; quando escreve sobre uma celebridade, é sobre uma que veio do povo e do povo não saiu.

As reportagens de João Antônio retratam os espaços da cotidianidade de seus personagens – que não é a dos leitores presumidos; se passam nos subúrbios em que o alcagete faz seu jogo duplo, nos salões de sinuca em que os jogadores passam dez ou doze horas por dia; no Cais, frequentado por marinheiros, estivadores e prostitutas que de lá tiram seu sustento. Uma de suas matérias é ambientada em um decadente hipódromo, aonde leitores e repórter são levados por dois taxistas – o principal público do lugar. A matéria sobre a morte, um medo universal, conforme o João Antônio, não tem um lugar no mundo, mas na fala de especialistas nacionais e estrangeiros, na descrição de mortes locais ou internacionais, como que indicando para a amplitude do sentimento.

Quando se trata de narrar o que entende como o maior espetáculo de lazer de Belo Horizonte – a partida de futebol em que o Cruzeiro enfrenta o Atlético – João Antônio olha também para as bordas do evento e para os locais da cidade que não estão diretamente vinculados a ele. O que acontece em campo não é propriamente o objeto central de sua reportagem, mas o comportamento de torcedores, incluindo aqueles que não podem comparecer ao estádio. Em resumo, o repórter trata de personagens marginais, como os párias, ou marginalizados, como os torcedores que não podem ir ao estádio e os apostadores que vão às corridas de trote em busca do pequeno prêmio (oposto ao das corridas de Galope, em que a promessa de pagamentos e a estrutura são maiores); o autor escreve, ainda, sobre personagens à margem, como Aracy de Almeida, que embora tenha feito sucesso na música, não se ajusta à imagem de uma cantora de sucessos e que goza de benesses.

#### 4.2.2 A voz narrativa em João Antônio

Neste tópico, buscaremos compreender como João Antônio se constitui enquanto narrador jornalístico, que relações estabelece com a vida anônima que narra e qual é o grau de aproximação de sua voz narrativa com os sujeitos anônimos colocados em relevo nas reportagens. A análise dos textos publicados pelo autor em *Realidade* aponta para diferentes caminhos; variadas vozes emergem nas narrativas e parecem relacionadas com os temas da reportagem.

Em textos cuja temática marginal é flagrante, em que os personagens têm falas liberadas do registro padrão da língua, a voz do narrador busca acompanhá-las, irmanando-se a elas, como escreveu Candido (2012) a respeito da ficção de João Antônio. Conforme o crítico, nos contos de nosso autor, a voz que narra e a voz dos personagens parecem emergir juntas, da mesma fonte. É o que observamos, com destaque, em *Quem é o dedo duro?*, *Um dia no cais* e *Este homem não brinca em serviço*. Também em passagens de *O pequeno prêmio* e *Ela é o samba*, a voz do narrador se assemelha à voz dos personagens.

Vejamos, pois, um trecho de *Quem é o dedo-duro?* em que a voz do personagem e a voz do narrador não se diferenciam substancialmente. Na fala do primeiro, há o emprego abundante de termos deslocados que, a princípio, obscurecem o sentido da frase. Entra, então, a voz do narrador, com função explicativa, mas que não se afasta do registro do personagem. Lê-se:

Há quem diz e até garante que todo ladrão é otário, todo malandro é otário. Porque gosta de contar vantagem, dizer que é mais do que o outro, que é o bom, o ponta-firme. Claro que não são todos. Mas quem rouba duzentos cruzeiros novos, ou seja, duzentos lucas ou duas pernas da pastelaria de um japonês, e ainda se esquece jogando crepe (jogo de dados) nos becos... sua façanha acaba chegando aos ouvidos de um Zé Peteleco. Que pilhou esta frase:

– Tição mordeu um japa em duzentas abobrinhas. Só no crepe, ontem à noite, perdeu oitenta pedros.

Peteleco não teve dúvidas. Deu seu primeiro serviço. Chegou-se para o tira e endedou Tição. Encheu as bochechas e falou:

– O negócio é com Tição mesmo. Ele está gordo e ainda não queimou nem metade da grana afanada. (ANTÔNIO, 1968, p. 92)

Se a informação parece muito cifrada no primeiro momento (“mordeu um japa em duzentas abobrinhas”), ela vai se esclarecendo sem que o narrador a traduza para a norma padrão da língua. Sabe-se, ao final, que Tição é um ladrão, que havia roubado duzentos cruzeiros de um japonês e que ainda tinha consigo boa parte do dinheiro – portanto, justificava a prisão. Também nesta passagem, de *Um dia no cais*, pode-se observar com

clareza a aproximação da voz narrativa à voz da personagem:

Odete Cadilque ao deus dará. Bebida, estropiada da noite. Uns olhos raiados de sangue, trapo, caricatura. Trapão. Capionga, lenta, cabeça baixa, se arrasta do botequim para a rua. Coça a coxa, enverga o espinhaço, a mão esfrega a barriga das pernas. Soltando pragas:  
– Isso não dá pé. Quê o quê! Tô dura, lesa e ainda apitada. Me atrasaram a vida. (ANTÔNIO, 1968, p. 103)

O narrador se posiciona próximo aos tipos anônimos que retrata, pois fala como eles. Nesse movimento, observamos um esforço de deslocamento dos lugares de fala, conforme demanda a proposta em Rancière (2010) – ou pelo menos do lugar de fala do narrador. Temos, nas reportagens, como na ficção de João Antônio, “um narrador culto que usa sua cultura para diminuir as distâncias, irmanando a sua voz à dos marginais [...]” (CÂNDIDO, 2012, p. 581).

Vale notar, contudo, que nesta reportagem como em outras, a história é predominantemente narrada no estilo indireto (é possível pensar que as fontes de João Antônio sejam econômicas em sua expressão, pessoas de fala seca e curta), mas a voz do narrador cumpre a função de ilustrar, para o leitor, o modo de fala dos personagens, como se repórter e entrevistados fossem equivalentes, indicando que o narrador sabe tudo que é preciso saber sobre o personagem, e fala por atribuição e afinidade.

De fato, este posicionamento próximo ao universo de experiências e ao arcabouço linguístico dos personagens foi um dos méritos destacados na ficção de João Antônio – ele contaria as histórias de dentro do submundo, em que conviveu e se inspirou, conforme vimos na nota biográfica deste capítulo. Tal proximidade fica evidenciada em uma passagem de *Este homem não brinca em serviço*, na qual o narrador parece se colocar junto aos jogadores quando escreve que “a sinuca, entre nós, já teve dias melhores” (ANTÔNIO, 1967, p. 111).

A atenção da voz que narra à fala do povo, de seus personagens, é, como sabemos, ligada à preocupação que João Antônio tinha em captar as formas da conversação oral. O escritor, que tinha o hábito de anotar expressões ouvidas nas ruas, seus sinônimos e significados evidencia esta atenção em passagens como a seguinte, extraída de *É uma revolução*, em que se lê:

Depois do Mineirão, até a crônica esportiva de Belo Horizonte mudou. Ficou mais inventiva, criou um vocabulário, logo assimilado pelo povo. Os termos novos proliferaram – cabeça de bagre (o mau juiz), despingolar (sair correndo, evadir-se, desvencilhar-se), tá no filó (gol, bola na rede), destramelar (abrir, libertar), FAO (Força Atleticana de Ocupação – e são usados por todos. (ANTÔNIO, 1975, p. 126).

Este movimento, em que o narrador procura se constituir como atento à fala dos personagens, é perceptível, ainda, em passagens de *Ela é o samba*, em que João Antônio escreve: “Já se disse que a cantora, falando, chega a ao excesso de criar palavras na gíria, que depois ganham o uso do povo-povo” (ANTÔNIO, 1968, p. 137).

Na mesma matéria, voz do narrador concebe um repórter que está atento ao que os outros ignoram – ele é capaz de enxergar o que por outros não seria notado, como se pode inferir desta passagem: “No entanto, suas falas e gingas têm uma aparência e uma verdade. Farta de humor, por fora, a conversa de Aracy é séria e amarga, no fundo” (ANTÔNIO, 1968, p. 137) – o repórter é quem vê ambas as faces da cantora, a aparente e a verdadeira. Ao alegar que possui este olhar abrangente, o narrador sugere que está em posição privilegiada junto à fonte. Também em *O pequeno prêmio*, João Antônio se vale desta estratégia, conforme se pode observar nas seguintes passagens; lê-se:

Há um outro grupinho, três-quatro apostadores, que jogam com menos intensidade, mais contidos e que sabem parar, ou se esforçam para fazê-lo, entretendo-se com conversas e andanças pelo pátio do hipódromo. Conscientes ou não, eles parecem pressentir que o pátio acalma: a atmosfera debaixo da luz elétrica é tranquila, encharcada do misticismo das lâmpadas. As luzes do pátio afastam os apostadores da pista, **não deixam entrever que lá debaixo dos refletores há desespero de quem assiste, torce e aposta.** (ANTÔNIO, 1968, p. 85, grifo nosso).

E, mais adiante:

Um velho magro, paletó amarfanhado e boina escura à cabeça, fala sozinho; ninguém ouve os seus casos. Na sua charla de trotista, faz uma recordação amarga dos jóqueis antigos:  
– J. Alves, Pierre, Virgílio. Aquela gente é que sabia montar.  
Fala com desesperança, ninguém liga. (ANTÔNIO, 1968, p. 87).

Parece-nos oportuno retomar, aqui, a relação proposta entre o movimento operado por João Antônio com o do contemporâneo, conceituado em Agamben (2009). Ao afirmar que enxerga o não visto pelos outros, que se interessa pela fala que é ignorada, pode-se dizer que o repórter, tal qual o contemporâneo, “percebe o escuro de seu tempo como algo que lhe concerne e não cessa de interpelá-lo, algo que, mais do que qualquer luz, dirige-se direta e singularmente a ele” (AGAMBEN, 2009, p. 64).

De certo modo, a atenção às sombras de seu tempo, ao escuro de suas histórias, é uma constante nas reportagens de João Antônio. Como apontamos, mesmo nas matérias em que o autor irá abordar assuntos menos ligados aos párias sociais, seu olhar irá se voltar para os marginalizados. A linguagem que simula a oralidade, contudo, não é uma constante em todas as matérias do autor publicadas em *Realidade*. Em parte delas, a expressão do narrador é mais

afinada à norma padrão da língua.

Em síntese, nas reportagens evidentemente ligadas ao universo de tipos sociais excluídos, João Antônio emprega uma linguagem que muito se aproxima daquela que seria utilizada pelos personagens; com isso, acreditamos, o autor quer indicar que fala de dentro, de um lugar que não favorece um posicionamento judicativo, mas que lhe dá as melhores condições de observação. Assim, o narrador concebe, também, um repórter que dá a ver o que os outros não enxergam, pois de acesso restrito, pois não iluminado. Esta postura é menos acentuada em matérias nas quais a marginalidade do personagem ou da situação não são tão evidentes.

#### ***4.2.3 Outras estratégias narrativas: visibilidade/invisibilidade e o Realismo possível***

Neste tópico, buscaremos analisar outras estratégias narrativas de que se vale João Antônio para dar a ver pessoas e espaços anônimos em suas reportagens. Objetivamos, assim, apreender os recursos empregados pelo autor para conferir visibilidade a seus temas e compreender o modo como o faz.

Passível de ser contextualizada no momento em que a busca pela precisão informativa – herança do positivismo, conforme vimos em Medina (2008) – faz interface com recursos da literatura Realista, a reportagem de João Antônio, em alguns momentos, parece valer-se dos recursos que, segundo Wolfe (2005), empoderaram a reportagem associada ao Novo Jornalismo estadunidense, nos anos 1960. Vejamos, pois, como isso se dá na abertura de *Quem é o dedo-duro?*.

A reportagem é iniciada com a descrição de uma cena, tal qual Wolfe (2005) assinalou ser comum às reportagens do Novo Jornalismo. Nela, um grupo de malandros, reunidos na noite, no subúrbio, aguarda a chegada de um outro, chamado Carioca, a quem interessaria comprar uns “bagulhos” – eletrodomésticos conseguidos no roubo. “Há um silêncio, a espera está pesando”, escreve João Antônio (ANTÔNIO, 1968, p. 90), como quem observa de perto ou como quem sente a situação.

“Um deles acende um cigarro estranho, fininho. Aspira fortemente, mais, mais, fazendo uma sucção demorada, nervosa. E passa o cigarro para o próximo. No escuro, a brasa do cigarro andando, parando, andando, é o que melhor aparece” (ANTÔNIO, 1968, p. 90), escreve o autor, novamente como quem observa a cena de um local próximo ou como quem vive a experiência – espera e fuma.

João Antônio prossegue, descrevendo a chegada do comprador – o simplesmente Carioca – e o diálogo que ele trava com o vendedor dos bagulhos – chamado “crioulo Macalé” (ANTÔNIO, 1968, p. 90). Narra, também, o momento em que irrompe a polícia, anunciando a detenção de todos que participaram da cena:

- Pra dentro!  
 O crioulo Macalé quer ensaiar qualquer coisa:  
 - Mas isto foi cagüetagem! Alguém aqui abriu o bico.  
 O tira interrompe aos safanões:  
 - Foi... foi uma droga. Pra frente, ô rapaz! Você vai é entrar no pau!  
 Os outros policiais perdem a paciência. Um, dois, três tapas estalam. Torcem braços, exigem urgência.  
 - Pra dentro, cambada!  
 Um homem, aos trambolhões, é o primeiro a ser enfiado na perua. Vai debaixo de bofetões e pontapés. É quem mais apanha, cabeça encolhida se guardando das pancadas. É aquele um que Macalé disse que ia comprar os bagulhos. É o chamado Carioca. (ANTÔNIO, 1968, p. 90).

Conforme assinalou Wolfe (2005), o diálogo Realista é capaz de definir o personagem de forma rápida e eficiente. A introdução de uma voz explicativa soaria pouco real, tendo em vista que as experiências prescindem de narrações; em sendo assim, João Antônio simplesmente descreve. É o que acontece no trecho acima, em que o narrador opta por elaborar uma passagem que torne sensível a encenação inerente à atividade de Carioca sem que tenha que explica-la.

Temos, portanto, uma abertura que em muito se assemelha àquela tipicamente Realista, observada por Wolfe (2005) nas reportagens do Novo Jornalismo estadunidense. Percebemos a descrição da cena, o uso de diálogos e a proximidade entre as passagens de estilo indireto com as de estilo direto, como se o narrador pudesse falar em nome do personagem, tal qual possibilitaria o recurso que Wolfe (2005) denomina de “ponto de vista da terceira pessoa”.

Pode-se dizer, ainda, que a abertura desta reportagem é Realista porque situa as ações de certos personagens (Macalé, Carioca, outros malandros e policiais) em um determinado tempo-espaco (é noite, os personagens estão no subúrbio) – essas características de fato dizem respeito ao que Watt (2007) buscou definir como Realismo. Retomando Locke, Watt (2007, p. 22) escreve que as ideias se tornam genéricas se separamos delas as circunstâncias de tempo e local; e só se tornam particulares – como queria a literatura Realista – “quando essas duas circunstâncias são especificadas”.

Como indicamos no item 4.2.1, contudo, João Antônio é bastante econômico quando se trata de descrever elementos identificadores dos personagens e dos espaços envolvidos em ações flagrantemente marginais – como a de *Quem é o dedo-duro?*, em que um homem irá

comprar mercadoria roubada de outros, autores do primeiro crime, como se saberá posteriormente. Isto em vista, João Antônio seria, conforme assinalou Bosi (2012, p. 595), “realista até o limite da reportagem”.

Ao preservar a identidade de seus personagens, dando a eles nomes genéricos e poupando na descrição de traços físicos seus e dos espaços que frequentam, João Antônio indica que seu objetivo não é o de julgar ou comprometer suas fontes pelas irregularidades que cometem. Ele quer revelar seus estilos de vida muitas vezes desconhecidos e criar para eles uma nova visibilidade, conforme iremos explorar no item 4.2.4.

Se, ao contrário, fosse um “realista sem limites”, seu texto teria que identificar os personagens com precisão, o que poderia lhes comprometer, tirar-lhes certa invisibilidade, que aqui aparece também como uma forma de proteção. Logo, observa-se a difícil articulação de uma urgência de iluminar determinadas partes da vida obscura brasileira e, ao mesmo tempo, de protegê-la para além que qualquer possibilidade de julgamento moral ou de denúncia de crime, como faz recorrentemente o jornalismo policial.

Ser Realista até o limite da reportagem significaria, deste modo, apontar para o real e observar o que pode estranhar-lo para, assim, evitar que isso aconteça. A reportagem de João Antônio não é mais importante do que suas fontes (BRUM, 2008). Sua intenção não é a de criminalizar os párias sociais cujas trajetórias narra; sua reportagem não está a serviço do fichamento de um anônimo que pode representar um perigo (COLI, 2012); está interessada, antes, em fazer denúncia social: em mostrar como vivem os marginais, que não gozam de quaisquer privilégios.

Esse Realismo com restrições que se observa na reportagem do autor está, ainda, de acordo com o projeto narrativo elaborado por ele em *Corpo-a-corpo com a vida*. Neste texto, como dissemos, João Antônio confronta a importação irrefletida de “ismos”, e defende que teremos uma forma narrativa verdadeiramente nacional e adequada às necessidades do povo brasileiro quando os escritores forem para junto dele e, então, identificarem sua especificidade. Na obra de João Antônio, o Realismo teve que ser direcionado, no âmbito da reportagem, para não ferir a malandragem.

Os recursos da narrativa Realista e o cuidado com a preservação de identidades que podem ser colocadas em risco se forem evidenciadas é perceptível ainda em outras matérias do autor, como em *Este homem não brinca em serviço*. Tal qual sinalizamos no item 4.2.1 desta análise, João Antônio trata, nesta matéria, mais de tipos ligados ao jogo de sinuca (o malandro, o malandrinho, o malandreco, os otários, entre outros); assim, pode descrever seu modo de ação – e para isso se vale da descrição de cenas, do uso de diálogos, de uma fala

próxima à do personagem – sem identificá-los e, conseqüentemente, comprometê-los. É o que se pode observar, ainda, com variações, em *Um dia no Cais* e *O pequeno prêmio*.

#### 4.2.4 *Deslocamento do olhar?*

Ao tratar de personagens marginalizados, como evidenciamos no item 4.2.1, João Antônio muitas vezes se empenha em mostrá-los, também, como trabalhadores no setor social que ocupam. Os jogadores de sinuca são, assim, laboriosos à mesa, as prostitutas do cais são batalhadoras, o alcaguete é um estilo de vida, um trabalho. O repórter empenha-se na desconstrução de uma imagem estereotipada da malandragem, comumente associada, exclusivamente, à boemia, à vida mansa, descompromissada.

Esse movimento é apreensível em algumas de suas matérias, como veremos. Na que trata de salões e jogadores de sinuca, por exemplo, a investida de desconstrução de uma imagem estereotípica já se faz perceber desde o título: *Este homem não brinca em serviço*. Ao assim chamar sua reportagem, o autor sugere que irá refutar o argumento daqueles que afirmam que o que jogadores fazem é apenas brincar nos salões. Para João Antônio, o jogador não brinca, mas está *a serviço*. Sobre os jogadores, mais ou menos qualificados, o autor escreve, como quem quer descolar sua imagem da do boêmio: “Um jogador não bebe, um profissional não deve beber nem mesmo café puro, deve manter uma vida sexual bastante ajuizada para que suas mãos não tremam na tacada – e isto informa também que, quem se dá ao joguinho, não pode ser um bom cáften” (ANTÔNIO, 1967, p. 112).

Os jogadores de sinuca de que fala João Antônio vivem disso. Eles têm que investir tempo para aprender o esporte e se aperfeiçoar – nos salões se fazem, ganham o dinheiro para se sustentar e até ter alguns luxos, mas também ali se perdem. A profissão é insalubre, e cobra seu preço: “Um jogador de 25 anos aparenta 32. Em 3, o convívio num salão faz uma devastação de 10 ou 15 anos na cara e no espírito”, escreve (ANTÔNIO, 1967, p. 114). E prossegue:

Um profissional funciona em volta da mesa, em média, de 10 a 12 horas por dia. Não dorme e faz do sanduíche, do refrigerante, do café com leite e do cigarro uma ponte para se manter de pé. O pó do ambiente contém vários tipos de giz, o branco e o azul, ambos ordinários, que em essência não passam de cal e anilina. De 23 tacos conhecidos num salão central de São Paulo, apenas um era gordo, mas tinha os brônquios encrascados. Nenhum deles tinha mais de 35 anos e vários aparentavam 45. Três deles ficaram de cabelos brancos em menos de três anos. Quatro dos que tinham menos de 20 anos não pesavam mais do que 55 quilos. E apenas 10 entre 23 declararam gostar do joguinho, o resto reconhecia que se atirava ao ataque na sinuca para sobreviver. (ANTÔNIO, 1968, p. 114).

Também em *Um dia no Cais*, diversas expressões sugerem que João Antônio se preocupa em descolar suas personagens, as prostitutas Rita Pavuna e Odete Cadilque, da imagem de mulheres de vida fácil, irresponsáveis. Para o repórter, suas personagens são “zanzam batalhando na noite, conluídas nos trampos, nas arrumações para surrupiar fregueses e levantar a grana, ainda que devam aturá-los” (ANTÔNIO, 1968, p. 100). As expressões “batalhando” e “trampos” remetem ao universo do trabalho, o interesse dessas mulheres está mais no dinheiro do que no possível prazer da profissão, que pode ainda ser um estorvo para elas, conforme sugere a expressão “ainda que devam aturá-los”.

Odete carrega as marcas do trabalho em seu corpo. “Está aí – dezesseis anos. Diz, de boca, que tem vinte. Mas esses vinte se parecem com vinte e cinco. A neguitinha está engolida. Marcada de pau, corte, noites, fonte, soneira” (ANTÔNIO, 1968, p. 103). Rita, quando fuma maconha e começa a falar mais do que de costume, “arrota uns rompantes de mãe de família por causa dos quatro filhos que sustenta” (ANTÔNIO, 1968, p. 111).

Quando trata de Aracy de Almeida, João Antônio também se mostra comprometido em criar uma nova visibilidade para além daquela que a cantora já possui. Para tanto, a matéria se estrutura de modo que a personagem possa contestar ou retificar o que outra voz diz a respeito dela, como no seguinte trecho:

No terreno do diz-que-não-diz tem sido mais atacada do que ataca. Os seus shows, de scripts livres, em boates e teatros, acabam levantando críticas azedas, pois Aracy, em matéria de franqueza, não fala a meia verdade. Depois desabafa, jamais em tom de resposta ou desforra, mas apenas usando, na integridade, o seu direito de falar. A sambista reclama:

- Alguém escreveu por aí que eu exagero nas histórias que conto. Exagero coisa nenhuma, é tudo verdade. Conto o que é para se contar. Tinha mais, é que não me deixam abrir o verbo. E esse babado do Noel Rosa é preciso deixar claro que, se não fosse ele, eu não estaria aqui cantando. Só ele acreditou em mim, os outros me achavam uma escurinha que queria... Bem. Uma escurinha qualquer. E teve gente que disse até que eu desafinava, coisa que eu nunca consegui fazer nesses 34 anos de profissão! (ANTÔNIO, 1968, p. 137).

Se, conforme Rancière (2010, p. 143) a “política consiste antes de mais em mudar os lugares de fala e o cálculo dos corpos”, temos, na investida de João Antônio para criar novas visibilidades para seus personagens marginais ou marginalizados, como as prostitutas, os jogadores de sinuca ou Aracy (que tem uma aparência e uma verdade, como dissemos), uma ação que podemos entender como política.

Para operá-la, conforme o filósofo, deve-se “construir outras formas de realidade, outras formas de senso comum, ou seja, outros dispositivos espacio-temporais, outras comunidades das palavras e das coisas, das formas e das significações” (RANCIÈRE, 2010, p. 150) – é isso que, acreditamos, a partir dessa análise, João Antônio busca em suas reportagens.

## 5 GAY TALESE: A JORNADA DE UM SERENDIPITOSO

### 5.1 O homem da multidão

Repórter projetado na configuração do Novo Jornalismo americano, Gay Talese foi, antes, um colegial indiferente. Nascido em 1932, em Ocean City, Nova Jersey, da união de um imigrante italiano e uma americana, chegou a ter a vida acadêmica desaconselhada pelo diretor de seu colégio<sup>17</sup>. Não fosse a ajuda do médico de sua família, teria o acesso impedido “no que se tornaria sua *alma mater*, a Universidade do Alabama” (WEINGARTEN, 2010, p. 77). Lá,

Seu gosto literário amadureceu e ele começou a ler constantemente ficção americana, posteriormente John O’Hara, Carson McCullers e Irwin Shaw. Admirava McCullers por suas empáticas descrições da classe inferior sulista e pela maneira como tratava personagens marginais com dignidade e um mínimo de sentimento. Com O’Hara e Shaw, Talese aprendeu a descrever o modo de vida dos moradores urbanos numa prosa clara e elegante. Começava a estruturar suas histórias em torno de cenas individuais ou peças do cenário, e usava mais diálogo para dar vida às histórias. (WEINGARTEN, 2010, p. 78).

Foi no *The New York Times*, jornal “direto e de estrutura firme” (WEINGARTEN, 2010, p. 78), que iniciou sua carreira, em 1953<sup>18</sup>. Por indicação de um amigo da Universidade, ele se apresentou a Turner Catledge, então diretor de redação do jornal, com algumas das reportagens que produziu à época de estudante – Catledge, então, o contratou. No mesmo ano, contudo, Talese deixou Nova York para prestar serviço militar no Kentucky e, posteriormente, na Alemanha.

Nesse período, “Talese continuava a ler, escrever e imaginar. [...] A literatura lhe havia ensinado que a vida de pessoas comuns pode ser tão densa, complexa e até mesmo heroica quanto a de pessoas que acabavam como estátuas em parques públicos. Ele queria ser o cronista dessa gente” (HAMILL, 2011, p. 508). Em suas leituras, portanto, ressoa o que Brooks (2005) observou a respeito da literatura Realista, que buscava uma retratação da vida ordinária capaz de fazer justiça à linguagem do homem comum e às experiências cotidianas.

Em 1956, foi readmitido no *The New York Times* e realocado na editoria de esportes, a qual Catledge “criticava abertamente devido ao que considerava uma tendência para cobrir

<sup>17</sup> Peter Hamill, em posfácio a *Honra teu pai* (2011), confirma que Talese fora, “um garoto tímido e desconfiado na escola, e, segundo suas próprias palavras, estudante medíocre” (HAMILL, 2011, p. 507). Apresenta, contudo, outra razão que teria dificultado seu ingresso no ensino superior; conforme Hamill (2011, p. 507), “as boas universidades do Nordeste americano estavam fora de seu alcance” devido a “execráveis tendências ao preconceito de classe anti-italiano” (HAMILL, 2011, p. 507).

<sup>18</sup> Weingarten (2010, p. 78) informa que Talese começou no *Times* como mensageiro, o que é confirmado pela biógrafa do repórter, Barbara Lounsberry; Peter Hamill (2011, p. 507), contudo, anota que foi como redator que Talese começou sua carreira no *The New York Times*.

eventos esportivos do mesmo jeito sério e enfadonho que na época o *Times* dispensava a todos os demais assuntos” (TALESE, 2009, p. 14). Em 1958, Catledge sugeriu que Talese fosse “transferido da seção de esportes para a geral, como parte de seu plano para dar mais ênfase ao texto e também às reportagens da seção principal do jornal” (TALESE, 2009, p. 218), cujos quadros compôs até 1965.

Foi no *Times* que seu estilo de escrita descritivo floresceu, mas ali Talese tinha pouco espaço para desenvolver seus textos. Então, em 1960, com aprovação do jornal, ele começou a colaborar em *Esquire*, revista editada, à época, por *Harold Hayes*. “Atualmente, estou tentando reunir fatos incomuns sobre Nova York” escreveu Talese em sua carta de apresentação, ‘na esperança de que um dia eu tenha material suficiente para um bom livro’” (WEINGARTEN, 2010, p. 80). O artigo enviado a Hayes iria figurar em *Fama & Anonimato*, coletânea de reportagens publicadas a partir dos anos 60, sobre a qual se dedicará nossa análise.

Traduzida para o português, primeiro, com o título *Aos olhos da multidão*, a coletânea de artigos é organizada em três partes. Na primeira, Talese dedica-se a narrar as histórias de pessoas anônimas - bilheteiros de metrô, faxineiras de edifícios comerciais, motoristas de ônibus, engraxates e outros trabalhadores - que, por meio de suas experiências, o ajudaram a desvelar uma Nova York bastante mais complexa porque formada por um sem número de vozes. Este primeiro segmento do livro – *A jornada de um serendipitoso* – “concentra-se em bairros de gente anônima que vivia nas sombras de uma cidade de arranha-céus” (TALESE, 2009, p. 94), e é dividido em cinco seções: “Nova York é uma cidade de coisas que passam despercebidas”, “de anônimos”, “de personagens”, “de profissões estranhas” e “dos esquecidos”, por fim.

A segunda parte de *Fama & Anonimato* traz a história da construção da ponte Verrazano-Narrows, que liga o Brooklyn ao distrito de Staten Island, em Nova York. Em Staten Island, a edificação, embora fosse vista com maus olhos por uma parcela da população que preferia conservar o ar pacato do lugar, era aguardada pela maior parte dos moradores com otimismo – “eles desejavam a mudança, haviam crescido incomodados com o provincianismo, e agora tinham a esperança de que a ponte provocasse um boom” (TALESE, 2009, p. 149). “A única coisa que pode salvar essa cidade é um monte de gente nova”, disse um morador (TALESE, 2009, p. 150).

No Brooklyn, porém, a coisa foi diferente. Eles não precisavam de gente nova nem desejavam sua chegada. Havia uma próspera classe média, uma comunidade composta quase exclusivamente de brancos na região de Bay Ridge, e eles estavam satisfeitos com o que

tinham. (TALESE, 2009, p. 151).

Em *A ponte* há também perfis de operários e profissionais mais graduados envolvidos nas obras. Talese conta-nos, portanto, sobre a estrutura da Verrazano-Narrows, sobre sua história e sobre as pessoas que por ela foram afetadas, seja porque trabalharam em sua feitura ou porque tiveram de se deslocar para que se erguesse a maior ponte pênsil do mundo. Em entrevista de 1984, o escritor dissera saber que livros a respeito de pontes já haviam sido escritos, contudo, “nunca sobre as pessoas que as construíram, as obscuras pessoas a quem vemos distantes, apenas como silhuetas” (LOUSBERRY, tradução nossa.)<sup>19</sup>

A terça parte do livro concentra perfis de pessoas famosas, como Frank Sinatra que, resfriado, “é Picasso sem tinta, Ferrari sem combustível – só que pior” (TALESE, 2009, p. 258); também de Floyd Patterson, o boxeador a quem entrevistou mais de 30 vezes e de Joe DiMaggio, jogador de beisebol que, à época, tinha 51 anos e enfrentava a decadência de seu próprio estilo de vida. Estes textos, contudo, não constituem objeto de nossa análise, visto que escapam ao recorte proposto nesta dissertação.

Para *Esquire*, Talese publicou também *Joe Louis: o rei da meia idade*, em 1962. Iniciado com um diálogo íntimo entre o personagem principal e sua esposa, que o fora receber no aeroporto de Los Angeles<sup>20</sup> o texto radicalizou os posicionamentos sobre a forma de escrita jornalística vigente à época. Wolfe (2005) relembra que sua expressão, como a de inúmeros leitores, foi de espanto:

Minha reação instintiva, defensiva, foi achar que o sujeito tinha viajado, como se diz... improvisado, inventado o diálogo. Nossa, ele talvez tenha criado cenas inteiras, o nojento inescrupuloso. O engraçado é que essa foi precisamente a reação de incontáveis jornalistas e intelectuais da literatura teriam ao longo dos nove anos seguintes, à medida que o Novo Jornalismo ganhava força. *Os filhos-da-mãe estão inventando!* (Estou lhe dizendo, Ump, é uma bola com efeito que ele está lançando...) A reportagem realmente estilosa era algo com que ninguém sabia lidar, uma vez que ninguém costumava pensar que a reportagem tinha uma dimensão estética. (WOLFE, 2005, p. 22).

O posicionamento questionador em relação ao artigo não freou, em Talese, o desenvolvimento de abordagens intimistas ou dos temas que, já à época, se mostravam preferenciais em sua escritura. Se Tom Wolfe estava mais interessado na “miríade de maneiras pelas quais pessoas endinheiradas talhavam novos modos de vida – novas maneiras de aproveitar o tempo livre; novas escolhas em música, moda e cinema; e, mais importante,

<sup>19</sup> "I knew books had been written about bridges, but never about the people who built them, the obscure people we see from a distance only in silhouette." (LOUSBERRY)

<sup>20</sup> A abertura deste artigo está transcrita no item 3.1 desta pesquisa, em que discutimos o uso de diálogos como recurso para a apresentação de personagens.

novas maneiras de exibir status” (WEINGARTEN, 2010, p. 113), e Joseph Mitchell parecia voltar seu olhar para coisas que persistiam numa Nova York em constante atualização (os detalhes antigos que estarão em algum lugar dos prédios mais velhos, mesmo que eles tenham sido pintados e repintados diversas vezes), Gay Talese focava sua atenção na “queda livre da fama” e em pessoas anônimas, e constantemente se valia de recursos como o uso de diálogos para narrar tais histórias.

Narrativas sobre vidas ordinárias ou de celebridades fora do auge são uma marca da obra do autor, como veremos. Em sua autobiografia, *Vida de escritor* (2009), ele diz sentir uma “afinidade natural, embora às vezes desorientada, com pessoas e lugares que existem nas sombras e nas ruas secundárias da cidade e outros espaços desprezados” (TALESE, 2009, p. 404). Tal afinidade, contudo, não o faz prescindir de um extenso período de pesquisa.

Pessoas ordinárias e seus contextos estão presentes também em outros livros do autor. Em 1969, publicou *O Reino e o Poder*, sobre a história do *The New York Times*, a que ele vê como “um empreendimento familiar do século XIX que, no século XX, se tornou uma das empresas mais influentes dos Estados Unidos” (TALESE, 2009, p. 10). O trabalho pelo qual Talese recebeu um adiantamento mais de quatro vezes a quantia em dinheiro que lhe valeu *Fama & Anonimato* estava sendo engendrado, diz o autor em sua autobiografia, pelo menos cinco anos antes que ele entrasse no jornal, em 1953.

Em 1971, “depois de seis anos de pesquisa e redação intermitente” (TALESE, 2009, p. 60), concluiu *Honra teu pai*, sobre a família de mafiosos Bonanno; ali, os personagens “existem como seres humanos, um de cada vez, e não como caricaturas” (HAMILL, 2011, p. 508). Embora o tema da reportagem seja o estilo de vida de pessoas pertencentes à família Bonanno e seus esquemas, o olhar de Talese vai, também, às histórias de pessoas ainda mais ordinárias, como porteiros, sobre quem escreve no primeiro parágrafo:

Os porteiros de Nova York sabem que uma pessoa pode ver demais e por isso a maioria deles adquiriu uma extraordinária capacidade de visão seletiva: sabem o que devem ver e o que ignorar, quando é conveniente ser bisbilhoteiro ou, ao contrário, displicente; se ocorrem acidentes ou discussões bem na frende de seus edifícios, a maior parte das vezes estão lá dentro e nada veem; e, quando ladrões fogem pelo saguão, quase sempre estão procurando um táxi para alguém. Um porteiro pode desaprovar suborno ou adultério, mas, ainda assim, está invariavelmente de costas quando o síndico passa uma propina ao fiscal do Corpo de Bombeiros, ou quando um morador cuja mulher está fora entra com uma moça no elevador. Não pretendo com isso acusar os porteiros de hipocrisia ou covardia, mas tão somente dar a entender que eles sabem perfeitamente, por instinto, que é bem melhor não se meter, e conjecturar que talvez eles tenham aprendido, pela experiência, que a pessoa não ganha nada por ser testemunha ocular de coisas feias da vida ou das loucuras da cidade. Sendo assim, não é de estranhar que na noite em que Joseph Bonanno, um dos chefes da Máfia em Nova York, foi agarrado por dois capangas diante de um luxuoso edifício de apartamentos na Park Avenue, perto da rua 36, pouco depois da meia-noite de uma chuvosa terça-feira de outubro, o porteiro

estivesse conversando com o ascensorista no saguão e nada tivesse visto. (TALESE, 2011, p. 35).

*A mulher do próximo – Uma crônica da permissividade americana antes da era da Aids*<sup>21</sup>, foi terminado em 1980. Neste livro, Talese conta-nos como a “revolução” (seguida por uma “involução”) nos costumes sexuais dos Estados Unidos, nos anos 1960 e 1970, foi se processando nas escolhas de gente comum, que comprava revistas e romances eróticos então proibidos e se aglutinava em comunidades de amor livre, igualmente ilícitas. Há também perfis de pessoas notórias como Hugh Hefner, fundador de Playboy e de Charles Keating, o proclamado zelador da moral americana durante o governo Nixon.

O último livro reportagem publicado pelo autor foi *Unto the Sons*, em que relata “o declínio, em meados do século XIX, do antigo reino napolitano do sul da Itália e da subsequente partida de pessoas como meu pai, que aos dezessete anos deixou sua casa [...] para procurar trabalho como alfaiate nos Estados Unidos” (TALESE, 2009, p. 61) – este texto, entre os demais, é o único que não foi traduzido para o português, mas pode ser livremente entendido como “aos filhos”.

A orientação de Talese para as histórias de pessoas ordinárias, em situações excêntricas ou naturais, e de celebridades em declínio, é, como dissemos, perceptível em toda sua obra, mas foi em *Vida de escritor* que ele pôde elaborar suas preferências. Conforme Conti (2011), este foi o livro de Talese que teve a pior recepção nos Estados Unidos – pelo que se responsabiliza a amarração às vezes forçada entre os capítulos e pelo conteúdo, com histórias não aproveitadas em publicações anteriores, ou que foram rejeitadas por editores como Tina Brown, de *The New Yorker*. Nele, contudo, há boas chaves para a leitura de sua obra.

Após várias páginas em que descreve chinesas e americanas se revezando na cobrança de pênaltis durante a final da Copa do Mundo de Futebol Feminino, realizada nos Estados Unidos em 1999 (EUA 5 x 4 China), o autor revela que, ao final da partida, seus “pensamentos concentravam-se agora numa pessoa que havia sumido da tela, a jovem chinesa Liu Ying, que havia perdido seu pênalti” (TALESE, 2009, p. 46). E prossegue:

As câmeras de televisão focalizavam as americanas que recebiam suas medalhas. [...] Quase desliguei o televisor, mas hesitei. Em geral, depois de um evento esportivo importante [...], os derrotados eram convidados para dar suas impressões ou dar explicações sobre o resultado. Eu tinha esperança de ouvir alguma coisa das chinesas, sobretudo de Liu Ying. Mas a rede de TV encerrou sua transmissão da copa do mundo pouco depois das 6h45 sem que se ouvisse uma palavra dela e em nenhuma informação a respeito de sua reação. (TALESE, 2009, p. 48).

<sup>21</sup> O subtítulo não consta da obra original.

Como nas semanas seguintes sua curiosidade continuasse insatisfeita, embora tenha buscado informações para saciá-la nos periódicos esportivos do país, Talese escreveu a um editor, perguntando-o se o interessaria uma matéria que “descrevesse como o povo chinês havia reagido ao retorno de Liu Ying e como ela própria havia reagido e estava reagindo à experiência vivida no Rose Bowl” (TALESE, 2009, p. 48). A resposta veio negativa, e o projeto foi abandonado por um tempo.

Anos depois, sem que nenhuma publicação que se interessasse pela ideia, Talese se viu em condições de ir até a China, onde entrevistou a jogadora cujo erro garantiu a derrota de seu país na Copa do Mundo de Futebol Feminino, contra os Estados Unidos, além de seus parentes e de responsáveis pela comissão técnica. Não obstante, seus esforços de apuração frutificaram menos do que ele esperava, e a história não teve lugar se não em sua autobiografia.

Minha curiosidade me impele em muitas direções, mas antes de ter investido muito tempo – meses, anos – não sei em absoluto se um assunto escolhido há de manter meu interesse. Às vezes jogo no lixo vários rascunhos que escrevi, mas em outras ocasiões ponho um trabalho de lado, arquivo-o, um ou dois anos depois releio o que fiz, à vezes reescrevo e volto a guarda-lo. Vez por outra, concluo que no fim das contas não vale a pena conserva-lo, e aí rasgo tudo e me liberto daquilo para sempre. (TALESE, 2009, p. 93).

Como na história acima, também em *Fama & Anonimato*, Talese investiu largamente no que outras publicações consideravam como “não jornalístico”: a vida ordinária em situações naturais. Ainda em atividade, diz Lounsberry, “qualquer que seja a direção por ele tomada, já possui reputação pela pesquisa exaustiva, por desvelar assuntos esquecidos, e pela celebração respeitosa do não percebido” (LOUNSBERRY, tradução nossa<sup>22</sup>).

## 5.2 Análise das reportagens de Talese

### 5.2.1 Natureza dos tipos e espaços anônimos em Talese

Neste tópico, buscaremos compreender a natureza dos personagens anônimos e dos espaços que Gay Talese reporta em duas das partes de *Fama & Anonimato*. Na primeira delas, como destacamos na nota biográfica deste capítulo, o autor percorre Nova York e trata de profissões e trabalhadores de sorte variada – em que nos deteremos melhor agora; na segunda parte, sobre construção da ponte Verrazano-Narrows, o repórter concentra sua atenção em

<sup>22</sup> “Whatever direction he next takes, however, his reputation for exhaustive research, for unlocking forbidden subjects, and for respectful celebration of the unnoticed is secure”. (LOUNSBERRY).

diversos grupos afetados pela obra: construtores, engenheiros, moradores que tiveram de se mudar para o erguimento da Verrazano; personagens, enfim, com diferentes graus de formação.

N'A *jornada de um serendipitoso*, dividida em cinco seções (“Nova York é uma cidade de coisas que passam despercebidas”, “de anônimos”, “de personagens”, “de profissões estranhas” e “dos esquecidos”), Talese chama a atenção para a variedade de tipos que Nova York abriga. O autor fala em porteiros, ascensoristas, faxineiras, garçons, motoristas de ônibus, passageiros de ônibus, motoristas de táxis, músicos de rua, recolhedores de animais mortos, mergulhadores, cocheiros, mensageiros, telefonistas, etc. Trata, em geral, de trabalhadores.

Alguns desses profissionais o ajudam a compor a ideia de que Nova York é uma cidade superpopulosa, em que uma pessoa pode ter sua individualidade dissolvida na multidão e ser vista apenas como um dígito. Há passagens em que o autor entrega o texto à sorte de números impressionantes, que dizem sobre a dimensão ampliada de tudo que acontece na cidade e, também, sobre os hábitos e necessidades de seus moradores. Talese escreve, por exemplo, que

Nova York é uma cidade que tem 8485 telefonistas, 1364 mensageiros da Wester Union e 112 office-boys de jornal. Um público médio de beisebol no Yankee Stadium usa mais de 38 litros de sabonete líquido por partida – um recorde de limpeza não oficial nas duas ligas mais importantes de beisebol profissional; o estádio tem o maior número de lanterninhas (360), de varredores (72) e de banheiros masculinos (34) da liga. (TALESE, 2009, p. 30).

Nesta passagem, como em diversas outras, Talese não se detém nas histórias dos personagens. Pois, se para a maioria de seus moradores, Nova York é “uma cidade de trabalho duro, de carros demais, de gente demais” (TALESE, 2009, p 36), onde “muitas pessoas são anônimas, como os motoristas de ônibus [...]. Muitos nova-iorquinos parecem ter apenas um nome, como os barbeiros, os porteiros, os engraxates” (TALESE, 2009, p. 36), também para o repórter a cidade e as pessoas se apresentam assim. Em algumas passagens de *Fama & Anonimato*, Talese retrata os nova-iorquinos como trabalhadores anônimos, sem se concentrar em suas experiências individuais. Assim,

Nova York é uma cidade de homens sem cabeça que ficam dia e noite enfiados em guichês de metrô, vendendo bilhetes para pessoas apressadas. A cada dia da semana, mais de 4 milhões de usuários passam por esses homens que parecem não ter cabeça, nem rosto, nem personalidade – apenas dedos. A não ser quando dão informação, seu vocabulário é constituído basicamente de três palavras: “Quantos, por favor?”. (TALESE, 2009, p. 39).

A multidão abriga, entretanto, variedades. É verdade que há muitos trabalhadores cuja identidade o repórter não alcança (de forma deliberada, como desenvolveremos adiante), que têm a singularidade perdida entre números e outros profissionais no passo acelerado de Nova York, mas há, também, aqueles que buscam combater a própria anonimidade e a impessoalidade das relações que se estabelecem na cidade, além de outros que, pelo trabalho, conquistam certa notoriedade.

Após uma digressão sobre a condição geral dos bilheteiros de metrô nova-iorquinos – que parecem não ter cabeça, rosto ou personalidade – Talese identifica, na rua 14, um chamado “William DeVillis que se rebela abertamente contra o anonimato. Do lado de fora de sua cabine, na Oitava Avenida, ele pregou o cartaz: ‘Por favor, sorria. Este trabalho já é duro demais’” (TALESE, 2009, p. 39). O repórter, então, se aprofunda na experiência de DeVillis, em seu modo peculiar de trabalhar, de chamar atenção para si e de enxergar Nova York.

Como passa oito horas por dia vendo nova-iorquinos indo e voltando, empurrando-se e acotovelando-se, precipitando-se para portas de trem prestes a fechar, o senhor DeVillis teve a oportunidade de ver, se não de entender, muito da natureza humana em ação.

“Uma das coisas que notei”, diz ele, “é que a maioria dos nova-iorquinos tem o hábito de passar pela mesma catraca toda manhã, e nunca passam por outra. Notei também que muitos compram apenas dois bilhetes de cada vez. Outros, que compram muitos bilhetes, quando usam um logo se apressam em comprar outro para repor o que acabaram de usar”. (TALESE, 2009, p. 40).

Nesta passagem, em que Talese descreve o comportamento às vezes maquínico dos nova-iorquinos por meio do olhar de seu personagem, percebemos, ainda, uma crítica do autor à desumanização que a metrópole impõe a seus moradores: aqui, pela rotina, eles agem como se fossem programados para, todos os dias, comprar a mesma quantidade de bilhetes, passar pelas mesmas catracas e se precipitar contra as portas dos trens, prestes a fechar. É como se, por morar em Nova York, que é paradoxalmente a cidade de todas as possibilidades, em que prospera uma variedade imensa de trabalhadores e de profissões, muitos deles simplesmente não tivessem escolha e agissem por repetição.

Este trecho é ilustrativo, ainda, de um tipo de personagem para o qual Talese olha diversas vezes em *Fama & Anonimato*. Como fizera a respeito de William DeVillis, que é um não visto, mas que a todos vê, o repórter escreve sobre porteiros, motoristas de ônibus e outros trabalhadores que passam despercebidos no movimento intenso de Nova York, mas que, ignorados, enxergam os demais moradores da cidade. Outros exemplos desse tipo de personagem serão melhor explorados no item 5.2.3 desta dissertação.

Na multidão anônima que Talese apreende apenas como números, há, ainda, trabalhadores que, de fato, conquistaram visibilidade em Nova York e, de certo modo, romperam a barreira da indiferença nas relações que mantêm. É o caso de Biz Mackey, massagista de senhoras, a quem porteiros uniformizados cumprimentam efusivamente e chamam de Biz ou Mac (TALESE, 2009, p. 26). E de Roosevelt Zanders, o chofer que tem chofer – “os motoristas de táxi buzina para ele. Seu Rolls para o trânsito. Para onde ele vai com seu carro, é observado por senhores como ele próprio” (TALESE, 2009, p. 64).

Na primeira parte de *Fama & Anonimato*, portanto, Talese trata da multidão nova-iorquina, composta por variada sorte de trabalhadores. A multidão, sabemos com Coli (2012), é o lugar do anonimato, e nela as identidades de muitos trabalhadores/personagens se diluem – desatentos eles mesmos uns dos outros (“ninguém em Nova York sabe mais sobre as formigas do que sobre o mendigo que toma táxis para o Bowery” (TALESE, 2009, p.19)) –, apreensíveis apenas em forma de números significativos.

Nessa massa, contudo, há pessoas que buscam combater a própria invisibilidade e a indiferença das relações, além de outras que, por seus serviços, conquistaram alguma notoriedade na grande cidade. Em comum, a maioria dos personagens que Talese menciona n’*A jornada de um serendipitoso* partilha o fato de serem trabalhadores e de estarem sujeitos ou em oposição ao anonimato característico de Nova York.

N’*A ponte*, segunda parte de *Fama & Anonimato*, Talese continua empenhado nas histórias de trabalhadores; aqui, contudo, ele tem um universo menor que o da população nova-iorquina para perscrutar – talvez por isso se detenha mais em cada grupo de profissionais atingidos pela construção (projetistas, operários ou pessoas que tiveram de se mudar para que ela fosse edificada), com aprofundamentos significativos nas histórias de alguns personagens.

Parte substancial desta reportagem diz respeito aos *boomers* – trabalhadores da construção civil aos quais Talese associa o progresso nos Estados Unidos dos anos 1960. Eles edificam pontes e enormes prédios país afora; “dirigem 1600 quilômetros noite e dia para participar de um novo boom de construção. Eles acham irresistíveis as cidades que vivem um boom de construção. É por isso que são chamados de *boomers*” (TALESE, 2009, p. 135). Em seu trabalho, há uma hierarquia que Talese descreve com rigor:

Construir uma ponte é como um combate; a linguagem que se usa é a dos quartéis, e há uma hierarquia nas fileiras dos que não pertencem à casta dos oficiais. No estrato mais baixo, comparáveis aos recrutas do exército, estão os aprendizes – chamados de “calouros”. Eles sobem nas passarelas com baldes cheios de pinos, aprendem observando o trabalho dos outros e pondo a mão na massa; vez por outra descem para buscar café e água, por ordens dos

veteranos, e raramente ouvem um agradecimento. Dentro de dois ou três anos, a maioria dos calouros já domina o ofício, é capaz de aquecer, apanhar no ar e colocar rebites; de erguer, soldar ou conectar peças de aço – mas é este último trabalho, conectar peças de aço, que mais desperta sua imaginação. Os que fazem este trabalho ficam no ponto mais alto da ponte [...] (TALESE, 2009, p. 175).

Muitos desses trabalhadores têm as histórias de vida contadas com maior aprofundamento e, ao contrário do que acontece na primeira parte de *Fama & Anonimato*, aqui, quando Talese fala de um *boomer*, traz muitas falas deste, entre aspas. Essas passagens informam sobre a vida do personagem para além da atividade profissional que exerce, e permitem, assim, uma compreensão ampliada de sua natureza. São apresentados, em geral, como bons pais e maridos, amigos fiéis e nacionalistas.

### 5.2.2 A voz narrativa em Talese

Na parte I de *Fama & Anonimato*, o narrador parece se constituir, sobretudo, como um flâneur – o observador permeável (WOODS, 2012) que transita pela cidade e transborda impressões. Como indicamos no item anterior desta análise, Talese narra a multidão como quem está dentro dela: seu olhar mais cartografa do que identifica com precisão o inumerável volume de passantes e acontecimentos nova-iorquinos – este tema, contudo, será objeto de item seguinte. Aqui, buscaremos evidenciar outras estratégias de aproximação do narrador com o sujeito anônimo que narra e, ainda, como este narrador se constitui.

No trajeto que faz, Talese apresenta uma série de estatísticas não documentadas, que não fia à apuração de terceiros, mas somente a seu olhar de repórter. Também nessa parte, como mencionamos no tópico anterior, há poucas aspas mesmo dos personagens em cuja história o narrador mais se detém; com isso, acreditamos, ele quer se constituir como uma fonte credível, como se dissesse: “Ei! Venha cá! É assim que as pessoas vivem agora – bem assim como estou mostrando a você!” (WOLFE, 2005, p. 49).

Nesse sentido, Talese (2009, p. 19) escreve que os “nova-iorquinos piscam 28 vezes por minuto, quarenta quanto estão tensos”, para, pouco adiante, emendar que, a cada dia, eles “passam 34 quilômetros de fio dental entre os dentes” (TALESE, 2009, p. 20). Também quando apresenta outros dados de suas andanças em Nova York (“Quando chove, aumenta a procura por táxis, e porteiros que providenciam guarda-chuvas e táxis raramente deixam de receber gorjetas” (TALESE, 2009, p. 29)), Talese é, à maneira do que Vidal e Souza (2010) escreveu sobre João do Rio repórter

o jornalista que passeia pelas ruas, o observador dos movimentos das gentes pelos espaços urbanos, dos meios de vida [...] em tempos de modernização e industrialização. Relata o que vê, transcreve os diálogos com seus informantes, descreve os acontecimentos sociais e os lugares que são dramatizados. Ele é o repórter da cidade e do seu tempo. Leva aos jornais pontos de vista e lugares desconhecidos [...], descreve o que foi por ele presenciado [...]. (VIDAL E SOUZA, 2010, p. 31).

O narrador apresentado por Talese se posiciona, ainda, como um sujeito próximo aos personagens cuja história conta. Ele enxerga o que as fontes veem, acompanhando seu olhar, como se orientado por elas ou como quem se põe em seu lugar para sentir determinadas experiências da cidade. É o que ocorre, por exemplo, quando o repórter descreve a dinâmica dos gatos de rua nova-iorquinos. O que parece, a princípio, uma banalidade, conduz o leitor ao ponto de vista de determinados personagens, cuja vivência é bastante peculiar e pela qual o narrador se interessa.

Entre os gatos de rua – denominação que ofende alguns de seus simpatizantes, como nos conta o repórter – há aqueles que são boêmios e se beneficiam da caridade nas casas e nos restaurantes; há os de mercearia em período integral, cujo número diminuiu muito “desde o declínio das mercearias e a ascensão dos supermercados” (TALESE, 2009, p. 24) e os gatos de mercearia em meio período. Por fim, há os gatos selvagens, que vivem próximos à zona portuária.

“Mas os gatos não podem dormir sossegados por aqui”, disse um estivador. “É impossível. Os ratos caíam em cima deles. Tivemos casos de em que o rato estraçalhou o gato. Mas isso é meio raro. Os gatos da zona portuária são uns desgraçados”. (TALESE, 2009, p. 25).

O ponto, aqui, é que se Talese olha para os gatos de rua de Nova York, é porque os moradores da cidade o fazem e, observando-os, têm uma compreensão particular do espaço. Assim, o narrador se põe próximo a essas pessoas, e partilha de sua visão. É o que acontece, também, em relação aos motoristas de ônibus nova-iorquinos, que “enfrentam todo dia o pior trânsito do mundo, ao mesmo tempo que são insultados por velhinhas, enganados por estudantes, fechados por táxis e obstruídos por caminhões” (TALESE, 2009, p. 42).

Apesar de todo esse tormento e labuta, o motorista de ônibus de Nova York continua a ser, em grande medida, uma pessoa anônima que passa a vida mostrando apenas metade do rosto no retrovisor. Ele nunca terá o prestígio dos motoristas dos vistosos Greyhound, que usam quepe e disparam feito pilotos; ou dos motoristas de ônibus de subúrbio, que são chamados pelo nome pelos passageiros e ganham presentes no Natal [...]. (TALESE, 2009, p. 42).

O motorista de ônibus nova-iorquino, um anônimo, ignorado pela torrente de passageiros que conduz pela cidade, pode não ser visto por outros personagens, mas ele –

como o repórter – sabe quem são as pessoas que transporta. É o que Talese comprova ao passo que descreve o tipo de morador que toma a condução, a partir do olhar de seu personagem, o motorista:

O motorista de ônibus de Nova York é subestimado. Quando levanta os olhos para o retrovisor, ele vê a multidão dos que pagam quinze centavos e o ignoram. Ele os vê olhando através da janela, olhando para os próprios pés ou tentando ler o jornal de outras pessoas. Ele vê um boy desganhado apertando os olhos para ler um envelope pardo, uma senhora gorda segurando a sacola de compras enquanto disputa com um homem o único lugar vazio no ônibus. Vê passageiros de pé, pendurados nas alças como quartos de boi no açougue, e os odeia porque se recusam a sair do lugar quando ele pede pela enésima vez: “Um passinho à frente, por favor, tem bastante lugar no fundo do ônibus” (TALESE, 2009, p. 43).

Ao tratar da construção da ponte Verrazano-Narrows na segunda parte de *Fama & Anonimato*, Talese não abdica de sua condição de observador arguto, mas deixa de flunar para, como dissemos, concentrar-se nas histórias de determinados personagens afetados pela obra. Aqui, ele abre mais espaço para a fala de seus entrevistados, usando às vezes diálogos inteiros, e continua investindo no ponto de vista da fonte – técnica comum às reportagens do Novo Jornalismo, conforme Wolfe (2005) – como forma de demonstrar sua aproximação com eles.

Em síntese, Talese constrói um narrador que, às vezes, emerge da mesma multidão anônima cuja história quer narrar; em outros momentos, contudo, ele se põe próximo a alguns dos personagens, detendo-se no que estes enxergam da cidade. Essa segunda forma de aproximação da vida anônima que narra é mais frequente n’*A ponte*, em que nos conta a história da construção da ponte que liga o Brooklyn a Staten Island valendo-se, muitas vezes, da fala das fontes usada de forma integral ou de seu ponto de vista.

### 5.2.3 Outras técnicas narrativas: o Realismo e uma narrativa da multidão

Como expoente do Novo Jornalismo, Talese, naturalmente, emprega, em seus textos sobre pessoas anônimas de Nova York e sobre a construção da ponte Verrazano-Narrows, as técnicas Realistas que deram força ao romance e, posteriormente, à reportagem, conforme Wolfe (2005). Em sua prosa, é perceptível o uso de diálogos extensos dos personagens, bem como de descrições densas dos objetos que os cercam, em consonância com o Brooks (2005) chama de *thingism*.

Buscaremos, neste tópico, evidenciar como tais recursos são utilizados em prol da construção de uma imagem valorosa dos personagens. Esse exercício será feito, sobretudo,

com base na segunda parte do livro, *A ponte*, em que, nos parece, Talese investe mais dos recursos de que fala Wolfe (2005).

No que diz respeito à parte I, *A jornada de um serendipitoso*, argumentaremos que, embora o repórter não se concentre em histórias individuais, parece ter encontrado uma forma de dar visibilidade para a multidão respeitando a natureza das grandes aglomerações, que não favorece a expressão individual. Esta ideia começou a ser elaborada nos itens de análise anteriores e iremos retomá-la aqui.

Na parte II, entre os muitos trabalhadores cuja história Talese narra de forma mais detalhada, Benny Olson, um veterano na construção de pontes tinha, à época da Verrazano-Narrows, 66 anos de idade. Era, então, “velho demais para subir em passarelas erguidas contra o céu, a 180 metros de altura, lento demais para ficar esquivando-se das rodas de fiar e dos fios metálicos que rebentavam de repente” (TALESE, 2009, p. 183). Tinha, contudo, muita experiência e havia conquistado muito respeito para que fosse dispensado de sua equipe; por isso lhe destinaram um serviço mais técnico – supervisor do depósito de ferramentas.

Ele era um homenzinho magro que pesava cerca de 61 quilos e media 1,67 metro; quase não tinha cabelos no alto da cabeça, embora fios lhe descessem compridos e ralos pela nuca; tinha olhos azuis bem pequenos, emoldurados pela armação metálica dos óculos, e nariz comprido. Todo mundo se referia a ele como “Benny, o camundongo”. Em sua longa carreira ele fora empurrador, chefe andarilho e superintendente. Olson compensava sua minúscula estatura censurando os homens altos, insultando-os o tempo todo de forma grosseira, exigindo-lhes perfeição e rapidez em cada trabalho de entrançamento de cabos. Por qualquer coisinha ele demitia um operário. Ele seria capaz de demitir o próprio irmão, e de fato o fez. Em 1928, numa ponte em Poughkeepsie, seu irmão Ted não respondeu a suas ordens com a velocidade que Benny Olson queria, e isso bastou. (TALESE, 2009, p. 184).

Ao descrevê-lo, Talese o identifica. Benny Olson passa a ser um personagem que existiu em um tempo e em um espaço determinados, que tinha uma forma peculiar de se relacionar com seus subordinados, características físicas tais que lhe renderam o metafórico apelido de camundongo. Sua descrição segue o que os escritores Realistas buscavam: “a elaboração do que pretende ser um relato autêntico das verdadeiras experiências individuais” (WATT, 2007, p. 27).

Vale ressaltar, ainda, que na descrição de Talese sobre Benny Olson, há um tom respeitoso, de dignidade, mesmo nas passagens que retratam um comportamento reprovável do personagem em relação a seus comandados. Aqui, novamente ressoa a literatura Realista que, pela primeira vez, buscava retratar a vida ordinária e comum com seriedade, sem ironizá-la, como foi comum até o século XVIII.

A respeito dos textos que fazia sobre esportes, Talese (2009, p. 11) escreveu, em sua autobiografia que: “Por piores que fossem os jogadores, pois constantemente tratavam mal a bola, [...] eu nunca os humilhava em letra de fôrma. Invariavelmente encontrava meios de descrever com gentileza cada derrota da equipe, cada deficiência individual”. De forma análoga, ao descrever Benny, que tratava seus subordinados de maneira insultuosa, Talese empenha recursos para não “humilhá-lo em letra de forma”. Este é o tom com que o repórter trata todos os personagens em *A ponte* e também n’*A jornada de um serendipitoso*.

Como adiantamos, a construção da ponte envolveu profissionais com diferentes graus de capacitação: houve aprendizes e operários mais experimentados, superintendentes que fiscalizaram a atividade prática e engenheiros que zelaram pela precisão da obra. Em Talese, os recursos Realistas serviram para a representação de operários como Olson e de personagens altamente escolarizados como Othmar H. Ammann, responsável por projetar a Verrazano-Narrows, sem distinção.

Também em relação à linguagem de tais personagens, não parece haver variação significativa. Malcolm (2011, p. 151) escreve que “só um jornalista muito pouco piedoso (ou muito incompetente) mantém as palavras literais do entrevistado e deixa de fazer aquela edição e reescritura que, na vida real, nossos próprios ouvidos fazem automática e instantaneamente”.

Tendo em vista os variados graus de escolaridade dos personagens de Talese e a ausência de marcas que denotem isso em suas falas, é possível pensar que o repórter, de fato, as editou para dar a todas um tom respeitável. É o que se percebe, por exemplo, na passagem de estilo direto de Edward Iannielli, um operário que trabalhava na construção de pontes. Em suas falas, não há nenhuma evidência de baixa instrução, como se pode notar no trecho abaixo, em que ele narra sua iniciação no universo dos *boomers*:

“Quando eu tinha uns treze ou catorze anos, certo dia acompanhei meu pai ao trabalho e vi aquela escada enorme. Gritei para meu pai: ‘Posso subir?’, e ele respondeu: ‘Sim, mas não caia’. Então comecei a subir, fui subindo cada vez mais alto, um pouco assustado a princípio, e finalmente cheguei ao topo, fiquei de pé naquela viga, lá em cima, olhando e vendo bem longe. Era uma coisa deslumbrante. De repente, quando estava lá no alto, pensei comigo mesmo: ‘É isso o que eu quero fazer!’” (TALESE, 2009, p. 204).

De maneira geral, nas partes I e II de *Fama & Anonimato*, a narrativa é estruturada a partir de cenas – recurso que, posteriormente, seria comum às reportagens do Novo Jornalismo – e, sobretudo n’*A ponte*, Talese vale-se, também, de diálogos que, embora não informem sobre possíveis peculiaridades no modo de dizer dos personagens, dão a ver como

pensam, por eles mesmos, sem interferências.

Em suma, os recursos Realistas de que fala Wolfe (2005) são empregados na narrativa de Talese e, por meio deles, o repórter constrói uma prosa que situa seus personagens no espaço-tempo, informa sobre como agem e como experimentam a cidade. Além disso, os personagens são sempre apresentados de forma respeitosa, o que fica evidenciado em suas falas, que são, em geral, transcritas conforme a norma padrão da língua, mesmo que eles não sejam escolarizados.

Na parte I de *Fama & Anonimato*, Talese, também se vale dos recursos de que fala Wolfe (2005), embora com menos intensidade, como já assinalamos. Mas gostaríamos de destacar, d'A *jornada de um serendipitoso*, que, se o repórter, de um lado, não investe profundamente na visibilidade de seus personagens como indivíduos, de outro, põe em evidência a multidão que narra, como se respeitasse uma condição que ela lhe impõe.

É como se Talese, no meio do turbilhão nova-iorquino, experimentasse uma infinidade de situações – vividas também pelos cidadãos comuns da cidade – e não conseguisse se deter em uma delas por muito tempo: uma história que chama a atenção logo é substituída e assim segue. A forma do texto, portanto, parece ditada pelo ritmo da metrópole, bem como pelas propriedades da multidão que, conforme parte do pensamento moderno, oculta as individualidades em seu meio. Assim temos, que em um dia típico como 15 de julho de 1960,

Puseram mais sete placas de “Proibido jogar lixo” no Central Park. John T. Jackson se tornou vice-presidente da Gerência de Planejamento da Remington Rand e sua fotografia foi estampada na página 26 do *New York Times*. A Casa dos Israelitas Idosos e Enfermos de Nova York anunciou ter recebido a soma de 2 milhões de dólares, legados à instituição pelo testamento de Solomon Fredman, comerciante de algodão. A loja de quinquilharias John's alugou, de um certo Louis Cella, um edifício no número 184 da rua 231 Oeste, perto da Broadway. A empresa de transportes Fifth Avenue abriu um processo contra o sindicato liderado por Michael J. Quill, exigindo uma indenização de quinhentos mil dólares, por este ter promovido ilegalmente uma greve de ônibus. Às 11h15, Joseph J. Marinello, 77, entrou chispando em Times Square com sua bicicleta, pediu um suco de tomate e falou: “Acabo de andar mais de mil quilômetros nesta bicicleta”. (Um balconista meio sonolento ficou muito impressionado.) Uma certa quantidade de óxido nítrico insinuou-se pelas máscaras de gás e prostrou cinte bombeiros num incêndio em um loft no 12º andar dos números 107-109 da rua 38 Oeste. Às oito da noite, a temperatura estava na marca dos 26 °C. Eleanor Steber cantou “Il Travatore” no Lewisohn Stadium e agradou a todos. Uma faxineira polonesa ficou presa durante cinco minutos num elevador de Wall Street, no 37º andar. Um carro com um homem e uma mulher caiu da altura de doze metros e mergulhou no rio East, depois de passar em alta velocidade pelo píer da Tiffany Street, pouco antes da meia-noite. Ninguém mais os viu até sábado à noite, no dia 16 de julho, quando um mergulhador troncudo que estava vasculhando na lama escorregadia, achou os dois corpos debaixo d'água, prendeu um gancho no para-choque do carro e o trouxe de volta à superfície. (TALESE, 2009, p. 81).

Como o convalescente de Poe, n'O *homem da multidão*, que parece estar inebriado pela grande quantidade de pessoas transitando nas ruas de Londres - que percebe seus rostos,

mas não identifica quase nenhum – Talese parece seduzido por inumeráveis acontecimentos em Nova York, que mais cartografa pela superfície e pouco apreende em sua robustez.

Também como o personagem do conto, o repórter, em alguns momentos, procura perseguir um dos passantes – e nessa empreitada, Talese tem mais sucesso. Após a passagem citada anteriormente, o autor identifica Barney Sweeney, “o mergulhador que consegue resgatar mais objetos nas águas da cidade” (TALESE, 2009, p, 81), e se aprofunda em sua história, contando sobre seus 25 anos de profissão e como é a Nova York submersa em que ele trabalha. Talese avança, ainda, sobre as histórias de outros moradores da cidade e, depois, retorna ao ponto de vista de quem está na multidão – como ele, como Nova York.

#### 5.2.4 Deslocamento do olhar?

Em diversas passagens de *Fama & Anonimato*, Talese busca assinalar a invisibilidade de pessoas e elementos da paisagem nova-iorquina. É o que faz, por exemplo, quando escreve que poucos dos moradores e “turistas que atravessam a ponte [George Washington] às pressas tomam conhecimento dos trabalhadores que andam em elevadores entre as torres gêmeas 185 metros acima” (TALESE, 2009, p. 33). E que “pouca gente sabe que já aconteceu de bêbados subirem tranquilamente até o topo e adormecerem lá em cima” (TALESE, 2009, p. 33).

Mais adiante, quando escreve sobre a “segunda maior estátua da liberdade do mundo” (TALESE, 2009, p. 35), uma réplica que “mede dezesseis metros a partir do pedestal, contra os 46 metros da estátua de Bartholdi, em Liberty Island” (TALESE, 2009, p. 34), Talese (2009, p.34) anota que ela é “pouco conhecida, quase ignorada” e que

A maioria das pessoas da vizinhança não dá atenção para a estátua. [...] Um taxista de Nova York, David Zickerman (táxi nº 2865), passou centenas de vezes perto da estátua e nunca soube de sua existência. “Quem diabos olha para cima nesta cidade?”, ele pergunta. (TALESE, 2009, p. 35).

“Nova York é uma cidade de coisas que passam despercebidas”, é também uma “cidade de anônimos” e dos que foram “esquecidos”, anunciam os títulos de seções que compõem *A jornada de um serendipitoso*, primeira parte de *Fama & Anonimato*. O que em geral é invisível, contudo, toca especialmente o olhar de Talese; ele, tal qual o contemporâneo, de Agamben (2009) sente-se interpelado pelo escuro de seu tempo, como algo que lhe diz respeito e não deixa de lhe intrigar.

As narrativas a respeito de pessoas ignoradas de fato interessam a Talese, mas em algumas passagens de seu *Fama & Anonimato*, sobretudo constantes da primeira parte, *A jornada de um serendipitoso*, o autor parece menos interessado em combater a anonimidade de que fala do que em revelar os mecanismos que a promovem.

Ao emular o movimento frenético da grande cidade, muitas vezes maquínico e repetitivo (as mesmas catracas, os mesmos movimentos), que produz números impressionantes, e parece desumanizar os moradores, Talese faz um deslocamento crítico: as pessoas não são, naturalmente, invisíveis; é a cidade que as apaga.

Como Wolfe (2005) assinalara a respeito da literatura Realista, ele parece dizer: olhe, é assim que vivemos agora. Nova York, então, é paradoxalmente a cidade de todas as possibilidades, em que prospera uma sorte incontável de profissões e de trabalhadores, mas ali, mesmo esses profissionais e tantos outros são também pessoas invisíveis, esquecidas, a quem ninguém percebe – apreensíveis somente em forma de números impressionantes ou no rápido instante em que passam pelo olhar do repórter – ele, também, engolido pela multidão que narra.

## 6 ALGUMAS CONSIDERAÇÕES FINAIS: OS MAIORES NA REPRESENTAÇÃO DOS MENORES.

Reportagens de João Antônio e Gay Talese são tomadas, nesta dissertação, como expressão moderna do gênero. Isso porque, em conformidade com uma configuração que se estabelecera no século XIX, buscam tornar visíveis os espaços e sujeitos obscuros da sociedade; também porque estão intimamente vinculadas à vida cidadina, atentas ao movimento do progresso e sua geração constante de novos párias e ou anônimos e, ainda, porque emprestam – ou atualizam – técnicas narrativas do Realismo oitocentista.

Conforme discutimos no capítulo 2, desde o século XIX, às influências positivistas sobre a reportagem foram incorporadas algumas técnicas típicas da narrativa ficcional, sobretudo ligadas ao Realismo Literário, resultando em uma forma mista, que acabou por colocar em relevo a precariedade de certo tipo de jornalismo industrial para dar conta desses interstícios da vida levada no anonimato. Atualmente, a natureza flutuante da não ficção que estudamos aqui, é, conforme Serelle (2014), sua própria forma estabelecida.

A atenção que a reportagem dispensa à vida ordinária e anônima, foi, como dissemos, inaugurada com os *penny papers*, que buscavam a ampliação de seu público leitor, com interesses comerciais, e em muito fortalecida pela curiosidade de repórteres e leitores por saber em como vivem os outros, afastados social ou geograficamente de si (VIDAL E SOUZA, 2008). As relações entre vida anônima e reportagem – pelo menos na de corte narrativo, como a que estudamos nesta dissertação – se estabeleceram na modernidade como um eixo estruturante do gênero e mesmo dos profissionais. Deste modo, conforme Vidal e Souza (2011, p. 115), “o ofício de repórter se cumpre quando ele torna visíveis porções do país ou faces de sua realidade até então inéditas”.

Em João Antônio, o esforço de revelação é voltado às camadas marginais da sociedade brasileira e urbana. As reportagens publicadas pelo autor em *Realidade* tratam de prostitutas, alcaguetes, jogadores de sinuca, apostadores de pequeno vulto e demais pessoas que, em geral, são tidas como marginalizadas. A aplicação de golpes, muitas vezes, faz parte de seu universo – e a esperteza é um valor muito considerado.

Os anônimos de que trata Talese em *Fama & Anonimato* pertencem a outra classe social. Embora seja impossível medir o quanto uma faxineira de origem ucraniana em Nova York é mais ou menos marginalizada que um jogador de sinuca da periferia paulista, podemos dizer que o repórter trata, n’*A jornada de um serendipitoso* e n’*A ponte*, de trabalhadores. Em suas narrativas, emergem motoristas de ônibus, porteiros, garçons, músicos de rua e outros, além

de operários e engenheiros atuantes na construção da ponte Verrazano-Narrows.

Temos, então, que a expressão “anonimidade” pode escamotear uma ampla variedade de pessoas que são tidas como invisíveis e em contextos diversos, como os perscrutados por João Antônio em São Paulo e por Gay Talese em Nova York. Tal multiplicidade de existências anônimas demanda, para sua revelação, estratégias narrativas igualmente diversificadas. Em sendo assim, os recursos da literatura Realista que serviram a Talese para narrar as trajetórias de pessoas comuns nos Estados Unidos não são, necessariamente, os que melhor se prestam à revelação dos tipos marginais abordados por João Antônio, como discutimos no item 4.2.3 desta dissertação.

É certo que a reportagem de João Antônio foi influenciada pelo que faziam os “novos jornalistas” americanos em meados dos anos 1960 – ele mesmo chegou a se referir elogiosamente a Gay Talese, Truman Capote e Norman Mailer no manifesto *Corpo-a-corpo com a vida*, de 1975, em que delineia seu projeto de escrita. Mas as técnicas da literatura Realista, que nos Estados Unidos foram tão aplicadas e às quais Wolfe (2005) atribuiu tanto poder, tiveram, aqui, que ser reorientadas, tendo em vista a natureza da vida anônima que o “Rabelais da Boca do Lixo” buscava tornar sensível.

Haja vista que os personagens de João Antônio, muitas vezes, viviam na ilicitude, uma descrição verdadeiramente Realista deles, que os identificasse com precisão, poderia viabilizar também o seu fichamento e sua conseqüente acusação – o que, está claro, não é objetivo do repórter. Ao autor, interessa revelar o modo de vida de seus personagens – ele quer mostrar como falam, quais são seus valores e como agem – mas cuida para que este serviço ao leitor não se torne um desserviço para a fonte. João Antônio, como dissera Bosi (2012), é Realista até o limite da reportagem.

Antes de denunciar os marginais por seu estilo de vida, o repórter parece empenhado em criar, para eles, uma nova visibilidade. É o que faz ao passo que os descreve como malandros, sim, mas também como sujeitos laboriosos. Suas prostitutas “batalham” para conseguir “sustentar” os filhos que têm; seus jogadores de sinuca não brincam em serviço – nos salões em que passam de dez a doze horas por dia, eles não bebem porque isso arrisca o sucesso profissional. Essa abordagem foi discutida no item 4.2.4 desta dissertação; ali falamos do projeto político de João Antônio, em consonância com as proposições de Rancière (2010).

Também a linguagem do narrador jornalístico se constitui como uma estratégia particularizada de visibilidade para os anônimos marginais. João Antônio manipula habilmente a oralidade que é característica do universo de seus personagens, e ao falar como eles próprios falariam, indica que a experiência é narrada de dentro, e por isso é digna de

credibilidade. Além disso, pelo gesto de irmanar sua linguagem à dos marginais, João Antônio cria um “um narrador culto que usa sua cultura para diminuir as distâncias” (CÂNDIDO, 2012, p. 581) dele com as fontes, conseqüentemente, do leitor com estas.

Em Talese, ao contrário, o Realismo constitui influência irrestrita. Para dar visibilidade aos operários que construíram a ponte Verrazano-Narrows, que liga o Brooklyn ao distrito de Staten Island, em Nova York, o autor os descreve exaustivamente – perscruta o que vestem, como se portam, como falam, valendo-se, às vezes, de diálogos extensos dos personagens. Busca, enfim, identificá-los com a maior precisão.

O aprofundamento nas histórias de trabalhadores anônimos também é uma estratégia narrativa de que se vale Talese na primeira parte de *Fama & Anonimato*. Em diversas passagens d’*A jornada de um serendipitoso*, o escritor busca aproximar-se do ponto de vista de seus personagens – os quais, como vimos no item 5.2.1, muitas vezes são ignorados, não vistos na multidão nova-iorquina, mas enxergam bem aos demais e à cidade por uma ótica particular, da qual o repórter partilha.

D’*A jornada de um serendipitoso*, gostaríamos de destacar, ainda, outra forma de expressão da influência Realista. Em diversas passagens do texto, Talese emula o movimento acelerado de Nova York, apresentando brevemente ao leitor uma torrente de informações que, muitas vezes, parecem não ter utilidade (“os nova-iorquinos piscam 28 vezes por minuto, quarenta quando estão tensos” e, diariamente, “passam 34 quilômetros de fio dental entre os dentes”).

É como se, caminhando pela cidade, a atenção do repórter fosse disputada por uma infinidade de informações e pessoas, às quais apenas cartografa, pois não lhe é permitido apreendê-las em profundidade. Assim, o texto de Talese busca aproximar o leitor da experiência cotidianamente vivida pelos personagens; parece ditado pelo ritmo da metrópole, que exige uma evolução rápida dos movimentos, que devem ser realizados maquinalmente (como os passageiros que passam todos os dias pelas mesmas catracas e se lançam para dentro de vagões com portas prestes a fechar). Ao fazê-lo, Talese critica, ao mesmo tempo em que parece dizer: “Ei! Venha cá! É assim que as pessoas vivem agora – bem assim como estou mostrando a você!” (WOLFE, 2005, p. 49).

Por fim, em ambos os autores está expressa a atração pelo não visto, pelo que e por quem é ignorado nas cidades. Em *Fama & Anonimato* como nas reportagens de *Realidade*, podemos perceber como os repórteres sentem-se especialmente interpelados pelo que, acreditamos, seja o escuro de seu e, ainda, de nosso tempo: a vida dos oprimidos, “dos humildes, dos anônimos, dos que só aparecem no jornal uma vez na vida” (VIDAL E

SOUZA, 2010, p. 112).

Por isso, postulamos que Gay Talese e João Antônio são contemporâneos, no sentido proposto por Agamben (2009). Por se sentirem atraídos pela vida ordinária, muitas vezes ignorada, pelo anonimato e pelos espaços em que ele viceja e pela atenção que dispensam ao cotidiano de pessoas comuns, Talese e João Antônio são, ainda, como o cânone mínimo de que falara Bulhões (2007): estão entre os maiores na representação Realista dos menores.

## REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. O que é o contemporâneo? In: AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Chapecó: Argos, 2009. p. 57 – 73.
- AGUIAR, Leonel Azevedo de. Entretenimento: valor notícia fundamental. *Estudos em jornalismo e mídia*, ano V, v. 1, p. 15 – 25, 2008.
- ANTÔNIO, João. A morte. *Revista Realidade*. São Paulo, número 30, p. 196 – 208, setembro de 1968.
- ANTÔNIO, João. É uma revolução. In: ANTÔNIO, João. *Malhação do Judas Carioca*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975. P. 121 – 140.
- ANTÔNIO, João. Ela é o samba. *Revista Realidade*. São Paulo, número 31, p. 134 – 143, outubro de 1968.
- ANTÔNIO, João. Este homem não brinca em serviço. *Revista Realidade*. São Paulo, número 19, p. 102 – 114, outubro de 1967.
- ANTÔNIO, João. O pequeno prêmio. *Revista Realidade*. São Paulo, número 33, p. 80 – 94, dezembro de 1968.
- ANTÔNIO, João. Quem é o dedo duro?. *Revista Realidade*. São Paulo, número 28, p. 88 – 98, julho de 1968.
- ANTÔNIO, João. Um dia no cais. *Revista Realidade*. São Paulo, número 30, p. 98 – 111, setembro de 1968.
- AUGUSTO, Sérgio. A opção pelos pobres. In: ORWELL, George. *Na pior em Paris e Londres*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012. p. 241 – 249.
- BAUDELAIRE, Charles. *O pintor da vida moderna*. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2010.
- BOSI, Afredo. Um boêmio entre duas cidades. In: ANTÔNIO, João. *João Antônio: Contos reunidos*. São Paulo: Cosac Naify, 2012. p. 595 – 600.
- BROOKS, Peter. *Realism and representation. Realist vision*. New Haven, London: Yale University Press, 2005. p. 1- 20
- BRUM, Eliane. A casa de velhos. In: BRUM, Eliane. *O olho da rua: uma repórter em busca da literatura da vida real*. São Paulo: Globo, 2008. p. 85 – 131.
- BRUM, Eliane. O olhar insubordinado. IN: BRUM, Eliane. *A vida que ninguém vê*. Porto Alegre: Arquipélago Editorial, 2012. p. 187 – 196.
- BRUM, Eliane. Os vampiros da realidade só matam os pobres. In: *Dignidade*. São Paulo: Leya, 2012. p. 25 – 50.

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

CÂNDIDO, Antônio. Na noite enxovalhada. In: ANTÔNIO, João. *João Antônio: Contos reunidos*. São Paulo: Cosac Naify, 2012. p. 577 – 582.

COLI, Jorge. Boulevard des Capucines e o crime metafísico. In: COLI, Jorge. *O corpo da liberdade: Reflexões sobre a pintura do século XIX*. Cosac Naify: São Paulo, 2010. p. 249 – 266.

COSTA, Caio Túlio. Objetividade. In: COSTA, Caio Túlio. *Ética, jornalismo e nova mídia: Uma moral provisória*. Rio de Janeiro: Zahar, 2009. p.152 – 171.

HAMILL, Pete. Posfácio. In: TALESE, Gay. *Honra teu pai*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011. p. 505 – 509.

INGLIS, Fred. Nova York e Chicago. In: INGLIS, Fred. *Breve história da celebridade*. Rio de Janeiro: Versal Editores, 2012. p. 129 – 156.

ISER, Wolfgang. Os de fingir ou o que é fictício no texto ficcional. In: LIMA, Luiz Costa (org). *Teoria da literatura em suas fontes*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002. Vol. 2. p. 957 – 984.

LACERDA, Rodrigo. *Ele está de volta*. In: ANTÔNIO, João. *João Antônio: Contos reunidos*. São Paulo: Cosac Naify, 2012. p. 13 – 40.

LIMA, Edvaldo Pereira. *Páginas ampliadas*. Burueri, São Paulo: Manole, 2004.

LOUNSBERRY, Barbara. Portrait of an (Nonfiction) Artist. Disponível em < <http://www.randomhouse.com/kvpa/talese/index.html> > Acesso em 24/10/2014.

MACDONALD, Dwight. Parajournalism or Tom Wolfe and his magic writing machine. In: WEBER, Ronald. *The reporter as artist*. Toronto: Hasting House, 1974. p. 223 – 233

MALCOLM, Janet. *O jornalista e o assassino*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

MARÃO, José Carlos; RIBEIRO, José Hamilton. *Realidade re-vista*. Santos: Realejo, 2010.

MEDINA, Cremilda. *Ciência e Jornalismo: Da herança positivista ao diálogo dos afetos*. São Paulo: Summus Editorial, 2008.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Conversas*. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

RANCIÈRE, Jacques. A imagem intolerável. In: RANCIÈRE, Jacques. *O espectador emancipado*. Lisboa: Orfeu Negro, 2010. P. 125 – 143.

RIO, João do. *A Alma Encantadora das Ruas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

ROSEN, Jay. Para além da objectividade. Revista de comunicação e linguagens, Lisboa, n. 27, p. 139 – 150, mar./2000.

ROUILLÉ, André. A modernidade fotográfica. In: ROUILLÉ, André. *A fotografia – entre documento e arte contemporânea*. São Paulo: Senac, 2009. P. 29 – 60.

SCHUDSON, Michael. *Descobrimos a Notícia: Uma história social dos jornais nos Estados Unidos*. Petrópolis: Editora Vozes, 2010.

SERELLE, Marcio. A guinada dos populares: mídia e vida social no Brasil. In: XXIII ENCONTRO ANUAL DA COMPOS, 2014, Belém, p. 1 – 14.

SERELLE, Marcio. Formas bastardas: reportagem e vida anônima. *Rumores*, v. 8, n. 15, p. 27 – 38, jan./jun. 2014.

TALESE, Gay, *Fama & Anonimato*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

TALESE, Gay. *Honra teu pai*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

TALESE, Gay. *Vida de escritor*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

TRAQUINA, Nelson. *Teorias do Jornalismo: Porque as notícias são como são*. Florianópolis: Editora Insular, 2005.

TURNER, Graeme. *Ordinary people and the media – the demotic turn*. New York: Routledge, 2010.

VIDAL E SOUZA, Candice. *Repórteres e reportagens no jornalismo brasileiro*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2010.

WATT, Ian. O realismo e forma do romance. In: WATT, Ian. *A ascensão do romance: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. p. 11 – 34.

WEBER, Ronald. A bastard form. In: WEBER, Ronald. *The literature of fact: literary nonfiction in American Writing*. Athes, Ohio: Ohio University Press, 1980. p. 27 – 33.

WEINGARTEN, Marc. *A turma que não escrevia direito*. Rio de Janeiro: Record, 2010.

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

WOOD, James. *Como funciona a ficção*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.