

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO RIO GRANDE DO SUL  
FACULDADE DE LETRAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

SABRINA SCHNEIDER

**A FICCIONALIZAÇÃO DO REAL NO  
LIVRO-REPORTAGEM *ABUSADO: O DONO DO MORRO  
DONA MARTA*, DE CACO BARCELLOS**

Prof. Dr. Urbano Zilles  
Orientador

Porto Alegre  
2007

SABRINA SCHNEIDER

A FICCIONALIZAÇÃO DO REAL NO LIVRO-REPORTAGEM  
*ABUSADO: O DONO DO MORRO DONA MARTA*, DE CACO BARCELLOS

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do título de Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Letras, na área de concentração de Teoria da Literatura, da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

Orientador: Prof. Dr. Urbano Zilles

Porto Alegre

**2007**

SABRINA SCHNEIDER

A FICCIONALIZAÇÃO DO REAL NO LIVRO-REPORTAGEM  
*ABUSADO: O DONO DO MORRO DONA MARTA*, DE CACO BARCELLOS

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do título de Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Letras, na área de concentração de Teoria da Literatura, da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

Aprovada em 09 de janeiro de 2008

BANCA EXAMINADORA

---

Prof. Dr. Urbano Zilles – PUCRS

---

Prof.<sup>a</sup> Dr. Maria Eduarda Giering – UNISINOS

---

Prof.<sup>a</sup> Dr. Maria Luíza Ritzel Remédios – PUCRS

## **AGRADECIMENTOS**

Ao meu orientador, Prof. Dr. Urbano Zilles, pela confiança e pela tranquilidade transmitidas durante a execução deste estudo.

Ao Programa de Pós-Graduação em Letras da PUCRS e seus docentes. Em especial, à Prof.<sup>a</sup> Dr. Maria Eunice Moreira, à Prof.<sup>a</sup> Dr. Cláudia Regina Brescancini e ao Prof. Dr. Luiz Antonio de Assis Brasil, que orientaram minhas atividades como bolsista. À Prof.<sup>a</sup> Dr. Maria Luiza Ritzel Remédios, por me apresentar aos teóricos da literatura e da narrativa que inspiraram esta dissertação.

Às secretárias Mara Rejane Martins do Nascimento e Isabel Cristina Pereira Lemos, pela disponibilidade e simpatia.

À minha família, pelo apoio, e sobretudo aos meus pais, Irineu e Carmen, pelo esforço em me proporcionar uma educação de qualidade. Ao meu pai, por despertar em mim o amor pelos livros.

Ao Daniel, pela paciência e pelo incentivo nas horas de desânimo e “rebeldia”.

Por fim, à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), pela concessão da bolsa de estudos sem a qual este trabalho não seria possível.

*Eu sacrifico às musas de Homero, não às de Heródoto: e quem sabe,  
por fim, em qual dos dois altares arde o fogo da melhor verdade!*

Almeida Garrett

## RESUMO

O presente estudo tem, por objetivos, analisar os pontos de aproximação entre a reportagem e a narrativa literária e discutir a ficcionalização da realidade pelo discurso jornalístico. Para isso, o livro-reportagem *Abusado: o dono do morro Dona Marta*, do jornalista Caco Barcellos, é examinado sob os pressupostos teóricos do jornalismo e submetido ao método de análise de enunciados ficcionais proposto por Gérard Genette, em que são contemplados a temporalidade da narrativa – efeitos de ordem, duração e frequência –, o modo – regulação da informação através da distância e da perspectiva – e a voz – marcas deixadas no texto pelo narrador. Também são discutidos os conceitos de notícia, reportagem, literariedade, ficcionalidade e modelização, bem como as técnicas empregadas pelo *new journalism*.

## PALAVRAS-CHAVE

Narrativa. Ficcionalidade. Literariedade. Reportagem. Caco Barcellos.

## ABSTRACT

This study has, for goals, to analyse points of similarity between the reportage and the literary narrative and discuss the fictionalisation of the reality by the journalistic discourse. Therefore, the nonfiction novel *Abusado: o dono do morro Dona Marta*, by the journalist Caco Barcellos, is examined under theoretical assumption of the journalism and submitted to the fictional narrative analysis method proposed by Gérard Genette, which have include the narrative temporality – order, duration and frequency effects –, the mood – regulation of information through the distance and perspective – and the voice – marks left by the narrator in the text. The concepts of news, reportage, literariness, fictionality, modelling and the techniques employed by the new journalism are also discussed.

## KEYWORDS

Narrative. Fictionality. Literariness. Reportage. Caco Barcellos.

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	9
1 O DISCURSO JORNALÍSTICO: A REPORTAGEM .....	13
1.1 A reportagem.....	15
1.2 O livro-reportagem e o new journalism.....	17
1.2.1 Os recursos técnicos do new journalism.....	21
2 O DISCURSO LITERÁRIO: A NARRATIVA DE FICÇÃO.....	24
2.1 A narrativa.....	28
2.2 A ficcionalidade.....	31
2.2.1 A modelização.....	38
2.2.2 A finitude do modelo.....	39
2.3 A análise da narrativa literária de ficção.....	41
2.3.1 Tempo.....	41
2.3.2 Modo.....	45
2.3.3 Voz.....	48
3 HUMANIZAÇÃO E ENVOLVIMENTO EM ABUSADO.....	51
3.1 Reportagem em Abusado.....	55
4 TEMPO, MODO E VOZ EM ABUSADO.....	65
4.1 Tempo.....	66
4.2 Modo.....	80
4.3 Voz.....	88
CONCLUSÃO.....	93
REFERÊNCIAS.....	99
CURRICULUM VITAE.....	101



## INTRODUÇÃO

Objetividade é a palavra de ordem para os repórteres que atuam no jornalismo informativo diário. Norma presente em todos os manuais de redação, pode ser definida como a exposição dos fatos sem delongas. Todavia, significa também – e sobretudo – a isenção por parte dos profissionais. Nos dois sentidos, tenta-se obtê-la através de uma série de procedimentos técnicos de apuração e escrita, que dão ao produto final dos veículos uma aura de cientificidade. Ao leitor menos atento, fica a impressão de que a notícia não foi dita por alguém: ela é, simplesmente.

Tal isenção, como qualquer jornalista percebe ao deixar as escolas de Comunicação Social e ingressar no mercado, pode existir como meta a ser perseguida, mas jamais como realidade. O repórter, ao presenciar acontecimentos ou buscar informações, terá sempre uma opinião, ainda que, no texto, ela seja atenuada pelo uso da estrutura em pirâmide invertida e pela referência a todos os lados envolvidos na história. Além da posição pessoal do repórter, há o *gatekeeping*, decisão sobre o que será ou não publicado, sob responsabilidade dos editores. Esse processo é orientado, conforme Nilson Lage (2003, p. 15, grifo do autor), “[...] ora por leis de mercado, ora por conveniências que traduzem o jogo dos grupos de pressão ou entidades abstratas como o *interesse nacional*”.

A reportagem não possui a aparente frieza da notícia. Em primeiro lugar, não trata de acontecimentos, mas de um assunto conforme ângulo preestabelecido. Em segundo, não emprega fórmulas objetivas para a apresentação das informações, como a disposição em ordem decrescente de importância. Especialmente quando o trabalho se destina à publicação em livro, há tempo para mergulhar no assunto escolhido – algo impossível no cotidiano das redações, onde muitas vezes a apuração dos fatos é feita por telefone – e para lapidar a linguagem. É comum, inclusive, o uso de recursos oriundos da literatura.

Por não adotar os procedimentos padronizados da construção da notícia, o gênero jornalístico em questão parece mais sincero. Seu caráter autoral não permite que o leitor tenha consciência de que o texto à sua frente é mera versão, em vez de verdade absoluta? Discurso, e não reprodução exata do real? A abordagem de um assunto a partir de um ponto de vista, além do uso de recursos tomados de empréstimo à literatura, não torna lícito supor que, entre repórter e leitor, cria-se um pacto de leitura semelhante ao existente entre o ficcionista e seu público, que leva à suspensão momentânea da descrença?

Este trabalho tem por objetivo tornar mais claras as semelhanças entre a reportagem e

a narrativa literária, bem como discutir a ficcionalização do real pelo discurso jornalístico. Para isso, serão identificados e estudados os mecanismos próprios do discurso ficcional utilizados no livro-reportagem *Abusado: o dono do Morro Dona Marta*, do jornalista Caco Barcellos. O método de análise de enunciados literários proposto pelo narratólogo francês Gérard Genette conduzirá a experiência.

Porém, antes de proceder ao exame narratológico da obra, é necessário analisar os elementos que a caracterizam como texto jornalístico. Isso é feito no terceiro capítulo da dissertação, *Humanização e envolvimento em Abusado* – em que também são apresentados o livro, lançado em 2003, e o autor. Os pressupostos teóricos que norteiam essa etapa do trabalho, por sua vez, estão no capítulo 1, *O discurso jornalístico: a reportagem*, onde são conceituadas a notícia e a reportagem e abordados os recursos técnicos do *new journalism*. Segundo Edvaldo Pereira Lima (1993), o livro-reportagem é um legado desse movimento, surgido nos Estados Unidos na década de 1960.

No capítulo 2, *O discurso literário: a narrativa de ficção*, além do método de Gérard Genette – exposto no ensaio *Discurso da narrativa*, que o teórico publicou pela primeira vez em 1972 –, são trabalhados conceitos como literariedade, narrativa, ficcionalidade e modelização. Para isso, recorre-se a autores como Käte Hamburger, Iuri Lotman, Umberto Eco, Carlos Reis e Jean Pouillon, entre outros. As idéias da pesquisadora alemã contribuem especialmente para a reflexão proposta: para Käte Hamburger, não é a inautenticidade do conteúdo que garante o caráter fictício de um enunciado, e sim a ilusão da vida. Esta é obtida devido à lógica da criação literária, diversa da lógica de construção dos enunciados de realidade – o que não significa, no entanto, que as sentenças tenham outra estrutura na ficção.

Somente no capítulo 4, *Tempo, modo e voz em Abusado*, o livro é submetido aos preceitos da narratologia. A análise da reportagem se dá nos três níveis propostos por Genette: tempo, modo e voz. Contudo, não se trata de provar a aplicabilidade do método a enunciados factuais. Espera-se que, através do exame dos aspectos da temporalidade – ordem, duração e frequência –, das formas de regulação da informação – distância e perspectiva – e das marcas deixadas no texto pelo narrador, evidenciem-se aspectos da ficcionalidade e da literariedade apontados pelos demais teóricos citados no capítulo 2. Caso se comprove uma ficcionalização, cabe perguntar: isso significa que o autor faltou com a verdade?

Descrita a metodologia adotada, faz-se necessário abordar os motivos que levaram à escolha do tema desta dissertação. Em primeiro lugar, a opção se deve à trajetória acadêmica e profissional da autora, que é formada em Jornalismo e, antes do ingresso no Programa de

Pós-Graduação em Letras da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, atuou como repórter em um jornal diário. A aparente impessoalidade da notícia, *versus* a sinceridade da reportagem, sempre esteve entre suas preocupações a respeito da ética profissional. Além disso, a preocupação com as relações entre o jornalismo e a literatura está presente de maneira cada vez mais forte nos currículos das faculdades de Comunicação Social no Brasil, caminho aberto pela Escola de Comunicações e Artes (ECA) da Universidade de São Paulo (USP), principalmente devido à atuação da Prof.<sup>a</sup> Dr. Cremilda de Araújo Medina e do Prof. Dr. Edvaldo Pereira Lima. Lima, inclusive, é um dos fundadores da Academia Brasileira de Jornalismo Literário (ABJL), entidade que ministra cursos na área e mantém, na internet, o Portal Texto Vivo – Narrativas da Vida Real.

Já a escolha da obra do jornalista Caco Barcellos é fruto da polêmica em torno do livro na época de seu lançamento. Muitos colegas de profissão acusaram o repórter de ter deixado a isenção de lado e de ter feito uma apologia do crime organizado, devido ao que consideraram uma “romantização” das personagens. O próprio autor, em nota no início de *Abusado*, deixa bem claro que não tem intenção de mascarar seu envolvimento com o assunto e suas fontes, ao afirmar (2005, p. 11) seu “[...] repúdio à cultura da punição perversa, contra quem já nasceu condenado a todas as formas de injustiça”. Tal posicionamento, segundo ele, foi reforçado com a experiência vivida no morro Dona Marta.

A polêmica cresceu em julho de 2003, semanas após o lançamento da obra, quando o traficante Marcinho VP, o Juliano da história, foi encontrado morto em uma lixeira do complexo penitenciário Bangu 3. Na época, foi dito que os eventos que proporcionaram a fama de Márcio Amaro de Oliveira, bem como suas revelações a Caco Barcellos, foram responsáveis também por seu destino, já que a própria polícia o considerava um criminoso sem muito poder antes de ele ganhar visibilidade na mídia. Visibilidade que teve início em 1996, quando a quadrilha do traficante cuidou da segurança de Michael Jackson durante a gravação de um videoclipe na favela Santa Marta.

Muito já se disse, nos *sites* que comentam a atuação da imprensa brasileira, sobre a heroicização de Juliano em *Abusado*. Contudo, a forma como Caco Barcellos construiu seu texto ainda não havia sido abordada. Além disso, a acusação de que a leitura do livro leva o público a se posicionar de maneira favorável em relação ao traficante torna a obra um *corpus* interessante para o estudo da perspectiva, uma das formas de regulação da informação pelo discurso, de acordo com Gérard Genette.

É válido ressaltar que, no Banco de Teses da Coordenação de Aperfeiçoamento de

Pessoal de Nível Superior (CAPES), não constam pesquisas sobre *Abusado*. O mesmo ocorre na Biblioteca Digital de Teses e Dissertações (BDTD) do Instituto Brasileiro de Informação em Ciência e Tecnologia (IBICT). Além disso, os poucos trabalhos existentes sobre as outras produções de Caco Barcellos não dizem respeito aos aspectos formais da construção do texto pelo repórter, mas ao seu processo de investigação e ao caráter transformador de suas reportagens.

## 1 O DISCURSO JORNALÍSTICO: A REPORTAGEM

Na prática diária do jornalismo, não há tempo para o tratamento minucioso da linguagem. Em uma única jornada de trabalho, repórteres lidam com mais de um assunto e desafiam o relógio na tarefa de preencher dezenas de páginas, que precisam ser impressas na madrugada para chegar cedo aos postos de venda e às residências dos assinantes. O que se pode fazer é adequar as informações coletadas a um modelo de texto no qual os dados são dispostos em ordem decrescente de importância.

Essa estrutura é a pirâmide invertida. Conforme Mário Erbolato (2001), seu primeiro parágrafo, o *lead*, é uma espécie de índice. Contém, de forma sucinta, os elementos norteadores da construção da notícia – quem fez o que, quando, onde, como e por que –, e que deverão ser desenvolvidos na seqüência. Contudo, apesar de permitir que o leitor fique relativamente bem informado sobre o assunto, o *lead* ainda precisa ser atraente ou impactante, convidando-o para prosseguir até o final do texto.

Nilson Lage (2003) conta que o rigor nas técnicas de apuração e tratamento de informações nasceu nos Estados Unidos, país em que o jornal-empresa atingiu sua maturidade. Além de agilizar o trabalho, era necessário superar o sensacionalismo dos anos de William Randolph Hearst e Joseph Pulitzer, e os jornalistas americanos “foram buscar no espírito científico o respeito pelos fatos empíricos e o cuidado de não avançar além daquilo que os fatos indicam”. (LAGE, 2003, p. 15).

Para o teórico, a notícia, por relatar uma série de fatos a partir do mais interessante ou importante e cada fato a partir de seu aspecto mais significativo, difere da narrativa como gênero literário de tradição assentada no épico, na qual a seqüência em que os eventos estão organizados sugere relações causais. Sua estrutura estaria muito mais próxima da tradição oral, em que “[...] a ordenação dos eventos por ordem decrescente de importância ou interesse é bem mais comum do que a temporalidade da seqüência”. (p. 20).

Todavia, Lage ressalta que a analogia da notícia com a situação de uma pessoa que conta algo a outra tem limites. Nos dois casos, há a seleção e a ordenação dos fatos. Porém, no jornalismo noticioso, existe uma série de compromissos. O redator deve, por exemplo, ser o mais coloquial possível – levando em conta as classes sociais abrangidas pelo veículo – sem perder de vista a correção gramatical e vocabular. Além disso, como tem apenas uma vaga idéia de quem irá consumir seu produto, precisa manter a impessoalidade através do uso da terceira pessoa.

Outra exigência é a supressão de verbos que expressem subjetividade (p. 25, grifos do autor): “[...] não é notícia o que alguém *pensou, imaginou, concebeu, sonhou*, mas o que alguém *disse, propôs, relatou* ou *confessou*”. A notícia também é axiomática: afirma-se como verdadeira, sem argumentar, concluir ou sustentar hipóteses. Mas mais que verdadeira – no sentido de adequação do enunciado aos fatos –, a notícia deve parecer verdadeira. Isso se obtém com a precisão dos dados: um edifício de quinze andares, em vez de alto; uma cidade a vinte quilômetros da Capital, e não próxima. “O desconhecimento recíproco de quem redige e de quem consome a notícia reforça o empenho no detalhamento.” (LAGE, 2003, p. 26).

O uso de uma fórmula, contudo, não é garantia de neutralidade e objetividade. Ainda que a notícia se afirme como verdadeira e que suas técnicas de apuração e redação tenham certo rigor científico, é preciso lembrar, conforme Cremilda Medina (1988), que a ordenação das notas do jornalista em um esquema intencional “[...] é uma conquista do jornalismo da fase liberal, levanta toda a significação dos critérios grupais do que é importante ou não no fato”. (p. 103). Em outras palavras: a valorização do fato pelo leitor é ditada pela seqüência com que o jornalista expõe os dados no texto. E o profissional, por sua vez, está comprometido em primeira instância com “[...] a avaliação opinativa grupal – critérios de ordenação tradicionais da empresa jornalística”. (p. 103).

Além dos critérios da empresa, relacionados com os valores do grupo econômico e político que ela representa, não pode ser esquecida a influência dos critérios pessoais dos profissionais de imprensa e dos critérios do “nível-massa”.

O nível-massa vai crescendo e se superpondo ao dos grupos políticos e econômicos ligados à empresa, tão logo esta assume uma caracterização de grande indústria da informação. [...] Nota-se especialmente na formulação dos textos, nos apelos visuais e lingüísticos, na seleção das fotos, a preocupação em corresponder a “um gosto médio” ou, em outros termos, em embalar a informação com ingredientes certos de consumo. (MEDINA, 1988, p. 75).

A angulação da informação, em todos os níveis – massa, grupal e individual – não ocorre apenas na redação. Está presente desde a primeira etapa do processo de confecção de um jornal diário, a definição da pauta. Ou seja: a escolha, entre uma infinidade de acontecimentos, daqueles que irão compor a edição do dia seguinte e integrar a agenda de discussão dos leitores. E continua, após o trabalho do repórter – captação e escrita –, com a tarefa do editor, que além de efetuar cortes e alterações nas matérias, decide a distribuição das mesmas na publicação. Por exemplo, as partes superiores de páginas ímpares, pela atração imediata que exercem sobre o olhar, são muito valorizadas. Nesses espaços, costumam ser publicados os assuntos considerados *quentes*.

Mas a notícia, matéria-prima dos veículos de circulação diária, conformada, segundo Lage (2003, p. 13), “[...] a padrões industriais através da técnica de produção, de restrições do código lingüístico e de uma estrutura relativamente estável”, não é o único gênero jornalístico. É ultrapassada, em extensão e profundidade, pela reportagem. Esta “[...] não cuida de um fato ou de uma série de fatos, mas do levantamento de *um assunto* conforme ângulo preestabelecido”. (p. 46, grifo do autor). Quanto ao uso da expressão “ângulo” pelo autor, cabe frisar, mais uma vez, que a produção da notícia também sofre angulações, ainda que estas fiquem ocultas sob a aparente impessoalidade do texto, obtida através da fórmula da pirâmide invertida.

### 1.1 A reportagem

No jargão profissional, o termo reportagem possui dois significados. Em um sentido lato, designa o processo de coleta de informações que antecede a redação, ou seja, as horas gastas pelo repórter na rua ou ao telefone, ouvindo fontes ou consultando documentos. Em outro, mais específico, e que interessa a este trabalho, nomeia um texto jornalístico que supõe um nível de planejamento superior ao da simples notícia, e cujo estilo é menos rígido. As informações, conforme Lage (2003), não precisam estar dispostas em ordem decrescente de importância: é possível narrar a história, como um conto ou fragmento de romance. Em certos casos, admite-se até mesmo que o repórter conte o que viu na primeira pessoa.

O mesmo autor, em outra obra (2001), diferencia a simples notícia da informação jornalística, categoria na qual inclui, além da reportagem, o artigo, a crônica e a crítica. Enquanto a notícia trata, segundo Lage, de um acontecimento que contém elementos de ineditismo, ou que represente um rompimento na ocorrência normal dos fatos – a queda de um avião, por exemplo –, a informação jornalística decorre de uma intenção, de uma visão jornalística. No caso específico da reportagem, esta pode até partir de uma notícia, mas não se restringe a acompanhar os desdobramentos de um evento.

Um desastre aéreo, em termos de cobertura noticiosa, pode gerar, nos dias seguintes, o acompanhamento da remoção dos destroços, da recuperação dos sobreviventes (se houver), do sepultamento dos mortos e do inquérito sobre as causas. Em termos de reportagem, motiva textos sobre a segurança dos vôos, indústria aeronáutica, serviços de salvamento, operação de aeroportos, atendimento médico de emergência etc.; ou então histórias pessoais com conteúdo trágico, dramático ou cômico relacionadas ao acidente. São, como se vê, coisas distintas. (LAGE, 2001, p. 39-40).

Para Cremilda Medina, a reportagem é a combinação de dois fatores: o aprofundamento do acontecimento no tempo e no espaço, em relação à notícia, e a abordagem

estilística. Como dispõe de um número de dados muito maior, graças ao levantamento de antecedentes históricos do fato e à busca do lado humano das informações – o que leva a um quadro interpretativo e à descoberta do que é permanente em um evento imediato –, o repórter/redator precisa conhecer técnicas de narrar. “Foge-se aí das fórmulas objetivas para formas subjetivas, particulares e artísticas. O redator não tem à disposição recursos prontos, mas passa a criar.” (MEDINA, 1988, p. 116).

Segundo Muniz Sodré e Maria Helena Ferrari (1986), foi nos Estados Unidos que esse gênero jornalístico ganhou impulso moderno. Para mostrar como uma simples notícia pode se transformar em reportagem, os autores utilizam o exemplo de Skeets Miller, ganhador do prêmio Pulitzer de 1925. Naquele ano, o jovem repórter do *Courier Journal*, um diário de Louisville, foi mandado à pequena Cave City para cobrir o desabamento de uma gruta, em que ficara preso o agricultor Floyd Collins. Quando o irmão da vítima, nervoso, negou-se a dar as informações solicitadas pelo jornalista, este se viu obrigado a conferir a situação de perto. Entrou na gruta, conversou com o camponês ferido e acabou participando de todas as tentativas de salvamento.

Collins não sobreviveu, já que, devido a outros desabamentos no local, a equipe de resgate só conseguiu chegar até ele mais de duas semanas depois. Naquele mesmo ano, outros dois acidentes do tipo mataram 53 e 61 pessoas. Contudo, ao contrário dos textos de Miller, publicados com destaque ao longo de vários dias, ganharam apenas notas breves, meramente informativas, em páginas internas dos grandes jornais. O que teria levado a essa diferença de tratamento, já que os desabamentos posteriores ao que provocou a morte de Collins fizeram dezenas de vítimas?

Sodré e Ferrari (1986, p. 15) afirmam que, “nas condições de sofrimento de um indivíduo, filtradas pelas impressões de um outro indivíduo, projetavam-se as dificuldades de uma nação em luta pela vida”. Ou seja, relatando uma tragédia individual de forma impressionista – ou, conforme Medina, buscando o aspecto humano de um acontecimento –, Miller possibilitou que seus leitores se colocassem no lugar de Collins e, ao mesmo tempo, no seu próprio. “O tratamento narrativo, isto é, a reportagem, impôs-se no instante em que Miller sentiu-se 'tocado pela extrema solidão' de Floyd.” (SODRÉ E FERRARI, 1986, p. 14).

A reportagem, portanto, caracteriza-se pela narração. Os autores não chegam a afirmar, como Lage (2003), que esta inexistente na notícia diária. Apenas consideram-na incipiente no jornalismo cotidiano, cuja função é anunciar um fato, torná-lo público. A reportagem detalha, contextualiza. Desdobra as perguntas a que a estrutura clássica do texto



informativo deve responder. E, sobretudo, humaniza o relato, elegendo heróis. Isso é possível graças à presença do profissional de imprensa no local dos acontecimentos, atuando não como mera testemunha dos fatos, mas participando deles e aproximando-os do público.

Talvez Alceu Amoroso Lima (1969) esteja se referindo à diferença entre notícia e reportagem ao distinguir o mau do bom jornalismo. O profissional que opta pelo primeiro, conforme o crítico, “[...] fica demais na sua função de noticiarista e decai de jornalista propriamente dito a telegrafista ou boateiro”. (p. 46). O que opta pelo segundo tira o “essencial do acidental”, o “permanente do corrente”. “Fazer da informação um gênero literário, é o sinal do bom jornalista. Fazer de um gênero literário, como o jornalismo, uma simples informação, é o sinal de um mau jornalista.” (LIMA, 1969, p. 47).

Para o quarto ocupante da Cadeira 40 da Academia Brasileira de Letras, a literatura é “expressão verbal com ênfase nos meios e não com exclusão dos fins”. (LIMA, 1969, p. 22). Só assim, dentro do que ele considera uma concepção racional, e não purista, é possível enquadrar o bom jornalismo – ou seja, aquele que consegue descobrir a “eternidade” de cada momento, sem descuidar do estilo – entre seus gêneros. Não se pretende, com essas considerações tomadas ao crítico literário, elevar um dos ramos da comunicação social ao campo da arte. Contudo, se o bom jornalismo a que ele se refere for entendido como reportagem, fica mais evidente a aproximação desta com a estrutura da prosa de ficção. Ao redigir uma matéria, conforme Medina (1988), o jornalista “[...] só se diferencia do escritor de ficção pelo conteúdo informativo de sua narração, por isso narração noticiosa.” (p. 116).

## **1.2 O livro-reportagem e o *new journalism***

Para Muniz Sodré e Maria Helena Ferrari (1986), a reconstituição e a presentificação das ações estão na base da conceituação de reportagem. Ou seja, o leitor pode acompanhar o desenrolar dos fatos como uma testemunha. Outras importantes qualidades deste gênero jornalístico apontadas pelos dois teóricos são a força e a tensão. A primeira é definida como o poder arrebatador do texto, que faz o leitor persistir em sua leitura até o final. Tal efeito é obtido por meio da seleção de pontos – omissão ou expansão – e da sua combinação. Já a tensão está ligada ao retardamento da narrativa, construída de forma a atingir um clímax.

Mas na imprensa cotidiana contemporânea, presa ao imediatismo e à concorrência, quase não há espaço para o aprofundamento. Mesmo a revista semanal, que oferece uma visão mais contextualizada dos fatos, não vem praticando a reportagem de acordo com a definição

de Nilson Lage: levantamento de um assunto conforme ângulo preestabelecido. Apenas trata de acontecimentos que resistem um pouco mais ao tempo, já que suas causas e conseqüências vêm à tona gradativamente, no decorrer de vários dias. Além disso, muitos temas, ao serem tratados como reportagem, mereceriam mais que algumas páginas em um veículo periódico.

Para preencher esse vazio, surge o livro-reportagem, que Edvaldo Pereira Lima (1993, p. 33) define como “fruto da inquietude do jornalista que tem algo a dizer, com profundidade, e não encontra espaço para fazê-lo no seu âmbito regular de trabalho [...]”. Mas ele cita também uma outra inquietude do repórter: a de não conseguir utilizar, na prática diária da profissão, todo o seu talento para construir “narrativas da realidade”. O autor lembra ainda que o livro-reportagem permite a abordagem de assuntos desprezados pelos periódicos por razões editoriais, como o possível desinteresse do público.

Esse caminho foi aberto na década de 1960, nos Estados Unidos, pelo *new journalism*, que, segundo Lima (1993, p. 146), “[...] resgataria, para esta última metade do século, a tradição do jornalismo literário e conduzi-lo-ia a uma cirurgia plástica renovadora sem precedentes”. Seus representantes – nomes como Tom Wolfe, Truman Capote e Gay Talese – mergulhavam no mundo a ser retratado e tinham, por inspiração, os romances de Balzac, Dickens, Dostoievski e Tolstoi, escritores que haviam sido os grandes cronistas da segunda metade do século XIX.

O período de efervescência que os Estados Unidos viviam, com as transformações sociais e comportamentais – era a época da contracultura, da psicodelia e da guerra contra o Vietnã –, proporcionou o material a ser explorado por esses jornalistas. Já os romancistas, conforme Lima (1993), afastados do realismo social, não se sensibilizaram com este caldeirão efervescente. Ao ocupar tal espaço, os repórteres apropriaram-se até mesmo de recursos técnicos da ficção do século anterior.

Para Lima (1993, p. 159), o *new journalism* mostrou que “[...] a melhor reportagem, no sentido de captação de campo e fidelidade para com o real, pode combinar-se muito bem com a melhor técnica literária”. Esse legado, segundo o autor, encontrou sua mais refinada expressão no livro-reportagem, pois os periódicos não oferecem as condições ideais ao desenvolvimento de um jornalismo criativo, que escape à produção industrial.

Tom Wolfe (2005), um dos principais nomes dessa época dourada do jornalismo norte-americano, foi o primeiro a refletir sobre o fenômeno. Segundo ele, havia dois tipos de repórteres nos veículos: os repórteres de *furo* – que competiam com profissionais das empresas concorrentes, buscando dar uma notícia importante em primeira mão ou de forma

exclusiva – e os chamados escritores de reportagens especiais. Os primeiros tratavam dos principais assuntos da edição. Os outros, de tudo o que fugisse à categoria de notícia pura e simples, desde (p. 13) “pequenos fatos 'divertidos', engraçados, geralmente do movimento policial” até (p. 14) “histórias de interesse humano”.

O concorrente desse segundo tipo de jornalista, explica Wolfe, não trabalhava necessariamente para outra empresa. Embora não se falasse abertamente sobre isso, havia uma disputa acirrada entre colegas de um mesmo jornal ou revista. Todos estavam dispostos a fazer de tudo por uma boa história. O autor cita o caso de Michael Mok, do *Daily News*, que mergulhou no estreito de Long Island no inverno só para escrever sobre um homem obeso que havia se isolado em um veleiro para perder peso – o barco que o repórter alugara quebrou a pouco mais de um quilômetro do ponto em que o veleiro estava ancorado.

Os profissionais que se enquadravam nessa segunda classificação, de acordo com o jornalista norte-americano, tinham em comum o fato de considerarem o romance como uma espécie de triunfo final do repórter e o jornal como um local de passagem.

A idéia era conseguir emprego num jornal, conservar inteiros o corpo e a alma, pagar o aluguel, conhecer “o mundo”, acumular “experiência”, talvez eliminar um pouco a gordura do seu estilo – depois, em algum momento, demitir-se pura e simplesmente, dizer adeus ao jornalismo, mudar-se para uma cabana em algum lugar, trabalhar dia e noite durante seis meses, e iluminar o céu com o triunfo final. O triunfo final era conhecido como O Romance. (WOLFE, 2005, p. 13).

Todavia, essa obsessão em migrar do jornalismo para a literatura começou a perder força no início da década de 1960, quando “[...] uma curiosa idéia nova, quente o bastante para inflamar o ego, começou a se insinuar nos estreitos limites da *statusfera* das reportagens especiais”. (p. 19). Essa idéia era: escrever jornalismo para ser lido como romance. Não havia, por parte desses profissionais, a intenção de roubar o lugar de honra dos romancistas. Para Wolfe, eles estavam apenas pedindo licença para se “vestir” de literatura, até que pudessem abandonar a profissão e “tentar para valer”.

O autor explica que a expressão *new journalism* começou a ser usada em conversas no final de 1966<sup>1</sup>, mas que não se tratava de um movimento, e sim de uma “excitação artística”. No entanto, tal excitação gerou, no mundo literário, amargura, inveja e ressentimento. Wolfe conta que o *New York Review of Books* chamou a nova forma de se escrever sobre a realidade de bastarda, de parajornalismo. E que Jimmy Breslin, do *Herald Tribune*, era considerado

<sup>1</sup> Ano em que *A sangue frio*, de Truman Capote, que conta a história de dois condenados à morte pelo assassinato de uma rica família rural no Kansas, foi publicado. “O próprio Capote não chamava seu livro de jornalismo; longe disso; dizia que tinha inventado um novo gênero literário, 'o romance de não-ficção'. Porém, seu sucesso atribuiu uma força esmagadora àquilo que logo viria a ser chamado de Novo Jornalismo.” (WOLFE, 2005, p. 46).

pelos literatos como um “tira” que escrevia. O prestígio surgiu apenas quando romancistas como Truman Capote e Norman Mailer se voltaram para as narrativas de não-ficção.

O que os literatos não entendiam, conforme Wolfe, era o intenso trabalho de reportagem – no sentido de apuração – que havia por trás dos textos desses jornalistas. O autor explica que os inimigos da nova forma não percebiam que os repórteres, através das informações obtidas pela investigação e pela observação prolongada e minuciosa, das impressões suscitadas pela visita aos bastidores dos acontecimentos, também construíam personagens. Para a crítica, tratava-se de material cru, dado, disponível na realidade, e que portanto dispensava qualquer criatividade ou inspiração por parte do escritor.

A parte crucial que a reportagem desempenha em toda narrativa, seja em romances, filmes ou não-ficção, é algo não tanto ignorado, mas simplesmente não compreendido. A noção moderna de arte é essencialmente religiosa ou mágica, e segundo ela o artista é visto como uma fera sagrada que, de alguma forma, grande ou pequena, recebe lances da divindade conhecida como criatividade. [...] Mesmo a relação óbvia entre a reportagem e o grande romance – basta pensar em Balzac, Dickens, Gogol, Tolstói, Dostoiévski e, de fato, Joyce – é uma coisa que os historiadores da literatura abordam apenas no sentido biográfico. Foi preciso o Novo Jornalismo para trazer para primeiro plano essa estranha questão da reportagem. (WOLFE, 2005, p. 27).

Mas o ataque não veio apenas de um lado. Entre seus próprios colegas de profissão os novos jornalistas enfrentaram resistência. Foram acusados, de acordo com Wolfe, de “entrar na cabeça das pessoas” e até mesmo de inventar diálogos e cenas. Isso porque, além da descrição objetiva completa, buscavam dar aos leitores algo que estes costumavam procurar, até então, em romances e contos: a vida subjetiva e emocional das personagens. Para isso, os repórteres precisavam investir muito tempo na apuração das informações, passando dias, semanas ou meses com as pessoas sobre as quais pretendiam escrever. “Parecia absolutamente importante *estar ali* quando ocorressem cenas dramáticas, para captar o diálogo, os gestos, as expressões faciais, os detalhes do ambiente.” (p. 37, grifo do autor).

Repórteres de jornais e revistas, e mesmo repórteres investigativos, conforme o autor, jamais haviam experimentado tamanho envolvimento. Hunter Thompson, por exemplo, viajou com os Hell's Angels por dezoito meses para escrever *Hell's Angels: medo e delírio sobre duas rodas*, aventura que terminou com o jornalista californiano sendo espancado quase até a morte em uma cabana à beira da estrada. Truman Capote passou cinco anos pesquisando a história de *A sangue frio*, bem como entrevistando as duas personagens principais – os assassinos de uma família rural – na prisão, enquanto aguardavam pela execução. John Sack juntou-se a uma companhia de infantaria no treinamento e durante a Guerra do Vietnã para escrever *M. E. George Plimpton* treinou com um time de futebol americano na posição de

zagueiro reserva, chegando a entrar em campo durante uma partida, para o seu *Paper Lion*.

Porém, não é apenas a intensidade do trabalho de apuração que define o *new journalism*. Há, ainda, os recursos técnicos. De acordo com Wolfe, são os mesmos do grande romance, especialmente o do século XIX – obras de Balzac, Dickens e Gogol. Mas alguns representantes do século XVIII, como Fielding e Smollett, também são apontados pelo jornalista norte-americano. Essas técnicas, contudo, teriam sido apreendidas por meio da experiência, do instinto, e não do estudo. Sobretudo quatro foram empregadas pelos repórteres a partir da década de 1960. Wolfe as chama de construção cena a cena, diálogo completo, ponto de vista da terceira pessoa e registro fiel de detalhes.

### **1.2.1 Os recursos técnicos do new journalism**

O primeiro dos recursos técnicos citados por Wolfe, a construção cena a cena, consiste em fazer os fatos se desenrolarem perante os olhos do leitor, recorrendo o mínimo possível ao que o autor chama de “narrativa histórica”. A cena é justamente uma das quatro formas canônicas do tempo romanesco definidas por Gérard Genette (s/d). Para o teórico da narratologia, as cenas são os trechos dramáticos do texto ficcional, que levam adiante a ação propriamente dita. São intercaladas pelos sumários, passagens em que vários dias, meses ou até anos são narrados em alguns parágrafos ou páginas, sem pormenores. O sumário pode, portanto, ser considerado o equivalente da “narrativa histórica” de Tom Wolfe.

O predomínio da cena nas grandes reportagens leva, naturalmente, ao uso intenso do diálogo, apontado por Wolfe como o segundo principal recurso do *new journalism*. O autor afirma que, além de prender o leitor, o diálogo “[...] estabelece e define o personagem mais depressa e com mais eficiência do que qualquer outro recurso”. (2005, p. 54). O jornalista lembra que Dickens se desincumbia da descrição de suas personagens em duas ou três frases, deixando que elas se revelassem por suas ações e palavras.

O terceiro recurso utilizado pelos novos jornalistas é o ponto de vista da terceira pessoa<sup>2</sup>. Para Wolfe, é limitador para o repórter levar o leitor para dentro da cabeça de uma única personagem: ele próprio. Além disso, nem sempre a perspectiva do autor é relevante para a história que se pretende contar. Wolfe ainda lembra que a fórmula “eu estava lá” pode

---

<sup>2</sup> Paradoxalmente, para Käte Hamburger (1975), na literatura, a narrativa na terceira pessoa é a única que pode ser considerada ficcional por excelência, pois separa o gênero mimético do sistema enunciativo da linguagem. “A ficção épica é o único lugar epistemológico onde a eu-origindade (ou subjetividade) de uma pessoa pode ser apresentada na terceira pessoa.” (p. 58). A teoria da autora será abordada no segundo capítulo deste trabalho.

ser irritante para quem lê uma reportagem. Mas como (p. 55), “[...] escrevendo não-ficção, penetrar acuradamente os pensamentos de outra pessoa”, mostrar os acontecimentos pelos seus olhos? A resposta parecia óbvia aos adeptos do novo estilo: entrevistando-a não somente sobre os fatos, mas também sobre seus sentimentos<sup>3</sup>.

O escritor, contudo, não era obrigado a permanecer o tempo todo com uma única personagem. Em muitos casos, não se mantinha a mesma focalização do início ao fim da reportagem. Referindo-se à ficção, Genette – como será visto em detalhe no segundo capítulo – classifica esse tipo de texto como narrativa de focalização interna variável. Trata-se de uma das modalidades da “visão com”, ou seja, modo de regulação da informação em que o narrador sabe tanto quanto a personagem, vê o que ela vê.

O quarto recurso apontado por Tom Wolfe é o registro de detalhes significativos que possam existir dentro de uma cena. Detalhes que sejam simbólicos “[...] do *status de vida* da pessoa, usando essa expressão no sentido amplo de todo padrão de comportamento e poses por meio do qual a pessoa expressa sua posição no mundo ou o que ela pensa que é seu padrão ou o que gostaria que fosse”. (2005, p. 55, grifo do autor). Entram aí desde gestos, hábitos e maneiras até a decoração da casa. O autor aponta um exemplo na ficção: a descrição da sala de *monsieur e madame Marneffe* em *A prima Bete*, de Balzac. Trata-se, segundo Wolfe, de uma verdadeira autópsia social, que permite ao leitor saber que se trata de “um casal de pé-rapados alpinistas sociais” antes mesmo de as personagens serem introduzidas.

Mas a utilização de todos esses recursos técnicos – construção cena a cena, diálogo completo, ponto de vista da terceira pessoa e registro de detalhes significativos – está condicionada a um bom trabalho de apuração, à reportagem em sentido lato. Para o novo jornalista, dessa forma, o maior problema é conseguir ficar ao lado de suas personagens por tempo suficiente para que as cenas ocorram diante de seus olhos. É abordar pessoas estranhas e fazer perguntas às quais elas não têm obrigação de responder, é penetrar no mundo alheio, é pedir para ver o que não se tinha intenção de mostrar. E para isso, segundo Wolfe, não há segredos nem regras. O sucesso “[...] depende inteiramente de um teste de personalidade”. (p. 83).

Embora discuta, em suas obras, tanto o conceito de notícia quanto o de reportagem, dizendo que esta não possui a rigidez da primeira, Nilson Lage não aprova os extremos do

---

3 Wolfe conta que, às vezes, referia-se a si mesmo na terceira pessoa, colocando-se na história, por exemplo, como “o homem de chapéu de feltro marrom” – acessório que ele realmente costumava usar. Ou então imitava, na narração, o tom de certos tipos sociais, como um contrabandista de bebidas, “[...] a fim de criar a ilusão de olhar a ação pelos olhos de alguém que estava de fato envolvido nela, em vez de um narrador bege”. (2005, p. 33).

*new journalism*. Para ele (2001, p. 141):

A notícia é o relato do que se sabe, não do que se ignora; é isso que a faz existir. A consistência extrema que se espera da literatura implica dispor de dados subjetivos, por definição não alcançáveis pela observação direta, e de todo o conjunto de dados objetivos que habilitem o narrador a aparentar onisciência e onipresença – a saber de tudo e estar em toda parte.

Conforme o autor, para alcançar essa consistência da literatura, os jornalistas têm duas soluções: ou acrescentam, às suas informações, dados fictícios, possíveis mas não comprovados, ou misturam dados de diferentes episódios para compor um só. “Em ambos os casos, deixa-se de praticar jornalismo e passa-se a praticar literatura.” (p. 141). Outra objeção do teórico está relacionada à questão da pressa, que considera essencial no jornalismo. “Literatura exige vagar e lavra artística do texto. Literatura apressada é, provavelmente, sublitteratura, construída com chavões e conduzindo a conclusões que não passam de lugares-comuns.” (2001, p. 142).

Quanto ao problema da pressa, já foi dito que o livro-reportagem surgiu justamente para que os jornalistas pudessem abordar, em profundidade, temas que não encontram espaço nos veículos de comunicação convencionais. Os critérios que definem a literariedade de um texto e as diferenças entre o real e o fictício, por sua vez, serão abordados no próximo capítulo, sob a ótica da teoria da literatura.

## 2 O DISCURSO LITERÁRIO: A NARRATIVA DE FICÇÃO

Que condições fazem com que um texto, oral ou escrito, possa ser percebido como uma obra literária ou, mais amplamente, como um objeto verbal com função estética<sup>1</sup>? Se, dos materiais que o homem pode utilizar para fins artísticos, a linguagem é o menos específico, o que garante a literariedade de um texto? Não se faz literatura sem palavras e frases, mas seu emprego não é suficiente para definir a literatura, e menos ainda a literatura como arte. O que diferencia a prosa literária da linguagem ordinária, pragmática?

Partindo dessas questões, Gérard Genette, na obra *Fiction et diction* (1991), procura elaborar uma teoria pluralista para determinar a literariedade de um objeto verbal. Uma teoria, segundo ele, que “leve em conta as diversas maneiras que a linguagem possui de escapar e sobreviver à sua função prática e produzir textos suscetíveis de serem recebidos e apreciados como objetos estéticos”. (p. 31, tradução nossa). Para isso, começa estabelecendo dois regimes de literariedade: o constitutivo – garantido por um complexo de intenções, de convenções genéricas e de tradições culturais de todo tipo – e o condicional – que provém de uma apreciação estética subjetiva e sempre revogável.

Genette define também dois critérios de literariedade: o temático e o remático. Enquanto o primeiro diz respeito ao conteúdo do discurso, o segundo considera o discurso em si mesmo – não o que o texto diz, mas o que o texto é. Do cruzamento dos regimes e critérios, surgem os modos da literariedade. Tais modos, no entanto, não se repartem de maneira simétrica. O modo temático *fiction*, onde estão incluídos o drama e a narrativa, funciona sempre em regime constitutivo: uma obra verbal de ficção é quase inevitavelmente recebida como literária, independentemente de julgamentos de valor. Isso porque (p. 8) “a atitude de leitura que postula (a famosa 'suspensão voluntária da incredulidade') é uma atitude estética, no sentido kantiano, de 'desinteresse' [...]”.

Já o modo remático *diction* funciona tanto em regime constitutivo quanto em regime condicional. Para Genette, *diction*, em oposição à *fiction*<sup>2</sup> – literatura “que se impõe essencialmente pelo caráter imaginário de seus objetos” –, é a literatura “que se impõe essencialmente por suas características formais”. (p. 31). A *diction* em regime constitutivo compreende a poesia. Segundo Genette, um poema é sempre uma obra literária, pois as

1 Para Gérard Genette (1991), dentro da categoria “objeto verbal com função estética”, as obras constituem uma espécie particular, devido ao caráter intencional – que deve ser percebido como tal – de sua função estética. Um objeto que atinge função estética, tendo sido produzido com outra finalidade, não é uma obra.

2 O vocábulo *fiction* foi mantido porque não se chegou a uma expressão em português para seu oposto, *diction*, que traduzisse exatamente o sentido dado por Genette ao termo.



características formais que o definem como poema são de ordem estética. Mas esses aspectos formais, lembra o teórico francês, não se restringem ao emprego do verso. Estão relacionados à utilização da linguagem como material sensível, autônomo, e não mais como um meio de comunicação transparente.

Em regime condicional, a *diction* compreende a prosa de não-ficção. Condicional porque a inclusão, no campo literário, de um texto cuja função original não seja de ordem artística, depende de um julgamento de gosto individual ou coletivo que faça com que suas qualidades estéticas – essencialmente estilísticas – passem ao primeiro plano.

Dessa maneira, uma página de História ou de memórias pode sobreviver a seu valor científico ou a seu interesse documental; uma carta ou um discurso podem encontrar admiradores além de sua destinação de origem e de sua ocasião prática; um provérbio, uma máxima, um aforismo podem tocar ou seduzir leitores que não reconheçam neles, de maneira alguma, o valor de verdade. (GENETTE, 1991, p. 28, tradução nossa).

Nenhum desses regimes – constitutivo e condicional –, insiste Genette, pode abarcar, legitimamente, a totalidade do campo literário. Cada um possui o mérito de iluminar aspectos diferentes da literariedade. Os textos considerados artísticos por essência ou natureza estão sob o domínio das teorias constitutivistas ou essencialistas – das quais a mais antiga é a de Aristóteles. Sobre eles, julgamentos de valor são supérfluos quando positivos e inoperantes quando negativos: diz o crítico que um soneto, bom ou ruim, é uma obra literária por suas características, assim como uma tragédia.

Sob o regime condicional estão, por sua vez, os textos cuja literariedade não deriva do conteúdo ficcional nem da forma poética. Das ponderações do estudioso da narrativa resulta o seguinte quadro:

<i>Regime</i>	Constitutivo	Condicional
<b><i>Critério</i></b>		
Temático	FICTION	
Remático	DICTION	
	Poesia	Prosa

Embora o esquema de Genette seja plural e leve em consideração as diferentes maneiras pelas quais um texto pode ser incluído no campo da literatura, o autor ainda faz uma série de observações ao modelo. Ele lembra que os dois grandes tipos de práticas literárias que estão sob o regime constitutivo, ficção e poesia, apesar de obedecerem a diferentes critérios, podem colidir, pois há obras de ficção em forma poética. Aponta também a inexistência de uma fronteira estanque entre os dois regimes de literatura por *diction*, já que

outras marcas, além da versificação e menos categóricas do que esta, passaram a distinguir a prosa da poesia, permitindo o surgimento de estados intermediários – poema em prosa, prosa poética – que deram a essa oposição um caráter gradual e polar.

Outra ressalva (p. 34): “[...] dizer que a ficção verbal é sempre constitutivamente literária não significa que um texto de ficção seja sempre constitutivamente ficcional”. Ou seja: uma história considerada verdadeira por uns pode ser inacreditável para outros, seduzindo-os como uma ficção. Existiria, portanto, uma espécie de ficção condicional. Trata-se, conforme Genette, de uma situação semelhante à do mito, discurso situado sobre uma fronteira indecisa e móvel.

Carlos Reis (2003), ao abordar a imprecisão das fronteiras que delimitam o campo literário, também cita essa ficcionalidade condicional. Ele lembra que as cartas de *O mistério da estrada de Sintra*, quando publicadas pelo jornal *Diário de Notícias*, foram entendidas como documentos verídicos pelos leitores. Contudo, bastou a reunião das mesmas em um volume de autoria de Eça de Queirós e Ramalho Ortigão para que passassem a ser consideradas como ficção e, portanto, literatura. Nesse caso, a mudança de estatuto ocorreu devido a “[...] incidentes de ordem contratual que interferem no modo como certos textos são lidos [...]”. (REIS, 2003, p. 20).

Outra observação de Genette (1991) diz respeito às diferenças entre os modos da literariedade. Ainda que seus critérios sejam distintos – um temático, outro remático –, não existe algo semelhante entre a *fiction* e a *diction*? “Dito de outra forma, as maneiras com que esses dois modos determinam um julgamento de literariedade são radicalmente heterogêneas em seu princípio?” (p. 35), questiona o crítico. Para ele, há um traço comum entre elas: a intransitividade.

Na *diction*, essa intransitividade, tanto na prosa quanto na poesia, está na impossibilidade de separar a significação da forma verbal, na impossibilidade de uma tradução do texto em outros termos sem que haja prejuízos estéticos. Na *fiction*, tal intransitividade estaria na sua capacidade de denotar sem denotar, de fazer pseudo-referências, pois o texto não conduz à qualquer realidade extratextual, apesar dos empréstimos que faz à vida – Napoleão Bonaparte em *Guerra e paz* e a cidade de Rouen em *Madame Bovary*, por exemplo<sup>3</sup>.

Novamente, cabe citar Carlos Reis. O teórico utiliza a obra *Dom Casmurro* para exemplificar a questão dos empréstimos que a ficção faz à vida. Segundo ele, apesar de o Rio

3 O fato de a opacidade de uma obra de ficção residir em seu próprio caráter ficcional não significa que a forma não tenha importância. *Fiction* e *diction*, de acordo com Genette, colidem.

de Janeiro do século XIX real servir de modelo para o Rio de Janeiro do século XIX encontrado no livro, este não é uma cópia subserviente (informação verbal)<sup>4</sup>. Já as personagens Capitu e Bentinho, por mais “reais” que pareçam, pertencem unicamente ao livro – e assim seria mesmo que tivessem sido inspiradas em seres com autonomia ôntica. O que faz parte, simultaneamente, dos dois mundos, é um microuniverso de valores, comportamentos, temas e idéias. Propriedades abstratas, como o ciúme, que transcendem a ficção, remetendo a outras pessoas. “É por causa dessa pequena zona de intersecção que eu releio um romance”, afirma Reis.

Voltando às objeções de Genette (1991) ao quadro das literariedades, o autor diz, por fim, que “nada garante *a priori* que as literariedades condicionais, mesmo se excluem a ficção, sejam inevitavelmente de critério remático”. (p. 37). Segundo ele, um texto de prosa não ficcional pode provocar uma reação estética que se deva não à sua forma, mas a seu conteúdo, como o suplício da princesa de Lamballe contado pelo historiador Michelet. Contudo, o crítico afirma que seria ingenuidade atribuir todo o mérito estético “à beleza do modelo”, negando qualquer importância ao “talento do pintor”. Isso porque a separação entre história e discurso, e entre autêntico e ficcional, para ele, é puramente teórica.

O modelo sugerido pelo pesquisador francês deixa claro que, para Genette, a inclusão de um texto no campo literário depende menos de seu caráter intencional ou artístico do que de seu caráter estético. Já para outro pesquisador, o russo Iuri Lotman (1978), literatura é sinônimo especificamente de arte verbal, que (p. 110) “começa com as tentativas para ultrapassar a propriedade fundamental da palavra enquanto signo lingüístico [...] e para construir um modelo verbal artístico, como nas artes figurativas, sobre o princípio icônico”.

Isso significa que, no texto literário, o signo deve ser mais que a união de um significante, no plano da expressão, a um significado, no plano do conteúdo. Os signos convencionais, material da língua natural, devem ser arranjados em uma outra linguagem, mais especial, para que se transformem em signos secundários de tipo representativo. Dessa forma, adquirem a evidência dos signos utilizados pelas artes figurativas e, ao mesmo tempo, tornam-se quase imperceptíveis, pois deixam de significar algo arbitrariamente para representá-lo.

Para explicar melhor a diferença entre um signo convencional e um signo icônico, Lotman utiliza o exemplo de uma placa de trânsito em que estejam combinadas uma faixa

---

4 Observações feitas pelo professor português durante o curso *Figuras da ficção*, ministrado junto ao Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL) da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS) de 6 a 17 de agosto de 2007.

proibitiva e uma cabeça de cavalo. Para compreender o primeiro elemento, é preciso possuir o código específico dos sinais de trânsito, assim como a compreensão da língua exige o conhecimento de seu código. Para compreender o segundo, basta que se tenha visto, alguma vez na vida, um cavalo. Pela sua semelhança com o objeto representado, pela imediata identificação, a impressão que se tem é de que código algum é utilizado nessa comunicação. A literatura, como a representação do cavalo na placa de trânsito, proporciona essa maior inteligibilidade. Sua peculiaridade está em fazer isso através das palavras.

Chega-se, assim, à antinomia que garante a “artisticidade” de um texto: na obra de arte, tudo é sistêmico e, ao mesmo tempo, tudo é transgressão de um sistema. A literatura transforma os fatos únicos e concretos da vida, que não se encaixam em sistema algum, em signos lingüísticos, sistêmicos por natureza e capazes de proporcionar prazer intelectual. E, a partir dos signos, constrói (p. 116) “uma realidade pseudofísica de segunda categoria, transformando o texto semiótico num tecido quase material, capaz de conseguir uma fruição física”.

Essa capacidade, segundo Lotman, é uma das propriedades mais profundas do texto artístico, que é, portanto, sistêmico em relação aos fatos únicos e concretos da realidade e contingente do ponto de vista de outros modelos utilizados pelo homem no processo do conhecimento – como textos científicos. “É precisamente essa qualidade que consideramos quando falamos da polissemia da palavra literária, da impossibilidade de traduzir a poesia em prosa, a obra artística numa linguagem não artística.” (LOTMAN, 1978, p. 117).

Talvez seja a essa característica que Edwin Muir se refira em *A estrutura do romance* (s/d), ao dizer que o romancista, por estar declarando algo, organiza inevitavelmente a vida em um padrão. “É axiomático que o padrão de qualquer romance, por mais amorfo que seja, jamais pode ser tão amorfo quanto a vida como nós a vemos; pois mesmo *Ulysses* é menos estonteante que Dublin.” (MUIR, s/d, p. 4).

## 2.1 A narrativa

São três os modos fundacionais do discurso literário, categorias abstratas nas quais as obras se distribuem em função de traços predominantes: o lírico, o dramático e o narrativo. Carlos Reis, em *O conhecimento da literatura: introdução aos estudos literários* (2003), aponta, como propriedades fundamentais da narrativa literária, a exteriorização, na medida em que procura descrever e caracterizar um universo autônomo, integrado por personagens,

espaços e ações; a tendência objetiva, devido à capacidade de dar a conhecer algo que é objetivamente distinto do sujeito que relata – embora exista a possibilidade de incursões subjetivas – e a sucessividade, relacionada ao devir temporal e ao fato de o universo retratado estar em transformação.

Porém, mais do que elencar as características dos textos pertencentes ao modo narrativo, importa, neste trabalho, precisar o termo “narrativa”, empregado correntemente sem que se dê conta, conforme afirma Gérard Genette em *Discurso da narrativa* (s/d), de sua ambigüidade. O teórico da narratologia explica que a palavra possui três noções distintas. Designa, em primeiro lugar, um enunciado, um discurso oral ou escrito que assume a relação de um acontecimento ou de uma série de acontecimentos. Pode significar, também, a sucessão dos acontecimentos em si. E, por último, pode ser o ato discursivo. Sem o ato narrativo, não há enunciado e, às vezes, sequer conteúdo narrativo – no caso da ficção.

Em seus trabalhos, o autor utiliza o termo narrativa em seu sentido mais corrente, de discurso. Para evitar confusões, chama o conteúdo desse discurso de história ou diegese e o ato narrativo que dá origem a ele de narração. Para Genette, destes três níveis distintos, o primeiro, o do discurso – ou da narrativa propriamente dita – é o único que se oferece diretamente para a análise textual, “por sua vez o único instrumento de estudo de que dispomos no campo da narrativa literária e, especialmente, da narrativa de ficção”. (s/d, p. 25).

Exemplificando sua tese, Genette afirma que, no caso da *Histoire de France*, de Michelet, é possível analisar tanto o conteúdo em si, confrontando os acontecimentos relatados com o que dizem outros documentos, quanto o processo de redação ou narração, utilizando documentos igualmente exteriores ao texto que digam respeito à vida do historiador e a seu trabalho durante os anos que consagrou à obra em questão. Não teria a mesma sorte quem se interessasse pelos acontecimentos de *À la recherche du temps perdu*, de Marcel Proust, ou pelo ato que dá origem à narrativa, “dado que são uns e outro fictícios, e põem em cena, não Marcel Proust, mas o suposto herói e narrador do seu romance”. (p. 26).

É, portanto, a narrativa, e apenas ela, que aqui nos informa, por um lado, sobre os acontecimentos que relata, e, por outro lado, sobre a atividade que supostamente a traz a lume: dito de outro modo, o nosso conhecimento desta e daqueles não pode senão ser indireto, inevitavelmente mediatizado pelo discurso da narrativa, dado que aqueles são o próprio objeto desse discurso e esta deixa aí traços, marcas ou indícios assinaláveis e interpretáveis, tais como a presença de um pronome pessoal na primeira pessoa que denota a identidade da personagem e do narrador, ou a de um verbo no passado que denota anterioridade da ação contada em relação à ação narrativa, sem prejuízo de indicações mais diretas e mais explícitas. (GENETTE, s/d, p. 26-27).

As relações entre narrativa e história, entre narrativa e narração e, no caso em que estão assinaladas no texto, entre história e narração, constituem, dessa maneira, o objeto da análise do discurso narrativo. O método de estudo proposto por Genette divide essas relações em três categorias: tempo, modo e voz. No ensaio *Discurso da narrativa*, publicado originalmente em 1972, no volume *Figures III*, é aplicado ao monumental romance de Marcel Proust citado acima. Mas o próprio Genette, anos mais tarde, em *Fiction et diction* (1991), reconhece sua falha ao não ter se questionado sobre a aplicabilidade dos resultados da narratologia ficcional aos discursos factuais, como a História, a biografia, o diário e o jornalismo.

Conforme o teórico, a narratologia consagrou uma atenção quase exclusiva ao discurso ficcional, como se um privilégio implícito o hipostiasse em discurso por excelência ou em modelo de todo discurso. Quando, segundo Genette (1991), pesquisadores como Paul Ricoeur, Hayden White e Paul Veyne se interessaram pelas figuras e intrigas do discurso histórico, fizeram isso do ponto de vista de outras disciplinas, como a filosofia da temporalidade, a retórica e a epistemologia. Ele mesmo diz ter reincidido no erro em *Novo discurso da narrativa*, outro estudo confinado à narrativa de ficção.

Carlos Reis (2003) menciona o fato de a narratologia ter beneficiado largamente a narrativa literária, em detrimento de outras – apesar de a disciplina ter se desenvolvido com base em termos que indicam a viabilidade de se estudar a narratividade como processo geral, e não restrito à literatura. E, embora reserve aos textos ficcionais o título de narrativa literária, o autor afirma que não se deve ficar alheio ao (p. 344) “[...] significado cultural e ao modo de funcionamento de numerosos textos narrativos, em vários contextos comunicativos e recorrendo a diferentes suportes expressivos”.

Na tentativa de compensar o longo período de abandono ao qual a narratologia relegou as narrativas factuais, Gérard Genette (1991) examina, de maneira geral, e não por meio do estudo de textos específicos, as razões que poderiam levar o discurso factual e o discurso ficcional a se comportarem de maneira diferente em relação à história que contam. Apesar de, no primeiro caso, a história ser supostamente verdadeira e, no segundo, fictícia, chega à conclusão de que a hipótese de uma diferença *a priori* de regime narrativo entre ficção e não-ficção deve ser, pelo menos, fortemente atenuada.

Para ele, os índices de ficcionalidade apontados por Käte Hamburger em *A lógica da criação literária* – o autor dialoga com a crítica alemã na obra *Fiction e diction* – não são obrigatórios na narrativa ficcional e nem procedimentos tão exclusivos que a narrativa factual

não possa tomá-los emprestados. As diferenças mais claras entre os dois tipos de discurso, de acordo com Genette, não estão relacionadas à forma de contar, mas (1991, p. 92, tradução nossa) “[...] à oposição entre o saber relativo, indireto e parcial do historiador e a onisciência elástica que possui por definição aquele que inventa o que conta”.

E. M. Forster, em *Aspectos do romance* (1969), distingue a história do enredo. Segundo o romancista inglês, a história “é o mais vulgar e simples dos organismos literários”. (p. 21). Uma sucessão temporal de fatos extraordinários que, do leitor, exige apenas curiosidade para saber o que acontecerá em seguida. O enredo, para ele, também é uma narrativa de acontecimentos, mas cuja ênfase recai sobre a causalidade. Exige, além da curiosidade, inteligência e memória. “Ao contrário do tecelão de enredos, o contador de histórias tira proveito de pontas soltas.” (p. 25). Não é esse o ponto de vista da moderna narratologia. Para Genette (1991), todo discurso introduz em sua história uma intriga, que já a coloca na direção da *fiction* e/ou da *diction*.

## 2.2 A ficcionalidade

Segundo Käte Hamburger, em *A lógica da criação literária* (1975, p. 39), “ficção é derivado do latim  *fingere*, que tem os sentidos mais diversos de compor, imaginar, até a fábula mentirosa, o fingimento”. Em suas formas nas línguas contemporâneas, o verbo latino teve mantida apenas sua significação negativa: alegar falsamente, fingir, simular, imitar. O substantivo dele derivado, *fictio*, conservou tanto o significado pejorativo quanto o eufêmico<sup>5</sup>.

A expressão grega *mimesis*, também utilizada em relação à criação literária, não teve melhor sorte. Por muito tempo, foi traduzida simplesmente como imitação. Porém, conforme a autora, fica claro, através da análise de diversas passagens da *Poética*, que *mimesis* e *poiesis* têm sentido idêntico para Aristóteles: o de fazer, produzir, representar. E que a imitação, matiz de sentido realmente contida no termo *mimesis* (p. 4), “[...] penetra no conceito de 'mimese' somente na medida em que a realidade humana fornece o material para a ficção que descreve e 'faz' os personagens [...]”.

Quando se trata de arte verbal, portanto, os conceitos de ficção e de realidade não podem ser vistos como negativo e positivo, como mentira e verdade, respectivamente. Além

---

5 De acordo com Käte Hamburger, o verbo *fingere* também originou, em algumas línguas européias, o adjetivo fictício, de sentido positivo, e que na Teoria da Arte é ainda mais corrente que o substantivo ficção. Carlos Reis, no entanto, acredita que o termo ficcional é mais adequado ao campo teórico. Segundo afirmação feita no curso *Figuras da ficção* (ver nota 4 deste capítulo), o termo fictício é extra-literário e carrega um aspecto de vulgaridade, banalidade.

disso, não são absolutos, mas compreendidos em seu confronto: a realidade é apenas (p. 1) “[...] o modo de ser da vida, em contraposição àquele criado e representado pela literatura”. E mesmo essa contraposição, de acordo com Hamburger, é aparente, pois a realidade é justamente o material da ficção.

Umberto Eco (1994) ajuda a esclarecer – e a tornar mais complexa – a questão, ao afirmar que a verdade é uma noção que não se pode tratar levemente. Segundo ele, dentro do universo ficcional de *E o vento levou*, é uma verdade que Scarlett O'Hara tenha se casado com Rhett Butler. “Estamos convencidos de que nossa noção de verdade no mundo real é igualmente sólida e precisa?”, questiona. (p. 94). Para o autor, no mundo real, o princípio da confiança é tão importante quanto o da verdade, pois não é possível comprovar tudo por experiência própria. O modo como o leitor aceita a representação do mundo real em textos de não-ficção, dessa maneira, não difere muito do modo como aceita a representação de mundos ficcionais: colocando de lado, voluntariamente, a sua descrença. E a verdade dos mundos ficcionais ainda possui a vantagem de ser intocável.

Em *Os três mosqueteiros*, lemos que lorde Buckingham foi apunhalado por um de seus oficiais, um tal de Felton, e pelo que sei isso é considerado uma verdade histórica; em *Vinte anos depois*, lemos que Athos apunhalou Mordaunt, o filho de Milady, e isso é considerado uma verdade ficcional. O fato de que Athos apunhalou Mordaunt continuará sendo uma verdade inegável enquanto existir um exemplar de *Vinte anos depois* [...]. Em contrapartida, um historiador sério deve estar sempre pronto a declarar que Buckingham foi apunhalado por outra pessoa, se eventualmente um pesquisador dos arquivos britânicos provar que todos os documentos até então conhecidos são falsos. Nesse caso, diríamos que historicamente não é verdade que Felton apunhalou Buckingham, porém o mesmo fato continuaria sendo verdadeiro no âmbito da ficção. (ECO, 1994, p. 97).

De fato, o que diferencia uma narrativa fictícia ou ficcional da narrativa dita verídica? Para Käte Hamburger (1975), não são as sentenças em si, já que, tanto em romances quanto em comunicações reais, elas possuem a mesma estrutura. Conforme a autora, a frase com a qual Tolstoi abre *Ana Karenina* – “Tudo estava em reviravolta na casa Oblonsky” –, desligada do romance, poderia fazer parte de uma carta. É por isso que ela critica a teoria de Roman Ingarden, para quem os enunciados, na obra de arte literária, são quase-juízos capazes de causar a ilusão da realidade.

Segundo Hamburger, designar as sentenças da literatura como quase-juízos (p. 11) “[...] não exprime nada mais do que o fato tautológico de que, quando lemos um romance ou drama, sabemos que estamos lendo um romance ou um drama [...]”. E o reconhecimento de que se está perante uma obra ficcional, conforme Eco (1994), dá-se na maior parte das vezes graças ao paratexto, mensagens externas que rodeiam um texto. A palavra romance na capa de um livro e mesmo o nome do autor podem cumprir esse papel, estabelecendo um contrato,



uma situação de leitura.

Mas se não é a forma das sentenças – e sem levar em conta o paratexto –, o que provoca a ilusão da vida? Hamburger (1975) recorre a Aristóteles para afirmar que a mimese de agentes, ou seja, a representação de homens em ação, é o fator decisivo. Segundo a autora, quando personagens entram em cena, o sujeito-de-enunciação, ou *eu-origo*, é substituído por *eu-origines* fictícias, em relação às quais considerações sobre o presente, o passado e o futuro não possuem significado. É apenas com o surgimento da personagem ficcional que o pretérito imperfeito, por exemplo, perde seu significado de passado. Torna-se mero substrato, tão pouco notado como a tela na pintura. Do verbo, resta apenas o conteúdo semântico, e dizer que “o rei tocava flauta todas as noites” não comunica ao leitor que ele “tocava”, mas que ele “toca”.

Käte Hamburger explica que, no sistema enunciativo da linguagem, o que leva um enunciado a ser considerado como enunciado de realidade não é a veracidade do objeto-de-enunciação. Afinal, quem relata um sonho ou fantasia não pode ser acusado de contar mentiras. O que garante a autenticidade do enunciado, portanto, é a autenticidade do sujeito-de-enunciação. E apenas um critério pode comprovar a realidade do sujeito (1975, p. 31, grifo da autora): “[...] o que nos permite *indagar a sua posição no tempo*, mesmo quando, devido ao caráter deste ou daquele enunciado, não existe resposta possível, ou quando a pergunta é irrelevante”.

Ou seja: mesmo em enunciados teóricos, onde o sujeito possui caráter impessoal, é possível questioná-lo sobre o “quando” da ocorrência referida, ainda que a resposta seja irrelevante e não possa ser fornecida tão prontamente quanto a resposta de um sujeito-de-enunciação histórico, individual – como o autor de uma carta ou de memórias. Mas é claro que há diferentes tipos de sujeitos teóricos e diversos graus de objetividade dos enunciados teóricos, e em um texto jornalístico, explica Hamburger, datas são mais importantes do que em um livro didático ou técnico<sup>6</sup>.

Na ficção, de acordo com a crítica literária alemã, não há um sujeito-de-enunciação autêntico. Inexiste uma *eu-origo* real, um “eu” que se pronuncie a partir do ponto zero do “sistema coordenado espaço-temporal”. Pronunciando-se a partir do aqui e agora, uma *eu-origo* real diz que ontem foi, que hoje é ou que amanhã será Natal. Mas apenas em um texto

---

6 Há ainda um terceiro tipo de sujeito-de-enunciação: o pragmático, cujas proposições não são declarativas, mas interrogativas, imperativas e optativas. É o sujeito dos enunciados que visam à obtenção de algum efeito. Neste caso, a indagação da situação temporal é totalmente irrelevante. Trata-se sempre do presente no qual alguém pergunta, ordena ou solicita. E, de acordo com Käte Hamburger (1975), tais modalidades pertencem quase exclusivamente ao discurso falado, não aparecendo na literatura narrativa.

ficcional são encontradas sentenças como “Amanhã era Natal”. Isso significa que, apesar da existência de um narrador, as referências espaço-temporais não dizem respeito a ele, e sim às personagens, ao aqui e agora fictício das *eu-origines* fictícias. Como ele não pode ser questionado sobre a posição dos acontecimentos no tempo, não é autêntico.

O modo empregado por Käte Hamburger para estabelecer a inautenticidade do sujeito nas narrativas de ficção leva a uma posição um tanto radical: a autora considera apenas a narração em terceira pessoa como ficcional no sentido exato. Não exclui a narração em primeira pessoa do campo da literatura épica, mas lembra que (p. 42) “[...] a noção de ficção não é preenchida [...] pela noção do invencionado, de tal modo que um narrador em primeira pessoa, invencionado e portanto 'fictício', fosse suficiente para a noção de ficção”.

De fato, seguindo-se a lógica da pesquisadora, seria difícil comprovar a inautenticidade do sujeito-de-enunciação em um romance no qual o narrador dissesse “eu” e pudesse, dessa forma, situar os acontecimentos no tempo em relação à sua própria posição. Já a utilização da terceira pessoa seria incontestavelmente ficcional, pois o surgimento de *eu-origines* fictícias traz consigo a invalidação das leis lógico-gramaticais inerentes à asserção da realidade. Só na ficção em sentido exato, segundo Hamburger, o pretérito perde sua capacidade de indicar o passado. E não apenas por estar dissociado do narrador, mas também por ser aplicado a verbos de processos internos.

Andar, sentar, levantar, rir, etc., são verbos que designam processos externos, e que podemos observar, por assim dizer, externamente nas pessoas. [...] Mas estes verbos não são suficientes para o autor épico. Ele necessita dos verbos relativos aos processos internos como pensar, refletir, crer, julgar, sentir, esperar, etc. E ele os emprega de um modo particular como nenhum narrador o pode fazer – verbalmente ou por escrito. Pois se consultarmos a nossa experiência pessoal psicológico-lógica, lembrando-nos de que nunca podemos dizer sobre uma pessoa autêntica diversa de nós mesmos: ele pensava ou pensa, sentia ou sente, acreditava ou acredita, etc., compreendemos que, com o aparecimento destes verbos na narração, o pretérito, em que é contada, torna-se uma forma sem sentido, se compreendida como tempo do passado. (HAMBURGER, 1975, p. 58).

A invalidação do pretérito como tempo verbal relacionado a acontecimentos passados e a expressão de uma subjetividade na terceira pessoa levam a outro índice de ficcionalidade: o discurso vivenciado ou discurso indireto livre, que Hamburger considera a última conseqüência dos verbos de processos internos. Nele, é difícil separar os processos psíquicos da personagem da interpretação objetivadora do narrador. Dessa forma, constitui o meio mais adequado para criar a ilusão da vida, pois, sem qualquer aviso, a referência espaço-temporal é transposta do sistema de referência da realidade para um fictício, e a *eu-origo* real, representada pelo narrador, é substituída pelas *eu-origines* das personagens.

Quanto ao diálogo, a constatação de que se trata de um índice de ficcionalidade parece

óbvia. Contudo, conforme Käte Hamburger, o discurso direto também merece uma reflexão. Embora seja um recurso mais simples que o discurso vivenciado, também prova que uma narrativa, mesmo quando utiliza verbos no pretérito, não diz respeito ao passado: evoca sempre a ilusão da presença.

O diálogo, assim como o discurso vivenciado, tem seu berço autóctone apenas na narração em terceira pessoa, na ficção pura. Pois é somente nela que a narração pode flutuar de modo a fazer confluír “relato” e sistema de diálogo na unidade da função narrativa. E isso só pode acontecer porque mesmo a narração já é ficcional, estando a qualquer momento apta a transformar-se nos próprios personagens fictícios. (HAMBURGER, 1975, p. 124-125).

Apenas o discurso indireto, de acordo com a pesquisadora, não é uma forma de apresentação exclusiva da narrativa ficcional. Quando empregado por esta, distingue-se do discurso indireto livre pela sua forma – o verbo introdutório é mencionado – e pela capacidade de reproduzir não somente o conteúdo do que foi pensado, mas também do que foi dito. Já em enunciados informacionais (p. 129), “[...] é a única forma legítima da reprodução de enunciados de terceiros”. Embora enunciados de ficção e enunciados de realidade se aproximem nesta forma de discurso, o limite que os separa, para Hamburger, permanece nítido.

Para Umberto Eco (1994), a fronteira entre a ficção e a não-ficção é bem menos nítida. Segundo o pensador e romancista italiano (p. 127), “[...] qualquer tentativa de determinar as diferenças estruturais entre narrativa natural e narrativa artificial em geral pode ser anulada por uma série de contra-exemplos”. À primeira vista, a ficcionalidade parece estar na insistência em detalhes inverificáveis e intrusões introspectivas. Contudo, Eco lembra um trecho da *Histoire de France*, de Michelet, em que o historiador utiliza esse artifício ao descrever a prisão de Charlotte Corday. O episódio é citado por Roland Barthes no ensaio *L'effet de réel*.

Tampouco a presença de personagens realizando ações que as transportem de um estado inicial para um final é sinônimo de ficção para Eco, já que o mesmo pode ser aplicado a uma história verdadeira e séria. A diferença também não está na dificuldade das ações, ou na dramaticidade das decisões que as personagens fictícias precisam tomar, em comparação com as decisões tomadas pelas pessoas em sua vida cotidiana. Assim, na falta de sinais declarados – como o aviso de Henry Fielding no início de *Tom Jones*, de que o leitor se encontra perante um romance, ou a falsa afirmação de veracidade no começo de uma história –, é preciso contentar-se com indícios nem tão explícitos e até mesmo contestáveis, como (p. 130) “[...] o começo *in media res*, um diálogo de abertura, a insistência numa história

individual e não geral, e, acima de tudo, sinais imediatos de ironia [...]”.

Gérard Genette também não é categórico como Käte Hamburger. Aliás, já foi dito que, na obra *Fiction e diction* (1991), ele discute as idéias da estudiosa alemã. Para o teórico da narratologia, afirmar que a ficção por excelência se restringe aos textos nos quais verbos de sentimento e de pensamento são atribuídos às personagens, e nos quais o pretérito e dêiticos temporais e espaciais coexistem, é hipostasiar um tipo particular de narrativa: o romance de estilo realista dos séculos XIX e XX, que recorre sistematicamente a esses artificios.

O pensador francês acredita que a atitude narrativa inversa, que ele chama de focalização externa e que consiste em se abster de qualquer incursão à subjetividade das personagens, reportando seus gestos e ações sem qualquer esforço de explicação – ao estilo de Hemingway ou, em grau mais acentuado, de Robbe-Grillet –, é tão ficcional quanto a atitude defendida por Käte Hamburger, onde o discurso indireto livre é o procedimento mais eficaz na afirmação das eu-*origines* fictícias. Nos dois regimes de focalização, a atitude, conforme Genette, é oposta à do discurso factual. Este não se proíbe de usar explicações psicológicas (1991, p. 77, tradução nossa), “[...] mas deve justificar cada uma por uma indicação de fonte [...] ou atenuá-las [...] por uma prudente marca de incerteza e de suposição [...]”, enquanto o romancista pode ser peremptório.

Genette lembra, ainda, que os dois modos de focalização são relativamente novos na história da literatura narrativa, pois as formas clássicas, épicas ou romanescas, utilizam um modo não-focalizado ou de focalização zero, em que (p. 77) “[...] o discurso não parece privilegiar qualquer 'ponto de vista' e se introduz à vontade nos pensamentos de todas as suas personagens”. Mas tal atitude já seria, em si, reveladora da ficcionalidade, pois, para Genette, é mais inverossímil conhecer os sentimentos de todas do que os de uma única pessoa. Jean Pouillon (1974) corrobora essa tese, ao afirmar que romances nos quais o narrador é um demiurgo e tanto as personagens quanto seu mundo são transparentes para o leitor perdem toda a vida. Para ele, a “visão com”, em que o leitor vê através dos olhos de uma personagem, é fiel ao modo como o mundo é percebido na vida real.

Outra restrição de Genette às idéias da autora alemã está relacionada à narrativa em primeira pessoa. Para ele, o fato de esse tipo de discurso simular enunciados de realidade, assemelhando-se a uma autobiografia, por exemplo, não é suficiente para excluí-lo do campo da ficção. Em larga medida, conforme o teórico, a narrativa de ficção heterodiegética – que Käte Hamburger considera a ficção por excelência – também é uma imitação de formas factuais como a História, a crônica e a reportagem, “[...] simulação onde as marcas de

ficcionalidade não são mais que licenças facultativas das quais ela pode muito bem se privar [...]”. (1991, p. 90). Ele cita o exemplo da obra *Sir Andrew Marbot*, de Wolfgang Hildesheimer, biografia ficcional de um escritor imaginário que segue todas as regras de uma historiografia verídica.

É interessante chamar, mais uma vez, Jean Pouillon (1974) para o debate. O autor considera a autobiografia um gênero romanesco. Para ele, quem pretende narrar-se não se encontra, em relação a seu passado, em situação diferente daquela em que se encontra Stendhal com relação aos fatos descritos na crônica dos tribunais, e que serviram de ponto de partida para o romance *O vermelho e o negro*. Nos dois casos, é preciso que a compreensão imaginativa entre em cena. Isso porque o passado, e sobretudo o psicológico, não se apresenta naturalmente, como se estivesse sendo ditado pela memória.

Quando escrevo minhas memórias [...], as lembranças psicológicas “não me acodem em massa”; eu procuro simplesmente compreender porque fiz isto ou aquilo e, nesse empenho, de nada me serve a sinceridade: eu preciso é de lucidez. Não quero deixar passar, sob pretexto de que se trata de lembrança, o que sem dúvida é apenas uma justificação. Acredito ter maiores probabilidades de encontrar a verdade buscando compreender agora o que aconteceu do que pedindo à minha memória para me fornecer mais informações do que as que ela me pode dar e que ela haverá então de inventar em meu lugar; quando é a memória que inventa, o que ela traz é a mentira. (POUILLON, 1974, p. 40).

O método empregado por Käte Hamburger para descobrir a lógica da criação literária pode ter levado a alguns resultados radicais. Todavia, o ponto de partida de seu raciocínio, a comparação entre o enunciado de realidade e o enunciado fictício, aponta para a mais importante característica do discurso artístico ficcional: a capacidade de modelização. No enunciado de realidade, conforme a autora, um sujeito-de-enunciação declara algo sobre um objeto-de-enunciação, e por isso é possível questioná-lo a respeito do “quando” dos acontecimentos a que se refere. No enunciado de ficção em terceira pessoa, o sujeito não narra “sobre” pessoas, mas “as” narra. Não pode responder a indagações sobre presente, passado e futuro porque não é a sua posição espaço-temporal que importa, mas o aqui e agora das *eu-origines* fictícias.

“Como assunto de uma obra histórica, Napoleão é descrito como objeto, sobre o qual algo é afirmado. Como objeto de um romance histórico, Napoleão transforma-se num Napoleão fictício.” (1975, p. 79). Isso acontece, segundo a estudiosa, não porque um romance como *Guerra e Paz* se desvie da verdade histórica, mas porque Napoleão é representado como sujeito em sua eu-originidade ou como objeto do campo de experiência de outra personagem. O processo de ficcionalização, para Käte Hamburger, dá-se quando a narrativa “[...] não se limita a indicar e datar os eventos como a narração histórica, mas desperta a ilusão de uma

vida, que se realiza como a vida real, sem reflexão sobre o tempo em que decorre”. (p. 112-113).

### **2.2.1 A modelização**

Foi visto, ao se discutir o conceito de literariedade, que a obra artística verbal é capaz de transformar material extra-sistêmico em signos e, a partir deles, construir uma realidade pseudofísica de segunda categoria. (LOTMAN, 1978). Essa dupla codificação é justamente a modelização empreendida pela literatura. Por ser ao mesmo tempo sistema – é convencional se comparada ao caos da vida – e transgressão de um sistema – é concreta e única em relação ao sistema da língua natural e a textos com um maior nível de abstração –, a narrativa literária exige, do leitor, um comportamento especial, que possui uma série de traços em comum com o comportamento do homem perante modelos lúdicos.

Frente a modelos científico-cognitivos, como um plano de batalha ou um mapa, ninguém treme de horror ou pensa que está realizando uma viagem. A atividade prática e o trabalho com o modelo estão nitidamente separados. O jogo, contudo, é uma realização simultânea dos comportamentos prático e convencional. Substitui uma situação real por uma lúdica, para que se possa adquirir habilidades. Apenas no jogo é possível suspender uma ação no tempo e refazer um golpe, por exemplo. Jogando, o homem forma uma estrutura de emoções indispensável para a atividade prática.

Segundo Iuri Lotman (1978), o jogador deve lembrar-se de que está em uma situação convencional e, ao mesmo tempo, esquecer-se disso. A criança, ao brincar, sabe que está diante de um tigre de pelúcia e não teme. Porém, ao mesmo tempo, acredita que ele está vivo. Algo semelhante acontece na arte: o leitor de um romance vive todas as emoções que uma situação análoga suscitaria na prática e, no entanto, está claramente consciente de que as ações ligadas a esta situação – como prestar um serviço ao herói – não devem ser realizadas.

Modelos lúdicos, dessa forma, não se opõem ao conhecimento; são, pelo contrário, importantes para a aquisição de condutas. E (1978, p.123), “[...] ainda em maior medida, esta missão, extremamente essencial para o homem, é executada pela arte”. A diferença está no fato de que, na arte, não é uma habilidade ou comportamento que se adquire, mas um mundo. “O jogo é 'como uma atividade' e a arte é 'como a vida'. Daí resulta que a observação das regras no jogo é um fim. O fim da arte é a verdade expressa numa linguagem de regras convencionais.” (p. 132).

A obra literária de ficção, portanto, é um meio de elaboração de novos conhecimentos, já que, conforme Anatol Rosenfeld (2007, p. 48), é o único “[...] lugar em que o homem pode viver e contemplar, através de personagens variadas, a plenitude da sua condição, e em que se torna transparente a si mesmo [...]”. Para Umberto Eco (1994), talvez seja essa função consoladora da narrativa – encontrar uma forma no tumulto da experiência humana – a razão pela qual as pessoas têm contado histórias desde o início dos tempos.

As crianças brincam com boneca, cavalinho de madeira ou pipa a fim de se familiarizar com as leis físicas do universo e com os atos que realizarão um dia. Da mesma forma, ler ficção significa jogar um jogo através do qual damos sentido à infinidade de coisas que aconteceram, estão acontecendo ou vão acontecer no mundo real. Ao lermos uma narrativa, fugimos da ansiedade que nos assalta quando tentamos dizer algo de verdadeiro a respeito do mundo. (ECO, 1994, p. 93).

### 2.2.2 *A finitude do modelo*

Os modelos construídos pela literatura têm, por principal característica, a reprodução do infinito no finito. Assim como a moldura de uma tela ou as superfícies de uma escultura, o início e o fim, em um texto verbal artístico, representam as fronteiras que o separam do que não é texto e de outros textos. Trata-se, conforme Iuri Lotman (1978), de uma lei geral da arte. Por reproduzir o todo no episódio, a arte nunca é cópia da realidade, mas sempre tradução. Daí a afirmação de que a ficção, apesar dos empréstimos que faz à vida, não é subserviente.

O autor exemplifica a questão utilizando o romance *Ana Karenina*, de Tolstoi. A personagem principal possui todos os sinais de individualidade, a começar pelo nome próprio. O assunto da obra é restrito: o destino da heroína. No entanto, seu destino pode ser o destino de qualquer mulher. Na ausência dessa universalidade, as peripécias da tragédia de Ana Karenina (p. 351) “despertariam um interesse puramente histórico e para o leitor, afastado dos problemas especializados postos pelo estudo dos costumes e da vida cotidiana e que são já da competência da História, elas seriam simplesmente aborrecidas”<sup>7</sup>.

A construção de textos artísticos, portanto, é governada por dois aspectos: o mitológico, ligado à modelização de todo o universo; e o fabuloso, relacionado à reprodução de um episódio qualquer da realidade. Segundo Lotman, há textos que não se referem à realidade e que são elaborados somente pelo princípio mitológico. São os mitos, em que o

<sup>7</sup> Outro exemplo é dado por E. M. Forster, em *Aspectos do romance* (1969). Trata-se de Mitya, de *Os irmãos Karamazov*. “Nada esconde (misticismo), nada significa (simbolismo), é simplesmente Dmitri Karamazov. Mas ser simplesmente uma pessoa em Dostoiévski, significa reunir-se a todas as outras pessoas com muito maior profundidade.” (p. 106-107).

todo não é reproduzido pelo artifício de episódios, mas sob a forma de essências puras. Contudo, textos artísticos construídos unicamente pelo princípio fabuloso não existem, pois deixariam de ser percebidos como modelos para serem vistos como os próprios objetos.

Mesmo quando a “literatura do fato”, as atualidades de Dziga Vertov ou o “cinéma-vérité” tendem a substituir a arte por parcelas do real, eles criam inevitavelmente modelos de caráter universal, mitificam a realidade quanto mais não seja pelo próprio fato da escolha ou até da *não inclusão* de certos aspectos do objeto no campo da câmera. Assim, é justamente o aspecto mitificante do texto que está em primeiro lugar ligado ao quadro, enquanto que o aspecto fabuloso tende à sua destruição. O texto artístico contemporâneo é geralmente construído a partir do conflito destas duas tendências, da sua tensão estrutural. (LOTMAN, 1978, p. 351, grifo do autor).

A necessidade de traduzir o infinito no finito obriga o autor de ficção a selecionar certos aspectos para caracterizar seu mundo possível, a incluir ou excluir certas características do campo de visão da câmera, como diz Lotman. Eco (1994) lembra que, preso a essas fronteiras, o leitor é levado a explorar o pequeno mundo criado pela narrativa em profundidade. É a isso, de certa forma, que Edwin Muir (s/d) alude ao falar sobre as características do romance dramático, uma das três categorias em que divide o gênero – as outras são o romance de ação e o romance de personagem. Segundo ele, no romance dramático, a circunscrição das personagens a um espaço limitado leva à intensificação da ação e a uma realização visual muito mais intensa do cenário. Este, para Muir, costuma ser “indiferenciado e universal, geralmente primitivo”, como o espaço de *O morro dos ventos uivantes*. *Moby Dick* é outro exemplo empregado pelo autor: o cenário é vasto, mas a circunscrição é garantida pela invariabilidade.

Mas a esquematização levada a cabo pelos ficcionistas torna-se perceptível sobretudo quando se analisa as personagens. Antonio Candido (2007), referindo-se às figuras romanescas, afirma que o escritor (p. 58) “[...] delimita e encerra, numa estrutura elaborada, a aventura sem fim que é, na vida, o conhecimento do outro”. Mesmo quando o leitor tem uma visão fragmentária da personagem, tal visão não é imanente à experiência humana como a que se tem dos outros na realidade. É criada e dirigida pelo autor e, portanto, mais lógica.

Graças aos recursos de caracterização, conforme Candido, o romancista cria seres profundos, contraditórios, ilimitados. Essa riqueza, no entanto, pode ser apreendida, pois é estabelecida de uma vez por todas. Já para Pouillon, a apreensão completa do outro na ficção deve-se ao fato de que as personagens só existem porque foram compreendidas pelo autor, ao passo que, na realidade, pessoas existem independentemente da compreensão alheia (1974, p. 27): “[...] meu herói sente aquilo que eu imagino sentir, e a realidade do sentimento faz de chofre com que a personagem 'exista' aos olhos do leitor, o qual, por sua vez, imagina sentir o



que sente aquele por ter sido isto que eu imaginei sentir”.

### **2.3 A análise da narrativa literária de ficção**

Foi dito anteriormente que, para Gérard Genette, o termo narrativa é utilizado especificamente no sentido de discurso. Já o conteúdo da narrativa é chamado por ele de história ou diegese, enquanto o ato que a institui recebe o nome de narração. Conforme o teórico francês, as relações entre discurso e diegese, entre discurso e narração e entre narração e diegese deixam indícios no texto. E, no caso da narrativa literária, sobretudo ficcional, o texto é a única base concreta a partir da qual o pesquisador pode empreender sua análise, que deve ocorrer em três níveis ou categorias: tempo, modo e voz. O método é exposto em *Discurso da narrativa* (s/d). No ensaio, Genette empreende o estudo do romance de Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*.

#### **2.3.1 Tempo**

No nível do tempo, são analisadas as distorções entre o tempo da coisa contada e o tempo da narrativa, ainda que esta, como lembra Genette, não possua uma temporalidade própria, mas apenas a temporalidade tomada de empréstimo ao ato da leitura. Tais distorções podem ser de ordem, de duração e de frequência. As distorções de ordem, que consistem na discordância entre a disposição dos acontecimentos na história e no discurso, são chamadas de anacronias pelo pesquisador, e podem ser explicitamente indicadas pela narrativa ou inferidas a partir de indícios.

Conforme o autor (s/d, p. 34, grifo do autor), “[...] a localização e a medida dessas *anacronias* [...] postulam implicitamente a existência de uma espécie de grau zero, que seria um estado de perfeita coincidência temporal entre narrativa e história”. Tal estado, porém, é mais hipotético que real, pois a tradição literária ocidental utiliza distorções de ordem desde sua inauguração: na *Iliada*, o narrador evoca a querela entre Aquiles e Agamêmnon para, em seguida, retornar no tempo uma dezena de dias a fim de expor a sua causa. Trata-se de um começo *in media res*, ou seja, pelo meio dos acontecimentos.

As anacronias se dividem em dois grandes tipos. Quando, à narrativa principal, subordina-se um segmento retrospectivo, tem-se uma analepse. Já as manobras que consistem em contar ou evocar de antemão um acontecimento posterior ao ponto em que se encontra a

narrativa principal são chamadas de prolepses. Tanto no passado quanto no futuro, uma anacronia pode ir mais ou menos longe do momento “presente”, isto é, do momento da história em que a narrativa se interrompeu para lhe dar lugar. Essa distância é o alcance da analepse ou da prolepse. Já a duração da história recoberta pela anacronia consiste na sua amplitude.

São o alcance e a amplitude que permitem classificar as anacronias em internas e externas. Analepse externa, por exemplo, é aquela (p. 47) “[...] cuja amplitude total permanece exterior à da narrativa primeira”. Isso significa que o episódio ao qual se refere a narrativa subordinada começa e termina antes que tenham início os episódios que fazem parte da narrativa principal. Na analepse interna, tem-se um *flashback* que diz respeito a algo ocorrido após o ponto de partida da narrativa principal. Genette utiliza um exemplo retirado de *Madame Bovary*: o relato dos anos que Emma passou no convento, pois são posteriores à entrada de Charles no liceu, que dá início ao romance.

Há ainda analepses mistas, que possuem ponto de alcance anterior ao começo da narrativa principal e ponto de amplitude posterior. Ou seja: a retrospectção conta uma história que começa antes do início da narrativa, mas que prossegue até o momento em que esta se encontra. Enquanto analepses externas, cujo objetivo é simplesmente dar ao leitor um antecedente da situação, não interferem na narrativa principal, as internas ou mistas – em sua parte interna –, cujo campo temporal está compreendido no da narrativa primeira, podem colidir com ela ou tornar-se redundantes.

Esse risco só existe, contudo, no caso das analepses homodieéticas, pois se referem à mesma linha de ação que a narrativa primeira<sup>8</sup>. Elas se dividem em completivas ou reenvios e repetitivas ou *rappels*. Reenvios são segmentos retrospectivos que preenchem lacunas da narrativa, reparações mais ou menos tardias de omissões provisórias. Podem esclarecer elipses – falhas na continuidade temporal – ou paralipses – omissões de informações. No caso dos *rappels*, há um regresso ao que já foi dito. Mas, de acordo com Genette (s/d, p. 53-54), tais retornos são importantes para a economia do discurso, uma vez que não se trata de mera repetição: os acontecimentos passam a ter um sentido que não tinham no seu tempo. *Rappels* são motivados pela memória involuntária da personagem ou por uma nova situação que dá ao narrador a chance de recordar uma anterior.

Analepses ainda podem ser consideradas parciais ou completas. As primeiras são

---

<sup>8</sup> Analepses internas heterodieéticas dizem respeito a conteúdos diegéticos diferentes dos da narrativa principal. São usadas quando é preciso dar os antecedentes de uma nova personagem introduzida ou para esclarecer o que houve com uma personagem deixada de lado por algum tempo.

retrospecções seguidas de elipses temporais. Contam um fato do passado, necessário para o entendimento de um elemento preciso da ação, mas mantendo-o isolado, sem religá-lo ao momento “presente”. As completas estão relacionadas à prática de começar *in media res*. Visam à recuperação da totalidade do antecedente narrativo. Geralmente, constituem parte importante da narrativa, quando não o essencial. *A morte de Ivan Ilitch*, de Tolstoi, é o exemplo fornecido por Genette. Neste caso, a narrativa primeira é apenas um desfecho antecipado.

Mas além da analepse externa completa, que gera os inícios *in media res*, uma analepse mista também é completa à sua maneira. Não encontra a narrativa primeira no seu ponto de partida, e sim no próprio ponto em que esta tinha se interrompido para dar lugar à retrospecção. Conforme Genette (p. 61), “[...] sua amplitude é rigorosamente igual ao seu alcance, e o movimento narrativo realiza uma perfeita ida-e-volta”. Ao contrário da analepse parcial, que não gera qualquer problema de continuidade, a completa exige muita habilidade do escritor na hora de juntá-la à narrativa primeira, pois a junção (p. 63) “[...] dificilmente pode dar-se sem um certo encavalgamento, e, logo, sem uma aparência de desajeitamento [...]”.

Prolepses ou antecipações, segundo Gérard Genette, não são tão freqüentes na tradição narrativa ocidental quanto analepses. Além disso, são mais adequadas ao discurso em primeira pessoa de caráter retrospectivo, que permite ao narrador fazer alusões ao futuro. Mas, como as retrospecções, também se dividem em externas e internas. A diferença é que o ponto de referência para o estabelecimento do alcance e da amplitude das anacronias não está no início, mas no fim da narrativa principal.

Da mesma forma que as analepses externas, as prolepses externas não interferem na linha de ação principal, nem as prolepses internas heterodiegéticas. Mais uma vez, cabe prestar atenção às distorções homodiegéticas. Prolepses homodiegéticas internas podem ser completivas e repetitivas. As completivas preenchem de antemão uma posterior lacuna, compensam futuras elipses ou paralipses. Em *Combray*, um dos volumes de *À la recherche du temps perdu*, tem-se, por exemplo, a evocação rápida dos futuros anos de colégio de Marcel.

Já as prolepses repetitivas possuem a função de anúncios. Encontradas sobretudo no estado de breves alusões, referem-se antecipadamente a um acontecimento que será, no seu tempo, contado de ponta a ponta. Sua fórmula canônica é o “como haveremos de ver”, ou o “veremos”. Conforme Genette, são importantes na tessitura da narrativa por criarem

expectativas no espírito do leitor. O teórico ressalta, no entanto, que esses anúncios, explícitos, não devem ser confundidos com esboços (p. 73-74), “[...] simples marcos de espera sem antecipação, mesmo alusiva, que apenas mais tarde encontrarão a sua significação e que relevam da muito clássica arte da 'preparação' [...]”. Uma forma de esboçar algo é fazer aparecer, desde o início da narrativa, uma personagem que só intervirá verdadeiramente muito mais tarde. Decifrar tais códigos narrativos exige competência, nascida do hábito da leitura. Contudo, também é nessa competência que o escritor se baseia para “enganar” o leitor.

Gérard Genette chama a atenção para o fato de que, apesar da clareza das noções de retrospecto e antecipação, nem sempre, nas narrativas literárias, é possível encontrar relações sem ambigüidade entre presente, passado e futuro. Há prolepses sobre prolepses, analepses sobre prolepses e prolepses sobre analepses. Existem também analepses abertas: aquelas cujo fim não pode ser localizado. Narrativas possuem ainda acronias: acontecimentos desprovidos de referência temporal, ligados não a outros acontecimentos da história, mas ao discurso comentativo.

Mas as distorções de ordem, ou anacronias, constituem apenas um dos aspectos da temporalidade narrativa. As anisocronias, efeitos de ritmo, são indispensáveis à economia do discurso. Originam-se da relação entre uma medida temporal – a duração da história em horas, dias, meses, anos – e uma medida espacial – a extensão do texto em linhas e páginas. São quatro, segundo o teórico da narratologia, as formas canônicas da velocidade no romance, ou movimentos romanescos: elipse, pausa descritiva, cena e sumário.

O sumário é o mais rápido dos movimentos. Trata-se da narração, em alguns parágrafos ou páginas, de vários dias, meses ou até anos, sem pormenores de ação ou de palavras – analepses completas geralmente são sumários. Segundo Genette, foi, até o fim do século XIX, o tecido conjuntivo por excelência da narrativa romanesca, fazendo a transição entre duas cenas. Estas, por sua vez, têm papel decisivo no ritmo do romance tradicional, pois levam adiante a ação propriamente dita.

O movimento romanesco mais lento é a pausa descritiva, cujo cânone foi fixado por Balzac. É comum, em seus livros, o narrador abandonar a história para descrever algo, como um espetáculo, em seu próprio nome e apenas para informação do leitor. Já Stendhal pulverizava as descrições, integrando-as à ação. E em Flaubert, que Genette considera um precursor de Proust, os trechos descritivos são comandados pelo andar ou olhar de uma ou várias personagens.

Por último, há a elipse, que consiste em uma omissão temporal. Pode ser determinada,

quando a duração do tempo de história elidido é indicada, ou indeterminada. Do ponto de vista formal, pode ser explícita – o texto deixa claro que se trata de uma elipse, com expressões como “passaram-se muitos anos” ou “dois anos depois” – ou implícita – quando sua presença não está declarada no texto, sendo inferida pelo leitor a partir de alguma lacuna cronológica ou de soluções de continuidade narrativa.

Além da ordem e da duração, outro aspecto da temporalidade narrativa que deve ser analisado é a frequência, relação de repetição entre discurso e história. A narrativa pode contar uma vez o que se passou uma vez, “n” vezes o que se passou “n” vezes, “n” vezes o que se passou uma vez ou uma vez o que se passou “n” vezes. Nos dois primeiros casos, em que há igualdade entre o número de ocorrências na diegese e no discurso, a narrativa é chamada de singulativa ou singular. O terceiro tipo, em que as recorrências do enunciado não correspondem a uma recorrência de acontecimentos, é a narrativa repetitiva. Por último, tem-se o tipo iterativo, em que uma única emissão narrativa assume conjuntamente várias ocorrências do mesmo acontecimento: não conta o que se passou, mas o que se passava, o que é hábito.

### 2.3.2 *Modo*

Enquanto, ao nível da temporalidade, a análise do texto literário está relacionada ao teor do discurso, ao nível do modo são estudadas as formas de regulação da informação pelo enunciado. De acordo com Gérard Genette (s/d), as duas formas essenciais de regulação da informação são a distância e a perspectiva.

[...] A narrativa pode fornecer ao leitor mais ou menos pormenores, e de forma mais ou menos direta, e assim parecer [...] manter-se a maior ou menor *distância* daquilo que conta; pode, também, escolher o regulamento da informação que dá, já não por essa espécie de filtragem uniforme, mas segundo as capacidades de conhecimento desta ou aquela das partes interessadas na história [...], da qual adotará ou fingirá adotar aquilo a que correntemente se chama a “visão” ou o “ponto de vista”, parecendo então tomar, em relação à história [...] esta ou aquela *perspectiva*. (GENETTE, s/d, p. 160, grifos do autor).

O problema da distância, como lembra o autor francês, foi abordado pela primeira vez por Platão, que distingue a imitação ou mimese, na qual o poeta dá lugar às vozes das personagens, da narrativa pura, em que fala em seu próprio nome. Tal oposição ressurgiu na teoria do romance no fim do século XIX e início do século XX nos Estados Unidos e na Inglaterra, sob a fórmula *showing versus telling*. Oposição que Genette considera ilusória, pois nenhuma narrativa pode mostrar a história que conta, como a representação dramática.

A forma mais mimética de narrativa – rejeitada por Platão, que defendia a narrativa pura – é chamada por Genette de discurso relatado. Trata-se do discurso direto, de tipo dramático. Para o pesquisador, o monólogo interior integra essa classificação, com a diferença de que surge imediatamente, sem qualquer patrocínio narrativo. Poderia ser chamado, portanto, de discurso imediato.

O discurso narrativizado, ao contrário, é o mais distante e redutor. Nele, a fala da personagem se transforma em um acontecimento igual aos demais. Tratar-se-ia de um discurso narrativizado se, por exemplo, ao final de *Sodome*, o herói de *À la recherche du temps perdu*, em vez de reproduzir o seu diálogo com a mãe, escrevesse simplesmente: “Informei a minha mãe da minha decisão de desposar Albertine”.

Entre os dois extremos, porém, há o discurso transposto ou indireto, um pouco mais mimético que o narrativizado. Porém, não dá ao leitor garantia de fidelidade às palavras ou pensamentos da personagem, pois estes são integrados ao discurso do narrador, que os interpreta no seu próprio estilo. Se empregasse o discurso transposto, a personagem Marcel escreveria, ao final de *Sodome*: “Disse para minha mãe que era absolutamente necessário para mim desposar Albertine”. O discurso indireto, no entanto, possui uma variação: o discurso indireto livre ou, como diz Käte Hamburger, discurso vivenciado, onde a voz da personagem é um pouco mais emancipada, apesar das transposições temporais.

Além da distância, outra maneira de se regular a informação é, como foi dito, a perspectiva, que decorre da escolha – ou não – de um ponto de vista restritivo. Ou seja: da escolha de uma personagem cujo foco de visão oriente a narrativa. Não se está falando, aqui, a respeito do narrador. Embora haja narrativas na primeira pessoa, nem sempre aquele que “vê” é o mesmo que “fala”. Conforme Genette, teóricos da literatura demoraram muito tempo para perceber essa distinção.

De acordo com a perspectiva adotada, o autor classifica as narrativas em três tipos. Na narrativa não-focalizada ou de focalização zero, o narrador diz mais do que qualquer personagem sabe. É onisciente, uma espécie de demiurgo, capaz de ler os pensamentos de todas as figuras da história. A ausência de restrições de foco também permite que se chame essa narrativa de multifocalizada.

Na narrativa de focalização interna, o narrador acompanha o olhar de uma única personagem, sabe tanto quanto ela. É importante frisar que não se trata de ver sua interioridade, e sim a imagem que a personagem faz do mundo e das pessoas a seu redor. Essa focalização pode ser fixa ou variável. Em *Madame Bovary*, por exemplo, o narrador está com

Charles, depois com Emma, e depois novamente com Charles, como lembra Genette. E, em alguns casos, como no romance epistolar *Les liaisons dangereuses*, o mesmo acontecimento é evocado várias vezes segundo o ponto de vista de várias personagens. Tem-se, assim, uma narrativa de focalização interna múltipla.

Genette chama a atenção para o fato de que a focalização interna raramente é aplicada de forma inteiramente rigorosa, pois isso exigiria que a personagem focal não fosse descrita ou sequer designada do exterior, e que seus pensamentos e percepções jamais fossem analisados objetivamente pelo narrador. Portanto, o narrador quase sempre sabe mais que o herói. Isso ocorre mesmo quando herói e narrador coincidem: ao contar suas próprias aventuras, este sempre saberá mais do que sabia no momento em que as viveu, e colocar a focalização sobre o herói será (p. 192) “[...] uma restrição de campo tão artificial na primeira quanto na terceira pessoa”. Dessa maneira, se a noção de focalização interna fosse encarada de modo literal, só se encontraria plenamente realizada nas narrativas em monólogo interior.

Há ainda a narrativa de focalização externa, como a que costuma aparecer em Ernest Hemingway. O narrador, em tais textos, tem acesso somente às ações das personagens, mas nunca aos seus pensamentos. É como uma câmera, capaz de captar apenas o que é visível. Genette ressalta que não se trata de mera questão de estilo, mas de um recurso narrativo, que permite ao romancista não “entregar o jogo” de vez.

A distinção entre essas diferentes perspectivas nem sempre é tão nítida, e o escritor não é obrigado a manter o mesmo estilo de focalização do início ao fim da obra. Além disso, pode escolher um código e transgredi-lo. Em uma narrativa que vinha sendo conduzida em focalização externa, por exemplo, o autor pode fazer uma incursão na consciência de alguma personagem, provocando uma paralepse. O contrário também é possível: apesar de ter acesso à perspectiva de uma personagem, o narrador pode omitir uma ação ou pensamento importante, gerando uma paralipse.

Em Jean Pouillon (1974), as mesmas modalidades de perspectiva apontadas por Genette aparecem sob a denominação de visão “por detrás”, visão “com” e visão “de fora”, respectivamente. Na visão “por detrás”, segundo o crítico, o autor se distancia para considerar de maneira objetiva e direta a vida psíquica da personagem, que acaba perdendo toda a graça, pois (p. 65) “[...] suas reações mais insignificantes são previstas e todo o decorrer do romance assume um aspecto de dedução ou demonstração”.

Na visão “com”, não há defasagem entre autor e personagem e, posteriormente, entre leitor e personagem: ambos não vêm a ela, mas aos outros com ela. É como se

manifestassem sua conduta. Esse tipo de narrativa, para Pouillon, é fiel à maneira como as pessoas vêem umas às outras na realidade. Em um romance de focalização interna, as demais personagens são retratadas a partir do que a personagem detentora do foco imagina ou percebe a respeito delas (p. 55), “justamente a compreensão simpática, muitas vezes deformante e fonte de mal-entendidos que me leva a enquadrar os demais baseando-me em mim mesmo, a compreendê-los atribuindo-lhes os meus próprios sentimentos ou idéias [...]”.

Quanto ao terceiro tipo de visão, Pouillon afirma que o “fora” é proposto pelo romancista e capturado pelo leitor como algo significativo, que revela progressivamente o caráter da personagem. Como se uma conduta, por exemplo, fosse o efeito de uma realidade psíquica. No entanto, para o autor, não existe uma sucessão temporal entre o sentimento e o ato, mas uma simultaneidade. “A compreensão do exterior supõe a visão do próprio interior, já que é a presença do significado que constitui o signo como tal.” (1974, p. 77). Sendo assim, para Pouillon, tal modalidade de perspectiva não pode se manter como um tipo independente, e remete para as visões “por detrás” e “com”.

Segundo ele, seria fácil mostrar, por análises, que (p. 78), “[...] sem nada nos dizer, o autor se vale de certos conhecimentos psicológicos, aos quais o leitor nem dá atenção porque os mesmos lhe são familiares”. Os romances com visão “de fora”, dessa forma, só constituem um tipo especial, sem recorrer a nenhum dos outros tipos de visão (p.78), “[...] quando falham e se esforçam em vão para conferir vida a personagens condenados a permanecerem sempre vazios de substância sempre que a imaginação não chega a provê-los da mesma desde o início”.

### 2.3.3 Voz

Gérard Genette dedica o último capítulo de *Discurso da narrativa* (s/d) à categoria da voz, esta sim relacionada a quem “conta”. Mas, se não pode ser confundido com quem “vê”, o narrador tampouco pode ser identificado com o autor da obra de arte literária: é um papel fictício, e deve ser estudado pelas marcas que deixa no enunciado. Além disso, assim como a focalização, a instância narrativa não precisa permanecer invariável ao longo de um mesmo livro. Um exemplo é a *Odisséia*, em que o narrador cede a palavra a Ulisses dos cantos IX a XII.

Conforme o teórico da narratologia, é quase impossível contar uma história sem situá-la no tempo em relação ao ato narrativo. E, do ponto de vista da posição temporal, há quatro



tipos de narração: ulterior – clássica –, anterior – narrativa predictiva, geralmente no futuro –, simultânea – narrativa no presente, contemporânea da ação – e intercalada – entre os momentos da ação. Na ulterior, a distância que separa a história do momento da narração parece diminuir com o avançar da trama. A narrativa anterior aparece no *corpus* literário apenas como narrativa segunda, ou seja, como uma narrativa dentro da narrativa. A simultânea, em princípio, é a mais simples, mas a coincidência pode jogar a favor da história ou do discurso – se a ênfase é colocada na própria narração, a ação parece reduzir-se a simples pretexto para o discurso, e vice-versa. Na intercalada, diegese e enunciado enredam-se a tal ponto que o segundo age sobre a primeira, como ocorre no romance por cartas, em que a narração de uma personagem influencia a ação de outra.

A narração também pode ser classificada a partir dos seus níveis. Há a narração extradiegética, que pode ser assumida como obra literária ou ter a forma de carta ou diário; e a narração intradiegética, que consiste na existência de um narrador dentro da história, contando algo para outra personagem. Esta narrativa em segundo grau remonta à epopéia, e entra na tradição romanesca no período barroco. Geralmente tem função explicativa: é assumida por uma personagem, que conta a história de outra ou a sua própria. Os acontecimentos relatados numa narrativa de segundo grau, ou intradiegética, são chamados de metadieгéticos.

Quando as fronteiras entre o mundo “em que se conta” e o mundo “que se conta” são transgredidas, tem-se o que Genette chama de metalepses. São intrusões do narrador ou do narratário extradiegéticos no universo dieгético e de personagens dieгéticas num universo metadieгético, ou vice-versa. Há, ainda, as chamadas metalepses do autor, quando o poeta finge que ele mesmo faz acontecer os fatos que conta (p. 233), “[...] como ao dizer-se que Virgílio 'faz morrer' Dido no Canto IV da *Eneida* [...]”. Outra transgressão é quando o narrador primeiro, ou extradiegético, assume a narrativa iniciada pelo narrador intradieгético, que é excluído sem aviso. Neste caso, tem-se uma narração metadieгética reduzida ou pseudo-dieгética.

Como a narração, o narrador também obedece a uma classificação: é heterodieгético, quando está ausente da história, e homodieгético, quando está presente como personagem. Neste caso, pode ser mera testemunha dos fatos ou ser o herói de sua narrativa – narrador autodieгético. Essa classificação, aliada aos níveis narrativos elencados acima, leva à existência de quatro tipos de narrador: extradiegético-heterodieгético – Homero, por exemplo, que é o responsável pela narrativa em primeiro grau e não participa dos fatos que narra –, extradiegético-homodieгético – Gil Blas, responsável pela narrativa em primeiro grau, mas

que participa dos fatos relatados –, intradiegético-heterodiegético – Xerazade, personagem responsável pelas narrativas em segundo grau, das quais está ausente – e intradiegético-homodiegético – Ulisses, personagem responsável pela narrativa em segundo grau, na qual conta suas próprias aventuras.

O narrador exerce várias funções. Em relação à diegese, função narrativa; ao discurso, função de regência, chamando a atenção para as articulações do enunciado; à situação narrativa, função de comunicação, estabelecendo contato com o narratário; e, em relação a ele próprio, função testemunhal ou de atestação. Em *À la recherche du temps perdu*, de Proust, obra que Genette utiliza para demonstrar seu método de análise, predomina a função ideológica, através das intervenções didáticas e dos comentários autorizados da ação. Algo que outros romancistas evitaram, colocando os discursos ideológicos nas falas de personagens.

Mas o narrador não está sozinho na condução da história. Dirige-se sempre a um narratário, que pode ser intradiegético ou extradiegético. Neste caso, assim como o narrador extradiegético pode ser confundido com o autor, o narratário se confunde com o leitor virtual, com quem qualquer leitor real pode se identificar. Essa identificação será mais fácil quanto mais transparente for a instância receptora no discurso. No romance de Proust, conforme Genette, há um incessante recurso ao leitor, convidado a reescrever o livro. O verdadeiro autor da narrativa, para o teórico, não é apenas quem conta, mas também quem a escuta, que não é necessariamente aquele a quem ela se dirige.

Neste trabalho, o método proposto por Gérard Genette para a análise da narrativa literária, sobretudo ficcional, será aplicado ao livro-reportagem *Abusado: o dono do morro Dona Marta*. Espera-se que o exame da obra nas categorias definidas pelo narratólogo francês – tempo, modo e voz – facilite e oriente a busca, no texto de Caco Barcellos, de características atribuídas à ficção e à literatura por estudiosos como Käte Hamburger, Umberto Eco, Iuri Lotman e Jean Pouillon – além do próprio Genette –, cujas idéias foram abordadas neste capítulo. Porém, antes de verificar se ocorre, no livro, um processo de ficcionalização do real, hipótese levantada a partir das críticas recebidas por Barcellos – o repórter foi acusado de transformar um bandido em herói e até mesmo de fazer apologia do crime organizado –, é preciso conhecer a história de *Abusado* e analisá-lo sob os pressupostos teóricos do jornalismo.

### 3 HUMANIZAÇÃO E ENVOLVIMENTO EM *ABUSADO*

*Abusado: o dono do morro Dona Marta* foi lançado em maio de 2003 pela Editora Record. Após as primeiras semanas de comercialização, a obra, do jornalista gaúcho Caco Barcellos, já ocupava o topo das listas de *best-sellers* publicadas por jornais e revistas nacionais. Em outubro do mesmo ano, venceu o Prêmio Jornalístico Vladimir Herzog de Anistia e Direitos Humanos, concedido pelo Sindicato dos Jornalistas de São Paulo, na categoria Livro-Reportagem. E, em 2004, foi a grande vencedora do Prêmio Jabuti, da Câmara Brasileira do Livro, na modalidade Reportagem e Biografia. Apenas dois anos após o lançamento, atingiu sua 15.<sup>a</sup> edição, uma verdadeira proeza no Brasil – sobretudo se levadas em conta as mais de 500 páginas do livro.

O sucesso era previsível. E também a polêmica gerada por *Abusado*. Afinal, Caco Barcellos, nascido em Porto Alegre e formado pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS), consagrou-se como repórter investigativo, sempre cobrindo questões relacionadas à violência e à injustiça social para a Rede Globo de Televisão – onde atua desde 1985 – e para revistas como *Repórter*, *IstoÉ* e *Veja*. Esse era o foco das matérias do jornalista – que iniciou sua carreira ainda na Capital gaúcha, no jornal *Folha da Manhã*, em 1973 – mesmo durante a ditadura militar, quando se dedicou a veículos da imprensa alternativa como o jornal *Movimento*, o *Coojournal* e a revista *Versus*.

Foi de uma pauta da *Versus*, especializada em reportagens sobre povos latinos, que surgiu seu primeiro livro: *A revolução das crianças*, sobre a revolução sandinista na Nicarágua, cuja vitória acompanhou de perto. Mas foi o segundo livro, além das coberturas televisivas, que projetou Caco Barcellos: *Rota 66*, lançado pela Record em 1992 e relançado por ocasião do lançamento de *Abusado*. Trata-se do resultado de uma investigação que durou sete anos e identificou todas as vítimas das Rondas Ostensivas Tobias de Aguiar (ROTA), o esquadrão da morte da Polícia Militar de São Paulo. A reportagem foi a vencedora do Prêmio Jabuti de 1993.

Todavia, a balbúrdia em torno de *Abusado* não decorreu apenas da fama do autor como jornalista que costuma se envolver em pautas controversas e até perigosas. A personagem principal de sua história, o traficante Márcio Amaro de Oliveira, já era uma figura explorada pela mídia antes do lançamento do livro. E não apenas por seus crimes à frente de uma quadrilha integrante do Comando Vermelho: Marcinho VP alardeava preocupações sociais – lia textos de Malcom X, de Che Guevara e do subcomandante Marcos,

líder dos guerrilheiros zapatistas, no México – e mantinha contato com intelectuais – entre eles os músicos Marcelo Yuca e Mano Brown, dos grupos O Rappa e Racionais MCs, e o romancista Paulo Lins, de *Cidade de Deus*. Tudo começou em 1995, quando deu informações importantes e viabilizou a gravação do documentário *Notícias de uma guerra particular*, do cineasta João Moreira Salles – filho do proprietário do Unibanco.

Em 1996, mais exposição na imprensa: Marcinho VP negociou com o famoso diretor de cinema norte-americano Spike Lee a gravação, na favela Santa Marta – localizada no morro Dona Marta, zona sul do Rio de Janeiro –, do clipe da música *They don't care about us*, de Michael Jackson. Ele e seus homens foram responsáveis pela segurança do astro pop. Além disso, proibiram o acesso de jornalistas e curiosos ao morro a pedido dos produtores do vídeo, que desejavam (BARCELLOS, 2005, p. 335) “[...] registrar cenas do cotidiano da favela, com a menor interferência externa possível”.

A realização do vídeo na favela gerou uma série de desconfortos. Conforme Barcellos (2005), o então secretário estadual de Comércio e Turismo do Rio de Janeiro, Ronaldo César Coelho, e o ministro dos Esportes da época, Edson Arantes do Nascimento, o Pelé, eram contrários à vinda de Michael Jackson, pois acreditavam que a exposição da pobreza dos morros cariocas seria negativa para a imagem do Brasil no exterior. Além disso, como a segurança do cantor foi feita pelos traficantes, a polícia se sentiu menosprezada. A PM limitou-se a cercar o morro e a algumas patrulhas pelos becos, pedindo documentos de suspeitos. No entanto, não houve prisões nem invasões de barracos naquele final de semana.

Para complicar a situação de Marcinho VP junto às autoridades, três repórteres, vestidos como jovens moradores da favela e em troca de alguns reais pagos a famílias da Santa Marta – uma delas, conforme Barcellos, ligada à própria quadrilha –, conseguiram se infiltrar no morro. Nelito Fernandes, Sílvio Barsetti e Marcelo Moreira trabalhavam para três dos maiores jornais do Rio de Janeiro: *O Globo*, *O Dia* e *Jornal do Brasil*, respectivamente. A idéia dos veículos era a mesma: mostrar a transformação da vida dos moradores da Santa Marta durante as gravações do vídeo.

Os jornalistas, porém, foram descobertos na madrugada de domingo, dia em que Michael Jackson chegaria ao Dona Marta para gravar sua participação no clipe. Levados à presença de Marcinho, que pediu que deixassem a favela, convenceram-no a aproveitar a situação para dar uma entrevista, falando de temas como a violência da PM e a polêmica em torno da segurança do artista norte-americano. O traficante pediu um tempo para pensar, mas acabou concordando com a proposta.

O acordo final previa um depoimento sem autocensura de Juliano [nome com o qual Marcinho aparece em *Abusado*], com a promessa de os repórteres escreverem que a entrevista foi feita na Santa Marta, mas sem identificar o nome dele nem dizer que ele era o dono da boca. Todos apertaram as mãos para selar o compromisso. (BARCELLOS, 2005, p. 342).

Na segunda-feira, as manchetes publicadas pelos jornais – reproduzidas por Barcellos em seu livro – foram *O tráfico está pronto para a guerra (O Dia)*, *Traficante comanda a segurança e desafia a polícia (O Globo)* e *O dono do Dona Marta*, com o subtítulo *Líder do tráfico na favela saúda Michael Jackson, protesta contra a desigualdade social e revela ser um assassino frio e vaidoso (Jornal do Brasil)*. Além do nome de Marcinho VP, os três jornais divulgaram sua fotografia e, segundo o autor de *Abusado*, versões diferentes da entrevista, com declarações explosivas que não teriam sido feitas pelo entrevistado, como a frase citada por Marcelo Moreira no *Jornal do Brasil*: “Meu único vício é matar, mas só mato quem merece morrer”.

De acordo com Barcellos, ao ser questionado pelos repórteres sobre seus vícios, Marcinho VP teria dito: “Eu não cheiro, não fumo, não bebo, só fumo o mato certo”. “Mato certo”, na linguagem do tráfico, é uma das formas de se referir à maconha. Diferentemente de Moreira, que mudou toda a frase, Sílvio Barsetti, de *O Dia*, fez apenas uma pequena alteração. Porém, o significado da sentença, em relação ao que o traficante teria afirmado, é completamente outro: “Eu não cheiro, não fumo, não bebo. Só mato o certo”.

Cinco anos mais tarde, os três jornalistas reconheceram que talvez tivessem compreendido mal as palavras de Marcinho, devido ao clima tenso na hora da entrevista, que não foi gravada. A dúvida, inclusive, fez com que Nelito Fernandes não reproduzisse a declaração em sua matéria, “[...] atitude que o levou a ser cobrado na redação por ter sido furado pelos concorrentes”. (2005, p. 351). As cobranças dos editores, aliás, também foram apontadas pelos repórteres como justificativa para a quebra do acordo firmado com o traficante.

Além das mudanças na rotina dos profissionais, que passaram a temer por suas vidas, a realidade de Marcinho VP também foi drasticamente alterada: o jovem de 25 anos que sequer tinha importância na hierarquia da organização criminosa que integrava, o Comando Vermelho, passou a ser encarado como inimigo público número um do Rio de Janeiro.

A repercussão da entrevista, considerada uma afronta às autoridades, desencadeou no mesmo dia o início de uma perseguição a Juliano pela justiça e nas ruas. A Delegacia de Repressão a Entorpecentes abriu um inquérito por tráfico de drogas, formação de quadrilha armada e apologia do crime. E, usando suas declarações aos jornais, formalizou um pedido de prisão preventiva contra ele. (BARCELLOS, 2005, p. 351).

VP foi preso uma semana depois da entrevista. No entanto, conseguiu fugir em 1997. No período em que esteve foragido, passou pelo México e pela Argentina. De volta ao Brasil, foi preso novamente em 2000, quando a caçada se intensificou. O motivo desse recrudescimento: a revelação de que, durante alguns meses, o cineasta João Moreira Salles, de *Notícias de uma guerra particular*, pagara uma mesada ao traficante, para que ele pudesse ficar longe das atividades criminosas e escrever uma autobiografia. O fato chamou a atenção da CPI do Narcotráfico, que estava em andamento no Congresso Nacional, e Marcinho foi chamado para depor. Segundo matéria da *IstoÉ Online* de 6 de agosto de 2003, assinada por Francisco Alves Filho, ele “[...] surpreendeu os deputados ao criticar os políticos e o FMI (Fundo Monetário Internacional) e por defender os movimentos guerrilheiros da América Latina”.

Porém, apesar do sucesso previamente garantido pelo reconhecimento de Caco Barcellos como um jornalista ousado e pela exploração da figura de Marcinho VP na mídia, um acontecimento ainda viria a aumentar a polêmica em torno de *Abusado*: no dia 28 de julho de 2003, dois meses após o lançamento do livro, o traficante de 33 anos foi encontrado em uma lixeira da penitenciária Bangu III, morto por estrangulamento. Na época, atribuiu-se a execução ao próprio Comando Vermelho, como conta a matéria *Um corpo jogado no lixo*, publicada pelo jornal *O Globo* de 29 de julho e assinada pelos jornalistas Antônio Werneck, Carla Rocha e Jan Teophilo.

Marcinho estava na galeria A-3 do presídio, onde todos os outros 56 detentos eram integrantes da facção criminosa. Conforme afirmações do então secretário de Administração Penitenciária do Rio de Janeiro, Astério Pereira dos Santos, a *O Globo* e outros veículos da imprensa, os presos estavam descontentes com o antigo “dono” do Dona Marta pelas declarações feitas no livro, que envolviam terceiros. Na matéria *Livro pode ter levado à morte de Marcinho VP*, que *O Estado de São Paulo* publicou em 30 de julho, as repórteres Carolina Iskandarian e Roberta Pennafort lembram que, em *Abusado*, Marcinho fornece detalhes sobre o esquema da venda de drogas: quem são os traficantes, quais são as rotas que a droga percorre, que outros crimes a quadrilha praticava, como os inimigos eram mortos.

Em entrevista publicada no *site* da Editora Record por ocasião do lançamento do livro,

e reproduzida em 17 de junho de 2003 no *site* Observatório da Imprensa, que se dedica à análise crítica da imprensa nacional, Caco Barcellos afirma que, com *Abusado*, não pretendia fazer denúncias ou mostrar os crimes ligados ao tráfico, divulgados à exaustão pela mídia e até pelo cinema, e sim contar as histórias reais dos integrantes da quadrilha de Marcinho VP e das pessoas simples da comunidade, minimizando danos. Por isso, com exceção das pessoas que já estavam mortas quando o livro foi lançado, todas as outras foram identificadas por codinomes ou apelidos conhecidos dos mais íntimos. “Optei por usar os codinomes com a esperança de, sem mutilar a verdade, evitar que os inimigos os identifiquem para matá-los.”

Na mesma entrevista, ao ser questionado sobre o fato de Juliano/Marcinho aparecer poucas vezes em cenas de tortura e morte – muitos colegas acusaram o jornalista de retratar o traficante como uma espécie de herói e de fazer apologia do crime, o que aumentou o debate em torno do livro –, Barcellos alega que preferiu ser cauteloso a ser acusado de sensacionalismo. Segundo ele, é fácil apurar crimes de maneira superficial, sobretudo no morro, onde as pessoas falam até de coisas que não fizeram apenas para impressionar. “Reproduzir esses relatos, sem o confronto das informações e investigação mais apurada, seria irresponsabilidade.”

### 3.1 Reportagem em *Abusado*

O que faz de *Abusado: o dono do morro Dona Marta* uma reportagem? A afirmação de Umberto Eco (1994), de que o paratexto é importante para o estabelecimento de um contrato de leitura no caso da ficção, poderia ser aplicada ao livro de Caco Barcellos. Apesar de não constar, na capa, que se trata de um trabalho jornalístico – no texto da contracapa, porém, está escrito que “*Abusado* é uma reportagem que se lê como romance” –, o autor é reconhecido pelo público como repórter. Além disso, instituições sérias como a Câmara Brasileira do Livro e o Sindicato dos Jornalistas de São Paulo consideraram a publicação uma reportagem, inclusive concedendo-lhe prêmios. É preciso levar em conta, ainda, o assunto da obra: a biografia de um traficante cuja imagem vinha sendo explorada há anos pela mídia. Muitos dos episódios narrados, portanto, já eram familiares aos leitores e tidos como verdadeiros.

Mas, de maneira intrínseca, o que leva *Abusado* a ser incluído em um gênero jornalístico chamado reportagem? Que aspectos diferenciam o texto de Caco Barcellos da simples notícia? Em primeiro lugar, a angulação. Segundo Nilson Lage (2003, p. 46, grifo do

autor), a reportagem cuida “[...] do levantamento *de um assunto* conforme ângulo preestabelecido”. Não depende, como a notícia, dos acontecimentos. O autor exemplifica a questão (p. 47): “Faz-se reportagem sobre a situação da classe operária a propósito de uma onda de greves ou sem qualquer motivo especial”. Em outra obra (2001), Lage afirma que, ao contrário da notícia, sujeita aos fatos, a informação jornalística, categoria na qual inclui a reportagem, decorre de uma intenção, de uma certa visão a respeito de um assunto.

Fica claro, a partir da leitura de *Abusado*, que houve uma intenção por parte de seu autor: a de mostrar as histórias dos traficantes, e não a de noticiar crimes. Tal posição, inclusive, foi defendida por Caco Barcellos em várias entrevistas, realizadas por ocasião do lançamento da obra. Na edição de 6 de junho de 2003 do jornal *Correio Braziliense*, em depoimento ao repórter Leonardo Cavalcanti, afirma:

Temos o dever, do nosso ofício, de contar a história de todos os segmentos da sociedade. Não só a dos privilegiados. Deve-se cobrir o morro como se cobre o universo dos privilegiados. Quando um bacana comete um crime que causa prejuízos ao país, a gente de refere ao bacana como “o acusado”. O bacana tem uma história, uma profissão, uma família. Mas quando o pobre comete um crime, ele é chamado de bandido, ele não tem história.

Na mesma entrevista, o jornalista alega que a imprensa costuma subir o morro atrás da polícia. No entanto, durante as operações, os moradores da favela vivem uma realidade atípica: todos acuados, tentando se proteger do tiroteio. Para ele, é preciso falar também sobre outros aspectos do cotidiano dessas comunidades. Por isso, em *Abusado*, além da biografia de VP, o autor mostra o medo e a desesperança dos moradores da Santa Marta, aponta a miséria e as péssimas condições de higiene em que vivem e narra algumas de suas conquistas, como as redes de água e luz construídas em mutirão.

O fato de a favela Santa Marta não ter sido exatamente escolhida por Caco Barcellos para a realização da reportagem ajuda a esclarecer a questão da angulação. Na já citada entrevista publicada originalmente no *site* da Editora Record e reproduzida pelo Observatório da Imprensa, o repórter conta que, nos anos em que freqüentou a periferia dos morros a fim de produzir matérias para jornal, revista e televisão, sempre tentava, ao conhecer algum chefe de quadrilha, “[...] convencê-lo a abrir as portas da 'firma' para uma grande reportagem”. Ou seja: o jornalista não estava em busca de um *furo* relacionado a uma quadrilha específica, de uma pauta *quente*<sup>1</sup>.

O primeiro contato com Marcinho VP, aliás, deu-se por acaso. Em entrevista à revista

<sup>1</sup> No jargão dos profissionais de jornalismo, *furar* significa noticiar, antes do concorrente, um fato considerado importante. Uma matéria *quente* relata um acontecimento inédito, inesperado ou que deva ser divulgado logo para não perder a validade. Já uma pauta *fria* pode ser *engavetada*, ou seja, guardada para os dias de calma.



*Caros amigos*, edição de julho de 2003, Caco Barcellos relata que, em 1996, fora até a Polinter – onde o chefe do Dona Marta estava preso desde o episódio da gravação do clipe de Michael Jackson – conversar com outro preso, Lambari. O traficante que mais tarde seria a personagem principal de *Abusado* era companheiro de cela do chefe do Jacarezinho. Somente em 1999, ao ser contatado por um enviado de VP, na época foragido, o jornalista teve a oportunidade que buscava há anos. “Juliano ainda lembrava da primeira conversa que tivemos na carceragem da Polinter, em 1996, quando eu falei do meu interesse em fazer uma reportagem dentro de uma boca de cocaína.” (BARCELLOS, 2005, p. 460).

A definição de um ângulo – mostrar o funcionamento de uma *boca* e o cotidiano da comunidade na qual está inserida de dentro, e não a partir dos crimes estampados nas páginas policiais ou da imagem que as classes média e alta possuem de uma favela – já aponta para outro aspecto da reportagem, do qual falam tanto Cremilda Medina (1988) quanto Sodré e Ferrari (1986): a humanização. Lage (2003) não aborda especificamente o assunto. Mas, ao falar sobre a linguagem mais livre da reportagem, em relação à notícia, diz que (p. 47-48) “[...] os novos jornalistas americanos (Breslin, Mailer, Capote) chegam a adotar técnicas literárias para abordagem mais humana e reveladora da realidade”.

Uma das técnicas propostas por Sodré e Ferrari (1986) para se atingir a humanização é particularizar a ação: contar, de forma dramatizada, a situação vivida por uma personagem, captando assim a atenção do leitor e aproximando-o do assunto a ser abordado. Essa particularização, muitas vezes, apenas abre o texto, que em seguida passa a intercalar outros depoimentos, já sob a forma de entrevistas, com dados documentais. O contrário também acontece: os autores reproduzem, em seu livro, parte de uma reportagem sobre o Piauí que, antes de partir para a ilustração particularizada, informa o leitor sobre a situação geográfica, populacional e climática do estado. Pequenas histórias também podem aparecer entremeadas a informações gerais.

O recurso, em todas as suas variantes, é largamente explorado em *Abusado*, onde temas são introduzidos pelo relato de episódios concretos – e vice-versa – e as histórias dos moradores se entrelaçam à história da favela. Para ilustrar, por exemplo, a crueldade dos tribunais de morte instituídos no morro Dona Marta pela administração do trio de gerentes Claudinho, Raimundinho e Juliano – a partir de agora, será utilizado, neste trabalho, somente o nome com o qual Marcinho VP aparece no livro –, Caco Barcellos narra o julgamento de Nego Pretinho, um menino criado pela avó e querido pelos membros da comunidade.

Nem mesmo as crianças, platéia mais fiel dos tribunais, entenderam a razão de levarem Nego Pretinho para o julgamento. Órfão de pai e mãe, ele costumava passar o tempo em silêncio, sentado nos barrancos e nas escadas, observando o movimento da boca enquanto esperava por uma vaga. Mas foi acusado de ser falador demais.

Era curioso demais sim, como disseram no tribunal, e viu coisas que não estava autorizado a ver. Mas muito tímido, introvertido, Nego Pretinho era incapaz de falar dos segredos da boca para as pessoas da favela, como acusava Juliano.

– Tu falô sim, moleque, falô. Confessa, senão tu vai rodá, aí.

Nego Pretinho respondeu em silêncio, negou com um sinal de cabeça. Havia mais de um ano que ele freqüentava a área da boca, gostava de ver de perto a atividade do pessoal da quadrilha, principalmente da dupla Nein e Pardal, seus amigos de infância, mas não pôde contar com nenhum dos dois como testemunhas de defesa.

– Não pode. Vocês gostam do moleque, nunca vão falá mal dele, pensa que sô otário, aí – disse Juliano para a dupla que tentava defender Nego Pretinho. (BARCELLOS, 2005, p. 223-224).

Por sua impressionante coragem, Nego Pretinho não recebeu a pena máxima, mas um tiro que atravessou a palma de sua mão, disparado pelo próprio Juliano. O relato do julgamento continua por vários parágrafos, até ser interrompido por um texto cujo estilo já se aproxima um pouco mais do tom informativo encontrado pelos leitores na imprensa diária:

A repercussão negativa dos tribunais de morte promovidos por Raimundinho era o argumento mais forte de Claudinho na disputa de poder dos três gerentes de Carlos da Praça na boca da Santa Marta. Em três anos de poder do trio, 17 mortes foram atribuídas pela polícia aos tribunais da favela. Só um desses crimes, por envolver uma personagem conhecida fora do morro, foi noticiado pela imprensa do Rio. Apenas os jornais populares deram maior destaque. (BARCELLOS, 2005, p. 225).

Outro exemplo do uso da técnica pelo autor é encontrado no quinto capítulo do livro, intitulado *Chuveirinho*. O jornalista começa explicando o funcionamento da rede de água potável da Santa Marta, construída na década de 1960 em sistema de mutirão: tirando proveito do declive acentuado da favela e do grande reservatório instalado no pico do morro, os moradores (p. 68) “[...] criaram uma tubulação principal, com 20 centímetros de diâmetro, fixada no alto de postes ou de árvores, para conduzir a água por cima dos barracos”. Dessa tubulação, partem os ramais, canos de circunferência menor que levam a água para as moradias.

A partir daí, Barcellos introduz as personagens Nein e Pardal: dois meninos, futuros integrantes da quadrilha de Juliano, que eram pagos para consertar a tubulação depois dos tiroteios. “Desde os sete anos de idade, minutos depois do fim do tiroteio, Pardal era visto grudado lá em cima na rede, com os dutos entre braços e pernas, como se fosse um bicho-preguiça.” (p. 69). Além de franzinos, qualidade indispensável para exercer a função, os dois garotos tinham em comum uma inflamação crônica que deixava pés e tornozelos cobertos de feridas. Por isso, preferiam o conserto dos “chuveirinhos”, que os mantinha longe do chão, às brincadeiras de corrida. “– Nasci para voar – dizia Nein quando os amigos o convidavam pra

brincar de correr pelas vielas.” (p. 69).

Outro aspecto que permite incluir o livro do jornalista gaúcho no gênero reportagem é a intensidade da apuração. Foi dito no primeiro capítulo deste trabalho que, em função do levantamento de antecedentes históricos dos fatos e da busca do lado humano das informações, o profissional dispõe, na reportagem, em relação à notícia, de um número de dados infinitamente maior. Também foi visto que os novos jornalistas norte-americanos levaram esse aprofundamento ao extremo, passando dias, semanas ou meses com suas fontes. Chegavam, assim, a reconstituir até mesmo os pensamentos das pessoas sobre as quais escreviam, o que levou à acusação de que inventavam trechos de suas histórias.

*Abusado* ocupou quatro anos da vida de Caco Barcellos. Foi preciso, por exemplo, pesquisar as origens da favela Santa Marta, cujos primeiros barracos foram erguidos na década de 1940 por ex-escravos saídos do interior de Minas Gerais e por famílias do interior fluminense em busca de trabalho. Na década de 1950, teve início a grande invasão nordestina no morro e na cidade – foi quando os pais de Juliano migraram para o Rio de Janeiro. No livro, o jornalista também fala sobre a importância de Dom Hélder Câmara, defensor da Teologia da Libertação, para a organização da comunidade. O religioso defendia a fixação e a urbanização das favelas da zona sul, enfrentando a oposição de lacerdistas e de parte da imprensa.

Sua primeira vitória começou com uma transgressão da lei. Apesar das proibições ambientais, Dom Hélder mandou derrubar várias árvores do morro para a construção das capelas de Nossa Senhora Auxiliadora, bem perto da casa de Juliano, e a de Santa Marta, no pico do morro. As duas igrejas tornaram-se um marco de suas obras sociais. Transformou a favela na principal beneficiária do Pacto Nacional Populista, que fundia as ações do segmento progressista da Igreja às práticas da política de proteção aos pobres de Getúlio Vargas. (BARCELLOS, 2005, p. 65).

No morro, o repórter foi atrás das histórias dos homens mortos em quinze anos de guerra pelo controle do tráfico na favela. Parentes e amigos contribuíram com fotografias e gravando depoimentos com horas de duração. Ricos em detalhes das ações dos bandidos e da polícia, esses relatos, no entanto, não eram precisos em relação às datas. “As pessoas contavam as histórias, mas esqueciam a época dos episódios”, disse Barcellos em entrevista a Leonardo Cavalcanti, publicada no *Correio Braziliense* de 6 de junho de 2003. No livro, o autor explica que solucionou o problema cruzando as informações fornecidas pelos moradores com atestados de óbito e com santinhos, folhetos que as famílias mandam imprimir em homenagem aos mortos. O trecho abaixo permite entender as dificuldades de apuração (p. 465-466):

Só depois de um ano aprendi que a cronologia da guerra, ou de qualquer episódio importante do morro, para a quadrilha, era marcada pela história de seus mortos. A descoberta me ajudaria a resolver dúvidas e controvérsias de datas, com perguntas mais efetivas, do tipo:

– Quando foi a traição do Paulo Roberto? Foi antes ou depois da morte do Mendonça?

E a saber identificar uma data a partir de relatos como estes:

– Juro! Quebraram a Carlinha, depois do Du e antes do Mendonça.

– Juliano tomô o morro na semana que fritaram o Raimundinho.

– Inverno, não. Foi no verão da ladeira do Careca, lembra?

Quanto aos relatos dos traficantes vivos, parceiros de Juliano, a principal preocupação do autor foi com o exagero das histórias. Procurou checá-las, confrontando-as com outros depoimentos e com fontes formais, como arquivos de jornais e de TV, inquéritos policiais, processos na justiça e documentos do registro civil.

Fundamental para a realização da reportagem, contudo, foram os encontros com o foragido Juliano, tanto no Rio de Janeiro quanto em Buenos Aires, na Argentina, onde os depoimentos eram gravados em quartos de hotel. O primeiro durou dez horas, “[...] com intervalos para Juliano descansar assistindo à televisão”. (p. 470). As saídas eram restritas, por medida de segurança. Porém, o traficante não resistiu a uma partida de futebol entre Independiente e Boca Juniors no estádio La Bombonera. No local, acabou impedindo que o jornalista fosse assaltado por três jovens. Caco Barcellos chegou a ser apunhalado na perna direita.

O episódio é significativo, pois mostra o vínculo estabelecido entre repórter e personagem, a exemplo do envolvimento dos novos jornalistas norte-americanos da década de 1960 com suas fontes. Sem a confiança e a permissão de Juliano, de acordo com o autor, o trabalho de apuração no morro não teria acontecido. “Se o chefe não autoriza, fica complicado. [...] O morro desce para trabalhar e é possível falar com o pessoal lá embaixo. Mas faltarão detalhes”, disse Barcellos na já citada entrevista ao *Correio Braziliense*. A reportagem só se concretizou, portanto, porque o autor passou no teste de personalidade de que fala Tom Wolfe e penetrou na intimidade do traficante e dos moradores da Santa Marta. “Muitos jornalistas acham isso tão pouco cavalheiresco, tão embaraçoso, tão aterrorizador mesmo, que nunca conseguem dominar esse primeiro passo essencial.” (WOLFE, 2005, p. 83).

Por último, é preciso verificar se os aspectos estilísticos de *Abusado* permitem classificar o livro como reportagem. Esta, segundo Nilson Lage (2003), possui uma estrutura mais solta que a notícia, obediente ao esquema da pirâmide invertida – em que os fatos, depois do *lead*, são dispostos em ordem decrescente de importância. Na reportagem, de

acordo com o autor, o jornalista pode narrar a história, como um conto ou fragmento de romance. Já Sodré e Ferrari (1986) apontam a reconstituição e a presentificação das ações como características básicas desse gênero jornalístico. O texto, segundo eles, precisa de força e tensão, para arrebatá-lo o leitor.

A receita dos novos jornalistas para se atingir tal força resume-se a quatro recursos técnicos, tomados de empréstimo, conforme Tom Wolfe (2005) à literatura do século XIX: a construção cena a cena – a reconstituição e a presentificação mencionadas por Sodré e Ferrari –, o uso do diálogo completo, o ponto de vista da terceira pessoa – encontrado, na teoria da literatura, sob a denominação de focalização interna ou visão “com” – e o registro de detalhes significativos.

O trecho em que Caco Barcellos conta o julgamento de Nego Pretinho, citado quando foram abordadas a humanização e a particularização na reportagem, serve também para ilustrar o primeiro desses artifícios. Todavia, cabe reproduzir uma parte da cena de abertura, que narra uma fuga atrapalhada e uma intensa troca de tiros com a polícia. Escrita inteiramente no presente e num ritmo acelerado, consegue transportar o leitor para a ação:

No Fiesta é forte o cheiro de enxofre e sangue. Careca acelera fundo, mas solta as mãos do volante. Tenta proteger a cabeça com os dois braços erguidos, encostados ao rosto. O Fiesta sem controle aponta para a direita e mergulha na nuvem azulada. Sobe a calçada, atropela uma lixeira da Comlurb, bate no poste de concreto e pára. A colisão quebra a base do poste, que não chega a cair, mas rompe um fio de alta tensão e desarma a rede de energia. Dez ruas do bairro ficam às escuras. As rajadas do inimigo não param. Pardal, sentado junto à porta traseira direita, salta pela janela e fica caído na calçada. Paranóia tenta a fuga impossível. Baixa o máximo que pode a cabeça, segura firme a arma com as duas mãos e com o ombro direito força a abertura da porta de ferro retorcido. Sai do carro cambaleando quando alguém grita para acionar o gatilho do G-3. (BARCELLOS, 2005, p. 16).

O uso abundante de cenas em *Abusado* leva, naturalmente, à presença intensa do diálogo, nos quais o autor busca ser fiel ao modo de falar dos traficantes, moradores da favela e policiais. No trecho a seguir, Juliano discute com Peninha, um policial militar corrupto conhecido da quadrilha (p. 196):

No começo da tarde, uma ligação para o telefone público do beco Padre Hélio fez Juliano interromper a demonstração que fazia a duas jovens encantadas com o fuzil.

– É pra você, Juliano. É o Peninha – disse o homem que atendera o telefone.

Sem largar a arma, Juliano atendeu o telefonema ainda eufórico, elogiando a arma, sem perguntar o motivo do contato.

– Manero, manero, Peninha. Essa arma é dez, cara!

– É. Dei mole. Mas vou pegar ela de volta! – retrucou Peninha.

Sem perceber as intenções de Peninha, Juliano propôs outras compras.

– Pode mandá mais que a gente compra. Quero botá vinte fuzil nesse morro.

– Você não está entendendo, Juliano. Essa arma é minha. E você vai me entregar ela de volta.

– Como assim?

– Manda teu avião me devolver ainda hoje aqui embaixo, na praça Corumbá.

– O quê? Tu tá louco? Eu já te paguei e tu qué o quê?

– Isso mesmo, rapá, estou esperando no fim da tarde, na hora da Ave-Maria.

– Tá doidão, Peninha! Qual é? Essa arma não sai mais do morro!

– Tu manda já ou eu vou aí buscar essa porra!

– Tu vai perdê a viagem, Peninha.

– Eu sou polícia, rapá. Tu é dedo mole, é?

A armação do golpe de Peninha assustou Juliano, que desligou o telefone e foi depressa avisar os amigos.

– Os homis tão subindo. Eles querem o fuzil de volta, na marra!

O terceiro recurso literário adotado pelos novos jornalistas, o ponto de vista da terceira pessoa, também é encontrado no livro do repórter gaúcho. Em vários momentos, Barcellos, em vez de expor tudo o que sabe sobre determinada situação, prefere contá-la sob a perspectiva de quem a vivenciou, revelando os detalhes aos poucos. Isso, conforme Wolfe, dá ao leitor (2005, p. 54) “[...] a sensação de estar dentro da cabeça do personagem, experimentando a realidade emocional da cena como o personagem a experimenta”. No capítulo 12 de *Abusado*, a chegada de três carros estranhos ao pé do morro é narrada sob o ponto de vista de um grupo de pessoas: Juliano e alguns dos membros de sua quadrilha, que ficam apreensivos. Leitor e personagens descobrem simultaneamente a identidade dos visitantes (2005, p. 188-189):

[...] Dali dava para ver que os carros estavam cheios de homens e que alguns mostravam o bico da arma pelas janelas. Apagavam e acendiam os faróis, como se estivessem avisando que estavam em missão de paz. Ainda era cedo para saber.

Juliano arrastou-se para ficar ao lado de Claudinho. Os dois estavam nervosos devido à incerteza. Não tiravam os olhos dos carros e combinaram uma ação para barrar a entrada daqueles estranhos armados. O medo deles era de que o bonde fosse formado por policiais civis ou PMs que trabalhavam à paisana, os do Serviço Reservado.

– Se forem os homi vamo dispará pro alto – sugeriu Juliano.

– Mas se eles não recuá? – perguntou Claudinho.

– Nesse caso a gente vaza pro alto.

– E se eles cercarem pelo alto?

– O Raimundinho segura o pipoco lá em cima. Vamo ouvi os tiros dele também.

Os carros avançavam bem devagar, enquanto os homens abriam a porta para sair depressa. Um deles acionou um objeto escuro que tinha nas mãos. Era uma lanterna que emitia uma luz alaranjada, muito usada para sinalizar perigo de acidentes nas estradas. O movimento circular da luz cor de laranja chamou a atenção dos homens de Juliano, que continuaram paralisados, tensos, com as armas apontadas para a [rua] Jupira.

– Maracanã! – gritou Juliano para testar se os homens do bonde conheciam a senha do dia.

– Garrincha! – respondeu alguém do grupo, que estava na frente da quadra da Escola de Samba.

A contra-senha correta acalmou Juliano.

– Caralho! É gente nossa!

– Deve sê do Comando. Aquele sinal de lanterna é coisa do CV – disse Claudinho.

O registro de detalhes significativos, última das características tomadas de empréstimo à literatura pela grande-reportagem, não aparece com tanta frequência em *Abusado*. É claro que o autor descreve atitudes, hábitos e ambientes, oferecendo um quadro realista e minucioso da favela, de seus moradores e dos traficantes. No entanto, tais descrições, na maioria das vezes, não trazem novos dados sobre o *status de vida* das personagens, mas apenas ilustram o que já se sabe, o que já foi dito de maneira explícita. Estão longe de possuir a sutileza e, ao mesmo tempo, a carga de informação do exemplo citado por Tom Wolfe (2005): a descrição, por Balzac, da sala de *monsieur e madame* Marneffe em *A prima Bete*, que permite ao leitor construir uma imagem das personagens antes que elas entrem em cena.

Na página 263 do livro de Barcellos (2005), por exemplo, a descrição dos acessórios escolhidos por Débora – cinto de couro comprado em uma loja de antigüidades, bota de couro, boina de lã fina prendendo os cabelos que “mandara cachear” – para um encontro com Juliano poderia revelar a situação sócio-econômica da namorada do traficante. Entretanto, nas páginas anteriores, o narrador já havia contado que a moça era filha de um secretário de Estado do governo do Rio de Janeiro e que vivia na Barra da Tijuca. Da mesma forma, em diversas passagens, o narrador prefere dizer que uma personagem está nervosa a enumerar seus gestos e deixar a conclusão para o leitor.

Mas nem sempre, em *Abusado*, o *telling* predomina sobre o *showing*. Em nenhum

momento é afirmado, no livro, que Juliano é religioso ou supersticioso. Contudo, as velas e as pequenas imagens de São Jorge, Santo Expedito, São Judas Tadeu e Nossa Senhora Aparecida que o traficante carrega consigo, mesmo durante as “missões” mais perigosas, são mencionadas várias vezes. A personagem também é mostrada fazendo orações. A tarefa de lidar com essa aparente contradição – um criminoso religioso – cabe ao leitor, pois não é feito qualquer julgamento, ou mesmo uma interpretação, ao longo das mais de 500 páginas da obra.

Uma descrição interessante é encontrada na página 270. Débora, a namorada “do asfalto”, sobe o morro para ver Juliano. Para o encontro, o traficante escolhe o barraco de um morador de sua confiança, seu Tinta, um simpático músico de 72 anos. Porém, a importância do trecho, em que são registrados detalhes da moradia, não está apenas em revelar o *status de vida* do dono da casa – que não aparece mais na história depois desse episódio –, e sim em mostrar que, na favela, pessoas honestas, trabalhadores aposentados, relacionam-se com integrantes de quadrilha. E que o morro está mais próximo das classes abastadas do que se imagina, pois seus moradores abrem as portas dos carros em hotéis de luxo e se apresentam em casas noturnas:

Era um barraco cheio de lembranças dos momentos de glória de seu Tinta, reproduzidas em vários quadros na parede. Na sala, havia várias fotos em que ele aparecia com o uniforme de porteiro do hotel Copacabana Palace, abrindo a porta de um carro de luxo para celebridades: as cantoras Emilinha Borba, Dircinha Batista, Elizete Cardoso; os jogadores de futebol Garrincha, Didi, Gilmar e Mazzola, da seleção brasileira de futebol campeã mundial de 1958; também tinha na parede uma cédula de um dólar autografado por Nat King Cole, que ganhara de presente do cantor americano, durante uma passagem pelo hotel em 1960.

De frente para o sofá, que ocupava toda a extensão da parede, havia um móvel antigo em perfeito estado, com um rádio toca-discos e alto-falantes embutidos. Na estante ao lado, uma coleção com dezenas de long-plays de sambas, blues e jazz. Durante 50 anos, seu Tinta tocou cavaquinho e foi vocalista de uma banda que animava casas noturnas, festas de fim de semana e bailes de carnaval. Aposentado, ainda conservava da antiga banda alguns instrumentos como o cavaquinho, dois violões que estavam guardados no alto de uma prateleira e parte da bateria, sobre o guarda-roupa do quarto.

No livro de Caco Barcellos, portanto, são encontrados todos os recursos oriundos do romance que, segundo Tom Wolfe, os jornalistas passaram a utilizar a partir da década de 1960. Porém, além dos requisitos ligados à técnica e ao estilo, tomados de empréstimo à ficção, a obra atende a questões mais amplas e abstratas, próprias do gênero jornalístico conhecido como reportagem: a angulação, a intensidade da apuração e a humanização. Esta, por sua vez, leva à descoberta do permanente no corrente de que falam Alceu Amoroso Lima (1969) e Cremilda Medina (1988).



#### 4 TEMPO, MODO E VOZ EM *ABUSADO*

No capítulo anterior, foram analisadas as características que fazem de *Abusado: o dono do morro Dona Marta*, de Caco Barcellos, uma reportagem. Por não encontrar espaço na imprensa diária e mesmo nas revistas semanais, esse gênero jornalístico precisou buscar outro formato para chegar ao público: o livro. Para Edvaldo Pereira Lima (1993), além de permitir que o repórter explore seu talento como escritor, o livro-reportagem possibilita que ele diga algo com profundidade, o que não pode fazer em seu âmbito regular de trabalho. O caminho, conforme Lima, foi aberto na década de 1960 pelos novos jornalistas norte-americanos.

Um deles, Tom Wolfe (2005), afirma que esses profissionais não pretendiam competir com romancistas, mas apenas escrever jornalismo para ser lido como romance. Para isso, adotaram quatro recursos próprios da literatura: a cena, o diálogo, o ponto de vista da terceira pessoa e o registro de detalhes significativos. Porém, muitas críticas foram feitas à nova forma. E não partiram apenas dos literatos: segundo o autor, colegas de profissão acusaram os novos jornalistas de “entrar na cabeça das pessoas” e de inventar diálogos e cenas.

Tom Wolfe defende o *new journalism* dizendo que a reconstituição detalhada de cenas e até mesmo de pensamentos é possível graças à intensidade da apuração. Esta, por sua vez, depende da personalidade do repórter, que precisa penetrar na vida das pessoas sobre as quais pretende escrever. Assim, pode presenciar acontecimentos, tirar conclusões a partir dos hábitos de suas personagens e dos ambientes em que circulam e entrevistá-las sobre seus sentimentos.

Contudo, se o trabalho investigativo busca, por um lado, a fidelidade ao real, o uso de recursos que o leitor está acostumado a encontrar em obras de ficção, por outro, não leva a uma ficcionalização do real? E alguns desses recursos – como o ponto de vista da terceira pessoa –, quando empregados pelo discurso ficcional, obedecem apenas a uma questão de estilo ou, como afirma Käte Hamburger, estão relacionados a uma lógica da criação literária, diferente da lógica dos enunciados de realidade? Se enunciados de realidade e enunciados fictícios obedecem a diferentes lógicas de construção, o discurso que se pretende factual, ao seguir a lógica da criação literária, deixa de ser factual?

O exame de uma narrativa factual sob a ótica da teoria da literatura pode contribuir para o esclarecimento dessas questões. Neste capítulo, portanto, o livro-reportagem *Abusado* será estudado a partir do *corpus* teórico exposto no capítulo 2. Como base, será utilizado o

método de análise de obras ficcionais proposto por Gérard Genette em *Discurso da narrativa* (s/d), publicado originalmente em 1972. Apesar de o próprio teórico ter se questionado, mais tarde, sobre a aplicabilidade da narratologia ficcional aos enunciados factuais, chegando à conclusão de que, *a priori*, não há razões para que os discursos fictício e real se comportem de maneira diferente em relação às histórias que contam, Genette não chega a empreender o estudo de um texto específico de não-ficção, como fez com o romance *À la recherche du temps perdu*, de Marcel Proust. Em *Fiction et diction* (1991), limita-se a considerações gerais, e confessa que a narratologia consagrou atenção quase exclusiva ao discurso de ficção, transformando-o no discurso por excelência.

O método de Gérard Genette investiga as marcas deixadas no texto pelas relações entre discurso e diegese, entre discurso e narração e entre narração e diegese. A análise, como foi visto anteriormente, deve ocorrer em três níveis ou categorias: tempo, modo e voz.

#### 4.1 Tempo

Em *Abusado*, a análise minuciosa da discordância entre a disposição dos acontecimentos na diegese e no discurso é uma tarefa infundável. A obra é um emaranhado de analepses, pois qualquer fato, assunto ou personagem introduzido na narrativa – e são muitos – oferece motivos para um *flashback*. Há, inclusive, sucessivas retrospectões dentro de segmentos que já são retrospectivos. Embora a trajetória de Juliano VP, da adolescência à tomada do poder na Santa Marta – e à prisão, em 2000 –, seja responsável pelo avanço da ação, de certa forma é apenas o pretexto para que, através de anacronias, o autor fale sobre as condições de vida na favela, sobre as razões que levam a juventude a se envolver com o tráfico, sobre o funcionamento de uma *boca* e sobre o relacionamento da polícia com os habitantes do morro, entre outras questões.

Todavia, mesmo os episódios que formam a espinha dorsal de *Abusado* não seguem rigorosamente a ordem cronológica. O livro conta a história de uma quadrilha da terceira geração do Comando Vermelho, a geração que levou a organização a controlar o comércio ilegal de drogas nos morros do Rio. Abrange um período, portanto, que vai de meados da década de 1980 até o início do novo milênio. Caco Barcellos, porém, decide começar sua reportagem narrando um acontecimento de fevereiro de 1999: uma atrapalhada fuga de carro seguida de intensa troca de tiros com soldados da Polícia Militar, em que a personagem principal é atingida de raspão na cabeça e o motorista do bando, Careca, é morto ao volante.

Tem-se, dessa maneira, um começo *in media res*: depois da abertura, quase todo o restante do livro é uma imensa analepse. Após o início dramático, narrado inteiramente no presente do indicativo, são recuperadas a história de VP, as sucessivas guerras pelo controle da Santa Marta das quais seu grupo participou, a conquista do poder e as dificuldades para mantê-lo. Dificuldades geradas pela notoriedade de Juliano: enfraquecida pela presença constante da polícia no morro – a prisão do traficante “badalado” pela mídia era uma questão de honra, e o governador Anthony Garotinho havia oferecido uma recompensa de cinco mil dólares pela sua captura –, a quadrilha não tinha condições de combater outros grupos. O tiroteio com PMs que resultou na morte de Careca, aliás, ocorreu depois de um frustrado ataque aos homens de Carlos da Praça, que haviam tomado dois dos quatro pontos-de-venda de cocaína mantidos por Juliano no asfalto, ao pé do morro – as chamadas *esticas*.

Finda a grande analepse, que vai do capítulo 3 ao capítulo 30, a narrativa volta para 1999: pouco tempo depois da malograda missão que abre o livro, o repórter Caco Barcellos é contatado por Juliano VP. O traficante desejava convencê-lo a fazer uma reportagem sobre a violência que o inimigo Carlos da Praça vinha promovendo na favela. A partir daí, tem início a negociação para a realização de um livro com as histórias dos homens do Comando Vermelho da Santa Marta. Com a permissão do chefe, o jornalista começa o trabalho de apuração no morro, como aparece no capítulo 31.

Até o final do livro, é mantida a ordem cronológica dos acontecimentos que conduzem a narrativa. Os capítulos 32, 33 e 34 mostram a convivência de Caco Barcellos e VP em Buenos Aires, para onde o traficante havia fugido em virtude da caçada policial. O 35 aborda o descontentamento do Comando Vermelho com os “gerentes” que Juliano deixara tomando conta da *boca* durante sua ausência. No 36, a favela, sem “dono”, é tomada pela quadrilha de Zaca, chefe até então independente, mas suspeito de ligação com o Terceiro Comando. Juliano volta ao Brasil e planeja o contra-ataque. A missão, no entanto, é arruinada quando o cineasta João Moreira Salles, de *Notícias de uma guerra particular*, procura a imprensa para revelar que, por três meses, havia prestado ajuda financeira ao traficante foragido na Argentina<sup>1</sup>, como mostra o capítulo 37. Com a exploração do caso pela mídia, as buscas da polícia se intensificam: dois meses depois, Juliano é preso enquanto dorme em um esconderijo na favela do Falet. No último capítulo, Barcellos relata a retomada das conversas com sua personagem, já na prisão.

<sup>1</sup> Conforme Barcellos, Salles alegou que a polícia já havia descoberto tudo por meio de escutas telefônicas clandestinas. “A confissão, segundo ele, era uma tentativa de explicar à sociedade suas verdadeiras intenções antes que a polícia deturpasse a história. Salles também temia que os policiais viessem a extorqui-lo ou a sua família, dona do terceiro maior banco privado do país, o Unibanco.” (2005, p. 523).

A interrupção da narrativa no capítulo 3, para a grande retrospectão, e a retomada da mesma no capítulo 31, com a volta ao ano de 1999, são as articulações fundamentais de *Abusado*. Contudo, não são as únicas. Depois da cena de abertura contada no presente, por exemplo, o narrador não passa diretamente à adolescência de Juliano e de seus amigos. No capítulo 2, explica de forma sucinta, utilizando o pretérito imperfeito, as precárias condições em que o grupo se encontrava e a rivalidade com Carlos da Praça, antecedentes necessários para que o leitor compreenda o ataque fracassado que acabou em tiroteio com a polícia. Ou seja: são abordados, em um breve segmento retrospectivo, temas que serão desenvolvidos detalhadamente, e a seu devido tempo, na longa analepse de 27 capítulos que mostra a trajetória da quadrilha de VP, e que constitui, na verdade, a parte essencial do livro.

Também no capítulo 2, são narrados os acontecimentos imediatamente anteriores à fuga e ao tiroteio do capítulo 1: os preparativos de Juliano para a batalha, lubrificando fuzis e distribuindo, entre os homens, granadas, projéteis, cordas de náilon, lanternas, cantis, velas e imagens de santos em cerâmica; a caminhada pela mata para chegar a uma das *esticas* tomadas pelo inimigo, já que as ruas de ligação da favela com os bairros de Botafogo e Laranjeiras estavam bloqueadas pela polícia; os conselhos do “comandante” ao novato Pardal, que participava de seu primeiro *bonde* – missão – como “soldado” e, por fim, a abordagem de dois membros à paisana da P-2, o Serviço de Inteligência da Polícia Militar do Rio de Janeiro, confundidos com homens de Carlos da Praça. O engano foi a causa do trágico desfecho<sup>2</sup>.

Essas analepses, que dizem respeito aos episódios centrais de *Abusado* – ligados à trajetória de Juliano VP e de seus companheiros, da iniciação no tráfico, na adolescência, à tomada do poder e à decadência –, são homodiegéticas. Analepses homodiegéticas, segundo Gérard Genette (s/d), referem-se à mesma linha de ação que a narrativa primeira – a narrativa que é interrompida para dar lugar a um segmento retrospectivo. Com exceção das mencionadas – sobretudo a que gera o habilidoso começo *in media res*, que capta a atenção do leitor com uma cena marcante antes do início da história propriamente dita –, são pouco significativas na obra. Mais vale analisar o emprego das analepses heterodiegéticas.

Estas, conforme Genette, costumam ser usadas quando é preciso dar os antecedentes de uma nova personagem introduzida ou para esclarecer o que houve com uma personagem deixada de lado por algum tempo. Na reportagem de Caco Barcellos, são as analepses heterodiegéticas, em grande parte, que permitem o entrelaçamento da biografia de Juliano VP

---

2 Como o confronto com a polícia na abertura, os acontecimentos que o antecedem são mostrados em detalhe, como se estivessem se desenrolando perante os olhos do leitor. Contudo, não é utilizado o presente, e sim o pretérito perfeito do indicativo, o que se repetirá nas demais cenas do livro.

com a história da favela e com questões como a presença da Igreja na comunidade, o desenvolvimento da noção de cidadania entre os moradores, a violência da polícia, o *modus operandi* das organizações criminosas e a relação das classes média e alta com a favela, entre outras. São tantas retrospectões desse tipo, e algumas tão longas, que o acompanhamento da linha de ação principal é dificultado.

O capítulo 3, por exemplo, inicia com o relato das aventuras de Juliano na adolescência, ao lado dos companheiros da chamada Turma da Xuxa. Quando Luz, a confidente de VP, é mencionada pela primeira vez, a narrativa se interrompe para que o narrador conte como nasceu a amizade entre os dois. Dentro dessa analepse, uma nova retrospectão, sobre a infância da jovem, possibilita a abordagem de um assunto grave: a realidade das crianças que vivem na rua.

Os anos de infância vividos nas calçadas de Copacabana deixaram cicatrizes no corpo de Luz e ferimentos na alma. As piores marcas foram causadas pelos agressores disfarçados de gente civilizada, que se escondiam no escuro dos apartamentos, de onde lançavam pela janela o balde com água fervendo sobre o seu corpo e o das outras crianças que dormiam no chão.

Muitas madrugadas acordou com a dor das queimaduras e os gritos de horror das amiguinhas. A única vingança possível era tentar acordar alguém com um choro agudo de criança apavorada, a implorar socorro, alguma proteção contra o ódio que vinha lá de cima. Às vezes percebia que algum curioso espiava pela fresta da cortina o seu sofrimento. Alguns acendiam a luz e apareciam na janela. Eram os solidários. Luz descobriu logo que uma lâmpada que se acende no prédio às escuras é o máximo de atenção que uma criança de rua desperta nas madrugadas de Copacabana.

– Luz! Veja! Luz, luz!

De tanto as amigas chamarem a atenção para as luzes que eram acesas nos prédios, Luz virou o apelido da menina que odiava o nome de Cleonice, escolhido pelo pai de tristes lembranças. (BARCELLOS, 2005, p. 55-56).

A narrativa prossegue por mais quatro parágrafos, até o fim do capítulo. No capítulo 4, em vez de retomar as histórias da Turma da Xuxa, o narrador continua falando sobre a amizade entre Luz e Juliano, motivada pelas experiências semelhantes que tiveram. Entre elas, a violência gerada pelo alcoolismo na família. Essa é deixada para uma nova analepse, através da qual o leitor toma conhecimento das razões que levaram Luz a viver nas ruas: após a separação dos pais em função da bebida, a menina, mandada para a casa da avó, foge depois de ser agredida sexualmente por um tio. Mais uma oportunidade, portanto, para que um tema delicado seja trazido à tona.

Depois da fuga de Luz, são mostrados os problemas que Juliano, ainda pequeno, enfrentou com o pai, o birosqueiro Romeu. Só então o narrador volta ao relato das aventuras adolescentes da Turma da Xuxa, como as idas à praia e, quando havia dinheiro suficiente, ao motel, para brincadeiras de sexo grupal. Basta, no entanto, que sejam mencionadas as

preferências religiosas dos jovens para uma nova retrospectiva: sobre as histórias que ouviam, na infância, do padre Velloso (p. 63), “[...] que se tornou notório no meio eclesiástico pela liderança entre os seguidores da doutrina social da Igreja”.

A introdução do padre Velloso na narrativa permite que se aborde a criação, por influência dele e de seus colegas da Congregação Mariana Nossa Senhora das Vitórias, da Associação de Moradores da Santa Marta. Isso ocorre em 1964, seis anos antes do nascimento de VP. Em seguida, é contada desde o início, na década de 1940, a atuação da Igreja no morro Dona Marta, que levou à fixação e à urbanização da favela. Apenas na página 71, já no capítulo 5, a Turma da Xuxa reaparece, depois do relato sobre os mutirões para a construção das redes de água e de energia elétrica promovidos por Dom Hélder Câmara na década de 1960:

Vinte anos depois dos mutirões, quando a Associação fez um plebiscito para dar nomes aos logradouros da comunidade, todo o pessoal da Turma da Xuxa, então adolescente, concordou com a maioria que usou o voto para prestar uma homenagem aos benfeitores da favela. Escolheram os nomes de padre Velloso e padre Hélio [que Dom Hélder nomeara para administrar a construção do reservatório de água no pico do morro] para identificar as duas principais vias da Santa Marta.

Outro exemplo de analepse heterodiegética: depois da guerra de 1987 pelo controle do tráfico na Santa Marta, Juliano e grande parte de seus amigos da Turma da Xuxa, na época por volta dos 17 anos, são expulsos da favela, pois haviam lutado ao lado do chefe derrotado, Cabeludo. Juliano, Mendonça, Du, Claudinho e Raimundinho são acolhidos pelo casal Paulista e Maria Brava no morro do Cantagalo. Tem início, então, uma analepse com os antecedentes das personagens introduzidas na narrativa: uma família de bandidos de primeira.

Paulista, respeitado pela velha guarda do crime carioca, havia sido responsável por ações inusitadas no início da década de 1980, ao lado dos companheiros Cabeludo e Maldição. Os três foram os primeiros a usar armas de guerra em assaltos a banco no Rio de Janeiro, motivo de traumas na cidade. Entre seus alvos também estavam carros de transporte de valores, postos de gasolina, escritórios de empresas em dia de pagamento, salões de festa e hotéis de luxo. Caco Barcellos aproveita para mostrar como se organizam as quadrilhas de assaltantes, narrando em detalhes algumas dessas ações. Também faz comparações entre o que Paulista recebia como pintor de paredes e o que passou a ganhar com o crime.

Na época em que acolheu os garotos da Santa Marta, Paulista, com a ajuda dos filhos Santo e Difé, da filha Diva e da mulher, Maria Brava, abastecia alguns morros controlados pelo Comando Vermelho com cocaína. A droga era buscada diretamente na Bolívia pela família, em uma aldeia de índios. Ao explicar o esquema, o autor tem a oportunidade para

mais uma retrospectiva, em que conta como Paulista, após uma fuga espetacular de um presídio em Corumbá, na fronteira com a Bolívia, conheceu seus fornecedores. Também narra um episódio no qual Diva e Brava – que atuaram como *mulas* em muitas viagens, transportando os pacotes de cocaína colados ao corpo com fita adesiva – são presas, o que permite a Barcellos descrever alguns métodos de tortura da polícia:

Na delegacia, mãe e filha foram torturadas uma em frente à outra. Por ser mais jovem, Diva sofreu mais. Passou por várias sessões de “submarino”, a submersão forçada da cabeça dentro de uma lata d'água. E conheceu uma das sevícias mais cruéis, a “cirurgia elétrica”. Teve os pulsos e tornozelos amarrados com fios para não se debater enquanto o policial aplicava choques elétricos como se fosse anestesia e usava um alicate para arrancar as unhas de seus pés e de suas mãos. (BARCELLOS, 2005, p. 147).

Mais de cem páginas depois, a morte de Paulista é motivo para um *flashback* em que o autor discorre sobre os métodos utilizados por seqüestradores no Rio de Janeiro: com o terror vivido pela mulher e pela filha na prisão, o criminoso decidira trocar o transporte de cocaína da Bolívia para o Brasil por uma atividade lucrativa que não envolvesse a família. Da cadeia de Bangu 1, comanda a primeira quadrilha de seqüestro, de natureza não política, do Rio de Janeiro. Solto em 1993, é morto pela polícia enquanto se prepara para seqüestrar um empresário conhecido, do comércio varejista.

A carreira de Paulista como seqüestrador ocupa onze páginas de *Abusado*. A personagem, no entanto, é mencionada apenas em função de Juliano. Por vários capítulos, a narrativa havia se centrado na temporada passada por VP na Bahia – onde seu patrão Carlos da Praça montara uma base de venda de cocaína –, na sua volta ao Dona Marta, no seu trabalho como um dos gerentes de Da Praça no morro e nos seus conflitos com o outro *frente* na administração da *boca*, Claudinho. A morte do pai adotivo é evocada como um dos eventos que abalaram Juliano em 1993 e 1994, período em que, desacreditado e cada vez mais isolado devido às intrigas de Claudinho, também perdeu outro mentor: Orlando Jogador, que controlava o tráfico nas favelas do Complexo do Alemão. Esses acontecimentos antecedem a organização de VP para a tomada do poder na Santa Marta.

Essas são apenas algumas das analepses heterodieéticas encontradas no livro-reportagem de Caco Barcellos. Quanto a prolepses ou antecipações, praticamente inexistem na obra. Um dos poucos exemplos está na página 441. Depois de tentar tomar o morro de Juliano, que estava foragido no México, o “gerente” Paulo Roberto acaba desaparecendo, pois o violento Patrick do Vidigal, famoso por usar um machado como arma nas guerras do tráfico, organizara um *bonde* e partira para a Santa Marta, a fim de defender os interesses do amigo VP:

Ao verem Lilico naquele estado, os poucos homens da quadrilha de Paulo Roberto que ainda resistiam esconderam suas armas no próprio corpo e sumiram em busca de um esconderijo. O comandante seguiu no meio deles e nunca mais seria visto pelos moradores da favela, nem mesmo por sua mulher, Diva, e sua filha, Cristina. Só dois meses depois o destino do cunhado de Juliano [a mulher de Paulo Roberto era filha de Paulista, que “adotara” VP após sua expulsão da Santa Marta, em 1987] seria conhecido na Santa Marta. Ele voltaria a praticar assaltos até ser morto quando fugia da polícia depois de ter roubado um banco multinacional no centro do Rio de Janeiro.

Se, entre as anacronias, as analepses heterodieéticas desempenham papel fundamental na construção de *Abusado*, entre as anisocronias, ou efeitos de ritmo, é preciso destacar a importância que as cenas possuem no livro. Cena, de acordo com Gérard Genette, é o movimento<sup>3</sup> que leva adiante a ação propriamente dita. Dos quatro andamentos canonizados pela tradição romanesca, é o único no qual o tempo da história pode ser considerado – pelo menos convencionalmente – igual ao tempo da narrativa – ou pseudotempo, já que esta não possui, na verdade, uma duração, e sim uma extensão. Isso se deve especialmente à presença do diálogo<sup>4</sup>.

É a esse movimento romanesco que Tom Wolfe (2005) e Sodré e Ferrari (1986) se referem quando defendem o uso, na reportagem, da construção cena a cena e da presentificação das ações, respectivamente. Na obra do jornalista gaúcho, todos os momentos cruciais da trajetória de Juliano VP e de sua quadrilha são mostrados como se estivessem ocorrendo diante do leitor. Mas isso não significa que sejam narrados no presente: com exceção do episódio de abertura, as cenas do livro estão no pretérito perfeito do indicativo. Talvez a intenção de Barcellos, ao empregar o presente nas primeiras páginas, tenha sido a de transmitir com mais força o nervosismo das personagens, captando assim a atenção do leitor.

Uma dessas cenas no pretérito perfeito está no capítulo 10, *Matuto*. Após a expulsão da Santa Marta, Juliano VP e uma de suas irmãs, Zuleika, atuam como *mulas* para Carlos da Praça, levando cinco quilos de cocaína do Rio de Janeiro para a Bahia. Os jovens, ansiosos, chegam ao Aeroporto do Galeão como se fossem um casal de estudantes, com a droga dividida em duas partes, prensadas no formato de livros. Enquanto as mochilas, os casacos e as sacolas de plástico da livraria do aeroporto contendo os livros de cocaína passam pela máquina detectora de metais, o patrão, que pegaria o mesmo vôo, acompanha a movimentação de longe. Da Praça já havia combinado com os irmãos que, caso fossem

3 Gérard Genette usa o termo movimento porque compara as relações existentes entre o tempo da história e a extensão da narrativa com as velocidades de execução na música.

4 Trata-se de uma igualdade convencional porque, ainda que um segmento seja inteiramente dialogado, reportando tudo o que foi dito, real ou ficticiamente, sem acrescentar ou tirar nada, “[...] não restitui a velocidade a que essas palavras foram pronunciadas, nem os eventuais tempos mortos da conversação”. (GENETTE, s/d, p. 86).



apanhados, assumiriam a responsabilidade pelo tráfico. Juliano e Zuleika, no entanto, estavam mais preocupados com a viagem, pois nunca haviam voado ou sequer saído do Rio de Janeiro:

A responsabilidade e o risco eram de Juliano e Zuleika, mas a preocupação deles era bem diferente. Passaram pelos seguranças com naturalidade. Chegaram a ser observados pelos agentes da Polícia Federal que fiscalizavam a movimentação de passageiros no Galeão, sem demonstrar nenhum sinal de nervosismo. Eles só sentiram medo quando duas moças uniformizadas, sorridentes e gentis os chamaram para entrar no avião e escolher os assentos. (BARCELLOS, 2005, p. 151).

Já no avião, o primeiro susto acontece quando uma aeromoça pede a sacola com o livro de cocaína, que Zuleika deixara sobre o colo:

– Você quer me dar? Eu posso guardar aqui em cima, no bagageiro – disse a aeromoça.  
 – Me dar o quê? – perguntou Zuleika.  
 – A sacola. Ficará melhor aqui em cima.  
 – Não, não. Eu vou pôr aqui embaixo do banco.  
 – Aí não pode. Você está sentada no lugar da saída de emergência. Tem que ficar desimpedida.  
 Da Praça interferiu.  
 – São livros. Nós vamos ler durante a viagem. Eu ponho aqui, no canto do banco.  
 Juliano chegou a suar frio. Pusera a sacola sobre o banco do lado, que estava vago. Quando a aeromoça se afastou, cutucou o ombro de Da Praça e pediu um conselho, cochichando.  
 – O que eu faço se a mulher quisé a minha sacola também?  
 – Não dê, a sacola é sua. Não entre na conversa dela.  
 – Sente o cheiro aí da frente?  
 – Que cheiro?  
 – Sei lá, parece que todo o avião tá sentindo.  
 Juliano só ficou mais tranqüilo depois da decolagem. Pela janela tentou identificar os morros que via lá embaixo, com a ajuda de Da Praça. (BARCELLOS, 2005, p. 151).

Os jovens têm outro sobressalto quando o nome completo de Juliano é anunciado no alto-falante do avião. O diálogo entre VP, Zuleika e Da Praça é longo. Contudo, é válido reproduzi-lo na íntegra, a fim de mostrar sua agilidade e a forma como o autor consegue transmitir a tensão do momento, o medo dos irmãos de serem apanhados em sua primeira experiência como *mulas* (p. 152-153):

A voz de uma mulher anunciando o nome completo de Juliano no alto-falante do avião desviou a atenção dos três.

– Senhor Júlio Mário Figueira. Queira se identificar à comissária de bordo, por gentileza.

– Fudeu! Fudeu! E agora? – perguntou Zuleika.

– Foi o cheiro. Falei, caralho! – disse Juliano.

– Calma, calma! – ponderou Da Praça.

– Calma, um caralho! Ouviu? A comissária tá chamando: é polícia. É polícia! – retrucou Juliano.

– É polícia, nada. Comissária é a mulher, a aeromoça. Calma, porra! – disse Da Praça.

– Dá pra desistir? Quero sair desse troço! – queixou-se Zuleika.

Para evitar surpresas, Da Praça orientou Juliano para a hipótese de um flagrante da polícia.

– Vá até o banheiro com a sacola na mão, para conhecer o ambiente. Não esqueça o canivete.

– Canivete?

– É, se pintar sujeira, você tem que dar um jeito de enfiar todo o pó dentro do sanitário e apertar a descarga.

– Mas são dois quilos e meio, Da Praça – avisou Juliano.

– Por isso o canivete. Abre rápido a embalagem e joga tudo no buraco. A descarga é violenta, num segundo engole todo o pó.

– E vamo perdê tudo? Pra onde a descarga manda o material?

– Fica lá dentro, embaixo do vaso tem uma caixa com produtos químicos que dissolvem tudo – explicou Da Praça.

– Pensei que tivesse um buraco no fundo do avião.

– Tá louco. Choveria merda e urina lá embaixo.

– Que nada, os bagulhos iam ficá em órbita, vagando.

– Deixe de falar merda, cara. Vamos falar de flagrante. Tu tem que aprender.

– Como vou sabê lá dentro do banheiro se pintô sujeira ou não?

– Eles devem bater na porta, te apressar. Aí, joga tudo fora rápido, sem vacilo.

A comissária anunciou o nome de Juliano de novo, desta vez informando o motivo da chamada.

– O senhor perdeu o seu bilhete da passagem. Queira procurar algum de nossos tripulantes.

Percebe-se, no exemplo, a igualdade convencional entre a duração da história e a extensão da narrativa a que Genette se refere, que permite ao leitor acompanhar os fatos em “tempo real”. Também é possível constatar que o uso do diálogo – discurso direto – acaba invalidando o pretérito como tempo verbal relacionado a acontecimentos passados. Ou seja: os verbos mantêm apenas seu sentido. Tem-se, portanto, a ilusão da vida de que fala Käte Hamburger. E isso, conforme a autora alemã, é um índice incontestável de ficcionalidade – é importante lembrar que, para ela, ficção não é necessariamente sinônimo de invenção ou de desrespeito à verdade histórica.

O que Hamburger chama de ilusão da vida equivale, de certa maneira, ao conceito de modelização. Segundo Lotman (1978), esta é uma das principais características do texto artístico. Trata-se da capacidade de construir uma realidade pseudofísica a partir de elementos sistêmicos, os signos da língua. Com isso, perante uma obra literária, o leitor, além da fruição intelectual, tem uma experiência sensorial. A predominância das cenas na reportagem de Caco

Barcellos possibilita essa experiência, algo que não ocorre, por exemplo, nas inúmeras notícias sobre Marcinho VP publicadas ao longo de vários anos nas páginas policiais dos maiores diários do Rio de Janeiro e de São Paulo.

O motivo dessa diferença está no fato de o autor de *Abusado* não narrar sobre pessoas, mas narrar pessoas, como diz Käte Hamburger. As personagens do livro não aparecem como objetos, sobre os quais se afirma algo. Com exceção de alguns trechos, em que o repórter emprega técnicas de tratamento da informação próprias do jornalismo diário – o que não ocorre em nenhuma das cenas, no entanto –, Juliano VP e seus homens são representados como sujeitos, como eu-*origines*: passam a existir a partir da narrativa.

Além da cena, os movimentos canônicos do romance são o sumário, a elipse e a pausa descritiva. É ao sumário que Tom Wolfe (2005) deseja fazer referência quando afirma que os novos jornalistas, em suas reportagens, recorrem o mínimo possível “à mera narrativa histórica”. Nesse andamento, conforme Gérard Genette (s/d), o tempo da diegese é superior ao tempo da narrativa. Isso significa que um grande intervalo na existência de uma personagem, seja de dias, meses ou anos, é recoberto por uma pequena extensão do texto: alguns parágrafos, em que não há diálogos ou detalhamento da ação. Enquanto a já citada cena do avião ocupa quatro páginas, nas páginas 30 e 31 de *Abusado*, por exemplo, poucos parágrafos dão conta de vários dias na vida de Careca:

Nos três primeiros dias de liberdade Careca vagou pela favela fazendo coisas que sonhara na cadeia. Almoçou na casa dos melhores amigos. Tomou vários banhos na fonte natural no coração da favela, a praça das Lavadeiras, que também é chamada de primeira Mina, no meio da algazarra das crianças que brincavam na água e das mulheres que lavavam roupa. Embora fosse casado, preferiu voltar a morar com a mãe, dona Dalva, e com as duas irmãs gêmeas, Cris e Michele, na casa conhecida, pela atividade de sua avó, como o Terreiro da Maria Batuca. Assim, poderia passar parte do dia com cada uma das mulheres.

[...]

Depois de tanto tempo limitado a jogar bola num espaço de dois metros quadrados, no pátio do presídio, Careca reencontrou com grande alegria os jogadores do morro e assistiu com eles a alguns jogos transmitidos pela TV da biroscas do seu Arnaldo.

[...]

Bom de bola e de samba, todas as noites Careca participou das rodas de samba na quadra da Escola Unidos da Santa Marta, no Cantão. Ele tinha um motivo maior para frequentar a escola de samba: a paixão por uma bela passista da escola, uma mulata de olhos verdes, Cristina dos Olhos. Namoro que o fez esquecer os compromissos com a mulher, Andréia, com quem tinha duas filhas gêmeas. [...] Careca passou um dia com elas, que moravam com a mãe no barraco da sogra. Avisou que estava de volta à liberdade e prometeu retornar ao convívio da família assim que arranjasse um trabalho ou algum dinheiro para tirá-las de lá.

De acordo com Genette (s/d), a brevidade do sumário (p. 96) “[...] lhe confere quase sempre uma inferioridade quantitativa evidente em relação aos capítulos descritivos e dramáticos [...]”. Por isso, tradicionalmente, essa forma de narrativa é o tecido conjuntivo do

romance, fazendo a transição entre duas cenas. É exatamente o que ocorre na obra em análise. O teórico francês afirma, ainda, que essa aceleração está presente na maior parte dos segmentos retrospectivos. Isso pode ser visto nas analepses heterodieéticas de *Abusado*, como as que trazem os antecedentes de alguma personagem. Na página 212, é explicada a presença de Kevin no morro:

Ao chegar ao morro em fevereiro de 1992, o missionário evangélico Kevin Vargas acreditava que a falta de uma religiosidade empurrava os jovens da favela para o tráfico. Criado numa família de classe média, aos 21 anos, acabara de prestar o serviço militar na Academia dos Fuzileiros Navais. Influenciado pelo avô, militar aposentado, pretendia seguir carreira de pára-quedista e atuar nos grupos especializados em missões de selva. Por três anos levou a sério os treinamentos de guerra, chegou a se especializar em tiro de alta precisão e sonhava em um dia usar seus conhecimentos bélicos para guerrear em defesa do país ou de uma causa. A vida monótona de caserna o decepcionou. Influenciado pelos amigos da Jocum, a entidade evangélica Jovens Com Uma Missão, Kevin descobriu que a carreira militar o isolava da realidade, representava distanciamento das questões sociais do Brasil. [...] Em vez de esperar o futuro, como morava no bairro do Maracanã, bastava andar alguns quarteirões e subir algum morro para começar a viver em missões de guerra, de uma guerra de classe. Foi o que Kevin fez ao deixar o Exército. Virou socorrista voluntário da Cruz Vermelha Internacional nas áreas de conflito da cidade. Passou a entrar nas favelas vestindo uma camiseta que tinha uma enorme cruz vermelha nas costas. Salvou a vida de muitas pessoas feridas, entre elas alguns criminosos. Um ano de missão o deixou marcado pelos matadores, que o ameaçaram de morte. Kevin deixaria de usar a camiseta da entidade por medo de que a cruz nas costas virasse alvo de alguma arma, mas continuaria socorrista voluntário até virar missionário da igreja evangélica.

Quanto à pausa descritiva, praticamente inexitem, no livro de Caco Barcellos, quadros extra-temporais, trechos em que o narrador abandona o curso da história para descrever algo em seu próprio nome e apenas para informação do leitor, conforme cânone fixado por Balzac. Além de dois parágrafos na abertura do capítulo 8, que falam sobre as péssimas condições de higiene da favela Santa Marta – esgoto correndo a céu aberto, acúmulo de lixo em valas e latões descobertos, contaminação do solo, infestação de ratos e baratas –, o que mais se aproxima desse movimento romanescos (p. 93), “[...] em que um qualquer segmento do discurso narrativo corresponde a uma duração diegética nula”, são as digressões do narrador sobre a prática do seqüestro em diferentes épocas e países e sobre o fuzil AK-47.

Em ambos os casos, o curso da história é abandonado para que algo seja dito apenas para informação do leitor. Todavia, o que se tem, nesses segmentos, são mais explicações, e não descrições propriamente ditas. Além disso, os dois exemplos lembram analepses heterodieéticas. O primeiro, aliás, referente ao crime de seqüestro, está inserido na narrativa retrospectiva em que é contada a carreira de Paulista como seqüestrador, como se fosse uma analepse dentro de outra analepse:

As ações de Paulista e Calunga no fim dos anos 80 e começo dos 90 eram ambiciosas. Eles só planejavam crimes que lhes dessem a certeza de faturar grandes valores, para enriquecer depressa e faturar cada vez menos.

*Embora na época fosse novidade no Brasil, era o mesmo tipo de seqüestro praticado na China pré-comunista e nos Estados Unidos da época da lei seca, nos anos 20. Em outros períodos, como nos anos 70, os seqüestros ganhavam outras conotações em diferentes lugares do mundo. Em alguns países europeus, como na Itália, viraram instrumento de captação de recursos para financiar ações guerrilheiras de um grupo extremista de esquerda, as Brigadas Vermelhas. Mais de 500 famílias ricas italianas foram obrigadas a pagar um total de 150 milhões de dólares para resgatar seus parentes dos cativos. (BARCELLOS, 2005, p. 297-298, grifo nosso).*

Antes de voltar aos crimes de Paulista e Calunga, o narrador ainda aborda, em mais quatro parágrafos, os seqüestros praticados pelos ditadores militares na Argentina; pelos guerrilheiros de esquerda no Brasil, no início da década de 1970; e pelos narcotraficantes e guerrilheiros colombianos, em represália aos inimigos do comércio ilegal de drogas – juízes, advogados, policiais e jornalistas – e por motivações políticas – fazendeiros, empresários e executivos de empresas multinacionais –, respectivamente. A digressão sobre o AK-47 é mais curta e pode ser reproduzida na íntegra (p. 194, grifo nosso):

A resposta de Juliano foi com a pistola automática. Um único tiro certo no que restou da lata de cerveja no chão. Peninha propôs outro desafio, agora com o AK-47. Juliano não se desviou de seus objetivos. Pegou a arma e não disfarçou seu encanto. *Era considerado o melhor fuzil de assalto do mundo, o que mais matou na segunda metade do século XX. Foi projetado pelo general comunista russo Mikhail Kalashnikov, para enfrentar, na Segunda Guerra Mundial, o exército nazista de Hitler, até então equipado com armas de melhor poder de fogo e qualidade. Mas como só ficou pronto depois do final da guerra, em 1947, Kalashnikov incorporou o ano da sua invenção e a sua característica automática ao nome: AK-47. É uma arma patente, espécie de metralhadora de longo alcance. Enquanto as metralhadoras disparam rajadas num raio de 15 metros, o fuzil AK-47 pode disparar até 600 projéteis por minuto e contra um alvo a 400 metros de distância.*

*Cinquenta e cinco anos depois de sua criação, ao constatar que o AK-47 se tornara a arma preferida dos terroristas e bandidos do mundo inteiro, o general confessou o seu arrependimento.*

*“Não quis inventar uma máquina de fazer viúvas. Se soubesse deste destino preferia ter inventado uma máquina de cortar grama de jardim”, declarou Kalashnikov em 2002.*

A primeira coisa que chamou a atenção de Juliano foi o cano de passagem do projétil de alta velocidade, um cilindro de 60 centímetros de comprimento, com perfurações laterais que emitiam um som abafado durante o disparo. Juliano fez pontaria em direção a Peninha e disse, sorrindo:

– É minha. Pago mil e quatrocentos já. Sem conversa.

Mais do que pausas descritivas, são encontradas, em *Abusado*, descrições curtas que acompanham o olhar de personagens. Ou seja: estão inseridas na ação. No capítulo 8, por exemplo, o QG de Cabeludo na guerra de 1987 é mostrado através das impressões do repórter Ivo Leite, que entra na favela Santa Marta a fim de entrevistar o traficante (BARCELLOS, 2005, p. 119, grifos nossos):

– Eu vou ver o que esse maluco está querendo! – disse um repórter aos colegas. Radialista veterano, Ivo Leite saiu do meio do grupo com os dois braços erguidos e o gravador em uma das mãos. Avançou devagar, passo a passo, favela adentro, sob o olhar apreensivo de colegas repórteres, policiais, traficantes. Dos dois lados, homens apontavam as armas na direção de Ivo Leite, que encontrou Chico Boca Mole ao pé da Escadaria. *Dali ele viu o aceno de Cabeludo, que estava no Bar do Guerreiro, naquela hora cheio de homens armados, jovens sem armas, mulheres, algumas crianças, todos em volta do chefe.* A experiência em coberturas de violência ajudou Ivo a conquistar a confiança de Cabeludo, embora ele declarasse sua antipatia pela imprensa. *Convidado a conhecer o QG, Ivo ficou impressionado com a precariedade. No botequim de um único cômodo havia um balcão refrigerador, uma pequena mesa de bilhar e três prateleiras com algumas latas de atum em conserva, uns dez pacotes de biscoito, uma panela com restos de macarrão, alguns sacolês de cocaína e cartuchos dos projéteis de guerra. Na parede sem pintura, a frase: “O lado certo da vida errada!”*

– Gostei de ver, Cabeça Branca. Tu é fera. Tu podia levá bala da polícia, cara. Olha só lá embaixo. Tá infestado de mané! E os teus colegas? – perguntou Cabeludo.

– Ficaram lá, a barra está pesada – respondeu Ivo Leite.

O último dos movimentos canônicos do romance aos quais se refere Genette (s/d), a elipse, nada mais é do que uma omissão temporal, como já se viu no capítulo 2. Uma obra que acompanha tantas personagens por um período de quinze anos, expandidos em função das incontáveis analepses, não poderia deixar de recorrer a tal recurso. Enumerar suas ocorrências, no entanto, é tarefa interminável. No caso das omissões que não são declaradas através de expressões como “meses depois” ou “dias depois” – as elipses explícitas mais comuns no livro-reportagem em análise –, não é exagero dizer que se trata de uma tarefa quase impossível.

Genette diz que, nas elipses implícitas, o lapso temporal pode ser inferido pelo leitor a partir das lacunas narrativas ou de soluções de continuidade. Contudo, as transições, em *Abusado*, costumam ser suaves: mesmo analepses que contam fatos isolados do passado e poderiam ser interrompidas francamente em omissões temporais são relacionadas de alguma forma ao presente. Ao final desses segmentos retrospectivos, o autor, através da menção a um tema, por exemplo, consegue uni-los à narrativa primeira, de modo que o intervalo de tempo que não é contemplado pelo discurso sequer é percebido pelo leitor. No livro, um trecho parece levar naturalmente a outro, ainda que se refiram a diferentes épocas e que não haja uma conexão concreta entre eles.

Examinadas as anacronias e as anisocronias no livro de Caco Barcellos, resta falar sobre a frequência, último aspecto da temporalidade narrativa tratado por Gérard Genette (s/d). A frequência engloba as relações de repetição entre o discurso e a diegese. Já se viu que, na obra do repórter gaúcho, predomina a cena, movimento romanesco em que as ações são mostradas em detalhe, como se estivessem se desenrolando perante o leitor. Por extensão, é possível afirmar que predomina, também, a narrativa singulativa, em que o número de

ocorrências de um acontecimento no discurso corresponde ao número de ocorrências na história – é contado uma vez o que se passou uma vez ou “n” vezes o que se passou “n” vezes. Portanto, todas as cenas já reproduzidas neste capítulo, bem como os trechos citados no capítulo 3, a propósito da presentificação das ações na reportagem, são exemplos do modo singulativo de narrar.

A narrativa iterativa, em que é contado uma única vez o que se passou “n” vezes, também cumpre, em *Abusado*, o seu papel clássico: mostrar não o que se passou, mas o que se passava, o que é hábito. Segundo Genette, (s/d, p. 117), “[...] os segmentos iterativos estão quase sempre em estado de subordinação funcional em relação às cenas singulativas, às quais fornecem uma espécie de quadro ou pano-de-fundo informativo [...]”. Praticamente todas as aventuras da Turma da Xuxa são narradas dessa forma. Quando um fato altera a rotina do grupo, ou o narrador decide contar uma de várias situações semelhantes, o aspecto iterativo é substituído pelo singulativo, e o pretérito imperfeito dá lugar ao pretérito perfeito. Abaixo, um exemplo da passagem do iterativo para o singulativo:

Os morenos-loiros Du e Juliano VP eram os que mais abordavam as meninas das praias do Leme e de Copacabana. Vico era mais bonito que os dois. Mas, longe do ambiente que lhe era familiar, ficava mais gago e isso o intimidava. Preferia enterrar a prancha na areia e ficar em pé com os amigos em volta dela. A prancha representava uma espécie de troféu para o grupo. Dali observavam, com grande interesse, o desempenho da dupla Du-Juliano em suas investidas. Do sucesso dos mais ousados dependiam as futuras abordagens de cada um. Haveria regra para o favelado conquistar uma menina inacessível da sociedade?

A fórmula de Juliano era camuflar as diferenças de classe social. A abordagem, por exemplo, tinha que ser na praia, um raro espaço democrático da cidade. Na areia, as diferenças desapareciam se alguns detalhes estéticos não fossem esquecidos.

Modelos e marcas das bermudas, sungas, óculos ou qualquer outro acessório deveriam ser, de preferência, rigorosamente iguais aos usados pela maioria. Precisavam também reprimir qualquer comportamento mais extravagante. Gargalhadas, brincadeiras de luta, futebol, frescobol, ginástica, guerra de areia ou de água eram consideradas atitudes excludentes, coisa de favelado.

Era necessário senso de oportunidade. *A primeira investida certa de Juliano começou numa situação de emergência, com a praia do Leme lotada numa manhã de sábado.*

*A menina estava em apuros, sem conseguir vencer o “repuxo” das ondas, que a empurrava para longe da areia. O povo gritava pelo grupo de salva-vidas. No mar, surfistas deitados de bruços sobre as pranchas “remavam” com os braços para tentar socorrê-la o mais depressa possível. Mas eles estavam longe, a mais de 50 metros, quando Juliano saiu do meio da multidão e se jogou no mar.*

*– Segure firme no meu pescoço, princesa. Eu sô bom nisso!*

*Vencidas as ondas mais altas, Juliano recebeu o apoio de Du e de dois estranhos para levar a menina até a areia. Era uma filha de japoneses com cidadania brasileira. Da família, talvez devido ao desespero, apenas a irmã, Haruno, reconheceu o gesto e agradeceu o salvamento.*

*– Não sei nem como te agradecer.*

*Foi a primeira frase do namoro que durou pouco mais de um mês, sempre com encontros que começavam ao meio-dia nas areias do Leme. (p. 51-52, grifo nosso).*

Quanto à narrativa que Genette chama de repetitiva, não há exemplos em *Abusado*.

Conforme o teórico francês, pode ser classificada assim a narrativa em que o mesmo acontecimento é contado várias vezes, mas com variações estilísticas – como ocorre em *La Jalousie*, de Robbe-Grillet – ou com mudanças no ponto de vista – como no romance epistolar do século XVIII. Ele lembra, ainda, que algumas anacronias, como os *rappels* e os *anúncios*, realizam esse tipo narrativo de maneira mais ou menos fugidia. No entanto, como se viu, com exceção da grande retrospectiva que gera o início *in media res*, praticamente não há, no livro, analepses homodieéticas, entre as quais estão os *rappels*. E as prolepses, sejam heterodieéticas ou homodieéticas – é nesta categoria que estão os anúncios –, além de raras, são pouco significativas.

#### 4.2 Modo

Das categorias propostas por Gérard Genette (s/d) para a análise da obra de arte literária, é na do modo que se encontram os índices de ficcionalidade de que fala Käte Hamburger (1975). Assim, talvez seja o estudo de *Abusado* ao nível do modo que ofereça mais subsídios para a verificação, ou não, de um processo de ficcionalização do real no livro. De fato, como afirma Genette em *Fiction et diction*, obra de 1991 em que revê algumas idéias expostas em *Discurso da narrativa*, efeitos de ordem, de velocidade e de frequência – aspectos da temporalidade do texto – não são incomuns em enunciados factuais. E não apenas por uma questão de estilo, mas de eficácia e economia. Cabe também lembrar Umberto Eco (1994), para quem, na falta de um paratexto, alguns recursos, como o começo *in media res*, são capazes de indicar o caráter ficcional de uma narrativa, mas não de forma incontestável.

O modo, como se viu anteriormente, diz respeito à regulação da informação pelo narrador, que pode ser feita de duas maneiras: através da escolha de uma distância e da escolha de uma perspectiva. O discurso indireto livre ou, conforme Käte Hamburger, vivenciado, que a autora considera o mais adequado para criar a ilusão da vida, é tido por Genette (s/d), depois do discurso relatado ou direto, como o que mais aproxima o leitor dos fatos que estão sendo narrados. Já a “expressão de uma subjetividade na terceira pessoa”, outra prova, para a pesquisadora alemã, de que se está perante um enunciado fictício, é o que Genette chama de narrativa de focalização interna, uma perspectiva restritiva. Consiste em adotar o ponto de vista de uma personagem, em permitir que o leitor tenha acesso às mesmas informações que ela, veja o mundo pelos seus olhos. Portanto, os dois principais índices de ficcionalidade mencionados por Hamburger são, respectivamente, maneiras de regulação da



informação pela distância e pela perspectiva.

Quanto ao discurso indireto livre, são raríssimos os exemplos em *Abusado*. Um deles está no capítulo 17. Pensamentos de Débora, namorada de Juliano, misturam-se à voz do narrador. A moça, chateada porque o traficante não comparecera a um encontro, descobre, pelos jornais, que os homens da favela Santa Marta haviam sofrido um ataque da polícia:

Os jornais também noticiavam a prisão de 12 pessoas, a morte de Marquinho e a fuga de Juliano, inclusive com detalhes sobre a gravidade dos ferimentos. Uma informação assustadora para Débora, mas que, ao mesmo tempo, trouxe uma certa alegria por saber que o namorado não tinha desistido dela. A primeira vontade de Débora era correr para o hospital. *Mas que hospital? Havia posto de saúde no morro?* Débora nem imaginava que caminho um homem ferido, com vida clandestina, teria de seguir para encontrar socorro. (BARCELLOS, 2005, p. 263-264, grifo nosso).

Mas se a forma tida por Käte Hamburger como a mais eficaz na afirmação da eu-origindade das personagens quase não aparece no livro, o contrário acontece com o discurso direto ou relatado. A predominância da cena leva, naturalmente, à abundância de diálogos, e um número suficiente deles já foi mostrado neste trabalho. De acordo com Genette (s/d), esse tipo de discurso, dramático, em que o narrador cede a palavra às personagens, é o menos distante. E, como lembra o estudioso, justamente por seu caráter mimético, foi rejeitado por Platão. Mesmo Hamburger, apesar de empregar o discurso vivenciado para mostrar as diferenças entre a lógica da construção de enunciados de realidade e a lógica da criação literária, vê no diálogo (1975, p. 124) “[...] um dos componentes centrais da substância narrativa [...]”. Para ela, como o discurso vivenciado, o discurso direto tem lugar exclusivamente na ficção que considera pura, em terceira pessoa.

A autora afirma que somente o discurso indireto – do qual o indireto livre é uma variante – é comum à ficção e à não-ficção. Para a primeira, oferece a possibilidade de reproduzir não apenas o que foi pensado – este seria o caso do discurso vivenciado, conforme Käte Hamburger –, mas também o que foi expresso. Para a segunda, constitui uma maneira de reproduzir, legitimamente, enunciados de terceiros. Por isso, o discurso indireto é um dos recursos aos quais Caco Barcellos recorre quando “escorrega” em direção a uma linguagem mais jornalística, impessoal – “deslizes” reforçados por expressões que servem para atribuir informações às fontes, como “segundo ele”. No capítulo 37, que fala sobre a revelação feita por João Moreira Salles à imprensa, relativa ao pagamento de uma mesada a Juliano VP, as declarações do cineasta, tanto ao traficante quanto aos jornalistas, são tratadas dessa forma:

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

[...]

Para a imprensa e a polícia, João Salles *afirmou que o seu compromisso com Juliano era o de prover uma mesada, como se fosse uma bolsa, para ajudá-lo a escrever sua autobiografia, desde que ele assumisse o compromisso de abandonar o tráfico.* (BARCELLOS, 2005, p. 522-523, grifos nossos).

Outro exemplo está no início da longa retrospectiva que fornece os antecedentes para a morte de Paulista. “Os antigos parceiros do Comando Vermelho *afirmam* que Paulista começou a morrer quando se tornou especialista em pesquisa das grandes fortunas do Brasil”, diz Caco Barcellos (2005, p. 297, grifo nosso), de uma maneira tipicamente jornalística<sup>5</sup>.

Todavia, o discurso indireto não surge apenas nas passagens em que o tom informativo se sobrepõe ao tratamento narrativo. Afinal, ainda que a obra em questão fosse um romance, não seria possível o registro de todos os diálogos entre as personagens de forma detalhada e na íntegra. Assim, nas passagens em que é empregado o modo iterativo e nas narrativas sumárias – e mesmo no interior de cenas singulativas, quando se trata de uma parte menos importante da conversa –, o discurso direto é substituído pelo indireto ou pelo mais redutor dos discursos apontados por Gérard Genette (s/d): o narrativizado, que transforma a fala em um acontecimento como outro qualquer.

Um desses casos está na página 271 (grifo nosso), onde o autor usa o discurso indireto para se referir a uma conversa entre Juliano e a namorada, Débora:

Estava impressionada demais com as precárias condições de vida do namorado. Na conversa durante a madrugada, quase não acreditou quando *Juliano disse que estava sem moradia fixa havia cinco anos, desde a derrota na guerra de 1987. Ele contou que, nesse período, abrigou-se sempre na casa de parentes e amigos dos morros vizinhos ou em locais provisórios na própria favela. Que os barracos das ex-namoradas e ex-mulheres eram os mais receptivos. E quando sofria grande perseguição, refugiava-se na floresta, no lado oeste do morro.*

Já o discurso narrativizado é mais difícil de rastrear, pois costuma passar despercebido em meio às demais ações. Está em frases como esta, da página 53: “Sugeriram a Haruno

5 Além do discurso indireto, Caco Barcellos usa, em alguns momentos, o futuro do pretérito, outra característica da linguagem jornalística. É o que ocorre nas páginas em que narra a prisão de Maria Brava, logo após a morte de Paulista. Na página 305, lê-se que “[...] os policiais teriam jogado Brava dentro de uma caçamba de ferro, cheia de lixo e entulho”. Na 306, que “[...] o carcereiro teria esguichado água sobre Brava para fazer a 'faxina' do corredor fétido”. E, na 307, que a viúva do seqüestrador “[...] teria discutido com o delegado Hélio Vício”. As razões que levam o repórter a ser menos categórico nesses trechos, reduzindo o grau de certeza das sentenças e, portanto, sua responsabilidade por qualquer informação equivocada, são um tanto obscuras, já que, em outros momentos, fatos mais graves – como a tortura de Brava e de Diva, ou a tortura de Juliano – são afirmados de maneira peremptória.

evitar o namoro com um jovem que cometia erros de português”. Ou seja: é dito pelo narrador que as amigas de Haruno, namorada de Juliano na adolescência, haviam feito uma sugestão, mas suas palavras não são reproduzidas. Outro exemplo (p. 246): “Juliano explicou em detalhes a história da viagem”. A partir das citações, é possível compreender por que o discurso narrativizado parece manter uma distância maior daquilo que conta, se comparado às outras modalidades.

Cabe lembrar mais uma vez, no entanto, que o discurso predominante em *Abusado*, em função da exploração das cenas singulativas por Caco Barcellos, é o direto ou relatado. Das formas existentes para o tratamento das falas de uma personagem, é esta que, pela pormenorização e pela falta de mediação, mais aproxima o leitor do que está sendo contado.

Examinada a questão da distância, resta falar, na categoria do modo, sobre a regulação da informação através da perspectiva. Como foi dito, aquilo a que Käte Hamburger (1975) se refere como “expressão de uma subjetividade na terceira pessoa” consiste na narrativa de focalização interna, uma das modalidades de visão definidas por Gérard Genette (s/d). De certa forma, é possível dizer que, no livro-reportagem em análise, existe uma espécie de focalização interna coletiva: a história é contada do ponto de vista dos moradores da favela e dos integrantes da quadrilha de Juliano VP, e nunca da polícia, por exemplo. É como se o morro Dona Marta fosse uma personagem, e o leitor tivesse acesso apenas à sua versão da história, acompanhasse os acontecimentos a partir de seus olhos.

Dentro dessa macroperspectiva restritiva – a expressão pode soar contraditória –, a focalização também é aplicada a grupos. Um exemplo é o trecho citado no capítulo 3 deste trabalho, quando se abordou o uso, por Barcellos, do chamado ponto de vista da terceira pessoa, um dos quatro recursos técnicos da literatura que os jornalistas passaram a adotar nas reportagens a partir da década de 1960 – e que corresponde, justamente, ao que Genette chama de focalização interna. Na cena, que está nas páginas 188 e 189 de *Abusado*, a chegada de carros estranhos ao pé do morro é narrada sob o ponto de vista de um grupo de homens da quadrilha, entre eles Juliano. A aproximação dos desconhecidos deixa os traficantes apreensivos. O leitor partilha dessa ansiedade – ou, conforme Wolfe (2005), “entra” na cabeça das personagens, experimentando com elas as emoções vivenciadas –, que só se dissipa quando a identidade dos visitantes é descoberta.

Essa espécie de focalização interna grupal também pode ser vista no capítulo 26. Juliano, que recém havia fugido da carceragem da Polinter, volta ao morro, mesmo correndo o risco de ser recapturado, para acertar as contas com a ex-mulher, Marina. A moça estava

sendo acusada pelas irmãs do traficante e pela viúva de Paulista, Maria Brava, de ter um caso com o sargento Paulo César Josefino, do Serviço de Inteligência da Polícia Militar do Rio de Janeiro, a P-2. Acompanhado de um grupo de homens armados, de mulheres e de crianças da favela, VP, com o AK-47 atravessado no peito, parte em direção à casa da ex-mulher:

– O bicho vai pegá. Te cuida, Josefino – gritava Brava pelo caminho.

O sobrado cinza de alvenaria sem pintura se destacava porque era bem maior que os barracos vizinhos e parecia uma casa dos bairros de classe média. Todas as portas e janelas, da cor natural da madeira, estavam fechadas. Havia três quartos no andar de cima, parte dele coberto por uma varanda com teto de placas de amianto, usada como salão de festas e para abrigar o varal de roupas. Mãe Brava foi a primeira a chamar pela dona da casa:

– Dá a cara, Maria Batalhão!

Os homens cercaram a casa, alguns se protegeram junto às paredes dos barracos do lado e assumiram posição de tiro, preparados para alguma reação lá de dentro. *Era possível que o soldado Josefino estivesse lá? Marina chegaria ao extremo de trair e ainda levar o amante policial para morar com ela na casa construída pelo marido, chefe do tráfico?* A resposta na casa era o silêncio. (BARCELLOS, 2005, p. 387-388, grifo nosso).

O fato de o narrador acompanhar o grupo que se encaminha para a casa da ex-mulher de Juliano, de contar a cena a partir da perspectiva desses homens, mulheres e crianças, e não de uma maneira panorâmica, gera suspense: o que acontecerá? Josefino estaria no sobrado com Marina? Essa focalização coletiva permite até mesmo o emprego do discurso vivenciado, representado pelas perguntas grifadas na citação acima. Como não se trata de uma situação convencional – tradicionalmente, quando se adota o que Jean Pouillon (1974) chama de visão “com”, esta está relacionada a uma única personagem –, as questões poderiam ser atribuídas ao narrador, pois uma de suas funções, além da narrativa, é a de estabelecer contato com o narratário, destinatário do discurso. Contudo, não parece fora de propósito tratá-las como pensamentos das personagens envolvidas. Essa hipótese é reforçada algumas linhas adiante: os homens, que aguardavam as ordens de Juliano, ficam surpresos com sua decisão de perdoar Marina, apesar de a moça ter confirmado o namoro com o P-2. Isso mostra que já estavam se questionando a respeito do que aconteceria e fazendo conjecturas sobre a reação do chefe.

No caso de uma narrativa não-focalizada ou de focalização zero, não haveria esse suspense em nenhuma das cenas mencionadas. Em vez de revelar os fatos aos poucos, na medida em que eles fossem descobertos pelas personagens envolvidas na situação, o narrador revelaria de uma vez todo o seu conhecimento. Agiria como um demiurgo, um ser onisciente. Essa é uma das razões que levam Gérard Genette, em *Fiction et Diction* (1991), a contestar a afirmação de Käte Hamburger, de que a narrativa de focalização interna é a única ficcional por excelência. Para ele, tão ficcional – ou artificial – quanto a expressão de uma eu-origindade na terceira pessoa é a ausência total de restrições de foco. Jean Pouillon (1974),

que chama a focalização zero de visão “por detrás”, também afirma que narrativas nas quais o mundo é desvendado completamente para o leitor perdem toda a vida. Aliás, o tipo de visão que, para Hamburger, não deixa dúvidas a respeito de sua natureza fictícia é, para o autor de *O tempo no romance*, o mais fiel ao modo como o mundo é percebido na realidade.

Em *Abusado*, mesmo quando o narrador parece adotar o que Genette (s/d) classifica como narrativa de focalização externa e, Pouillon, como visão “de fora”, o foco está, na verdade, com os moradores da favela ou integrantes da quadrilha. Na abertura do livro, por exemplo, a impressão é a de que uma câmera registra os acontecimentos: as frases curtas, no presente do indicativo, registram apenas ações, sem recorrer aos verbos de processos internos de que fala Käte Hamburger (1975). Contudo, apenas os movimentos dos traficantes em fuga são mostrados em detalhe, e não os do Segundo Batalhão da Polícia Militar. O leitor, dessa maneira, acompanha o grupo que foge, e não o que persegue. Uma frase define de uma vez por todas o ponto de vista, embora se trate, mais uma vez, de uma perspectiva coletiva (BARCELLOS, 2005, p. 16): “Vista do Fiesta, a camionete D-20 parece um tanque de guerra”. Ou seja: o narrador “está” no automóvel Fiesta com Juliano e seus homens.

Nos parágrafos seguintes, o autor mistura a narração em câmera, ou seja, de focalização externa, com algumas incursões à interioridade das personagens. Afirma, por exemplo, que Juliano sente uma forte ardência na testa, em virtude do tiro que o pegara de raspão. No entanto, algumas linhas abaixo, diz que ele corre em direção aos pontos de fogo que saem das armas dos policiais (p. 17), “talvez enfurecido pelo tiro na cabeça”. Sua capacidade de acessar a mente do traficante, portanto, oscila. O mesmo acontece em relação a outras personagens que participam da cena. No geral, porém, é adotada a perspectiva da quadrilha. Sob fogo cerrado, o grupo, arrastando Juliano, consegue entrar na favela, onde os homens mais bem armados do morro assumem o socorro do chefe. “Ainda se ouve [verbo de processo interno] o barulho dos tiros, que vão se tornando raros...” (2005, p. 19).

Mas além dessa perspectiva restritiva coletiva que trata o morro e, em menor escala, a quadrilha como uma personagem, há, na reportagem, casos de focalização interna “legítima”. Aliás, é a visão “com” que predomina no livro. Contudo, o ponto de vista adotado do início ao fim de *Abusado* não pertence a uma única pessoa: sempre que alguns parágrafos ou páginas são dedicados a uma personagem, é com ela que o narrador “vê” o mundo e enfrenta as situações que se apresentam, possibilitando que o leitor também viva tais situações “na pele”. Tem-se, portanto, uma narrativa de focalização interna variável.

No capítulo 11, em que a personagem Juliano VP começa realmente a se destacar na

história, a perspectiva adotada, nas 13 páginas, é a do traficante. Preso na Bahia, onde era responsável por uma base de venda de cocaína de Carlos da Praça, o jovem é interrogado e torturado. Em nenhum momento são aplicados verbos de processos internos aos policiais. Além disso, quando é mencionado o que os torturadores irão fazer no instante seguinte, isso é feito através das conjecturas de Juliano, a partir do que o prisioneiro ouve e vê, e nunca por meio de afirmações do narrador. Abaixo, alguns trechos do capítulo:

Nos primeiros minutos de pancadaria, Juliano *estava atordoado pelas dores nos testículos*. Mesmo se *quisesse* confessar algum nome não conseguiria, mal dava para respirar. Tentou manter-se em pé para evitar os chutes na área dos rins, que destruíam sua resistência. Involuntariamente se abraçou a um dos agentes e o sujou do sangue que escorria das feridas do corpo.

[...]

Tapas simultâneos com as duas mãos nos ouvidos de Juliano provocaram cusparadas de sangue. Era o que os carrascos chamavam de telefone. Cada sessão durava o tempo que o policial conseguia bater sem trégua. Os *zumbidos, as dores agudas e a surdez* indicaram a Juliano alguma coisa de familiar. Por instantes *lembrou-se* do que um dia a amiga Luz havia lhe falado.

– Nunca se esqueça, Juliano: o telefone é sinal de que eles já estão cansados de bater.

No intervalo da primeira sessão de tortura Juliano *se esforçou para lembrar* de histórias semelhantes contadas pela amiga Luz.

[...]

Desde o começo dos espancamentos, era a primeira pausa nas agressões dos torturadores. Enquanto recuperava um pouco das energias, Juliano aproveitou a distância dos torturadores para *pensar* em sua situação.

[...]

– Eu falo. Eu falo – rendeu-se Juliano.

– Quem disse que queremos ouvir?

O desinteresse dos policiais no interrogatório levou Juliano ao pânico. Embora já estivesse desesperado pela dor, *acreditava* ainda ter um certo controle da situação. *Achava* que bastava começar a confessar qualquer coisa para reduzir progressivamente a brutalidade. A postura surpreendente dos torturadores podia significar algo ainda mais grave, como eles mesmos ameaçavam:

– Teu cadáver vai servir de exemplo. Nunca mais um bandido carioca vai pisar aqui na Bahia. Está entendendo, meu rei?

[...]

Desmaiado, Juliano foi arrastado até um cubículo fétido, onde ficavam as lixeiras com restos de comida da carceragem. Ao ficar consciente, *percebeu* que estava no meio da sujeira.

[...]

Havia dois dias que não comia e não bebia, não *sabia* mais distinguir a origem das *dores na área do estômago, barriga, quadril*. Estava quase totalmente *surdo*.

[...]

Já *sabia* que a chegada ao xadrez era sempre um momento tenso, imprevisível, cheio de ameaças subliminares, mas Juliano *estava confiante* na receptividade. Sempre *ouviu* dizer que quem era odiado pela polícia tinha respeito redobrado na cadeia.

[...]

Juliano pôs o prato de comida no chão e tão logo se levantou ficou cara a cara com o estranho, que já *imaginava* ser o chefe do xadrez ou alguém sob as ordens dele. (BARCELLOS, 2005, p. 157-164, grifos nossos).

Os verbos e outras expressões grifados nas passagens acima indicam sensações e pensamentos que o narrador não poderia conhecer se não estivesse vendo “com” Juliano.

Caso se tratasse de uma narrativa de focalização externa, só poderiam ser contadas as ações visíveis. E, se o narrador fosse onisciente – ou seja, se a narrativa fosse não-focalizada ou de focalização zero –, os verbos e expressões indicativos de processos internos seriam estendidos aos policiais e outros presos.

Entretanto, é preciso lembrar que a focalização interna só se encontra plenamente realizada na narrativa em monólogo interior. Como explica Gérard Genette (s/d), se fosse aplicada de forma inteiramente rigorosa na narrativa em terceira pessoa, isso implicaria em jamais descrever ou designar a personagem focal do exterior. Da mesma forma, seus pensamentos e percepções nunca seriam analisados objetivamente pelo narrador. No que diz respeito ao capítulo 11 de *Abusado*, por exemplo, o narrador não poderia dizer que Juliano foi arrastado pelos policiais enquanto estava inconsciente. Assim, é necessário tomar o termo “focalização interna” num sentido menos rigoroso, e Genette propõe o uso do critério mínimo estabelecido por Roland Barthes para a identificação do chamado modo pessoal da narrativa: está-se diante da visão “com” se o texto puder ser reescrito na primeira pessoa, sem que isso acarrete qualquer outra mudança no discurso além da troca dos pronomes. É exatamente o que ocorre com os trechos citados há pouco, em que são contadas a prisão e as sessões de tortura de Juliano.

Mas, como se disse, a focalização interna, na obra de Caco Barcellos, não é fixa, e inúmeros exemplos, relacionados a outras personagens, podem ser mostrados. No capítulo 20, *Cansei de ser otária*, é contada a história da secretária Júlia Mandarin, funcionária da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) que abandona tudo para viver na favela Santa Marta com o filho adolescente, Rebelde. Nessas páginas, é a perspectiva de Júlia que comanda a narrativa:

No dia em que Rebelde entrou entusiasmado em casa, levantou a mãe do chão com um abraço e disse que a vida deles iria sofrer uma mudança radical, Júlia ainda não *sabia* do envolvimento do filho na quadrilha de Juliano.

– Hoje vou mudá a sua vida, mãe, se prepare que o bagulho é sério.

No trabalho, Júlia nunca *ouvira* falar do nome de Juliano entre os amigos e colegas do meio acadêmico. Embora morasse perto da favela, em Laranjeiras, também jamais *ouviu* o nome dele nas conversas dos vizinhos sobre a ameaça de violência que a Santa Marta representava. Só quando o filho explicou melhor qual era a novidade do dia, Júlia *entendeu* o vínculo entre Juliano e o significado do bagulho sério.

– Juliano é um gênio, mãe. Sem dá um único tiro, é o novo dono da Santa Marta – disse Rebelde. (BARCELLOS, 2005, p. 314, grifos nossos).

Um pouco adiante, quando é relatada a mudança de Júlia e de Rebelde para a Santa Marta, é através dos olhos da mãe que o narrador mostra a subida do morro:

Quando *percebeu* que Rebelde iria embora de qualquer jeito, *decidiu* seguir o mesmo caminho. *Resolveu* fechar o apartamento, pegar algumas coisas básicas e mudar com ele para a Santa Marta. A *esperança* de Júlia era continuar perto dele e, aos poucos, tentar convencê-lo a sair do tráfico, conduzi-lo para uma vida mais adequada a um jovem de classe média. Depois de já tê-lo internado em clínicas de recuperação de dependentes químicos, Júlia não *acreditava* mais na solução dos especialistas.

Ela nunca havia entrado numa favela antes de subir as escadarias que pareciam intermináveis e exigiam um esforço enorme para vencer os degraus, alguns com meio metro de altura. Ofegante, estava encharcada de suor por causa do sol forte quando entrou no beco sem identificação, um labirinto de concreto coberto pelo piso das casas construídas sobre pilares enormes e que os moradores chamavam de beco das Maravilhas. *Começou a sentir dor de cabeça* por causa da *sensação* de abafamento e do forte fedor que exalava das valas escuras abertas pelo caminho.

– Não sei se vou agüentar esse cheiro, meu filho. Tem algum esgoto vazando, não é possível.

– É assim mesmo, mãe. O esgoto corre direto no meio das casas. Com o tempo a gente acostuma.

*Ficou impressionada* com a proximidade dos barracos, grudados uns aos outros, separados pelos estreitos e tortuosos corredores. Pelo caminho, a maioria dos barracos tinha portas e janelas abertas, revelando cenas da atividade das pessoas dentro de suas casas, e Júlia *ficou impressionada* com a quantidade de homens desocupados em plena manhã de segunda-feira... Recebeu as boas-vindas de dezenas deles pelo caminho. (BARCELLOS, 2005, p. 315-316, grifos nossos).

O olhar de Júlia segue conduzindo a narrativa por mais vários parágrafos. Na página 317, ela vai conhecer a *boca*, local de trabalho de Rebelde. Além do filho, várias outras personagens estão presentes, como Juliano, a irmã de criação Diva e o chefe do plantão, Tá Manero. Há, inclusive, diálogos. Contudo, somente à Júlia são atribuídos verbos de processos internos, como imaginar, acreditar, achar e dar-se conta. Assim, é possível dizer que, em *Abusado*, a posição focal muda de acordo com a personagem que está em destaque em cada momento da narrativa.

Isso não significa que inexistem, no livro, trechos em que o narrador é onisciente, em que tem acesso à interioridade de todas as personagens envolvidas em determinado episódio. Porém, isso só ocorre quando todas as personagens pertencem ao mesmo “lado”: jamais é empregada a narrativa de focalização zero ou não-focalizada – e que ainda pode ser chamada de multifocalizada, conforme Genette (s/d) – quando a cena envolve a quadrilha e a polícia, por exemplo. Em nenhum momento a história é contada pela ótica do outro “lado”. Essa constatação reforça a hipótese da macroperspectiva restritiva proposta anteriormente, que transforma a favela Santa Marta em uma personagem.

### 4.3 Voz

Das categorias de análise do discurso literário de ficção propostas por Gérard Genette



(s/d), ainda falta aplicar, ao livro-reportagem de Caco Barcellos, a da voz. Na seção anterior, ficou claro o significado da afirmação do teórico francês, de que nem sempre, na narrativa, aquele que “vê” é o mesmo que “fala”. Afinal, em *Abusado*, mesmo quando se está perante a expressão de uma subjetividade, esta é apresentada na terceira pessoa: um narrador conta o que é visto por uma personagem, e não por ele próprio.

Conforme Genette, é quase impossível contar uma história sem situá-la no tempo em relação ao ato narrativo, pois ela deve necessariamente ser contada num tempo do presente, do passado ou do futuro. Assim, do ponto de vista da posição temporal, a narrativa pode ser ulterior – clássica –, anterior – narrativa predictiva, geralmente no futuro –, simultânea – narrativa no presente, contemporânea da ação – e intercalada – entre os momentos da ação, como ocorre no romance por cartas. Na obra em estudo, são encontrados o primeiro e o terceiro tipos. Enquanto o capítulo inicial é contado no presente, na mesma hora em que os fatos ocorrem, o restante da reportagem de Caco Barcellos está no passado, ou seja, a distância que separa a diegese do momento da narração parece diminuir com o avançar da trama.

No entanto, como afirma Käte Hamburger (1975), quando entram em cena personagens, eu-*origines* fictícias, o pretérito perde sua capacidade de representar acontecimentos passados. Isso porque a ficção não narra sobre pessoas e fatos, mas as narra. Elas surgem perante o leitor. É despertada (p. 113) “[...] a ilusão de uma vida, que se realiza como a vida real, sem reflexão sobre o tempo em que decorre”. Em *Abusado*, apesar de o livro se referir a pessoas reais, as personagens são apresentadas dessa maneira. Assim, ainda que os pretéritos perfeito e imperfeito do indicativo sejam empregados, os acontecimentos, sobretudo nas cenas singulativas, desenrolam-se diante do leitor. Trata-se da capacidade de modelização do texto literário de que fala Lotman: a partir de signos, uma realidade pseudofísica é criada.

Em virtude dessa modelização, portanto, é indiferente narrar no presente ou no passado. Dessa forma, segundo Genette, ainda que o uso do pretérito seja suficiente para classificar uma narração como ulterior, não indica a distância temporal que a separa do momento da história. “Na narrativa clássica 'na terceira pessoa', essa distância é geralmente como que indeterminada, e a questão sem pertinência, marcando o pretérito uma espécie de passado sem idade [...]” (s/d, p. 219).

Além da posição temporal em relação à história contada, outro critério para a classificação do ato narrativo é o nível. A narração extradiegética, ou de primeiro nível, é a

que se assume como uma obra. Quando a narração é assumida por uma personagem, ou seja, existe um narrador dentro da história, contando algo a outra personagem, tem-se uma narração intradieética ou de segundo nível – é o que ocorre, por exemplo, em *As mil e uma noites*. Na obra de Caco Barcellos a narração é claramente extradieética, de primeiro grau.

Mas não é somente o ato narrativo que obedece a uma classificação. Há também tipos de narrador. Ele pode ser heterodieético, quando está ausente da história – Homero na *Iliada* ou Flaubert em *Éducation sentimentale*, exemplifica Genette –, ou homodieético, quando está presente como personagem. Neste caso, pode ser mera testemunha dos fatos – Lockwood em *Wuthering Heights*, de Emily Brontë – ou contar sua própria história – Gil Blas em *Histoire de Gil Blas de Santillane*, de Alain-René Lesage. Este último narrador, que representa o “grau forte” do homodieético – quer dizer, o “grau forte” da presença do narrador na diegese –, Gérard Genette chama de autodieético.

Se, quanto ao nível do ato narrativo em *Abusado*, não há muito para se dizer – trata-se de uma narração extradieética –, uma observação importante deve ser feita a respeito do tipo de narrador. Do capítulo 1 ao capítulo 30, tem-se um narrador heterodieético, ausente da história: uma entidade que se confunde com o autor Caco Barcellos, da mesma forma que o narratário – o destinatário da narrativa – se confunde com o leitor virtual. A partir do capítulo 31, porém, uma grande mudança se processa: o narrador passa a ser homodieético. O repórter Caco Barcellos, procurado pelo traficante Juliano VP, relata, na primeira pessoa, as experiências vividas durante o processo de apuração de informações para a reportagem, incluindo as visitas à favela Santa Marta e o convívio com Juliano na Argentina. A alteração é explicitada já na primeira frase do capítulo:

Meses depois da história da traição do morro, *fui procurado* numa madrugada pelo missionário Kevin, que queria *me passar* uma informação urgente. *Marcamos* um encontro no restaurante La Mole, na praia de Botafogo. *Sentamos* num lugar com menos pessoas para falar de um assunto sigiloso, mas logo *nossa* conversa foi interrompida pelo toque do celular do missionário.

– Alô, irmão? Ele veio sim... Já estamos aqui.

Em seguida o missionário *me* passou o telefone, dizendo que era Juliano e que ele queria falar *comigo*. (BARCELLOS, 2005, p. 451, grifos nossos).

Essa mudança é possível porque, de acordo com Gérard Genette (s/d), como a focalização, a instância narrativa não precisa permanecer invariável ao longo de todo um livro. Assim, nos capítulos 31, 32, 33 e 34, aquele que vê é o mesmo que fala – com exceção de algumas páginas no 33 em que o narrador volta a ser heterodieético e a focalização interna está em Juliano, pois são narrados eventos nos quais o repórter não toma parte. É preciso frisar, no entanto, que o fato de a perspectiva incidir sobre o narrador não faz com que

ele se limite a falar apenas sobre o que experimenta diretamente, deixando de fazer qualquer outro comentário. Afinal, segundo Genette, a focalização interna, mesmo em uma narrativa na primeira pessoa, não é aplicada rigorosamente – a não ser, é claro, que se trate de um monólogo interior. Além disso, ainda que o narrador seja uma personagem envolvida nos fatos relatados, o indivíduo que conta uma situação não é mais o mesmo que a viveu. “O narrador 'sabe' quase sempre mais que o herói, ainda que o herói seja ele, logo, a focalização sobre o herói é para o narrador uma restrição de campo tão artificial na primeira como na terceira pessoa.” (s/d, p. 192).

A diferença entre o narrador Caco Barcellos e a personagem Caco Barcellos evidencia-se na página 462 do livro, onde são empregados um dêitico temporal e um verbo no pretérito imperfeito: “Agora era eu que não prestava atenção na conversa de Juliano”. A referência espaço-temporal, como se vê, não diz respeito ao sujeito-de-enunciação – se assim fosse, o “agora” exigiria um verbo no presente –, mas a uma personagem, uma *eu-origo*. Portanto, o fato de o repórter assumir a narrativa pessoalmente, incluindo-se na história, não interrompe o processo de ficcionalização, pois ainda existe a “ilusão da vida”, a transposição da referência espaço-temporal do sistema de referência da realidade para o sistema de um mundo construído pelo discurso. Um mundo que é narrado, e não sobre o qual se narra – com exceção das raras passagens em que o autor escorrega em direção a uma linguagem mais próxima da linguagem do jornalismo informativo diário.

Nos capítulos 35 e 36, o narrador volta a ser heterodiegético. No capítulo 37, a princípio, parece que se está perante um narrador heterodiegético. Após os primeiros parágrafos, no entanto, a personagem Caco Barcellos volta a aparecer: “Foi nessa época que eu retomei as gravações dos depoimentos com as pessoas da quadrilha, que fora obrigado a interromper em consequência do Caso Salles”. (2005, p. 536).

A partir de tudo o que foi exposto neste capítulo do trabalho, em que o método de análise de narrativas literárias proposto por Gérard Genette (s/d) orienta a busca por índices de ficcionalidade no livro-reportagem *Abusado*, entende-se por que muitos jornalistas acusaram Caco Barcellos de transformar o traficante Juliano VP – ou Marcinho VP – em herói e até mesmo de fazer apologia do crime organizado. Apesar de tratar de fatos reais, que podem ser analisados em si – é possível, por exemplo, pesquisar o que outros documentos dizem sobre eles –, a obra ficcionaliza os acontecimentos, fazendo com que se desenrolem perante os olhos do leitor. Ou seja: a impressão que se tem é a de que eles são criados pelo discurso, como ocorre em um romance.

A apresentação de subjetividades na terceira pessoa, através do uso da focalização interna, parece ser a principal responsável por essa ficcionalização, e também explica a crítica sobre a heroicização de VP. Afinal, segundo Genette (s/d, p. 197), “é, em geral, o 'ponto de vista do herói' que comanda a narrativa [...]”. O leitor, dessa forma, está acostumado a tomar o partido daquelas personagens cuja interioridade pode ser acessada. Como é adotada a perspectiva de VP, da quadrilha ou dos moradores da favela Santa Marta, cria-se um envolvimento do leitor com essas pessoas. Uma história completamente diferente seria contada caso o foco incidisse sobre os policiais ou sobre vítimas de crimes ligados ao narcotráfico.

Embora o discurso vivenciado, que Käte Hamburger (1975) vê como a forma ideal para a afirmação das eu-origindades, seja raro na narrativa de Barcellos, o autor explora os verbos de processos internos e, principalmente, os diálogos, recursos cujo uso já é suficiente para invalidar as leis lógico-gramaticais que a autora considera inerentes à asserção da verdade. Conforme a pesquisadora alemã, somente na ficção é possível para uma pessoa dizer o que outra pensa ou sente. Da mesma forma, apenas o discurso ficcional é capaz de empregar verbos no pretérito e, ainda assim, presentificar as ações, o que fica mais evidente em cenas nas quais a narração, que vinha sendo conduzida no passado, dá lugar às falas das personagens.

Mesmo os efeitos relacionados à temporalidade narrativa, que Genette (1991) afirma não serem incomuns em enunciados factuais, são adotados, em *Abusado*, em proporções que o público não está habituado a encontrar fora da ficção. Ainda que, numa notícia, seja possível iniciar o texto por um fato marcante, para só então relatar os acontecimentos que levaram a ele – numa espécie de começo *in media res* –, jamais seriam vistas tantas idas e vindas no tempo. O mesmo pode ser dito com relação aos efeitos de ritmo: um discurso não-ficcional pode ter acelerações e trechos em que são fornecidos mais detalhes, o que leva a uma redução na velocidade. No entanto, não é comum, em enunciados de realidade, a existência de cenas, em que os acontecimentos são narrados praticamente em “tempo real”.

Resta saber se essa ficcionalização promovida por Caco Barcellos e, a julgar pelos recursos técnicos empregados pelos jornalistas desde a década de 1960, pela grande reportagem em geral, é uma prática que deva ser criticada ou sinônimo de desrespeito à verdade dos fatos. É preciso lembrar, no entanto, as palavras de Umberto Eco (1994), para quem a noção de verdade, no mundo real, jamais será tão sólida e precisa quanto a verdade dos mundos ficcionais.

## CONCLUSÃO

Em *Fiction et diction* (1991), estudo em que tenta elaborar uma teoria pluralista para determinar a literariedade de um objeto verbal, o narratólogo francês Gérard Genette afirma que *fiction* é a literatura “que se impõe pelo caráter imaginário de seus objetos”. Ou seja: uma narrativa fictícia não conduz a qualquer realidade extratextual, ainda que faça empréstimos à vida – como os romances *Guerra e Paz* e *Madame Bovary*, que retratam, respectivamente, Napoleão Bonaparte e a cidade francesa de Rouen. A posição é sustentada por Carlos Reis, para quem a ficção, mesmo quando adota modelos do mundo real, não é uma cópia subserviente (informação verbal)<sup>1</sup>.

Isso leva a duas conclusões. A primeira é a de que a análise de enunciados ficcionais deve ficar restrita ao próprio texto, pois os acontecimentos a que este se refere são construídos pelo discurso. Por outro lado, enunciados factuais, por remeterem a fatos considerados verídicos, podem ser analisados mediante comparação com outros documentos sobre o mesmo assunto. A segunda conclusão é a de que o ficcionista pode ser peremptório em suas declarações, em virtude da (1991, p. 92, tradução nossa) “[...] onisciência elástica que possui por definição aquele que inventa o que conta”. Já o responsável por enunciados factuais, devido ao caráter relativo e indireto do seu conhecimento, deve atribuir certas informações a fontes ou atenuá-las por marcas de incerteza ou suposição.

No entanto, conforme Genette, essa separação entre o autêntico e o ficcional é puramente teórica. Ele lembra, por exemplo, que uma história tida por verdadeira por alguns pode ser inacreditável para outros, seduzindo-os como uma ficção. Existiria, portanto, uma espécie de ficcionalidade condicional. Da mesma forma, o autor considera impossível discernir completamente o conteúdo de um enunciado do enunciado propriamente dito: todo discurso, ainda que diga respeito a fatos verídicos, introduz, na história que conta, uma intriga, uma trama.

As trocas recíprocas entre ficção e não-ficção nas últimas décadas reforçam as observações do crítico francês. Ele cita, de um lado, o livro *Marbot* (1981), de Wolfgang Hildesheimer, biografia fictícia de um escritor imaginário. De outro, a reportagem ao estilo do *new journalism*, surgida nos Estados Unidos na década de 1960 e abordada no segundo capítulo deste trabalho – e cujas características são encontradas em *Abusado: o dono do*

---

<sup>1</sup> Observações feitas durante o curso *Figuras da Ficção*, ministrado junto ao Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL) da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS) de 6 a 17 de agosto de 2007.

*morro Dona Marta*. Contaminações como essas levam Genette a afirmar que a hipótese de uma diferença *a priori* de regime narrativo entre a ficção e a não-ficção deve ser pelo menos atenuada. Fazem, também, com que o estudioso considere a possibilidade de aplicar o método de análise exposto em *Discurso da narrativa (s/d)* – ensaio que ele publicou originalmente em 1972 – a enunciados factuais.

Genette (1991) não chega a empreender o estudo de uma narrativa factual a partir das categorias do tempo, do modo e da voz, à semelhança do que fez com o romance *À la recherche du temps perdu* em 1972. Porém, entende que não existem razões para que o discurso factual se prive dos índices de ficcionalidade apontados por Käte Hamburger em *A lógica da criação literária* – e que estão relacionados, sobretudo, à distância e à perspectiva, formas de regulação da informação pelo discurso que são examinadas ao nível do modo. Ele também não acredita que a ficção seja obrigada a utilizá-los.

Todavia, as trocas entre o discurso factual e o discurso ficcional não parecem razões suficientemente fortes para que se desconsidere a tese de Hamburger (1975), de que a lógica da criação literária é diferente da lógica de construção de enunciados de realidade. Além disso, as marcas de ficcionalidade de que fala a pesquisadora alemã são recursos tradicionalmente adotados pela literatura de ficção – ou seja, recursos com os quais o público está habituado a se deparar em relatos fictícios –, como o diálogo e a expressão de uma subjetividade na terceira pessoa. Esta é chamada por Genette (s/d) de focalização interna, e permite o uso do discurso indireto livre ou vivenciado, em que os pensamentos da personagem confundem-se com a interpretação objetivadora do narrador.

Para Käte Hamburger, o que define a ficção não é o caráter imaginário do conteúdo da narrativa, mas a invalidação das leis lógico-gramaticais inerentes à asserção da verdade. Em um enunciado de realidade, conforme a teórica, as coordenadas espaço-temporais, o aqui e o agora, dizem respeito ao sujeito-de-enunciação. Na ficção em terceira pessoa, que ela considera a ficção por excelência, estão relacionadas às personagens, ou eu-*origines* fictícias, e não à eu-*origo* real representada pelo narrador. Outra diferença entre o narrador e o sujeito-de-enunciação autêntico, além do fato de o primeiro situar os acontecimentos em relação à posição das personagens e, o segundo, em relação a si mesmo, é a capacidade que o narrador possui de descrever ações internas de outras pessoas – como sentir, pensar, ouvir, esperar, refletir e crer –, algo que não ocorre na realidade.

Tudo isso é possível, de acordo com Hamburger, porque o sujeito-de-enunciação autêntico narra sobre pessoas e situações, ao passo que o narrador, na ficção, narra pessoas e

situações. É criada a ilusão da vida, da presença, motivo pelo qual os verbos no pretérito, por exemplo, guardam apenas sua significação, perdendo a capacidade de indicar o passado. E é exatamente com essa ilusão da vida que o leitor se depara na narrativa de Caco Barcellos. O repórter, a partir da língua natural, consegue criar um modelo no sentido lotmaniano: uma realidade pseudofísica, que permite ao homem “[...] viver e contemplar, através de personagens variadas, a plenitude da sua condição, e em que se torna transparente a si mesmo [...]”. (ROSENFELD, 2007, p. 48).

Se tomadas em relação a *Abusado*, as inúmeras notícias sobre a ação de narcotraficantes e mesmo sobre a atuação específica da quadrilha de Marcinho VP publicadas por jornais e revistas podem ser comparadas aos modelos científico-cognitivos que Iuri Lotman menciona em *A estrutura do texto artístico* (1978). Como um mapa ou um plano de batalha, não permitem a realização simultânea dos comportamentos prático e convencional. Não possibilitam que o leitor viva uma situação através de personagens. E é justamente a aplicação do método de Gérard Genette (s/d), embora o crítico pareça não acreditar mais nas peculiaridades da narrativa de ficção, que evidencia essa modelização no livro de Barcellos.

Submetendo o livro-reportagem às categorias de análise do tempo, do modo e da voz propostas em *Discurso da narrativa*, foi demonstrado, em *Abusado*, o predomínio da cena. Esta, conforme Genette, é um dos quatro movimentos canonizados pela tradição romanesca. As cenas são fundamentais para a narrativa porque levam adiante a ação: ricas em detalhes, descrevem os acontecimentos praticamente em “tempo real”, e por isso pouco importa se os verbos utilizados estão no presente ou no pretérito. Além do detalhamento, essa ilusão da presença é reforçada pelo uso do diálogo, que, segundo o estudioso francês, é a forma mais mimética de discurso, a que mais aproxima o leitor da narrativa. Para Käte Hamburger, seguidora da poética aristotélica, é precisamente a mimese, ou representação de homens em ação, o fator decisivo na determinação da ficcionalidade de um texto.

É também nas cenas que se evidencia a adoção, por Caco Barcellos, da focalização interna ou visão “com”. Em *Abusado*, como se viu no capítulo 4, o narrador – e, conseqüentemente, o leitor – não é completamente onisciente. Não pode interpretar tudo de maneira objetiva, pois vê apenas com uma personagem ou com um grupo de personagens. E todas estão do mesmo “lado” da história: o lado dos moradores da favela Santa Marta e dos homens da quadrilha que detém o controle do tráfico no morro. A polícia jamais tem seu ponto de vista contemplado. Nos momentos de onisciência do narrador, ou seja, em que ele tem acesso à interioridade de todos os envolvidos na situação narrada, os policiais nunca estão

presentes. Isso explica as críticas que o livro recebeu de outros jornalistas, que acusaram Barcellos de transformar o traficante Marcinho VP em um herói. Afinal, como diz Genette, em geral é a perspectiva do herói que comanda a narrativa.

Na obra em análise, os capítulos em que o narrador passa de heterodiegético para homodiegético, ou seja, deixa de ser ausente para contar os fatos a partir de sua própria experiência, são os únicos que poderiam ser considerados factuais, caso fosse adotada apenas a tese de Käte Hamburger. Contudo, através de Genette, é possível verificar que, mesmo na narrativa em primeira pessoa, quando narrador e personagem focal coincidem, não é a posição espaço-temporal do primeiro que predomina, e sim a da segunda. Ainda que esteja relatando sua própria participação nos acontecimentos do livro, o autor emprega, na página 462, um dêitico temporal e um verbo no pretérito imperfeito do indicativo, como se estivesse se referindo a outra pessoa, e não a ele mesmo: “Agora era eu que não prestava atenção na conversa de Juliano”. Uma atitude narrativa, portanto, tão fictícia ou artificial quanto a narrativa de focalização interna em terceira pessoa.

Dessa forma, apesar da radicalidade de Käte Hamburger – ao excluir o discurso em primeira pessoa do campo ficcional propriamente dito – e do relativismo de Gérard Genette – ao rever algumas das posições da narratologia ficcional –, ambos os pesquisadores são fundamentais para a conclusão de que há, no livro-reportagem *Abusado: o dono do morro Dona Marta*, um processo de ficcionalização do real. A teoria da estudiosa alemã leva ao conceito lotmaniano de modelização, enquanto o método do crítico francês permite a evidenciação dessa modelização na obra de Barcellos. Além disso, o próprio Genette, ao falar sobre as trocas entre ficção e não-ficção, que motivam suas reflexões em *Fiction et diction* (1991), usa o termo “contaminações”. A contaminação do factual pelo fictício não seria uma ficcionalização?

Na mesma obra, Genette também afirma que a diferença entre factual e fictício não parece ser narratológica, mas estar relacionada ao saber incompleto do historiador, por exemplo, em contraposição ao conhecimento absoluto do ficcionista. Assim, o primeiro seria obrigado a atribuir certas informações a fontes ou atenuar suas declarações por meio de marcas de incerteza, sobretudo as explicações psicológicas. Na reportagem em análise, porém, são raros os momentos em que o autor deixa sua certeza de lado para empregar o futuro do pretérito e o discurso indireto – o único, conforme Hamburger, capaz de reproduzir legitimamente enunciados de terceiros, no caso da não-ficção.

Mediante essas considerações, parecem inválidos os esforços de Tom Wolfe (2005) na



defesa do *new journalism*. O autor atribui a riqueza de detalhes e a possibilidade da focalização interna no texto jornalístico à intensidade do trabalho de apuração dos repórteres, que passam longos períodos com suas personagens, entrevistando-as até mesmo sobre seus pensamentos. Mas, com base na modelização vista no livro de Barcellos, percebe-se que isso é insuficiente. Apesar do convívio com Marcinho VP e das muitas horas de depoimentos gravadas com moradores da favela Santa Marta, a reconstrução – ou construção – de diálogos, de cenas e de sensações exigiu muita imaginação por parte do repórter gaúcho.

Para concordar com tal afirmação, basta lembrar Jean Pouillon (1974), para quem mesmo a autobiografia é um gênero ficcional. Conforme o autor, um fenômeno psíquico não se reproduz. Precisa ser reinventado, da mesma forma que o historiador só reencontra uma sociedade desaparecida imaginando-a, e não apenas acumulando material de pesquisa. Entretanto, isso não significa que a imaginação, ou reinvenção, seja algo negativo. Aliás, o pensador francês vê na imaginação compreensiva o método essencial da psicologia. E vai além: para Pouillon, a diferença entre a psicologia e o romance não passa de uma diferença na forma de apresentação, e a invenção material da personagem não é empecilho para a realidade psicológica.

É preciso dizer, ainda, que a focalização interna, que Käte Hamburger considera a perspectiva ficcional por excelência – Genette, por sua vez, vê a narrativa não-focalizada e a narrativa de focalização externa como igualmente artificiais –, é tida por Pouillon como a mais fiel ao modo como o mundo é percebido na realidade. Na visão “com”, o leitor vê o mundo através do olhar limitado de uma personagem. Logo, compreende as pessoas e as situações a partir de uma perspectiva, simpática, deformante e, muitas vezes, fonte de mal-entendidos. Da mesma forma, na vida real, compreende o outro unicamente a partir de seu próprio ponto de vista.

Por conseguinte, a atitude de Barcellos, de mostrar o narcotráfico pelo olhar dos traficantes, não parece condenável, muito menos a reinvenção de cenas, de diálogos e até de pensamentos das personagens – afinal, a imaginação é a única maneira de se compreender e descrever os fatos psicológicos. Além disso, o repórter sempre deixou bem clara a sua posição. E Tom Wolfe, ao que tudo indica, não errou na defesa dos jornalistas que praticam esse tipo de reportagem, mas apenas na escolha de sua linha de argumentação.

Uma maneira interessante de dar continuidade a esse estudo, que ficou restrito à narrativa – no sentido de discurso –, seria uma análise do ponto de vista da recepção, em que os leitores fossem submetidos a trechos do livro, mas também às notícias sobre Marcinho VP

e o morro Dona Marta publicadas na imprensa diária e semanal. A ficcionalização apontada aqui seria percebida pelo público? Se fosse, seria avaliada como algo negativo, uma mentira? Também poderia ser empreendido um exame dos textos publicados por jornais e revistas, que revelasse, sob a estrutura do *lead* e da pirâmide invertida, alguma tendenciosidade. No entanto, pesquisas assim, envolvendo coberturas de assuntos polêmicos, são comuns na área da Comunicação Social.

Antes de encerrar este trabalho, são necessárias, ainda, algumas observações. Em nenhum momento houve a intenção de se elevar o discurso jornalístico à categoria de obra de arte literária, e sequer à de objeto verbal com função estética – há uma diferença entre uma e outro, como foi visto no capítulo 2. Mesmo que *Abusado: o dono do morro Dona Marta* se comporte como uma ficção, falta cuidado no trabalho com a linguagem. Em muitas passagens, a repetição excessiva de termos atrapalha a leitura. Há, também, problemas quanto ao emprego de alguns tempos verbais – em diversos pontos, por exemplo, o pretérito perfeito é utilizado quando o correto seria o mais-que-perfeito, o que causa certo estranhamento ao ouvido. Tais questões, contudo, poderiam ser solucionadas com uma edição mais cuidadosa.

Em compensação, as cenas de Caco Barcellos conseguem transmitir toda a tensão dos momentos críticos da história. Seus diálogos, apesar de reproduzirem as gírias do narcotráfico, não deixam a desejar se comparados a exemplos tirados da literatura contemporânea, sobretudo em termos de fluência e naturalidade. E se, estilisticamente – ou, como diria Genette, em função da *diction* –, não é possível chamar o livro-reportagem do jornalista gaúcho de objeto com função estética – o que, como foi dito, poderia ser trabalhado –, *Abusado* possui o caráter universal de que fala Lotman, imprescindível às grandes obras literárias: poucos jovens são retratados na reportagem, mas suas histórias são iguais ou, no mínimo, muito semelhantes às histórias de outros milhares, no Brasil e no mundo.

## REFERÊNCIAS

- ALVES FILHO, Francisco. Final previsível: Marcinho VP, que tentou virar o anti-herói do tráfico com o movimento favelania, é encontrado morto numa lata de lixo do presídio. *IstoÉ Online*, São Paulo, 6 ago. 2003. Disponível em: <[http://www.terra.com.br/istoe/1766/brasil/1766\\_final\\_previs%EDvel.htm](http://www.terra.com.br/istoe/1766/brasil/1766_final_previs%EDvel.htm)>. Acesso em 27 jun. 2007.
- AMARAL, Marina et al. Um mergulho no tráfico. *Caros amigos*, São Paulo, jul. 2003. Disponível em: <[http://carosamigos.terra.com.br/da\\_revista/edicoes/ed76/entrevista\\_caco.asp](http://carosamigos.terra.com.br/da_revista/edicoes/ed76/entrevista_caco.asp)>. Acesso em 18 jun. 2007.
- BARCELLOS, Caco. *Abusado: o dono do morro Dona Marta*. 15.<sup>a</sup> edição. Rio de Janeiro: Record, 2005.
- CANDIDO, Antonio. A personagem do romance. In: CANDIDO, Antonio et al. *A personagem de ficção*. 11.<sup>a</sup> edição, 1.<sup>a</sup> reimpressão. São Paulo: Perspectiva, 2007. p. 51-80.
- CAVALCANTI, Leonardo. Relatos do tráfico: a partir de depoimentos dos moradores, Caco Barcellos conta a história do morro Dona Marta e seus bandidos no livro *Abusado*, que será lançado hoje em Brasília. *Correio Braziliense*, Brasília, 6 jun. 2003. Disponível em: <[http://www2.correioweb.com.br/cw/EDICAO\\_20030606/cadc\\_mat\\_060603\\_86.htm](http://www2.correioweb.com.br/cw/EDICAO_20030606/cadc_mat_060603_86.htm)>. Acesso em 27 jun. 2007.
- ECO, Umberto. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. 1.<sup>a</sup> reimpressão. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- FORSTER, E. M. *Aspectos do romance*. Trad. Maria Helena Martins. Porto Alegre: Globo, 1969.
- ERBOLATO, Mário L. *Técnicas de codificação em jornalismo: redação, captação e edição no jornal diário*. 5.<sup>a</sup> edição, 4.<sup>a</sup> reimpressão. São Paulo: Ática, 2001.
- GENETTE, Gérard. *Discurso da narrativa*. Trad. Fernando Cabral Martins. Lisboa: Vega, s/d.
- GENETTE, Gérard. *Fiction et diction*. Paris: Seuil, 1991.
- HAMBURGER, Käte. *A lógica da criação literária*. Trad. Margot P. Malnic. São Paulo: Perspectiva, 1975.
- ISKANDARIAN, Carolina; PENNAFORT, Roberta. Livro pode ter levado à morte de Marcinho VP. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 30 jul. 2003. Disponível em: <<http://observatorio.ultimosegundo.ig.br/artigos/asp050820039.htm>>. Acesso em 27 jun. 2007.
- LAGE, Nilson. *A reportagem: teoria e técnica de entrevista e pesquisa jornalística*. Rio de Janeiro: Record, 2001.

LAGE, Nilson. *Estrutura da notícia*. 5.<sup>a</sup> edição, 4.<sup>a</sup> reimpressão. São Paulo: Ática, 2003.

LIMA, Alceu Amoroso. *O jornalismo como gênero literário*. 2.<sup>a</sup> edição. Rio de Janeiro: Agir, 1969.

LIMA, Edvaldo Pereira. *Páginas ampliadas: o livro-reportagem como extensão do jornalismo e da literatura*. Campinas: Unicamp, 1993.

LOTMAN, Iuri. *A estrutura do texto artístico*. Trad. Maria do Carmo Vieira Raposo e Alberto Raposo. Lisboa: Estampa, 1978.

MEDINA, Cremilda. *Notícia: um produto à venda*. 2.<sup>a</sup> edição. São Paulo: Summus, 1988.

MUIR, Edwin. *A estrutura do romance*. 2.<sup>a</sup> edição. Trad. Maria da Glória Bordini. Porto Alegre: Globo, s/d.

POUILLON, Jean. *O tempo no romance*. Trad. Heloysa de Lima Dantas. São Paulo: Cultrix e Editora da Universidade de São Paulo, 1974.

REIS, Carlos. *O conhecimento da literatura: introdução aos estudos literários*. Porto Alegre: PUCRS, 2003.

ROCHA, Carla; TEOPHILO, Jan; WERNECK, Antônio. Um corpo jogado no lixo. *O Globo*, Rio de Janeiro, 29 jul. 2003. Disponível em: <<http://observatorio.ultimosegundo.ig.com.br/artigos/asp29072003997.htm>>. Acesso em 27 jun. 2007.

ROSENFELD, Anatol. Literatura e personagem. In: CANDIDO, Antonio et al. *A personagem de ficção*. 11.<sup>a</sup> edição, 1.<sup>a</sup> reimpressão. São Paulo: Perspectiva, 2007. p. 9-49.

SODRÉ, Muniz; FERRARI, Maria Helena. *Técnica de reportagem: notas sobre a narrativa jornalística*. 4.<sup>a</sup> edição. São Paulo: Summus, 1986.

VIAGEM ao estômago da besta. *Observatório da Imprensa*, Campinas, 17 jun. 2003. Disponível em: <<http://observatorio.ultimosegundo.ig.com.br/artigos/al170620031.htm>>. Acesso em 15 jun. 2007.

WOLFE, Tom. *Radical Chique e o Novo Jornalismo*. 2.<sup>a</sup> edição. Trad. José Rubens Siqueira. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

## CURRICULUM VITAE

### Dados Pessoais

**Nome** Sabrina Schneider  
**Filiação** Irineu Ernani Schneider e Carmen Helena Schneider  
**Nascimento** 22/07/1978 - Santa Cruz do Sul/RS - Brasil  
**Carteira de Identidade** 4066318942 SSP - RS - 23/07/1993  
**CPF** 95841849034

**Endereço residencial** Rua Luiz Afonso, 592, Apartamento 401  
 Cidade Baixa - Porto Alegre  
 90050310, RS - Brasil  
 Telefone: 51 37794724

**Endereço eletrônico** sabrina.schneider@terra.com.br

### Formação Acadêmica/Titulação

- 2006 - 2007** Mestrado em Linguística e Letras.  
 Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, PUC/RS, Porto Alegre, Brasil  
 Título: A ficcionalização do real no livro-reportagem Abusado: o dono do morro Dona Marta, de Caco Barcellos, Ano de obtenção: 2008  
 Orientador: Prof. Dr. Mons. Urbano Zilles  
 Bolsista do(a): Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior
- 1996 - 2000** Graduação em Comunicação Social Jornalismo.  
 Universidade de Santa Cruz do Sul, UNISC, Santa Cruz Do Sul, Brasil  
 Título: Análise ética de texto jornalístico: o jornal Zero Hora e a questão da segurança pública no Rio Grande do Sul  
 Orientador: Hélio Afonso Etges

### Formação complementar

- 2004 - 2004** Oficina de Criação Literária/Prof. Dr. Luiz Antonio de Assis Brasil (PUCRS).  
 Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, PUCRS, Porto Alegre, Brasil
- 2006 - 2006** Curso A Criação Literária/Prof. Dr. Antonio Dimas (USP).  
 Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, PUCRS, Porto Alegre, Brasil
- 2006 - 2006** Curso Historiografia Literária/Prof.<sup>a</sup> Dr. Heidrun Olinto (PUC-RJ).  
 Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, PUCRS, Porto Alegre, Brasil
- 2007 - 2007** Curso Figuras da Ficção/Prof. Dr. Carlos Reis (Universidade de Coimbra).  
 Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, PUCRS, Porto Alegre, Brasil

### Atuação profissional

#### 1. Gazeta do Sul S A – GAZETA DO SUL

**Vínculo institucional**

**2001 - 2005** Vínculo: Celetista, Enquadramento funcional: Repórter de geral e editora de Rural, Carga horária: 40, Regime: Integral

**Atividades**

**01/2001 - 06/2005** Serviço Técnico Especializado  
*Especificação:*  
*Entrevistas, produção de reportagens, seleção e edição de material proveniente de agências noticiosas*

**2. Universidade de Santa Cruz do Sul - UNISC**

**Vínculo institucional**

**1999 - 2000** Vínculo: Estagiário, Enquadramento funcional: Estagiário de Jornalismo, Carga horária: 40, Regime: Integral

**Atividades**

**10/1999 - 05/2000** Estágio, Assessoria de Comunicação e Marketing (UNISC)  
*Estágio:*  
*Elaboração do clipping do material referente à Universidade de Santa Cruz do Sul veiculado pela mídia impressa.*

**Áreas de atuação**

1. Jornalismo e Editoração
2. Teoria Literária

**Idiomas**

**Inglês** Compreende Bem, Fala Razoavelmente, Escreve Razoavelmente, Lê Bem  
**Espanhol** Compreende Bem, Lê Bem  
**Francês** Compreende Bem, Fala Razoavelmente, Escreve Razoavelmente, Lê Bem

**Produção em C, T & A**

**Produção bibliográfica**

**Capítulos de livros publicados**

1. SCHNEIDER, Sabrina  
 Domingo In: Contos de Oficina 34. Org. Luiz Antonio de Assis Brasil. Porto Alegre: Bestiário, 2005, p. 46-47.
2. SCHNEIDER, Sabrina  
 Sina In: Contos de Oficina 34. Org. Luiz Antonio de Assis Brasil. Porto Alegre: Bestiário, 2005, p. 48-49.
3. SCHNEIDER, Sabrina  
 Três xícaras In: Contos de Oficina 34. Org. Luiz Antonio de Assis Brasil. Porto Alegre: Bestiário, 2005, p. 43-45.

**Artigos em jornal de notícias**

1. SCHNEIDER, Sabrina

- A mulher que desbancou Paulo Coelho. *Gazeta do Sul*. Santa Cruz do Sul, p.18 - 19, 2004.
2. SCHNEIDER, Sabrina  
A coragem é a alma do negócio. *Gazeta do Sul*. Santa Cruz do Sul, p.8 - 8, 2003.
3. SCHNEIDER, Sabrina  
A rodovia condenada ao pó e ao barro. *Gazeta do Sul*. Santa Cruz do Sul, p.18 - 19, 2003.
4. SCHNEIDER, Sabrina  
Da fumicultura ao mundo das duplas sertanejas. *Gazeta do Sul*. Santa Cruz do Sul, p.8 - 8, 2003.
5. SCHNEIDER, Sabrina  
Leite "in natura": beber ou não beber?. *Gazeta do Sul*. Santa Cruz do Sul, p.20 - 21, 2003.
6. SCHNEIDER, Sabrina  
Meu filho tem bicho carpinteiro. *Gazeta do Sul*. Santa Cruz do Sul, p.12 - 12, 2003.
7. SCHNEIDER, Sabrina  
O traço crítico e humorado de Kipper. *Gazeta do Sul*. Santa Cruz do Sul, p.8 - 8, 2003.
8. SCHNEIDER, Sabrina  
Sucesso é a marca da Banda do 8.º BIMtz. *Gazeta do Sul*. Santa Cruz do Sul, p.14 - 15, 2003.
9. SCHNEIDER, Sabrina  
Um venâncio-airense cidadão do mundo. *Gazeta do Sul*. Santa Cruz do Sul, p.8 - 8, 2003.
10. SCHNEIDER, Sabrina  
Analistas avaliam as eleições no País e no Estado. *Gazeta do Sul*. Santa Cruz do Sul, p.18 - 19, 2002.
11. SCHNEIDER, Sabrina  
O talento reconhecido de Valesca de Assis. *Gazeta do Sul*. Santa Cruz do Sul, p.10 - 10, 2002.
12. SCHNEIDER, Sabrina  
A "revolução" de 31 de março. *Gazeta do Sul*. Santa Cruz do Sul, p.26 - 27, 2001.
13. SCHNEIDER, Sabrina  
Casamentos felizes também existem na vida real. *Gazeta do Sul - Suplemento Magazine*. Santa Cruz do Sul, p.4 - 5, 2001.
14. SCHNEIDER, Sabrina  
Tortura sobrevive aos tempos. *Gazeta do Sul*. Santa Cruz do Sul, p.11 - 11, 2001.

#### **Demais produções bibliográficas**

1. SCHNEIDER, Sabrina  
**Notícias FALE**. Boletim Informativo da Faculdade de Letras da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2007. (Outra produção bibliográfica)
2. SCHNEIDER, Sabrina  
**Notícias FALE**. Boletim Informativo da Faculdade de Letras da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2006. (Outra produção bibliográfica)
3. SCHNEIDER, Sabrina  
**O predomínio do discurso sobre a diegese na obra Morte em Veneza, de Thomas Mann**, 2007. (Comunicação, Apresentação de Trabalho)
4. SCHNEIDER, Sabrina  
**O retrato de São Luís do Maranhão e sua gente em Rua do Sol, de Orígenes Lessa**, 2006. (Comunicação,

Apresentação de Trabalho)

## **Eventos**

### **Participação em eventos**

1. Apresentação Oral no(a) **VII Semana de Letras da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS) - Vozes da Memória**, 2007. (Outra)  
O predomínio do discurso sobre a diegese na obra Morte em Veneza, de Thomas Mann.
2. Palestra "**Literatura é assim:**", ministrada pelo escritor **Michel Laub** - PUCRS, 2007. (Outra)
3. Palestra "**Literatura é assim:**", com a escritora **Cláudia Tajés** - PUCRS, 2007. (Outra)
4. Palestra "**Literatura é assim:**", ministrada pela escritora **Cíntia Moscovich** - PUCRS, 2007. (Outra)
5. Palestra "**A imagem da língua portuguesa no discurso literário**" - Prof. Dr. **José Luiz Fiorin (USP)** - PUCRS, 2007. (Outra)
6. Palestra "**Intelectuais, vida pública e literatura**" - Prof.<sup>a</sup> Dr. **Maria Zilda Ferreira Cury (UFMG)** - PUCRS, 2007. (Outra)
7. Palestra "**Literatura é assim:**", ministrada pelo escritor **Ricardo Silvestrin** - PUCRS, 2007. (Outra)
8. Palestra "**Literatura é assim:**", com o escritor **Sinval Medina** - PUCRS, 2007. (Outra)
9. Palestra "**Maria Velho da Costa: temas e formas**" - Prof.<sup>a</sup> Dr. **Beatriz Weigert (Universidade de Évora)** - PUCRS, 2007. (Outra)
10. Palestra "**O riso em curso na literatura brasileira**" - Prof.<sup>a</sup> Dr. **Beatriz Weigert (Universidade de Évora)** - PUCRS, 2007. (Outra)
11. Palestra "**A bastardia: um novo paradigma para se pensar a identidade americana (estudo de dois casos: Lya Luft e Milton Hatoum)**" - Prof. Dr. **José Leonardo Tonus (Sorbonne)** - PUCRS, 2007. (Outra)
12. **Jornada de Qualificação de Segunda Área - Doutorado em Letras (PUCRS)**, 2007. (Outra)
13. Apresentação Oral no(a) **I Jornada de Estudos da Teoria da Literatura - Pesquisa e Criação Literária (PUCRS)**, 2006. (Outra)  
O retrato de São Luís do Maranhão e sua gente em Rua do Sol, de Orígenes Lessa.
14. **VI Semana de Letras da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS) - As letras inventam mundos**, 2006. (Outra)
15. **Seminário Nacional 20 anos sem Josué Guimarães (PUCRS)**, 2006. (Seminário)