

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA “JÚLIO DE MESQUITA FILHO”
FACULDADE DE ARQUITETURA, ARTES E COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO

Thais Aparecida de Mello Barion

**JORNALISMO E LITERATURA NO RINGUE: UM COTEJO ENTRE “A LUTA”, DE
NORMAN MAILER, E “A QUATRO PUNHOS”, DE OSNY TAVARES**

BAURU
2022

Thais Aparecida de Mello Barion

**JORNALISMO E LITERATURA NO RINGUE: UM COTEJO ENTRE “A LUTA”, DE
NORMAN MAILER, E “A QUATRO PUNHOS”, DE OSNY TAVARES**

Dissertação de Mestrado apresentado ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, como requisito à obtenção do título de Mestre em Comunicação, sob orientação do Professor Livre-docente Marcelo Magalhães Bulhões.

BAURU
2022

B253j

Barion, Thais Aparecida de Mello

Jornalismo e literatura no ringue : um cotejo entre "A luta", de Norman Mailer, e "A quatro punhos", de Osny Tavares. / Thais Aparecida de Mello Barion. -- Bauru, 2022

156 p. : fotos

Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual Paulista (Unesp), Faculdade de Arquitetura, Artes, Comunicação e Design, Bauru

Orientador: Marcelo Magalhães Bulhões

1. Norman Mailer. 2. intertextualidade. 3. jornalismo. 4. literatura. 5. boxe. I. Título.

ATA DA DEFESA PÚBLICA DA DISSERTAÇÃO DE MESTRADO DE THAIS APARECIDA DE MELLO BARION, DISCENTE DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO, DA FACULDADE DE ARQUITETURA, ARTES, COMUNICAÇÃO E DESIGN - CÂMPUS DE BAURU.

Aos 22 dias do mês de setembro do ano de 2022, às 14:30 horas, no(a) via sistemas de videoconferência e outras ferramentas para comunicação a distância, realizou-se a defesa de DISSERTAÇÃO DE MESTRADO de THAIS APARECIDA DE MELLO BARION, intitulada **Jornalismo e literatura no ringue: um cotejo entre “A Luta”, de Norman Mailer, e “A Quatro Punhos”, de Osny Tavares..** A Comissão Examinadora foi constituída pelos seguintes membros: Professora Associada ANA SILVIA LOPES DAVI MEDOLA (Participação Presencial) do(a) Departamento de Comunicação Social / Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicacao de Bauru, Professor Doutor ARLINDO REBECHI JUNIOR (Participação Presencial) do(a) Departamento de Ciências Humanas / Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicacao de Bauru, Prof. Titular MATEUS YURI RIBEIRO DA SILVA PASSOS (Participação Virtual) do(a) Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social / Universidade Metodista de São Paulo. Após a exposição pela mestranda e arguição pelos membros da Comissão Examinadora que participaram do ato, de forma presencial e/ou virtual, a discente recebeu o conceito final: APROVADO. Nada mais havendo, foi lavrada a presente ata, que após lida e aprovada, foi assinada pelo(a) Presidente(a) da Comissão Examinadora.



Professora Associada ANA SILVIA LOPES DAVI MEDOLA

*“Se minha mente pode conceber e meu coração pode acreditar,
então eu posso alcançar.”*

Muhammad Ali -
Um dos maiores pugilistas da história do boxe.

Agradecimentos

Primeiramente a Deus por abençoar e iluminar todos os meus caminhos, os conduzindo de forma, posso dizer, perfeita. Pois por mais que os obstáculos apareçam, nunca perco a fé de que tudo dará certo.

A minha família, a minha criação, a minha base. A meus pais, Rosângela e Luis, à minha irmã Samanta, com grande estima. Obrigada pela paciência quanto à minha correria, falta de tempo e muitas vezes ausência. Podem ter certeza que sempre estarei com vocês.

E não poderia deixar de incluir meu querido vô Cido, que hoje não está mais conosco presencialmente, mas me ajudou e apoiou muito. Uma das pessoas que sempre compartilhou genuinamente minhas vitórias. Obrigada vô; pode ter certeza que sempre estará comigo, no meu coração e nas minhas orações.

Por fim, agradeço imensamente ao meu orientador pela dedicação, paciência, motivação e todo aprendizado que me proporcionou. Por me direcionar nesses caminhos meio tortuosos e dúbios da vida acadêmica. Com certeza, saio hoje com uma bagagem ainda pequena, mas muito maior e fundamentada em relação a quando começamos nessa luta narrativa dos ringues.

BARION, Thais Aparecida de Mello Barion. Jornalismo e literatura no ringue: um cotejo entre “A Luta”, de Norman Mailer, e “A Quatro Punhos”, de Osny Tavares. 2022. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – UNESP, Bauru, 2022.

Resumo: O chamado *New Journalism*, da década de 60, foi um “movimento” motivador para as relações entre literatura e jornalismo. O livro *A Luta* de Norman Mailer é um exemplo das produções que marcaram tal relação. Trata-se da narrativa da disputa entre Muhammad Ali e George Foreman pelo título mundial de pesos pesados. O “assunto” da obra de Mailer possui flagrante parentesco com o de *A Quatro Punhos*, de Osny Tavares. A obra, de 2013, conta a história de Macaris do Livramento e Rosilete dos Santos, um casal de pugilistas brasileiros, campeões de boxe. A aproximação temática convida-nos a um cotejo, uma vez que se trata de obras jornalísticas tomadas por uma inflexão literária. O presente estudo propõe uma análise das duas obras no tangente à forma de expressão e à dimensão temática segundo a perspectiva teórica da intertextualidade.

Palavras-Chaves: Norman Mailer, intertextualidade, jornalismo, literatura, boxe.

BARION, Thais Aparecida de Mello Barion. Journalism and literature in the ring: a collation between “A Luta”, by Norman Mailer, and “A Quatro Punhos”, by Osny Tavares. 2022. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – UNESP, Bauru, 2022.

Abstract: The so-called *New Journalism*, in the decade of the 60, was a motivating "movement" for the relationship between literature and journalism. The book *A Luta* by Norman Mailer is an example of the productions that marked that relationship. It is about the narrative of the fight between Muhammad Ali and George Foreman for the heavyweight world title. The "subject" of Mailer's work has kinship blatant with *A Quatro Punhos*, of Osny Tavares. A work, from 2013, tells the story of Macaris do Livramento and Rosilete dos Santos, a couple of brazilian boxers, boxing champions. The thematic approach invites us to a comparison, since they are journalistic works taken by a literary inflection. The proposal of the present study is an analysis of two works on the form of expression and the thematic dimension from a theoretical perspective of intertextuality.

Key-words: Norman Mailer, intertextuality, journalism, literature, boxing.

ÍNDICE DE IMAGENS

Imagem 1: capa do livro <i>A Luta</i> , de Norman Mailer.....	62
Imagem 2: capa do livro <i>A Quatro Punhos</i> , de Osny Tavares.....	87
Imagem 3: foto de Macaris e Don King no livro <i>A Quatro Punhos</i>	135

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
1. ENTRE A SOCIEDADE E A ESCRITA: O NEW JOURNALISM E O LIVRO-REPORTAGEM	19
1.1. O New Journalism	19
1.2. New Journalism nos Estados Unidos	24
1.2.1. Escritores-jornalistas: traços individuais caracterizam a tendência	26
1.3. Novo Jornalismo verde-amarelo?	37
1.3.1. Configurações do Novo Jornalismo no Brasil	40
2. INTERTEXTUALIDADE E NARRAÇÃO	45
2.1. Narração e plano de expressão	45
2.2. Intertextualidade	53
3. AS OBRAS	61
3.1. A luta do século	61
3.1.2. Uma extensa metáfora	66
3.1.2.1. Ali dançou. Ou deixou de dançar?	67
3.1.2.2. A luta em guerra	69
3.1.2.3. Xeque mate, toureiro!	71
3.1.2.4. Luta como representatividade	73
3.1.2.5. Política representativa	77
3.1.2.6. Uma luta de negros	80
3.2. A Luta da Vida	85
3.2.1. Dificuldades no boxe	94
3.2.1.1. O Brasil social	99
4. INTERTEXTUALIDADE NO RINGUE	103
4.1. Narrativa em Mailer	103
4.2. Narrativa em Tavares	117
4.3. Cotejo intertextual	129
4.3.1. Forma interna e relações externas	143
CONSIDERAÇÕES FINAIS	148
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	151

INTRODUÇÃO

A luta. As lutas. Eventos esportivos. Ou algo mais? Jornalismo, acontecimento, factuality. Literatura, imaginação, ficção? O que seria? Essas questões são a base que enseja um cotejo entre o livro *A Luta*, de Norman Mailer e, *A quatro Punhos*, de Osny Tavares. Ambos retratam o tema luta de boxe a partir de formas e construções narrativas que unem aspectos do jornalismo e da literatura. O primeiro foi lançado na década de 1970, nos Estados Unidos, época ainda marcada pela presença, nos anos 60, da tendência conhecida como *New Journalism*. O segundo é de 2013, no Brasil, época marcada pela convivência entre avanço tecnológico e a voragem de um jornalismo mercadológico.

Em *A Luta*, narra-se a luta de boxe ocorrida em 30 de outubro de 1974, conhecida até hoje como uma das mais famosas - senão a mais célebre - da história do esporte, ocorrida entre o campeão George Foreman e o desafiante Muhammad Ali, que havia perdido o título de campeão nos tribunais por ter se recusado a lutar na guerra do Vietnã. Na época, “O mundo vivia a grande polarização com a Guerra Fria e o auge da escalada militar do Vietnã. Muhammad Ali representava a América negra, Foreman representava a América branca, arrogante e belicosa” (MAILER, 2019).

Norman se coloca como personagem-jornalista da história e retrata sob sua ótica os acontecimentos desde os bastidores de dias anteriores até a descrição e narração detalhadas da “luta do século”. A abundância de detalhes está presente no relato, como a descrição meticulosa das movimentações corporais dos dois lutadores.

Por sua vez, Osny Tavares retrata a história de Macaris do Livramento e Rosilete dos Santos, um casal de pugilistas campeões do mundo. Acompanhamos a trajetória de um menino que cresceu em uma realidade difícil e viu nas brigas de rua um futuro promissor. Adulto, realizou uma luta na cidade de Rosilete, marcando o encontro que transformaria o sonho de Macaris, também no dela. Os dois começam então uma vida unidos pelo amor ao ringue e à família que construíram. Juntos enfrentam muitas dificuldades, principalmente financeiras, ao tomar o boxe como uma profissão e meio de sustento.

A obra jornalística é tingida de dimensões muito próprias da escrita literária, distante do jornalismo dito *hard*. Parece associar-se à tradição de uma narrativa de ficção, como o romance. Partilha ao leitor sofrimentos, alegrias e dores dos personagens ao serem atingidos no ringue. Conduz-se, pois, para além do acontecimento esportivo em termos estritos.

As duas obras, a despeito de aproximações no cruzamento de escrita unindo jornalismo e literatura, possuem o boxe como tema central, mas apresentam histórias e abordagens diferentes. A configuração do sentido estabelecida por cada obra busca produzir junto ao leitor diferentes interpretações do “tema boxe”, lacunas que fomentam o cotejo proposto pelo presente trabalho.

Assim, parte-se dos dois campos que aparentam distância, mas que estão mais próximos do que se imagina: Jornalismo e literatura. Muitos podem se perguntar como isso é possível e como essas áreas podem se unir de alguma forma. Certamente deve ser considerado praticamente uma ultraje reduzir de forma sumária configurações e conceitos em torno da convergência entre ambos, relação sem marco definido mas que pode ser identificado principalmente a partir do século XVIII, com influências de processos sociais e as modificações estruturais que enfrentaram os gêneros.

No âmbito das experiências da literatura na sociedade industrial, na Europa do século XIX, comparecia como forma de atrair leitores no cerne da ficção; e mesmo fomentar debates no âmbito político. Com o tempo seus formatos foram sendo reajustados conforme necessidades que a lançavam à função de difusão da informação.

O jornalismo, por sua vez, foi adquirindo uma identidade cada vez mais associada à informação de eventos de interesse social, à produção da notícia. Com o tempo, tal função levaria à configuração de uma textualidade compatível para a apreensão mais imediata e inequívoca da informação. A “pirâmide invertida” e o “lead”, por exemplo, são procedimentos textuais que permanecem até os dias atuais como recursos dedicados à “eficiência” da relação entre texto e leitor na apreensão do evento noticioso. Quando introduzidos, resultou também em maior efeito de credibilidade aos jornais, ao tempo que também atraía leitores e contribuía para a “comercialização eficiente” de notícias. Tais configurações foram posteriormente alteradas e adequadas para cada contexto regional/nacional.

Em outro âmbito, no início do século XX nos Estados Unidos a “vertente” do jornalismo associado à literatura já tinha se tornado um negócio, seguindo com os consequentes desdobramentos e chegando às características contemporâneas do atual jornalismo, submetido em suma ao aspecto tecnológico e mercadológico. Ao mesmo tempo, séculos de literatura são marcados por correntes ou movimentos literários e obras que até hoje estão na “lista” de leituras obrigatórias. Mas o que as torna tão importantes e essenciais em um processo de conhecimento do mundo? Não poderiam ser os aspectos “jornalísticos” - ou seja, referenciais - que garantem a longevidade de uma história literária? Ou a indexação de um contexto histórico a torna uma espécie de túnel do tempo para incursionarmos por realidades passadas? Todavia, o primado da literatura não é a ficção?

Tais reflexões sugerem pontos de complexidade diante da associação jornalismo/literatura. Nesse contexto de possíveis influências ou contágios devem ser considerados os “efeitos do real” buscados pela literatura, de forma especial em certos momentos específicos. O Realismo do século XIX, que teve como espécie de expoente predecessor Daniel Defoe, além de Balzac, Flaubert e Dickens, é um exemplo de base ao *New Journalism*, movimento jornalístico-literário dos Estados Unidos da década de 1960 em que pôde ser visualizado de forma mais enfática o jornalismo com aspectos literários. Outros exemplos são os contextos classificados pelos manuais de historiografia em movimentos literários como o romantismo e o naturalismo.

Porém, qualquer avaliação de conjuntura histórica está longe de operar como justificativa para a relação entre os gêneros. A própria caracterização do objeto estudado, o universo dos discursos na construção narrativa, faz despontar o reconhecimento de estratégias de fomentar o interesse do leitor, ou ainda permitir que obras passadas não percam sua atualidade. Para nossos propósitos, mais específicos, como se daria a percepção e aproximações entre as obras da presente pesquisa e, ao mesmo tempo, na relação entre o jornalístico e o literário?

Antes, é preciso considerar cada um de forma isolada. Eagleton (2006, p. 2) aponta a possibilidade de definir a literatura como escrita “imaginativa” no sentido ficcional, mesmo que não literalmente verídica. Mas aprofunda o pensamento ao relatar que a literatura não se define por ser ficcional, mas por empregar a linguagem de “forma peculiar”. Para Bulhões (2007, p. 14) ela “nem chega a representar a realidade, mas recriá-la na operação de desviar a linguagem de sua função habitual”.

Há sempre que se levar em conta também o polo da recepção; a literatura não pode ser definida de forma objetiva pois depende da maneira que alguém resolve ler e não da natureza daquilo que se lê (EAGLETON, 2006, p. 12). Ou seja, mais do que a intencionalidade ao se escrever é a forma como as pessoas a consideram. Conforme o mesmo autor, “parte da literatura é ficcional, e parte não é; a literatura pode se preocupar consigo mesma no que tange ao aspecto verbal, mas muita retórica elaborada não é literatura” (EAGLETON, 2006, p. 16).

Já por parte do jornalismo, o ofício é dar contornos plausíveis a uma história factual. Conforme Traquina (2020), a “ideologia” da profissão jornalística é de que jornalismo é realidade, havendo uma espécie de acordo tácito entre jornalista e leitor quanto à credibilidade atribuída, o jornalismo trabalha com acontecimentos e portanto é um conjunto de “estórias”.

Traquina insere o jornalismo no contexto da democracia ao atribuir ao jornalismo o papel de “informar o público sem censura” (TRAQUINA, 2020, p. 19). Ou seja, “seria uma atividade baseada na urgência informativa, ocupado e preocupado somente com os fatos. Quanto à literatura, bem, ela poderia se entregar sem culpa aos desregramentos da ficção e da fantasia” (BULHÕES, 2007, p. 16).

Mas no campo jornalístico as informações ou a quantidade delas não garantem a verdade de um relato, mas a verossimilhança e a capacidade narrativa na construção de um sentido que seja verdadeiro (ALMEIDA, 2016, p. 54), diferentemente de uma história inventada (ficcional-literária), em que tais contornos são costurados em função de um enredo estabelecido com horizontes próprios da liberdade artística, no âmbito subjetivo-interior ou mesmo “físico” que se reflete nas ações dos personagens.

As questões de ficção e “realidade” assim, transcendem o mundo “real” e físico. Nessa perspectiva, somente a “verdade” não basta, uma “reportagem tem que parecer verdadeira - ser verossímil. Isso exige certa técnica na dosagem da seleção e combinação de elementos” (FERRARI; SODRÉ, 1986, p. 107).

Desta forma, elementos e recursos narrativos, tanto no âmbito jornalístico como literário, são dimensões palpáveis para que uma narrativa possa revestir-se de tais contornos verossímeis. A partir de seus usos e combinações podem desempenhar vários papéis e objetivos dentro de uma situação discursiva, buscando tangenciar o que podemos considerar como intencionalidade. A questão então parte para o campo do discurso, no cerne de sentido. Neste ponto vale ressaltar que “nem toda não-ficção é jornalismo, mas todo jornalismo tem de ser, por princípio, não ficcional” (BELO, 2006, p. 43).

Assim, a relação entre jornalismo e literalidade de forma superficial e até mesmo banal, se assenta simplesmente na utilização de recursos literários pelo jornalismo, ou vice-versa, com procedimentos e recursos jornalísticos usados pela literatura, como em algumas obras a presença característica de factualidade e busca pela verossimilhança calcada na exploração do factual. No livro de Mailer, a factualidade pode ser considerada mais evidente pelo simples fato de se basear em um acontecimento largamente difundido pela imprensa internacional na época, a luta de boxe entre os dois mais importantes boxeadores da época. Já no de Osny, a factualidade adquire contornos mesclados com os bibliográficos sobre os dois “personagens” principais, Macaris e Rosilete.

A Luta e *A Quatro Punhos* são, entre tantos, exemplos da associação jornalismo e narrativa literária em conjuntura do jornalismo submetido ao âmbito mercadológico, o da vida capitalista. No aspecto discursivo, leva-se em conta, o fato de que tais obras se marcariam - o que lhes dá certo status no mundo editorial - pela assimilação de “recursos da literatura” que praticamente desapareceram do jornalismo diário, apontando para um cenário de convivência harmoniosa entre jornalismo e literatura. Entre diversos aspectos desse parcial isolamento da literatura nas páginas de jornal, alguns estudiosos apontam para a despreocupação das Escolas de Comunicação frente ao estudo e a prática da literatura (CASTRO; GALENO, 2002, p. 9).

Para o trabalho de análise que este trabalho deve assumir valem alguns apontamentos. Como já citado, deve-se ter como horizonte a condição inseparável entre forma e conteúdo. Ao mesmo tempo, a dimensão da fábula, da história, na organização do enredo, acolhe os acontecimentos propriamente ditos; ao mesmo tempo em que são “tramados”, costurados no âmbito dos recursos textuais, visando efeitos de sentidos. “A construção de um roteiro ou trama revela com clareza a intenção pragmática do narrador e o uso de recursos argumentativos com a finalidade de produzir efeitos: seduzir, sensibilizar, cooptar, surpreender, atemorizar ou divertir o seu interlocutor” (MOTTA, 2013, p. 61).

Ambas as áreas, jornalismo e literatura, buscam atrair o leitor e conseguir articular a composição da narrativa para atingir certo fim. Assim, um ponto importante para análises e discussões a esse respeito se faz também acerca da noção de narração-enunciação, já que

[...] a narração é entendida freqüentemente em acepções muito diversas: como processo de enunciação (v.) narrativa, como resultado dessa enunciação, como escrita da narrativa, como procedimento oposto à descrição (v.) mesmo como modo literário, em relação distintiva com o modo dramático e o modo lírico. (LOPES; REIS, 1988, p. 58)

Trata-se do eixo ou do lugar de enunciação do discurso, ocupado pelo narrador-enunciador, caracterizando o texto como uma narração de “fato” ou de ficção. Tal discurso da história é tratado como o contexto, de forma mais específica o social, político e econômico que incide sobre o lugar de enunciação, que pode ser considerado tanto o local físico geográfico, como histórico ou mesmo o posicionamento intrínseco existente de tal sujeito que enuncia. Este, que por sua vez, reflete-se como conteúdo e forma (construção) do discurso, relação indissociável do sentido. E, como sabemos, o discurso é a dimensão da inflexão das condições sociais e econômicas de cada contexto (BAKHTIN, 2006, p. 157).

A análise narrativa possibilita assim uma ressignificação dos objetivos do narrador, a partir da revelação dos conflitos dramáticos existentes. Isso a partir das “estratégias narrativas utilizadas, dos efeitos de sentido produzidos, da identificação do fundo moral, fábula ou ideologia, que vai-se tornando cada vez mais nítida” (MOTTA, 2013, p. 143).

Para isso, é possível identificar e relacionar as obras aqui objeto de nosso interesse a cada contexto histórico particular, posto que as construções discursivas

de uma época produzem e reproduzem visões sócio-políticas. A propósito, Bourdieu (2004) critica as ciências que negligenciam o espaço social no qual se situam produtores de obras e seu valor, e propõe a noção de campo de produção cultural, a qual rompe a noção de “referências ao mundo social” - que para ele são vagas e se dão através de palavras como “contexto”, “meio” ou “fundo social”, por exemplo (BOURDIEU, 2004, p. 169).

O próprio esporte como “desportos e jogos é organizado e controlado, bem como observado e praticado, enquanto configurações sociais. Aliás, não se encontram socialmente separados ou exilados da estrutura mais vasta de interdependências sociais” (DUNNING, 1985, p. 302). Assim, avaliar *A Luta* e *A Quatro Punhos* tangencia, mesmo que de modo subjacente, a discussão sobre o papel do esporte na sociedade e no cenário político de cada momento histórico.

Tais apontamentos são balizas para o desenvolvimento do cotejo entre *A Luta*, de Norman Mailer, e *A Quatro Punhos*, de Osny Tavares, que se desenvolverá em quatro capítulos. Na segmentação desta dissertação, no primeiro capítulo serão apresentadas algumas discussões sobre a aproximação jornalismo-literatura nos Estados Unidos a partir do *New Journalism*; também focaremos em alguns elementos do fenômeno no Brasil, com destaque para o romance-reportagem. Entre outros aspectos, isso será realizado como forma de averiguar a possibilidade dos formatos narrativos se modificarem em consonância com o contexto social, político e econômico de cada época, posto que as obras analisadas no presente trabalho se diferenciam nestes termos.

Outro aspecto a se levar em conta é o fato do novo jornalismo não ter surgido com acontecimentos “dado”, como um movimento coeso. Sua construção formou-se à base de tentativa sobre o que “dava ou não certo”. Tal história difusa é coerente com a constatação de que embora se reconheçam características gerais, cada escritor-jornalista teve suas próprias características que contribuíram, ao olhar-se para um todo, na definição do que hoje pode ser entendido como *New Journalism* nos Estados Unidos, tendência que marcou o jornalismo e a própria literatura, a partir da década de 1960.

O *New Journalism* surgiu internamente nos jornais e pelos próprios “instintos” dos jornalistas; talvez movido pelas suas motivações e pretensões a se destacarem no mundo “sério” e de status editorial; ou como uma forma jornalística de atração do público, o que envolve interesses mercadológicos dos veículos noticiosos e

configurações de interesse de diversos integrantes de grupos sociais. Sem negligenciar as ligações e possíveis intercorrências de trocas no relacionamento desses escritores-jornalistas, englobando temas, formatos e recursos narrativos.

No segundo capítulo serão comentadas brevemente reflexões sobre narração, estrutura, plano de expressão e demais dimensões que permeiam a relação jornalismo-literatura, como forma de contemplar como elementos narrativos literários e jornalísticos se articulam na construção do sentido. Para isso também serão trazidos o conceito e questões fundamentais ao cerne da intertextualidade, ou seja, procedimentos no campo da forma de expressão como forma de abarcar o cotejo no campo mais palpável da linguagem e dos processos narrativos. Posteriormente esse momento permitirá, de certa forma metodológica, o cotejo mais intrínseco entre as obras, como forma de entender a interação paradigmática entre textos diversos e as ideologias existentes.

No terceiro capítulo serão apontados os sentidos incidentes sobre o tema “luta de boxe”, por meio da análise entre como forma e conteúdo das obras se relacionam e induzem a possíveis sentidos, seja de forma mais direta e concreta a partir do próprio texto ou sob o contexto geral da narrativa que ascende ao esporte boxe como plano de fundo.

E por fim, no quarto capítulo, serão realizadas as articulações intertextuais propriamente ditas entre as duas obras no que corresponde à forma, as instâncias narrativas e textuais que dão vida à história, a partir da identificação das nuances correlacionais sob o âmbito de categorias textuais comumente usadas por livros-reportagens. No mesmo capítulo será realizado o processo de análise que se deterá na identificação da intertextualidade entre as obras, em especial ao aspecto que se caracteriza como *stricto sensu*. A intertextualidade que abarca o cotejo das obras principalmente ao que corresponde a dimensão de gênero, incide sobre três tópicos base principais: a forma composicional, o conteúdo temático e estilo. Os quais serão analisados. A intertextualidade contribuirá para o entendimento das nuances narrativas das obras e na própria argumentação dos possíveis sentidos existentes para o tema “luta de boxe” em cada obra.

A principal hipótese desta pesquisa incide sobre a marca do contexto social como inflexão fundamental das configurações forma-conteúdo das narrativas literário-jornalísticas em questão, da própria forma de escrita que é inseparável dos sentidos do discurso. O trabalho visa, assim, contribuir com as discussões no relacionamento entre jornalismo e literatura que há décadas ocupam nosso ambiente acadêmico e, eventualmente, interessam a leitores, escritores e jornalistas.

1. ENTRE A SOCIEDADE E A ESCRITA: O *NEW JOURNALISM* E O LIVRO-REPORTAGEM

1.1. O *New Journalism*

Estados Unidos, década de 1960. A sociedade é atravessada por mudanças culturais e sociais: “guerra, assassinato, rock, drogas, *hippies*, *yippies*, Nixon: como um tradicional repórter restrito aos fatos podia ousar dar uma ordem clara e simétrica a tamanho caos?” (WEINGARTEN, 2010, p. 15). Nesse contexto surgiu o *New Journalism*, tendência assinalada pela adoção de técnicas e recursos narrativos ficcionais que marcou a história da relação entre jornalismo e literatura no âmbito do grande mercado jornalístico norte-americano.

Sua ação na esfera do mercado jornalístico se articula às transformações socioculturais do momento. Trata-se de um movimento “concebido como uma frente ampla de novas formas e práticas dispostas a revolucionar um jornalismo considerado estereotipado e incapaz de dar conta da pluralidade dos acontecimentos contemporâneos” (COSSON, 2007, p. 134). A respeito das “influências” históricas e culturais do *New Journalism*, vale destacar

[...] com o final da II Guerra Mundial temos a massificação da produção e do consumo, a Guerra Fria, a Coréia, o macartismo, o desenvolvimento tecnológico, o fim do fordismo, as telecomunicações e tecnologias da imagem, o questionamento mais agudo do sonho americano contemporâneo ou da razão que dividia o mundo entre os ‘vermelhos demônios’ (‘índios maus’) e os ‘verdadeiros americanos-7ª cavalaria’ (por pouco tempo). Talvez as obras de Mailer e Wolfe sejam o paralelo massivo do crescimento, eclosão, fortalecimento de uma imprensa alternativa, em muitos casos radical e revolucionária, com poder crescente (expressão/materialização de movimentos sociais na época) que penetra a imprensa ‘oficial’ até certo ponto. E é esse ‘movimento’ conjunto que contribui decisivamente para interromper a guerra do Vietnã, com a vitória (militar) de Davi com Golias; é esse movimento que enfraquece em parte a política de Guerra Fria dos EUA e contribui para o surgimento de diversos movimentos no Terceiro Mundo e de revoluções de esquerda em várias partes do globo (FERREIRA, 2004, p. 103).

Essa atribuição, por Ferreira, da importância dos escritores pertencentes à tendência pode ser considerada uma dimensão que atinge as configurações textuais do *New Journalism*, e tudo que ele acarretou; seu papel de influência na dualidade entre conservadorismo e transformação. Atribui à inflexão da imprensa alternativa, na qual o Novo Jornalismo em certa medida se insere, o poder de penetração na imprensa tida como “oficial” e contribuinte na interrupção da Guerra do Vietnã, além de outras guerras e movimentos. O trecho também traça um panorama sobre o contexto social da imprensa e os processos mercadológicos envolvidos ao aspecto capitalista.

Nesse contexto, enquadra-se o exemplo da França, na qual “os periódicos estavam atrelados a partidos políticos, situação que perdurou até o final do século XIX e afetou, sobremaneira, o estilo da escrita jornalística que ficou definida como exaltada, ornamental e rebuscada” (QUEIRÓS, 2016, p. 47). Bulhões (2007) acrescenta que “como se viu no caso da França, não se pode esquecer também que há fatores prioritariamente relacionados à própria tradição cultural das letras de cada país” (BULHÕES, 2007, p. 33).

Além do âmbito social/comportamental, outro fator pode ter contribuído para o êxito do *New Journalism*, o afastamento da valorização do romance realista, segundo as bases do XIX, no século XX. Assim, escritores que não tinham espaço para exteriorizar certos ímpetus ficcionais criativos segundo as técnicas do “velho realismo” encontrariam nas páginas de algumas revistas e jornais uma forma de fazer o que almejavam.

O *New Journalism* se apoiou, de fato, nas técnicas consagradas pelo romance do século XIX, de romancistas consagrados como Flaubert ou Dickens, no cerne de seus procedimentos de escrita ficcional, ao mesmo tempo que utilizavam os mecanismos jornalísticos de apurar fatos e noticiar acontecimentos. Seriam eles, portanto, jornalistas ou escritores?

Alguns deles eram escritores que precisavam do trabalho como jornalista para sobreviver, em períodos em que escrever ficção não garantia sustento. Um exemplo disso foi a trajetória de Wolfe, ao decidir seguir na carreira de jornalista, pois isso lhe permitia escrever com regularmente “sem as peculiaridades financeiras incertas da ficção” (WEINGARTEN, 2010, p. 105).

Esta mesma realidade era enfrentada por diversos outros escritores da época com ímpeto para a literatura de ficção, mas que não encontravam modos de tornar isso um meio profissional. Então, quando esses “novos jornalistas”, como ficaram conhecidos posteriormente, eram designados para reportagens do cotidiano, passaram a “transpor” procedimentos do campo literário, de extração do Realismo, tornando alguns assuntos mais “interessantes” ao público leitor. Para eles, alguns detalhes que compunham o fato (descrição), de modo geral considerados dispensáveis e indesejáveis, em contraste com o enfoque usual do jornalismo corrente, passam a ganhar destaque.

Não deve ser negligenciado que cada jornalista/escritor possuía ou buscava sua própria característica, aquilo que se pode chamar de estilo, no campo formal da abordagem temática. Alguns escreveriam “tudo que estava na mente”; iriam até o acontecimento, in loco; outros observariam algo para depois conceber a forma de expressão; ou haveria ainda os que especulariam e questionariam, no corpo da reportagem, a própria legitimidade de tal fato ser objeto de uma reportagem. Naturalmente, para o êxito do *New Journalism*, também foi necessária a receptividade, no cerne editorial, dessa nova onda por parte dos veículos de notícias e de seus editores, que se abriram à “novidade”.

De forma geral, não são raros os contextos culturais nas quais as figuras do jornalista e do escritor são marcadas por congruências em macro-configurações conceituais do âmbito profissional. Eis aí o nomenclatura *escritores-jornalistas* que pode servir para designar figuras que dedicaram seu caminho profissional dividindo-o entre a literatura e o jornalismo, passeando em toda sua trajetória entre esses dois eixos. No caso específico do *New Journalism*, certa indefinição de papéis, deságua em uma nova forma, pelo menos naquele contexto, de noticiar os acontecimentos ao mundo, buscando seduzir os leitores a compreenderem a realidade que os cercava de modo a superar o *hard news*, no pós Segunda Guerra Mundial.

Acompanhando as mudanças na produção, no estabelecimento definitivo da sociedade de massas, no auge do fordismo, as contradições recalcadas do sistema capitalista e a luta de classes materializam-se nessas obras literárias que trabalham sobre um determinado tipo de jornalismo (FERREIRA, 2004, p. 362).

Conforme Ferreira (2004), este novo “modelo” passou por desenvolvimentos no século XX e foi refuncionalizado justamente após a Segunda Guerra. As transformações da sociedade influíram assim, decisivamente, sobre os temas e formatos do jornalismo, resultando no que hoje determina-se como *New Journalism*, ou seja, uma vertente pertencente a um quadrante cronológico mais preciso.

Como apresentado, a principal característica que marca a tendência é a aproximação do jornalismo e da literatura a partir de uma linha que em outros períodos foi visível em determinados gêneros, como entre uma reportagem e um romance. Por outro lado, deve-se conceber este novo tipo de jornalismo como um campo de impasses e indefinições, a partir dos textos “inclassificáveis” que se produziram.

“Em primeiro lugar, precisamos nos libertar de uma concepção do jornalismo ‘convencional’ como um padrão monolítico e fixo e do *New Journalism* como seu padrão desviante” (COSSON, 2007, p. 140). O contexto não deve, assim, ser olhado pelo mero âmbito da oposição. E apesar de tratado como movimento ou gênero literário por muitos autores, o *New Journalism*

[...] não foi exatamente um movimento, pois não despontou com um delineamento de idéias estabelecidas por um grupo coeso de representantes, tampouco elaborou um programa ou um manifesto declaratório de princípios. Foi mais uma atitude que se processou na fluência de uma prática textual desenvolvida em alguns jornais e revistas americanas (BULHÕES, 2007, p. 145)

No que corresponde a tal prática textual, quanto ao compartilhamento de técnicas narrativas que permeiam o encontro jornalismo-literatura, seja por estilísticas literárias relativamente identificáveis ou a factualidade “realista” do jornalismo, devem ser tomadas como convenções não pertencentes a um ou outro “gênero”. Assim, a questão central residiria na busca pela resolução da duplicidade dos gêneros/campos e pela determinação de um estatuto único para cada narrativa, podendo ser

[...] um tipo determinado de jornalismo (literary journalism) ou um modo narrativo jornalístico (new journalism). Pode ser um tipo de texto literário (documentary realism); um novo gênero literário (nonfiction novel); um velho tipo de romance (true-crime-novel) (COSSON, 2007, p. 164).

Conceitos importantes para os nossos propósitos são o romance-reportagem e a “ficção jornalística”. “Enquanto o primeiro usa adereços literários para aprofundar a abordagem sobre fatos reais, a segunda apenas parte desses mesmos fatos para construir seu enredo, que será complementado por novas narrativas inventadas pelo autor.” (PENA, 2006, p. 103). Assim, no romance-reportagem busca-se representar o mundo por meio da contextualização e interpretação do acontecimento, tendo como objetivo a reconstrução fiel dos acontecimento; enquanto na ficção jornalística o fator imaginativo e o movimento inventivo são possíveis, não tendo compromisso com a realidade, mas apenas a explorando como suporte para a sua narrativa (PENA, 2006, p. 114). Já quanto ao romance-novela, Eagleton (2006) discorre:

No inglês de fins do século XVI e princípios do século XVII, a palavra "novel" foi usada, ao que parece, tanto para os acontecimentos reais quanto para os fictícios, sendo que até mesmo as notícias de jornal dificilmente poderiam ser consideradas fatuais. Os romances e as notícias não eram claramente factuais, nem claramente fictícios, a distinção que fazemos entre estas categorias simplesmente não era aplicada (EAGLETON, 2006, p. 2).

Na contemporaneidade, o *nonfiction novel* é visto no âmbito de uma literatura “pós-moderna”, enquanto o jornalista o toma como um novo degrau do *jornalismo literário*, outro termo comumente usado. Norman Sims (1995) apresenta o conceito de *literary journalism* como um jornalismo mais “profundo” que o dos jornais diários, com a “imersão total do jornalista no assunto, inclusive envolvimento pessoal e interpretação individual dos fatos”. Além disso, a distinção da literatura se faz pela exatidão dos personagens, apesar da humanização ser semelhante à dos romances (COSSON, 2007, p. 141).

O conceito de *jornalismo literário* para Pena (2006) não se baseia na contraposição entre ficção e realidade, mas no aporte à verossimilhança. Já Lima (2009, p. 183) aponta que os norte-americanos usam o termo para simplesmente designar a narrativa jornalística que emprega recursos literários.

E por fim a abordagem do livro-reportagem, posto que “um conjunto de transformações sociais, políticas, econômicas, culturais e até específicas da profissão criaram condições e ao mesmo tempo necessidade de aproximação entre os profissionais da imprensa e o livro” (BELO, 2006, 32). Segundo Lima (1993), o livro-reportagem tem como objetivo situar o leitor na contemporaneidade diante de suas múltiplas realidades, mostrando o sentido e o significado desse mundo. Isso porque contextualiza o tema a partir de uma leitura sistêmica do que seria a “realidade”, para ele múltipla e na qual acontecem interações dinâmicas.

Dessa forma, tratemos tal modalidade como tendência ou vertente literário-jornalística, posto que tais termos não descaracterizam o fator verossimilhança (nos termos de estar em conformidade com a realidade palpável) que abarca o conceito, muito menos exige a classificação desse “novo estilo” entre um ou outro gênero já consolidado.

A partir das apresentações inicial sobre o “novo” tipo de jornalismo que insurgiu em meio a um contexto social conturbado da década de 1960, e das principais nomenclaturas e definições a ele relacionadas, tem-se a base para as posteriores indagações e relatos sobre o desenvolvimento do *New Journalism* nos Estados Unidos a partir dos seus principais escritores-jornalista e suas contribuições estilísticas de escrita.

1.2. *New Journalism* nos Estados Unidos

Atualmente é possível fazer referência ao *New Journalism* como uma tendência e apontar as características que o marcaram ou mesmo o definiram, apesar das especificidades de escrita e estilo de cada jornalista/escritor que dele fez parte. No período de seu desenvolvimento se apresentava como algo novo, em constante formação. No meio do turbilhão e na “base da tentativa e erro”, foi-se observando pelos editores e jornalistas o que era necessário, o que atraía o público, a “melhor forma” de trazer ao leitor o que acontecia de relevante na época. Era também uma forma de ir contra opressões de várias ordens, ou seja, a vertente estava em consonância com o clima de revisão comportamental dos anos 60.

A luta contra a censura está nas bases dessa tendência, que teve como precedentes vários acontecimentos e configurações. Na virada do século XIX para o XX, tem-se também a vertente de reportagem nos Estados Unidos pautada na cobertura de escândalo e narrativas humanísticas, em defesa das minorias, por meio dos conhecidos *muckrakers*. (RITTER, s.d, p.2). A etimologia de *muckrakers* designa aquele que mexe e procura em meio à sujeira, ou seja:

Um muckraker é, primeiramente, um repórter ou escritor que investiga e publica relatórios verdadeiros que envolvem uma série de questões sociais, em geral, incluindo o crime e a corrupção e, muitas vezes envolvendo autoridades eleitas, líderes políticos e membros influentes do comércio e da indústria. O termo está intimamente associado com um número de escritores importantes que surgiram entre as décadas de 1890 e de 1930 (REESE, 2010, p.1 *apud* RITTER, s.d).

Na verdade, a premência de temas de cunho social - ou sociológico - e político estiveram presentes em praticamente todo o desenvolvimento do jornalismo moderno, como se sua própria função fosse expor e denunciar farsas e mecanismos de corrupção dos governos ou fraturas expostas das instituições sociais. A diferença do *New Journalism*, por sua vez, é que ele muda a visão dos fatos, toma-os por/um ângulo “diferente”. Isso garante um painel diversificado de histórias com variantes de forma/conteúdo, desde guerras a acontecimentos banais cotidianos. De todo modo, o novo jornalismo não chegou a ter, pelo menos no seu início, o status desfrutado por escritores de ficção, configurava-se como espaço marginal da atividade moderna da escrita. O reconhecimento artístico continuava reservado à prosa e à poesia de ficção (LIMA, 2009, p. 191).

Como se sabe, notícia e *news* são termos correlatos, apontando que o papel do jornalismo sempre foi o de levar aos leitores a novidade, algo “interessante”, o inédito. Mas será que isso existiu no *New Journalism* (por meio dos diferentes ângulos adotados)? Ou a vertente se apresentava como uma nova modalidade de se contar uma história “real”? Talvez não exista uma resposta exata para tal questão, mas reconhecê-la contribui para a avaliação de suas configurações.

De maneira geral, é concebível que o “fator humano” esteja presente como “objeto” do *New Journalism* e pode ser observado em toda sua base. Consequentemente, o fator social, político e mesmo econômico andam conjugados à retratação do humano, no entorno de seus temas, assuntos e formatos.

Para indiciar tal argumento será realizada uma retomada dos escritores-jornalistas pertencentes à tendência como forma de desvelar algumas de suas contribuições em termos de recursos e elementos narrativos que posteriormente caracterizaram a textualidade do *New Journalism*.

1.2.1. Escritores-jornalistas: traços individuais caracterizam a tendência

No fim do século XIX e início do XX, o capitalismo moderno ganhava novos contornos; no campo do romance, na Europa, os escritores passaram a demonstrar a situação de vida das pessoas excluídas socialmente. Jack London com sua crônica “O Povo do Abismo”, de 1902, teria vivenciado experiências de indivíduos de classe baixa de Londres. Do mesmo modo, George Orwell escreveu um livro, datado de 1931, *Na Pior em Paris e Londres*. Ambos teriam vivenciado uma realidade de vida diferente da que estavam acostumados. “Orwell, o romancista incipiente, usando as observações de alguém de dentro para preparar uma crítica social, um repórter reproduzindo a natureza maçante e rígida do trabalho serviçal com os instrumentos de um escritor” (WEINGARTEN, 2010, p. 27). Essa busca por relatar a partir da vivência e experiência de indivíduos de grupos sociais desfavorecidos é um dos marcos a ser incorporado pelo *New Journalism*.

Acerca do argumento do papel histórico do jornalismo, seja ao tomar foco em grupos pertencentes à contracultura ou mesmo retratando a Guerra do Vietnã, repórteres foram elencados para abordar esses assuntos na tentativa de reunir os fragmentos de informações e criar suas próprias versões sobre o acontecimento e poder escrever notícias, que muitas vezes eram diferentes da própria “realidade” (WEINGARTEN, 2010, p. 179).

Desta forma, o “novo jornalismo traz à luz dos holofotes o mesmo timbre comum de sensualidade, de mergulho completo, corpo e mente, na realidade, como acontecia em todas as formas de expressão da contracultura” (LIMA, 2009, p. 195). Era preciso uma nova forma, escrita, que conseguisse refletir, compreender e participar do momento social na qual os leitores estavam emergidos.

Foi desta forma que a sociedade podia tomar conhecimento sobre os acontecimentos da e na Segunda Guerra Mundial. Neste período John Hersey se destacou na cobertura de guerra com seus escritos nas revistas *Time*, *Life* e *New Yorker*, em especial seu artigo *Joe Is Home Now*, que, baseado no factual, incorporava a ficção. O texto foi resultado de entrevistas que realizou com diversos soldados ao retornar da guerra.

Mas foi com John Sack “o primeiro grande livro de guerra do Novo Jornalismo” (WEINGARTEN, 2010, p. 191). Um correspondente de guerra diferente do habitual, do jornalismo diário, que não fornecia tempo nem espaço, ou da televisão, que dificilmente conseguia “aproximar” o telespectador do campo de batalha.

John buscou retratar a guerra principalmente do ponto de vista de um soldado. A partir de diversas entrevistas e usando apenas notas de seu bloco, conseguiu um retrato da vida no Vietnã que alcançava até mesmo os pensamentos dos personagens, fosse sobre a própria guerra ou além dela. Sobre os questionamentos de como os jornalistas tomavam conhecimento desses pensamentos ínfimos, Sack oferece uma resposta: “o escritor simplesmente tem que perguntar [...] cada conversa é algo que alguém me contou que disse, e estou juntando isso com algo que outra pessoa me contou” (WEINGARTEN, 2010, p. 194).

O *New Journalism* aos poucos passava a ser aceito por leitores e cada vez mais jornalistas despontavam na modalidade, conhecida também por não ficção narrativa. Um grande nome da época foi Tom Wolfe que, ao contrário de London e Orwell, nem sempre partia para o lado de denúncias ou retratava as mazelas sociais. Era um grande entusiasta do lado nobre de Nova York, da classe alta, participante de festas de figuras de status, como se flagra em sua obra *Radical Chique*, no qual

[...] as vozes da elite nova-iorquina se contrapõem aos anseios político-sociais do Partido Black Panther. [...] equilibram-se tensivamente a postura radical chique dos milionários brancos de Nova York ao tom politizado do movimento negro estadunidense da década de 1960. [...] O “engajamento” político da elite radical chique, apresenta-se mais como um signo de prestígio e moda, do que como atributo de transformações socioculturais (QUEIRÓS, 2016, p. 42).

A marca inovadora e ousada de Wolfe não se postava apenas no teor social dos assuntos de suas obras, mas na forma de escrita, o que se justifica pela observação de recursos que garantiam às suas reportagens formatos diferentes ao que o jornalismo habitual estava acostumado, exercendo importante papel de influência em escritores-jornalistas. George Goodman, por exemplo, foi um dos que sofreu sua influência, como no artigo que começava com 'Hérnia, hérnia, hérnia', ampliando assim os limites para os adeptos ao *New Journalism* (WEINGARTEN, 2010, p. 260).

Ele usava onomatopeias para demonstrar o efeito dos sons produzidos em situações concretas, além de palavras que se repetiam com função expressiva; ou a elencagem de palavras sem pontuação; ou mesmo o uso da pontuação como um recurso "visual" (por meio do fomento da imaginação do leitor) e como controle sobre o ritmo da narrativa. O estilo de Wolfe era marcado por monólogos interiores que buscavam envolver o leitor, fazê-los acreditar na veracidade das histórias. Em grande parte isso parece ser possível pelo seu trabalho primoroso com a descrição de cenários e personagens.

Essas características foram marcantes principalmente no livro *O Teste do Ácido do Refresco Elétrico*, de 1968, que tinha como foco a gangue de motociclistas Hell's Angels e sua experiência com LSD, tendo como destaque o chefe do grupo, Ken Kesey, escritor, autor de *Um Estranho no Ninho*. Ora Wolfe usa a narrativa em primeira pessoa e em outros na terceira, englobando trânsitos temporais e geográficos, fluxos de pensamentos e demais recursos ousados, para representar as experiências lisérgicas dos personagens, incluindo ainda "expressões entre aspas, em itálico, em maiúsculas etc., de comentários paralelos e estranhos ao fluxo narrativo - como um alter ego incontrolável" (FERREIRA, 2004, p. 79). Tudo isso rumava à verossimilhança peculiar, ou seja, um "parecer verdadeiro" segundos as experiências da contracultura. A narração em terceira pessoa (heterodiegética) mesclava-se ao fluxo de consciência como tentativa de "reproduzir a frenética fuga de uma das personagens envolvidas até os cabelos em todas as fronteiras experimentais da contracultura" (LIMA, 2009, p. 203). Conforme o autor, Wolfe acredita como habilidade própria e superior, a construção de fluxos de consciência sobre o "real".

O mesmo grupo de motociclistas já tinha sido alvo, em 1967, do peculiar livro-reportagem *Hell's Angels: Medo e Delírio sobre Duas Rodas*, de Hunter Thompson. Este escritor-jornalista tinha como diferencial produzir uma escrita derivada do vivenciar na pele, de modo mais radical e imersivo possível, as histórias. Não se trata apenas de observar, mas de viver a matéria jornalística. Para narrar as experiências com drogas, Thompson consumiu ácido, costume comum dos integrantes da gangue de motociclistas com quem ficou durante dias. Por esta e outras razões, a forma particular de narrativa do autor passaria mais tarde a ser conhecida como jornalismo gonzo, “uma vertente radical do jornalismo literário, em que a imersão do autor é anárquica, desenfreada, o texto mesclando propositalmente fato e ficção” (LIMA, 2009, p. 403).

Diferentemente de Thompson, Wolfe não se incluiu nas ações dos grupos que retrata, mas busca retratá-los como se estivesse adentrando suas mentes, relatando a experiência do uso de drogas e o estilo de vida daquelas pessoas. As narrativas de Wolfe “intrincam-se nas relações forma-conteúdo estabelecidas pelo autor, principalmente por meio da utilização do artifício da ironia” (FERREIRA, 2004, p. 54). Discursos que se enquadram entre o “conservadorismo-repressor mais rígido” ou mesmo “sociedades alternativas”, posições para além do uso ou não de substâncias ilícitas. Já no que diz respeito à ironia citada, corresponde à sua atitude como *persona* discursiva participante da história.

Thompson e Wolfe, duas escritas que representam formas diferentes de abordar temas semelhantes; dois ângulos diferentes, ambos com grande validade mercadológica para os editores da época. Ambos usavam um “novo estilo” ao mesmo tempo que partilhavam certas peculiaridades, diferenciavam-se. Tal dado pode ser uma forma de observar que o *New Journalism* foi um fenômeno formado por vários jornalistas que apresentavam distintas formas de observar e relatar os acontecimentos, portando seu estilo, ou seja, características próprias, a despeito das influências que exerciam entre si.

Por sua vez, os veículos, principalmente as revistas, sentiam a popularidade ascendente dessa narrativa e, apesar de cuidadosos, abriam espaço para a onda inovadora, como a *Esquire*, que se despontou como “uma espécie de Vanity Fair com moda para homens” (WEINGARTEN, 2010, p. 53), misturando ficção com assuntos voltados ao público masculino e contando com contribuintes como o escritor Hemingway.

Como exemplo de confluência do jornalismo com a literatura em relação à formação de estilo e consolidação do *Novo Jornalismo*, Wolfe teve como suas principais influências literárias uma “escola” de escritores russos de vanguarda da década de 1920, os Irmãos Serapion; sem falar da prosa de Zamiatin que influenciou-o quanto ao uso de pontos de exclamação e o procedimento de “quebrar” frases em elipses, maneira pela qual conseguia demonstrar o pensamento de seus personagens, além da biografia de Napoleão de Emil Ludwig em que o demonstrou a vitalidade de escrever histórias no tempo presente (WEINGARTEN, 2010, p. 110).

Influências e “trocas estilísticas” ocorreram entre os próprios escritores-jornalistas. Thomas B. Morgan foi influenciado pelo perfil de Lillian sobre Hemingway quanto à estrutura de seus textos, “como contos, com cenas individuais e amplos trechos de diálogo que às vezes se estendiam por vários parágrafos” (WEINGARTEN, 2010, p. 63).

Thomas foi outro autor que, apesar do ímpeto para o romance, trabalhava profissionalmente como jornalista repórter da *Look*. Tinha boa memória e não usava nem mesmo bloco de anotações, forma que lhe garantiu destaque por conseguir confidências de seus entrevistados. Em seu perfil da atriz Brigitte Bardot, escreveu a reportagem baseado no seu questionamento direto sobre ela, além de se fazer de personagem e deixar de lado a entrevista formal (WEINGARTEN, 2010, p. 66).

Tal procedimento era uma forma inovadora de procedimento jornalístico. Mas cada jornalista-escritor tinha seu próprio estilo, e enquanto alguns gostavam de “rebuscar” suas histórias, outros optaram por um estilo mais natural, como a jornalista Lillian Ross, por meio de longos diálogos, reproduzidos de forma direta e com poucas interrupções do narrador. A história flui como se acontecesse naquele momento e o leitor a presenciasse de forma instantânea. Suas poucas intromissões podem ser vistas como uma maneira de passar credibilidade, ao tirar de cena o papel do jornalista, ou seja, não abrir margem para que o leitor pense no papel do jornalista que ali existe.

Lillian era conhecida como a “mosca de parede”, pois uma mosca pode estar em qualquer lugar e presenciar acontecimentos muitas vezes particulares, secretos, e como o inseto, de forma silenciosa, quase imperceptível. A jornalista não fazia intromissões ou perguntas a seus entrevistados. Era muito observadora e deixava-os por si só se expressarem, modo como conseguia acesso a muitas particularidades sem inibir seus entrevistados.

Com esse mesmo objetivo, certos escritores-jornalistas não usavam o gravador para entrevistar ou registrar acontecimentos, se apoiando apenas na ajuda do bloco de anotações e da memória, como Truman Capote. Segundo ele, os gravadores prejudicam a qualidade do que está sendo sentido ou falado porque as pessoas ficam constrangidas, fazendo-as dizer não o que realmente querem, mas o que acham que é esperado dela (WEINGARTEN, 2010, p. 44).

Em seu livro *A Sangue Frio*, é narrado, a partir de procedimentos de ficção romanesca, o assassinato da morte de uma família no Kansas por dois assassinos, Dick e Perry, com os quais manteve contato durante anos para conseguir reproduzir os acontecimentos da noite do assassinato. O livro, “apesar de brilhante, não era 100% verdadeiro. O problema não estava nos ingredientes importados da literatura, mas em bom número de imprecisões” (BELO, 2006, p. 43).

Um dos motivos de tais imprecisões era a voz narrativa onisciente do narrador, ou seja, aquele que não participa da história mas tudo sabe e tudo vê, inclusive os pensamentos e sentimentos mais íntimos dos personagens. De todo modo, a publicação do livro é considerada o marco de um novo gênero nomeado por Truman como “romance de não ficção”. Mas não parece consistente tal classificação, levando-se em conta apenas uma obra. Afinal, outros autores partilhavam na época o mesmo “modelo” de escrita. Rumores também dizem que tal termo já teria sido usado anteriormente por Lillian Ross.

Quanto a grandes outros nomes do “movimento”, destaca-se Norman Mailer, que despontou na área política na revista *Esquire*. Ele foi considerado um grande romancista norte-americano, título adquirido principalmente com o sucesso do seu livro *Os Nus e os Mortos*, de 1948, no qual relatou suas experiências do tempo da guerra nas Filipinas.

Essa obra foi o início da sua carreira, desde logo evidenciando suas “propensões revolucionárias”. Sua trajetória deu-se também na imprensa, nos primeiros jornais de contracultura, e a partir de 1960 nas convenções democráticas e republicanas; além de se destacar com obras como *Miami* e *o Cerco de Chicago*. Seu discurso emancipador de esquerda aparece nas obras ao destacar a configuração das “forças produtivas e das relações de produção em um contexto romanceado e objetivado jornalisticamente, desidentificando o leitor das ilusões burguesas” (FERREIRA, 2004, p. 26), e passando a buscar desvelar a realidade e a democracia do Estado norte-americano.

Norman Mailer disseminou nos anos de 1960 e 1970 uma nova forma de Jornalismo, que combinava fatos atuais, aspectos autobiográficos, opiniões e “alfinetadas” de cunho político - tudo isso com a riqueza da linguagem utilizada em um romance. As obras de Mailer sempre causaram controvérsia, tanto por seu estilo não conformista quanto por sua visão polêmica do modo de vida americano (PENA, 2006, p. 62).

Não se pode deixar de considerar também seu ensaio *The White Negro* de 1957 publicado na Dissent, que gerou muita discussão na época e concedeu a Mailer um símbolo de controvérsia (WEINGARTEN, 2010, p. 69). Outro livro importante foi *Advertisements for Myself*, ao marcar com uma maneira de escrita autoexplicativa e relativa, pensamentos sobre si próprio. “Mailer gostou da oportunidade de expandir sua diversidade literária nas águas relativamente insípidas da não ficção, e Felker lhe deu carta branca, permitindo que escrevesse o que quisesse, da maneira que quisesse” (WEINGARTEN, 2010, p. 70). Este é um exemplo de como funcionava muitas vezes a relação entre editores e jornalistas nas revistas, os quais adquiriam liberdade na proporção da sua credibilidade.

Conforme os escritores-jornalistas iam ganhando destaque e sendo reconhecidos, mais se tornavam interessantes para as revistas, que passavam a conceder maior liberdade estilística. As revistas queriam ter grandes nomes a elas vinculados. Como exemplo, o novo *Tribune*, em 1966, que passou a se chamar New York World-Journal-Tribune e almejava Mailer para escrever artigos sobre o Vietnã.

Mailer, por sua vez, fez várias exigências (como a história não ser cortada por espaço ou conteúdo, e ainda aparecer na página do jornal). Essa tática era usada quando ele não sabia se aceitava um trabalho, o que era o caso, posto que na ocasião ponderou a validade de aceitação devido aos horrores da guerra que viu de perto em outros trabalhos. Apesar de aceito, o trabalho não pôde ser realizado pois o jornal fechou devido a concorrência e disputas sobre fusões de jornais (WEINGARTEN, 2010, p. 239).

Mailer possuía caráter diplomático e constantemente estava envolvido na política; por mais que estivesse no papel de jornalista, era um “revolucionário” que transparecia suas opções e tendências no meio, fazendo correlações, aprofundamentos e discussões sobre os acontecimentos e o governo da época, como o artigo sobre a eleição do presidente Kennedy, *Superman Comes to the Supermarket*. Nessa época já era presente a tendência ficcional de sua escrita jornalística, com as descrições e as percepções “psicológicas”.

Como uma das características do *New Journalism* de vivenciar os acontecimentos por parte dos repórteres, Norman Mailer participou de manifestações por direitos civis, reprimidas duramente pela polícia, assumindo certas atitudes polêmicas/arriscadas e principalmente explorando as contradições da sociedade capitalista (FERREIRA, 2004, p.37). Ele era um daqueles que apostou no contra-guerra, com base em suas crenças e opiniões sobre o capitalismo e o socialismo: “‘O Capital’, de Karl Marx, ‘ajudava você a pensar melhor, mas nunca achei que Marx estava certo, nem que o comunismo resolveria todos os nossos problemas’ (WEINGARTEN, 2010, p. 215).

Também participou de diversos movimentos de distinto teor, como a marcha do Movimento pela Liberdade de Expressão, em Berkeley, que objetivava reunir líderes intelectuais para pronunciar discursos anti-guerra. E apesar da imparcialidade exigida de jornalistas, Mailer não se coloca em uma posição de submissão aos acontecimentos políticos ao redor. Ao contrário, “se considerava um escritor estabelecido em algum lugar entre o místico e o racional, tentando elevar as atitudes de seus leitores em relação à justiça e à virtude através de sua prosa apaixonada” (WEINGARTEN, 2010, p. 217).

A propensão do escritor para os escritos de guerra é visível em seus livros sobre a Guerra do Vietnã, como *Por que Estamos no Vietnã?*, de 1967, apesar de abordar a guerra apenas na última página. Ou seja, em certos momentos enveredava por uma escrita de carga política mais discreta. Depois do livro, Mailer ficou conhecido como um porta-voz da anti-guerra e foi convidado a participar de manifestações, como a marcha de manifestação até o Pentágono, centro de comando das Forças Armadas norte-americanas em Washington, ocorrida em 1967, também contra a guerra do Vietnã.

Considerado um “conservador de esquerda”, e apesar de sua inclusão nos acontecimentos, Mailer não era tão entusiasta em participar dos movimentos como aparentava. Mesmo assim sua atuação na vida cultural acabava indo além de sua função como escritor-jornalista. No movimento do Pentágono foi preso no primeiro dia de protestos, com o intuito de conseguir uma notoriedade para a causa por ser figura pública, tornando mais ostensiva sua ação.

Este acontecimento deu origem a seu segundo livro, *Os Exércitos da Noite*, de 1968, que inaugurou sua grande marca de se pôr como personagem da história, usando a “terceira pessoa” da narrativa, como uma narrativa autobiográfica, e contando os acontecimentos sob a sua perspectiva. Tal recurso

[...] evita o discurso - tomado como objetivo, neutro, onipresente - do jornalismo tradicional, libera o autor para avançar interpretações sobre o factual (que também depende dos recortes por ele feitos para ser assim eleito), confrontando outras (re)construções da realidade. Descaracteriza também a eventual assertividade que a narração em primeira pessoa pode assumir, sem perder, no entanto, o benefício-comodidade de poder abordar o mundo do seu próprio ponto de vista (FERREIRA, 2004, p. 35).

O recurso do uso da “terceira pessoa” e do narrador como personagem também permite “a exploração de diversas ambiguidades, inclusive a auto-reflexão sobre os lugares de enunciação e sobre os próprios discursos construídos” (FERREIRA, 2004, p. 51). A influência de tal “método” em Norman teria derivado de um capítulo do livro de Henry Adams, obra que usou nas aulas de inglês quando estudante de Harvard. A técnica “libertou Mailer para escrever sobre si mesmo de uma maneira clinicamente desprendida - mapear seus próprios e complexos motivos, emoções e impressões tão cuidadosamente quando ele podia delinear um personagem de um romance” (WEINGARTEN, 2010, p. 230). Estilo de escrita que Norman atribuiu de “história como romance, romance como história”.

A participação de Mailer na vida política era tão presente que chegou a ser candidato a prefeito em 1969, embora a iniciativa possuísse intenções jornalísticas. E para falar sobre política, um recurso de Mailer era usar metáforas que envolvem o esporte. De modo especial, tal marcar está no livro *A Luta*.

E, para além da década estudada, Norman continuou tomando como base acontecimentos políticos de outras épocas em suas produções, como em 1991 ao apoiar a Guerra do Golfo, por “razões patrióticas”. Para ele, os Estados Unidos já estavam precisando de uma guerra. Um ano depois, lançou um livro de 1.300 páginas sobre a CIA, *Harlot's ghost*, que considerou a melhor de suas obras (PENA, 2006, p. 64).

Essa retrospectiva de Norman permite visualizar sua participação e contribuição em termos narrativos para o *New Journalism*, ao mesmo tempo em que demonstra como se posicionava de modo contundente e se relacionava com os acontecimentos e o próprio contexto sócio-político da época, o que atingiu sua forma de trabalho, as escolhas temáticas de sua obra.

Na mesma época, Gay Talese apresentou também grande contribuição para o *New Journalism* escrevendo sobre diversos assuntos, em especial o esporte. Ele realizava perfis de lutadores de boxe, como o do ex-campeão peso pesado Patterson, em 1963. Neste caso em específico, um diferencial do perfil foi inscrever em itálico a parte de um monólogo, lembranças do lutador, deixando aparente que se tratava de uma dimensão “interna” do perfilado.

Jimmy Breslin, como Gay Talese, também era voltado para o esporte e ambos gostavam de escrever sobre seus entrevistados de um jeito não convencional, seja retratando esportista que não conseguiu a fama, nos perfis de Breslin, ou nos perfis sobre os que perderam a fama, retratados por Talese (WEINGARTEN, 2010, p. 90). Flagraram-se aí diversas angulações, distintos pontos de vista trazidos pelo novo jornalismo.

Ainda nesse aspecto do “ângulo” das histórias e temas de reportagens, da mesma forma que London e Orwell ao retratar os subúrbios, Breslin tendia a escrever a partir da visão da classe trabalhadora de Nova York; ou encontrar histórias em lugares onde menos era possível imaginar. Mas a grande questão insurgente sobre Breslin diz respeito à perda de credibilidade jornalística, à veracidade factual de seus personagens e histórias. Inclusive

[...] muitos de seus companheiros jornalistas olhavam com suspeita sua proximidade com a cultura do submundo, principalmente porque as histórias pareciam boas demais para serem verdadeiras. O dom natural de Breslin como escritor era óbvio, mas será que ele inventava? (WEINGARTEN, 2010, p. 97).

Tais questões podem ser um dos fatores que tenham levado o *New Journalism* à decadência em décadas posteriores. Daí ser destacada a importância do papel do editor. No caso de Breslin era Buddy Weiss, que permitia certa criatividade como uso de “diálogos inventivos”, certos detalhes como acréscimo de dados e até alterações de nome das pessoas/personagens.

Nomes não tão divulgados como Jimmy Breslin ajudam a justificar a crença do *New Journalism* como uma tendência construída aos poucos e de forma indefinida a partir de procedimentos e um “modos operandi” que circulou na imprensa, sobretudo de revistas, a partir da década de 1960 nos Estados Unidos. Outra justificativa para o caráter muitas vezes difuso do “movimento” diz respeito ao teor de experimentação nas formas de escrita e do fazer jornalístico.

Além das “influências” recíprocas entre os autores-jornalistas, pode-se supor uma espécie de contaminação nos procedimentos de jornalistas do “movimento” advindos de escritores literários de ficção. Um exemplo é o escritor Hemingway, cujos “aspectos jornalísticos” estiveram sempre presentes em sua obra de ficcionista e frequentemente sua obra era lembrada como um “precedente” do *New Journalism*.

Da mesma forma que não é possível afirmar um início exato do *New Journalism*, pode-se dizer que sua “morte” ocorreu também de maneira gradativa. Na verdade este “novo jornalismo” passou a não ser mais tão novo assim. “Os colapsos ideológicos dos anos 1960 foram uma amarga decepção para Thompson, Mailer e todos os jornalistas que acreditavam realmente que poderiam testemunhar um grande despertar político nos Estados Unidos” (WEINGARTEN, 2010, p. 323).

O cenário político, o fim da guerra e o arrefecimento da contracultura são aspectos contextuais a serem levados em conta quando se fala no “declínio” do *New Journalism*. Além disso, os jornais passaram a valorizar matérias de serviços, com temas e abordagens mais superficiais e cotidianas. Os assuntos, recebendo a alocação profissional em pautas, também foram se alterando e o jornalismo investigativo, os perfis e reportagens com temas “mais profundos” e de apelo social foram sendo deixados de lado. Em consonância, as revistas que apoiavam o *New Journalism* foram sendo vendidas e os editores que o ajudavam a sobreviver, substituídos.

A *Esquire*, a *New York* e a *Rolling Stones* já não eram leitura obrigatória para leitores engajados que mal podiam esperar pela chegada da nova edição em suas caixas de correio, ansiosos para descobrir o que Wolfe, Talese, Thompson e os outros haviam reservado para eles. Assim como os anos 1970 chegavam ao fim, terminava também a era de ouro do jornalismo americano (WEINGARTEN, 2010, p. 349).

O jornalismo em consonância com a literatura acompanhou assim as mudanças sociais da época. O fim da guerra e a onda revolucionária instaurada pela contracultura se refletiu mais uma vez em uma possível alternância de temas e formatos dos jornais e revistas especializadas que passaram a se adaptar às exigências e gostos dessa nova sociedade. A escrita no estilo “jornalístico-literário” passou a ser esporádica, inclusive por parte dos renomados e já famosos jornalistas americanos que puderam passar a se dedicar ao que no início os motivara: a ficção.

1.3. Novo Jornalismo verde-amarelo?

As configurações do *New Journalism* da década de 1960 nos Estados Unidos muito se assemelham a características da produção narrativa e recursiva dos livros e romances-reportagens do Brasil, na década de 1970. No período, ambos países enfrentavam situações políticas e sociais conturbadas, embora singulares. Ferreira (2004) enseja uma reflexão sobre a correlação entre grupos armados revolucionários norte-americanos e os do Terceiro Mundo ao qual o Brasil se enquadraria. O autor também contempla a presença de problemas comuns como o isolamento das massas, a ação brutalmente repressiva do Estado, a clandestinidade, o “terrorismo” e a “autocrítica” (FERREIRA, 2004, p. 49).

Enquanto nos Estados Unidos a maior questão que ocupava a opinião pública era a economia, que mesmo com o crescimento após o rompimento com a União Soviética apresentou elevadas taxas de pobreza, o contexto brasileiro se marcava drasticamente com os horrores da ditadura militar, o grau de violência que se acentuou a partir de 1968.

Segundo Ferreira (2004), apesar da censura, escritores no Brasil buscaram fazer com que os leitores se desvencilhassem das ordens sociais e políticas hegemônicas e opressoras. O discurso da história, em associação com o ficcional, assim vai ao encontro do discurso emancipador de esquerda. A escrita literária seria produzida em larga medida a partir das suas próprias experiências de vida e luta de muitos escritores, fazendo refletir as determinações econômicas que os envolvem. De forma resumida, a forma-conteúdo de muitas das produções da época buscaram retratar o contexto e as condições sociais dilacerantes; melhor tentar compreender e delinear o cenário dos “anos de chumbo” a partir de congruências entre jornalismo e literatura, ambos em termos de temática e com a inclinação à representação do factual.

Também deve-se lembrar dos ecos do movimento hippie, tardiamente ouvidos no Brasil. Contra a repressão também fez parte a resistência cultural com o surgimento de culturas alternativas que atingiram diversos formatos culturais e se estenderam inclusive para a imprensa. Houve, assim, a multiplicação de jornais alternativos que puderam informar os leitores as “verdades ocultadas” pela grande imprensa (COSSON, 2007, p. 35).

Mesmo assim, Cosson (2001) aponta que a censura e coerção política devassaram a produção cultural brasileira, que visava, além da seguridade do novo regime, desvirtuar no âmbito histórico a realidade que era vivida, resultando à literatura o papel de resistência à censura nos meios de comunicação como os jornais. Isso foi possível pois no período militar dos anos 60 no Brasil a literatura foi uma das formas culturais menos censuradas, em comparação com outras, sendo um meio de luta contra o sistema repressivo. Suas configurações não foram tão tomadas pela vigilância e cerceamento, candente no meio jornalístico. Na verdade o que ocorreu no campo literário foi o estabelecimento ou consagração dos escritores que já atuavam, e o surgimento de novos devido a vários fatores, como o crescimento do mercado editorial, maior circulação de livros e correspondente público consumidor.

A ditadura militar no Brasil determinou certos rumos não só da literatura mas do jornalismo. “Depois do regime militar, a economia passou a ser assunto central no país. As seguidas tentativas de domar a inflação também renderam uma série de títulos. Nesse caso, predominavam, em vez de reportagens, algo parecido com as ‘matérias de serviço’” (BELO, 2006, p. 54).

O descontentamento com o governo, somado à crise econômica vivenciada após o suposto crescimento que colocou a população em dívidas devido aos financiamentos, fez com que trabalhadores e classe média se revoltassem, na busca pela democracia.

Censura, repressão, pluralidade de temas e formas literárias, violência, indústria cultural, crescimento e segmentação do mercado editorial, marginalidade, cultura alternativa, engajamento político e denúncia social. É nesse cenário, no qual os bastidores se confundem com a platéia, que emerge, entre outras narrativas, o romance-reportagem como um gênero comprometido, segundo a crítica que o recebe, com a sociedade e a história de sua época (COSSON, 2007, p. 36).

Apesar da censura e denúncia social como ponta de partida, o foco do romance-reportagem adquire novos enfoques posteriormente. Isto porque “o romance-reportagem é pouco mais do que uma reportagem alongada que, ao invés de sair nas páginas de um jornal, foi conduzida para a forma de um livro.” (COSSON, 2002, p. 65).

Conforme Belo (2006, p. 19), o livro-reportagem não tem um nascimento definido, posto que narrativas de não-ficção sempre existiram, em fase muito longínquas, a se perder de vista, antes de serem classificados como tal. Mesmo assim, o ponto de partida para uma aferição mais dedicada do fenômeno remonta ao século XIX, como um subgênero da literatura na Europa.

Todo o contexto apresentado é a base em que os romances-reportagens despontaram no Brasil, ao buscar sua legitimação na tentativa de criação de formatos e referência como a não-ficção norte-americana. O que não significa a mera importação de procedimentos de escrita ou temas. Porém, sob a necessidade de uma identidade marcada, nos anos 50, considerando-se o processo de afirmação de um jornalismo de feição empresarial, o Brasil de certa forma importou configurações e moldes norte-americanos, como o lead, o que coloca em descrédito uma tradição jornalístico-literária de períodos anteriores. Ao mesmo tempo, é importante pensar o mercado editorial em âmbito amplo, a literatura, reportagens ou o próprio jornalismo no país segundo a égide da indústria cultural e sob o influxo de marcas industriais e mercadológicas fomentadas pela situação social e econômica.

Por outro lado, o advento e expansão, nos anos 60, do *New Journalism* nos Estados Unidos parece não ter exercido uma “influência” decisiva no modo como parecia sobreviver, de certo modo, principalmente às margens do jornal diário, modos textuais semelhantes ao *New Journalism* americano. Reduzir a uma questão de influência pode indicar uma possível submissão de um país sobre o outro, ou ainda certo tipo de dependência, incoerente com o que aconteceu.

A questão que se coloca aqui, então, não é se houve ou não influência entre o nonfiction novel e o romance-reportagem e se este é ou não um exemplo de dependência cultural, fatos tomados pela crítica como auto-evidentes, mas sim por que se adotou tal estratégia de leitura quando havia alternativas, como é o caso da intertextualidade (COSSON, 2007, p. 128).

O autor aponta assim a intertextualidade como alternativa conceitual à noção de tal influência, e transpasse da teoria da dependência. O “jornalismo literário” no Brasil desenvolveu suas próprias configurações de escrita e trabalho no que diz respeito à inflexão do Novo Jornalismo. José Louzeiro, por exemplo, um dos nomes mais destacados do romance-reportagem no Brasil, tem como marca a recusa da “cópia de preocupações estéticas europeias e norte-americanas” (COSSON, 2007, p. 45). Louzeiro não teve Capote como sua referência direta, por exemplo, sendo no âmbito brasileiro Graciliano Ramos e Érico Veríssimo suas principais bases literárias. Mesmo assim, não é possível ignorar a escrita de fatos ligados à ficção desenvolvida pelos norte-americanos da mesma época.

1.3.1. Configurações do Novo Jornalismo no Brasil

Em visada historiográfica, no Brasil, um dos primeiros momentos da aproximação entre Jornalismo e literatura aconteceria a partir da crônica, texto jornalístico que teria surgido no espaço do rodapé. Sua evolução rumaria ao comentário ligeiro, despretensioso, da dimensão da vida social. Uma tentativa de definição diria ter um “caráter de relato circunstanciado sobre feitos, cenários e personagens, a partir da observação do próprio narrador ou tomando como fonte de referência as informações coligidas junto a protagonistas ou testemunhas oculares” (MELO, 2002, p. 140).

Todavia, tal busca de definição parece se confundir com outros gêneros jornalísticos, como a reportagem. Além disso, tais características possuem pontos de contato com gêneros de prosa de ficção, além de abrirem certos vetores de aproximação entre vertentes como romance e reportagem. A exemplo comparativo, entre a crônica, o “romance social” (dos anos 30, por exemplo) e a reportagem estão a crítica social, o apelo à atualidade, o formato narrativo com tendência à ficção, certa tendência ao “retrato do cotidiano”.

De todo modo, pode-se admitir que a crônica costuma se desvencilhar das configurações de forma e estilo de escrita do jornalismo *hard*. Contém traços opinativos, certa dimensão ficcional e ao mesmo tempo pode conduzir as informações pertencentes à área jornalística. Por tais características pode ser visto como um âmbito do jornalismo em congruência com a literatura, ou pelo menos uma expressão discursiva que também abarca a relação. “A possibilidade de o cronista inventar incidentes, contar histórias traz para as páginas do jornal um fazer literário por excelência que permite criar um outro real” (SATO, 2002, p. 33).

Por sua vez, a diferenciação entre a crônica, o romance e a reportagem, conforme Menezes (2002, p. 163), é a forma com que cada gênero se apropria do mundo real e com ele interage. Do jornalismo, a crônica herda o apelo ao cotidiano e à factualidade. Quanto à reportagem, não chegaria ao ponto de aprofundamento de um romance-reportagem ou de um romance realista, seja do Realismo do século XIX, seja de vertentes posteriores.

As reportagens mais narrativas, os livros-reportagens e as crônicas são exemplos de que, nessas fronteiras, há intercâmbios possíveis e até bastante almejados. O Jornalismo Literário é multifacetado, tipo de texto móvel, escorregadio, que tem no deslocamento constante uma característica intrínseca (BORGES, 2013a, p. 192).

Para além das crônicas, revistas como *O Cruzeiro e Realidade* se destacaram na aproximação entre jornalismo e literatura no Brasil, trouxeram um “novo modo” de se fazer reportagens, adotando aspectos ficcionais; embora o lastro da relação literatura-jornalismo seja muito anterior.

O lastro histórico deve levar em conta que se trata de "práticas discursivas verbais que mantêm um falso contencioso baseado no prestígio de uma ou outra atividade que, apesar dos elementos comuns, mantêm técnicas diferenciadas" (MEDEL, 2002, p. 16). A revista *Realidade*, sobretudo de 1966 a 1968, foi uma espécie de constituição mais institucionalizada no que diz respeito ao *New Journalism* no Brasil, em contraponto às espontâneas formas das narrativas que insurgiam por meio de jornalistas e escritores desviantes da forma de construção tida como tradicional, tanto do jornalismo diário como da literatura, ambos ao buscarem retratar a factualidade social da época.

Também em visada retrospectiva, é comum na trajetória de vários escritores brasileiros, famosos, a passagem pelas redações de jornais, como Machado de Assis, Lima Barreto, João do Rio, Nelson Rodrigues, Carlos Drummond de Andrade, Luís Fernando Veríssimo. Assim, de modo semelhante como nos Estados Unidos, a trajetória de grandes escritores brasileiros passou em "algum momento pela prática jornalística, ainda que tal passagem seja objeto de controvérsias, alimenta o desejo latente de se imitar o salto consagrador e faz da literatura um ideal a ser atingido por todo jornalista" (COSSON, 2002, p. 60).

No Brasil, podem ser citados como referência nessa aproximação, principalmente nos procedimentos de construção narrativa nomes como José Louzeiro, Antonio Callado e Paulo Francis. Os jornais, em épocas distintas, passaram a se interessar

[...] por textos capazes de cruzar as fronteiras com a literatura. Se a experimentação formal já era permitida no espaço exíguo da crônica assinada, passou a ser autorizada nos suplementos culturais, nas reportagens de comportamento e, dependendo do jornal, até nas matérias de polícia" (COSTA, 2005, p. 216).

Pode-se dizer que a tendência correspondente ao *New Journalism* no Brasil, nos anos 70 passa, além da revista *Realidade*, pelo desenvolvimento do romance-reportagem, um jornalismo mais atrativo ou naturalmente um "novo formato" de contar uma história.

Conforme Cosson (2001, p. 13) o romance reportagem pode ser entendido de duas formas. A primeira é como uma "reportagem romanceada" que, como o nome sugere, diz respeito à reportagem em livro. A segunda já considera o formato como uma expansão do jornalismo ao rumar para a ficção, sendo um dos argumentos a tendência naturalista, espécie de retomada da prosa do século XIX, da literatura na década de 1970 em relação à forma como os jornais se representavam.

No âmbito dos "efeitos de realidade" que permeiam os romances-reportagens da década de 70, sob a marca inegável do influxo do romance do século XIX, é válido lembrar que o Naturalismo desponta como forma literária decisiva, como uma forma de expressão que codifica a apreensão de aspectos da sociedade brasileira; sociais, econômicos.

Naturalmente, a representação da sociedade não é uma "característica" apenas do Naturalismo, mas de vertentes de outras configurações literárias. Vale ressaltar que cada "época literária, cada escola se caracteriza por um sistema de procedimentos que lhe é próprio e representa um estilo (no sentido amplo do termo) do gênero ou da corrente literária" (TODOROV, 2013, p. 346).

Os romances-reportagens não foram, portanto, consequência direta da influência naturalista, mas da apropriação e reconfiguração de elementos tanto da literatura como do jornalismo na busca pela retratação do factual-social, com tendências estilísticas e temáticas singulares. De todo modo, Cosson (2007, p. 70) afirma que outros pontos em relação à aproximação com o Naturalismo são a ligação com a ciência e a negação da ficção, ou seja, a busca por uma ligação entre a escrita e a experiência com o factual.

Como congruente ao Naturalismo, os romances-reportagens também utilizam longas descrições, uma espécie de inventário da vida de grupos e pessoas desfavorecidas socialmente. Quanto aos temas, grande parte já era explorada anteriormente pela literatura, sendo no Naturalismo apontados certos precedentes estéticos. Do Romantismo, por outro lado, teria adotado moldes em que histórias não trazem figuras/personagens como heróis.

A propósito, o romance-reportagem despontou em meio ao campo literário já estabelecido, não tomando o lugar ou alterando suas configurações. Tal posição pode ser ainda melhor afirmada devido à existência da “dificuldade de se localizar um conjunto individualizado de elementos comuns entre o Naturalismo e o romance-reportagem” (COSSON, 2007, p. 77). Outro aspecto importante do fenômeno do romance-reportagem é que:

[...] sendo efetivamente construído dentro do discurso jornalístico, o romance-reportagem adota o discurso literário apenas como uma alternativa momentânea, um disfarce para poder circular com mais liberdade num ambiente repressivo e contrário ao que deseja revelar (COSSON, 2007, p. 90).

O autor aponta como possível elucidação para a irrupção de tal vertente o momento de distensão política: publicados em um momento de abertura política na qual a censura esparecia, ou seja, se desenvolveu a partir de 1975 e não sofreu de forma direta as repressões impostas pelo governo ditatorial de que eram vítimas as salas de redação dos jornais diários.

Como um dos nomes mais destacados do período, José Louzeiro aborda a repressão policial, a marginalidade, crimes, desigualdade social. Louzeiro, segundo Ferreira (2004, p. 197) “apresenta a marginalidade, pela relação forma-conteúdo encontrada, revela melhor o mundo real escondido sob os discursos ideológicos da classe dominante”. Sua obra *Aracelli, Meu Amor*, “apresenta elementos interessantes para uma análise das forças em jogo durante o início do processo de redemocratização nacional, estando aí, talvez, seu ponto mais positivo” (FERREIRA, 2004, p. 200). Mais posteriormente, Caco Barcellos em *Rota 66* traça a denúncia social, repressão, preconceito e o âmbito econômico da década de 1990. Andrea Paula dos Santos e Fernanda Farias de Albuquerque também apresentaram resquícios de denúncia dos horrores da ditadura militar em suas obras. O desenrolar dos livros-reportagens, suas abordagens e assuntos ressaltam o aspecto que permeia as narrativas de indexar, com sinais explícitos, o contexto mais circunscrito da época e lugar em qual foram escritas.

2. INTERTEXTUALIDADE E NARRAÇÃO

Considerar o universo da narratividade nos livros-reportagens e romances-reportagens, tanto no *new journalism* nos Estados Unidos como no “novo jornalismo” no Brasil - em ambos os livros que são objeto deste estudo - leva a que voltemos o olhar ao plano da expressão, à forma textual narrativa - embora sob tais designações estejamos diante de um vasto horizonte. De todo modo, interessa conferir a peculiaridade de ambos, como se configuram no plano da expressão, na associação jornalismo/literatura; como formas discursivas que dizem respeito a acontecimentos do mundo concreto, ou factual, em uma escrita que busca aliar recursos narrativos do jornalismo moderno e traços literários, sobretudo provenientes do romance. Se a similaridade entre as obras dá-se explicitamente no campo do “assunto”, ou tema, e no eixo do “gênero”, o livro-reportagem, é preciso conferir aspectos no campo mais palpável da linguagem e dos processos narrativos. O conceito de intertextualidade parece-nos bastante pertinente neste momento, e não deverá ser perdido de vista em nosso cotejo. Também parece válido discutir um pouco os conceitos de narração, narrativa e estrutura como forma de abarcar as bases da intertextualidade.

2.1. Narração e plano de expressão

A narração, para Araújo (2002, p. 95), é um conjunto de informações e detalhes que estão ao redor da notícia. Já Castro (2002, p. 83), apontando para a relação entre jornalismo e literatura, considera a narração como o próprio elo entre ambos os campos, expressões, entre tantas outras, que contam histórias.

O conceito de narrativa é intrínseco e inerente ao ser humano na sua própria existência (MOTTA, 2013). A narratividade inclui conceitos históricos e sociais relacionados a uma temporalidade que se difere nos textos, englobando inclusive textos não verbais.

Produzir textos narrativos, ou seja, que contam uma seqüência de eventos que se sucedem no tempo, é algo que inclui tanto a vivência literária quanto a jornalística. E a narratividade possui conexão estreita com a temporalidade, o que significa dizer que se contam eventos reveladores da passagem de um estado a outro. Além disso, é bom não perder de vista que a narratividade está intimamente vinculada à necessidade humana de conhecimento e revelação do mundo ou da realidade. Aliás, não é por acaso que narrar, narrador, narrativa derivam de narro, vocábulo latino que significa “dar a conhecer” (BULHÕES, 2007, p.40).

A figura do narrador é essencial, pois é ela o centro da enunciação narrativa. Segundo Gancho (s.d, p.7), “o narrador é o elemento organizador de todos os outros componentes, o intermediário entre o narrado (a história) e o autor, entre o narrado e o leitor”. A estratégia do narrador é determinada pelo modo como se relaciona com o narratário, posto que visa de forma primeira a atingir e agir sobre um destinatário (LOPES; REIS, 1988, p. 65). O narratário é uma entidade entre narrador e leitor, que, apesar de geralmente invisível, pode aparecer em diversas situações narrativas, contribuindo na construção do discurso.

Ressaltando-se sempre a inflexão da subjetividade do autor, é necessário considerar a existência de uma *diferença ontológica irreversível* entre autor e demais entidades representativas, conforme aponta Lopes e Reis (1988, p. 16). Diferença que permite diferenciar o autor e o “mundo real” das entidades ficcionais, ou seja, o “mundo possível construído pela narrativa literária”. No jornalismo, autor e personagem podem se configurar numa mesma esfera espaço-temporal, inclusive nas produções que unem jornalismo e literatura, quando autores se colocam como os próprios personagens da história.

Como lembra Motta (2013), as fronteiras entre narrativas realistas e imaginárias não são claras. Uma narrativa fática pode rumar a carácteres diversos, como uma obra ficcional possuir graus de verossimilhança que produzem um *efeito* de aderência ao mundo concreto. O que distinguirá as narrativas será a “vontade” de sentido entre os interlocutores, por meio de uma relação comunicativa. O objetivo de uma narrativa é produzir um sentido – referenciando-se a si mesmo, imanente (ou seja, um sentido emana da própria obra), no caso da ficção; referenciando-se a uma determinada realidade, no caso de relatos não-ficcionais (ALMEIDA, 2016, p. 53).

O texto narrativo factual possui a intenção de informar a respeito do mundo plausível ou factual; e uma narração ficcional tem como base a arte de contar uma história/estória, expandir uma moral ou entreter, sem compromisso com a factualidade.

Isto significa que o funcionamento do código reveste uma dimensão social, envolvendo não apenas as prescrições internas da sua "gramática", mas também a sua inserção num determinado espaço e tempo histórico, com os inerentes matizes sociais, econômicos e culturais a que não se podem furtar' os protagonistas da semiose e utentes do código. (LOPES; REIS, 1988, p. 103).

Tal posição assinala a importância do tempo e o espaço no qual uma narrativa se desenvolve e é recebida pelos leitores. É “inconcebível fazer a análise de um objeto linguístico (narrativa) como se ele pairasse isolado no espaço estético ou epistemológico” (MOTTA, 2013, p. 120). O papel do social e no social das narrativas deve ser reconhecido; o leitor é o único “a assegurar a transição entre a escrita como produto da sociedade e a escrita como produtora da sociedade. Só ele, na sua leitura, faz com que a história e a literatura sejam partes ativas no movimento global da evolução social” (LEENHARDT; PESAVENTO, 1998, p. 44).

Despontam, assim, extensas possibilidades de relação entre autor e leitor, permitidas pela aproximação entre jornalismo e literatura. Tom Wolfe, por exemplo, a partir da visão de alguém que abarcou este universo relacional entre jornalismo e literatura, aponta que (no contexto do *New Journalism*) o interessante

[...] não era simplesmente a possibilidade de escrever não-ficção apurada com técnicas em geral associadas ao romance e ao conto. Era isso – e mais. Era a descoberta de que é possível na não-ficção, no jornalismo, usar qualquer recurso literário, dos dialogismos tradicionais do ensaio ao fluxo de consciência, e usar muitos tipos diferentes ao mesmo tempo, ou dentro de um espaço relativamente curto... para exercitar tanto intelectual como emocionalmente o leitor (WOLFE, 2005, p. 28).

Para isso, o jornalismo, ao se aproximar da literatura, tende a se aproximar com maior ênfase - se comparado ao padrão de jornalismo distante do literário - à dimensão estética. Sejam quais forem os escopos que permeiam uma narrativa, parece despontar a coordenação de recursos e elementos narrativos em que o plano da expressão não funcionaria como mero “meio”, mas como componente convidativo à vivência estética. E tudo isso em uma estrutura que oriente o sentido.

Ciente das implicações que o termo *estrutura* pode suscitar - bastando lembrar que o Estruturalismo agitou o campo das Ciências Humanas como um dos “movimentos” intelectuais mais influentes do século XX, da linguística à antropologia, da crítica literária à psicanálise), ainda assim tomamos a designação.

O termo *estrutura* provém da palavra latina *structura*, derivada do verbo *struere*, "construir" (LOPES; REIS, 1988, p. 34). Para nossos interesses vale tomar *estrutura* em estreita relação com *função*: "implica assim a noção de função: integrado, pelo trabalho estético, no todo que é a forma, qualquer elemento passa a desempenhar uma função" (LOPES; REIS, 1988, p. 35).

Todos os elementos da história possuem seus devidos papéis e funções na narrativa, tendo no texto completo a atribuição de significados. Nos enunciados narrativos tal processo certamente é imperceptível para a maioria dos leitores; embora existente na percepção geral das operações, das relações não só entre afirmativas como de frases e seus encadeamentos lógicos. Cada destinatário, com sua própria bagagem (de variada matiz, o que nos faz pensar em aspectos desde psicológicos quanto sociológicos) terá uma compreensão, interpretação ou experiência de significação diante das relações e operações formais de um texto.

Para um teórico do campo da teoria literária tomado pela onda do Estruturalismo (e muito influenciado pelo Formalismo russo), Tzvetan Todorov (2006), a estrutura é baseada na língua, a qual distingue a literatura das outras artes, e acrescenta a possibilidade de diversas funções de uma mensagem, equilibrada a partir da função estética, que intervém tanto no sistema da literatura quanto no da língua. Segundo o autor, em uma análise conforme a teoria formalista é preciso considerar o conjunto de elementos. A significação estaria na relação com os outros elementos e a desigualdade dos elementos não significa uma união qualquer. A relação ocorreria com base na hierarquia de planos e níveis seguindo os eixos das substituições e encadeamentos. A construção do texto não passaria do encadeamento de relações lógicas entre opostos de modo a criar um significado.

Permitindo-nos um olhar para as relações literatura-jornalismo no cerne da narratividade, já houve tentativas de criação de um "modelo" a ser seguido que indicasse o modo de fazer do jornalismo com aspectos literários, apesar de nenhum ser consolidado. O novo jornalismo se configura como uma tendência desenvolvida a partir de iniciativas individuais e possíveis influências narrativas e estilísticas entre os autores em localidades e tempos distintos, além das escolas literárias e demais variáveis, com vasta variedade de autores, seus próprios estilos. Uma formalização *estrutural* poderia delimitar a possibilidade da diversidade de narrativas e obras ainda a seguir por esse campo.

Apesar da inexistência de um formato, Ferreira (2004) propõe a materialização da luta ideológica como definidora das relações forma-conteúdo. “o sentido, significado e valor dos textos dependem, basicamente, de um lugar de enunciação (ligado aos aparelhos ideológicos e repressores correspondentes e em sintonia com os respectivos discursos da história que os atravessam e constituem” (FERREIRA, 2004, p. 331).

A partir dessa visada para o âmbito do discurso é possível encontrar e analisar certos elementos do plano da expressão, a forma como foram empregados, marcas ideológicas e históricas. É possível ainda identificar a “identidade textual” do autor, ou seja, características próprias da escrita perante seu lugar de enunciação. Há, de outro lado, certas dimensões que podem ser consideradas, como a inflexão da literatura do Realismo no Novo Jornalismo. Os “processos narrativos realistas” também são características comuns no Novo Jornalismo e utilizados, conforme Cosson (2001), para mascarar a subjetividade que pode atingir o caráter factual da narrativa, aprofundando o jornalismo para além do espelhamento da verdade e objetivando a “denúncia social”.

Ao mesmo tempo que a denúncia social da escrita jornalística-literária pode servir como iniciativa a uma atitude “revolucionária” pela sociedade, pode também servir para legitimar a existência de condutas de cenários políticos, ou ainda conceder mais poder aos detentores de tal repreensão. Implica na existência de posições ideológicas para mudar, alterar ou ajustar certa ordem social estabelecida, devendo ser considerada a partir da obra como um todo (COSSON, 2001, p. 66). Ao encontro deste pensamento Ferreira (2004) aponta o Novo Jornalismo como resposta a acontecimentos “transformadores” com base, por exemplo, na defesa dos direitos humanos.

Assim, de forma prática, a análise da presente pesquisa “será constituída prioritariamente pela descrição dos signos técnico-narrativos que estruturam os diversos âmbitos compositivos mencionados” (LOPES; REIS, 1988, p. 29). Mais que explicar como se articulam os componentes formativos é entender, conforme os mesmos autores, a *projeção semântica* de uma narrativa. É possível observar a existência de algo que está por trás do real significado do dito, de forma subjetiva pelas entrelinhas. “Somente o domínio profundo do texto permite o exercício da comunicação pelas entrelinhas” (SILVA, 2002, p. 47), justamente o que o jornalista

(como qualquer autor ficcional) pode fazer, imprimindo determinado posicionamento em um texto ao mesmo tempo que busca configurar um *efeito* de imparcialidade.

Por trás de um texto escrito, há outro texto, inscrito. Por trás do tema, descrito, existem outros assuntos, transcritos. Só é verossímil aquilo que, ao expressar-se, inclui alguma falsidade, uma deformação (de forma ação). O jornalismo, como construção de texto, precisa falar do verdadeiro, sem falsidade, mas com verossimilhança (SILVA, 2002, p. 49).

A linguagem é a função mediadora entre o sujeito e o mundo na busca por sua representação, “constitui um fato ou fenômeno de consciência, individual e social, que acompanha, em uma determinada sociedade, tal palavra (ou uma série delas) e tal objeto (ou constelação de objetos)” (SATO, 2002, p. 30). Nesse contexto, são válidas as contribuições de Pesavento (1998) sobre a representação na criação de identidade dos homens em determinados tempos e lugares, esta que

[...] envolve uma relação ambígua entre "ausência" e "presença". No caso, a representação é a presentificação de um ausente, que é dada a ver por uma imagem mental ou visual que, por sua vez, suporta uma imagem discursiva. A representação, pois, enuncia um "outro" distante no espaço e no tempo, estabelecendo uma relação de correspondência entre ser ausente e ser presente que se distancia do mimetismo puro e simples (PESAVENTO, 1998, p. 19)

A apreensão pelo leitor desse caráter subentendido ou mesmo do suposto real acontece pela representação, por meio de signos, significante e significado, ou ainda representante e representado. Segundo Ricoeur (2012, p. 1), “consiste na produção de uma nova pertinência semântica por meio de uma atribuição impertinente”. Ao tempo que a mimética é a aplicabilidade na esfera do agir humano, com função no campo da ação e seus valores temporais. Assim, “a problemática última tanto da identidade estrutural da função narrativa como da exigência de verdade de toda obra narrativa é o caráter *temporal* da experiência humana” (RICOEUR, 2012, p. 9), que na construção de uma identidade une história e literatura na representação do mundo social ou como práticas discursivas atuantes com certos métodos e fins (PESAVENTO, 1998, p. 20).

Retomando Rosenfeld (1968), um texto é constituído por vários contextos, planos e aspectos que na obra ficcional são preparados ao resultar em concretizações a partir da imaginação do leitor. Por isso a importância da palavra e

suas conotações ao referir-se a qualquer tipo de coisa: aparência física, processos psíquicos, momentos visuais, táteis, auditivos, entre outros.

Perante tais contribuições, a análise da narrativa não se basta às ações, personagens e lugares, mas requer a observação de outros fatores como o estilo, perpetuando a variedade entre as diversas histórias construídas, sejam ou não ficcionais. O estilo e a forma de organização dos elementos ditam o modo de andamento da história.

A análise dos livros-reportagem de Norman Mailer e Osny Tavares deverá, embora de modo subjacente, estar tomada sobre a inflexão de tais considerações. De todo modo, em âmbito mais estrito, buscaremos estar atentos ao plano da expressão, ou seja, o modo como o discurso foi empregado; mais particularmente, categorias narrativas (tempo, espaço, focalização etc). Em linhas gerais, falar em plano da expressão no nosso caso implica estarmos atentos para “identificar os usos estratégicos da linguagem para produzir determinados efeitos de sentido” (MOTTA, 2013, p. 136). E desta forma identificar as estratégias e sentidos possíveis no plano metanarrativo. A partir da análise da configuração em que a narrativa acontece ocorre uma resignificação, que

[...] surge a partir da serialidade do enredo, da revelação dos conflitos dramáticos (políticos, psicológicos, religiosos ou ideológicos), das estratégias narrativas utilizadas, dos efeitos de sentido produzidos, da identificação do fundo moral, fábula ou ideologia, que vai-se tornando cada vez mais nítida. (MOTTA, 2013, p. 143)

Nos mesmo parâmetros, além dos conflitos entre os componentes da história, Gancho propõe “os conflitos morais, religiosos, econômicos e psicológicos; este último seria o conflito interior de um personagem que vive uma crise emocional” (GANCHO, s.d., p. 8). Assim,

[...] o nome das personagens, os discursos que enunciam, os fragmentos descritivos que incidem sobre elas ou sobre certos espaços, o jogo de forças que configuram uma intriga, constituem procedimentos manifestativos capazes de sugerirem sentidos que, por sua vez, remetem para o elenco de temas e para o sistema ideológico que presidem ao relato. (LOPES; REIS, 1988, p. 139).

Isso pode ocorrer de forma intencional ou não intencional, subjetivamente às crenças e concepções do autor. O formato que configura um discurso ou a narração

também são essenciais, por meio de deformações eficazes que podem até tornar mais claro o conteúdo. Essa forma expressiva é aprendida pelo jornalismo a partir da prosa (SILVA, 2002, p. 50).

Naturalmente, são diversos os recursos narrativos literários utilizados pelo jornalismo na escrita não-ficcional. Eles contribuem sugestivamente a uma configuração ficcional em obras baseadas na factualidade por meio da forma de apresentação dos personagens, contextos, cenários, lugares, tempo; uso de elementos comuns na literatura ficcional como diálogos, longas descrições, divagações e pensamentos de personagens, ou ainda alternâncias temporais, fluxos de memória, dissincronia cronológica.

Ao relacionar os “realistas sociais” como “antecipadores” dos repórteres do Novo Jornalismo, Wolfe (2005) aponta como congruências entre ambos no âmbito textual, a retratação de cenas, diálogos extensos, status de vida emocional, além dos dados usuais do ensaio-narrativa. O efeito de objetividade está no delineamento textual com especificidades, detalhes e descrições que se baseiam no romance ou nos contos realistas para a tessitura narrativa das diversas possíveis “realidades”, além da questão verossimilhança visada pela factualidade.

Pena (2006) e Cosson (2007) apontam que para Wolfe os recursos básicos do Novo Jornalismo são a construção da narrativa e história cena em cena; o uso extensivo de diálogos; o ponto de vista interno e de mais de um personagem; e o uso de detalhes simbólicos como hábitos e gestos. Mas o “novo jornalismo” não apresenta apenas essas características como marcas. Muitos outros recursos literários, estilísticos, conceituais e de construção são observados nas obras que posteriormente foram consideradas peculiares da tendência.

Norman Sims (1995) formulou uma lista de recursos que podem ser complementares aos de Wolfe, como a exatidão, estrutura, voz autoral, responsabilidade e uso de metáforas. “Autores com os quais conversei mais recentemente adicionaram ainda ‘envolvimento’ e ‘criatividade artística’, algo não muito frequentemente associado com não-ficção” (VILAS BOAS, 2006, p. 148 ¹)

Para o efeito de real podem ser usados também advérbios e expressões adverbiais de tempo e lugar, resultando na impressão do imediato e visão do instantâneo, como aponta Motta (2013). Os mesmos efeitos também são alcançados a partir do uso de referências, citações, identificação sistemática de lugares e pessoas, dêiticos espaço temporais e de lugar, ou ainda números e estatísticas, que

resultam em maior precisão. Mais que efeitos de real, a apresentação de maior número de informações garante certo caráter creditício, característica intensivamente visada. O jornalismo não-ficcional une elementos de credibilidade à elementos configurativos ficcionais, de modo que:

[...] a questão em torno de todos os discursos contidos em qualquer manifestação cultural não é primariamente a da sua falsidade ou verdade, mas a da função programada e a ser cumprida: o que o discurso quer que seja verdade ou mentira e porque (FERREIRA, 2004, p. 318).

Tais considerações muito gerais buscam tangenciar nuances de correlação que permeiam o factual do jornalismo e a ficção literária; as sugestivas intencionalidades (textuais) existentes, componentes formais no processo de narração, mecanismos narrativos como recursos na construção estrutural de um discurso e consequentes sentidos. Agora parece oportuno tratarmos de intertextualidade, conceito que subjaz ao movimento de cotejo que devemos empreender entre as obras de Mailer e Tavares.

2.2. Intertextualidade

As implicações acerca da intertextualidade são permitidas a partir da consideração do paradigma do texto como lugar de interação. O conceito de texto, a despeito de diversas definições ao decorrer do tempo, pode ser tomado como resultado das considerações de um postulado de determinações de alguns autores, englobando significados em âmbitos como do signo, função, sociocognição, interação ou mesmo o sentido (HARTMANN, 1968; KOCH, 1999, 2004; SCHMIDT, 1978; MARCUSCHI, 1983; BAKHTIN, 1986 *apud* BENTES et al, 2008, p. 85).

O conceito de intertextualidade foi introduzido por Julia Kristeva na década de 1960, baseado na alusão e possíveis relações de uma obra e outra. Todo texto recorre a um arsenal anterior de outros textos e conhecimentos, o que implica na forma como ele será interpretado. Conforme o modelo bakhtiniano (1929) a consideração da intertextualidade se baseia na noção de diálogo; dialogismo. Se todo texto é um tecido, cujos fios provêm de tecidos anteriormente produzidos, a intertextualidade é a relação de um texto com outros textos, seus anteriores. A intertextualidade, aliás, é uma condição de todo e qualquer texto. Conforme o

“postulado dialógico” (1929), considera-se que um texto (enunciado) não existe nem pode ser avaliado e/ou compreendido isoladamente: ele está sempre em diálogo com outros textos. Todo texto possui um “diálogo” com os que o precedem, retoma-os, cita-os ou possui alguma outra forma de relação.

Os enunciados não refletem apenas conteúdo, mas estilo da linguagem. Deve ser levado em conta também a sua forma composicional, que segundo Bakhtin (2011) está ligada indissoluvelmente ao todo do enunciado, determinado pelas especificidades de um determinado campo da comunicação. Cada campo possui, portanto, certos tipos de moldes estáveis de enunciados, com “natureza *verbal* (linguística) comum” (BAKHTIN, 2011, p. 263), denominados gêneros do discurso.

A diferenciação entre os textos estaria no estilo, presente em cada enunciado individual ao refletir a individualidade do enunciador. Apesar disso, nem todos os gêneros têm liberdade de estilo, como, por exemplo, os textos produzidos pelo jornalismo moderno, ao ter como base a busca pelo *efeito* de imparcialidade e objetividade. Com isso, um enunciador supostamente neutro resulta em moldes composicionais “não tão” estilísticos - ou seja, parecem estar condicionados a certos padrões. Em contraposição, a literatura - sobretudo a poesia, mas também o romance e o conto - é uma das mais propícias à liberdade e variedade estilística dos escritores, no qual “o estilo individual integra diretamente o próprio edifício do enunciado, é um de seus objetivos principais” (BAKHTIN, 2011, p. 265).

Na perspectiva de Bakhtin cada gênero do discurso é composto por enunciados que apresentam similaridade no estilo, tema e composição, apesar de variações. Tais parâmetros dos gêneros discursivos implicam-nos como indissociáveis de transmissão da história da sociedade (BAKHTIN, 2011, p. 268). Bakhtin (2011, p. 269). O linguista russo pontua que “o estudo do enunciado como unidade real da comunicação discursiva permitirá compreender de modo mais correto também a natureza das unidades da língua (enquanto sistema) - as palavras e orações”. (BAKHTIN, 2011, p. 269). O autor ainda acrescenta sua visão sobre a forma de recepção e compreensão do significado do discurso pelo ouvinte, que estabelece, portanto, uma relação ativa responsiva. Tal parâmetro se reflete no fato de que o ato do falante pressupõe a existência tanto de sistema da língua que usa como de enunciados antecedentes, com os quais seu enunciado possui relações, de modo que “cada enunciado é um elo na corrente complexamente organizada de outros enunciados” (BAKHTIN, 2011, p. 273).

O discurso, por sua vez, existe apenas pelo enunciado no seu pertencimento a um sujeito do discurso. Todo enunciado tem um princípio e um fim absoluto, os enunciados precedentes (de outros) e os posteriores (os responsivos de outros). A unidade real do enunciado é portanto delimitada pela alternância dos sujeitos do discurso (BAKHTIN, 2011, p. 275). As relações entre enunciados integram o “outro”, o qual é possível somente entre diferentes sujeitos.

A alternância dos sujeitos é para Bakhtin (2011) a primeira peculiaridade constitutiva do enunciado como unidade da comunicação discursiva, que o distingue da unidade da língua. A segunda é a conclusibilidade específica do enunciado, que é o fato do falante acabar de dizer ou escrever tudo o que precisava em tal momento ou sob certas condições. Portanto, o todo do enunciado, seu volume e fronteiras são determinadas pela intenção discursiva de discurso ou a vontade discursiva do falante. Tais aspectos determinam o objeto, sua forma, composição, intenção, os limites, o gênero, entre outros.

Portanto, a escolha do gênero do discurso reflete de forma essencial a vontade discursiva do falante. (BAKHTIN, 2011, p. 282). O autor aponta também para possibilidade de reacentuação dos gêneros, que é a mistura de gêneros diferentes, com fins análogos. Como exemplo, a escolha emergida aos limites entre jornalismo e literatura de ficção muito se relaciona às suas funcionalidades e intenções discursivas na relação tanto ao conteúdo, como à forma.

A trilha bakhtiniana faz divisar a diversidade dos gêneros devido a fatores como a situação, a posição social e as relações sociais. Os enunciados existem indissociáveis de épocas, grupos sociais; daí se flagram nos enunciados “cargas de autoridade”, como manifestações rígidas de tradições “conservadas em vestes verbalizadas” (BAKHTIN, 2011, p. 294). Portanto, a

[...] experiência discursiva individual de qualquer pessoa se forma e se desenvolve em uma interação constante e contínua com os enunciados individuais dos outros [...] experiência caracterizada como processo de *assimilação* - mais ou menos criador - das palavras *do outro* (e não das palavras da língua) (BAKHTIN, 2011, p. 294).

Os gêneros do discurso são, assim, importantes para a compreensão mútua quanto às formas da língua. Os gêneros são mais mutáveis, flexíveis e plásticos conforme Bakhtin (2011, p. 285), que também critica linguistas como Sausurre (1933) que definem os enunciados apenas como combinações de formas da língua,

ignorando as formas destas, que são os gêneros. O sentido de uma oração, portanto, depende do enunciado, que é mais complexo, o todo. Desta forma,

[...] cada enunciado se caracteriza, antes de tudo, por um determinado conteúdo semântico-objetual. A escolha dos meios linguísticos e dos gêneros de discurso é determinada, antes de tudo, pelas tarefas (pela ideia) do sujeito do discurso (ou autor) centradas no objeto e no sentido. É o primeiro momento do enunciado que determina as suas peculiaridades estilístico-composicionais. (BAKHTIN, 2011, p. 289)

Vale ressaltar um elemento que determina a composição e estilo, o *expressivo*: “a relação subjetiva emocionalmente valorativa do falante com o conteúdo do objeto e do sentido do seu enunciado” (BAKHTIN, 2011, p. 289). Isso determina a forma de composição e a escolha dos elementos de um enunciado. Já para a expressão fica a cargo da determinação do estilo.

Em resumo, o falante possui um arsenal de possibilidades linguísticas e recursos como os lexicais, morfológicos e sintáticos. De modo que expressem os juízos de valor do falante a partir do conjunto de palavras escolhidas e combinadas. A expressão ocorre no processo de emprego da palavra em um enunciado, sendo este possuidor de expressividade e significado. Tal significado ainda exige a atitude responsiva do ouvinte ou leitor. No entanto, o falante não é um ser isolado das conformações sociais e econômicas específicas.

Tal caminho teórico leva à relação à intertextualidade, no fato do enunciado integrar “a cadeia da comunicação discursiva” como apontado por Bakhtin (2011). Assim, as palavras não são escolhas somente da língua, elas comumente são tiradas de outros enunciados, geralmente congêneres a ele próprio, seja pela composição, pelo tema ou estilo. E ainda pelo próprio gênero, que possui entre seus enunciados congêneres certa expressão típica inerente (BAKHTIN, 2011, p. 293).

Os enunciados não são indiferentes entre si nem se bastam cada um a si mesmos; uns conhecem os outros e se refletem mutuamente uns nos outros. [...] Cada enunciado deve ser visto antes de tudo como uma *resposta* aos enunciados precedentes de um determinado campo (BAKHTIN, 2011, p. 297).

Essa resposta ao qual se refere pode ser melhor entendida como a existência de um certo tipo de relação, como a introdução de certos enunciados no contexto de outro, de palavras ou orações isoladas e plenas, redefinidas, reassimiladas ou pela pressuposição delas, ou ainda de um outro enunciado sobre o mesmo tema.

Portanto, para se aferir o estilo de um enunciado é preciso levar em conta as tonalidades dialógicas. Os enunciados subsequentes também estão ligados a dado enunciado, posto que ao se construir um enunciado já é levado em consideração um possível atitude responsiva por parte do outro, participante ativo da comunicação discursiva (BAKHTIN, 2011, p. 301). O enunciado tem autor e destinatário. O enunciado sofre influência da concepção imaginativa da forma com que será recebido, determinante a cada gênero.

Após tais ponderações Bakhtin inclui o conceito de texto, tomado por ele como a realidade imediata. E também como enunciado, a partir de dois elementos: a sua ideia (intenção) e a realização dessa intenção, sendo a inter-relação dinâmica entre eles determinante na índole do texto (BAKHTIN, 2011, p. 308). Parte-se, portanto, do apontamento dos diálogos e das relações dialógicas entre os textos e no interior de um texto. Isso implica que a oração se reproduz, mas o enunciado não. Mesmo se for igual a outro enunciado, não é o mesmo, possui novas cargas de valor, de sentido. As próprias relações de sentido entre enunciados também são, para Bakhtin, dialógicas. Se a oração se repetir em um enunciado, ela é uma nova parte do enunciado; mudou de lugar e função.

O dialogismo também existe, para Bakhtin, entre autor e leitor, de modo que a compreensão é dialógica. “Na *explicação* existe apenas uma consciência, um sujeito; na *compreensão*, duas consciências, dois sujeitos.” (BAKHTIN, 2011, p. 316). Da mesma forma acontece entre os planos de sentido entre autor e personagem, em que se explicita a relação entre a posição de vista de cada um. Porém entre eles também podem existir relações dialógicas no intercruzamento dos planos de discurso (BAKHTIN, 2011, p. 322), em que é possível o autor expor seus pontos de vista a partir do personagem.

Bakhtin explicita que por trás de cada texto está o sistema da linguagem, que corresponde a tudo que o que é repetido e reproduzido, tudo o que pode ser dado fora de tal texto (o dado). Ao mesmo tempo, na individualidade de cada texto reside o seu sentido e a intenção pela qual foi criado (BAKHTIN, 2011, p. 310). Assim, “a reprodução do texto pelo sujeito (a retomada dele, a repetição da leitura, uma nova execução, uma citação) é um acontecimento novo e singular na vida do texto, o novo elo na cadeia histórica da comunicação discursiva” (BAKHTIN, 2011, p. 311). O texto acontece a partir de duas consciências e dois sujeitos, encontro do texto pronto e do texto a ser criado, que reage.

Com base em tais conceitos, parte-se à ideia de intertextualidade propriamente dita - que abrange os “diálogos” entre enunciados. A identificação das intertextualidades de um texto resulta na melhor aferição e esclarecimento sobre os sentidos, e no processo de recepção. A análise na trilha intertextual é viável, portanto, também no ato de comparação entre o interior e exterior do texto, caracterizando cada um conforme sua própria diferença.

Bentes, Cavalcante e Koch (2008) classificam a intertextualidade em dois tipos, *lato sensu* (em sentido amplo) e *stricto sensu* (presença de intertexto). A intertextualidade *lato sensu* assume a perspectiva de que “as ligações que podem ser estabelecidas entre um texto e outro(s) texto(s) ocorrem não apenas com enunciados isolados, mas com modelos gerais e/ou abstratos de produção e recepção de textos/discursos” (BAUMAN, BRIGGS, 1995 *apud* BENTES et al, 2008, p. 85). Nessa classificação, podem ser considerados principalmente os gêneros do discurso e suas práticas de produção e recepção, que por sua vez apresentam estratégias de manipulação da nomeada intertextualidade genérica, marcada pela apropriação de um gênero pela interpenetração de outro no seu curso de produção.

“Os recursos estruturadores da narrativa são responsáveis pela própria caracterização e diferenciação dos gêneros em questão, além de que a mobilização de um ou outro recurso tipológico revela diferentes ênfases no trabalho de construção de relações intertextuais” (BENTES et al, 2008, p. 86). Assim, existem estratégias de manipulação da intertextualidade genérica, a partir das relações entre os gêneros, seja sobre a forma composicional, conteúdo temático ou estilo. As estratégias podem acontecer de várias formas, como por mudanças de palavras, por exemplo, ao parafrasear os sentidos.

Os gêneros são por si só intertextos porque se relacionam a todas as outras produções configurativas que o integraram. Os processos de produção e recepção do gênero integram de forma intrínseca relação com outros textos, modelos gerais (BENTES et al, 2008, p. 89). As configurações gerais de um gênero remetem a um modelo textual esperado, o qual repercute na coesão e coerência tanto na produção como interpretação (BAUMAN, BRIGGS, 1995 *apud* BENTES et al, 2008, p. 90 *apud*). Parâmetros semelhantes são tomados por Genette sob a denominação de arquitextualidade, postulando a superestrutura de um gênero, que devido a seus efeitos apresenta alteração de conteúdo esperado. (BENTES et al, 2008, p. 132).

Outro tipo de intertextualidade que interessa a nosso estudo é a noção de Koch (1997, 2004) sobre a intertextualidade das semelhanças e das diferenças. No primeiro, o texto da intertextualidade é usado com objetivo e finalidade argumentativos, enquanto no segundo formaliza-se pela ridicularização ou razão de mostrar improcedência (BENTES et al, 2008, p. 123). Diferentemente das classificações anteriores, estas se voltam à questão funcional.

A mesma autora propõe a *alusão*, que funciona como a proposição da relação entre o texto e outro a qual são remetidas suas inflexões (BENTES et al, 2008, p. 123). A *alusão* pode ser tomada como uma intertextualidade de copresença ao considerar uma referência do todo de um texto ou obra. “Na alusão, não se convocam literalmente as palavras nem as entidades de um texto, porque se cogita que o co-enunciador possa compreender nas entrelinhas o que o enunciador deseja sugerir-lhe sem expressar diretamente.” (BENTES et al, 2008, p. 127).

Já quando ocorre de um texto estabelecer relações com outros segmentos textuais que compõem uma obra, Genette nomeia como paratextualidade (BENTES et al, 2008, p. 131); conceito que engloba tudo que está em volta do texto como título e subtítulo, que pode exercer alguma “influência” ou interferência e resultar em determinados efeitos de sentido para com o leitor. Por isso, são também elementos importantes ao se pensar em estratégias de manipulação na intertextualidade.

Interessa também a este trabalho, para as posteriores análises, a intertextualidade *stricto sensu*. Diferentemente da *lato sensu*, nela “é necessário que o texto remeta a outros textos ou fragmentos de textos *efetivamente* produzidos, com os quais estabelece algum tipo de relação” (BENTES et al, 2008, p. 17). Mas vale ressaltar que ao estar desinserido do lugar de origem, tal texto ou fragmento apresenta novos efeitos - aspecto essencial à nossa intenção e objetivo de analisar o “sentido de luta” em cada uma das obras, *A Luta* e *A Quatro Punhos*. Tal tipo de intertextualidade remete à temática, no compartilhamento de temas com conceitos e terminologias próprias. No caso dos livros da presente pesquisa, ela existe no compartilhamento do “assunto” luta, o que se articula, por outro lado, ao formato de uma escrita jornalística-literária.

Ainda sob tais parâmetros, a subdivisão da intertextualidade em explícita e implícita também contribui para os nossos intentos. A primeira remete à existência de referência e citações, enquanto a segunda, como o próprio nome diz, “espera” que o leitor/ouvinte seja capaz de reconhecer a presença do intertexto pela “ativação

do texto-fonte em sua memória discursiva, visto que, se tal não ocorrer, estará prejudicada a construção do sentido” (BENTES et al, 2008, p. 31).

Integrando a subdivisão implícita, a *subversão* implica a descoberta do intertexto como essencial para a compreensão do sentido, geralmente a partir de fontes de intertextos presentes na memória coletiva. “A não apreensão do texto fonte, nesses casos, empobrece a leitura ou praticamente impossibilita a construção de sentidos próximos àqueles previstos na proposta de sentido do locutor” (BENTES et al, 2008, p. 35). Portanto, identificar os intertextos nesse caso é fundamental ao desvendamento de suas nuances de sentido na experiência da interpretação.

Nesse caminho, e levando em consideração a intertextualidade intergenérica, as configurações de gênero são em grande parte resultado do contexto, do âmbito social, das trocas e interações de comunicação. “Os exemplares de cada gênero, evidentemente, mantêm entre si relações intertextuais no que diz respeito à forma composicional, ao conteúdo temático e ao estilo, permitindo ao falante, devido à familiaridade com elas, construir na memória um *modelo cognitivo de contexto* (VAN DIJK, 1994; 1997 *apud* BENTES et al, 2008). Modelos estes que podem ser usados conforme a conveniência, considerando o formato, estilo e tipos de conteúdos dos gêneros textuais e seus usos em práticas sociais.

Determinados efeitos de sentido podem, portanto, resultar do uso de certa moldura de um gênero fora de seu contexto, como a própria utilização do gênero literário pelo jornalístico. A “mobilização do contexto sociocognitivo é essencial para a detecção da ironia, do humor e, portanto, para a construção de um sentido consentâneo com a proposta de dizer do produtor do texto” (BENTES et al, 2008, p. 66).

Tais considerações devem, de modo ora subjacente, ora ostensivo, dirigir-se ao cotejo dos dois livros-reportagens que nos interessam. É necessário, pois, seguir o viés intertextual em que “dialogam” *A Luta* e *A Quatro Punhos*.

3. AS OBRAS

Chega-se ao momento de conferir os livros-reportagem *A Luta*, de Norman Mailer, e *A Quatro Punhos*, de Osny Tavares. Naturalmente, o olhar não deve perder de vista a dimensão contextual em que cada obra está inserida. O ato esportivo presente em ambos os livros que instiga o cotejo é a luta de boxe, caracterizada pelo combate a partir da utilização dos punhos, além de diversas outras especificidades que a designam e a qualificam. Vamos, em linhas gerais, nos dedicar aqui à aferição do conteúdo das obras, avaliar as dimensões de sentido do “tema luta de boxe” em cada uma.

3.1. A luta do século

A Luta de Norman Mailer narra o combate de boxe entre os dois maiores pugilistas de meados dos anos 70, Muhammad Ali e George Foreman, que ocorreu no dia 30 de outubro de 1974, em Kinshasa, no Zaire (atual Congo). Muhammad Ali nasceu em Louisville, Kentucky, nos Estados Unidos, e foi batizado como Cassius Marcellus Clay. Em 1964, se converteu ao islamismo e mudou de nome, algo apenas concedido a frequentadores tradicionais da religião, afirmando o abandono em definitivo da religião cristã.

A nova religião por ele adotada seguia pela vertente de independência negra defendida pelo lutador, permitindo-lhe ainda que explorasse questões políticas e sociais. O pugilista usava sua posição no boxe, a fama e seu reconhecimento para “lutar” por questões no âmbito dos direitos civis, como a emancipação do negro na sociedade americana. “E, na medida em que o lutador consegue vencer as lutas e conquistar títulos, ele adquire também maior condição para expor publicamente sua discordância à política racial” (NETO, 2010, p. 113).

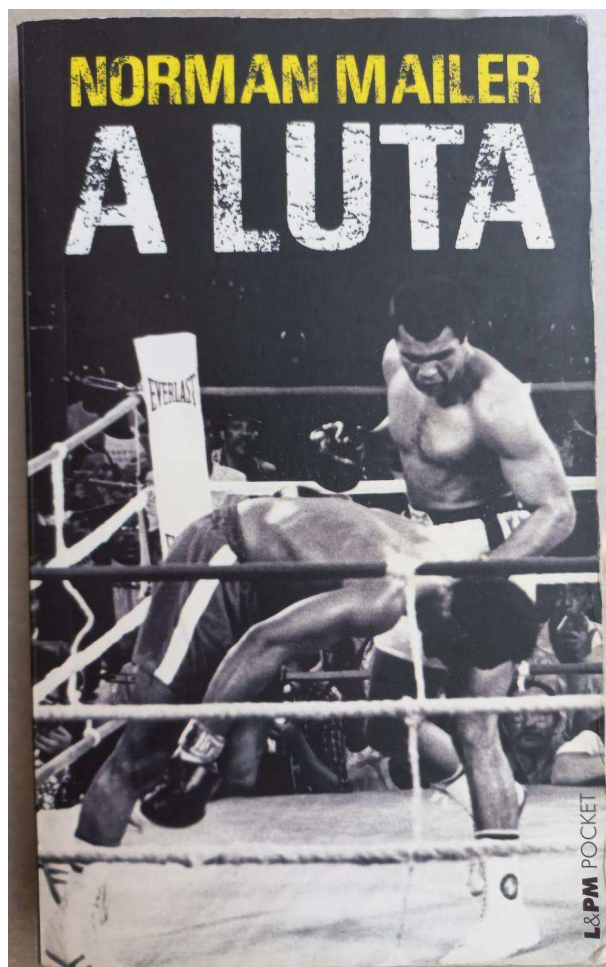


Imagem 1: capa do livro *A Luta*, de Norman Mailer, publicado em julho de 2019.
Fonte: acervo da pesquisadora.

Ao mesmo tempo, interessava ao grupo religioso islâmico ao qual Ali se associava ter o prestígio do esportista para se fortalecer socialmente, divulgar suas ideias e conquistar mais adeptos (NETO et. al, 2010, p. 115). Existe, entretanto, a especulação segundo a qual a adesão de Ali ao eslamismo não fora uma decisão deliberada, mas sob o efeito de orientações de líderes religiosos. Mas nada que pôde ser comprovado.

Na obra, em uma relação intertextual com relatos biográficos sobre Ali, o narrador evidencia em diversos momentos o apoio de religiosos ao lutador. “Era impressionante o número de repórteres judeus em Nsele com afeição por Ali” (MAILER, 2019, p. 180). E não só por religiosos; o apoio popular é presente também na relação estabelecida entre Ali e habitantes de Nsele (local do Zaire onde se hospedou), e demais faixas de público por meio da mídia, chegando inclusive a ser tratado como representante de “seu povo”.

Ali era uma figura imponente social e politicamente. Ele manteve-se como um farol de esperança para as pessoas oprimidas ao redor do mundo e personificava o pensamento de que, a não ser que haja um motivo muito forte para matar pessoas, a guerra era algo errado. De certa forma, ele era profundamente religioso e espiritual (HAUSER, 2016).

Ali também era politicamente envolvido com o movimento negro americano, bem como com o movimento de cunho islamista conhecido como Nação Islã, que pregava a supremacia negra, o antissemitismo e teorias exóticas (BOECHAT, 2016). Foi justamente por este movimento que se recusou a ir para a Guerra do Vietnã em 1967 e, conseqüentemente, perdeu o título de campeão mundial e a licença para lutar. Conforme o texto do escritor Thomas Hauser, biógrafo do boxeador Muhammad Ali, publicado pelo jornal inglês "The Guardian":

A guerra no Vietnã estava no auge. Muhammad tinha sido convocado para o serviço militar e a suposição é de que ele iria recusar o chamado. Ele mesmo deu uma pista ao dizer: "Por que me pedem para botar um uniforme e ir 10 mil milhas longe de casa para jogar bombas e atirar em pessoas no Vietnã, enquanto os negros de Louisville são tratados como cachorros?" (HAUSER, 2016).

Portanto, Ali é impedido de lutar como forma de punição. Mas ao invés de permanecer em posição de inferioridade ou fraqueza, a trajetória de Ali passa a ser perseverança e tenacidade ao voltar a lutar, alcançar o título de campeão mundial, e, com prestígio ainda maior, a possibilidade de participar de uma sociedade estabelecida sem ter de seguir determinações por ela impostas. Uma luta que não se bastaria aos ringues. Em 1970, quando voltou para o esporte, "parecia destemido e quase no limite da felicidade, como se a disciplina de ter atravessado duas mil noites dormindo sem o título que lhe tinha sido tirado sem que ele jamais tivesse perdido uma competição" (MAILER, 2019, p. 196).

Tais envolvimento de cunho revolucionário em Ali decorrem, sobretudo, das nuances que permeavam o contexto. Os Estados Unidos, entre 1960 e 1970, foram marcados pela segregação racial e a presença segregacionista do cristianismo. Neto et al (2010, p. 109) em revisão de autores, explicam que a religião descrevia comportamentos e crenças adequados em detrimento a pessoas brancas e negras, em diversos espaços sociais. Os brancos eram os dominantes e com poder de determinar os lugares e comportamentos das pessoas, enquanto os negros eram ostensivamente inferiorizados e vítimas de violência, o que resultava em tensão e revolta.

Assim, numa sociedade governada por brancos, um negro ser aceito como campeão mundial de boxe não causaria nenhum estranhamento à sociedade, já que os boxeadores profissionais eram, na sua maioria, representantes de classes sociais mais baixas e essas classes eram representadas, na sua maioria, por indivíduos negros. Eles seriam aceitos especialmente ou somente se ele se autopercebesse e fosse reconhecido de acordo com o disposto pela boa-sociedade, reforçando as normas da sociedade estabelecida (NETO et al, 2010, p. 110).

O boxe era um esporte atribuído à classe negra e pobre. Mas Ali vai na contramão do “uso” do boxe em suas atitudes de não submissão aos preconceitos estabelecidos socialmente por parte da sociedade norte-americana. Dá-se, assim, o esquivamento das determinações impostas, as quais garantiam a uma pessoa se tornar membro da sociedade “de bem”. Não aceitar lutar na Guerra do Vietnã é o principal gesto de Ali que representa tal atitude.

A respeito da carreira de Muhammad Ali, o que as fontes estudadas retratam é uma ruptura do lutador com um boxe estabelecido em vista de um boxe outsider, não no que se refere propriamente ao estilo de lutar, mas sobretudo na forma de se comportar (sobre a política racial, a religião e a guerra) (NETO et al, 2010, p. 110).

Foreman, por sua vez, era “mais fechado”, introspectivo, possuía um comportamento que parecia se prestar a manter o controle e a concentração. “Ele podia inspirar assombro em seu franco desejo de demolir um oponente, sua taciturna relutância em parar de bater num homem com a luta interrompida” (MAILER, 2019, p. 161). Nas entrevistas de imprensa, suas falas pareciam ser calculadas. Diferentemente de Ali, não era claro quanto às suas possíveis crenças. Todavia, era o detentor do título de campeão mundial dos pesos-pesados antes da defesa de título, e considerado um grande lutador.

O evento esportivo considerado como a “luta do século” foi patrocinado por Mobutu Sese Seko - na época em que estava no regime ditatorial do Zaire - com o intuito de trazer visibilidade ao país e prestígio a si mesmo. Mobutu chegou ao poder no Zaire com o auxílio da CIA em 1965, após um golpe de estado. O apoio do governo americano à ação tirana e ditatorial de Mobutu diz respeito a ser ele um instrumento de combate às ameaças comunistas na região e ser contra o governo belga, interessado na exploração mineral daquela parte da África (BOECHAT, 2016).

Feito uma cobra em volta de um pau, o nome de Mobutu se entrelaça no Zaire com o ideal revolucionário. “Uma luta entre dois negros numa nação negra, organizada por negros e vista pelo mundo inteiro; eis uma vitória do mobutismo.” É o que diz uma das placas verdes e amarelas do governo na rodovia de Nsele até a capital, Kinshasa. (MAILER, 2019, p. 26).

O poderio de Mobutu é ressaltado em várias partes do livro de Mailer, como o relato de assassinatos em massa de “criminosos” do país na parte inferior do estádio esportivo onde ocorreria a luta entre Ali e Foreman. Em razão da alta taxa de criminalidade, seria “um pesadelo para Mobutu se os estrangeiros chegassem para ver a luta e fossem assaltados em massa” (MAILER, 2019, p. 126).

Tal cenário contextual, com contornos mundiais, é importante na obra. Trata-se de um flagrante do período da Guerra Fria, instaurado após a Segunda Guerra Mundial e marcada pelas tensões entre União Soviética, Estados Unidos, e seus respectivos aliados. Essa configuração leva a compreender vários acontecimentos e papéis desempenhados e envolvidos na luta entre Ali e Foreman. Quanto ao horário de realização do evento na madrugada (no Zaire), trata-se de privilégio concedido à transmissão midiática nos Estados Unidos (BOECHAT, 2016).

Responsável por unir as “duas lendas” em uma disputa, o organizador do evento, Don King, conforme as palavras de Mailer (2019), era ex-dono de boate, rei da jogatina em Cleveland; ficou preso durante quatro anos por matar um homem numa briga de rua. Mesmo com poucos recursos financeiros para um evento daquela magnitude, possuía habilidade empresarial, contatos importantes; propôs a disputa entre os dois lutadores oferecendo cinco milhões de dólares a cada um.

Em *A Luta* consta um relato de Ali se referindo ao dinheiro que receberia pelo evento. Ele afirma que metade do valor seria destinada ao governo, meio milhão para as despesas e um terço para o empresário. Para ele sobraria um milhão e trezentos. “Isso não é dinheiro. [...] Temos um hospital no qual estamos trabalhando, um hospital negro sendo construído em Chicago, custa cinquenta milhões de dólares. Meu dinheiro vai para causas” (MAILER, 2019, p. 90). Trata-se de uma fala que reforça seu apelo popular junto às causas sociais. Simpático, conseguiu grande apoio popular: “deu um passeio às margens do rio e foi cercado por centenas de homens, mulheres e crianças zaienses. Beijou bebês e tirou fotos com inúmeras donas de casa negras” (MAILER, 2019, p. 149). O livro não deixa de dar relevo ao quadro político e social em torno do evento esportivo:

[...] dois lutadores receberiam cada um cinco milhões de dólares, ao passo que, a 1.500 quilômetros de distância, à beira da fome mundial, negros morriam de inanição, dois lutadores que ganhariam cada um mais de cem mil dólares por minuto se a luta durasse menos. Era típico dessa loucura que um dos lutadores fosse um revolucionário e o outro um conservador, isto é, um muçulmano negro, cujo objetivo final era a cessão pelos Estados Unidos de um vasto pedaço do país para a formação de uma nação negra, e que estivesse, esse rico revolucionário conservador [...] combatendo um defensor do sistema capitalista (MAILER, 2019, p. 115).

O trecho acima supõe o posicionamento político dos lutadores, evidencia a relação consequente do esporte com a sociedade e, por consequência, o âmbito econômico. Na própria história do esporte, como exemplo, "quando a política tomou conta do que era olímpico essencialmente, o profissionalismo passou a existir de uma forma velada, e o esporte transformou-se no estandarte da disputa ideológica entre capitalismo e socialismo" (TUBINO, 1999, p. 32).

O posicionamento político-ideológico assumido por cada lutador fica explícito em *A Luta* na passagem em que Foreman diz que irá levantar a bandeira dos Estados Unidos em todos os lugares públicos que puder. Por sua vez, Ali profere um discurso após a luta em uma entrevista coletiva na qual reconhece que derrotar Foreman "e conquistar o mundo com meus punhos não traz liberdade ao meu povo. Estou bastante ciente de que devo ir além de tudo isso e me preparar para mais" (MAILER, 2019, p. 249). Tais partes do livro fazem ver a indagação do papel e representatividade de cada lutador. Assim, é perceptível que na narrativa de *A Luta* os pugilistas representaram muito mais que atitudes esportistas. Mas precisamos avançar, avaliar nuances dessa representatividade e identificar como e ao quê Mailer relaciona os lutadores e atribui sentidos para além do evento esportivo *stricto sensu*.

3.1.2. Uma extensa metáfora

Uma das características marcadas de Norman Mailer em seu estilo de escrita são as metáforas e comparações, estas últimas utilizadas principalmente nas descrições de personagens, lugares ou a serviço de ações e acontecimentos. Portanto, um certo tipo de metáfora pode ser visto recorrentemente ao se referir e relatar a luta entre Muhammad Ali e George Foreman como evento esportivo de boxe. As metáforas incidem associação com o universo lúdico/combativo da luta, em

maior ou menor grau, como arte, guerra, jogos de xadrez e touradas. De forma mais profunda a ocorrência metafórica se dirige ao cenário político, econômico e social da época, como poderá ser visto mais adiante.

3.1.2.1. Ali dançou. Ou deixou de dançar?

O narrador em Mailer frisa uma fala frequente de Ali que é “Vamos dançar”, metaforizando a luta, o evento esportivo, como dança. “George estava sendo ensinado a dançar. Embora ainda estivesse feliz da vida no foxtrote, e Ali já se situasse eras à frente do frug, do monkey, do jerk ou da dança que fosse, Foreman agora era capaz de deslizar pelo ringue” (MAILER, 2019, p. 59). Ou ainda em: “ ‘Nós vamos dançar’, Ali gritava enquanto voava em volta, saboreando cada momento em que quase colidia de costas com os pilares.” (MAILER, 2019, p. 184).

Outros trechos são: “ ‘Ei, Bundini’, gritou, ‘nós vamos dançar?’ Mas Bundini não respondeu. Havia uma tristeza no recinto. ‘Tem alguém me ouvindo?’, Ali exclamou. ‘A gente vai pra dança ou não?’ ” (MAILER, 2019, p. 188). Tais referências à dança situam-na por um lado ao entretenimento, uma forma de espetáculo, ou seja, fazer uma luta bem feita e “bonita” em termos estéticos. E para isso era preciso ganhá-la ou pelo menos que o lutador, no caso Ali, saísse bem. “Então Ali começou a conversar com Bundini. ‘Diga lá, Bundini, nós vamos dançar?’, ele perguntou. Bundini não respondia. ‘Eu falei: nós vamos dançar?’ ” (MAILER, 2019, p. 189).

Todavia, a dança muitas vezes comparece como representação de uma vivência cultural, relacionada - embora alusivamente - à cultura afro-americana. Os lutadores às vezes são apresentados como dançarinos em meio a outros dançarinos, os do mundo cultural do Zaire: “só um ringue vazio e antes disso outras horas decorridas, com dançarinos para assistir, mais dançarinos, depois mais dançarinos tribais, uma longa contagem de minutos da meia-noite até as quatro” (p. 194). Neste trecho, os dançarinos se referem aos lutadores que precederam a grande luta entre Ali e Foreman. Assim, o sentido da dança como ritual e espectro cultural africano envolve o evento.

Em outro momento: “dentro das cordas estava Ali, checando a resina com a sola das sapatilhas e oferecendo lampejos de seu sapateado para o estudo da multidão, rodopiando vez por outra para lançar uma caleidoscópica dúzia de socos no ar” (MAILER, 2019, p. 195). O movimento dos pés do lutador era sapateado, referências também à luta e ao espetáculo, bem como em: “George teve tempo de ir até seu corner, sapatear um pouco” (MAILER, 2019, p. 197).

Diferentemente das referências à dança proferidas pelo personagem Ali, aqui o discurso é proferido pelo narrador. Algo semelhante está em: “Os braços estendidos de Foreman se transformam numa desvantagem. Incapaz de golpear um alvo dançante, ele precisa avançar constantemente” (MAILER, 2019, p. 214). E continua na mesma linha ao narrar que enquanto Ali tentava dançar na grande luta, Foreman “parecia um bêbado, ou melhor, um sonâmbulo numa maratona de dança.” (MAILER, 2019, p. 225 - 226). Ressaltam-se nesse contexto também palavras correlacionadas à dança e ao espetáculo: “Sem fazer a menor tentativa de se mostrar impressionante, desempenhou uma dança sonambúlica. [...] Sozinho no ringue com uma imprensa desnorreada e uma plateia totalmente silenciosa de várias centenas de africanos” (MAILER, 2019, p. 60).

Outra palavra que envolve tal contexto de sentido é *coreografada*. “Ali vai se atirar nas cordas por opção própria, e Foreman vai persegui-lo. [...] Nunca uma grande luta ficou tão travada num padrão de movimento. Ela parece coreografada por alguém que não sabe nada sobre o funcionamento das pernas” (MAILER, 2019, p. 213). Tal padrão de movimento pode ser referido à dança. A descrição e narração do comportamento do público, destacando gritos e aplausos, e o contexto de entretenimento corroboram com o argumento. “Seus comentários foram traduzidos para o público negro por um intérprete zaireense. Houve risadinhas e aplausos. Ali puxou agora um canto, ‘Ali boma yê, Ali boma yê’” (MAILER, 2019, p. 79). Ainda nesse vetor de sentido, temos *show*. “Seu corpo se sacudia com o impacto. Isso pouco importava, isso fazia parte do show.” (MAILER, 2019, p. 71); “Ali falou com um tapa na cabeça dele, ‘o show é meu’. [...] “sou um mestre da dança, um grande artista” (MAILER, 2019, p. 77).

Todas essas palavras e passagens textuais permitem flagrar o investimento no sentido do evento de luta de boxe como espetáculo e “arte”, mais do que simplesmente esporte. Ou melhor, a dimensão esportiva não se separa do mundo lúdico, festivo, celebrativo e com ampla ressonância cultural, tangenciando a arte.

“Era como se as condições fossem desmoronar com uma vitória de Ali. Seria um triunfo [...] até mesmo arte. Se alguma vez um lutador tinha sido capaz de demonstrar que o boxe era uma arte do século XX, esse lutador só podia ser Ali.” (MAILER, 2019, p. 180).

O boxe é tratado como arte também no trecho: “Na quinta-feira, cinco dias antes do combate, Ali fez um discurso típico. ‘Essa luta vai ser não apenas o maior eveeento do boxe, ela vai ser o maior eveeento da história do mundo. [...] O público do boxe é formado por tolos e analfabetos quanto ao conhecimento e à arte do boxe.’” (MAILER, 2019, p. 75). Ainda nesses parâmetros, com o termo “artista”: “É uma agonia tentar encontrar até mesmo um pequeno sentido de estética no boxe. Seria um desperdício cruel, para um artista como Ali” (MAILER, 2019, p. 223). A referência ao universo da arte comparece também quando se marca sua ausência, na performance de alguns lutadores: “Ele e Roy Williams continuavam agarrados, abraçados, trocando pancadas ocasionais. Arte Nenhuma. Apenas o esforço de lutadores muito cansados” (MAILER, 2019, p. 16).

Outro exemplo da correlação da luta com a arte e espetáculo está nas entrelinhas do capítulo décimo quinto do livro: “E assim começou o terceiro ato da luta. Era raro, para um final de segundo ato, algo melhor do que o fracasso de Foreman em destruir Ali nas cordas. Mas as últimas cenas trariam outro problema. Como baixar a cortina final? (MAILER, 2019, p. 223). O trecho traz elementos “clássicos” que corroboram aos argumentos sobre arte apresentados, a começar pela referência dos rounds da luta como atos, geralmente usado para caracterizar peças de teatro. Da mesma forma que as palavras *cena* e *cortina final*.

3.1.2.2. A luta em guerra

O livro de Norman Mailer inicia com o relato dos dias anteriores de preparação ao grande evento esportivo, nos quais foram perceptíveis as indicações, pela narrativa, de posições ideológicas de caráter sócio-político. O despontar do enredo acontece da metade para o final do livro, momento que se narra como sucedeu a luta propriamente dita, com muitos detalhes descritivos. É nesse momento que são utilizadas metáforas que associam luta e guerra. Aliás, o narrador comparece como personagem da história, Mailer, e diz não hesitar em ligar ideias

grandiosas com a propensão de oferecer grandes metáforas sem base sólida.

Vejamos um primeiro momento em que aparece tal metáfora: “Vou castigá-lo até ele ficar grogue e aí a tortura vai começar. Guerra! Guerra!” (MAILER, 2019, p. 80). Logo depois: “Big Black estapeou a conga, e Foreman, naquele momento, passou caminhando no lado de fora. ‘Há uma guerra acontecendo!’, Ali gritou e, com essas palavras, saiu do ringue e se foi para seus aposentos.” (MAILER, 2019, p. 84).

No mesmo caminho da metáfora luta/guerra, também podem ser citados o uso de termos como pelotão, soldados, em marcha, rifles e morte, todos associados ao cenário de guerra que se vivia naqueles tempos:

Então todos os presentes no vestiário se puseram em marcha, uma longa fila de vinte homens que abriam caminho e eram empurrados através de um pelotão de soldados parados junto à porta e depois, numa correria, na apertada companhia de outros soldados, seguiram pelos corredores de tijolos cinzentos de cimento com seus ecos já remotos de rifles e morte (MAILER, 2019, p. 194).

Tais comparações também podem ser uma forma de demonstrar o clima de tensão e medo da luta, semelhante aos de uma guerra. “Teve início um bombardeio remanescente de batalhas de artilharia da Primeira Guerra Mundial.” (MAILER, 2019, p. 219). Já quando a luta começou, os dois lutadores se rodearam e se fintaram. “Partiram um para cima do outro e recuaram. Era como se cada um tivesse uma arma na mão. Se um atirasse e errasse, o outro certamente acertaria” (MAILER, 2019, p. 199).

Outros termos associativos são *canhão*, possivelmente como forma de demonstrar força: “ele podia sobreviver a situações de tortura e disparar seus canhões quando outros não conseguiam sequer levantar os braços” (MAILER, 2019, p. 218). Além de termos como *bombardeio*, *bomba* e *explosão*: “Aconteceu então nas cordas uma agitação que lembrava o grande bombardeio do quinto assalto” (MAILER, 2019, p. 231). Da mesma forma que no trecho:

Foreman iniciou o bombardeio em quatro e seis e oito e nove golpes pesados e loucos, pesados como portas de carvalho batendo, bombas no corpo, raios na cabeça, golpeando até perder o fôlego, recuando para retomar o fôlego e atacar de novo, outra bomba, outra explosão (MAILER, 2019, p. 219).

Ainda nos mesmos parâmetros metafóricos e de símile, Ali e Foreman são referidos como soldados: “O branco dos olhos de Ali exibia o aspecto vidrado de um soldado em combate que acabou de ver um braço desmembrado voando pelo céu após uma explosão. Que tipo de monstro ele estava enfrentando?” (MAILER, 2019, p. 202); “Ali se afastou de imediato, e Foreman se arrastou atrás dele como um soldado de infantaria que não tira os olhos do chão.” (MAILER, 2019, p. 227); “Era como se ele tivesse uma reserva de bons golpes, uma quantia numerada, como um soldado que conta suas balas num cerco, e por isso cada golpe devia cumprir uma parte predeterminada do trabalho.” (MAILER, 2019, p. 230).

Não só os lutadores são soldados, mas os espectadores da luta: “uma quantidade considerável e oportunos empurrões em meio ao pelotão de soldados junto à porta teve alguma influência. [...] não tão forte a ponto de merecer uma coronhada de rifle nas costelas” (MAILER, 2019, p. 237). Os punhos eram projéteis:

Então um grande projétil, exatamente do tamanho de um punho numa luva, entrou no meio da mente de Foreman, o melhor golpe daquela noite agitada, o golpe que Ali guardara por toda uma carreira. Os braços de Foreman voaram para os lados como se ele estivesse saltando de um avião com paraquedas (MAILER, 2019, p. 232).

Certos trechos também trazem a relação de forma mais específica à guerra, como em: “Mesmo com Ali ganhando confiança nas cordas, Foreman estava convencido de que poderia romper as defesas de Ali. Confiança de ambos os lados significa guerra” (MAILER, 2019, p. 217). Trechos como este tratam o evento da luta como se fosse tão marcante quanto uma guerra, sendo capaz de fazer parte da história. Ao mesmo tempo, o boxe é dimensionado em um campo largo, ou seja, como um receptáculo da História; no ringue se projetaria muito mais que um combate entre dois pugilistas renomados.

3.1.2.3. Xequete mate, toureiro!

O narrador, mesmo que de forma mais pontual e superficial, compara a luta entre Ali e Foreman também como um jogo de xadrez, de forma mais específica após o final do evento esportivo. A narrativa deixa explícita que tal comparação foi estabelecida por Norman Mailer como personagem da narrativa. “Norman ficou

tentado a passar sua ideia de que aquela tinha sido a primeira grande luta que se assemelhava seriamente ao xadrez” (MAILER, 2019, p. 245), “e ficou imaginando de não seria fácil, depois de tudo dito, explicar a Ali como a luta não apenas era uma revolução no boxe (algo com que Ali certamente concordaria), mas também tinha uma contrapartida no xadrez moderno” (MAILER, 2019, p. 247)

Entre os motivos que o levaram a tal associação está o fato de que no “xadrez, nenhum conceito se mostrara outrora mais profundamente estabelecido do que o controle do centro, e pela mesma razão do boxe” (MAILER, 2019, p. 247). Portanto, o

[...] brilhantismo tático era essencial em cada jogada. Não era exatamente isso o que Ali realizara? Era de se duvidar, no entanto, que muitos jogos de xadrez já disputados tivessem igualado em oportunismo a ocupação do centro do ringue promovida por Ali (MAILER, 2019, p. 248).

Da mesma forma que Norman associa a luta ao xadrez, a comparação é feita com a tourada, porém de forma menos direta. “Eles haviam chegado ao estádio. Era como acompanhar o séquito de um toureiro. A multidão do lado de fora vibrava” (MAILER, 2019, p. 182). E ainda relaciona os lutadores a touros: “Foreman respondeu como um touro. Avançou rugindo. Um touro perigoso. Suas luvas estavam à mostra como chifres” (MAILER, 2019, p. 200). E lutadores como toureiros: “Ele era como um *torero* que, depois de uma grande *faena*, ainda devia enfrentar o sombrio potencial de um abate inepto e decepcionante.” (MAILER, 2019, p. 224). Da mesma forma que no trecho:

[...] agora afastando a cabeça de Foreman com o giro de um toureiro que despacha um touro depois de cinco dribles perfeitos, e uma vez, quando pareceu hesitar um pouco demais, provocando Foreman um pouco demais, algo se agitou em George como a percepção que toma conta da arena quando um touro está finalmente pronto para escornar o toureiro em vez do pano” (MAILER, 2019, p. 220).

Uma última associação pode ser vista em: “Como Foreman cobria os movimentos, a conclusão razoável era de que o touro ainda tinha um acesso de força grande demais para matá-lo” (MAILER, 2019, p. 226).

3.1.2.4. Luta como representatividade

Como dissemos, mais que uma luta de boxe como esporte, a narração de Norman toma a luta com significados mais profundos, principalmente em relação à posição e objetivos próprios de cada lutador, o qual iremos tomar como representatividade, os quais se articulam a dimensões políticas e ideológicas. Ou seja, o papel que cada um assume na narrativa se lança às dimensões de contexto político que a obra explora deliberadamente.

No entanto, o narrador não apresenta de forma definitiva um posicionamento estabelecido de cada lutador, mas fornece indícios que instigam o entendimento de possíveis propensões de ambos a certos posicionamentos, como subentendido no trecho “Muhammad Ali representava a América negra, Foreman representava a América branca, arrogante e belicosa. Seu calção trazia as cores da bandeira norte-americana” (MAILER, 2019). Ou ainda em: “[Ali] vivia com uma visão de si mesmo como líder mundial, presidente não da América, nem mesmo de uma África Unida, mas líder de metade do mundo ocidental, líder, sem dúvida, de futuras repúblicas negras e árabes” (MAILER, 2019, p. 91).

As próprias cores dos calções corroboram o argumento: “Foreman chegou ao ringue usando calções de veludo vermelho com listra branca e cós azul. As cores da bandeira americana cingiam o meio de seu corpo, e as sapatilhas eram brancas” (MAILER, 2019, p. 197). Já Ali teve a opção no vestiário de escolher um totalmente branco como as vestes sacerdotais do islã, ou como o escolhido foi calções brancos com uma listra vertical preta.

A narrativa dá a entender que Ali é um representante “revolucionário” do povo negro e africano, sendo possível perceber certa tendência à posição de Foreman como defensor da América: “Ele dança pelo ringue com uma bandeirinha. ‘Não me falem mal do sistema americano’, afirma na plena investidura daquela bandeira [...] Vou levantar essa bandeira em todos os lugares públicos que eu puder” (MAILER, 2019, p. 116).

No âmbito da representação de um herói, Ali é a caracterizado pela narrativa com adjetivos como *príncipe* ou *líder* de “seu povo”, sendo referido até como o “Príncipe do Céu, com o gosto de quem veio para guiar seu povo, colidindo com os balidos rouquinhos do céu midiático de Muhammad” (MAILER, 2019, p. 24). O

próprio Ali, personagem protagonista da narrativa, refere-se a si mesmo como um sujeito com deveres junto a “seu povo”: “‘Você pretende ficar aqui até a luta?’ ‘Ah, não tenho nenhuma intenção de me mudar. Meu lugar é aqui, com meu povo’” (MAILER, 2019, p. 35).

E ainda em: “Ali passou por uma entrevista com um repórter africano e discorreu sobre sua intenção de viajar pelo país depois da luta. Falou de seu amor pelo povo zairense. ‘São pessoas doces e trabalhadoras e humildes e boas.’” (MAILER, 2019, p. 37). Ali se apresenta como um militante para e pelo “seu povo”: “Um repórter perguntou o que ele achava da afirmação de Ali sobre ser mais militante do que Foreman no trabalho por seu povo. George se enrijeceu” (MAILER, 2019, p. 67).

De fato, Ali é assinalado em *A Luta* como um herói do povo do Zaire, um ser de dimensões míticas que veio salvá-lo de sua vida miserável: “era, o elemento otimista da comunidade negra, mirando agora todos os horizontes comerciais da América” (MAILER, 2019, p. 43). Poderia ser glorificar como uma lenda para o Zaire se ganhasse a luta.

Um belo final para a luta seria eternizado em lenda, mas uma vitória sem graça, anticlimática no final, poderia deixar Ali na meia lenda - louvado com exagero pelos amigos e contestado pelos inimigos -, precisamente o estado que aflige a maioria dos heróis. Ali estava lutando para provar outras coisas (MAILER, 2019, p. 224).

Na narrativa, Ali relata que se ganhar será o “Kissinger negro”: “Toda vez que visito um lugar, tenho que passar nas escolas, na casa dos velhinhos. Não sou apenas um lutador, eu sou uma figura mundial para essas pessoas” (MAILER, 2019, p. 90). A motivação de Ali é evidenciada em diversas passagens, sempre envolvendo a luta como um forma de combate por várias crenças, às quais geralmente redimiria o “seu povo”.

As pessoas, na América, têm dificuldade pra levar um lutador a sério. Elas não sabem que estou usando o boxe com o propósito de conseguir superar certos pontos que não daria pra superar sem o boxe. Ser lutador me permite atingir certos fins. Não estou fazendo isso”, murmurou afinal, “pela glória de lutar, mas para mudar uma porção de coisas” (MAILER, 2019, p. 91).

O “papel revolucionário” com envergadura de lenda ou mito de Ali é constantemente vinculado à idolatria de sua figura pelo povo do Zaire; ou “inspiração”, uma pessoa que possui admiradores e que tenta ser imitada por jovens

aspirantes (MAILER, 2019, p. 167). A sua popularidade e fama também podem ser vistas no limite tênue com a representatividade como herói. Tal singularidade está em certas passagens das ações de Ali na obra, como quando “deu um passeio às margens do rio e foi cercado por centenas de homens, mulheres e crianças zaienses. Beijou bebês e tirou fotos com inúmeras donas de casa negras.” (MAILER, 2019, p. 149).

Apesar de tal representatividade do boxeador na busca da vitória em relação a Foreman, *A Luta* busca sublinhar certo caráter altruísta do protagonista Ali:

[...] sabia do que se tratava e falou da emergência dos povos e das disciplinas da vitória e da necessidade de objetivos fora da vaidade do eu. “Essas coisas George Foreman não reconheceu”, ele entoou. “Mas sei que derrotar George Foreman e conquistar o mundo com meus punhos não traz liberdade ao meu povo. Estou bastante ciente de que devo ir além de tudo isso e me preparar para mais [...]” (MAILER, 2019, p. 249).

Isso porque a narrativa explora que, após ser campeão, Ali ficou feliz em recuperar o título na África, “lar dos seus ancestrais”, mas que isso não representaria “grande coisa”: “Eu preferia ter vencido no Madison Square Garden, porque é lá que estão os verdadeiros descrentes, essa é a verdadeira plateia de boxe”. (MAILER, 2019, p. 251).

Enquanto Ali estava com o povo, Foreman possivelmente estava com a América, a partir de certas indicações no texto como:

Lá estava ele nas Olimpíadas, um grande bobo grandalhão fazendo dancinha com aquela minúscula bandeira americana naquele grande punho idiota. Ele não sabe o que fazer com um punho. O meu cara sabe. O meu cara levanta o punho no ar quando vence. Poder para o Povo! (MAILER, 2019, p. 153).

Isso pode ser visto como um incentivo, uma inspiração a seu povo, ao mesmo tempo que pode sugerir que Ali queria representar algo para seu povo ou só estava buscando uma popularidade ascendente mais facilmente encontrada junto aos seus do que ao povo Americano, como ao falar que: “As pessoas, na América, têm dificuldade pra levar um lutador a sério” (MAILER, 2019, p. 91). Ou ainda fama e visibilidade, o qual pode ter como base o argumento do sentido da luta entre Ali e Foreman como espetáculo.

As motivações para a prática esportiva da luta por parte dos lutadores também devem ser observadas visando compreender o aspecto representativo deste esporte. Neste caso é perceptível a existência de interesses tanto intrínseco, relativo às motivações tanto dos lutadores como a motivação externa envolvidos na luta.

O esporte ocorre quando a motivação baseada na satisfação intrínseca do envolvimento co-existe com a motivação baseada nas recompensas externas. Se esse equilíbrio for quebrado de forma que a motivação intrínseca substitua todas as preocupações pelos motivos externos, a organização e a estrutura da atividade esportiva se transforma em uma forma de pura brincadeira. [...] Se o equilíbrio for quebrado na outra direção, de forma que os motivos externos substituam todas as satisfações intrínsecas associadas com o envolvimento, a atividade muda de enfoque para o poderíamos chamar de “espetáculo” (BARBANTI, 2006, p. 57).

Porém, a partir do contexto, é possível verificar além de certos objetivos próprios de cada lutador, certa tendência política ou um próprio interesse do âmbito governamental, exercida a partir dos lutadores, já que “os interesses do mandatário e os interesses dos mandantes coincidem em grande parte, de modo que o mandatário pode acreditar e fazer com que acreditem que ele não possui interesses à margem dos interesses de seus mandantes” (BOURDIEU, 2004, p. 200). Tais mandantes também podem ser caracterizadas como organizações diversas, direta ou indiretas ao mandatário, como a própria religião. A exemplo do trecho do livro: “Uma vitória para Ali também seria uma vitória para o islã” (MAILER, 2019, p. 180).

Desta forma, as propensões não se referem apenas a uma questão de luta entre duas pessoas representando seus países. É necessário considerar os interesses e partes envolvidas. Conforme Neto et al (2010, p. 112) várias relações de influência e dependência mútuas existiam entre Ali e seu entorno, seja em relação aos veículos de comunicação, empresários e promotores das lutas, o governo, a nação muçulmana afro-americana, o islã e líderes religiosos.

Os lutadores, neste papel de representantes, podem assim ocupar o local de personagem política que ao mesmo tempo busca representar uma entidade popular devido a sua popularidade mundial pela mídia, como de forma direta ou indireta os lutadores possuem a carga política e social pelo nome e posição que ocupam.

É válido a indagação sobre a existência de níveis de adesão de tal representatividade e em que ponto tal posicionamento influencia na idolatria política que ele estabelece em relação ao Estado, país ou mesmo ideologia. Para Dunning

(1985, p. 325) “a pressão social exercida sobre os atletas, em todos os países do mundo, no sentido de lutarem pelo êxito em competições nacionais, constitui uma fonte suplementar da destruição do elemento jogo no desporto”.

Dunning (1985, p. 321) também reforça que as pressões e controles que atuam nas sociedades urbanas industriais são reproduzidas na esfera esportiva, de modo que o âmbito do divertimento dá lugar a representação de unidades sociais. Este posicionamento permite a reflexão sobre os lutadores e o uso disciplinar de seus corpos, como uma forma de busca por afirmar uma possível supremacia de um lutador para com outro e consequentemente da carga conceitual que cada um representa no âmbito social e político.

3.1.2.5. Política representativa

Tomando como base as percepções de tendenciamento político evidenciado por parte dos lutadores na narrativa, incluindo também os aspectos sociais, será necessário pontuar que a narrativa também traz ao leitor aspectos da política do local de realização da luta, o Zaire. Vejamos a seguir como isso é evidenciado e incide sobre a construção da relação de representatividade evidenciada por parte dos lutadores. De forma geral a narração se volta ao relato do sistema de governo, apontado como ditatorial, como se tal estilo fosse responsável pelas condições miseráveis de vida da população, consequente justificativa.

Como relatado, o governo estava no comando de Mobutu Sese Seko, marcado por um comunismo subscrito, como a citação de um possível golpe que o colocou no poder (MAILER, 2019, p. 36). E ainda, posteriormente e de forma clara: “Difícilmente haveria um zairense na plateia que não soubesse que Mobutu, bom presidente, era não apenas um ditador, mas um doutor do oculto” (MAILER, 2019, p. 83). Mobutu, como presidente, é apontado consoante a discrepância social entre o regime de governo e a população da África, o povo a qual Ali se posta como suposto herói ou representante.

Que prazer na observação de que aquele revolucionário Estado negro de partido único conseguira casar alguns dos aspectos opressivos do comunismo com os mais repreensíveis do capitalismo. [...] Com sua renda per capita de setenta dólares por ano, um zairense, qualquer zairense, ainda poderia dizer ‘cidadão’ para o sétimo homem mais rico do mundo (MAILER, 2019, p. 29).

Outros fatos que ajudam no argumento de que o regime de Mobutu era ditatorial são vistos em trechos como: “Ora, até recentemente, Mobutu era o único nome oficial que a gente via nos jornais. Quando era tirada uma foto do presidente com alguns burocratas, só o rosto dele era identificado. [...] notícias desagradáveis não são publicadas” (MAILER, 2019, p. 121). E ainda, mais a frente, e de forma mais explícita: “não apenas o país, mas também o dinheiro, a gasolina, os cigarros e, até onde sei, os contraceptivos vão se chamar Zaire. A primeira regra da ditadura é reforçar seus erros.” (MAILER, 2019, p. 122); “Ele é o líder na nação e, portanto, um equivalente moderno de presidente, ditador, monarca, imperador, escolhido de Deus” (MAILER, 2019, p. 122). Mas apesar de considerado como um possível escolhido de Deus, não irá comparecer à luta entre Ali e Foreman, posto que “Deus não se coloca ao lado de seus filhos quando eles são mais altos” (MAILER, 2019, p. 123) dando a destacar a popularidade e idolatria dos lutadores ante o ditador, que precisa se manter no poder.

Outro momento textual que revela tal atitude diz respeito a uma estratégia com os altos funcionários do governo. “Ele paga um homem importante que cresceu em Kinshasa e o coloca como governador de Lubumbashi - isso desencoraja ideias de golpe.” (MAILER, 2019, p. 124). Outra tática ainda apontada é estabelecer alguém da família como novo funcionário, fazendo com que seja menos provável que o não roube seu poder. Mas também não delega autoridade ao parente para não causar problemas (MAILER, 2019, p. 124).

Após tais considerações desveladoras do “cenário” de ações do governo de Mobutu, a narrativa tangencia a denúncia social. “Com um desperdício que não dá vontade nem de imaginar e com um roubo oficial dos recursos naturais que ninguém consegue sequer estimar, o país, não obstante, está emergindo” (MAILER, 2019, p. 125). Portanto, quanto às condições de vida da população Zairense, a narrativa de Mailer faz relato, de claro teor jornalístico, sobre a taxa de alfabetização baixa, de 35 por cento ou menos (MAILER, 2019, p. 118). E ainda afirma:

O desemprego nesta cidade é de 48 por cento e as pessoas chegam aos bandos mesmo assim. O motivo? O desemprego nas áreas rurais é de até oitenta por cento. Há uma seca terrível e uma escassez tenebrosa de equipamentos agrícolas (MAILER, 2019, p. 123).

A situação de vida naquela parte do continente africano também é comentada em alguns trechos, como: “perdidos num ambiente hostil, alimentados com comida estranha, eles adoeciam, e se tornavam ineficientes, e eram autorizados a rastejar para um canto e descansar” (MAILER, 2019, p. 30); “zairenses esguios e provavelmente famintos correndo como novos habitantes de favela atrás de ônibus superlotados” (MAILER, 2019, p. 44).

O texto também dá a ver uma prática da conhecida política do “pão e circo”, que acentua o cenário desalentado: Mobutu dá de presente ao povo o estádio da realização da luta, o que a pode caracterizar mais uma vez ao atração o entretenimento, o espetáculo ao povo como modo a domesticar dissabores ou potenciais revoltas. O texto de Mailer nesse momento atinge o tom do diagnóstico social e político ao, por exemplo, dizer que o estádio em que se dará a luta de boxe foi construído com o trabalho e os impostos do povo. “Uma estrutura impressionante. [...] um lugar não só para receber pessoas, mas para processá-las e, se necessário, descartá-las” (MAILER, 2019, p. 126). *Descartá-las* se refere a mortes ocorridas a mando do ditador. Com uma grande onda de crimes acontecendo e a chegada da luta, segundo o olhar jornalístico de Mailer, Mobutu temeu assaltos em massa com o aumento de estrangeiro no país. Então, 300 dos piores criminosos foram encontrados e trancados em um depósito embaixo do estádio. Destes, 50 aleatórios foram mortos para criar medo na população criminosa, baixando o índice de criminalidade no breve período da famosa luta. “Mobutismo. Prefeito, magnata e tirano ao mesmo tempo” (MAILER, 2019, p. 126). O caráter de denúncia convive com a ironia como recurso expressivo da voz do narrador, presente em certos momentos.

Pelos trechos apresentados aqui é possível perceber o tempo dedicado pelo narrador a aspectos políticos, sociais e econômicos afixados ao contexto que circunda a “luta do século”. Há ampliação, uma visada que se estende a contornos contextuais, os quais se articulam ao papel de representatividade dos lutadores. Como exemplo disso, comparece, em diversas passagens do relato de Mailer, o destaque às ações da população do Zaire ver Ali como herói que o poderia salvá-la ou retirá-la momentaneamente de uma dura vida. No tempo em que durasse o espetáculo da luta as mentes do povo pobre estaria “em outro lugar”. Ao lado do aspecto sócio-político, a questão da religião e da condição étnica no Zaire é ressaltada pela narrativa.

3.1.2.6. Uma luta de negros

Na perspectiva da narrativa de *A Luta*, Muhammad Ali é um idealista ou revolucionário em relação a Foreman. Ali comparece como um negro ultrapassando várias barreiras sociais, posto que “o boxe peso-pesado era quase todo negro, negro como os bantos. Dessa forma, na narrativa o boxe se torna outra ‘chave para revelações do negro, mais uma chave para emoção negra, psicologia negra, amor negro’ ” (MAILER, 2019, p. 52). Em outros trecho se tangencia a “condição revolucionária” do negro: “Se o contrato social da restrição africana tinha sido a tradição, o negro americano com ideais políticos era agora obrigado a viver em disciplina revolucionária.” (MAILER, 2019, p. 52); “Sim, o doce espírito da revolução estava de volta, não de todo doce, digamos que era o espírito da mudança” (MAILER, 2019, p. 242).

A representatividade negra não está somente em relação à política, mas envolve o âmbito religioso. “Já era tempo de reconhecer que ser um muçulmano negro talvez fosse o âmago da existência de Ali e o centro de sua força.” (MAILER, 2019, p. 256). Bem como em: “Uma vitória para Ali também seria um triunfo para o islã” (MAILER, 2019, p. 180). Ou ainda, em outros trechos: “Alá me revelou que devo considerar isso como minha lição *particular* sobre frustração. Esta é minha oportunidade de aprender a converter a pior das frustrações na maior das forças.” (MAILER, 2019, p. 33); “ ‘Você quer dizer que Alá não tem medo?’ ‘Eu chamo Alá de Jesus. Tudo vem de Deus. Como quer que você queira chamá-lo. Meu cara está bem junto com Jesus, Alá, Jeová. Ele tem tudo’ ” (MAILER, 2019, p. 151).

O narrador também não desperdiça as ações de alguns personagens da narrativa se basearem em certos momentos na filosofia bantu, principalmente tomada como base de crença por Norman. “A filosofia bantu, Norman logo aprendeu, via os humanos como forças, não como seres. Sem expressá-lo em palavras, ele sempre acreditara nisso.” (MAILER, 2019, p. 46); “Seu estudo cuidadoso de cada veículo não pareceu esquisito para Norman, que havia muito acreditava que certos veículos dão mais sorte do que outros. O que mais a filosofia bantu diria de cara, se não isso? A sorte é o primeiro kuntu” (MAILER, 2019, p. 175).

Ainda com o olhar dirigido à religião, a narrativa leva a que se deva considerar Foreman “como um gênio físico que empregava os métodos da catatonia (silêncio, concentração e imobilidade). Como Ali era um gênio de maneiras completamente distintas, podia-se prever a mais rara guerra de todas - uma colisão entre diferentes encarnações da inspiração divina” (MAILER, 2019, p. 56). E se acentua em certos trechos o tratamento da luta no ringue como uma guerra religiosa, enfatizando a associação com a Guerra do Vietnã. “A luta seria, então, uma guerra mística ou de crenças. Isso seria, segundo o narrador, vantajoso para Ali: ‘Quem poderia dizer que Ali não tinha chances numa guerra religiosa qualquer travada na África’ “ (MAILER, 2019, p. 56)

Por fim, a religião também liga-se diretamente à da cor da pele, ou, como tratado pela narrativa, ao conflito entre brancos e negros. No final da obra, aliás, o narrador retoma tal questão com uma visão sobre o papel de Ali como possível líder étnico, figura de representatividade e influência na luta emancipatória do povo negro; ou com envergadura ainda maior: “Tentemos espiar Ali levando a paz ao Oriente Médio: ‘Meus queridos colegas árabes e meus velhos amigos judeus’, podemos ouvir Ali dizendo. O Kissinger negro.” (MAILER, 2019, p. 261). E ainda continua na associação dos personagens à religiosidade:

Nenhuma curva era sinuosa demais para os truques da história, e nenhuma dimensão era necessariamente pequena demais para o futuro crescimento de Muhammad Ali. Haviam conferido a ele, afinal de contas, um nome de grande peso. O Ali original foi o filho adotado do profeta Maomé. Agora um Maomé Ali moderno poderia virar o líder de seu povo. Muhammad Ali fazia bem acreditando em predestinação e se submetendo à vontade de Deus (MAILER, 2019, p. 261).

Outro trecho que reforça tais relações comparece quando a narrativa pressupõe a possibilidade de Ali tornar-se um profeta, substantivo também usado ao relacioná-lo a uma figura religiosa, o qual por sua vez geralmente possui poder de oratória:

Ou estaria ele em pleno processo de virar um fenômeno dos mais singulares, um profeta do século XX, e por isso a raiva e o medo de sua voz decorriam de ele não conseguir ensinar, não conseguir convencer, não conseguir convencer? Será que algum dos repórteres fizera uma careta quando ele se referiu a si mesmo como o Kissinger negro? (MAILER, 2019, p. 91).

Sob os parâmetros da cor da pele, também é ressaltado na narrativa o liame do aspecto étnico à política: “‘entre dois negros numa nação negra, organizada por negros e vista pelo mundo inteiro; eis uma vitória do mobutismo’. É o que diz uma das placas verdes e amarelas do governo na rodovia de Nsele até a capital, Kinshasa” (MAILER, 2019, p. 26).

O narrador cita que na equipe de Ali muitos eram brancos ou negros de pele clara, em contraste com a de Foreman, praticamente toda de negros. Aponta ainda uma relação muito conflitiva entre ambos, o que subentende a presença do preconceito. “Entre brancos e negros, arrogância desmoronava em cima de mais arrogância. Para a imprensa, os zairenses só podiam ser o povo mais rude da África. Rapidamente as relações entre zairenses e brancos visitantes se transformaram em ódio mútuo” (MAILER, 2019, p. 27). Arrogância não só entre brancos e negros, como entre próprios negros devido a questões de nacionalidade: “Os modos se rebaixavam a tal ponto que os negros americanos passavam a rosar para os negros africanos. Que país enredado em nós velhos e novos!” (MAILER, 2019, p. 28).

Portanto, mais que religião, política e cor de pele, a narrativa indaga sobre questões de nacionalidade. Segundo a narrativa, o produtor do evento Don King disse que a luta atrairia um trilhão de fãs porque Ali é russo, oriental, árabe, judeu, e é “tudo que se pode conceber com a mente humana. Ele tem apelo para todos os segmentos do nosso mundo” (MAILER, 2019, p. 132).

Ainda sobre a relação entre nacionalidade e cor, o texto da narrativa afirma: “Ali não deixava de ter sangue branco, tinha-o até bastante. Algo em sua personalidade era jubilosa e até exuberantemente branco [...] Foreman poderia ser tomado por africano muito antes de Ali.” (MAILER, 2019, p. 57). Tais questões estão presentes até nas falas de Ali: “Mas vou lhes contar um segredo. O pessoal de cor assusta mais o pessoal branco do que assusta o pessoal de cor. Não tenho medo de Foreman, e isso vocês vão descobrir” (MAILER, 2019, p. 78). E, por fim, a vinculação direta entre a luta de boxe e a luta pelo negro.

Pois o boxe peso-pesado era quase todo negro, negro como os bantus. Dessa forma, o boxe se tornava outra chave para revelações do negro, mais uma chave para emoção negra, psicologia negra, amor negro. O boxe peso-pesado também poderia levar à sala no subsolo do mundo em que foram instalados os reis negros (MAILER, 2019, p. 52).

Outro trecho nessa direção é:

Ali estava aquele negro alto e pálido de Louisville, nascido para ser uma espécie moderna de lacaio a serviço de alguma voz branca que recende a uísque, e em vez disso ele vivia com uma visão de si mesmo como líder mundial, presidente não da América, nem mesmo de uma África Unida, mas líder da metade do mundo ocidental, líder sem dúvida, de futuras repúblicas negras e árabes (MAILER, 2019, p. 91).

Lacaio é um serviçal, figura social comum no século XVIII e XIX, que servia famílias aristocratas, comumente negro. Ali, diante de sua condição social, poderia ter seguido o mesmo fim, mas, segundo a narrativa, ascendeu na vida e pode ser comparado a uma liderança mundial. O narrador também discute até que ponto o “capitalismo negro” americano pobre estava no que se chama de “força vital”, em que este negro estaria “tentando acumular mais da única riqueza que podia encontrar, respeito em seu território, o respeito dos lacaios que o cercavam pelo poder de sua alma. Que capitalismo bruto, perscrutador, explorador, competitivo. Que falta de lucro” (MAILER, 2019, p. 51).

O termo *lacaio* escancara a discussão do preconceito. De modo semelhante, a luta de boxe também é referida no livro como a “batucada negra da ‘luta na floresta’” (MAILER, 2019, p. 117), o qual pode ser entendido como discussão de estereótipos de vertente racista eurocêntrica, na associação de negros a animais, selvagens em uma África tomada como ambiente “primitivo”, de floresta.

No mesmo cenário de possível preconceito, “Ele não sabia mais se amava os negros ou se nutria um secreto desgosto por eles” (MAILER, 2019, p. 44). Ao ser posta a voz narrativa em terceira pessoa, há uma espécie de duplicação: ou seja, a voz narrativa como projeção do jornalista Norman Mailer está separada do personagem Norman, um jornalista que atua no Zaire na cobertura da luta. Assim, o pronome *e/le* algumas vezes diz respeito a esse personagem, em que se pode flagrar seu pensamento. “Assim ele não já não podia detestar os zairenses ou sequer estar certo de condenar os próprios opressores negros da população, e então sua animosidade trocou de continente para os negros americanos com sua arrogância, seu jargão, seus trajes étnicos mordazes, sua alma de gato estridente” (MAILER, 2019, p. 45). Assim há um eixo comunicante entre a voz do narrador Norman e as ações e do personagem Norman, suas posições e reflexões como personagem em ação em questionamentos delicados. “A motivação negra não era a

motivação branca. O absurdo para o branco era fato comum para o negro. Na África, Norman tentaria observar com os dois olhos em vez de um só” (MAILER, 2019, p. 137).

Por meio do contexto social e político da luta entre Ali e Foreman que coincidentemente foi a mesma da escrita do livro, é possível entrever que a voz narrativa busca relatar e refletir sobre o que acontecia contingencialmente na sociedade da época, seja de forma implícita ou pelas entrelinhas, como já o fez em outras obras por meio do uso de figuras de linguagem. Vale considerar ainda seu próprio estilo de escrita e o uso de recursos para desenvolver os personagens da história, abrindo um caminho de maior liberdade opinativa. Tais elementos indicam um olhar narrativo que assume ostensivamente as marcas da subjetividade, o enxergar a luta a partir de uma perspectiva parcial ou bem marcada, que se assume como tal.

O confronto de boxe entre Ali e Foreman é até hoje conhecido como uma das maiores lutas no esporte, no quesito de importância e repercussão mundial, algo já identificado desde a época em que ocorrera. Na obra de Norman Mailer observar a representação da luta se delineia com algumas linhas principais: a luta como esporte propriamente dito; a luta como representação de uma ideologia, em franca inserção no contexto da Guerra Fria; a luta como representação de interesses políticos e comerciais - dos próprios lutadores e de organizações diversas; a luta como a representação ou “extensão” da guerra do Vietnã; como combate ideológico; a luta como estratégia emancipatória do povo negro (em Ali).

Flagrar as configurações e o sentido sócio-político da luta de boxe entre Ali e Foreman contribui não só para o conhecimento das relações da época, mais o papel do esporte na sociedade, posto que “jogar e/ou observar um ou outro desporto veio a constituir um dos principais meios de identificação colectiva na sociedade moderna e uma das principais fontes de significado na vida de muitas pessoas (DUNNING, 1985, p. 324). Desta forma, na obra de Mailer a luta de boxe ultrapassa largamente o esporte em sentido estrito, se espalha enormemente. Naturalmente, os elementos textuais que buscamos apontar são o próprio flagrante do comportamento discursivo desse livro-reportagem.

3.2. A Luta da Vida

A *Quatro Punhos*, de Osny Tavares, é um livro-reportagem que retrata a história do casal de boxeadores Rosilete dos Santos e Macaris do Livramento. A reportagem-livro apresenta uma face do esporte não tão conhecida, o cotidiano de atletas que podem ser denominados *comuns*, distantes da fama de alguns poucos.

A narrativa desenvolve fases da infância conturbada de Macaris, assinala desavenças familiares e mudanças de cidade e moradias (muitas vezes garagens e porões), devido à busca por trabalho pelos pais. “Macaris, com quatro anos de idade, olhava para o caminho que ficava para trás, hipnotizado pela profundidade sem fim do vale. Não tinha a menor ideia para onde estava indo.” (TAVARES, 2013, p. 65). Segundo o narrador, o pai era viciado em cartas, vivia saindo de casa e deixando a família em desamparo, fazendo sua mãe chegar a trabalhar até doze horas por dia; “a imagem da mãe debruçada sobre a máquina de costura é a cena mais forte na memória dos filhos” (TAVARES, 2013, p. 68). Boa parte do início da narrativa relata a busca constante da família por garantir o sustento e outras singularidades da vida conturbada que levaram o menino a ser uma criança “matreira”: matava aula e devido à falta de recursos financeiros, chegou a praticar pequenos furtos, como garrafas de vidro para vender. Ou ainda, são relatados seus furtos de doces no colégio católico, refrigerantes trocados por dinheiro, “regalias” essas não possíveis a ele e seus irmãos.

Os anos seguintes são percorridos pelo relato com o acento nesse modo de vida, com o casal e os filhos mais velhos somando forças para garantir a sobrevivência da família. O dinheiro que a mãe dava para seu supletivo e para pagar o aluguel era gasto por Macaris em fliperamas, lanchonetes e cinemas. Até sua mãe ter uma briga feia com ele. “Não gostou de ouvir as ofensas e prometeu a si mesmo que evitaria novas brechas. Teria que ser alguma coisa na vida” (TAVARES, 2013, p.73).

A narrativa afirma que aos 18 anos Macaris foi convocado ao exército e o período em que serviu conheceu a punição e “aprendeu” a ter disciplina, permanecendo até o fim do período obrigatório. Após o retorno, seu pai também estava de volta à casa e em uma briga entre os pais, o filho entrou para proteger a mãe, o que fez o pai ir embora de casa de forma definitiva. Mais tarde, ao sair de casa, Macaris começou a trabalhar como fiscal no sistema de transporte público de

Curitiba, classe que tinha uma rixa conhecida com os motoristas, que desqualificavam os fiscais pelo seu trabalho de verificar o cumprimento de horários.

Nesse contexto, o "destino de Macaris começou a ser alinhado em direção ao boxe a partir de um acontecimento traumático" (TAVARES, 2013, p. 88). A narrativa identifica 1986 como o ano em que recebeu um golpe frontal de um motorista com um martelo de madeira usado para verificar a calibragem dos pneus, mesmo sem ter histórico de problemas com tal homem. Teria levado 21 pontos no rosto, ficou com um braço quebrado, além de diversas escoriações.

A narrativa diz que após o ocorrido e seu retorno ao trabalho, outro motorista praticante de karatê escolheu Macaris como alvo de seu ódio pela classe de fiscais e começou a fazer ameaças. A narrativa salienta que por quase um ano ele alongava o trajeto de volta para casa para não o encontrar, até que um dia, enquanto caminhava pelo centro de Curitiba, passou por uma janela grande com lutadores ao fundo e um adesivo no vidro em que se lia: Academia de Muay-Thai. Macaris teria começado a frequentar as aulas em seguida.

Portanto, a narrativa leva a entender que o motivo de Macaris inicial à prática do boxe foi a busca por autoproteção, destaque pessoal, antes de pensar em tornar a prática algo profissional. A mudança da modalidade do muay-thai para o boxe, por Macaris, é justificada conforme o decorrer narrativo com base na envergadura perceptiva por parte do lutador de que seus pontos fortes eram os socos, entoando a reflexão de que sua própria vida e história o tivessem conduzido a tal esporte.

Em todo o decorrer dos acontecimentos a respeito da prática da luta, se articula a outros aspectos pessoais de sua vida, como o seu primeiro casamento, com Márcia, e a mudança para um novo imóvel. Em seguimento à sua relação com o boxe, a narrativa deságua nos treinamentos na nova modalidade, na qual participou de combates e não demorou para resultar no seu desejo de se profissionalizar, pois "queria ganhar algum dinheiro com as competições" (TAVARES, 2013, p. 98). O retrato da trajetória de Macaris, ainda no início do pugilismo profissional, englobaria a realização de várias lutas em cidades menores, como Castro, a qual até o momento, como é possível entrever pelas revelações narrativas, o lutador não imaginava encontrar Rosilete, figura que se tornaria sua parceira de vida e de boxe.

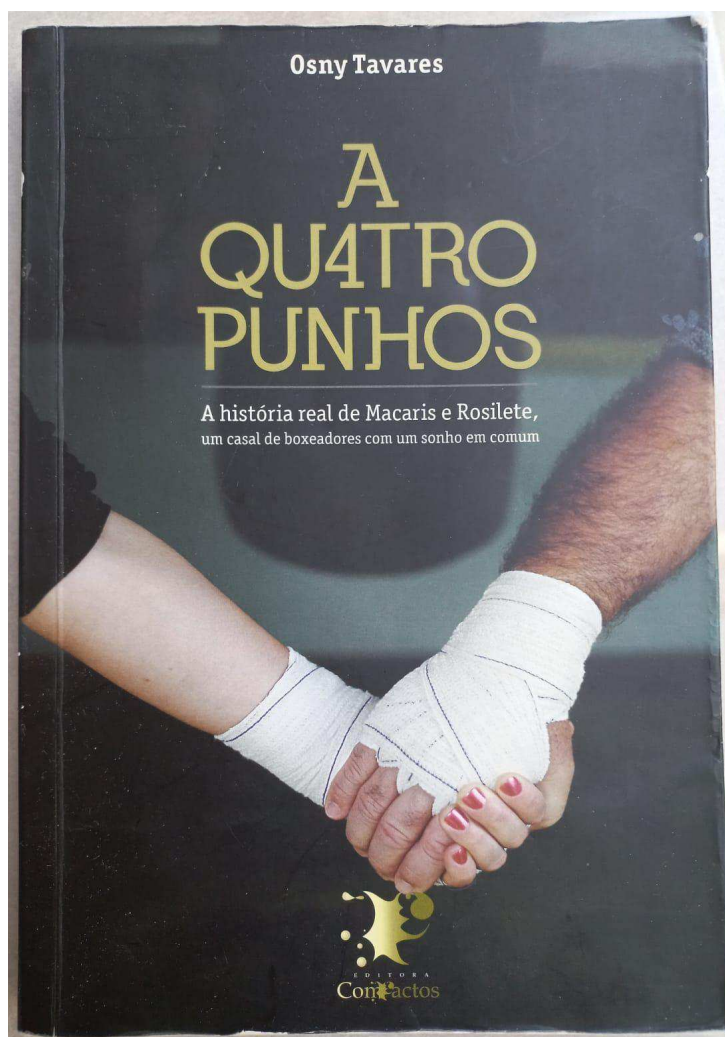


Imagem 2: capa de *A Quatro Punhos*, de Osny Tavares, publicado em 2013.
Fonte: acervo da pesquisadora.

É nesse momento da narrativa, com a alteração de foco semelhante à mudança de uma câmera cinematográfica em plena ação, que o relato se volta totalmente para outra personagem, Rosilete. No início, o texto descreve o relato da infância de Rosilete no sítio da família e acompanha sua rotina infantil no campo. Segundo o narrador, era a sexta de dez filhos, teimosa e carrancuda, chamada de emburradinha pela família. Da mesma forma que ao abordar a família de Macaris, o narrador volta seu olhar jornalístico às condições da vida familiar e social dos pais da menina. O pai de Rosilete trabalharia em sítios levando comida para casa, mas às vezes escorregaria na bebida. Na sequência narrativa, a menina muda-se para a barrinha onde focou nos estudos, apesar da estrutura escolar e o ensino serem deficitários.

Cada vez que as aulas eram suspensas, menos crianças voltavam. Além da dificuldade de acesso, a falta de conscientização dos pais era um desestímulo adicional. Grande parte dos agricultores não conseguia perceber a importância da educação para os filhos e as interrupções frequentes ajudavam a sedimentar essa visão (TAVARES, 2013, p. 39).

Outro aspecto enfatizado é a ajuda de Rosilete aos pais e, quando mais velha, o início do trabalho fora de casa para contribuir com a renda familiar. “Por volta dos dez anos de idade, Rosilete começou a ser levada para a roça. O orçamento da casa era regido por uma aritmética simples, semelhante a da maioria das famílias da região: quanto mais numerosa a prole, mais bocas para ser alimentadas e mais braços para trabalhar” (TAVARES, 2013, p. 40).

Um trecho importante que, mais adiante, se entrelaça ao relato da necessidade de Rosilete passar por uma cirurgia no nariz é a afirmação de que a menina já apresentava problemas nasais, que a faziam sangrar, obrigando-a a ficar em casa e ajudar nos serviços domésticos.

Aos 14 anos, a garota ainda não tinha algo que pudesse ser entendido como um desejo profissional. O próprio conceito de profissão lhe era estranho. [...] As limitadíssimas oportunidades na Barrinha não davam margem a escolha. Lá o trabalho era um acontecimento natural e obrigatório, parte integrante da vida a partir do final da infância (TAVARES, 2013, p. 41).

Ainda com o olhar totalmente focado na trajetória de vida de Rosilete, a narrativa aponta que ela passou a trabalhar como empregada doméstica em Curitiba, mas o casal para qual trabalhava brigava constantemente e acabou voltando para casa depois de dois meses. “A menina nunca havia pegado uma soma tão alta nas mãos, e mesmo para a mãe aquela era uma importância rara.” (TAVARES, 2013, p. 43).

A narrativa prossegue contando que a menina continuava a estudar, mesmo enfrentando grandes distâncias. Segundo o narrador, ela era muito ativa e realizou várias feitorias para sua cidade, como arrumar um transporte escolar e mobilizar a comunidade para que tivesse o supletivo do 2º grau. “Rosilete despontava como uma jovem de referência na Barrinha. Nada que a posicionasse como liderança, mas aos poucos ela ganhava credibilidade entre as pessoas humildes da região.” (TAVARES, 2013, p. 46). Ainda no mesmo âmbito dos apontamentos de questões sociais que envolvem a personagem, Rosilete teria reaberto um posto de saúde local, fechado há vários anos; criado uma associação de moradores na qual foi eleita

primeira presidente; realizado o 1º Torneio de Futebol da Barrinha, entre outras ações.

A grande virada que a narrativa traz à história de vida da personagem acontece em um trabalho de escola na qual precisava entrevistar algum profissional e escrever um texto sobre o assunto. Ela teria escolhido um profissional “diferente”, um lutador de boxe que estaria na cidade para um evento do esporte, Macaris. Assim, a narrativa enfatiza que mal sabia ela o desfecho de tal ação, ao se ter como base o contexto geral da trajetória de ambos personagens. Rosilete, então, teria realizado a entrevista com Macaris, assistido à luta que ocorreu naquela noite, retratada em detalhes, e se encontrado com o lutador no restaurante em que ele estava comemorando a vitória com os amigos.

No seguimento do relato, de volta para Curitiba, Macaris teria passado a ligar para Rosilete por telefone público a cada três dias. Ela teria assistido a algumas outras lutas de Macaris e depois sido convidada para trabalhar com ele nos eventos de boxe. A narrativa identifica que mesmo não tendo condições de pagar salário, a menina aceitou como uma forma de ficarem juntos e não despertar desconfianças. Tal ação do personagem é justificada pelo fato de nesse período a mulher do lutador, Márcia, estar grávida; apesar da ênfase de que o casamento era de aparências e já sem amor.

O texto também indica que para Rosilete “Macaris representava a fuga de barrinha. Uma fresta oportuna para a jovem de 23 anos que ainda não tinha roupas boas e conhecia pouca gente. Que fora uma adolescente molecona, sem namorado, e que amadurecera de forma tardia” (TAVARES, 2013, p. 178). Ela teria passado a acompanhar as lutas, ajudar na bilheteria e até fazer companhia ao boxeador durante os treinos.

Nessa altura a narrativa conta que foi no tédio de um dos dias de treino de Macaris que a menina teria visto um par de luvas jogado num canto, calçando-as na mão direita e começado a bater em um saco de pancadas. A própria forma que se narra o seguimento encadeado de ações leva o leitor a imaginar a cena e os atos de identificar a luva em uma canto, calçar e bater no saco de pancadas; elementos visuais buscam atingir o imaginário do leitor. No mesmo âmbito, conta-se que nos treinos seguintes Rosilete estaria observando Macaris e tentando reproduzir seus movimentos. “Estabeleceu objetivos. Completar três rounds seguidos. Depois cinco. Fazia tudo sozinha” (TAVARES, 2013, p. 198).

Apesar do texto tangenciar a motivação do personagens nas ações que desencadeiam o foco narrativo no âmbito da luta, apresenta-se outro personagem como uma força motriz do envolvimento da pugilista, Victor Britos. O promotor ajudava Macaris nos treinos e na carreira, e foi o responsável em reparar nos movimentos de Rosilete em uma das suas visitas ao Brasil, momento em que na narrativa se delineia uma mudança da sua trajetória, em que ela começa a ter ajuda nos treinos e conseqüentemente a ser uma lutadora profissional.

A narrativa segue contando que nos dez dias por mês que Victor permanecia em Curitiba ajudava a futura boxeadora e deixava “lições de casa”. Apesar disso, no início, a narrativa frisa que Macaris não deu créditos à possibilidade de desenvolvimento no mundo do boxe por parte da namorada, até o *matchmaker* argentino Victor o convencer do contrário. Ao que antes se bastava em diálogos sobre o envolvimento de Rosilete, há uma inflexão: o texto se volta a demonstrar o cenário do boxe no Brasil, tempo em que o esporte começava a ser usado no âmbito *fitness*, e por tal razão crescer no país. Esse é um dos aspectos das configurações sociais apresentadas na narrativa, que acabam por repercutir na vida dos personagens.

Ainda com o olhar dirigido à relação de Rosilete com o boxe, ela não teria gostado da ideia de começar a luta, mas a insistência de Victor e Macaris, que também teria passado a aderir à ideia, teria feito com que a menina aceitasse participar das preliminares amadoras de uma das lutas do namorado. Sua primeira luta aconteceu em Castro, onde poderia se sentir mais calma e segura por estar perto da família. “Estranhamente, não pensava no resultado da luta, se iria ganhar ou perder. Queria apenas se arrumar da melhor maneira possível, pois seria vista por muitas pessoas na cidade” (TAVARES, 2013, p. 205). Teria passado a se preocupar com o resultado depois que a luta acabou, e quando o locutor anunciou-a como vencedora, a narrativa destaca que comemorou pulando e girando os braços como uma garotinha. A primeira luta é, então, apontada como o pontapé inicial para toda a carreira que Rosilete iria desenrolar, com Macaris seu treinador e parceiro de vida.

Porém, no mesmo evento de sua estreia, a narrativa se dedica à luta de Macaris, que precedeu a de Rosilete. O lutador teria se impacienteado com os comentários da plateia, que faziam chacotas dizendo que ele já estava velho, posto

seu cansaço e falta de energia perceptíveis no ringue; apesar de ter ganhado (por um ponto de diferença) do oponente.

“Já que vocês acham que eu estou velho e tenho que parar, então a partir de hoje não luto mais. Na segunda-feira estou de volta a Curitiba e vou comunicar o abandono dos títulos para a entidade. E é isso. Tá bom?” Desceu do ringue e, cabisbaixo, caminhou até o vestiário (TAVARES, 2013, p. 205).

Após tal acontecimento, o texto retrata que Macaris realizou algumas lutas esporádicas, mas teria passado a visar o fim de sua carreira, enquanto Rosilete engrenaria a sua. Pelos acontecimentos narrados, a continuidade da lutadora no boxe e suas próprias vitórias podem ser vistas, por meio de pontuações narrativas bem marcadas, como uma forma de Macaris ter dado continuidade, “por procuração”, à sua própria carreira. Um desses pontos estaria na ênfase no sofrimento do então ex-boxeador quando, anos à frente, Rosilete anunciou que defenderia seu título de campeã pela última vez.

Em espectro geral, o texto dá a ver que Macaris e Rosilete construíram sua vida como casal. O lutador largou de Márcia, apesar de nunca ter abandonado os filhos que teve com ela, para viver com Rosilete, ao passo que tiveram uma filha juntos, Nicolý. Todos se dariam bem, conforme ressaltado pelo narrador, e Márcia e as filhas inclusive cuidavam de Nicolý quando os pais tinham algum compromisso. O casal muda de casa algumas vezes, sempre oscilando em períodos financeiros melhores e piores, resultado principalmente das inseguranças do boxe conforme o caráter de dificuldades do esporte apresentado pela narrativa.

A todo momento, o texto delineia a vida pessoal e familiar do casal se articulando aos progressos de ambos no boxe. Como exemplo, a narrativa afirma que Nicolý costumava acompanhar as atividades dos pais, posto a falta de tempo do casal para disporem exclusivamente de tempo à filha. Por consequência, a filha teria desenvolvido uma relação lúdica com o mundo da luta desde pequena. A narrativa relata que certa vez Nicolý e uma amiga brincavam no ringue. “Elas montaram um circuito com luvas, aparadores e colchonetes e pularam uma espécie de amarelinha” (TAVARES, 2013, p.144). Aquele ambiente também faria parte da vida infantil. Isso teria se iniciado desde o início.

Rosilete lembrou-se de três anos antes, quando Nicolý costumava ficar no outro piso, um metro mais alto que o do ringue. Era então um bebê de pouco mais de um ano de idade, que passava as tardes no escritório da academia enquanto a mãe treinava. Rosilete alternava a atenção entre os sacos de pancada e o bercinho da filha numa frequência muito maior que os três minutos entre um intervalo e outro [...] Não foi um ano bom para a carreira de Rosilete (TAVARES, 2013, p. 147).

As dificuldades não são retratadas somente na esfera da vida pessoal, mas profissional do casal. Ou melhor, a narrativa se dedica a um constante eixo de cruzamento entre ambas dimensões. Como exemplo, a narrativa destaca as dificuldades financeiras da vida do casal ao se referir que os sacos de pancadas rasgados pelo uso eram colados com fitas adesivas. “ ‘Dá pra trocar alguns’, sugeriu Rosilete, interrompendo os movimentos em frente ao espelho. ‘Esse mês não tem mais condomínio atrasado’ ” (TAVARES, 2013, p. 145).

Outro trecho que demonstra tal simbiose, a dimensão da vida privada articulada à esfera esportiva, está no episódio em que Macaris volta a morar em uma garagem após trinta e cinco anos, fazendo-o relembrar sua infância difícil (TAVARES, 2013, p. 213). Já para o ano de 2004 a narrativa identifica um dos bons momentos para o casal, a mudança para uma casinha no Cajuru; e Macaris realizaria seu sonho de abrir uma academia própria, onde daria aulas. Mesmo assim, a situação financeira é apontada pelo narrador como instável. “Aos oito meses de gravidez Rosilete ainda não tinha feito o enxoval. Comprou apenas algumas roupinhas de cinco reais nos sacolões populares” (TAVARES, 2013, p. 227).

Ainda com o olhar na trajetória de dificuldades do casal, Macaris teria passado a ser o organizador de suas próprias lutas e gerenciar a carreira da esposa, Algumas lutas trariam bons resultados, enquanto outras levariam ao prejuízo. Tudo isso não deixa de se articular, por sua vez, a uma visada às condições do boxe no Brasil, como apontado em diversos trechos do texto.

“No primeiro minuto como campeã mundial da WIBA, assim que pegou Nicolý nos braços, disse à filha de quatro anos: ‘Agora a nossa vida vai mudar’. Uma promessa feita sobretudo para si mesma” (TAVARES, 2013, p. 182). Mas não foi bem isso que teria acontecido. A narrativa afirma que, um ano depois, Rosilete ainda não tinha conseguido comprar uma casa, a vida financeira continuava instável e ela permanecia na sua rotina de treinos e lutas, incansavelmente.

O narrador aponta que Macaris e Rosilete precisaram contar com a ajuda financeira de familiares e amigos, como Alessandro Costantini, responsável pela gestão do hospital que leva o nome de sua família, referência na área de cardiologia. O pai do administrador é médico, Argentino, e aficionado por boxe, um esporte bastante popular no país natal. Tal trecho sugere, que a despeito do patriotismo de Macaris, em certos momentos o seu próprio país não o reconhecia (TAVARES, 2013, p. 184). Apesar disso, as esperanças sempre aumentariam para ele a cada vitória e diminuiria em cada derrota, em uma constante instabilidade.

Diante desse cenário, a narrativa segue explorando o caminho percorrido pelo casal em meio ao boxe, às luvas e à lona, tanto no campo esportivo como na vida particular, as quais em linhas gerais se entrelaçam. A narrativa mantém-se nessa associação, dando destaque às dificuldades financeiras e no apontamento das lutas pela vitória no ringue. Ou seja, a “luta” é um constante eixo de articulação entre o público e o privado, o esporte e a vida íntima dos personagens. A base narrativa construída em todo o texto é o mundo do ringue como aspecto denotativo e ao mesmo conotativo, metáfora do enfrentamento de questões de vida. Ora de modo sugestivo, ora de modo mais enfático, o boxe conota a tentativa de ascensão social e da “jornada” pessoal de ambos os personagens. Assim, a vitória nos ringues seria uma “vitória na vida”, em termos financeiros e de status social, de modo que é possível entrever que a voz narrativa busca relatar a luta de boxe, em cada momento físico, como um enorme esforço em que a dimensão individual e pessoal estão misturadas.

A associação do boxe com a “luta de vida” toma contornos mais plausíveis e pungentes no trecho narrativo quando Macaris sai do hospital após um infarto.

Quando saiu do hospital e sentiu o sol no rosto, imaginou estar voltando à vida. Ainda assim tinha medo. Quanto mais iria viver? E se dormisse e não acordasse mais, como ocorrera com o pai de Rosilete, o que seria da companheira e da filha pequena? Tinha um compromisso a realizar. Teria que garantir o futuro da família mesmo que ele não estivesse mais por perto para protegê-la (TAVARES, 2013, p. 236).

O medo da morte: o personagem, portanto, precisaria criar meios de lutar para viver e conseqüentemente, com um contorno eufemístico, lutar no boxe para deixar a família em condições financeiras satisfatórias se vier a falecer. A narrativa toma a face do dever de sustento encampado pelo personagem:

Cuidar simultaneamente da filha, da casa e da carreira estava criando interferências cruzadas na vida do casal, - uma pressão aumentada pela insegurança financeira. Na metade daquele ano, o orçamento familiar acumulava um saldo negativo de 12 mil reais (TAVARES, 2013, p. 186).

Trechos como esses demonstram a atuação do discurso do narrador a dar à trajetória de vida de Macaris e Rosilete a dimensão simbólica em que a luta no ringue é um combate pela sobrevivência. Assim, no enfoque das lutas propriamente ditas, em que se anotam seus diferenciais técnicos como esportistas, interessam os “bastidores” que envolvem os “quatro punhos”, dois indivíduos em permanente fragilidade social. Assim, a narrativa explora questões econômicas; desenvolve apontamentos de questões políticas de distintas épocas; fornece peculiaridades sobre o esporte que influem nas dimensões sociais e econômicas. O microcosmo de Rosilete e Macaris alcança dimensões mais amplas.

3.2.1. Dificuldades no boxe

Ao cenário das dificuldades de vida se articulam, como dissemos, as dificuldades do boxe como esporte no Brasil, discute a falta de espaço para a expansão da prática, a carência de apoio profissional e de incentivo governamental. O “boxe é um esporte em que as promessas são tão raras quanto as oportunidades efetivas de sucesso” (TAVARES, 2013, p. 79). A justificativa do narrador para as dificuldades dos lutadores e do próprio desenvolvimento do boxe como profissão no Brasil aparece em várias partes no mesmo vetor de sentido: “o fato de o boxe não ser um esporte popular no Brasil” (TAVARES, 2013, p. 82).

A modo de comparação, tal disparidade entre a realidade do boxe no Brasil e em alguns outros países pode ser observada no relato discursivo de *A Quatro Punhos* quando Macaris viaja ao exterior pela primeira vez para lutar e fica deslumbrado com o nível da organização do evento.

Macaris e Victor receberam 1,2 mil euros para as despesas de alimentação. O lutador achou que era um valor absurdo, maior que a bolsa paga a seus adversários. Depois do primeiro almoço, um prato pequeno que custou 40 euros, percebeu que os promotores não haviam errado na conta (TAVARES, 2013, p. 221).

O narrador ressalta como uma das possíveis justificativas ao cenário precário brasileiro a falta de adesão popular, ou seja, a forma incompleta ou desfavorável como o esporte é visto pela população, como mera manifestação de brutalidade e violência. Assim, o texto salienta, por exemplo, a divulgação de uma matéria no jornal local o *Correio de Notícias*, trazendo uma série de informações incorretas sobre uma das lutas de Macaris, escritas pelo jornalista Roberto José da Silva. “O diretor do veículo havia recomendado a Zé Beto que também desse espaço para esportes “alternativos”, algo que o jornalista considerava desnecessário. Afinal de contas, o povão queria saber é de futebol” (TAVARES, 2013, p.104). O termo *alternativos* conferiria um olhar pejorativo lançado ao boxe.

Em diversos momentos a narrativa dá vazão a essa falta de apoio e incentivo ao esporte. Em uma luta de Macaris em Maringá, por exemplo, o único apoio que teve era da prefeitura, que cedeu um ginásio gratuitamente. O resto era investimento do seu próprio bolso. “Macaris e Rosilete passaram os primeiros dias da estada dormindo no alojamento e tomando banho no vestiário” (TAVARES, 2013, p. 195).

Para promover suas lutas ou mesmo lutar para conseguir crescer no esporte, a narrativa identifica que Macaris tinha que correr atrás de toda a estrutura necessária para a realização do evento: patrocinador, dinheiro, local; inclusive quando precisava defender seus títulos. “Foi até a secretaria de esportes da prefeitura, que acabou fazendo a indicação óbvia: o ginásio de boxe da Praça Oswaldo Cruz. A definição do local não foi bem recebida pelo coordenador do projeto” (TAVARES, 2013, p. 106). Portanto, Macaris se tornou seu próprio empresário.

Aprendeu a prospectar patrocinadores e seu roupão começou a se encher de logomarcas. A partir da amizade com Serginho, percebeu as vantagens em se aproximar do futebol. De seu ponto de vista como atleta de boxe, o esporte das massas tinha um público fiel e clubes com estrutura, influência e bolsos cheios. Se pudesse atrair uma pequena parte disso para si, se daria muito bem (TAVARES, 2013, p. 108).

Outro fato narrado que argumenta a questão, são as primeiras funções de Rosilete no boxe, ajudando Macaris com atividades como “cuidar da bilheteria, organizar a entrada dos lutadores das preliminares, recolher as papeletas dos jurados e passar informações para o locutor e os jornalistas” (TAVARES, 2013, p. 192). E apesar da história de vida da infância de Macaris como menino arteiro, a

narrativa traz a admiração de Rosilete por suas atitudes e caráter logo quando começaram o relacionamento.

Assistiu às antigas reportagens em que aparecia arrecadando alimentos em lutas beneficentes. Viu-o devolver o troco dado a mais em um restaurante, embora naquele momento tivesse quase nada na carteira. Escutou-o lamentar não ter condições de ajudar pessoas necessitadas, enquanto, triste, observava um mendigo (TAVARES, 2013, p. 196).

O trecho tangencia que o boxe foi essencial na vida de Macaris como uma forma de aprendizado social e desenvolvimento de caráter, deixando as antigas ações consideradas errôneas para embarcar em um contexto de vida genuíno e correto perante a ética e moral. O menino pobre que realizava pequenos furtos para sanar suas vontades ingênuas e infantis se transforma em um adulto esportista que visa ajudar ao próximo. Ou seja, a narrativa traz mais uma vez o esporte como solução e símbolo de luta para a ascensão da vida pessoal e particular.

Os percalços da configuração do próprio boxe são também apresentados, como exemplo o fato de uma derrota ter o poder de empurrar uma carreira ao ocaso, ou o lutador ao esquecimento. “Num dia você é o campeão e todos sabem disso. No outro, está defendendo o próprio nome dentro da história do esporte, brigando para que as pessoas se lembrem de algo que antes parecia tão óbvio” (TAVARES, 2013, p. 148).

Ainda com o olhar do cenário de dificuldades no boxe enquanto esporte, neste caso em especial no país, é quando o texto retrata a exigência de lutadores profissionais se filiarem a confederações que cobram taxas, muitas vezes mais altas que a bolsa dos próprios adversários. Além de todas as outras burocracias como o custo de exames de sangue e eletrocardiograma para os dois lutadores, (TAVARES, 2013, p. 152), cobradas do organizador do evento, geralmente o defensor do título.

Os obstáculos para realização de lutas por Macaris não paravam por aí. O texto de Tavares desvela que Policiais Militares começaram a ir até as lutas realizadas por Macaris com oponentes estrangeiro, para verificar se os mesmos tinham visto para trabalhar no Brasil. Um dos lutadores em desregularidade a burocracia foi pego e levado à delegacia; teve o passaporte carimbado e notificado com multa. “Os policiais davam as caras a cada evento, dizendo-se motivados por denúncias anônimas” (TAVARES, 2013, p. 155). Isso causou dificuldades a Macaris:

encontrar oponentes estrangeiros, posto o boato de que Curitiba não era uma cidade receptiva e a maioria de tais lutadores não tinham visto.

Outra parte narrada se flagra tais questão difíceis. Para ser notado, Macaris precisava estar entre os 10 melhores lutadores, o que demandava que fosse o anfitrião do combate. Isso porque estando em colocações mais baixas, dificilmente um oponente melhor convidaria alguém de posição mais baixa para lutar. Precisava, então, chamar atenção de alguma maneira:

Tinha de adquirir uma qualidade que, mesmo distante da vida atlética *per se*, é mais valorizada que força ou técnica: capacidade de pagar volumosas bolsas. Com um milhão de reais, calculou ele, poderia financiar a luta que mudaria sua vida (TAVARES, 2013, p. 165).

O financeiro, portanto, não é tratado pela narrativa apenas como questão da vida pessoal do casal, mas se configurando também como um percalço na trajetória do casal no boxe, a que está, pois, ligada à trajetória de dificuldades do próprio boxe no país, revestido do sentido de agruras.

Apesar de todo mundo saber que o boxe não é um esporte popular no Brasil, seria uma traição revelar a maneira como um esportista é tratado por sua própria modalidade. [...] Como empresário não se sentia culpado por ter falhado em arrecadar. Rosilete e ele sabiam o quanto tentara. Agora e sempre. Mas se não tinham conseguido ganhar dinheiro até agora, não ganhariam jamais (TAVARES, 2013, p. 185).

Como os altos e baixos da vida do casal no âmbito pessoal, como já citado, o mesmo em relação ao boxe se faz evidente, como exemplo o relato da viagem de Rosilete para lutar na Alemanha, sempre acostumada a lutas menores, sem tanto estrutura ou visibilidade, ou ainda em cidades onde a modalidade não é popular.

A viagem valeu a pena. Uma Torre Eiffel vista do alto durante a conexão em Paris. Um aeroporto gigantesco em Stuttgart. Uma autopista repleta de Mercedes correndo a mais de 150 quilômetros por hora. Um hotel de luxo com carro à disposição em tempo integral. Um moderníssimo ginásio para os treinamentos finais. Haviam chegado lá, finalmente (TAVARES, 2013, p. 120).

Isso tudo com a filha do casal ainda pequena. Ainda sobre os altos e baixos, Rosilete,

[...] que havia disputado título na Europa e na Argentina, aplaudida por milhares de pessoas e aparecido em dezenas de reportagens de tevê, a ideia de se apresentar em um ginásio modesto para um público mirrado seria um retorno ao ponto zero, a reprise das etapas vencidas (TAVARES, 2013, p. 181).

Naturalmente, neste contexto a narrativa se volta a um resultado de frustração por parte dos lutadores, em especial de Macaris. “O boxeador jamais escondeu a frustração por nunca ter conquistado o cinturão mundial de uma grande entidade. Quando foi forçado pelo próprio corpo a abandonar a busca, instalou-se nele uma sensação de incompletude” (TAVARES, 2013, p. 182). E ainda acrescenta: “Sem conseguir inserir o nome na história do esporte, toda a carreira começaria a ser dragada pelo tempo até não sobrar mais nada” (TAVARES, 2013, p. 182)

Apesar de campeões mundiais, o texto ressalta que nunca alcançaram um êxito em termos de profissional e fama como outras lendas, a exemplo de Muhammad Ali e George Foreman. Osny perpassa toda a trajetória de vida do casal, portanto talvez uma espécie de fim e decadência seria normal, o que acontece com a maior parte dos esportistas. Apesar disso, alguns deles e seus nomes, ficam marcados na história.

Virado de costas, o sucesso não pôde ver o quanto Macaris corra atrás dele. Nessa mesma época a esposa começou a despontar como lutadora de elite. Macaris ligou os pontos e foi como se ele próprio tivesse subitamente retornado aos 31 anos - a idade de Rosilete naquele momento. [...] a troca mal seria percebida, tão interligados estavam. Seria um título conquistado a quatro punhos (TAVARES, 2013, p. 183).

Quatro punhos, dois de Macaris e dois de Rosilete: trata-se de uma metáfora cujo sentido é a união de forças para se conquistar um objetivo comum. Ou seria o sonho de Macaris realizado a partir da esposa? De todo modo, o título do livro remete mais uma vez a uma luta, mas dessa vez tomada pela esfera íntima, ou melhor, a dimensão individual dos personagens se associaria a uma “lição de vida” que encontraria correspondentes em escala coletiva. Geralmente “quatro punhos” no boxe representa o combate, a oposição entre dois pugilistas. Mas nesse caso são a extensão metonímica do casal Macaris Rosilete. Da metonímia chega-se à metáfora de uma “união de vida” em busca de conquista. “A quatro punhos” porta o sentido de algo conquistado com dificuldade; foram necessárias mais mãos, foi preciso mais força e energia para algo ser alcançado.

3.2.1.1. O Brasil social

A Quatro Punhos também se dedica, em certos momentos, a acontecimentos sociais das épocas abrangidas pela história de vida dos lutadores. Tais momentos ajudam a complementar as construções de sentido com justificativa às dificuldades, a exemplo da infância dos personagens influenciadas pelo contexto social desfavorável do país.

A infância e adolescência de Rosilete foram profundamente marcadas pelo contexto social do Brasil nas décadas finais do século 20. O desenvolvimento econômico proporcionou milhões de casos de ascensão da extrema pobreza para a classe remediada, e em muitos deles o êxodo rural desempenhou um papel fundamental (TAVARES, 2013, p. 35).

A situação ajuda a entender as dificuldades dos grupos rurais, ultrapassados perante o desenvolvimento das condições urbanas. Outro aspecto de contextualização trazido pelo texto foi a busca de trabalho pelo pai de Macaris, ainda em sua infância, posto que a mineração era a base da economia local no inícios do século 19 e conforme aponta a narrativa, empregava boa parte da população ao tempo que despertava o interesse de empresas de fora. “No início da década de 60, porém, o negócio passou por um período de transformação especialmente danoso para os trabalhadores” (TAVARES, 2013, p. 64).

A mesma dimensão objetivada é trazida no trecho que relata o contexto de quando Macaris entra para o serviço militar.

Era a transição entre os governos Ernesto Geisel e João Figueiredo, e os oficiais na caserna já haviam se dado conta que os militares perdiam poder e o fim da “revolução” era apenas uma questão de tempo. Entre os muros do quartel, porém, forjava-se uma realidade paralela que simulava o Brasil de dez anos antes. 457 [Referência que Macaris era conhecido no serviço militar] e seus colegas foram instruídos a dedurar civis que estivessem falando mal do governo (TAVARES, 2013, p. 74).

O trecho mostra a relação direta da situação política e social da época com Macaris, ou seja, a ditadura militar no Brasil, que é retomada mais adiante.

Seus sucessores do Exército estavam sendo realocados, pois o governo havia vendido as instalações para um grupo empresarial. No ano em que ocorriam as primeiras eleições diretas para presidente, o quartel começaria a ser transformado em shopping center” (TAVARES, 2013, p. 93).

E ainda, a narrativa traz fatos históricos importantes ao desenrolar da história, como a ascensão do incentivo a mulheres na política. “Uma amiga convidou Rosilete para participar de um chá organizado pela primeira-dama. Essa amiga seria candidata naquele ano, o primeiro da lei que exigia dos partidos a reserva de um quinto das vagas para candidatas mulheres” (TAVARES, 2013, p. 45).

O texto de Tavares ainda lembra certos acontecimentos históricos importantes envolvendo o boxe. “No fim dos anos 80 o boxe vivia um momento de popularidade no Brasil. O interesse começou a partir do que vinha dos Estados Unidos. A última grande geração de pesos-pesados estava no auge” (TAVARES, 2013, p. 91). Bem como no trecho:

Em dezembro de 1995, um grupo de dirigentes sul-americanos se reuniu em Buenos Aires para assinar o certificado de fundação da Comissão Mundial de Boxe, que teria sede na capital argentina. O trabalho prático para colocar a organização em pé havia começado meses antes (TAVARES, 2013, p. 152).

Além disso, em várias partes também traz informações sobre as localidades envolvidas na narrativa e que fizeram parte da história de Macaris e Rosilete.

Na metade dos anos 80 o Boqueirão já era um dos bairros mais populosos de Curitiba - uma tendência que se acentuaria mais tarde, quando o eixo de crescimento da cidade se voltaria para a região Sul. É povoado por moradores de classe média baixa e operários [...] (TAVARES, 2013, p. 89).

Já ao falar sobre Curitiba engloba, de certa forma, até mesmo o aspecto cultural da localidade, relacionada também a determinado momento histórico.

A Rua Barão do Serro Azul divide dois trechos peculiares da geografia noturna de Curitiba. De um lado fica o Centro velho e sua habitual concentração de mendigos, travestis, meninos de rua [...] Na outra margem da rua começa o bairro São Francisco, conhecido pelos bares *underground*” (TAVARES, 2013, p. 143).

Outro exemplo é o Ginásio Ney Braga, local de realização de diversas lutas do casal, o qual “já foi chamado de Centro de Excelência do Basquetebol. na segunda metade dos anos 90, o governo estadual passou a investir na formação de equipes profissionais em esportes como basquete, vôlei e ginástica artística” (TAVARES, 2013, p. 250).

O narrador também contextualiza e traz aspectos históricos sobre o boxe feminino

[...] que começava a dar os primeiros sinais de crescimento. Embora existissem lutadoras mulheres desde a década de 70, a chegada do novo milênio representou um avanço inédito na população da modalidade. A WIBA foi fundada em julho daquele ano. Laila Ali, filha de Muhammad Ali, estreara profissionalmente alguns meses antes (TAVARES, 2013, p. 199).

Outro trecho é:

No Brasil, a primeira menção ao boxe feminino ocorreu por acaso. [...] As primeiras profissionais seriam registradas apenas no final dos anos 90, porém o boxe feminino no Brasil seguiria anônimo até a chegada de Duda Yancovich [...] Um início tardio para um esporte que existe há quatro mil anos e que estabeleceu as regras modernas na primeira metade do século 19 (TAVARES, 2013, p. 200).

Ainda com o olhar sobre o boxe feminino no Brasil, este “começou a se consolidar como categoria à parte, as mulheres não tinham uma entidade na qual competir e todas as lutas eram amistosas. As Quatro Grandes não pareciam interessadas em investir na modalidade ainda pobre [...]” (TAVARES, 2013, p. 52). E para finalizar os exemplos, o “uso do boxe como *fitness* ainda não havia se desenvolvido no Brasil; ministrado para mulheres, então, parecia ainda menos provável” (TAVARES, 2013, p. 198).

A narrativa ainda abrange o âmbito do boxe masculino no Brasil, inclusive apontando vencedores e outros nomes do esporte. “No Brasil, foram quatro homens e duas mulheres a conquistar a honraria até agora: Éder Jofre (pelo-galo da Associação entre 1960 e 1965 [...]” (TAVARES, 2013, p. 53).

Com base na construção e desenrolar da narrativa no livro de Osny Tavares, *A quatro punhos*, é possível observar que o sentido macro atribuído à luta pelo narrador, é a luta de vida, pelo sustento financeiro, e ascensão profissional no esporte boxe. Tal possível conclusão tem como base os fatores apontados neste capítulo, identificados no texto da narrativa da obra analisada, que são, portanto, as dificuldades, sejam financeiras, de sustento do casal, de ascensão no boxe, de seguir uma carreira profissional, e do próprio esporte no Brasil.

Ainda como fator, na contextualização histórica, somasse o âmbito político e social consoante, envolvido em tais tópicos que corrobora ao argumento. E por fim, outro pretexto para tais fatores são a frequência com que aparecem e ganham ênfase, o modo de apresentação dos fatos e acontecimentos, sua notoriedade;

acrescido do próprio molde de construção textual que delineia tais questões no decorrer narrativo.

Desta forma, o sentido à luta de boxe para Tavares, diferentemente do livro de Mailer, não se constrói com base em metáforas diretas, figuras de linguagem diretamente dirigidas na associação ao boxe; não explora a luta com sentidos metafóricos, a questão da guerra, a questão ideológica, ou da emancipação do negro. Mas a luta no texto de Tavares adquire seus sentidos sob configurações gerais que podem ser percebidas a partir de uma análise geral do texto em forma contextual, da narração da luta mais como acontecimento das ações dos personagens no ringue, no momento que estão buscando a superação da e na vida.

4. INTERTEXTUALIDADE NO RINGUE

Retomemos agora as obras como forma de identificar nuances e marcas, comportamentos discursivos, no âmbito das categorias narrativas e recursos textuais empregados para retratar tanto “a luta do século” como as “lutas de vida” de Macaris e Rosilete. É necessário ir ao texto e ter no horizonte a intertextualidade.

4.1. Narrativa em Mailer

A obra de Norman Mailer reserva a ação narrativa, com dedicação minuciosa ao que teria acontecido em cada *round*, da “luta do século” para o fim do livro, após desenvolver uma série de acontecimentos dos dias anteriores ao evento.

O livro se inicia apontando a “grandeza” daquele que dificilmente pode ser negado como protagonista da narrativa, Ali. “É sempre chocante vê-lo de novo. Não ao vivo como na televisão, mas parado na nossa frente, no auge de sua forma” (MAILER, 2019, p. 9). Flagram-se, portanto, as marcas de subjetividade do narrador dirigidas ao personagem. Em momento algum, ao longo de seus diversos capítulos, a obra escamoteia o investimento da subjetividade do narrador; ao contrário, explicita-o.

Ao mesmo tempo, se a figura desse narrador em terceira pessoa pode ser tomada como projeção do jornalista Norman Mailer, há o personagem Norman, que é focalizado ao lado de tantos outros personagens, no campo da ação. O repórter Norman é personagem ao encalço de Ali. Tal caminho de um repórter-personagem na “cobertura” dos fatos, tendo Ali como figura central, segue em modo cronológico, está inserido nos cenários fundamentais da narrativa, enquanto o narrador “em terceira pessoa” fomenta expectativas para a importante luta, na qual se concentra o clímax da história.

Tal expectativa é criada por estratégias textuais como em: “Que batalha estava se aproximando! Mal acabou de ser dado e o aviso de cinco minutos passou voando” (MAILER, 2019, p. 193). Ao incluir os aspectos temporais, o leitor é convidado a crer que a narração acompanha a “batalha” no momento em que ela está acontecendo.

Ainda na mesma linha, “Ferdie Pacheco voltou do vestiário de Foreman. ‘Tudo ok’, declarou. ‘Vamos nessa.’ Dali a um minuto, Ali saiu do banheiro” (MAILER, 2019,

p. 193). Aqui, a ação “presentificada” possui certo poder de onipresença, em que o foco narrativo sai de um lutador para o outro, ambos no auge da preparação para o início da luta.

A expectativa é acentuada ao se procurar o efeito discursivo de se assimilar a espera dos espectadores pelos acontecimentos. “A nação zairense aguardara este evento por três meses, agora estavam aqui, uns 60 mil” (MAILER, 2019, p. 194). Nesse momento de clímax a notação da expectativa de que “esperou por três meses” parece se comunicar com a “expectativa” do leitor-enunciatário.

A narração dedica-se à “presentificação” da ação investindo em detalhes mínimos da preparação dos lutadores: Ali dentro das cordas checando a resina com a sola das sapatilhas e “oferecendo lampejos de seu sapateado para o estudo da multidão, rodopiando vez por outra para lançar uma caleidoscópica dúzia de socos no ar em não mais do que dois segundos - um Mississippi, dois Mississippi, lá se foram doze socos” (MAILER, 2019, p. 195).

Este é um dos exemplos de expediente narrativo que *A Luta* constantemente utiliza. Ou seja, após ler *um Mississippi, dois Mississippi*, o leitor pode ter noção do tempo que levou para Ali disparar os doze socos, algo muito mais palpável do que dizer que Ali levou dois segundos para realizar a ação. O recurso ainda investe na empatia com o leitor pela interação. O mesmo pode ser observado em: “Foreman iniciou o bombardeio em quatro e seis e oito e nove golpes pesados e loucos” (MAILER, 2019, p. 219).

O mesmo recurso do uso da letra e como acréscimo de ações como se acompanhe os acontecimentos das mesmas, como subentende que elas não estavam sendo esperadas, é visto também em outros momentos da narrativa: “esperava e oscilava e era chacoalhado e batido e sacudido como um gafanhoto (MAILER, 2019, p. 219), além de fornecer a ideia de movimento. O qual continua ainda no mesmo parágrafo: “e oscilar, e oscilar um pouco mais, e se deitar nas cordas e voltar das cordas e desviar um soco e repetir o movimento” (MAILER, 2019, p. 219).

E a narrativa ainda segue com “Gritos da multidão ante o rápido borrão das luvas” (MAILER, 2019, p. 195), reforçando a interação e animação do público, que pode ser de certa forma até mesmo visualizada imaginativamente. E enfim a luta acontece. “Ele [Foreman] ainda estava em tal pose quando soou o gongo. O gongo! Em meio a um longo suspiro de desafogo coletivo, Ali disparou pelo ringue”

(MAILER, 2019, p. 198). A forma como *O gongo* foi empregada atinge dimensões até mesmo sonoras ao se relacionar ao barulho do gongo quando foi soado, como um estado de alerta passado de uma posição antes de espera do público e até mesmo dos lutadores.

“Os dois colidiram sem se tocar, seus corpos ainda separados por um metro e meio. Guinaram para trás como polos magnéticos semelhantes se repelindo forçosamente. [...] Ali deu o primeiro soco, uma tentativa com a esquerda. Em falso.” (MAILER, 2019, p. 199). E a narrativa segue assim com a descrição minuciosa dos movimentos e ações dos lutadores, suas expressões e sentimentos: “Foreman reagiu com raiva” (MAILER, 2019, p. 199).

As comparações também estão sempre presentes como se para demonstrar ao leitor ou fazê-lo imaginar a ação e os sons mais próximos possível da suposta realidade da ação. “Mais uma vez o golpe foi duro. O som de um taco golpeando uma melancia se fez ouvir em volta do ringue” (MAILER, 2019, p. 199). Outro exemplo: “Ali desfecha diretos de direita das cordas, velozes como *jabs*. A sensação na cabeça de Foreman deve ser a de um prego sob um martelo.” (MAILER, 2019, p. 209).

Como umas das marcas de toda narrativa de Mailer, o uso constante de comparações, segue: “Nos poucos segundos que Foreman leva para chegar ao *corner*, suas pernas parecem as pernas de um homem doente que acaba de se levantar e dá uma volta no quarto pela primeira vez em uma semana” (MAILER, 2019, p. 215); “Então vem o *jab* de esquerda outra vez. Um canhoto invertido? Há um elemento desestabilizados, é como fazer amor com uma morena quando ela está usando uma peruca loira. Claro, Ali também tem perucas vermelhas (MAILER, 2019, p. 215). A espécie de comparativo e de metáforas estabelecidas no trecho em específico se direcionam ao fato de Ali possuir várias táticas e estratégias surpresa, ou mesmo vantagens para com a luta em relação a Foreman, ao dizer que também possui perucas vermelhas, ou seja, algo que não se espera. A narrativa também demonstra as dores dos personagens.

Foreman saiu para o sexto [assalto da luta] parecendo um gato de rua com sobrelhas mordidas. Calombos e inchaços cobriam seu rosto todo, sua pele era um asfalto cozido pelo sol (MAILER, 2019, p. 224).

Além das descrições, a comparação ao *asfalto cozido pelo sol* remete ao leitor imaginar e expressar consequentemente reação pela possível empatia criada. A narrativa também transparece a partir do texto a provocação e euforia de raiva entre os lutadores, como exemplo, após o fim do sexto assalto, Ali levantar antes da campainha e puxar uma ovação do estádio, que fez Foreman se mexer.

Ele saiu do seu *corner* e se postou no meio do ringue antes do toque da campainha. Ali arregalou os olhos e o encarou num espanto simulado, depois com desdém, como se dissesse: “Agora já chega. Agora você está pedindo”. Ele também saiu do *corner* e o juiz os manteve separados enquanto o gongo tocava” (MAILER, 2019, p. 227).

E associa de forma explícita o cansaço dos lutadores no final da luta ao cinema, com referência inclusive aos recursos próprios que o enseja, portanto, “lento como teria parecido se o primeiro assalto tivesse sido reprisado em câmera lenta, eis o nível da lentidão com que Foreman lutava agora, e assim exposto, como num filme” (MAILER, 2019, p. 229).

O cansaço dos lutadores já ao fim da luta: “Foreman estava agora tão cansado nos braços que só conseguia iniciar um golpe deixando seu corpo se projetar até que o impulso incentivasse um movimento do braço” (MAILER, 2019, p. 226). E continua: “O gongo assinalou o final do sexto assalto. Os dois homens, involuntariamente, sorriram de alívio. Foreman parecia pronto para flutuar quando chegou a seu *corner*” (MAILER, 2019, p. 226).

As ações na narrativa são permeadas também por exclamações, como se reproduzisse as impressões do público. “Agora estava encurralado - tão cedo! Contudo, Foreman não conseguia acertar o alvo” (MAILER, 2019, p. 200). Construções peculiares e uso de palavras e expressões fora do contexto, uma espécie de metáfora, também são comuns: “Paredes devem ter começado a rachar no interior do cérebro” (MAILER, 2019, p. 221), realçando certa dose de humor a uma ação mais pesada, como esta em específico.

Outros recursos são o uso de onomatopeias e repetições, como “Spring -zing!, fizeram aqueles golpes, raio na cabeça, raio na cabeça” (MAILER, 2019, p. 201). Ou ainda a reprodução escrita de sons, “com uma variação de golpes, ting, ting, bing, bap, bing, ting, bap!” (MAILER, 2019, p. 15). Ou ainda: “num pa-ta-tá de socos débeis” (MAILER, 2019, p. 226); “pá-pum!” (MAILER, 2019, p. 221).

A repetição também é um recurso claramente visível em: “era o centro de sua luta e o coração de seu melhor ataque, uma esquerda na barriga, uma esquerda na cabeça, uma esquerda na barriga, uma esquerda na cabeça, uma esquerda na barriga, outra na barriga e Ali bloqueou todas” (MAILER, 2019, p. 220). Tal construção traz o caráter de simultaneidade, como se o leitor mais uma vez vivenciasse as ações conforme o momento que acontecem.

A repetição é visível em outro momento, mas agora em um formato diferenciado: a palavra *vazio* aparece diversas vezes em um mesmo espaço textual, apesar de forma distanciada, para representar o clima e o psicológico da equipe do lutador Ali antes da luta: “mas a estrada está tão vazia quanto a sensação de como vai transcorrer a luta” (MAILER, 2019, p. 169). “Sim, esse era o clima: vazio, mas estou aqui mesmo assim para ter esperança” (MAILER, 2019, p. 177). E segue com: “A paisagem vazia oferecia poucas distrações no escuro” (MAILER, 2019, p. 179), “e olhou para os dois repórteres com os olhos vazios” (MAILER, 2019, p. 188), e por último: “Ali surgiu, mas é que a multidão já estava esperando por toda uma hora vazia sem nenhuma semifinal para ver, só um ringue vazio” (MAILER, 2019, p. 194). Após isso, inicia-se a luta e o foco narrativo se altera. O termo *vazio* adquire, portanto, o sentido de falta de esperança, compreendido pelas relações que se fazem ao contexto de seu uso. A repetição ajuda a criar tal ilusão e frisá-la gradativamente.

Para além da repetição também é usado séries de palavras para caracterização, frisado por meio de adjetivos. “A imprensa, não obstante, adorava o que conseguia pegar sua conversa sardônica, choramingante, saltitante, fungada, briguenta, estrondosa, tropeçante, salgada, intermitente, recendendo a uísque” (MAILER, 2019, p. 166). Também como possível modo de acentuar uma característica, a narrativa traz palavras em itálico, como: “A esposa de Ali, Belinda [...] era uma mulher *escultural*.” (MAILER, 2019, p. 177). Ou ao se referir a Foreman: “ele era o prodígio” (MAILER, 2019, p. 218).

As palavras são empregadas de forma estética também como possível forma de expressividade de sentimento ao leitor. “Foreman recebeu com apatia para completar a quase apatia de suas esperanças” (MAILER, 2019, p. 225). A metonímia de uma “esperança apática” transmite a impressão da dor, do sofrimento, do desânimo.

O acompanhamento do tempo de luta e rounds também era informado a cada espaço de ações “A luta tinha chegado aos trinta segundos”(MAILER, 2019, p. 200); “No minuto seguinte” (MAILER, 2019, p. 201). Ou ainda ao relacionar a relação temporal, ressaltando o modo com o qual o narrador se comunica ao leitor: “Parece que oito assaltos se passaram, mas só completamos dois. Será por que estamos tentando assistir com o senso de tempo dos pugilistas? (MAILER, 2019, p. 211). O trecho ainda reforça a intenção de incluir o leitor, como se participasse da história.

E ainda continua: “Trinta minutos passam como três horas. Aceitemos a possibilidade, portanto, de que a leitura de nossa descrição da luta possa ser mais longa do que a própria luta. Podemos ter certeza: a luta foi ainda mais longa para os pugilistas” (MAILER, 2019, p. 211). A posição tomada pelo narrador, portanto, associa-se à quebra da quarta parede como no teatro. Isso é reforçado em outras partes como a que segue: “Contemplem os dois sentados em seus *corners* entre o segundo assalto e o terceiro” (MAILER, 2019, p. 211), como que os apresentando ao leitor, e os induzindo à ação do verbo, *contemplem*, o qual por sua vez reforça o estabelecimento de contato entre narrador e leitor.

Outro ponto em que se comunica com o leitor, como se fosse a quebra da quarta parede, é: “Aceitemos a possibilidade, portanto, de que a leitura de nossa descrição da luta possa ser mais longa do que a própria luta” (MAILER, 2019, p. 211). Ou ainda, ao se referir a Ali: “ Em contraste com Foreman, sua expressão era aguda. Seus olhos pareciam tão rápidos quanto os olhos, isso mesmo, de um esquilo.” (MAILER, 2019, p. 230). Norman antecipa a possível reação dos leitores com o que iria falar em seguida.

Assim como neste trecho, a narrativa busca estabelecer relações de interação junto ao leitor em diversos outros momentos: “Afinal de contas, quem antes ousara bater em Foreman com a direita? (MAILER, 2019, p. 203). Este recurso se relaciona ao fato de Mailer se colocar como personagem, inserindo ainda suas próprias opiniões e ações dentro da narrativa, o que pensou e porque agiu diante das situações. Isso permite a tal interação ao leitor.

No início, Norman trata a si mesmo como repórter: “Claro, o repórter também está todo esverdeado. Ele pegou uma doença viral no Cairo antes de vir para o Zaire e passara somente três miseráveis dias neste país” (MAILER, 2019, p. 26). Imprimindo por esta via suas posições, até mesmo políticas: “Não é de admirar, então, que o repórter detestasse o Domínio Presidencial.” (MAILER, 2019, p. 29).

Até que certo ponto estabelece contato e fala com o leitor sobre seu próprio enquadramento na narrativa, momento este que passa a referir-se a si mesmo como Norman, e ainda justifica tal ato.

Difícilmente seria prazeroso acompanhar um longo texto de prosa se o narrador aparecesse apenas como uma abstração: O Escritor, O Viajante, O Repórter. Isso é infeliz de um jeito bem semelhante ao fato de que ninguém gostaria de viver com uma mulher durante anos pensando nela como A Esposa (MAILER, 2019, p. 39).

Outra parte em que a referência a si mesmo em terceira pessoa fica clara, é: “Com um 1,72 de altura e 77 quilos, Norman era simplesmente pesado demais para gostar de correr. Ele era capaz de correr numa marcha razoável” (MAILER, 2019, p. 93). E ainda apresenta suas próprias sensações: “A ideia de que ele correria com Ali estava começando a deixá-lo agradavelmente tenso” (MAILER, 2019, p. 96). Ou ainda: “não estava acostumado a correr com o estômago cheio, e portanto experimentava esse fenômeno pela primeira vez. Era um terceiro fator, quente, bilioso” (MAILER, 2019, p. 100).

Nessas condições existem certas passagens que colocam em dúvida se Mailer, o auto-jornalista, pessoa do mundo palpável projeta na figura de Norman, personagem da narrativa, certos posicionamentos, como em: “Norman não via como Ali poderia vencer. A derrota estava no ar que apenas Ali parecia se recusar a respirar” (MAILER, 2019, p. 107).

Além disso, o narrador - ser da enunciação (projeção do autor?) - também faz certas avaliações da luta segundo o ponto de vista do autor Mailer. “A luta assumiu seu padrão formal. Ali vai se atirar nas cordas por opção própria, e Foreman vai persegui-lo.” (MAILER, 2019, p. 212). Pode-se falar em uma espécie de cruzamento entre tais entidades: narrador/personagem/autor? Em diversos momentos tal possibilidade de cruzamento comparece: “e quem poderia adivinhar os assuntos? Era preciso recorrer a tudo que restava de bons modos para reprimir a ânsia jornalística de bisbilhotar a conversa da sra. Clay com Dick Sadler” (MAILER, 2019, p. 167).

Ou ainda em: “ele teria meses para escrever sua reportagem e meio ano até a publicação - não havia necessidade alguma de correr em busca de um telefone dali a dez minutos” (MAILER, 2019, p. 238). O uso da “terceira pessoa” na enunciação narrativa pode ser uma “farsa” ou estratégia ao permitir que o autor

imprima o sentido que deseja ao mesmo tempo em que mantém um efeito de distanciamento? Isso pode, ao contrário, colocar em risco a credibilidade jornalística?

Voltemos à narração da luta; que maneja, no âmbito lexical, termos técnicos do campo do boxe: “conseguiu se soltar e desfechou um *uppercut* de direita por entre as luvas de Ali” (MAILER, 2019, p. 202). Ou em: “um gancho rápido e outra direita tão pesada na cabeça de Foreman que ele se agarrou num *clinch*, pela primeira vez na luta” (MAILER, 2019, p. 216).

Tais elementos aliam credibilidade no cerne da expressividade da narrativa, a qual investe na “presentificação” das ações. Há um investimento discursivo para que o leitor possa “acompanhar”, “ver” a luta como uma cena ou um conjunto de cenas enquanto ela ocorreria, como se pudesse ser mais um integrante da plateia e sentir a vibração e o calor daquele momento. Isso é possível também pelo uso de verbos que oscilam entre o presente, o pretérito perfeito e o pretérito imperfeito, como *acertavam*, *vibravam*, que investem na noção de um *continuum*. “Com todo mundo gritando, Ali pegou Foreman com uma direita. Foreman bateu de volta com a esquerda e a direita. Ambos acertavam os golpes. Ao soar do gongo, todos vibravam de emoção. Que assalto!” (MAILER, 2019, p. 203). Ou ainda: “No setor de imprensa, todos vibravam com comentários sobre aqueles golpes de direita. Como Ali se atreve? Um assalto magnífico” (MAILER, 2019, p. 203). Ressaltando-se o fato das atribuições de valor.

O texto não perde a oportunidade, em linhas gerais, de dar ênfase à ação, a todo momento enfatiza movimento, agilidade ou rapidez.

Como sua cabeça estava ao alcance das luvas de Foreman, Foreman se lança contra ele. Lá se vai para trás a cabeça de Ali, como um menino se esquivando de uma bola de beisebol. Bum pra você, faz Ali, catapultado de volta. Pá-pum! Agora Foreman está errando e Ali está acertando” (MAILER, 2019, p. 208).

O encadeamento de elementos e ações se desenrola de modo a que a narrativa parece “pegar velocidade” gradualmente. Vale ainda apontar que no começo da narrativa o investimento na ação busca conferir ritmo por meio do encadeamento de frases curtas, demarcadas por pontos finais: “Ali e Williams, trabalhando devagar, chegaram ao fim de seu dia. nenhuma movimentação.

Nenhuma saraivada. A campainha. Não fora um treino feliz. Ali parecia azedo e enfarado” (MAILER, 2019, p. 17).

De modo semelhante, há destaque nos golpes, nas reações físicas, em cada movimento dos corpos, em que a segmentação das ações da luta fornecem o *efeito* de movimento:

[...] dois grandalhões rápidos como pumas, atacando como tigres - faíscas invisíveis emanavam de seus movimentos. Ali o atingiu de novo, direto de esquerda, depois um direto de direita. Foreman respondeu como um touro. Avançou rugindo. Um touro perigoso. Suas luvas estavam à mostra como chifres (MAILER, 2019, p. 200).

As comparações tão usadas pelo narrador, como Foreman associado a um touro, adquirem diversos propósitos e fins conforme partes específicas da narrativa. Diversas são as passagens em que a imaginação do leitor é instigada por meio de símiles. “Ali fazia o discurso do modo como um doente do coração tomaria uma pílula de nitroglicerina” (MAILER, 2019, p. 106). Ou ainda o “fazer imaginar” toma forma pelas descrições de personagens, como a de Dick Sadler.

Baixo, atarracado, com cerca de sessenta anos, cabeça calva, nariz achatado e uma boina preta na cabeça calva, o empresário de Foreman era durão, embora roliço, e formidável em suas feições, que pareciam um mapa cheio de alterações” (MAILER, 2019, p. 68).

A descrição muito se apoia no recurso da comparação, que por sua vez resulta em doses de humor, como na relação da feição física a um “mapa cheio de alterações”, que subentende a irregularidade da pele facial do personagem. E para além das descrições externas, há certo apelo à interioridade, que não se concentrava somente em Norman, o personagem jornalista, mas busca atingir a esfera dos pensamentos dos lutadores em termos de estratégia e técnicas de luta:

Custava pontos, era doloroso e não rendia nada. Por outro lado, era cedo demais para dançar. Sua resistência iria pelo ralo depressa demais. Havia chegado a hora, portanto, de ver se ele conseguiria superar Foreman recostado nas cordas. Essa tinha sido uma opção desde o início, e era sua opção mais perigosa. (MAILER, 2019, p. 207).

Suposições ou a busca por atingir os próprios pensamentos dos lutadores se faz por escolhas lexicais, como o uso do verbo *dever*. “Ele não deve ter visto essa combinação [de golpes] desde sua última briga de rua” (MAILER, 2019, p. 215). Ou ainda em:

Ele continuava tentando parar Foreman no corpo a corpo. Mas então Ali deve ter chegado a uma primeira avaliação de pontos fortes e fracos, pois ele tomou - em algum momento na metade do assalto -, só pode ter tomado, uma decisão sobre como conduzir o restante da luta. Ali não era capaz de machucar Foreman seriamente com aqueles golpes de direita (MAILER, 2019, p. 207).

Essa suposta “adivinhação” sobre o que os lutadores pensavam em cada momento da luta pode também ser vista no relato de um dos momentos da luta em que George volta ao ringue depois do descanso entre um *round* e outro com um movimento desajeitado de mãos e breve meneios da cabeça, o qual segue com: “como que dizendo: ‘Nem comecei a mostrar o que eu sei’” (MAILER, 2019, p. 216), como uma tentativa de reproduzir e interpretar em palavras o que George exprimia com seus trejeitos.

Ressalta-se ainda o investimento em detalhes dos acontecimentos, ou seja, uma dedicação do discurso ao que é mínimo, ao ínfimo, ao que supostamente seria dispensável. Na verdade, a notação de detalhes físicos está a serviço da expressividade e da busca por traduzir na linguagem verbal um vasto repertório da vida corporal em uma luta de boxe, com distintos nuances de significado. “Ele consegue sorrir para alguém num assento próximo. O sorriso é forçado. Do outro lado do ringue, Ali cospe na vasilha estendida para ele e parece totalmente acordado” (MAILER, 2019, p. 205). Ou em: “George engasgava um pouco, o interior de seus lábios mostrava uma chocante espuma branca como a boca de um cavalo que galopou demais” (MAILER, 2019, p. 216).

O olhar adquire relevo, ou melhor, ele muitas vezes é sinalizador das emoções e sensações internas: “Ali lança um olhar de desprezo, e os dois se agarram por alguns instantes até soar o gongo” (MAILER, 2019, p. 215). Diversos outros momentos trazem demonstrações da expressividade no olhar dos lutadores. “Ali fintava Foreman com os olhos, reluzindo em seus brancos olhos um pânico que ele não sentia e que induzia Foreman a cair em cima dele [...] Ali olhava numa direção enquanto inclinava sua cabeça em outra, então encara Foreman olhos nos olhos” (MAILER, 2019, p. 220).

Nesse caso, a dedicação a peculiaridades e detalhes, como o olhar dos personagens, visa à atribuição de sentimentos, tentativa de reproduzir a interioridade dos lutadores. Ao mesmo tempo, neste trecho em especial parece que o tempo

situado é colocado em câmera lenta - como um recurso cinematográfico - que busca enfatizar e dramatizar a ação e criar expectativas sobre o que acontecerá em seguida. Ao se dedicar ao detalhe, ao investir em discernir nuances, a narrativa promove um efeito de retardamento temporal.

A busca pela demonstração de interioridade dos personagens se faz não só em relação aos lutadores. “Se por um lado era toda emoção, por outro podia se mostrar insensível; se tinha classe, também podia não ter a menor classe; daria sua vida por um amigo” (MAILER, 2019, p. 145), ao se referir a Bundini. Mais do que as particularidades, busca-se conferir uma identidade, certa singularidade ou caráter ao personagem. A narrativa explora, para isso, o aspecto físico: “Com mais de um metro e oitenta e uma grande bola de cristal no lugar da cabeça, tinha ombros estreitos, uma pequena barriga saliente que parecia centrar seu melão no diafragma e longas pernas finas” (MAILER, 2019, p. 145).

A narrativa ainda apresenta falas e opiniões dos envolvidos na luta, como as de Jim Brown que “retruca: Ali está castigando George Foreman apesar de estar na corda” (MAILER, 2019, p. 213). Ao mesmo tempo, intermedeia com isso certas divagações do narrador, como se surgissem durante os acontecimentos da luta, como na menção ao fato da esposa de Ali lutar caratê. “Ali recebe-os com diretos de esquerda e direita, velozes como golpes de caratê. Mas ora, a esposa de Ali é faixa preta em caratê” (MAILER, 2019, p. 203).

Em contraponto, vale ressaltar que nem sempre Norman, como personagem, toma uma posição. Ou seja, muitas vezes o narrador se posta fora da esfera dos pensamentos do personagem Norman. Mas sugere, com o uso do verbo parecer, por exemplo, uma possibilidade do teor desse pensamento: “Ele parecia totalmente pronto para enfrentar o mais cruel e mais forte homem surgido no círculo dos pesos-pesados” (MAILER, 2019, p. 196); “Ali parece pensativo” (MAILER, 2019, p. 204); “ele deve ter pensado consigo mesmo” (MAILER, 2019, p. 219).

Voltando à questão dos diálogos, além das falas dos participantes externos ao ringue, naturalmente estão as dos próprios lutadores. “Ali falava o tempo todo. ‘Vamos lá, George, mostra alguma coisa aí’, ele dizia. ‘Não consegue bater mais forte? Isso aí não é forte’” (MAILER, 2019, p. 216), ressaltando as provocações de Ali para com Foreman. A narrativa se dinamiza com tais diálogos entre lutadores e integrantes do córner. “Ali gritou: ‘Não doeu nem um pouco’” (MAILER, 2019, p. 220), ou ainda: “Joe Frazier: ‘George está batendo naquele corpo com pauladas. Tá

machucando o corpo. Ali não devia ficar nas cordas... Se ele não se mexer ou cortar o George, George vai passar por cima dele” (MAILER, 2019, p. 213). Aqui, falar é agir com intensidade.

O narrador lida com supostas reproduções fidedignas de falas, geralmente com uso de aspas. Aliás, as aspas gerariam esse efeito de “reprodução”: “George não bate como outros lutadores”, ele dizia. ‘Até um golpe nos braços faz você se sentir paralisado, e isso com luvas pesadas” (MAILER, 2019, p. 61). Outra Modalidade de “reprodução”, pelo discurso direto, são os discursos dos lutadores para a imprensa: “Vocês são ignorantes em boxe. Vocês são homens ignorantes. Ficam impressionados com George Foreman porque ele é grande e seus músculos parecem fortes.” (MAILER, 2019, p. 78).

Ao mesmo tempo, representam-se diálogos bilaterais: “‘Você está preocupado’, um deles perguntou, ‘com o fato de que Ali pode ser mais rápido do que você?’ ‘Tudo depende da sua definição de rapidez’, Foreman disse.” (MAILER, 2019, p. 163). Os diálogos também se configuram por se falar a um conjunto de pessoas. “‘Ora’, disse Ali, ‘eu digo a vocês da imprensa: vocês ficam impressionados com Foreman porque ele parece um negro grande e poque bate no saco com muitas forças”. (MAILER, 2019, p. 78). Aliás, na narrativa a personalidade de Ali muito advém do modo como ele se comporta como uma espécie de orador-provocador da imprensa.

Pausas de ações e movimentos dos lutadores na narração intermedeiam a apresentação de cenários adjacentes ao espaço da luta como em: “A noite estava quente. Agora o ar se tornaria mais tropical a cada assalto. Em seu *corner*, Ali parecia sentir dor na respiração. Seriam seus rins ou as costelas?” (MAILER, 2019, p. 230). A narração busca produzir a sensação de confusão ou dar ao leitor os supostos dilemas que se passariam no interior do lutador, permeando o campo dos sentidos: A descrição/narração dos golpes e movimentos continua até “o melhor golpe daquele noite agitada, o golpe que Ali guardara por toda uma carreira” (MAILER, 2019, p. 232). Nesse momento, o clímax da narrativa, o substantivo *golpe* pode ser associado à ação decisiva do personagem, da qual adviria a vitória.

E então, a vertigem “se apossou de George Foreman e envolveu-o. [...] ele começou a ruir e tombar e cair, mesmo contra sua vontade. Sua mente era atraída por ímãs tão altos quanto seu título, e seu corpo buscava o chão” (MAILER, 2019, p. 232). Era o fim da luta. Foreman conseguiu levantar uma fração de segundos após

os dez segundos. A narrativa atinge o ponto culminante, portanto, com o relato da recepção dos lutadores em seus córneres, a agitação do público, ressaltando a grandeza “épica” do evento, com a fala de um dos personagens, David Frost: “O grande homem [Ali] conseguiu. Esta é a cena mais jubilosa jamais vista na história do boxe. Esta é uma cena incrível. A multidão está enlouquecida. Muhammad Ali venceu” (MAILER, 2019, p. 235).

Em continuidade, o texto relata os bastidores da pós-luta, da movimentação da mídia atrás dos lutadores em busca de entrevista; ambos em seus vestiários, as equipes de apoio e treinamento de cada lutador, o público: “Multidões tornavam as ruas na saída do estádio, e negros celebravam ao amanhecer” (MAILER, 2019, p. 242). E segue com o relato principalmente de Ali para o público, e as ações posteriores do personagem Norman, inclusive seu retorno de avião, do Zaire, de volta para casa.

Apesar da linearidade na cronologia predominar, o narrador utiliza recursos de recuos temporais, flashbacks. É comum, também, interromper-se a narrativa para divagação, sejam passadas ou “atemporais”, geralmente sob a forma de comentários: “Para celebrar, ele acertou Foreman com outro direto de direita [...] Campeões não atacam outros campeões com golpes de direita. Não no primeiro assalto” (MAILER, 2019, p. 200).

Recuos, retomadas temporais pontuam a repercussão ao grande evento. Um exemplo dessas retomadas pode ser vista em:

[...] cantando incessantes louvores ao presidente’, escreve J.J. Grimond para o *New York Times*, e a riqueza de detalhes de sua matéria será citada sem a menor pressa pelo Ministério da Orientação Nacional. ‘*Foreman boma yé*’, Elmo Henderson grita ao passar pelo pátio do restaurante ao ar livre (MAILER, 2019, p. 120).

Ligado ao aspecto temporal está o tratamento do espaço, componente fundamental no tecer da história, com inflexões nas atitudes, pensamentos, emoções, ou transformações dos personagens. Apesar de haver mudanças de ambientes na narrativa de *A Luta*, isso não existe de maneira tão drástica em termos temporais. Ou seja, o período temporal do desenrolar da história é apenas de alguns dias (muito menor do que o retrato de vida da narrativa de Tavares, *A Quatro Punhos*, que perpassa toda a vida dos personagens, até a idade em que se encontravam no tempo do relato).

De forma geral, *A Luta* se concentra no Zaire, embora haja certa diversidade de ambientes. Além disso, o espaço da narrativa muitas vezes possui cargas de valor social atribuídas.

Kinshasa não tinha oitenta mil pessoas. Tinha um milhão, e se alastrava por mais de sessenta quilômetros em volta de uma curva do Congo, agora, sim, o Zaire [...] onde os nativos viviam numa interminável decadência de córregos, estradas de terra esburacadas, casas noturnas, lojinhas improvisadas e choupanas (MAILER, 2019, p. 28).

Mailer, com sua forma única de descrever e narrar ao mesmo tempo, riqueza de estilo em brincar com as palavras e com elas expressar de forma elegante até mesmo coisas desagradáveis, traz detalhes que poderiam ser considerados desnecessário (como o próprio narrador diz):

O Palace Hotel. Ele era agora um prédio de apartamentos e oferecia o seu miasma - vinha de vez em quando um bafejo operacional daquilo que os vitorianos chamavam de *cheiro dos canos*. O vaso sanitário do banheiro não tinha assento, um detalhe desnecessário, até mesmo excrementício (MAILER, 2019, p. 95).

No entanto, tal caráter desnecessário deve ser relativizado, uma vez que detalhes como o de um banheiro sanitário possuem valor na composição dos ambientes. Portanto, o ambiente ou o espaço como ambientação do acontecimento ou relato são realizados a partir da descrição dos cenários e locais na qual a narrativa acontece, estabelecendo-se como papel relevante na construção e na compreensão global da história. Trata-se de um elemento utilizado para trazer ao leitor informações e criar “climas” nos “cenários”:

O interior da casa tinha sido mobiliado pelo governo no estilo que se poderia esperar. Salas grandes, duas vezes maiores do que quartos de motel, mas com idêntico clima deprimente, dominavam o ar. Cadeiras e longos sofás se mostravam revestidos numa imitação de veludo verde (MAILER, 2019, p. 31).

De forma geral, o momento da luta no livro se baseia na permanente articulação entre descrição e narração de ações precisas dos gestos dos lutadores, com símiles, como já dissemos. O discurso se esforça por “aproximar” os eventos no ringue do enunciatário, permitindo-lhe “adentrar” na história, como se acompanhasse a luta acontecendo no mesmo momento da leitura, como também já dissemos. Isso é possível pelos diversos recursos utilizados no molde textual, como figuras de

linguagem diversas, recursos indicativos visuais e com “apelo cinematográfico”. Tais linhas ou comportamentos não são distantes da narrativa de Osny Tavares. O texto de *A quatro punhos* também segue esta linha narrativa, apesar de diferenças estilísticas.

4.2. Narrativa em Tavares

A modo de cotejo de modo mais imediato, já partimos para conferir, em linhas gerais, a configuração da luta de boxe no livro de Osny Tavares, *A Quatro Punhos*. Iniciemos com o prólogo, com o relato de uma jornalista que foi fazer a cobertura jornalística de uma luta de Rosilete. Como em *A Luta*, também logo de início a narração enaltece a lutadora: “‘sintam a glória: ROSILETE...” o árbitro começou a levantar o braço dela pra cima, mas a vencedora caiu de joelhos na lona rindo e chorando - ‘DOS SANTOS’” (TAVARES, 2013, p. 24).

O narrador de *A Quatro Punhos*, ao tratar de toda a trajetória dos personagens com o boxe durante a vida do casal, ao contrário do narrador em Mailer, narra várias lutas em que os dois atuaram. O próprio livro já se inicia com a narrativa da luta entre Rosilete dos Santos e a colombiana Paulina Cardona em São José dos Pinhais, que aconteceu no tempo “atual” se levada em conta a cronologia e tempo de escrita do livro e os flashbacks que compõem acentuadamente a narrativa. E de forma semelhante à narrativa de Mailer, *A Quatro Punhos* também termina com a narração de uma luta, travada entre Rosilete e a *Pantera*.

Mas voltemos à primeira luta de Rosilete. Em diferenciação às demais, o texto parte da ótica de relato de uma jornalista que foi fazer a cobertura do evento do combate entre Rosilete dos Santos e a colombiana Paulina Cardona. Assim, o relato jornalístico de *A Quatro Punhos* se refere a outro jornalista, ou melhor, ao trabalho de cobertura narrativa da luta de Rosilete. “Claudia Celli refletia sobre os dilemas profissionais mais imediatos. A jornalista de 26 anos, uma morena de cabelos lisos abaixo do ombro e grandes olhos castanho escuros [...] entraria no ar para a transmissão ao vivo do combate” (TAVARES, 2013, p. 10).

Tal início realça o ambiente e o contexto espacial do evento esportivo. “A praça esportiva registrava um público razoável naquela noite - o maior já visto desde que Rosilete começou a lutar em São José dos Pinhais, mas ainda longe de esgotar

a quantidade de assentos” (TAVARES, 2013, p. 11). A narrativa também, como em Mailer, toma a trilha de descrições não só do ambiente, mas de pessoas, o público que comparecia ao local da luta. E ao apresentar Macaris, nesse prólogo, abre caminhos para que o leitor o conheça, mesmo que apenas de uma forma superficial, como uma sinopse: “boxeador aposentado, promotor de evento, manager, treinador e marido de Rosilete, atendia a diversos pedidos simultâneos e conferia se tudo estava no lugar: dos lutadores no vestiário aos baldes nos córneres” (TAVARES, 2013, p. 12). E retoma mais à frente: “Macaris fora um prolífico boxeador ao longo de 14 anos de carreira, acumulando um cartel de 110 lutas e 105 vitórias (76 por nocaute) entre 1992 e 2006” (TAVARES, 2013, p. 12).

Da mesma forma o faz com Rosilete, em que se apresenta sumariamente a personagem ao leitor. Todavia nessa “apresentação” o texto dá realce a detalhes de sua composição física: “Ainda sem as luvas, a campeã deixava à mostra as unhas pintadas no mesmo tom laranja do uniforme. Rosilete tinha os cabelos espetados com gel e usava um top descendo até o umbigo” (TAVARES, 2013, p. 13).

A descrição está presente entremeada ao narrar dos acontecimentos, permitindo a criação imaginativa do leitor. “Rosilete, que tem a pele muito branca, vai ficando progressivamente avermelhada durante a luta, como se tivesse respirado pela última vez antes do gongo inicial” (TAVARES, 2013, p. 20). O leitor pode, pois, imaginar o rosto do personagem ir se tornando vermelho.

Outro exemplo desse procedimento está na referência ao processo de desidratação de Rosilete, uma técnica que lutadores passam antes da luta para se adequar ao peso necessário. Por diversas indicações é possível que o leitor empaticamente imagine a dor e sofrimento da lutadora nos dias anteriores da pesagem, ao demonstrar sua fome, sede, foco nas atividades físicas e treino, ou suas alterações de humor. ““Todos regulares!”, anunciou por fim. A academia aplaudiu. Rosilete imediatamente pegou a garrafa de isotônico e começou a beber em pequenos goles” (TAVARES, 2013, p. 262).

A descrição de personagens não se basta ao relato físico, mas envolve personalidade, questões psicológicas e até mesmo atitudes e ações. Como a lutadora Ana María Torres:

Seu rosto, em especial, era capaz de traduzir essa versatilidade. Quando fechava o semblante e colocava o protetor bucal, a mandíbula se tornava dura e as sobrancelhas arqueavam reforçando o olhar compenetrado [...] Com 1,63 metro de altura, um pouco baixa para a categoria, conseguia se impor com facilidade no ringue (TAVARES, 2013, p. 85).

A descrição, como recurso textual genérico, algumas vezes é usada na criação de um contexto, além de contribuir na justificação de certos acontecimentos, ações, atitudes e pensamentos dos personagens; na criação da imagem dos relatos, possibilitando ao leitor ter conhecimento dos componentes e imaginar a cena em ação. Esse recurso é explorado em *A Quatro Punhos* em sua totalidade, como recurso dirigido à plasticidade, com certo “pendor cinematográfico”, como no exemplo: “A luz amarela do refletor salientava suas costas e bíceps esquerdo, que ensaiava cruzados e *uppercuts* próximo à parede. A tomada salientou um dos diferenciais da boxeadora: os braços grossos e de movimentos rápidos” (TAVARES, 2013, p. 14). A presença da luz no refletor, bem como o substantivo *tomada*, como de uma cena, parecem reforçar a inclinação ao elemento visual. O mesmo pode ser observado em outros momentos como Paulina, que “desferia alguns golpes para a lente da câmera” (TAVARES, 2013, p. 14).

De forma análoga ao texto de Mailer, a narração de Tavares também utiliza comparações. “O golpe produziu um som seco e forte, semelhante a um saco plástico cheio de ar sendo estourado com um tapa” (TAVARES, 2013, p. 21). Outro trecho: “Seu olhar saltava do chão para o vídeo, carregando a expressão compenetrada de um enxadrista tentando resolver um problema de xeque-mate em quatro lances” (TAVARES, 2013, p. 14). Acrescenta-se a isso o apontamento intertextual do fato de narrador comparar aspectos do mundo do boxe ao jogo de xadrez, como o faz Mailer ao narrar a luta entre Ali e Foreman.

A descrição dos personagens também se faz sobre um contexto concreto: “Paulina pertence a uma família tradicional de boxeadores colombianos. Prudencio Cardona, um dos tios, disputou as Olimpíadas de Munique, em 1972. Tinha 21 anos, um a menos que Paulina na luta contra Rosilete” (TAVARES, 2013, p. 15). Ou dirigida a aspectos envolvidos diretamente na realização das lutas de boxe: “Os fracassos recentes haviam freado a sequência de bons resultados de Paulina, o que a pressionou a lutar com Rosilete não apenas para finalmente pôr a mão num título, mas também para reequilibrar o cartel” (TAVARES, 2013, p. 15).

O texto de Tavares também traz descrições e menções gerais de procedimentos reiterados nos eventos esportivos do boxe, como quando a música de fundo se inicia ou é interrompida para o início de um combate, ou o momento em que o apresentador-locutor, que usa gravata-borboleta, enfatiza as sílabas tônicas para fazer eco na caixa de som, e lê "a ficha técnica e o cartel de Paulina e em seguida gritou o nome da desafiante" (TAVARES, 2013, p. 17). Ou ainda ações comuns da plateia. "Não houve vaias - alguns aplausos até" (TAVARES, 2013, p. 17). Meios estes que ajudam o leitor a imaginar a cena e o desenrolar dos acontecimentos. "O público gritava continuamente, clamando à lutadora local para que definisse o combate" (TAVARES, 2013, p. 21).

As reações dos personagens e da plateia são marcadas para a produção do "clima" no entorno de uma luta, refletindo-se em possíveis reações por parte do leitor, nos termos de expectativa diante das ações por vir. "Claudia torcia cada vez mais intensamente por Rosilete. No exato momento em que um soco era preparado, ela segurava o microfone com mais firmeza, como se quisesse agregar uma força complementar ao golpe" (TAVARES, 2013, p. 21). A expectativa assim agenciada pelo discurso faz par com o nervosismo de Macaris salientado pelo texto: "andava de um lado para outro, sentava em cadeiras diferentes, fazia um comentário breve a um desconhecido e produzia diversas expressões faciais - todas igualmente negativas" (TAVARES, 2013, p. 22).

Em linhas gerais, em *A Quatro Punhos*, verbos como *sentiu*, *pensou*, *lembra*, *tentou imaginar*, *se sentiu*, *reconheceu*, entre outros, são usados antes de certa incursão à interioridade e pensamentos dos personagens, incluindo-se também aspectos e sensações físicas: "Sozinha em casa à espera da equipe de reportagem e contando os minutos para a estreia, começou a ficar ansiosa. E com muita fome" (TAVARES, 2013, p. 205). Inclusive já neste início, o texto traz "peculiaridades internas":

Macaris mal podia disfarçar a inquietação em saber que não estaria no córner da esposa pela primeira vez desde que começou a treiná-la [...] havia percebido que não conseguia se dedicar o suficiente à preparação técnica da esposa" (TAVARES, 2013, p. 12).

Como também acontece em relação à jornalista Claudia, que "avaliou que a luta seria facilmente vencida pela brasileira - impressão compartilhada por boa parte do ginásio" (TAVARES, 2013, p. 17). De modo semelhante a *A Luta*, comparecem

interrupções do fluxo da história para a divagação em relação a aspectos exteriores à narrativa. Mas no caso de *A Quatro Punhos*, tais divagações não se centram no personagem Norman, mas são comentários do próprio narrador:

A primeira defesa de título é considerada a verdadeira confirmação do talento de um boxeador. É quando, além do oponente, precisa encarar adversários psicológicos como o otimismo quase arrogante da plateia, a expectativa não verbalizada de equipe e patrocinadores, e principalmente o medo (TAVARES, 2013, p. 13).

Ou ainda comparecem intercorrências na narrativa perante o seguimento de ações, para o acréscimo de “curiosidades” ou espécie de comentários elucidativos:

As luvas tendem a ser do mesmo modelo para as duas lutadoras. Como em um duelo da Inglaterra pré-vitoriana, a desafiante tem o direito de escolher primeiro. no boxe feminino é comum ser usadas cores e estampas típicas de gênero (TAVARES, 2013, p. 17).

No plano das símiles, o texto de Tavares às vezes não perde a oportunidade de situar o boxe no campo de um show musical ou de variedades: “A dinâmica é semelhante à de um camarim de show de variedades. De quando em quando, um dos organizadores enfia a cabeça porta adentro e convoca os próximos participantes” (TAVARES, 2013, p. 13). Mas tais símiles se equilibram com a menção a aspectos técnicos do boxe e as estratégias dos personagens para cada luta. “Rosilete avançaria para encurtar a distância e anular o poder de ataque da adversária, que recuaria para recuperar a distância exata e encaixar golpes com a máxima potência” (TAVARES, 2013, p. 17), - de modo semelhante em *A Luta*, conta-se a estratégia de Ali em permanecer junto às cordas, apesar de ser considerado “o pior lugar em que um pugilista pode estar, o pior lugar segundo tudo o que se conhece sobre boxe” (MAILER, 2019, p. 205).

A narrativa de *A Quatro Punhos* dedica-se a narrar com ênfase e detalhe os combates, os movimentos e ações dos pugilistas, fornecendo uma dinâmica narrativa calcada na ação, no dinamismo: “Paulina avançou para o clinch e girou o corpo para a direita, deixando o dorso na linha de tiro. Rosilete mandou três ganchos de direita, que acertaram a linha de cintura. Soou o gongo e as duas se desvencilharam” (TAVARES, 2013, p. 18).

Os diálogos se configuram em citação direta, geralmente com uso de aspas: “‘Deu para ver que ela sente embaixo’, disse ele calmamente, dando a mesma entonação a todas as sílabas. ‘Se você continuar batendo ali, vai acabar com a luta rapidinho’, orientou.” (TAVARES, 2013, p. 18). Outros exemplos: “‘Teve uma moça aqui querendo falar com o senhor.’ ‘O que ela queria?’ ‘Não sei, não disse. Acho que era jornalista. Tava com um caderno na mão.’” (TAVARES, 2013, p. 166).

Uma vez que a narrativa de *A Quatro Punhos* se dedica com ênfase às ações, as de combate no ringue, na categoria tempo o predomínio da linearidade da cronologia (os *flashbacks* são muito marcados, a ponto do leitor nunca perder a ordenação rigorosa dos eventos temporais) se faz articulado à ação dos combates no ringue; o tempo cronológico muito comparece com a indicação do tempo dos rounds dos combates. “O assalto seguinte foi o primeiro bom momento de Paulina Cardona na luta” (TAVARES, 2013, p. 19); “No intervalo entre esses dois assaltos”, ou ainda:

Dali a 30 segundos, entretanto, Rosilete estaria nocauteando moralmente a colombiana [...] Uma mistura de cansaço, dor e desalento se traduziam no rosto da jovem e competente atleta que provavelmente havia se imaginado vitoriosa por diversas vezes” (TAVARES, 2013, p. 22).

O narrador investe na promoção de uma atmosfera de tensão e envolvimento de emoções, na articulação entre o que vivem pugilistas e plateia: “Os gritos da torcida ganharam tom agudo - uma afinação telepática alcançada pelo frenesi coletivo” (TAVARES, 2013, p. 23). Tal trecho remete também a nuances do texto de Tavares não tão presentes em *A Luta*. “Claudia escalou a lateral do ringue e enfiou o microfone entre as cordas. Pediu a Rosilete que fizesse algum comentário” (TAVARES, 2013, p. 24).

Apesar de configurações diversas, existe certa semelhança com a narrativa de Mailer no fato do texto de Tavares trazer a personagem Claudia como que conduzindo e permeando a primeira luta narrada em *A Quatro Punhos* (consoante com personagem Norman no livro de Mailer, que como Claudia busca pelos campeões após a luta para uma conversa ou entrevista). Vale ressaltar que em *A Quatro Punhos* essa primeira luta é a única em que aparece de forma marcante a jornalista como personagem; nas demais o papel desse profissional comparece de forma colateral ou episódica, sem tanta ênfase. Trata-se apenas da referência à presença da mídia na cobertura dos eventos.

A primeira luta de Rosilete numa espécie de prólogo do livro é a narrada com maior investimento nos detalhes. Do mesmo modo como a última luta, com a mesma adversária, *Panterita*, que finaliza o livro. Ambas perfazem, pois, um ciclo. As demais lutas que intermedeiam o livro utilizam recursos narrativos semelhantes - plasticidade, segmentação cronológica baseada em *rounds*, símiles etc - porém com menor investimento dramático.

O primeiro dos três rounds começou aberto, com os dois pugilistas tentando definir a luta. Por ser um combate curto, não há tempo para estudos, e a única estratégia possível é pontuar o quanto antes, aproveitando o fôlego inicial. Macaris perdeu o primeiro assalto, mas conseguiu equilibrar o segundo. Quando voltaram para o giro final, ele percebeu que o adversário havia cansado. Aproveitou a brecha e foi para cima, disparando uma série de boas combinações. Quando o árbitro anunciou o resultado, os amigos explodiram em comemoração. Alguns deles, que haviam começado a beber antes mesmo da primeira luta e irradiavam alegria etílica, subiram no ringue e levantaram o vencedor nos braços. O tablado rangeu e quase cedeu (TAVARES, 2013, p. 97).

Em tais lutas, geralmente é apontado somente o seu momento mais importante, o ponto deflagrador do resultado. Assim, em termos estruturais, A Quatro Punhos dedica-se a acompanhar uma “história de vida”, em que as lutas funcionam como momentos dramáticos e simbolizam a própria “luta existencial” - na verdade por sobrevivência - dos personagens: “A partir do segundo round, Macaris passou a disparar cruzados no corpo do adversário [...] Na metade do quarto assalto o técnico paulista jogou a toalha. o vencedor correu para o canto oposto, subiu na primeira corda e levantou os braços” (TAVARES, 2013, p. 106). Se tal luta se faz importante, pois foi a primeira profissional que Macaris venceu, aos 32 anos, a narração das demais lutas está sempre articulada à escalada pessoal dos personagens.

Como Mailer, Tavares usa a repetição como recurso expressivo, que adquire certos objetivos expressivos específicos em cada contexto textual.

“Quer batata frita, Nicolý?”, ofereceu a mãe. A menina abriu um sorriso e balançou a cabeça. Rosilete esperou a fila acabar antes de fazer o prato para a filha. Nicolý beliscava uma batata e dava uma volta pela mesa. Comia e andava. Comia e andava (TAVARES, 2013, p. 270).

Neste caso, a repetição de uma oração calcada em dois verbos no pretérito imperfeito mimetiza a própria repetição. “Presentifica-se”, com a própria repetição no

plano da expressão, a ação da personagem e sua agitação e matreirice de criança. A repetição também é usada para mimetizar a ação na luta, o esforço reiterado, um labor físico baseado na repetição dos movimentos. “Arfou. ‘Tudo tem um começo e tudo tem um fim. Uma parte da minha vida vai ficar em cima do ringue.’ Arfou. Arfou. Arfou. ‘Agradeço a todos vocês. Infelizmente, acabou.’ Começou a chorar” (TAVARES, 2013, p. 226).

Em outras vezes há certo tipo de repetição para representar o som da luva no aparador, em sequências de *jabs* e diretos que “entoavam uma espécie de fundo musical. Se anotados em partitura, comporiam uma marcha em compasso 4/4: bam-bam-bam-bam | bam-bam-bam-bam | bam-bam-bam-bam | bam-bam-bam-bam” (TAVARES, 2013, p. 245). Essa expressividade se relaciona, também, à representação de um grito ou elevação da voz por meio de letras maiúsculas, como Miguel à Rosilete: “Sai do *jab* dela por fora e joga a direita. DIREITA!” (TAVARES, 2013, p. 278)

Em outros trechos, recursos expressivos, como a comparação, investem na expressão de sentimentos e emoções: “Para o boxeador, um oponente tem a mesma permanência do grande amor. Muito após o fim, pedaços dele ainda ricocheteiam pela memória, disparados por estímulos casuais” (TAVARES, 2013, p. 58). Em outros momentos, o texto busca a dramatização dedicando-se ao suposto comportamento emocional da plateia: “A plateia vaiava com vontade. Queriam o caminho aberto para o castigo da lutadora local. Queriam a queda - a obriedade da supremacia” (TAVARES, 2013, p. 281)

No final da manhã, a calçada exibia um bom pedaço da vida de Macaris, recontado a partir de títulos de reportagens. Como atos curtos de uma peça sem rigor cronológico, evocavam os fatos esparsos que se juntam para formar o tecido da memória. Manchetes como ‘Macaris vence em casa e mantém cinturão’, ‘Macaris: o campeão das Américas’, ‘Macaris vai participar de filme’ e ‘O gongo soou para Macaris’ eram suspensas no ar durante alguns segundos, como as plaquetas que anunciam o início de mais um round, para em seguida cair com estrépito no chão do carrinho” (TAVARES, 2013, p. 63).

A ocorrência da metáfora e da símile dirigida ao espaço tem a função de abarcar a trajetória no boxe, por Macaris: todas as suas conquistas, suas oscilações, dificuldades, lembranças e memórias do vivido teriam durado um espectro temporal pequeno (suspense no ar durante alguns segundos).

Há mais. “Diogo Ribeiro, 24 anos, seu braço direito na academia e no treinamento de Rosilete, além de ex-namorado (ou atual, ou ex de novo, desistira de acompanhar) da filha” (TAVARES, 2013, p. 77). Para demonstrar a inexatidão da resposta de Macaris, como se não soubesse ao certo como designar o personagem ou este em relação à sua filha, enfatiza-se a instabilidade do suposto casal. Recurso análogo é usado quando se narra que Macaris foi intrigado por um homem de costas no aeroporto, que atravessava a porta em direção à rua. “Tinha quase certeza que se tratava do presidente do Atlético. Ou não? De qualquer forma, o sujeito já tinha sumido na penumbra da noite. Uma pena” (TAVARES, 2013, p. 259).

Não é rara a incursão metafórica em *A Quatro Punhos*: “O final da tarde se insinuou pela janela” (TAVARES, 2013, p. 83). Tal uso de figuras de linguagem - a linguagem em dimensão lúdica - se põe como um elemento do livro-reportagens em contraste com o jornalismo tradicional noticioso dito *hard* e permite uma abertura maior na experiência de leitura. Naturalmente, tal abertura está tanto na metáfora quanto nos recursos outros aqui apontados.

A título de exemplo desse movimento lúdico da linguagem, uma construção peculiar é o uso de dois pontos com objetivo explicativo. “Macaris terminou o namoro com a mulher do Cabral, porém se casou no ano seguinte. A história começou assim: ele organizava a pelada da turma. Um dos participantes [...]” (TAVARES, 2013, p. 88).

Outro exemplo: “Havia pouca gente no ginásio, espalhada em pequenas manchas pelas arquibancadas de cimento. Cada aplauso podia ser ouvido individualmente” (TAVARES, 2013, p. 106). Ao se dizer que *cada aplauso podia ser ouvido individualmente* é reforçado o fato de haver pouca gente. Ou melhor: o “reforçar” se faz como o movimento lúdico da linguagem, em que não se indica ou se estima numericamente a quantidade de público, além de haver uma dose de humor ao lado do contexto dramático: era a primeira luta de boxe profissional que Macaris vencia, apesar de não contar com um grande público. O humor também existe em:

Na primeira luta, Marquinhos tomou um *swing* no terceiro round e desmontou. Ainda levantou, mas estava grogue e com visão dupla. “Quem é essa mulher de branco no meio do ringue?”, perguntou após o nocaute técnico, enquanto era reanimado pelos auxiliares. “O árbitro”, respondeu um deles. (TAVARES, 2013, p. 242)

“Macaris se tornou o pivô de velhas rivalidades. Ao trocar de treinador, havia jogado álcool na fogueira e agora precisava controlar as chamas para não sair chamuscado” (TAVARES, 2013, p. 107). A dimensão lúdica se faz com uma imagem metafórica que busca dar conta da força do acontecido: o narrador expressa o fato de que ao ter mudado o treinador para um rival, Macaris deveria tomar cuidado para não ser prejudicado.

No lugar da metáfora, muitas vezes vem a símile: “Macaris, entretanto, via a eleição como uma toalha sendo jogada no ringue. Assim que ela tocasse o chão, a luta acabava” (TAVARES, 2013, p. 149). Ou ainda: “A perda da paixão nem sempre é traumática. Na maioria dos casos ela vai embora da mesma forma como chegou, de forma sutil e natural. Ela vai embora pela ponta dos dedos e quando o boxeador percebe a Coisa já está longe” (TAVARES, 2013, p. 191). Neste caso, as duas primeiras frases investem no caminho semântico da paixão romântica, que posteriormente se alteraria para a paixão entre o lutador e o boxe.

Voltando à metáfora, em determinado trecho ela comparece em referência à luta de despedida de Macaris do boxe profissional:

[...] foi até a banca comprar o jornal e leu sentado no degrau da porta de casa. “Macaris dá seu último soco - Maior pugilista do estado se despede hoje diante do argentino Angel Caballero”, dizia a reportagem da Gazeta do Povo (TAVARES, 2013, p. 224).

Aqui, a incorporação de um texto alheio, uma manchete de jornal, se faz pela afinidade no uso da metáfora. Se estamos insistindo no elenco de metáforas e comparações, pondere-se, todavia, que comparecem em menor grau que o texto de Norman Mailer. Timidamente, comparações comparecem, como: “Nuñez dava passadas ao estilo militar, ritmando pé ante pé” (TAVARES, 2013, p. 59); “as tabelas padrão NBA, que naquela manhã de quarta-feira foram empurradas de lado até o aro quase encostar na parede lateral, como um aluno rebelde colocado de castigo atrás da porta” (TAVARES, 2013, p. 250); “Ficar perto dela significava ser irradiado por um tristeza, numa sensação parecida a estar com uma pessoa que teve um parente falecido há alguns dias” (TAVARES, 2013, p. 255). Permitir ao leitor uma compreensão melhor das ações e das cenas, apresentar doses de humor, uma forma de descontração e humor ou uma percepção “caprichosa” do narrador, tais

aspectos estão presentes nas ocorrências dos símiles e metáforas em *A Quatro Punhos*.

O investimento das descrições nos detalhes, naquilo que poderia ser considerado dispensável, é elemento expressivo na narrativa. Como exemplo: “Ao custo de 8,50 reais por pessoa, um ônibus Mercedes do final dos anos 70 traz os viajantes vindos do centro de Castro até a comunidade da Barrinha” (TAVARES, 2013, p. 29). O elemento referencial, próprio do jornalismo convencional ou noticioso, aqui comparece com carga lúdica. Em outros momentos, a narrativa se dedica à ação de um mínimo gesto: “um homem alto e gordo usando calça de poliéster e Havaianas parou ao lado deles, encostando a bicicleta num banco de praça. ‘Vocês já terminaram? Puxa vida!’, lamentou ele, tirando o boné e coçando a cabeça suada” (TAVARES, 2013, p. 246).

O investimento em detalhes muito se dirige aos personagens, às suas singularidades: “Piscou os olhos repetidas vezes, se adaptando à penumbra do ambiente interno” (TAVARES, 2013, p. 167); “À medida que iam desenrolando o tecido a chutes, a poeira fazia narizes e olhos coçarem” (TAVARES, 2013, p. 250). E caracteriza-os, por exemplo, com a observação das roupas que usam: “avançando em passadas curtas com seu All-Star vermelho de cano longo” (TAVARES, 2013, p. 218); “Rosilete tirou as roupas da mala, desamassou alguns pontos com a mão e as guardou no armário. Em seguida organizou os objetos pessoais na pia do banheiro” (TAVARES, 2013, p. 253).

Um aspecto essencial a ser mencionado é a configuração temporal, elemento fundamental da construção narrativa. No texto de Tavares, a retomada de aspectos passados da vida de Rosilete e Macaris é mesclada ao tempo presente do desenrolar da história. Um dos trechos em que é nítida essa mescla temporal (e espacial) acontece na parte da narrativa em que Rosilete precisa entregar um “trabalho de português” que consistia em escrever um texto a partir da entrevista com uma pessoa a respeito da sua profissão. “Pensaria grande, escolhendo como personagem o lutador de boxe que faria um combate em Castro naquela semana e que era comentado pela cidade inteira. [segue espaço com “* * *” seguido por:] A inviabilidade do patrocinador se concretizava e não dava mais para negar a realidade [...]” (MAILER, 2019, p. 50). Em tal trecho a narrativa volta para o “momento atual”.

Tais câmbios temporais acontecem diversas vezes na narrativa, em um processo contínuo de inversões presente-passado/passado-presente, até que a história de ambos os personagens se cruzem. Ou seja, ambos se conhecem e a história passa a ser “uma só”. Dá-se a passagem do relato do passado da vida de cada um de forma isolada para o passado de ambos junto, o qual passa a se contrapor também ao momento “atual” da história. Depois, este passado compartilhado se encontra com um “momento atual” e a narrativa passa a seguir somente o “tempo “presente”. Tal configuração está a serviço da carga de sentido de uma “luta a dois” (*A Quatro Punhos*): o sentido de luta de boxe no âmbito de uma luta de vida (como delineado no capítulo anterior). O desenho temporal da narrativa se presta a acentuar tal traço semântico fundamental: antes separadas, as dificuldades de vida de ambos se encontrarão para uma “luta em comum”.

Portanto, tempo e foco narrativo comportam-se para a construção do sentido. Foco narrativo e ordenação temporal se articulam. “‘Então, vamos *pelear!*’, sentenciou Macaris, usando uma das poucas palavras em espanhol que conhece. [o que segue, - após um espaço entre parágrafos no texto - com:] Rosilete retornou da casa da mãe na sexta-feira daquela semana [...]” (TAVARES, 2013, p. 54). O trecho demonstra a mudança de foco narrativo à variação temporal e de personagens.

Ressalta-se ainda o âmbito geográfico, os ambientes físicos de desenvolvimento da narrativa, que são inúmeros. O narrador, com poderes de onisciência e onipresença, acompanha todo o desenrolar da vida dos dois personagens principais deslocando-se por diversos espaços, distantes uns do outro; e chega ao “tempo ambiental”, o das forças da natureza:

A neblina que costuma recobrir o Aeroporto Internacional de Curitiba tornou-se um persistente tema de conversa entre os habitantes da capital [...] No final de março, porém, a neblina raramente alcança a densidade mínima para se tornar um estorvo aos passageiros aéreos. (TAVARES, 2013, p. 57)

Incluem-se características gerais de lugares, como os da infância de Rosilete: “a família morava em outro sítio cinco quilômetros mais para dentro da mata, na localidade conhecida como Araçaieiro. Toda essa região do município é composta por morros, com a estrada vicinal avançando sinuosa pelos vales” (TAVARES, 2013, p. 36); bem como descrição de ambientes internos e íntimos dos personagens:

Macaris e Rosilete moram em uma casa de madeira estilo chalé no final de uma rua sem saída do bairro Costeira, próximo ao aeroporto. [...] A sala da casa deles é composta por um jogo de sofás, um rack com uma tevê de tela grande e uma balança eletrônica. As paredes são cobertas por fotos do casal em cenas familiares e de competição (TAVARES, 2013, p. 82).

Tais configurações narrativas são as principais encontradas no livro de Tavares, as quais em sua maioria se assemelham às manejadas pelo narrador de *A Luta*. São, naturalmente, modos de construção narrativa comumente usados em livros-reportagens e romances reportagens, formatos narrativos muito apoiados em determinados caminhos da prosa da ficção literária.

Chegado aqui, apontadas convergências entre as duas obras, é hora de iniciarmos nosso cotejo intertextual propriamente dito. Mas antes de partirmos para a identificação das relações intertextuais entre *A Luta* e *A Quatro Punhos* de forma *strictu sensu*, vale apontar a intertextualidade em um sentido macro.

4.3. Cotejo intertextual

A princípio, o que nos auxilia a aferir a intertextualidade na composição de ambas as obras é a percepção de que, tomadas pela base dos processos de reportagem jornalística, se configuram em formato físico de livro (o qual traz um caráter mais longo no tempo). Estamos diante de duas grandes reportagens em formato de livro. Aliado ao formato “físico” e em sua dimensão editorial, as duas obras se enquadrariam em um suposto gênero, o livro-reportagem. Tal fato subentende que tais narrativas seguem certos tipos de parâmetros de escrita. Portanto, apesar das escritas serem de épocas e localidades distintas, as narrativas se encaixariam em um mesmo gênero, possuindo certas bases composicionais que as integram, fazendo convergir traços comuns nos âmbitos das categorias narrativas, elementos e recursos expressivos gerais, como já foi observado há pouco.

Levando isso em conta, todavia, o jornalismo com bases literárias, de forma geral, deve ser considerado um campo genérico e passível de diversas ramificações, que se traduzem não só em questões intrínsecas, como os temas e abordagens, mas extrínsecas, em referência aos procedimentos adotados, os “protocolos” de obtenção ou recolhimento dos acontecimentos da “vida real”. Para sairmos dessa

generalização, é preciso um olhar ao campo mesmo da textualidade em articulação com a questão mesma do gênero, ou melhor, sua materialização em *A Quatro Punhos* e *A Luta*. Assim, a forma se alinha e se compatibiliza com o que chega ao leitor.

Falar em livro-reportagem faz ver que a leitura do “mesmo universo” da história de vida de Macaris e Rosilete se diferenciaria quanto ao formato: publicação em jornal e em livro. Ocorre que também o próprio formato em brochura presta-se a um “caráter humanizado”, distante das folhas de um jornal impresso. No máximo, em páginas de revista, encontram-se, no jornalismo contemporâneo, grandes reportagens e perfis. Não seria viável, em termos editoriais, construir junto ao leitor as sensações dos percalços e dificuldades de vida dos “quatro punhos” se estas não as fossem relatadas em pormenores, de forma “não direta”, mas com camadas de expressividade, como apontamos. A experiência do leitor diante de um livro ou de uma revista é diferente do leitor de um jornal posto que jornal e revista dispõem determinadas condições, as quais convivem com um repertório pré-estabelecido de expectativas desse leitor. Outro fator a ser considerado é o caráter de “ineditismo” ou novidade - *news* - no âmbito da temporalidade que se espera dos “veículos *hard*” (jornal, site etc), ao contrário do livro. Por sua extensão, um livro representa um maior espaço para que seja desenvolvida uma história, possibilitando mais detalhes e informações, que se dão para além do imediatismo.

Nesta toada, o livro-reportagem, ao invés de se aproximar da ficcionalidade, fabulação, buscaria se aproximar de um suposto “real” e nessa aproximação explicitaria mais elementos do plano factual; e garantiria uma visão mais clara e ampla da experiência relatada, da concretização dos acontecimento e caracterização dos personagens; bem como em uma compreensão mais complexa das ações destes na histórias em decorrência da sua “posição”, o seu *papel temático*.

Tais aspectos apontados podem supor a justificativa de Norman Mailer usar o formato de livro para o relato da grande luta do século, que já havia sido largamente noticiada nos veículos de imprensa da época. Aliás, já havia sido vista nas telas de TV pelo planeta. As pessoas já sabiam o seu resultado. O que mais importava, portanto, talvez fosse justamente um processo narrativo no qual o fim se justificaria pelo próprio meio, fornecendo uma nova ou diferente experiência ao leitor. Trata-se, ao mesmo tempo, de naquele formato fazer com que os receptores-leitores

passassem a conhecer melhor os personagens, suas motivações, as razões que os levaram agir de tal maneira. Isto fica ainda mais nítido ao se levar em conta os processos ideológicos que caracterizam tais personagens, ou seja, o alinhamento que Mailer faz entre a caracterização dos personagens centrais, Foreman e Ali, e o "cenário" ideológico do mundo.

Assim, *A Luta* deixa de ser uma narrativa que interessa ao mundo exclusivo do esporte e se afigura como uma obra de cunho político. A construção da narrativa explana marcas ideológicas tanto do narrador quanto dos sujeitos e atores da história. Isso se dá pelas ações, pela estilização ou caracterização desses atores; por distintos aspectos da diegese; pela articulação da figura de Ali ao seu "mundo ideológico". O formato de livro permitiu trazer toda esta experiência e deixar registrado em um meio físico uma história para além das quatro linhas de um ringue em uma noite na África. Em outro formato, focado no circunstancial, tal lastro não se desenvolveria com complexidade.

No caso de *A Quatro Punhos*, menos importam os resultados das lutas de Macaris e Rosilete, ou seja, o processo fim da narrativa, mas o processo: em que se dilatam pontos, se explanam dimensões de grande envergadura. O fim seria muito mais que o relato em si, mas as camadas de sentido que se desdobram do relato, as quais ultrapassam o mundo dos punhos em luvas de boxe.

Vale ressaltar, porém, que geralmente na narrativa o que se objetiva é a resolução do problema que ela inaugura segundo o delineamento de um conflito. Daí a ânsia ou interesse dos leitores diante dos lances - digamos - mais básicos da diegese. Mas o livro convida a uma leitura de um material que transcenderia épocas, registraria fatos e "eternizaria" acontecimentos. No caso de *A Luta*, um "traçado político" de uma época; no caso de *A Quatro Punhos*, uma dimensão subjetiva, mas nesse caso o traço individual se articula à dimensão social mais ampla, na narrativa da vivência de dois brasileiros para sobreviver.

Tomando como base de forma primária a própria questão de gênero que interliga *A Luta* e *A Quatro Punhos*, ou seja, a proposição de que ambos se encaixaram em um mesmo gênero, o livro-reportagem, há aí uma relação de intertextualidade que nos remete às próprias bases gerais de composição que os unem. As configurações de gênero são resultado das modificações do contexto social nas quais são inseridas - como aprendemos com Bakhtin -, das necessidades comunicacionais que as permeiam; das trocas e interações da comunicação. Isso

também nos leva a pensar na relação entre jornalismo e literatura que se configura nos livros-reportagens como esferas permeantes, duas dimensões em interface. Assim, é preciso que se afirmem estratégias de manipulação da intertextualidade intergenérica no cerne das obras, norteadas em três bases: forma composicional, conteúdo temático e estilo.

O ponto básico que merece destaque já nesse início é a percepção do tema ou “assunto”, luta(s) de boxe, que fundamentam as obras, apesar de ambas as obras não se restringirem ao acontecimento esportivo, mas traçam panoramas de acontecimentos, contextos e situações para além do ringue. No livro-reportagem de Tavares, acompanha-se a vida de um casal de pugilistas que tem o boxe como seu meio profissional, de sustento de vida, enquanto *A Luta* retrata a considerada “luta do século”, entre dois renomados lutadores que possuem uma relação peculiar com o boxe, seja pela consolidação da fama, poder ou formas de reforçar e propagar suas crenças e visões de mundo.

Esta base traça os caminhos de “descoberta” dos sentidos acerca do “assunto” ou temática de cada um dos livros, como já abordado aqui. Seguindo a trilha do conceito de intertextualidade *lato sensu*, parte-se à própria consideração de que o fato do livro de Mailer ser da década de 1970 e abordar um importante evento no esporte o sugestia como obra de referência em linhas de gerações de obras posteriores, bem como se tece a um linha de obras de predecessores. De forma ainda mais exterior ao âmbito textual, a título de provocação, os próprios lutadores (personagens da obra) se intertextualizariam aos próximos e anteriores lutadores que fizeram ou não história como Ali e Foreman.

Mas a intertextualidade maiúscula está, fundamentalmente, na relação que conecta estreitamente as obras: a escrita de Tavares, em livro publicado em 2013, utilizou procedimentos afins à escrita de Norman. Uma escrita ancorada no jornalismo (como plano de fundo) em termos de “procedimentos técnicos”; e “contagiada” pela literatura no âmbito de recursos expressivos lúdicos. Em termos intertextuais, embora o livro de Mailer tenha vindo antes da obra de Tavares, ambos se situam na malha do tecido de texto por diversas razões, a começar pelas já apontadas: se enquadrarem em um mesmo suposto “gênero”, de livros-reportagens e abordarem o mesmo tema, a luta. Vale ainda ressaltar o fato de que a cronologia de publicação das duas produções não deve apontar, em associação intertextual, à supremacia ou superioridade de uma sobre a outra - a não ser se tomemos outros

parâmetros, estéticos, linguísticos ou composicionais, legitimadores de valor. Esse ponto evoca o estilo de cada autor, cujas próprias características delineiam suas narrativas, diferenciando cada obra, apesar de se enquadrarem em determinado gênero que possui certos preceitos que os intertextualizam.

Após tais considerações, podemos reiterar o tecido intertextual entre as obras, que possuem seus contornos no próprio âmbito textual. Há que se considerar, a partir daí, a *paratextualidade*, em referência aos elementos textuais subjacentes, como os títulos dos livros, que já se referem, embora não diretamente, ao mundo do boxe, além da intertextualidade temática, como plano de base e similaridade entre as duas obras.

O título *A Luta*, devido ao uso do artigo definido *a*, sugere uma luta já conhecida. Não é *uma* luta, mas *a* luta, aquele grande combate. Confere-se aí um sentido de importância a tal evento esportivo. Não é uma mera luta. Já em *A Quatro Punhos* estamos diante de uma ocorrência metonímica: quatro punhos como extensão de duas vidas; duas vidas unidas pelo boxe. O numeral *quatro* diz respeito à soma das duas mãos de cada personagem principal da história, Rosilete e Macaris. As mãos são relacionadas aos seus “instrumentos de trabalho”, símbolos por excelência do boxe, esporte caracterizado principalmente pelo uso das mãos, dos punhos. Naturalmente esse título abre a interpretação para o sentido da luta de vida ou luta pela vida. Uma luta de vida com punhos é um trabalho duro, difícil. São necessárias mais mãos, mais força. Se não bastasse, há o enlace de uma vida conjugal - a ser conferido pela leitura - que se marca nesses quatro punhos. No lugar de aliança de casamento, os punhos do boxe.

Para além do próprio conceito de luta e do esporte boxe que une as narrativas, devemos insistir na intertextualidade *strictu sensu*. Podemos usar o conceito de *intertextualidade explícita* devido à citação direta de Muhammad Ali e George Foreman na narração do livro de Tavares; bem como de outros lutadores que se consagraram como importantes nomes do boxe.

Conquistar a Associação seria um feito inquestionável. Era por ela que Mike Tyson e Evander Holyfield estavam se digladiando há anos. Era nela que Muhammad Ali havia triunfado em 1964, sido cassado ao se recusar a guerrear no Vietnã e então recuperado o título outras três vezes até 1979. Jack Dempsey, Rocky Marciano, George Foreman, Carlos Monzón, Sugar Ray Robinson, Jake LaMotta (TAVARES, 2011, p. 165).

Outro exemplo de intertextualidade em sentido estrito, dessa vez implícita, toma forma na narrativa ao trazer também uma figura do boxe feminino, Laila Ali, filha de Muhammad Ali que estreara recentemente no boxe.

Rebatendo a crítica de que estaria apenas sendo içada pelo nome do pai, emendaria uma série de 24 vitórias até 2007, permanecendo invicta até a aposentadoria. Laila foi a Million Dollar Baby da vida real [primeira pugilista mulher a faturar mais de 1 milhão de dólares com o esporte] (TAVARES, 2013, p. 199).

A intertextualidade também adquire seus contornos com a narração apontando que Macaris almeja conquistar o cinturão da mesma Associação em que se inseriram Muhammad Ali e Foreman, entidade em que tantos outros conquistaram vitórias importantes e foram campeões. De forma intrínseca em relação ao mundo concreto, para além das páginas das obras, o dialogismo existe na própria trajetória de Macaris em paralelo à trajetória de Ali e Foreman, posto que o primeiro os tomou como referência, tanto como “modelos ideais” de profissionais olímpicos quanto pelas lutas conhecidas e qualidades técnicas peculiares.

Outro ponto intertextual, que beira a hilaridade, está em certa altura da narração de *A Quatro Punhos*, que desenrola uma série de fotos da vida de Macaris e Rosilete em suas vidas pessoais, profissionais, em suas lutas; momentos familiares ou importantes; são expostos jornais em que foram notícia. Em certo trecho, narra-se a presença de uma foto de Macaris com a legenda: “Ao lado do promotor Don King, na Alemanha. 2005” (TAVARES, 2013, p. 134).

Acerca da questão temporal, mais de 30 anos depois que o promotor Don King promoveu a luta representada no livro de Norman Mailer, no texto de Tavares existe a referência a Don King, o qual remete ao evento da luta de boxe entre Ali e Foreman no Zaire, como tantos outros por Don King promovidos. Aqui, a luta de Foreman e Ali estaria inserida, pela menção a Don King, em *A Quatro Punhos*.

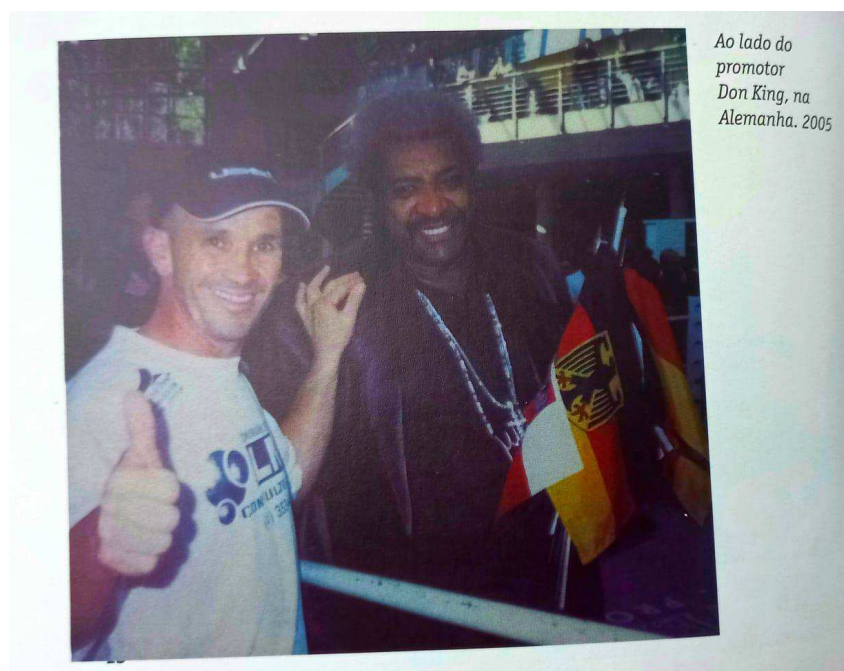


Imagem 3: foto de Macaris e Don King no livro *A Quatro Punhos*, de Osny Tavares.
Fonte: acervo da pesquisadora.

Tal foto é textualmente inserida em *A Quatro Punhos*, é parte integrante da história narrada, também em uma conversa de Macaris com outro personagem, uruguaio, em frente a um mural de fotos do casal Rosilete-Macaris, instalado na academia dos lutadores. “O uruguaio prestou atenção especial à foto com Don King, a maior e mais central da parede” (TAVARES, 2013, p. 261). A narrativa reforça a grandeza e importância do promotor Don King - e por tabela da “luta do século” no Zaire - pelo fato da foto ser a “mais central da parede”.

O intertexto, pela referência ao promotor Don King, também se concretiza no texto de Tavares quando Macaris vai realizar sua primeira luta no exterior, na cidade de Dusseldorf, na Alemanha. “Uma comitiva com três limusines estacionou em frente à entrada e o filho de Don King desembarcou do carro do meio. Informou que o pai chegaria em seu avião particular no dia seguinte” (TAVARES, 2013, p. 221). Apesar de não ser uma intertextualidade explícita ao livro de Norman Mailer, a configuração se delineia como uma espécie de metatextualidade. E ainda, os diálogos transgridem ou ultrapassam um ambiente fictício para o próprio mundo concreto ao considerar essa ligação entre Macaris e o grande promotor da luta do século. “Se ainda houvesse alguma dúvida de que se tratava de grande circuito, bastava checar o nome da empresa promotora do evento: a cobiçada *Don King Productions*.”

(TAVARES, 2013, p. 220). Mais que isso: a citação ao produtor no livro de Tavares, ou ainda o simples fato de citar Don King, remete à “luta do século”.

Vale ressaltar a diferença no tratamento e referenciação das obras quanto ao produtor Don King. Diferentemente da grandeza como foi referido no livro de Tavares, Mailer o traz de uma maneira mais informal.

Don King era o cruzamento entre um negro peso-pesado tão grande quanto Ernie Terrell e aquele médico judeu romeno. [...] King era, na verdade, uma espécie de convite para entrar na visão que King tinha de si mesmo [...] Ex-dono de boate e rei da jogatina em Cleveland, com quatro anos de prisão por matar um homem numa briga de rua (MAILER, 2019, p. 130).

A maneira muito mais pessoal e intimista narrada por Mailer configura a diferença em relação à posição de superioridade de Don King estabelecida por *A Quatro Punhos*. Isso acontece pela forma como Norman, personagem, se relaciona proximamente ao produtor, relatando suas falas.

Don King estava celebrando a mesma pesagem. Para King, tinha sido um marco. Foi com alegria que ele o anunciou exatamente assim. “Hoje, depois de ver Ali e Foreman no ringue, posso acreditar na realidade dessa luta”, falou. King tinha olhos mágicos. Até conhecê-lo, era difícil entender de que modo ele poderia ter conseguido juntar os lutadores, pois tinha poucos recursos financeiros para dar conta de um evento daquela magnitude. (MAILER, 2019, p. 129)

Outro momento em que pode ser observada intertextualidade direta entre os livros de Mailer e Tavares está presente em um trecho de *A Quatro Punhos* ao se referir a Muhammad Ali, em que se retrata uma luta entre pugilistas iniciantes, a qual comumente precede à luta de profissionais em um evento de competição de boxe. Em tal modalidade é comum que os lutadores façam um combate com pouca qualidade técnica, geralmente devido ao nervosismo. “Na primeira luta, o novato tende a esquecer da maior parte do aprendizado, e mesmo um Muhammad Ali dos treinos passa a lutar como um irlandês bêbado. Aconteceu com Rosilete.” (TAVARES, 2013, p. 272). Além da carga de humor, o trecho traz comparações e cita Ali. O dialogismo/intertextualidade aconteceria pela indicação a um nome, uma celebridade, apesar de que quem conhece a obra de Mailer, por exemplo, fará a correspondência e a tomará como base dos seus conhecimento sobre Ali, bem como de sua importante luta com Foreman. O trecho sugere a grandiosidade de Ali como lutador, como se fosse o melhor, comparado ao pior, que seria um irlandês.

É possível também relacionar a forma como em ambas as obras o público reagia e se comunica tanto com Ali, como Macaris. Em *A Luta*, as narrações enfatizam o fascínio do público que toma Ali como herói, figura pública, famosa. Já em *A Quatro Punhos*, a identificação e reconhecimento do público com Macaris está na esfera regional, de uma forma tímida, modesta. Tal posição não deixa de promover aproximação com o público:

O lutador passou a adotar no Boqueirão a mesma estratégia de identificação que usara no Clube Atlético Paranaense. Citava o nome do bairro nas entrevistas de televisão e, ao subir ao ringue, declarava que 'Curitiba era o seu estado e o Boqueirão era a sua cidade'. Foi imediatamente acolhido pela comunidade zelosa de seu bairro, onde inclusive germinara um movimento separatista na década anterior" (TAVARES, 2013, p. 154).

Em *A Luta*, Ali também possui uma relação com a população, principalmente do Zaire, por esta representar "seu povo". Ali atribuía a si mesmo deveres junto a eles (MAILER, 2019, p. 35), e ainda se considera o otimismo da comunidade negra (MAILER, 2019, p. 43). Ali pratica atos de solidariedade como maneira de trazer o público até ele: "Temos um hospital no qual estamos trabalhando, um hospital negro sendo construído em Chicago, custa cinquenta milhões de dólares. Meu dinheiro vai para causas" (MAILER, 2019, p. 90). Em *A Quatro Punhos*, Macaris faz isso à sua maneira, dentro de suas condições:

A secretaria de esportes passou a cobrir o custo para a realização da luta - bolsa do adversário, inclusive. Os eventos gratuitos reuniam até 3 mil pessoas, que contribuíam para formar uma pilha de alimentos de uma tonelada. As doações eram repassadas para a Fundação de Ação Social, órgão Municipal gerido pela primeira-dama" (TAVARES, 2013, p. 154).

O texto de Tavares apresenta motivos, anseios de Macaris em se tornar campeão: "entendia sua realização como uma conquista pública. Não haviam simplesmente se apossado de um cinturão; ganharam-no para o país" (TAVARES, 2013, p. 184); ao mesmo tempo em que busca justificar o fato do pugilista ganhar por tal ação: "Por isso não soava como disparate o fato de serem recompensados financeiramente por isso. É o caminho natural dos heróis esportivos" (TAVARES, 2013, p. 184). Submete-se, portanto, a questão profissional à forma de sustento; a vida diretamente relacionada ao boxe. Em seguida, o narrador pontua que o boxe é o esporte mais bem remunerado, fornecendo exemplos. Porém, destaca que essa

não foi a direção trilhada por Macaris, talvez pela possível falta de popularidade do boxe no Brasil.

Ainda sobre os anseios dos personagens por se tornarem campeões, da mesma forma que em *A Luta*, o livro de Tavares comenta o “patriotismo” de seus protagonistas, demonstrando a forma como se viam em posição de representatividades não apenas de si, mas de sua classe (ainda no caso de Rosilete como a representatividade feminina), do país, da sociedade na qual se integram e da qual fazem parte, como se fosse um dever levar à “pátria” uma conquista. Apesar do papel de representatividade e busca por reconhecimento e visibilidade, com Macaris isso não aconteceu. Conforme a narrativa, enquanto o lutador estava no hospital em razão de infarto, Rosilete estava prestes a dar à luz sua primeira filha. Insistia para ter parto induzido, o que não foi acolhido pelas atendedoras da maternidade. Ela dizia: “‘Meu marido é o Macaris, campeão mundial de boxe, que tá na UTI. Eu preciso ter essa criança’, implorou ela. O nome não pareceu provocar qualquer reação na atendente, então Rosilete resolveu aguardar um médico.” (TAVARES, 2013, p. 234).

Tal cenário ilustra a falta de popularidade e desconhecimento sobre os lutadores e, conseqüentemente, a pouca repercussão do boxe no Brasil, uma das tônicas de *A Quatro Punhos*. O plano de saúde que Macaris e Rosilete tinham, por exemplo, não cobria os procedimentos realizados em Macaris no tratamento de seu infarto. Tal cenário tangencia as diferenças econômicas entre os “dois boxes” explanadas pelas obras. Como exemplo, em *A Quatro Punhos* há um acontecimento em que Macaris foi inserido em uma realidade que não era a dele. Diferentemente da simplicidade e dificuldades financeiras para realizar suas lutas, Macaris teve a oportunidade de lutar fora do país com uma organização superior ao que estava acostumado. A viagem foi realizada por avião, em contraposição a seu carro *Passat*, além da “mordomia”, boas acomodações e qualidade da estrutura do campeonato em comparação às que ele mesmo organizava nas cidades do interior do Paraná. O prólogo do livro aponta, aliás, não só a diferença de condições do esporte entre Brasil e EUA, mas a diferença de estatuto das mulheres em relação aos homens no boxe:

Se essa disputa de cinturão ocorresse em Las Vegas, pertencesse a uma categoria masculina e tivesse ao menos um lutador norte-americano, os ingressos para esses lugares custariam entre e mil dólares, dependendo da quantidade de cabeças entre o espectador e o ringue. No Ney Braga [localização da luta de Rosilete], entretanto, qualquer cadeira é acessível com um quilo de alimento não perecível (TAVARES, 2013, p. 11).

Em *A Luta*, Ali e Foreman também foram confrontados com a realidade pobre e violenta da África, realidade diferente das suas, porém não perderam a comodidade ao qual estavam habituados. A Intertextualidade pode ser vista nessa incursão textual que tematiza a inserção em uma realidade diferente, como se dois mundos se sobrepussem.

Outro aspecto apontado pela narrativa de *A Quatro Punhos* e que merece destaque está quando Macaris, no início da carreira, começou a conhecer mais sobre o mundo da luta e passou a gerenciar seus eventos. Teve ajuda de Victor Britos, um produtor de lutas, com o qual aprendeu sobre a política do boxe. “Como negociar, em quem confiar, onde investir. Também aprendia a formar e gerir a carreira de lutadores” (TAVARES, 2013, p. 165). Os ensinamentos foram úteis igualmente para cuidar da futura carreira de Rosilete. Já Ali e Foreman tinham seus empresários que gerenciavam a carreira, treinadores, *sparrings* e toda equipe técnica que um esportista de alto nível precisa. Tais correlações dizem respeito à intertextualidade em que as narrativas remetem a um “mesmo cenário” ou contexto (o mundo e aspectos que envolvem a luta), embora as realidades e acontecimentos possam não ser semelhantes.

A intertextualidade também comparece por ambas as obras explorarem o boxe como arte. No livro de Tavares, o boxe é comparado e tratado enfaticamente como uma arte, digna do palco, muito mais que um simples esporte. Macaris lutou em diversos ambientes, inclusive em um teatro com o argentino Eladio Gomez, o mesmo lutador que enfrentou em sua centésima luta. A parceria foi após Macaris participar da produção de um filme paranaense e ter contato com alguns produtores que trocaram entre si comentários sobre as dificuldades tanto do boxe quanto da arte (o teatro) para conseguir espaço para eventos. “Num lance inesperado, o diretor e dramaturgo João Luiz Fiani, proprietário do Teatro Lala Schneider, em Curitiba, ofereceu o espaço caso Macaris quisesse organizar lutas de boxe ali” (TAVARES, 2013, p. 219). Após tal luta com o argentino no teatro, os jornais do dia seguinte estampavam: “o boxe vai ao teatro”.

Segundo outro trecho de *A Quatro Punhos*, a centésima nona luta de Macaris foi um combate amistoso também em um teatro com o lutador Oscar Victor Rios. “O lutador acreditava que ainda era capaz de fazer uma boa apresentação, apesar dos problemas físicos que se acumulavam” (TAVARES, 2013, p. 224). O substantivo *apresentação* sugere que a luta se posta mais a um entretenimento do que a um combate de boxe, ainda mais por ocorrer no âmbito espacial de um teatro. Tal caráter de show, exibição, naturalmente é consoante com *A Luta*, de Mailer.

Outra particularidade que remete à intertextualidade *strictu sensu* está em que ambas as diegeses apresentam personagens secundários lutadores, por meio de suas lutas, vitórias e, às vezes, idade. “O primeiro sparring, Larry Holmes, um jovem negro de pele clara com histórico profissional de nove vitórias e nenhuma derrota, boxeou agressivamente durante três assaltos” (MAILER, 2019, p. 12). Trata-se de um molde que se assemelha ao usado por Tavares:

Ana Maria Torres era a estrela principal do boxe feminino no México e uma das maiores lutadoras do mundo. Líder da maioria dos rankings mundiais, a atleta de 32 anos tinha um dos cartéis mais sólidos do boxe feminino, com 28 vitórias (16 por nocaute), 3 derrotas (nenhuma por nocaute) e 3 empates ao longo de uma carreira profissional iniciada em 1999. (TAVARES, 2013, p. 84).

Ambos os narradores retratam episódios da pesagem dos lutadores. Em *A Luta*: “Aquele era, porém, a noite de sábado - com mais de 72 horas até a disputa. A pesagem não passaria de publicidade [...] Com a aglomeração de cem ou mais pessoas abarrotando o ringue, os lutadores mal podiam ser vistos.” (MAILER, 2019, p. 127). Em uma das lutas de Rosilete, em *A Quatro Punhos*, são fornecidos mais detalhes e é dada mais ênfase à narração da pesagem.

O dirigente deu seu aval. As lutadoras removeram os agasalhos e os tênis, ficando ambas de top e short. A *Pantherita* demonstrava estar em excelente forma física [...] ‘Vai Rosilete!’, gritou alguém do piso inferior. A adversária abriu um sorriso curto (TAVARES, 2013, p. 261).

Outra associação intertextual pode ser estabelecida no tocante ao espaço das diegeses, os locais de acontecimento das lutas. O texto de Mailer representa um ambiente de grandeza:

[...] lugar e hora que irá se concretizar às quatro da manhã da quarta-feira dia 20 de maio num estádio de 62.800 lugares, com dez pontos para o vencedor de cada assalto e nove ou menos para o perdedor, quinze assaltos, com dois mil assentos exclusivos junto ao ringue saindo por 250 dólares cada, ainda não vendidos, nem de longe, mas esperem pelo circuito fechado para 425 locais nos Estados Unidos e no Canadá, mais a transmissão televisiva ao vivo ou gravada para cem países (MAILER, 2019, p. 120).

Já o narrador de *A Quatro Punhos* geralmente apenas cita superficialmente tais lugares, exceto na última luta entre Rosilete e *Panterita*, na qual acrescenta diversas informações. Mesmo assim, por meio do relato e descrição, citam-se informações sobre o evento, como exemplo o local de realização e número de pessoas/lugares. “O ginásio estava lotado. Mais 3,5 mil pessoas ocupavam as arquibancadas, cadeiras e até a passarela do fundo” (TAVARES, 2013, p. 274).

Uma particularidade intertextual entre os livros também se faz na interferência da continuidade narrativa para trazer informações e conhecimento sobre o boxe. “Você desfere a direita em resposta a um *jab*, você pode bloquear o gancho de esquerda com o antebraço direito e dar o troco rachando com a direita. Máximas clássicas do boxe” (MAILER, 2019, p. 201). Outro exemplo:

Ali volta às cordas, não, deixa-se levar para um canto, o pior lugar em que um pugilista pode estar, o pior lugar segundo tudo o que se conhece sobre boxe. Num canto você não pode escorregar para o lado, não pode recuar. Você precisa lutar para escapar” (MAILER, 2019, p. 205).

Como mais exemplo, em Tavares:

Quando apenas o calcanhar está em contato com o solo, o centro de equilíbrio do corpo é transferido para a parte de trás do torso. Se o lutador tomar um golpe frontal, cai com facilidade. Por isso ele normalmente pisa com o peito do pé e desliza a planta para trás” (TAVARES, 2013, p. 280).

Afinidades intertextuais também se dão em relação aos personagens George Foreman e Macaris, suas trajetórias “existenciais” que levam ao boxe, a inclinação de ambos às brigas de rua, por exemplo. O texto de Mailer aponta que Foreman cresceu em Houston e brigou

[...] às três e às quatro da manhã [...] Percorri um longo caminho desde o tempo em que ficava parado na esquina da Lyons Avenue, pronto para encarar quem quer que aparecesse. Eu batia no cara e pegava os cigarros dele. Foi um longo caminho até lutar em Kinshasa (MAILER, 2019, p. 163).

O trecho demonstra que o lutador também enfrentou dificuldades na ascensão pessoal, e profissional, da mesma forma que Macaris, como já citado (o menino de infância difícil). Apesar dessa citação e dessa correlação entre os personagens, cada narrativa em formatos gerais se conduz no deságue de uma dimensão semântica distinta ao “sentido” do boxe.

A intertextualidade estilística também marca o cotejo, na própria forma de narrar uma luta de boxe em específico, com os termos técnicos utilizados, a sequência de ações, a marcação da contagem temporal de cada *round como efeito que dinamiza a ação*, as falas, movimentos e o destaque em detalhes plásticos de “apelo cinematográfico”. A despeito das peculiaridades estilísticas de cada autor, há traços consoantes.

Faltando dez segundos para o fim, Rosilete atacou com dois cruzados. Paulina curvou-se para frente e os golpes passaram no vazio. A cabeça da adversária, entretanto, foi parar na barriga de Rosilete, que tentou encaixar um gancho de direita no corpo. Porém o estômago de Paulina estava longe. [...] Paulina avançou em um chinch e girou o corpo para a direita, deixando o dorso na linha de tiro. Rosilete mandou três ganchos de direita, que acertaram a linha de cintura. Soou o gongo e as duas se desvencilharam (TAVARES, 2013, p. 18).

Como comparação, destaque-se um trecho da narração da luta de boxe entre Ali e Foreman: “Ali tratou de recorrer ao clássico *jab* de esquerda que todos haviam esperado no primeiro assalto. No meio minuto seguinte, golpeou a cabeça de Foreman com dez *jabs* potentíssimos desferidos com a velocidade da estocada de um bom esgrimista” (MAILER, 2019, p. 225). Ou ainda em:

Alguns dos golpes mais duros da noite foram desferidos. Quatro direitas, um gancho de esquerda e uma direita se uniram numa combinação estupenda. Um golpe girou a cabeça de Foreman em noventa graus, um cruzado de direita com luva e antebraço que bateu na lateral da mandíbula; o contato duplo não tinha como não ser sentido (MAILER, 2019, p. 221).

É válido notar o teor mais despojado de Mailer, enquanto muitas vezes o texto de Tavares se dedica a uma dicção mais formal. Há também em Mailer uma engenhosidade estilística, em trechos como: “o contato duplo não tinha como ser sentido”, “clássico *jab*” e “velocidade estocada de um bom esgrimista”. Apesar disso, ambos se aproximam em certos recursos de expressividade, como apontamos anteriormente. Ambos os livros, trazem elementos que pontuam as ações das lutas,

cuja função se dirige ora à promoção de expectativas, ora para conferir ritmo: “soou o gongo” ou “após o gongo”, “no córner”, indicação dos rounds, ou “no assalto seguinte”, nível de cansaço dos lutadores, entre outros.

O processo narrativo de ambos os livros se intertextualiza pelo ângulo de dois âmbitos focais, o da história (dos lutadores) narrada e o relato do repórter de como chegou aos fatos da história. No livro de Tavares a figura do narrador-jornalista está oculto (em “terceira pessoa”), em uma narração onisciente na qual a história se conduz “por ela mesma”; em *A Luta* a narração se configura também “em terceira pessoa” mas lá está um personagem, Norman, que pode ser tomado como projeção do autor da obra, o jornalista-escritor Norman Mailer.

Apontamos ainda a intertextualidade tipológica existente entre os livros, que pode ser observada nas sequências descritivas, expositivas, argumentativas e demais características comuns de determinados procedimentos textuais, o que já foi analisado anteriormente quanto aos elementos temporais, espaciais e demais recursos.

4.3.1. Forma interna e relações externas

A intertextualidade que conecta ambos os livros pode ser observada também sob outros aspectos. Nas páginas do livro de Tavares, em certo trecho é reproduzida a entrevista feita por Rosilete a Macaris, logo nos primeiros contatos entre ambos. No plano da expressão é “reproduzido” o formato de perguntas e respostas, como uma imitação de página de caderno escolar de Rosilete. “As quatorze perguntas foram escritas em caneta azul clara, com espaço de três linhas entre elas. As respostas foram anotadas em caneta azul escura. Entre elas, lê-se:” (TAVARES, 2013, p. 168). A caneta azul clara foi representada por letras em formatação itálica, enquanto as respostas em “formato normal”, com a imitação das 3 linhas a partir de espaços simples entre cada pergunta. A ocorrência intertextual se faz com uma espécie de mimetismo composicional de texto de “outro gênero”, como a própria entrevista ou outros meios de formatos mais livres. Por outro lado, tal configuração de perguntas e respostas se assemelha à forma de reprodução de uma entrevista de Foreman à mídia em *A Luta*:

Amostras:

Repórter: “Seu olho me parece bom, George.”

Foreman: “Me parece bom também.”

Repórter: “O que você acha do seu peso?”

Foreman: “Sendo um peso-pesado, seu peso fala por si.”

Repórter: “Você acha que vai nocauteá-lo?” (TAVARES, 2013, p. 64-65)

Quanto à incorporação intertextual de distintos formatos narrativos, em Tavares comparece, por exemplo, o formato de receita de cozinha a se projetar no mundo do ringue, como em uma receita composta por singulares ingredientes:

Um ringue de boxe é formado por:

36 placas de EVA encaixáveis com 1 metro de lado;

22 grades de metal com 3 metros de largura por 0,80 metro de altura;

10 placas de compensado de madeira com 2 metros por 1,5 metros de área;
[...] (TAVARES, 2013, p. 252)

E segue o “preparo”: “

O primeiro passo é encaixar as grades principais da base: a cruz central e as quatro laterais. As junções são amarradas com arame. Se todos os cantos estiverem retos, já é possível encaixar também as grandes auxiliares de sustentação do peso.” (TAVARES, 2013, p. 252).

Certo tipo de intertextualidade também se faz pela referência a obras gerais. Em *A Luta*, comparece uma referência a Ernest Hemingway (escritor, aliás, que sempre compareceu como referência para a geração do *New Journalism*), mencionado em várias partes ao longo da narrativa:

Ele sentia em si, naquele momento, um pouco daquela tonificante presença de espírito. Ser comido por um leão na margem do Congo - quem deixaria de perceber que era o próprio leão de Hemingway esperando todos aqueles anos pela carne de Ernest até que um substituto apropriado afinal aparecesse?” (MAILER, 2019, p. 104)

Ou ainda em: “O que poderia ser mais ridículo do que um suicídio accidental? Uma recordação do fim de Hemingway casou-lhe um arrepio” (MAILER, 2019, p. 138); “Ele sabia que uma parte de si teria de odiar Ali se o lutador perdesse sem dignidade ou verdadeiro esforço, assim como uma parte de si não pudera perdoar Hemingway por causa da ambiguidade de seu suicídio - se ao menos ele tivesse deixado um bilhete” (MAILER, 2019, p. 181).

A intertextualidade como citação de autores diversos não é rara em Mailer. “Talvez você precisasse de uma mente tão extrema quanto a dele para ser capaz de argumentar que as minúcias plásticas de Edward Durell Stone ainda eram equivalentes em ódio ao Congo Belga de 1880.” (MAILER, 2019, p. 30). Tal trecho é seguido por um formato textual singular (margem esquerda maior com o texto sobre as impressões de Edward). Há também um trecho de “O Bebedor de Vinho de almeira”, de Amos Tutuola, nas mesmas configurações estruturais do trecho de Edward Durell Stone. A reprodução de um poema também comparece com a mesma estrutura em um momento da narrativa de *A Luta* que aborda peculiaridades do Zaire (MAILER, 2019, p. 118). Um discurso de Louis Farrakhan sobre lideranças negras (MAILER, 2019, p. 257) é outra assimilação intertextual. E, um pouco antes, o narrador explicita o próprio movimento intertextual, o gesto discursivo de citar: “Citemos o relato de Plimpton aqui.” (MAILER, 2019, p. 240).

A intertextualidade também se apresenta pela incorporação de textualidades diversas, não necessariamente as do sistema verbal (como a menção a obras cinematográficas). Em outros momentos, trata-se de uma incorporação do universo textual de outros saberes, com o acolhimento de um espectro cultural mais largo. Em *A Quatro Punhos*, em certa altura encontramos: “Primeiro foi a negação” (TAVARES, 2013, p. 181), “Depois a raiva” (TAVARES, 2013, p. 183), “E por fim, a aceitação” (TAVARES, 2013, p. 189). Trata-se de uma assimilação paródica das conhecidas “fases psicológicas” do luto, em que as dificuldades financeiras enfrentadas pelo casal Rosilete-Macaris se dariam com carga trágica, marcada pelo “fim de um sonho”.

Outro exemplo dá-se na voz do narrador de *A Quatro Punhos* dizer que todos os lutadores possuem “algo em comum”, como uma essência ou força e coragem que combateriam o instinto de autoproteção. Em tal momento da narrativa aponta-se a perda dessa “coisa”, posto que Rosilete iria parar de lutar:

Os lutadores de verdade a conhecem bem. Ela se instala muito cedo em seus espíritos e ali permanece até o fim. Uma força invisível e inominável. Em inglês é chamada simplesmente de *it* - o pronome daquilo que não tem nome. É uma mistura de sentimentos e aspirações constituindo a própria essência do desejo. Satisfação a cada treino realizado, que se incorpora ao sonho da grande conquista (TAVARES, 2013, p. 190).

Mencionar a forma *it* evoca o filme de terror *It*, de 1990 (com roteiro escrito em 1986). A diegese do filme teve como “inspiração” a criação de um palhaço por um empresário chamado John Wayne Gacy e conta a história de 7 pré-adolescentes que lutaram contra um demônio em forma de palhaço, que assassina crianças.

Tal campo de uma intertextualidade mais “dispersa” leva a flagrar, por exemplo, a assimilação textual do boato baseado no senso comum de que o fim do mundo ocorreria nos anos dois mil. “No Ano Novo, estava também atemorizada [Rosilete] devido a um boato que ouvia desde criança. O povo da Barrinha sempre dizia que o mundo iria acabar na virada para o novo milênio” (TAVARES, 2013, p. 193).

Outro trecho, nesse caso de um panorama intertextual menos disperso, uma vez que a menção é evidente, se dá quando Rosilete, que tinha problema de sangramento nasal recorrente, se submete a uma cirurgia de retirada de cartilagem (inicialmente apenas um procedimento corretivo para desalojar coágulos do nariz, adquire contornos mais sérios). A remissão ao “clássico musical” e romance francês de 1910 escrito por Gaston Leroux, que conta a história de um triângulo amoroso nos bastidores de uma ópera, convida o leitor a explorar nuances ricas de sentido:

Quando a paciente acordou da anestesia e foi sendo informada sobre o que ocorreria, ao mesmo tempo em que percebia o enorme curativo sobre o rosto, teve seu momento *O Fantasma da Ópera*. Imaginou uma grave deformação do rosto e desandou a chorar copiosamente (TAVARES, 2013, p. 241).

Em outro trecho, de menção intertextual ao código e repertório cinematográfico, se faz ao se relatar, por ocasião de uma das lutas de Rosilete, que o “sistema de som do ginásio liberou os primeiros acordes da música *Eye of the Tiger*, tema da série cinematográfica *Rocky*.” (TAVARES, 2013, p. 16). Nesse caso, a referência inscreve o universo dos personagens, modestos pugilistas de terceiro mundo, ao sonho olimpiano representado por Hollywood: “A popularidade dos filmes estrelados por Sylvester Stallone tornou este *hard-rock* da banda norte-americana *Survivor* onipresente em produtos relacionados ao boxe. O tema aparece pela primeira vez em *Rocky III*” (TAVARES, 2013, p. 16).

Tais apontamentos que destacam ocorrências intertextuais nas obras de Tavares e Mailer servem como exemplos certamente pertinentes de que o caminho da visada ao campo intertextual se afigura fértil no trabalho analítico (e

interpretativo) do livro-reportagem. Naturalmente, outros exemplos poderiam ser aqui colhidos. Em linhas gerais, destacamos ainda como campo intertextual o próprio molde narrativo do livro-reportagem, no cerne da intertextualidade *lato sensu*, para além das ocorrências *stricto sensu* apontadas.

Chegado aqui, é hora de reconhecer o percurso empreendido.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A dimensão do contexto social é uma inflexão fundamental das configurações forma-conteúdo de qualquer materialidade discursiva, o que inclui narrativas literário-jornalísticas. Se forma escrita e sentido são inseparáveis, o caminho teórico do que ficou conhecido como Análise do Discurso buscou associar a dimensão da enunciação, o que implica o campo “externo” à materialidade do texto. Embora nosso percurso nunca pôde desconsiderar tal vetor, optou-se pela ênfase ao campo da intertextualidade, lançando um olhar para a questão do gênero.

Se questões sociais, políticas e econômicas são inflexões da própria configuração de cada gênero - e, para os nossos interesses, as fisionomias de escrita do jornalismo com traços literários no âmbito do gênero livro-reportagem -, em determinado momento vimos como o *new journalism*, da década de 1960 nos Estados Unidos, foi um “movimento” construído tanto em concordância quanto em tensão às condições vividas em determinado quadrante histórico.

Aponta-se, por outro lado, para a importância de considerar que apesar de um suposto gênero em determinada obra representar ou atualizar características e formatos de escrita conhecidos, devem ser reconhecidas contribuições ou desvios promovidos por cada escritor-jornalista em contexto mais específico, o que pode ser levado em conta no cotejo que realizamos entre as obras *A Quatro Punhos*, de Osny Tavares, e *A Luta*, de Norman Mailer.

Apostamos que a contribuição do nosso trabalho diz respeito, basicamente, à amostragem de que a intertextualidade é um território teórico fértil para o estudo das relações entre jornalismo e literatura no âmbito do livro-reportagem, com base no conceito e identificação das intertextualidades entre as obras tomadas como objeto de cotejo, com o tema central da luta de boxe e o próprio esporte como plano de fundo.

A pesquisa se abre para a contribuição às discussões do campo textual em esfera ampla, e ao cerne da literatura e do jornalismo e seu eixo de relação, em consequência de um suposto gênero, o “livro-reportagem”. Daí sua validade para o estudo dos gêneros, comportamento da linguagem, comportamento da narração, das categorias narrativas no interior do texto. Naturalmente, nossa escolha de duas obras com um mesmo “tema” serviu estrategicamente para essa amostragem. Não

somente pela escolha de obras de pertencimento a um mesmo suposto gênero, mas acrescida do fato de ambos os livros terem como base o “tema” luta, a análise pelo viés intertextual das obras propostas parece ter se demonstrado iluminadora do próprio processo de leitura. Ou seja, o campo intertextual é território no qual a leitura se enriquece enormemente.

O caminho intertextual no nosso caso precisou ressaltar que *A Quatro Punhos* e *A Luta* possuem “origens” e temporalidades diversas: EUA, década de 1960 na qual o *New Journalism* se formava, Brasil, século XXI. Quais as diferenças narrativas que ambos instauram? Permanecem em um *continuum* de pertencimento a um suposto gênero, segundo um certo formato que o marca?

Com base no percurso de análise que realizamos, não foram verificadas grandes alterações, em linhas gerais, no comportamento das categorias narrativas. Escritos e lançados em épocas e nacionalidades distintas, apresentam consonâncias claras segundo certos “moldes”, tão alardeados e conhecidos, aliás, do *New Journalism*. Modificações de maior acento são no estilo de escrita de cada autor, em que despontariam certas próprias peculiaridades. No âmbito de conteúdo, trata-se de obras bastante distintas, em que ora a “luta de boxe” se reveste de caráter político, ora se dá como alegoria de trajetórias de vidas, superação de dificuldades. Os ângulos são diferentes.

A narrativa de Mailer abarca um cenário social e político ao retratar a “luta do século”, relacionando principalmente o evento esportivo, em termos quantitativos e qualitativos, à guerra, à qual se justapõe o papel representativo dos lutadores, Ali e Foreman. A luta possui representatividade de uma luta em dimensão política, social e até mesmo religiosa.

O livro de Osny não deixa de ser sensível ao dado contextual de uma época, mas sob o âmbito de “influência” direta à esfera de vida dos personagens principais, Macaris e Rosilete. Desde o começo da narrativa, é possível perceber que a narração se dedica à visada da dificuldade social dos lutadores, (infâncias de miséria, trajetórias em busca de melhores condições de sobrevivência, dificuldades enfrentados após a união entre ambos, construção da família, dificuldades do próprio boxe como esporte, etc). A luta também se desloca para além do ringue, mas nesse caso na esfera na dificuldade de vida pessoal, a qual se revelaria, todavia, uma “amostra” representativa do social.

Sem desconsiderar o caminho dos sentidos atribuídos por cada narrativa à luta de boxe, as relações intertextuais entre as narrativas foram buscadas na materialidade do gênero livro-reportagem ou romance-reportagem. Portanto, as categorias narrativas e o plano da expressão escrita estiveram em nossa visada. Certos parâmetros para as formas de escrita instauradas pelo *New Journalism* na década de 1960 e que repercutiram nas produções brasileiras foram conferidos.

A intertextualidade nos gêneros se calcou por três principais bases: a forma composicional, o conteúdo temático e o estilo. Para além do *lato sensu* no âmbito do formato de livro, gênero e tema central da luta de boxe congruentes, as obras confluem na intertextualidade *strictu sensu* em diversos momentos, como buscamos demonstrar. Na narração de *A Quatro Punhos*, não raras são as menções a Ali e Foreman, personagens principais no livro de Mailer, sem falar de outros elementos flagrantes do “dialogismo”. Em larga medida, conferimos o delineamento comum de certos elementos textuais em ambas as narrativas. Nesse ponto, bastante consonante é o investimento na *ação* de lutar no ringue, espécie de momento de ápice: o texto se esmera em dar vazão à sequência minuciosa de ações, marcadas pela contagem temporal de cada *round*, “reproduzem-se” falas, narram-se com detalhe os movimentos dos corpos - tudo com certo “apelo cinematográfico”. A plasticidade é explorada.

É possível que o leitor não capte as referências intertextuais que discernimos. Aliás, “quem” é o leitor? Quais são suas referências? Como aferir o repertório do leitor? Na verdade, tal questão não entrou em nossa investigação. Importou flagrar a configuração geral de cada obra e os liames intertextuais entre ambas. A questão da intertextualidade centra-se, no fim das contas, nos efeitos de sentidos gerados, um dos propósitos de nosso trajeto.

Percurso difícil. Como uma luta.

E a nossa aqui se encerra.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AJZENBERG, Bernardo. Dois senhores. In CASTRO, Gustavo de; GALENO, Alex; Org. **Jornalismo e Literatura: A sedução da palavra**. São Paulo: Escrituras Editora, 2002.

ALMEIDA, Marcos Vinícius Lima de. **Narrativas da Fronteira: Interfaces entre jornalismo e literatura nas Memórias do Cárcere, de Graciliano Ramos**. (Coleção E.books FAPCOM) São Paulo: Paulus, 2016. Disponível em https://www.fapcom.edu.br/wp-content/uploads/2017/02/Ebook-3_Narrativas-da-fronteira.pdf. Acesso em: 12 nov. 2021.

ARAÚJO, Carlos Magno. Amor à palavra. In CASTRO, Gustavo de; GALENO, Alex; Org. **Jornalismo e Literatura: A sedução da palavra**. São Paulo: Escrituras Editora, 2002.

BAKHTIN, Mikhail. **Dialogismo e construção do sentido**. Editora da Unicamp; 2ª edição, 2005.

_____. **Estética da criação verbal**. Int. e trad. Paulo Bezerra. 6ª ed., São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011.

_____. **Marxismo e Filosofia da Linguagem**. 12ª ed., 2006. Disponível em http://hugoribeiro.com.br/biblioteca-digital/Bakhtin-Marxismo_filosofia_linguagem.pdf

BALDINI Jr, Wilson. Há 45 anos, Muhammad Ali 'salvou' a vida de George Foreman. **Portal Terra**, 2019. Disponível em <https://www.terra.com.br/esportes/lutas/ha-45-anos-muhammad-ali-salvou-a-vida-de-george-foreman,ccd9b3832ffd4dd6b2d3d4bd15d91fcdf71g9d6q.html>. Acesso em: 04 ago. de 2021.

BARBANTI, Valdir. O que é esporte: Escola de Educação Física e Esporte da USP. **Revista Brasileira de Atividade Física & Saúde**, v. 1, n. 1. Ponto de Vista, 2006.

BARROS, Laan. Comunicação sem anestesia. **Intercom - RBCC**, São Paulo, v. 40, n.1, p. 159-175, 2017.

BARTHES, Roland. **Mitologias**. 11ª ed.. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.

_____. O que é o esporte. Em **Revista Serrote**, n. 3, São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2009.

_____. **Elementos de Semiologia**, 5ª ed.. São Paulo: Cultrix, 1996.

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

BENJAMIN, Walter. **O narrador** – considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: _____. **Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política**. 3ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BENTES, Anna Christina; CAVALCANTE, Mônica Magalhães; KOCH, Ingedore G. Villaça. **Intertextualidade: Diálogos Possíveis**. 2ª ed., São Paulo: Cortez, 2008.

BORGES, Rogério. *Jornalismo literário: teoria e análise*. Florianópolis: Insular, 2013a.

_____. **Jornalismo literário: análise do discurso**. Série Jornalismo a rigor. Florianópolis: Insular, 2013b.

BOURDIEU, Pierre. **Coisas Ditas**. Trad. Cássia R. da Silveira e Denise Moreno Pegorim. São Paulo: Brasiliense, 2004.

_____. Como é possível ser esportivo. In: BOURDIEU, Pierre. **Questões de sociologia**. Rio de Janeiro: Marco Zero, p 136-153, 1983.

BRAIT, Beth. **A personagem**. São Paulo: Ática, 1985.

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

CAILLOIS, Roger. **Os jogos e os homens: A máscara e a vertigem**. Trad. José Garcez Palha. Lisboa: Edições Cotovia, 1990.

CANDIDO, Antonio; ROSENFELD, Anatol; PRADO, Décio de Almeida, GOMES, Paulo Emílio Salles. **A Personagem de Ficção**. 2ª ed., São Paulo: Editora Perspectiva, 1968.

CAPOTE, Truman. **A sangue frio**. São Paulo, Companhia das Letras, 2003.

CASTRO, Gustavo de. A palavra compartilhada. In CASTRO, Gustavo de; GALENO, Alex; Org. **Jornalismo e Literatura: A sedução da palavra**. São Paulo: Escrituras Editora, 2002.

CASTRO, Gustavo de; GALENO, Alex; Org. **Jornalismo e Literatura: A sedução da palavra**. São Paulo: Escrituras Editora, 2002.

CORAÇÃO, Cláudio Rodrigues. O jornalismo toma o “poder”: New journalism, Tom Wolfe e o realismo em debate. **ABPJor - Associação Brasileira de Pesquisadores em Jornalismo**. VII Encontro Nacional de Pesquisadores em Jornalismo. USP (Universidade de São Paulo), 2009.

COSSON, Rildo. **Fronteiras Contaminadas: literatura como jornalismo e jornalismo como literatura no Brasil dos anos 1970**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2007.

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

_____. Romance-reportagem: o império contaminado. In CASTRO, Gustavo de; GALENO, Alex; Org. **Jornalismo e Literatura: A sedução da palavra**. São Paulo: Escrituras Editora, 2002.

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

DaMATTÁ, Roberto e outros. **Universo do Futebol: Esporte e Sociedade Brasileira**. Rio de Janeiro, Pinakothke, 1982.

DUCROT, Oswald; TODOROV, Tzvetan. **Dicionário Enciclopédico das ciências da linguagem**. 3ª ed, Editora Perspectiva, 1972.

DUNNING, Eric. A dinâmica do desporto moderno: notas sobre a luta pelos resultados e o significado social do desporto. In ELIAS, Norbert; DUNNING, Eric. **A busca da excitação**. Trad. Maria Manuela Almeida e Silva. Lisboa: Difel Difusão Editorial Lda, 1985.

_____. Reflexiones sociológicas sobre el deporte, la violencia y la civilización. In BROHM, Jean Marie, et al. **Materiales de Sociología del deporte**. Madrid: Las ediciones de La Piqueta, 1993.

EAGLETON, Terry. **Teoria da literatura : uma introdução**. Tradução Waltensir Dutra; [revisão da tradução João Azenha Jr]. 6ª ed., São Paulo: Martins Fontes, (Biblioteca universal), 2006.

ELIAS, Norbert; DUNNING, Eric. **A busca da excitação**. Trad. Maria Manuela Almeida e Silva. Lisboa: Difel Difusão Editorial Lda, 1985.

FERRARI, Maria Helena; SODRÉ, Muniz. **Técnica de Reportagem: Notas Sobre a Narrativa Jornalística**. 4ª ed., São Paulo: Editora Summus, 1986.

FERREIRA, Carlos Rogé. **Literatura e Jornalismo, Práticas Políticas: Discursos e Contradiscursos, o Novo Jornalismo, o Romance-reportagem e os livros-reportagem**. São Paulo: Edusp, 2004.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do Poder**: Organização, Introdução e Revisão Técnica de Roberto Machado. Trad Roberto Machado. 13ª ed. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979.

GANCHO, Cândida Vilares. **Como Analisar Narrativas**. 7ª ed. São Paulo: Editora Ática. Disponível em <http://files.letrasunip2010.webnode.com.br/200000008-989c398f4e/Como%20Analisar%20Narrativas.pdf>. Acesso em: 02 dez. 2021.

HAUSER, Thomas. 'Muhammad Ali: o homem por trás do ícone'. **Portal Terra**, 2016. Disponível em <https://www.terra.com.br/esportes/lance/muhammad-ali-o-homem-por-tras-do-icone,4e598e82a35f18828490d6078436d23d28wk7lr2.html>

HELAL, Ronaldo. **O que é sociologia do esporte**. São Paulo: Brasiliense, 1990.

HUIZINGA, Johan. **Homo ludens: O jogo como elemento da cultura**. Trad. João Paulo Monteiro. São Paulo: Perspectiva, 2007.

KOCH, I. G. V. **Introdução à linguística textual**. São Paulo: Martins Fontes, 2004. _____ . **O texto e a construção dos sentidos**. São Paulo: Contexto, 1997.

LEENHARDT, Jacques; PESAVENTO, Sandra Jatahy. **Discurso histórico e narrativa literária**. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1998.

LIMA, Edvaldo Pereira. **O que é livro-reportagem**. São Paulo : Brasiliense, 1993.
 _____. **Páginas ampliadas : o livro-reportagem como extensão do jornalismo**. 4ª ed., Barueri, SP: Manole, 2009.

LOPES, Ana Cristina M.; REIS, Carlos. **Dicionário de Teoria da Narrativa**. São Paulo: Editora Ática S.A., 1988.

LUTA. In: **Dicionário online MICHAELIS**. Disponível em <https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/luta/>. Acesso em: 8 fev. 2021.

MAILER, Norman. **A luta**. Trad. Rodrigo Breunig. Porto Alegre (RS): L&PM Pocket, 2019.

MEDEL, Manuel Ángel Vázquez. Discurso literário e discurso jornalístico: convergências e divergências. In CASTRO, Gustavo de; GALENO, Alex; Org. **Jornalismo e Literatura: A sedução da palavra**. São Paulo: Escrituras Editora, 2002.

MELO, José Marques de. A crônica. In CASTRO, Gustavo de; GALENO, Alex; Org. **Jornalismo e Literatura: A sedução da palavra**. São Paulo: Escrituras Editora, 2002.

MENEZES, Rogério. Relações entre a crônica, o romance e o jornalismo. In CASTRO, Gustavo de; GALENO, Alex; Org. **Jornalismo e Literatura: A sedução da palavra**. São Paulo: Escrituras Editora, 2002.

MOTTA, Luis Gonzaga. **Análise crítica da narrativa**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2013.

NETO, Flávio Py Mariante; MIRANDA, Carlos Fabre; MYSKIW, Mauro; STIGGER, Marco Paulo. Muhammad Ali, Um Outsider na sociedade americana?. **Rev. Bras. Ciênc. Esporte**, Florianópolis, v. 32, n. 2-4, p. 105-122, dez. 2010. Disponível em <https://www.scielo.br/j/rbce/a/GMgNcVk8NCHxftpvMSW7SLpr/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 04 jan. 2022.

PEIXOTO, Carlos. Seis propostas para o próximo jornalismo. In CASTRO, Gustavo de; GALENO, Alex; Org. **Jornalismo e Literatura: A sedução da palavra**. São Paulo: Escrituras Editora, 2002.

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

PESAVENTO, Sandra Jatahy. Contribuição da história e da literatura para a construção do cidadão: a abordagem da identidade nacional. In LEENHARDT, Jacques; PESAVENTO, Sandra Jatahy. **Discurso histórico e narrativa literária**. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1998.

QUEIRÓS, Francisco Aquinei Timóteo. **Rasgos literários na prosa jornalística: o novo jornalismo em Radical Chique e em A Sangue Frio**. Rio Branco: Edufac, 2016.

REMINICK, David. **O rei do mundo: Muhammad Ali e a ascensão de um herói americano**. São Paulo: Companhia das letras, 2011.

RICOEUR, Paul. **Tempo e Narrativa 1: A intriga e a narrativa histórica**. Trad. Claudia Berliner. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

RITTER, Eduardo. **John Hersey e os predecessores do New Journalism**. s.d. Disponível em <http://www.ufrgs.br/alcar/jornal-alcar-7/john-hersey-e-os-predecessores-do-new-journalism>. Acesso em: 17 nov. 2021.

ROSENFELD, Anatol. Literatura e Personagem. In: CANDIDO, Antonio; ROSENFELD, Anatol; PRADO, Décio de Almeida, GOMES, Paulo Emílio Salles. **A Personagem de Ficção**. 2ª ed., São Paulo: Editora Perspectiva, 1968.

SARLO, Beatriz. **Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva**. Tradução Rosa Freire d'Aguilar. São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: UFMG, 2007.

SATO, Nanami. Jornalismo, literatura e representação. In CASTRO, Gustavo de; GALENO, Alex; Org. **Jornalismo e Literatura: A sedução da palavra**. São Paulo: Escrituras Editora, 2002.

SILVA, Deonísio da. Imprensa e literatura. In CASTRO, Gustavo de; GALENO, Alex; Org. **Jornalismo e Literatura: A sedução da palavra**. São Paulo: Escrituras Editora, 2002.

SIMS, Norman. The art of literary journalism. In: **Literary Journalism**. New York: Ballantine Books, 1995.

SOUZA, Roberto Acízelo Quelha de. **Teoria da literatura**. 10ª ed. São Paulo : Ática, 2007.

TAVARES, Osny. **A quatro punhos: a história real de Macaris e Rosilete**. Curitiba, PR: ComPactos Editora, 2013.

TODOROV, Tzvetan. **As estruturas narrativas**. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 2006.

_____. **Teoria da literatura: textos dos formalistas russos**. São Paulo: Editora Unesp, 2013.

TRAQUINA, Nelson. **Porque as notícias são como são**. 1ª ed. Florianópolis, SC: Insular Livros, 2020 (Coleção Teorias do Jornalismo, v.1). E-Book (ePub, 739 Kb). ISBN 978-65-86428-18-6.

TUBINO, Manoel. **O que é esporte**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1999.

VILAS BOAS, Sergio. **Metabiografia e seis tópicos para aperfeiçoamento do jornalismo biográfico**. UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO ESCOLA DE COMUNICAÇÃO E ARTES. Tese apresentada ao Depto. de Jornalismo e Editoração da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2006. Disponível em <http://livros01.livrosgratis.com.br/cp031645.pdf>. Acesso em: 30 nov. 2021.

_____. **Jornalistas literários: narrativas da vida real por novos autores brasileiros**. São Paulo, Summus, 2007.

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

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

YAN BOECHAT. 'A Luta do Século': a história por trás do combate entre Ali x Foreman. **Portal GQ Globo**, 2016. Disponível em <https://gq.globo.com/Corpo/Esportes/noticia/2016/06/luta-do-seculo-historia-por-tras-do-combate-entre-ali-x-foreman.html>. Acesso em: 04 ago. 2021.