Ivonete Cabral de Oliveira

JORNALISMO LITERÁRIO EM PULSAÇÃO SOCIAL: *CIDADE PARTIDA* DE ZUENIR VENTURA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação – Área de Concentração: Comunicação Midiática, da Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação da Universidade Estadual Paulista "Julio de Mesquita Filho" – Campus de Bauru, para obtenção do Título de Mestre em Comunicação.

Orientador: Prof. Dr. Marcelo Magalhães Bulhões.

Bauru / SP
2010

AGRADECIMENTOS

Agradeço a Deus pelo sopro da vida. Sopro forte de vendaval e ao mesmo tempo de brisa leve suave a ponto de me fazer parar, descansar e me deleitar para, mais tarde, recomposta, levantar forte e lutar bravamente até o fim da batalha.

As minhas filhas Camila, a mais velha, que segurou a "barra" em casa enquanto me ausentava para estudos, Yasmin por suportar a minha ausência e compreender-me e por último a Caçula Ana Luiza que apareceu no meio do mestrado o que me deu mais incentivo para vencer essa batalha.

Agradeço também ao meu companheiro André que sempre foi compreensivo e incentivador, à sua maneira, mas nunca me deixou desanimar.

Agradeço, em especial, aos meus amigos Adenil, Cláudio, Luiz e Rose que sempre estiveram ao meu lado compartilhando sabedoria e nunca deixaram de acreditar em mim.

Por fim, agradeço ao meu orientador o Prof. Dr. Marcelo Bulhões Magalhães, pelo voto de confiança, atenção e dedicação nos momentos fundamentais de meus estudos. Não poderia deixar também de agradecer aos outros professores que contribuíram para a concretização dessa pesquisa: o Prof. Dr. Adenil Alfeu Domingos, a Profª Dra. Nelise Melro Salzedas, a Profª Dra. Ana Silvia Médola e o Prof. Dr. Mauro Ventura, cujas observações foram decisivas para esta dissertação.

TRADUZIR-SE

Uma parte de mim
é todo mundo:
outra parte é ninguém:
fundo sem fundo.

Uma parte de mim
é multidão:
outra parte estranheza
e solidão.

Uma parte de mim·
pesa, pondera:
outra parte
delira.

Uma parte de mim
almoça e janta:
outra parte
se espanta.

Uma parte de mim
é permanente:
outra parte
se sabe de repente.

Uma parte de mim
é só vertigem:
outra parte,
linguagem.

Traduzir uma parte
na outra parte
— que é uma questão
de vida ou morte —
será arte?

Ferreira Gullar

RESUMO

O objetivo desta dissertação é estudar as relações entre o jornalismo e a literatura na confecção do romance-reportagem. Para tanto, tomamos como *corpus* de estudo a obra *Cidade Partida* do jornalista e escritor Zuenir Ventura. Para tal estudo nos utilizamo-nos do método comparativo procurando demonstrar como alguns autores como João do Rio, por exemplo, já se servia de uma linguagem mesclada de factual e ficcional, a fim de produzir suas obras. Desse modo, verificamos o ofício do jornalista em sua atividade de investigação e captação dos fatos, e o trabalho da composição linguística desses fatos dão forma a esse complexo do hibridismo nesse tipo de romance. São estudados também como o narrador de *Cidade Partida*, criado por Ventura se apropria de alguns recursos da literatura para tornar esses elementos factuais atraentes aos olhos do leitor que, numa posição de *voyeur (pessoa que assiste algo por curiosidade)* afeito a acontecimentos reais, mas com um *quê* de ficção. Pretendemos entender também a posição de *flâneur* do Jornalista Zuenir Ventura comparando-o a João do Rio e João Antonio, que, ao seu tempo e de maneira própria, desempenharam características singulares e, ao mesmo tempo comuns, de fazer reportagem.

Abstract

The objective of this thesis is to study the relationship between journalism and literature in making the novel-report. So, we as a *corpus* to study the work of the *Departure City* of the journalist and writer Zuenir Ventura. For this study we use the comparative method of us trying to demonstrate how some authors as John River, for example, has already served as a language of mingled fact and fiction in order to produce their works. Thus, the craft of the journalist in his research activity and uptake of facts, and the work of linguistic composition of these facts form the complex hybridity in that kind of romance. Are studied as well as the narrator of City Match, created by Ventura takes some literature resources to make these facts attractive to the reader in a position of voyeur (person watching something out of curiosity) accustomed to real events, but with that of fiction. We intend to also understand the position of the flâneur Zuenir Ventura journalist comparing him to John and John Antonio River, which, in his own time and way, played and unique characteristics, while common, making the entry.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....7

Capítulo 1: Antecedentes criminais

1.1 Antecedentes naturalistas.....24

1.2 Em diálogo com a escória da sociedade.....28

1.3 O *flâneur* encantado e as ruas.....31

1.4 Passinho pra trás: Baudelaire, Guys e Benjamin.....35

Capítulo 2: O novo jornalismo e ressonâncias.....39

Capítulo 3: Cidade *Partida* – por dentro de um Rio dividido ao meio

3.1 Cidade *Partida* – por dentro de um Rio dividido ao meio.....*58*

3.2 Repercussão de *Cidade Partida*.....67

3.3 Ventura como *flâneur*.....75

3.4 Cronista da memória.....82

CONSIDERAÇÕES FINAIS.....92

REFERÊNCIAS.....97

Introdução

O escritor é fruto de uma sociedade moderna e dinâmica e encontra-se nesta comprometido com demandas sociais urgentes. Da mesma forma poderíamos nos referir ao jornalista-escritor que, em sua atividade, daria resposta a problemas cuja objetividade – ou valorização restrita a aspectos técnicos da reportagem – dos textos técnicos e jornalísticos e as práticas sociais não evidenciariam maior importância. A sua imersão no contexto social, transferida em marcas textuais e nas figuras e nas figuras da narrativa, evidenciaria um "sentimento na pele", sentimento de responsabilidade e talvez de necessidade de dar respostas aos leitores, inseridos nesse tipo de sociedade, eu já não se contentam apenas com a verossimilhança do romance. Os leitores da contemporaneidade seriam, nessa perspectiva, desejosos de saber a "verdade" atrelada ao factual, com maior substância expressiva. Talvez seja por isso que a produção e o consumo de livros-reportagem e biografias seja tão evidente em nossos dias. E por motivações idênticas autores como João Antonio vão ressaltar que a literatura deve ser encarada como uma tensão constante com a vida e deve beber dessa fonte, ainda que com seu devido amargor.

Tais questões nos convidam à reflexão e à avaliação dos processos formais do romance-reportagem. Para tanto, tomamos aqui como objeto de estudo a obra *Cidade Partida* do jornalista Zuenir Ventura. Em linhas gerais, pode-se dizer que o narrador dessa obra faz um percurso investigativo com um olhar de *flâneur*[1]. Ele realiza uma radiografia dos becos e favelas do Rio de Janeiro, especificamente na favela de Vigário Geral, cenário de célebre e traumática chacina em 1993, na qual morreram 21 pessoas – entre elas crianças – sem indícios de ligação com o mundo do crime. Durante nove meses, Zuenir Ventura, autor de *1968: o ano que não terminou*, entre outros livros, frequentou a favela de Vigário Geral, convivendo o "outro lado" da cidade, sua face miserável e violenta, a fim de tentar entender

[1] ***flâneur*** – O termo vem do francês substantivo masculino *flâneur*, que tem o significado de "andarilho", "espreguiçadeira", "vadio", e deriva do verbo *flâner*, que significa "perambular, zanzar". Charles Baudelaire desenvolveu um significado derivado do flâneur, "uma pessoa que anda pela cidade a fim de experimentá-la". Por conta do uso do termo e da teorização feita pelo poeta francês e outros pensadores, a ideia do *flâneur* acumulou importante significado como referencial para a compreensão dos fenômenos urbanos na modernidade.

as razões do ocorrido – e por detrás disso atirar-se numa jornada em busca de um entendimento maior acerca das mudanças ocorridas no Rio de Janeiro, antes cidade orgulhosa de sua música, sua cultura, tal qual em perfeita harmonia com a beleza natural da Baía da Guanabara, e o Rio de Janeiro das últimas décadas, cada vez mais distante desse mundo edênico. Durante seu périplo, Ventura acompanhará a mobilização da sociedade civil contra a violência na capital fluminense; subirá aos morros a fim de conhecer *in loco* a realidade violenta do "outro lado da cidade", outrora tida como paradigma imaginário de um certo país "romantizado", tomado pela alegria dos boêmios e da chegada e sucesso dos bossanovistas, em comunhão com a intelectualidade e a vida artística em profusão – ao fundo a Baía da Guanabara. A saga jornalística de Ventura é um exercício arriscado para descobrir como poderia essa cidade ser a mesma da chacina de Vigário Geral, tendo mudado tanto em tão pouco tempo?

Se a preocupação do escritor jornalista é mais acentuada em "como se dão" os acontecimentos, faz-se necessário que os estudiosos da comunicação social venham dar especial atenção aos discursos que podemos conceituar como híbridos, numa tentativa de lançar novas luzes sobre essa linguagem que une técnicas da reportagem investigativa a recursos estilísticos da literatura. No excerto abaixo retirado da obra *Pena de aluguel*, de Cristiane Costa, Zuenir Ventura diz o que ele pensa sobre as aproximações da linguagem calcada no efeito de factualidade e a do discurso ficcional a ponto de se misturar no romance-reportagem.

> Acho que o que é específico do jornalismo é o contato com a realidade o corpo-a-corpo com o real. A partir dos anos 80/90, a gente tinha muito nítida a diferença entre jornalismo e literatura. Nas minhas aulas, dizia: jornalismo é realidade, fala de um fato verificável. Literatura trabalha com a imaginação. A partir dessa época, há uma mistura de planos. O que é realidade? A discussão vem de outras áreas e acabou se refletindo de uma forma curiosa no jornalismo. Exemplo, meu livro *Inveja: o mal secreto* brinca com essas fronteiras, com a arrogância do jornalista que diz: o que eu escrevo é verdade. O jornalismo não é o território da verdade, há

> sempre subjetividade, recriação. Essas fronteiras ficaram muito nítidas nos anos 60, como reação ao jornalismo mentira, de David Nasser & cia. O lide era uma tentativa de aprisionar naquela fórmula a realidade. O mito da objetividade foi muito bom, num primeiro momento, porque livrou o jornalismo do nariz-de-cera e da mentira (e o que era pior, o jornalista não dizia que estava mentindo, inventava, dizendo que estava falando a verdade). Mas, num segundo momento, o mito foi muito ruim porque fez o jornalista acreditar que poderia ter esse nível de objetividade. Lembro-me de uma frase de Godard[2] dizendo que a câmera poderia ser de esquerda ou de direita. Se uma máquina pode ser a favor ou contra, só mudando o ângulo, imagine o que não se pode fazer com a linguagem, que está encharcada da nossa subjetividade. (Costa, 2005, p. 285-286)

Podemos ressaltar que o romance-reportagem realiza a hibridização da narrativa literária com a técnica jornalística de recolher informações o que não impede que existam nas reportagens e nos romances-reportagens inserções de outros gêneros jornalísticos, como textos eivados de aspectos opinativos e interpretativos. Alem disso, no romance-reportagem podemos verificar certas características que fundamentam, de um lado, a linguagem jornalística, e de outro, a literária, embora entre as duas expressões, os limites possam parecer tênues, principalmente quando se trata desse objeto de análise. Afirma Cosson que

> A conclusão a que chegamos é que, como gênero, o romance-reportagem é marcado semanticamente pela verdade factual que toma de empréstimo ao discurso jornalístico e reconstrói pela mímesis e pela *verossimilhança*. Essa verdade factual, por sua vez, vai ser instaurada por meio de uma série de processos narrativos quem inventariados a partir dos romances

[2] **Jean-Luc Godard** – cineasta franco-suiço, conhecido por filmes como "Acossado", "O demônio das onze horas", "O desprezo", "O pequeno soldado" entre outros. É um dos expoentes da "escola" cinematográfica que ficaria conhecida como *Nouvelle Vague*, tendo ao seu lado nomes de peso como François Truffaut, Claude Chabrol e Eric Rohmer.

> realistas, marcam sintaticamente o gênero. Esses processos, junto com a verdade factual, permitem que a o narrador interfira pragmaticamente na narrativa, constituindo, assim, a última marca do gênero, que é a denúncia social. Finalmente, essas três marcas,por serem recorrentes e possuírem correlações específicas, caracterizam o romance-reportagem não apenas como uma simples mistura de jornalismo e literatura, mas sim como gênero autônomo. (2007, p. 61-62)

O romance-reportagem seria uma produção híbrida cujos discursos comungariam ações de fluxo e continuidade à história, com argumentos e opiniões, tais como: descrições e citações, relatos de fatos imaginados e acontecidos historicamente ou documentados e fatos revelados por entrevistas; linguagem com discurso direto e indireto, e assim por diante. Essas são algumas das observações que deve ocupar as páginas deste trabalho.

Para Bulhões (2007) um ponto essencial para as possibilidades da confluência de gêneros do jornalismo e da literatura atende pelo nome de *narratividade*. Pois a narrativa dá a conhecer os fatos, e tanto o jornalista quanto o escritor do romance ou do conto dão a conhecer os fatos. O primeiro, mais comprometido com a veracidade; e o segundo preferindo dar a conhecer o mundo por meio de práticas imaginativas. Novamente, Cosson (2007) nos orienta acerca desse princípio, ao definir o romance-reportagem como "gênero autônomo".

> Essa autonomia de gênero do romance-reportagem não é facilmente percebida na leitura de obras isoladas por força de seu estatuto narrativo e ambíguo. Situado na fronteira do discurso literário com o discurso jornalístico, o romance-reportagem é paraliterário e parajornalístico simultaneamente, requerendo para sua leitura, a elasticidade dessa linha fronteiriça que separa, mas também une, o romance e a reportagem. Fazer dessas narrativas um tipo de romance é considerar seu lado jornalístico e tornar falho o lado literário. Considerá-las como jornalismo é ignorar sua apropriação do literário e negar sua especificidade narrativa. Gênero ambíguo, produto de fronteiras e paralelos, o romance-reportagem confirma sua especificidade de gênero narrativo autônomo ao declarar-se

> diferente do jornalismo e da literatura pelas semelhanças mesmas que cultiva com o romance e com a reportagem. (2007, p. 62)

Em seu romance *Cidade Partida* Zuenir Ventura nos apresenta o Rio de Janeiro partindo de incidentes verídicos, porém com uma linguagem carregada de literariedade, cujos aspectos marcantes identificaremos adiante. Ainda para Bulhões (2007), Ventura realiza uma narrativa de franco teor jornalístico, embora confira a seus diálogos feições afeiçoadas à prosa de ficção. O próprio Ventura, em entrevista a Cristiane Costa, explica como se deu o processo de criação de seus primeiros trabalhos afins com o romance-reportagem.

> Eu não queria fazer ficção, pesquisei. Mas, quanto mais pesquisava, mais via que tudo já tinha sido escrito. E eu sou jornalista, não sou sociólogo, psicanalista, antropólogo. Eu sei contar histórias. Até que me toquei que, mais do que eu encontrava na ida a certos lugares, o fato de conhecer certas pessoas, era o mais interessante. No jornalismo a gente não conta o processo, só conta o resultado. Às vezes, você chega na redação e conta o que aconteceu e é muito mais legal do que a matéria que sai publicada. Então resolvi falar do processo. Por que não fazer um livro sobre *making off*, não à parte, como no cinema? Mas dentro, um livro sobre alguém que estava escrevendo um livro. A partir de determinado momento, comecei a ver que teria problemas de natureza ética por ser um tema explosivo e usar determinados personagens. Comecei a disfarçar esses personagens, misturar, tirar nomes a partir daí, tive liberdade para criar. Foi fundamental ter tido a base das pesquisas. A literatura começa a partir de uma realidade perdida ou de uma que não existiu. Essa realidade está sempre dentro da ficção. Essa base da realidade faz bem para a ficção. Zé Rubem Fonseca é um exemplo disso. Passou noites como mendigo para escrever "A arte de andar nas ruas do Rio de Janeiro". Até para transcender, para inventar, é preciso conhecer. (Costa 2005, p. 290)

Ventura aqui surge como uma espécie de "teórico de si mesmo", ao tentar explicar as relações entre a realização no universo na imprensa e a literatura – ainda que sem método, num tom didático afeito às entrevistas. Mas o entendimento de sua consciência enquanto autor é importante para entender e situar o próprio Ventura num contexto de convergência entre literatura e jornalismo. Ventura ressalta ser um jornalista, mas lembra em seguida que sabe "contar histórias", deixando implícita certa indissociação entre o fazer cotidiano do jornalista e a tendência a "contar histórias", coisa da literatura.

Quando falamos aqui, em discurso híbrido, nos referimos de antemão a aproximações entre a linguagem literária e a linguagem jornalística. A aproximação desses dois discursos tem uma longa trajetória na história. Em dado recuo histórico houve certa tendência em captar o real. Por exemplo, se nos reportarmos ao Realismo / Naturalismo, podemos perceber que escritores como Émile Zola, Eça de Queiroz, na Europa, e Aluísio Azevedo no Brasil, dentre outros, sentiram a necessidade de criar seus romances baseados na crueza da realidade, pois a ideia de um escritor ser algo como um "ser" guiado por dons sobrenaturais já não satisfazia mais alguns escritores nem alguns leitores daquele século. Desse modo, podemos lançar a assertiva de que os métodos investigativos próximos do que se compreende como procedimento de reportagem investigativa de hoje tenha bebido na fonte da literatura Realista / Naturalista do século XIX.

Ao pensarmos em Zola e a influência do Naturalismo, podemos ter em vista a perspectiva de Sussekind (1987), que tende a analisar e categorizar aquilo que entende por "períodos do naturalismo". Um primeiro momento estaria no final do século XIX, com grande influência do pensamento positivista e das descobertas e teses científicas em voga, fossem elas comprovadas ou não. Para além de uma visão cínica do pensamento da época, ancorado em pensadores como Comte e Spencer, havia a crescente importância dos estudos da mente humana, da psicologia e seus desdobramentos, que certamente teria seu ápice com o aparecimento das grandes obras de Sigmund Freud, cujas marcas na literatura seriam decisivas para o século XX.

Num segundo momento do Naturalismo entram discussões como a questão da propriedade da terra; e, ainda segundo Sussekind (1987), uma terceira seria a dá década de 1970, no qual existem formas mais consolidadas do saber científico e uma influência de

outras formas mais modernas do pensamento, como o existencialismo e o estruturalismo, além da tradicional influência de pensadores como Marx. Este terceiro momento seria afeito à ideia de romance-reportagem, mas dessa vez "encarnado" nos jornais, revistas, imiscuídos numa linguagem própria do jornal e sendo publicados como romances. Em comum entre essas etapas estariam, segundo a autora, a preocupação com a realidade brasileira, certo aspecto documental, e um desprezo ao beletrismo ou ao fazer literário tradicional, colocando em seu lugar um grande quinhão de realidade, com sua crueza e, se necessário, sua deselegância (Sussekind, 1987).

Ao mesmo tempo, é importante ressaltar que o Naturalismo estaria envolvido numa esfera de experimentalismo, no qual se confundiam, de certo modo, os aspectos literários com aqueles de caráter mais científico.

As referências aqui ao romance-reportagem enquanto "gênero híbrido de literatura e de jornalismo" surgem embasadas nos estudos de Cosson (2007), Candido (2006) e outros. Cosson tende a tratar o romance-reportagem como "novo", por entender na *Teoria geral dos gêneros* que os gêneros não são estáticos, ao contrário, estão em constante movimento e mutação, em processo frequente de intercalamento e acasalamento recíproco entre si, garantindo assim a produção ou o nascimento de novas formas literárias, novos gêneros, com as marcas de seus progenitores. Staiger (1972) refere-se, ao seu modo, à mistura de gêneros num mesmo texto e à predominância de um deles sobre os demais. Para ele, os textos jamais são puros – se considerarmos como "pureza" um aspecto intrínseco ao gênero e que vá colocá-lo como algo se compreensão sólida e perfeitamente imutável. Ainda para Staiger o autor se envolve mais com a essência de cada um dos gêneros, e não propriamente com o gênero em si: sua preocupação pode perfeitamente ultrapassar as fronteiras meramente conceituais para, daí, privilegiar o sentido e a essencialidade do texto.

Falar de "pureza" do texto é uma tarefa árdua. Podemos identificar, ao longo da história da literatura, um apanhado de "escolas", tendências, vanguardas. Falamos em barrocos, árcades, românticos. Certamente essa definição tornou-se um tanto mais difícil no século XX. A ideia de "pureza" a rigor, é tremendamente contestável. Candido (2006) nos dá um exemplo de como na literatura brasileira do século XIX já havia diferenciações visíveis.

> No decênio de 1870 Franklin Távora[3] defendeu a tese de que no Brasil havia duas literaturas independentes dentro da mesma língua: uma no Norte e outra no Sul, regiões segundo ele muito diferentes por formação histórica, composição étnica, costumes, modismos linguísticos etc. (2006, p. 242)

Depreendemos que há uma dificuldade a priori de classificação não apenas entre escolas literárias, mas até numa tentativa de harmonização de uma literatura à procura de uma "identidade", seja ela regional ou lingüística. Viveríamos assim sob certo "signo do caos", no qual a cautela e uma posição menos preconceituosa parecem bastante úteis no entendimento da literatura brasileira e sua complexidade. Não será diferente com o romance-reportagem, naturalmente.

A preocupação com temas urbanos, como a miséria e a condição humana, tão presente no jornalismo, já surgiriam no século XIX, segundo Candido (2006). Ainda segundo o autor, é nesse momento em que a preocupação com os problemas nacionais passa a ganhar maior fôlego e daí imprimiria certa "cara" na literatura nacional.

> Mas antes mesmo do Indianismo e do regionalismo, a ficção brasileira, desde os anos de 1840, se orientou para outra vertente de identificação nacional através da literatura: a descrição da vida nas grandes cidades, sobretudo o Rio de Janeiro e áreas de influência, o que sobrepunha à

---

[3] Franklin Távora **João Franklin da Silveira Távora** (Baturité, 13 de janeiro de 1842 — Rio de Janeiro, 18 de agosto de 1888) foi um advogado, jornalista, político, romancista e teatrólogo brasileiro.Em 1844 transferiu-se com os pais para Pernambuco. Fez preparatórios em Goiana e Recife, em cuja Faculdade de Direito matriculou-se em 1859, formando-se em 1863. Lá viveu até 1874, tendo sido funcionário público, deputado provincial e advogado, com breve intervalo em 1873 no Pará, como secretário de governo. Em 1874, transferiu-se para o Rio de Janeiro, onde foi funcionário da Secretaria do Império.Iniciou o romantismo de caráter regionalista no Nordeste. Uma de suas obras mais marcantes é *O Cabeleira*, romance passado em Pernambuco do século XVIII. Foi crítico ferrenho de outros grandes autores brasileiros, como José de Alencar. Homenageado pela Academia Brasileira de Letras, é o patrono da cadeira 14, escolhido por Clóvis Beviláqua.

> diversidade do pitoresco regional uma visão unificadora. Se por um lado isto favoreceu a imitação mecânica da Europa, e portanto uma certa alienação, de outro contribuiu para dissolver as forças centrifugas, estendendo sobre o país uma espécie de linguagem culta comum a todos e a todos dirigida: a linguagem que procura dar conta dos problemas que são de todos os homens, em todos os quadrantes, na moldura dos costumes da civilização dominante, que contrabalança o particular de cada zona (2006, p. 255)

Se aqui identificamos os germes de maior preocupação com o contexto da realidade brasileira, no século XX essa preocupação atinge com os modernos os aspectos formais. Daí Antonio Candido falar em *desliterarização*, no sentido de perda de certos valores antes sagrados ou canônicos, os quais teriam já decaído na caduquice de velhos moldes e prestavam-se tão somente a malabarismos literários sem compromissos com problemas do país e sem o salutar exercício de reflexão sobre os modos de se fazer literatura e os rumos da literatura brasileira. Candido (2006) nos traz essa dimensão citando os modernos:

> A posição politicamente radical de vários desses autores fazia-os procurar soluções antiacadêmicas e acolher os modos populares; mas ao mesmo tempo os tornava mais conscientes da sua contribuição ideológica e menos conscientes daquilo que na verdade traziam como renovação formal. De qualquer maneira, neles ganha ímpeto o movimento ainda em curso de *desliterarização*, com a quebra dos tabus de vocabulário e sintaxe, com o gosto pelos termos considerados baixos (segundo a convenção) e com a desarticulação estrutural da narrativa, que Mario de Andrade e Oswald de Andrade haviam começado nos anos de 1920 em nível de alta estilização, e que de um quase idioleto restrito tendia a se tornar linguagem natural da ficção, aberta a todos. Essas linhagens de escritores liquidaram o velho regionalismo e retemperaram o moderno romance urbano, livrando-o da frivolidade que tinha predominado nos anos de 1910 e 1920. Os seus sucessores, que estrearam ou amadureceram nos anos de 1950, tiveram menos vigor, mas promoveram o que se pode

> chamar a consolidação da média, que segundo Mario de Andrade é essencial para a literatura. (p. 248)

Conforme veremos adiante, ficou quase impossível pensar as relações entre a literatura e o jornalismo sem falar em João Antonio[4]. Sua escrita ferina e por vezes radical, sua originalidade e crueza no retrato da "escória" brasileira, dos miseráveis urbanos, bandidos e prostitutas, com o devido usufruto de seu linguajar, é exemplo dos mais relevantes na recente literatura nacional. João Antonio não apenas criava, mas criava "em cima" daquilo que via e vivia; seu convívio com "a ralé" é o material de suas obras, frequentemente baseadas em personagens que cruzaram com o escritor em suas andanças.

Em seu pequeno ensaio *Corpo a corpo com a vida* propõe um novo modo de pensar e fazer literatura, ao mesmo tempo em que espinafra sem piedade os antigos vícios e a "caretice" da literatura nacional, segundo seu entendimento.

> A maioria dos depoimentos que tenho lido me parecem testemunhos de uma época em que quase todos estão preocupados com o acessório, o complementar, o supérfluo, ficando esquecidos o fundamental, o essencial. Assim, grande parte dos escritores que depões hoje sustenta preocupação vinculada à forma, sob a denominação de um "ismo" qualquer. Lamentável ou incrível. As posições beletristas não mudaram entre nós, sequer um milímetro, nos últimos quinze anos[5]. Mas é de uma simplicidade alarmante. O distanciamento absurdo do escritor de certas faixas da vida deste país só se explica pela sua colocação absurda perante a própria vida. Nossa severa obediência à moda e aos "ismos", a gula pelo texto brilhoso, pelos efeitos de estilo, pelo salamalaque e flosô espiritual, ainda vai muito acesa. Tudo isso se denuncia como o resultado de uma cultura precariamente importada e pior ainda absorvida, aproveitada, adaptada. Como na vida, o escritor brasileiro vai tendo um

[4] **João Antonio** (1937-1996), autor de obras famosas como *Leão de Chácara, Malagueta, Perus e Bacanaço* e *Abraçado ao meu rancor*.

[5] O texto data de três de novembro de 1975.

> comportamento típico da classe média – gasta mais do que consome, consome mais do que assimila, assimila menos do que necessita. Finalmente, um comportamento predatório em todos os sentidos. (Antonio, 2004, p. 316)

Num sentido radical, temos aqui a proposta de um contato carnal com a realidade – uma verdadeira imersão num universo que, definitivamente, não pertence aos intelectuais dos cafés cariocas do início do século. Ao contrário, uma verdadeira literatura da escória.

> Já o como fazer essa literatura me parece implicar, enquanto se pretenda retratar o mundo que nos cerca, na necessidade de invento ou desdobramento de uma nova óptica, nova postura diante dos acontecimentos. Trocando em miúdos: pensante não poderia mais, pelo menos conscientemente, ver, sentir e retransmitir um crime do Esquadrão da Morte[6], por exemplo, mas pela ótica costumeira ou por alguma das óticas tradicionais. Mas sim, tentaria no fundo enxergar e transmitir um problema velho, visto com olhos novos. Novos, mais sérios, mais atraídos, sensíveis, fecundos, rasgados, num corpo-a-corpo com a vida. Jamais como um observador não participante do espetáculo. (Antonio, 2004, p. 319)

De certa forma, o narrador é um "participante do espetáculo", para João Antonio. Talvez seu principal ator – com a pena em mãos para traduzir a violência do real em suas cores mais fortes.

O romance-reportagem enquanto gênero pode apresentar resquícios de várias "essências literárias", de tradições diversas, marcas de "contaminação". Porém podemos entender que a essência épica (a narrativa) deve predominar. Isso confirma as opiniões de

[6] Por ligeira coincidência, parece aqui que João Antonio "dialoga espiritualmente" com Zuenir Ventura, cuja *Cidade Partida* é aqui é analisada e tem várias referências ao Esquadrão da Morte.

Lima (1993), para quem o que há de produção jornalístico-literária contemporânea é a presença das formas de imbricações textuais principalmente entre jornalismo e literatura.

Bulhões (2007), quanto ao gênero, faz um percurso histórico da evolução e das discussões dos estudos sobre os gêneros literário e jornalístico. A partir desse levantamento, constata que enquanto o gênero literário se liberta de amarras normativas, o jornalístico se prende com frequência a essas mesmas amarras.

A reportagem enquanto gênero jornalístico é aquele que, talvez, possamos chamar de "essencial" ao compreender que sua natureza deixará as devidas "lacunas" que poderão ser preenchidas, em contextos privilegiados, de aspectos literários. É na reportagem que se evidenciam quem são os grandes jornalistas, e decerto isso é fundamental para entendermos como alguns deles – como veremos adiante – evoluem seu talento no sentido de abraçar aspectos da literatura e da tradição romanesca, dando ênfase a sua subjetividade e fazendo dela componente importante de seu trabalho e ferramenta que intercala elementos em geral não muito afeitos ao que rezam os manuais de redação dos jornais.

A reportagem é um gênero consagrado do jornalismo; nela, algumas vezes, o jornalista escolhe um ângulo e a partir dele realiza a tarefa de construir uma história integrando citações dos personagens / fontes que dela participam e / ou referencia documentos importantes para a validação e comprovação desses mesmos fatos.

> A reportagem-escritura de Zuenir Ventura no cotidiano de Vigário Geral, favela que ficou nacionalmente conhecida por uma chacina ocorrida em 1993. A narrativa [de Cidade Partida] permite franquear ao leitor um universo diante do qual é possível sentir medo e curiosidade, terror e fascínio. (apud. Bulhões 2007, p.172).

Para a escrita de *Cidade Partida*, Ventura faz um percurso de investigação implicado com os acontecimentos. Ele passou dez meses numa pesquisa *in* loco, ou seja, na própria favela, conhecendo o cotidiano dos moradores e seu modo de vida, arriscando por vezes a

própria vida, ou como dizer de João Antonio, é alguém que "rala nos fatos"; Ventura convive com as pessoas e com a realidade daquele universo.

No entanto, o jornalista-escritor não recua totalmente da ficcionalidade. Acreditamos que esse distanciamento seja praticamente impossível conforme podemos observar na fala de Marcelo Bulhões:

> Se por um lado é inegável algum gesto de recolhimento do aspecto ficcional, por outro se pode flagrar sua migração ou seu deslocamento para um nível menos aparente, menos à vista do leitor. Assim melhor do que decretar o tolhimento da realização ficcional é mais válido apostar que ele estará presente em registro sutil, quase em surdina, estabelecendo com a factualidade relações estreitas e engenhosas. (2007, p. 171-172).

Essa nova e singular maneira de relatar a realidade, ou seja, com a incorporação dos artifícios literários às técnicas de observação do jornalismo (por vezes, é bom lembrar, o processo pode dar-se de forma "contrária", ou seja, com o literato em busca de um molde afeito à prática do jornalismo), construiu o que chamamos hoje de discurso híbrido com denominações específicas como o Novo Jornalismo, Romance-Reportagem etc.

O romance-reportagem é um produto da mídia impressa escrito em geral por jornalistas. Para Wolfe (2005), esse caminho perseguido por alguns jornalistas, talvez se deva a certo vazio de ordem estética deixado pelos escritores norte-americanos de ficção do pós-guerra. Mesmo presenciando um contexto abrupto de efervescência social, como o movimento feminista e a luta pelos direitos civis liderada por Martin Luther King, os Panteras Negras e outros fenômenos, esses escritores "anacrônicos" pareciam não ter os meios e ferramentas ideais para a exposição desse caldo em franca ebulição – caldo social e cultural, no qual elementos *beat* e advindos das novidades da moda e do mundo do *rock´n´roll* surgiam com todo seu valor de verdadeira "revolução cultural".

Ao contrário, os escritores de literatura de ficção permaneciam imersos em suas abstrações, sem encontrar meios de reflexão em suas obras e numa postura aparentemente à parte dos questionamentos e transformações que estavam em curso em meados da década de 60 na vida social norte-americana. Ainda para Wolfe, foi a existência dessa lacuna que levou alguns jornalistas americanos dos anos de 1960 a penetrarem na realidade social com profundidade para contar o que estava acontecendo em seu país e numa ousada e franca tentativa de explicar o espírito daquele tempo tão repleto de intempéries e cuja complexidade certamente carecia de novos moldes de leitura, interpretação e criação.

Um marco do romance de não-ficção foi a obra de Truman Capote *A sangue frio*, publicada em livro no ano 1966. Este livro é resultado de uma pesquisa jornalística profunda que duraria anos. Nele o autor narra minuciosamente os eventos em torno da chacina de uma família que ocorreu no interior do Estado de Kansas. O livro não tardou a tornar-se referência, pela maneira "nua e crua" como descrevia os fatos, sempre com a atenção do repórter, repleto de detalhes e com preocupações que se passariam por "meramente informacionais" – se não fosse pelo detalhe fundamental: Capote realizou sua obra-prima num romance, narrou tal qual um romance, fazendo de seus personagens reais um modelo perfeito para sua ficção. Capote (1996) fez ficção a partir da realidade, com uma crueza até então desconhecida no romance. Agora, *romance-reportagem*.

Esse exemplo iniciador e fundamental de escrita foi seguido mais adiante por alguns jornalistas como Tom Wolfe, Gay Talese, Norman Mailer, entre outros. Pode-se dizer que esses jornalistas "revolucionaram" a imprensa norte-americana e obrigaram-na a repensar todo seu modo de construção das reportagens, conjuntamente com a reflexão que se instaurava de maneira inadiável sobre os novos horizontes que se abriam para a literatura.

Já no Brasil em uma perspectiva histórica, a grande reportagem, ou reportagem de qualidades literárias, apresenta-se com os textos praticados pelo jornalista João Paulo Barreto (1881-1921), conhecido principalmente por João do Rio, jornalista que ao flagrar as transformações urbanas do Rio de Janeiro, capital federal entre 1900 e 1920, deu vida e uma forma nova à escrita jornalística em nosso país. No entanto, o gênero romance-reportagem só apareceria ou reapareceria de modo definitivo e com a devida reflexão acerca de suas diversas nuances nos anos 70.

Todavia se levarmos em conta a presença de uma obra como *Os sertões* de Euclides da Cunha, teríamos mais de um século de tradição no romance-reportagem, como sugere Edvaldo Pereira Lima, no livro *Páginas Ampliadas*, embora isso seja um assunto que exija alguma dose de cautela e pesquisa para uma discussão mais madura. Mas podemos reconhecer que o auge dessa produção se daria nos anos de 1970, em pleno contexto, no Brasil, de uma ditadura militar instaurada em 1964. O romance-reportagem aflora nesse contexto fundamental com o nome de José Louzeiro, autor frequentemente marginalizado ou visto por críticos como "subliterato".

Em linhas gerais, constatamos que no Brasil o romance-reportagem nos remete, sobretudo a duas tendências distintas: a primeira diz respeito a um *determinado modo de narrar e está ligada à influência norte-americana*, principalmente do Novo Jornalismo. Uma segunda tendência refere-se ao romance-reportagem *como uma característica da literatura da década de 70*, quando se produziu uma literatura calcada, entre outros aspectos, na denúncia social e no entendimento das mazelas que afligiam o país.

Daí surgirão tendências diversas, catalogadas por Lima (1993) e que se encontram sob a nomenclatura de romance-reportagem, livro-reportagem, novo biografismo, memorialismo etc. E nas últimas décadas é crescente sua produção e, concomitantemente, sua tentativa de interpretação por diversos teóricos da literatura e da comunicação.

Diante das constatações anteriores, propomos aqui uma *investigação do ato de fazer o romance-reportagem*; ou seja, estaremos na busca de uma constatação que explique até que ponto o romance-reportagem atingiu um caráter de ficção, e se de fato ele atingiu – e estaremos a discorrer sobre o já citado *Cidade Partida*, de Zuenir Ventura. Nossa senda vai, então, conforme o norte da busca de elementos que nos permitam afirmar as características híbridas de *Cidade partida* e como se dá, no bojo do livro, este fenômeno. Nas páginas seguintes observaremos as marcas de um discurso híbrido em Ventura, bem como seu posicionamento em face de personagens oriundos de regiões marginalizadas – algo tão bem estudado em suas profundas entranhas por João Antonio.

Conjuntamente com esses objetivos, estaremos empenhados nessa verificação acerca da linguagem que constrói a trama discursiva do romance-reportagem em suas marcas e aspectos, tais como: tempo, espaço, personagens; concomitantemente interessa-nos

compreender como se dá o fenômeno de fundição da narrativa literária com a narrativa jornalística no discurso do romance-reportagem, e também compreender certos aspectos específicos do discurso jornalístico em *Cidade Partida* e os temas abordados nessa obra tais como: violência, segregação social, a falência da cidade como espaço coletivo.

Segundo Lima (1993), a função primordial do livro-reportagem é a sua capacidade para preencher as lacunas deixadas habitualmente pela cobertura jornalística na sua abordagem do real. Assim, sem deixar de lado os preceitos fundamentais do jornalismo, o livro-reportagem amplia sobremaneira a função comunicativa dessa atividade. Na elaboração do livro-reportagem, o jornalista fica à vontade para experimentar diferentes procedimentos de captação da realidade, que podem ser a observação participante, a história oral ou qualquer outro que exija mais tempo do que a imprensa periódica esteja interessada em dispensar para cobrir um fato.

Bulhões (2007), realiza um levantamento do jornalismo literário produzido no Brasil, perpassando por um conceito histórico desde as raízes do Realismo e do Naturalismo até as produções contemporâneas. Discute as aproximações da literatura com o jornalismo e convergência entre ambas as linguagens. O autor, ao se referir ao livro-reportagem ou ao romance-reportagem como "jornalismo de livros" afirma que "(...) a oficina jornalística, tanto das biografias quanto das realizações do chamado romance-reportagem e livro-reportagem (...) alia-se a paradigmas de composição de fluência narrativa da literatura, na confecção de aspectos fabulativos". Isso provoca no leitor deslumbre e curiosidade, assim como o romance de ficção.

Cosson (2001), ao falar sobre as aproximações das linguagens objetiva e subjetiva discute a questão da mimética e da verossimilhança no romance-reportagem, que já não se contenta com a "factualidade verdadeira". Assim, a verdade factual do romance-reportagem tem uma apresentação mimética e uma função de verossimilhança distinta daquelas da reportagem. Nesse desnudamento do real, o romance-reportagem torna explícito o desejo de mudar o mundo por meio da *denúncia social* que a verdade, espelhada nos fatos de sua narrativa, evidencia e consuma. (Cosson, 2001)

A partir daí se inicia um processo de investigação que Ventura e seu *Cidade partida* no olho do furacão: uma obra de temática atual (a violência urbana e a realidade dos

marginalizados dos morros cariocas e da pobreza urbana), no qual diversos elementos confluem para a criação de uma obra híbrida e pujante, permeada pelos conceitos e ideias citados acima. Uma obra que se insere num contexto que vai do Naturalismo do século XIX e procura dialogar com as tendências surgidas no século XX, afeitas ao novo jornalismo, bem como às formas próprias de desenvolvimento de nossa literatura, conforme veremos a seguir.

Capítulo 1: Antecedentes criminais

1.1 Antecedentes naturalistas

De acordo com Bulhões (2007), é válido identificar uma origem remota do romance-reportagem em voga da década de 1970 com a prosa naturalista da segunda metade do século XIX. Com as lições de Zola, dos irmãos Goncourt, na França, ou de Aluízio de Azevedo e Adolfo Caminha, no Brasil, aprende-se que o escritor tem a tarefa de documentar os sentimentos, observar os fatos com rigor e distanciamento e, expulsando a imaginação, reproduzir a realidade a partir de contextos e situações existentes historicamente comprováveis.

No entanto, há controvérsias muito sérias. Se a linguagem é representação, como expulsar a imaginação? Podemos dizer que há uma contaminação dos discursos jornalísticos e literários – entendendo que ocorre certa comunhão entre fatores de natureza objetiva e subjetiva. Émile Zola, por exemplo, para escrever seu livro *Germinal*, vai para as minas e trabalha como minerador, vive como eles por dois meses a fim de sentir na pele como era a vida e o universo cognitivo dessa gente. Ou seja, experimenta a vida do outro e nesse ato de experimentação há todo um conjunto de sentimentos e ações que se tocam, logo, não podemos acreditar que uma grande reportagem não esteja contaminada de literariedade, pois o homem é um todo complexo e incapaz de não deixar sua marca por onde passa. No excerto abaixo o autor de *Cidade Partida* explica a gênese de sua experiência de produção do romance-reportagem.

> Quando fiz o 68 [o livro *1968: o ano que não terminou*], as pessoas me elogiavam dizendo: parece um romance. E preferia que me dissessem: parece uma reportagem. Hoje posso dizer que era um romance de ficção. Usei muitos recursos da literatura, mas não foi nenhuma apropriação indébita. Nada naquele livro foi inventado, tudo pode ser checado. Após a abertura, havia uma enorme demanda de realidade, a literatura serviu de inventário da ditadura. Gabeira foi um dos primeiros a contar que

> escamoteado durante trinta anos. Mas a geração que escrevia ficção durante a ditadura fazia uma ficção alegórica. Cansou. Talvez o fastio do leitor pela ficção hoje seja resíduo disso. Assim como o interesse pelas grandes reportagens. Para mim, é um mistério, porque nunca. Houve tanta realidade exposta como agora. Hoje, a censura é a do mercado. Você publica o que quiser, você sabe tudo. Apesar dessa overdose de realidade, por que é que a realidade em livro ainda vende? Talvez isso tenha a ver com uma realidade fragmentada. Num livro, ela faz sentido. Talvez o leitor esteja em busca de sentido. Afinal, o jornalismo tem informação demais. O que falta é explicação. (COSTA 2005 – p. 302).

Se pensarmos no romance-reportagem como um misto de jornalismo e literatura, poderíamos dizer que a observação da realidade objetiva e detalhada da realidade, e certo recuo da ficção (que foram as experiências do Realismo/Naturalismo) seriam as primeiras daquilo que conhecemos hoje como *romance-reportagem*.

Essa forma de reportar os detalhes foi muito bem exercida pelo jornalista norte-americano Tom Wolfe, em meados dos anos 60 do século anterior. Ousado e inovador, ele experimenta novas formas de fazer reportagens que ele o fará com tamanho êxito que não faltará quem, com o devido senso de observação e relevando os demais acontecimentos naqueles anos fervorosos e rebeldes, irá compará-lo aos Beatles, em importância e inovação, devido ao seu estilo lisérgico e de fluência pouco afeita aos comandos mais conservadores das redações. Estávamos aqui num momento de *crisis* e rupturas dentro das redações jornalísticas, que colocam definitivamente em xeque os modos antigos de produção de um jornal e passavam a valorizar os aspectos mais ousados, intrépidos e experimentais, tendo em vista, evidentemente, as mudanças daquele tempo e com isso alterações no público consumidor de jornais (ou de informação), que desenvolvera o gosto por tais aspectos de inovação.

Wolfe propunha um fazer jornalístico mais atraente e, para isso, era necessário criar a partir dos fatos, sair do convencional, utilizar-se da linguagem literária na produção da reportagem, mas, tudo isso, sem perder o *lead*, o referencial. Para ele o texto deveria ficar colorido, interessante, atraente, menos bege a fim de manter, pelo menos, o leitor acordado.

Foi um autor fundamental, embora as raízes de seu trabalho devessem muito a Truman Capote e seu precursor *A sangue frio*, como o próprio Tom Wolfe dirá em diversas ocasiões futuras.

Para Flora Sussekind, como já dissemos, o Naturalismo pode ser identificado em três momentos. Interessa-nos a ontologia do Naturalismo, embora prevaleça nossa afeição pelos momentos mais recentes, sobretudo de meados do século XX aos dias correntes. É o que Sussekind (1987) classifica como o terceiro momento de nosso Naturalismo. O excerto abaixo de Cosson, claramente baseado em Sussekind, elucida algumas conexões.

> É verdade que se pode localizar, entre os diversos textos denominados romances-reportagens, algumas características que remetem ao naturalismo. É o caso, por exemplo, de uma certa preferência por longas descrições em que o escatológico e um saber determinado costumam obter guarida, assim como a predominância de temas "baixos" – a vida de criminosos, marginais e despossuídos em geral, em que não faltam estereótipos e idealizações. Todavia, essas e outras características tidas como próprias do naturalismo não devem ser dissociadas das circunstâncias da época e da própria reportagem como notícia. Por um lado, a violência urbana que o romance-reportagem representa em suas páginas está muito mais presente nas condições sociais e econômicas do país da década de 1970 do que em qualquer reminiscência literária, como os milhares de leitores do gênero parecem reconhecer. (Cosson, 2007, p. 78)

É evidente que encontramos um aspecto cronológico / ontológico naquilo que Flora Sussekind compreende como desenvolvimento do naturalismo no Brasil. Conforme citamos, as primeiras etapas estariam vinculadas à: 1 – influência do positivismo e de teses científicas e racionalistas do século XIX (como o darwinismo, por exemplo); 2 – passagem para o século XX e presença de outras questões com afinidades com o antigo naturalismo, como a questão da miséria rural, a dos retirantes e sua saga, as consonâncias com o "Romance de Trinta", a

questão da luta pela posse de terra etc. E por fim notamos uma tendência que terá seu auge nos anos de 1970, com afinidades citadas no trecho de Cosson, acima.

A seguir trataremos do entrelaçamento entre o naturalismo e o romance, e sua importância no desenvolvimento do romance-reportagem a partir de referenciais mais modernos, os quais mesmo sem diálogos diretos com o jornalismo de ficção já praticado nos EUA, ou antes, mesmo de se preocupar em estabelecer este diálogo, tem como força maior a sua presença autóctone, a angústia crescente entre literatos e teóricos com os rumos da literatura no Brasil, em consonância com os diversos processos de transformação do país, cada vez menos rural e de acentuada miséria urbana.

1.2 Em diálogo com a escória da sociedade

Os anos de 1970 foram, sem dúvida, decisivos na literatura brasileira contemporânea – conforme citado anteriormente. E talvez mais ainda ao pensarmos essa década como fundamentalmente relacionada ao desenvolvimento de novas formas de se pensar a literatura nacional, e o desenvolvimento com o romance-reportagem.

Entretanto, tentar situar o romance-reportagem numa classificação afeiçoada ao naturalismo parece um equívoco, ou uma fórmula demasiado simplificadora. Segundo Cosson

> A inscrição do romance-reportagem como naturalista também está apoiada em generalizações problemáticas. Como já se fizera anteriormente para as outras "aparições" do naturalismo, torna-se dominante o romance-reportagem na literatura dos anos 1970. A verdade é que, a despeito de seu sucesso de público, o romance-reportagem nunca esteve sozinho ou mesmo isolado na preferência dos leitores do período, muito menos na aceitação da crítica. (2004, p.78)

Na época, livros como *Lúcio Flavio – o passageiro da agonia,* de José Louzeiro foram sucesso absoluto de vendas, embora o público não deixasse de ler autores consagrados como Jorge Amado e outros. Mas naquele momento já nascia uma percepção de uma literatura que contemplasse a realidade brasileira e tratasse a vivência urbana com alto teor de crueza. Escreve Cosson que

> Não há dúvida de que os romances-reportagens tratam preferencialmente de menores de rua, prostitutas, assaltantes, viciados, operários, ciganas, desempregados, crianças seviciadas. Talvez eles não sejam informações

> importantes dentro de determinadas perspectivas, mas são pessoas e personagens marginalizadas que, como bem diz Elisa Paulino Bueno[7], não têm voz e são sumariamente excluídas da cidadania, da nacionalidade e da cultura brasileira. (2004, p. 84)

Em plena consonância com esse espírito está João Antonio, que ao teorizar sobre os rumos de uma literatura que contemple "sem medos" a realidade urbana do país, aponta para diretrizes pouco exploradas e para a necessidade de se repensar a própria linguagem em virtude do entendimento desse mundo de miséria, de roubos, de "merdunchos", de marginalizados em geral. Concomitantemente há a crítica à certa insistência em se fazer ou pensar uma literatura fora dos nossos padrões sociais e culturais.

> O de que carecemos, em essência, é o levantamento de realidades brasileiras, vistas de dentro para fora. Necessidade de que assumamos o compromisso com o fato de escrever sem nos distanciarmos de povo e da terra. O que é diferente de publicar livros, e muito. Daí saltarem dois flagrantes vergonhosos – o nosso distanciamento de uma literatura que reflita a vida brasileira, o futebol, a umbanda, a vida operária e fabril, o êxodo rural, a habitação, a saúde, a vida policial, aquela faixa toda a que talvez se possa chamar radiografias brasileiras. E é devido a tal carência que, de um lado, não temos conteúdo, e de outro, nem temos forma brasileira. Pois que, a forma, resulta de uma posição intelectualizada e fornece uma falsa estética, importada, empostada, mal adquirida, sujeita a todas as ondas e sempre mal digerida. (Antonio, 2004, p. 316)

Lima Barreto, Graciliano, José Lins do Rego, Oswald de Andrade e Manuel Antonio de Almeida seriam precursores – sobretudo Lima, cuja influência nos temas e linguagens de João Antonio é fortíssima. Antonio critica aqui uma literatura "luso-afro-tupiniquim e deslumbrada, paupérrima e metida a sofisticada, molambenta ou faminta e querendo tomar

[7] In *Resisting nonfiction*: the subject of naturalism in Brazil. New York: Garland, 1995

altas importâncias e ares sofisticados (2004, p. 317). E por fim, formula uma teoria para um autêntico "corpo-a-corpo" com a vida, como se lê abaixo.

> Será que esses desdobramentos, essas indefinições apriorísticas, não traduzem, finalmente, a necessidade de se travar um corpo-a-corpo com a realidade, como única maneira de descrever – ou mesmo sublimar, ou mesmo recriar, ou enfim, criar – qualquer coisa que seja realidade? Por que, subitamente, o mesmo Norman Mailer que conta como matou a mulher e como fugiu da polícia em O sonho americano é o mesmo Norman Mailer (indivíduo) que esfaqueou a mulher, que se marginalizou, que tapeou a opinião pública, de tanto se encher o saco com as tapeações impingidas pelos manipuladores da opinião pública? Esse cara não é um gangster infiltrado no gangsterismo do estabelecimento? Desafiando-o e vendendo-lhe? (Antonio, 2004, p. 320)

É uma assertiva radical, mas com o mérito de ir à contramão dos padrões antes considerados mais "respeitáveis" na literatura. Antonio é seu antípoda e inimigo número um por excelência. Como ele próprio dirá, "literatura é função". Em Ventura, essa "função" se encontra carnalmente, no périplo do autor e sua busca por respostas.

1.3 O *flâneur* encantado e as ruas

João do Rio, o *flâneur*. A expressão há muito se alinhava a essa figura tão singular do começo do século XX – o jornalista explorador da "alma encantadora das ruas", caminheiro do Rio de Janeiro desde os finos cafés até os "depósitos" de gente, os morros e favelas já tão abundantes naquela época e sempre tão difíceis de esconder. João do Rio, de certa forma, encaixa-se numa tradição de escritores que observaram o Rio e suas mudanças, e dele fizeram seus relatos jornalísticos, seja com suas alfinetadas irônicas, seja com certo cunho social, ou a mera observância com nuances positivistas tão característica daqueles tempos. Lima Barreto o fez, assim como Bilac, em situações e perspectivas distintas. João do Rio buscava um diálogo franco com o espírito misterioso das ruas.

> A rua é o aplauso dos medíocres, dos infelizes, dos miseráveis da arte. Não paga ao Tamagno para ouvir berros atenorados de leão avaro, nem à velha Patti para admitir um fio de voz velho, fraco e legendário. Bate, em compensação, palmas aos saltimbancos que, sem voz, rouquejam com fome para alegrá-la e para comer. A rua é generosa. O crime, o delírio, a miséria não os denuncia ela. A rua é a transformadora das línguas. (Rio, 2008, p. 2)

João do Rio, porém, era uma figura à frente de seu tempo no que se refere a unir elementos marcadamente jornalísticos com a literatura. Mas do que "se encaixar" numa tradição, talvez possamos dizer que ele a inaugura, e em suas observâncias está o germe de todo um *modus* de se fazer jornalismo literário no Rio de Janeiro e quiçá no país. Aqui, interessa-nos mais o observador da "Cidade maravilhosa". Assim como Zuenir Ventura faria

quase um século depois – João do Rio já possuía publicações em 1904 – ele é um formidável observador e notável pintor de um Rio de Janeiro pujante de vida por todos os lados. Ele é o *flâneur*, e sobre o *flâneur* teoriza:

> O *flâneur* é ingênuo quase sempre. Para diante dos rolos, é o eterno "convidado do sereno" de todos os bailes, quer saber a história dos boleiros, admira-se simplesmente, e conhecendo cada rua, cada beco, cada viela, sabendo-lhe um pedaço da história, como se sabe a história dos amigos (quase sempre mal), acaba com a vaga ideia de que todo o espetáculo da cidade foi feito especialmente para seu gozo próprio. O balão que sobe ao meio-dia no Castelo, sobe para seu prazer; as bandas de música tocam nas praças para alegrá-lo; se num beco perdido há uma serenata com violões chorosos, a serenata e os violões estão ali para diverti-lo. E de tanto ver que os outros quase não podem entrever, o *flâneur* reflete. (2008, p. 3)

João do Rio via a vida em toda parte, oscilando entre os ambientes mais distintos e buscando neles sua coesão e suas singularidades. Daí ser uma figura muito bem recordada por Brito Broca (1975), cujo trabalho de pesquisa foi essencial para compreendermos o clima e o ambiente da literatura brasileira no início do século passado.

Considerando este aspecto "*flanante"*, podemos dizer que Ventura possui certo *parentesco espiritual* com João do Rio. Pois que Ventura também será o caminhante ousado (algumas vezes intrépido) que fará seu relato por vezes doloroso de um Rio que passara por profundas transformações. Nalgum momento de *A alma encantadora das ruas* escreve João do Rio:

> Há ruas que mudam de lugar, cortam morros, vão acabar em certos pontos que ninguém dantes imaginara — a Rua dos Ourives; há ruas que, pouco honestas no passado, acabaram tomando vergonha — a da Quitanda. Essa

> tinha mesmo a mania de mudar de nome. Chamou-se do Açougue Velho, do lnácio Castanheira, do Sucusarrará, do Tomé da Silva, que sei eu? Até mesmo Canto do Tabaqueiro. Acabou Quitanda do Marisco, mas, como certos indivíduos que organizam o nome conforme a posição que ocupam, cortou o marisco e ficou só Quitanda. Há ruas, guardas tradicionais da fidalguia, que deslizam como matronas conservadoras — a das Laranjeiras; há ruas lúgubres, por onde passais com um arrepio, sentindo o perigo da morte — o Largo do Moura por exemplo. Foi sempre assim. Lá existiu o Necrotério e antes do Necrotério lá se erguia a Forca. Antes da autópsia, o enforcamento. O velho largo macabro, com a alma de Tropmann e de Jack, depois de matar, avaramente guardou anos e anos, para escalpelá-los, para chamá-los, para gozá-los, todos os corpos dos desgraçados que se suicidam ou morrem assassinados. Tresanda a crime, assusta. A Prainha também. Mesmo hoje, aberta, alargada com prédios novos e a trepidação contínua do comércio, há de vos dar uma impressão de vago horror. À noite são mais densas as sombras, as luzes mais vermelhas, as figuras maiores. Por que terá essa rua um aspecto assim? Oh! Porque foi sempre má, porque foi sempre ali o Aljube, ali padeceram os negros dos três primeiros trapiches do sal, porque também ali a forca espalhou a morte! (2008, p. 5)

A obsessão pelos detalhes, pela história das ruas e por contá-las de forma por vezes dramática, repleta de metáforas e outras figuras de linguagem, será uma constante em João do Rio, cuja *Alma encantadora das ruas* serve, conscientemente ou não, como verdadeiro livro-manifesto, que apontava para os rumos de uma nova prática do jornalismo – e novos rumos na literatura.

João do Rio é um *flâneur* encantado, homem da modernidade já tão entoada pelo bardo francês Charles Baudelaire e posteriormente estudada por Walter Benjamin. O homem que sente a vida urbana em suas nuances e detalhes, até os aparentemente mais irrelevantes, observando-lhe os tons e os laivos de vida, bem como os tipos diversos que compõem a sociedade, a evolução das cidades com seus carros e suas casas – suas transmutações, e as disparidades entre ricos e pobres, entre homens brancos refinados nos café afrancesados e homens negros que praticam religiões africanas.

Mas é, essencialmente, o homem na multidão – imerso numa confusão de ritmos e cores, frequentemente assaltado pela correria e pelo ritmo frenético da vida moderna, a sentir o vento no rosto e o sol sob a tez, como que num complexo mosaico de formas variadas e dissonantes, formas elegantes e formas esquisitas, algumas esguias, outras rechonchudas, mulheres, crianças, operários, pedintes, mendigo, bêbados, boêmios a cantar e tocar seu choro. A modernidade instaurada com uma percepção essencial de mudança nos hábitos das pessoas e nos modos de vida, após as grandes concentrações humanas, aliadas à tecnologia crescente.

Tanto João do Rio quanto Ventura seriam *flâneurs*, caminhantes do mesmo Rio de Janeiro – Barreto confinado ao início do século XX, Ventura num espaço que cobre praticamente a última metade do mesmo século.

1.4 Passinho pra trás: Baudelaire, Guys e Benjamin

Se encontramos em João do Rio do máximo exemplo do *flâneur* brasileiro, é preciso lembrar que sua conceituação passa por uma já consagrada tradição, que passa pelo pensador alemão frankfurtiano Walter Benjamin e certamente tem seu impulso original e mais forte na figura do poeta francês Charles Baudelaire. Pois é Baudelaire quem, ao comentar a figura do pintor, desenhista, aquarelista Constantin Guys (1805-1892) nos trará uma definição da ideia de *flannerie* bem como um modelo verdadeiramente arquetípico do *flâneur.*

Afinal, em seu "O pintor da vida moderna", Baudelaire, de modo acentuadamente moderno, discutirá sua concepção de beleza, a importância da moda em sua época, e daí passará a pensar a questão do *flâneur* como observador – melhor que isso, como "homem do mundo", ou "homem das multidões e criança".

> Quando finalmente o conheci, logo vi que não se tratava precisamente de um *artista*, mas antes de um *homem do mundo*. Entenda-se aqui, por favor, a palavra *artista* num sentido muito restrito, e a expressão *homem do mundo* num sentido muito amplo. *Homem do mundo*, isto é, homem do mundo inteiro, homem que compreende o mundo e as razões misteriosas e legítimas de todos os seus costume; *artista,* isto é, especialista, homem subordinado à sua palheta como o servo à gleba. G. não gosta de ser chamado de artista. Não teria ele alguma razão? Ele se interessa pelo mundo inteiro; quer saber, compreender, apreciar tudo o que acontece na superfície de nosso esferóide" (Baudelaire, 1990, p. 167)

Baudelaire estuda a aura do *flâneur*, seu contexto e suas motivações – para ele, a *curiosidade* é uma espécie de ponto de partida para esse artista que surge em meio ao caos e à turba da revolução industrial. Temos então a ideia do *homem do mundo*, uma criação do século XIX e fruto das constantes mudanças no panorama social, político e econômico da

época. Estamos falando de um ser que agora se vê perdido nas multidões e goza dessa invisibilidade, da alegria do anonimato e faz disso razão para sua própria arte.

> A multidão é seu universo, como o ar é o dos pássaros, como a água, o dos peixes. Sua paixão e profissão é *desposar a multidão.* Para o perfeito flâneur, para o observador apaixonado, é um imenso júbilo fixar residência no numeroso, no ondulante, no movimento, no fugidio e no infinito. Estar fora de casa, e contudo sentir-se em casa onde quer que se encontre; ver o mundo, estar no centro do mundo e permanecer oculto ao mundo, eis alguns dos pequenos prazeres desses espíritos independentes, apaixonados, imparciais, que a linguagem não pode definir senão toscamente. O observador é um príncipe que frui por toda parte do fato de estar incógnito. O amador da vida faz do mundo sua família, tal como o amador do belo sexo compõe sua família com todas as belezas encontradas, encontráveis ou inencontráveis. (Baudelaire, 1990, p. 170)

Tal é o *flâneur,* segundo poeta francês, tendo em mente o curioso artista contemporâneo Constantin Guys, apaixonado pela multidão e ao mesmo tempo pelo anonimato, artista observador dos detalhes e famoso por sua predileção aos croquis, aos esboços e garatujas. A partir das observações de Baudelaire, vamos compondo uma relevante mosaico que vai contemplar aquilo que definiríamos mais tarde por "modernidade" – embora o próprio poeta, em seu ensaio sobre Guys, vá usar o termo de maneira precisa, entendendo que a arte precisava de renovação e de libertação de seus cânones e que a figura do "homem invisível das multidões" poderia representar muito bem o artista moderno. O *flâneur*, assim, é um fruto da modernidade e talvez seja o artista moderno por excelência, ou ao menos o homem gabaritado para compreender de maneira correta e com seu olhar caleidoscópico o mundo complexo e multifacetado no qual ele se inseria naquele momento. Walter Benjamin, ao estudar a relevância de Baudelaire para a compreensão do espírito da modernidade, escreveria mais tarde sobre o *flâneur:*

> A rua se torna moradia para a *flaneur* que, entre as fachadas dos prédios, sente-se em casa tanto quanto o burguês entre suas quatro paredes. Para ele, os letreiros esmaltados e brilhantes das firmas são um adorno de parede tão bom ou melhor que a pintura a óleo no salão do burguês; muros são a escrivaninha onde apóia o bloco de apontamentos; bancas de jornais são suas bibliotecas, e os terraços dos cafés, as sacadas de onde, após o trabalho, observa o ambiente. Que a vida em toda a sua diversidade, em toda a sua inesgotável riqueza de variações, só se desenvolva entre os paralelepípedos cinzentos e ante o cinzento pano de fundo do despotismo: eis o pensamento político secreto da escritura de que faziam parte as fisiologias. (Benjamin, 1990, p. 35)

A rua existe para o *flâneur* como a casa e seu conforto existem para o burguês. O *flâneur* gosta das vitrines, mas não entra para comprar – ele observa, ao passo que o gesto típico do burguês seria o mero consumo. Não é a toa que, no contexto da *flanerie*, Benjamin irá observar a relação de Baudelaire com Edgar Allan Poe, nome difundido na Europa pelo bardo francês. Afinal, Poe é praticamente o inventor de um gênero, o conto policial – e na Europa começava a surgir romances tendo como mote mistérios, crimes e assassinatos, como o famoso *Mistérios de Paris* de Eugene Sue. O flâneur é também um investigador, um detetive.

> A famosa novela de Poe, *O homem da multidão,* é algo como a radiografia de um romance policial. Nele, o invólucro que representa o crime foi suprimido; permanece a simples armadura: o perseguidor, a multidão, um desconhecido que estabelece seu trajeto através de
> Londres de modo a ficar sempre no seu centro. Esse desconhecido é o *flâneur*. Também Baudelaire o entende assim quando, em seu ensaio sobre Guys, denominou o *flâneur* o "homem das multidões". (Benjamin, 1990, p. 45)

Benjamin teoriza vastamente sobre a figura do *flâneur* em seus escritos; seu objeto de interesse é este "homem invisível", a sobrepujança do incógnito, o advento de uma nova visão de mundo. A lembrança de Edgar Allan Poe é pertinente: Poe foi talvez um dos primeiros a entender, por vezes no âmbito do fantástico, as possibilidades de desenvolvimento de uma literatura policial através de personagens que tinham o dom de desaparecer na multidão, sendo presentes e ausentes a um só tempo, invisíveis, fantasmagóricos. E nos poemas de Baudelaire, notadamente em *As flores do mal* é que surge o homem diante da possibilidade, por vezes angustiante, de caminhar livremente entre os homens sem necessariamente ser reconhecido, embora tal condição não seja em si boa ou ruim, mas antes um posicionamento autêntico do homem pós-revolução industrial.

> Mas quão acanhado o olhar deste que observa a multidão instalado em domicilio, e quão penetrante o daquele que a fita através das vidraças do café! Na diferença entre esses dois postos de observação se encontra a diferença entre Berlim e Londres. De um lado, o homem privado; senta-se na sacada como num balcão nobre; se quer correr os olhos pela feira, tem à disposição um óculos de teatro. Do outro, o consumidor, o anônimo, que entra num café e que logo, atraído pelo magneto da massa que o unge incessantemente, tornará a sair. De um lado, toda a espécie de pequenas estampas do gênero, que, reunidas, formam um álbum de gravuras coloridas; do outro, um esboço que seria capaz de inspirar um grande gravador: uma multidão a perder de vista, onde ninguém é para o outro totalmente nítido nem totalmente opaco. (Benjamin, 1990, p. 46)

Capítulo 2: O novo jornalismo e ressonâncias

Como bem sabemos, após o lançamento de *A sangue frio* de Truman Capote (1996), Cuja primeira publicação em livro foi no ano de 1966. A partir daí começou-se uma delineação mais correta do que passou a ser chamado de romance-reportagem. *A sangue frio* até hoje é um marco no gênero, pois nele encontramos elementos que, se não são inéditos, ao menos colocam em forte consonância aspectos consagrados na literatura e na tradição romanesca, em casamento com o jornalismo. Era o *New Journalism* que se estabelecia numa geração que teria nomes impactantes como Gay Talese, Norman Mailer, Tom Wolfe e outros. Se podemos dizer que houve verdadeira revolução no modo de fazer e pensar a prática jornalística nos Estados Unidos, podemos também notar que os ecos na literatura e no romance do século XX foram igualmente vigorosos.

Tom Wolfe, na obra *Radical Chique e o Novo Jornalismo* se dedica a explicar, numa tonalidade exemplar, como seus colegas de geração desenvolveram um modo particular no que se refere não só ao tratamento da reportagem, mas na própria reflexão estética sobre o papel do romance no século XX e as condições estéticas vigentes à época. Numa passagem esclarecedora, acerca dos escritores mais conservadores e que ainda não haviam captado o espírito da nova tendência, diz Tom Wolfe que

> Os literatos ignoravam esse lado do Novo Jornalismo, porque faz parte das suposições da crítica moderna que esse material cru simplesmente está lá. É ´dado´. A ideia é seguinte: dado um determinado corpo de material, o que o artista faz com ele? A parte crucial que a reportagem desempenha em toda narrativa, seja em romances, filmes ou não-ficção, é algo não tanto ignorado, mas simplesmente não compreendido. A noção moderna de arte é essencialmente religiosa ou mágica, e segundo ela o artista é visto como uma fera sagrada que, de alguma forma, grande ou pequena, recebe relances de divindade conhecida como criatividade. O material é

> meramente seu barro, sua paleta... Mesmo a relação óbvia entre a reportagem e o grande romance – basta pensar em Balzac, Dickens, Gogol, Tolstoi, Dostoievski e, de fato, Joyce – é uma coisa que os historiadores da literatura abordam apenas no sentido biográfico. Foi preciso o Novo Jornalismo para trazer para primeiro plano essa estranha questão da reportagem. (2005, p. 27)

Ou seja, existe o entendimento de que as noções antes "sagradas" da arte, ideia muito afeita ao romântico século XIX, já não traduziam nem as expectativas e experiências dos artistas nem o contexto de uma realidade na qual as transformações técnicas e sócio-econômicas eram pra lá de velozes e cuja complexidade tornava difícil apreensão a essência dessa própria realidade. Era o momento ideal para "dessacralizar" a arte, ao menos no âmbito da literatura, e certamente a narrativa crua de episódios nada "digeríveis" que acompanhamos em *A sangue frio* em muito contribuiu para esse efeito. A inserção dos incidentes da vida cotidiana, por vezes traumáticos, trazia ao romance um componente de angústia, até mesmo de insólito e provocativo, mas ao contrário de autores clássicos que trabalharam com aspectos "degenerados" da realidade – o Balzac que trata do adultério e da hipocrisia, o Dostoievski de "Crime e castigo", Kafka e seu universo de angústia etc. – agora temos esse componente incômodo retirado da realidade "viva", em carne e osso.

Se antes o romanesco, mesmo ao tratar das maiores sordidezes e das nuances mais obscuras da existência humana e sua carga de dor e amargura, possuía o pressuposto do gênio criador do artista para a devida representação do "inferno da vida", agora, tal qual um retorno a tradições realistas (ou naturalistas), os autores retiravam o material da própria vida – in loco, digamos –, e se valiam do jornalismo e da reportagem como instrumentos de criação e inovação; a diferença para com a escola de Zola e de autores brasileiros como Aluísio Azevedo e Júlio Ribeiro é que, desta vez, o que se colocava sobre a mesa não eram elucubrações e análises sobre componentes psicológicos e comportamentais humanos a partir de criações literárias e do estudo do homem em seu meio e afogado em suas pulsões; o que tínhamos agora era a exposição da realidade, cujo mote inspirador era... a própria realidade. Daí os autores do *New journalism* não terem preocupações apriorísticas com questões que

tanto fascinaram os naturalistas, como o comportamento feminino, a sexualidade e outras questões de natureza fortemente positivistas e que co-existiam em consonância com o espírito das transformações de fins do século XIX.

Wolfe, numa perspectiva histórica, não deixará de lembrar que outros autores do passado – como Dostoievski – tiveram elos fortes com o jornalismo; mas não haviam ainda deixado, por razões as mais diversas, os paradigmas e liames que os prendiam a sua época. E o *New Journalism* terá como méritos, de certo modo, interpretar e rever esses autores à luz do desenvolvimento da imprensa, embora o romance-reportagem (que Capote (1996) não hesitou em chamar, logo de princípio, de um gênero novo, "criado por ele próprio", suscitando as mais delicadas discussões a respeito do próprio gênero e uma verdadeira batalha épica para entender os fatores que levaram ao desenvolvimento do romance naquele estágio) só fosse tomar corpo e ganhar seu destaque *na* literatura e *da* literatura convencional em meados do século passado.

Se o romance mudou foi, talvez, em razão de uma mudança no estilo e na preocupação da reportagem daquela notória geração, muitíssimo menos conservadora e mais afeita à meticulosidade e estudo de cada detalhe dos fatos, sejam psicológicos, sejam os pormenores das descrições da cena de um crime ou dos trejeitos de alguma personagem, algo que poderemos comprovar adiante na obra de Ventura. "O registro desses detalhes não é mero bordado em prosa. Ele se coloca junto ao centro de poder do realismo, assim como qualquer outro recurso da literatura", escreve Wolfe (2003).

No Brasil, a tradição da literatura "imiscuída" com o jornalismo – historicamente vistos, com frequência, como quase opostos, sendo um de natureza "imaginária", e outro mais "factual", "objetivo" – tem uma tradição que remonta, com vigor, aos anos de João do Rio, conforme citamos acima. João do Rio – um dos pseudônimos de João Paulo Barreto – seria o grande *flâneur* a captar as transformações na então capital federal ocorridas entre fins do século XIX e o veloz e feroz século XX que principiava.

Entretanto, no que se refere ao romance-reportagem enquanto gênero, podemos pensar em outros referenciais, conforme avalia Lima (1993).

> Entendendo a reportagem como ampliação da notícia, a horizontalização do relato – no sentido de abordagem extensiva em termos de aprofundamento de detalhes – e também sua verticalização – no sentido de aprofundamento da questão em foco, em busca de suas raízes, suas implicações, seus desdobramentos possíveis –, o livro-reportagem é o veículo de comunicação impressa não periódico que apresenta reportagens em grau de amplitude superior ao tratamento costumeiro nos meios de comunicação jornalística periódicos (1993, p. 28-29)

Essa "amplitude" do gênero jornalístico intitulado "reportagem" é ponto crucial no entendimento do desenvolvimento romance-reportagem. Afinal, é a prática por excelência do jornalismo que permite maiores digressões e carece de mais referenciais e maiores ferramentas – e frequentemente maiores fontes. É uma ocupação investigativa, um gênero de investigação que tende a narrar grandes ou importantes eventos, depurando-os.

Por sua natureza narrativa, é presumível que, mais cedo ou mais tarde, a reportagem se chocaria com o romance – provavelmente antes que o romance pensasse em namorar a reportagem. Afinal, os relatos longos e baseados em fatos reais quase sempre descrevem situações que classicamente temos encontrado nos romances. *Os sertões* de Euclides da Cunha é um relato profundo e traumático que foi se dar imerso a singularidades, sem as quais dificilmente a obra teria a carga de emoção que tem. Certamente em dado momento Euclides percebeu que, com a batalha e o sangue a seus olhos, certamente teria que abdicar de certos cânones da imprensa a fim de trazer uma compreensão menos simplista e mais ampla do processo – algo que se distanciava até de seus ideais positivistas e era garantido por uma boa dose de sua independência enquanto jornalista de *O Estado de S. Paulo.*

Os meios e as ferramentas para uma descrição que fosse meramente analítica não poderiam resultar em *Os sertões*. Euclides despiu-se em diversas ocasiões de um ideal pragmático, e não compôs um mero relato frio – compôs um relato apaixonado. Para o desenvolvimento do romance-reportagem e daquilo que poderíamos considerar como sua epistemologia, contribuíram e muito situações excepcionais como essa, na qual a urgência dos fatos e a presença de um repórter *in loco* teria certamente provocado uma "confusão"

não-intencional entre gêneros, e o romanesco e o lírico passam a andar com a reportagem por conta da pressa do autor e certamente de seu envolvimento emocional.

Trocando em miúdos: é um assunto delicado enxergar um desenvolvimento linear de uma teoria do romance-reportagem, assim como é no mínimo arriscado afirmar que o romance-reportagem foi "pensado" antes de ter sua devida materialização – algo que evidentemente não ocorreu com Euclides da Cunha. O que se percebe é antes um desenvolvimento de personalidades autônomas e talentosas que, no calor e na premência do processo criativo perceberam que o jornalismo não oferecia ferramentas à altura de uma compreensão que não se prendesse ao meramente factual e aos aspectos "frios" dos acontecimentos. Teriam eles tido a percepção de que os instrumentais literários seriam necessários para uma nova conjugação que daria às reportagens contornos romanescos inéditos? São questões polêmicas e de respostas complexas; porém, para além da mera especulação, parece mais provável que a reportagem foi adquirindo feições literárias seja pela aptidão de literato de alguns dos jornalistas, ou de literatos que colaboravam com a imprensa, seja pela já comentado "caráter de urgência" de um processo de focalização e capturação das imagens, que envolvia algo além do mero instrumental jornalístico. De alguma maneira, é possível supor que os meios teriam ficado escassos para autores que, no fazer jornalístico, desejaram não colocar amarras à criação.

É sempre bom lembrar que tentar demarcar fronteiras precisas entre os gêneros na literatura é uma tarefa árdua e por vezes desnecessária. Euclides da Cunha teria sido ensaísta, segundo diversos autores, com seu majestoso e dramático relato *Os sertões*, afeita ao ensaio se vista como um todo, mas com uma coesão singular e forte tom descritivo e emotivo que se aproxima da tradição do romance. É um exemplo edificante, para pensarmos a problemática da discussão dos gêneros.

Cosson (2001) traz algumas luzes, ao concluir que estamos falando de um gênero com significativo grau de autonomia, conforme se dá à perfeita confluência entre os aspectos jornalísticos e romanescos:

> (...) uma vez que são dinâmicos ou apenas relativamente estáveis; e o fato de um novo gênero poder, portanto, surgir da união de um gênero literário com outro não-literário. (...) Teoricamente, o romance-reportagem pode ser visto como um gênero que resultou do entrecruzamento do gênero "literário" romance com o gênero "não-literário" reportagem, ou, em outras palavras, da intersecção das marcas constitutivas e condicionadoras da narrativa romanesca e da narrativa jornalística. (2001, p. 31-32)

A reportagem, enquanto gênero jornalístico, jamais seria um gênero literário; porém o romance-reportagem, para Cosson, começaria com o enlaçamento com o romance, num entendimento de que tal relação teria início com a inserção, paulatina ou brusca, de "marcas constitutivas" de um tradição do romance. Temos um princípio de reflexão sobre um caráter eminentemente híbrido do romance-reportagem – uma ideia fundamental, uma vez que a noção de hibridismo deixa claro que não há demarcações precisas no processo, mas, antes, há indicativos importantes, que nos permitem apreender que estamos tratando da união de tradições distintas, uma literária e outra comumente vista como não–literária, sem a preocupação inicial em saber se há um predomínio de uma característica sobre a outra, embora em alguns autores e algumas obras isso fique evidente.

Entretanto, ao observador mais afeito a detalhes, pode parecer por vezes simplista enxergar a criação, no desenvolvimento literário do século XX, do romance reportagem. Afinal, desde muito as técnicas do jornalismo flertam ou mesmo namoram livremente com a literatura. É o que víamos com o sucesso da literatura de folhetim do século XIX, que tanto cativou públicos em diversos países, com estruturas aparentemente simples mas recheadas de minúcias e astúcias (temos o exemplo brasileiro de *Memórias de um sargento de milícias*, de Manuel Antonio de Macedo); neste contexto já se percebia que literatura e jornalismo poderiam andar de mãos dadas.

No entanto, persistirá para alguns a dúvida: não seria o próprio jornalismo, de alguma forma um gênero literário? E nesse sentido não seria o jornalismo de caráter literário e o próprio romance-reportagem apenas alguns desdobramentos oriundos da própria prática jornalística? Nilson Lage afirma que

> O jornalismo não é, porém, um gênero literário a mais. Enquanto, na literatura, a forma é compreendida como portadora, em si, de informação estética, em jornalismo a ênfase desloca-se para os conteúdos, para o que é informado. O jornalismo se propõe processar informação em escala industrial e para consumo imediato. As variáveis formais devem ser reduzidas, portanto, mais radicalmente do que na literatura. (1986, p. 35)

Portanto, seria problemático classificar o jornalismo como um *gênero literário*, embora seja fundamental a compreensão de que são seus aspectos peculiares e suas formas, tais quais a reportagem, a entrevista, a crônica, que permitiram diálogos com os gêneros literários e daí surgirão novos horizontes para a apreciação estética e a criação literária. O nascimento do *New Journalism* e seus processos vitais estariam vinculados não a uma ideia de que o jornalismo em si poderia ser um gênero literário, mas da necessidade e capacidade de se encontrar aspectos literários nos cânones do jornalismo, bem como adaptar a linguagem da literatura para esse "casamento" com a prática do jornalismo. Lima (1993) dirá que

> A confusão conceitual quanto aos objetivos e instrumentos de expressão, entre a literatura e a imprensa industrial iniciante, não é privilégio do jornalismo. É característica de todos os sistemas. (1993, p. 136)

Nas palavras de Lima (1993) "o jornalismo absorve assim elementos do fazer literário, mas camaleão, transforma-os, dá-lhes um aproveitamento direcionado a outro fim". (p. 138).

Certamente o século XIX, de imprensa recente, com suas crises e revoluções, sua literatura romântica enlaçada com certo espírito pessimista e com todas as profundas modificações políticas que bem caracterizariam o século, não permitia terreno muito fértil para a referida confluência, a ponto de quebrar paradigmas e permitir de fato a definição bem

cabida de uma ideia de jornalismo não apenas em consonância com a literatura. O *New Journalism* encontraria terreno fértil em meados do século XX – muito embora, conforme realçamos anteriormente, já houvesse ótimos indícios do desenvolvimento de práticas que ajudariam enormemente a aproximação entre os gêneros. Antonio Candido vai afirmar que

> Com relação [aos escritores] avultam no decênio de 1970 , pode-se falar em uma verdadeira legitimação da pluralidade. Não se trata mais de coexistência pacífica das diversas modalidades de romance e conto, mas do desdobramento destes gêneros, que na verdade deixam de ser gêneros, incorporando técnicas e linguagens nunca dantes imaginadas dentro de suas fronteiras. Resultam textos indefiníveis: romances que mais parecem reportagens, contos que não se distinguem de poemas ou crônicas, semeados de sinais ou fotomontagens; autobiografias com tonalidade e técnica de romance; narrativas que são cenas de teatro; textos feitos com a justaposição de recortes, documentos lembranças, reflexões de toda sorte. A ficção recebe na carne mais sensível o impacto do *boom* jornalístico moderno, do espantoso incremento de revistas e pequenos semanários, da propaganda, da televisão, das vanguardas poéticas que atuam desde o fim dos anos de 1950, sobretudo o Concretismo (...). E o envolvimento agressivo parece uma das chaves para se entender a nossa ficção presente. (2006, p. 253-254)

Existe em Antonio Candido a leitura de que o hibridismo passa a ser uma tendência, a partir de dado momento, e que de algum modo irá contaminar a literatura e pautar a relação entre literatura e jornalismo. Porém, o fenômeno é mais amplo e se estenderá as demais modalidades artísticas, configurando assim um contexto de ordem maior de inter-relacionamento entre os diversos gêneros artísticos e, dentro da literatura, maior conjugação entre os gêneros, mesmo aqueles que em algum tempo poderiam ter soado para alguns como inconciliáveis.

> Traço característico é também a ficcionalização de outros gêneros (crônica, autobiografia), sem falar da vocação ficcional transferida para fora da palavra escrita, indo levar a diversas artes o que era substância do conto e do romance: cinema, teatro, telenovela (cada dia mais importante e atraindo boas vocações de escritor). (Candido, 2006, 254).

E conjuntamente a essa tendência dos gêneros para um caráter híbrido, podemos entender, segundo Lima (1993) que havia um contexto de crise do romance tradicional até a chegada do *New Journalism,* embora alguns autores refutem tal tese. E segundo o autor, a compreensão da sociedade norte-americana daquele tempo necessitava de novos moldes estéticos, mais afeitos à velocidade de suas transformações ao melhor entendimento de sua complexa realidade.

> Nada deste caldeirão efervescente mobiliza a veia criadora dos romancistas. Porque, na opinião de Wolfe, esses tinham gradativamente, desde após a Segunda Guerra, afastando-se do instrumental que lhes permitiria a abordagem adequada do fenômeno: o realismo social.
>
> Por aí vão aos poucos penetrando os pioneiros do *novo jornalismo*, afiando suas armas, mergulhando cada vez mais fundo na realidade em rápida transformação, sentindo de perto e por dentro o pulsar da sociedade americana em conflito consigo mesma para o nascer de mais uma de suas múltiplas faces contemporâneas. (Lima, 1993, p. 148)

O entendimento de que a sedimentação do romance-reportagem enquanto gênero literário se dá em plena sintonia com as mudanças acentuadas nos modos distintos de pensar e fazer arte neste período. Contracultura, *rock´n´roll*, a paixão pelo cinema e pelo aspecto cinematográfico que a vida moderna tomava – tal como vaticinou muito antes Oswald de Andrade – o universo *gay*, as novidades do mundo feminino; tudo isso misturado num caldo profundamente lisérgico, tão típico dos anos vivenciados por Wolfe, Capote, Talese e outros,

são caracteres que não podem ser deixados de fora na apreensão da maturação de maior intimidade entre o jornalismo – afeito ao imediato, ao cotidiano, ao brutal e por vezes massacrante do dia a dia, e o romance – que terá na reportagem um repouso próprio para "recriar-se", renovar-se enquanto gênero, sugando forças de eventos que poderiam soar passageiros (como o narrado em *A sangue frio*), e de certa forma trazendo ares de magnitude e grandeza estética ao refiná-los conforme cânones da literatura, fazendo "eterno enquanto dure" a reportagem – congelando os eventos do tempo e explorando seus aspectos mais arquetípicos, a fim de buscar no aparentemente banal aspectos gerais e dignos da grande literatura.

Num contexto de reformulação estética, ou ao menos de profundas reflexões sobre o fazer literário, no qual o aspecto dito híbrido vai tomando conta dos formatos diversos da literatura – seja o poema mistura com a prosa ou explorado em seus aspectos antes desprezados, como fizeram os concretistas; seja a literatura de um João Antonio, trazendo para si o corpo, o sangue e as lágrimas de toda uma "caterva de marginalizados"; seja o experimentalismo que marcaria o *Noveau Roman* na França, com Marguerite Duras e Allain Robbe-Grillet, toda a conjuntura apontava para tentativas de rupturas ou para uma necessidade de deixar de lado velhos cânones, e não foi diferente com a literatura cujo substrato seria a reportagem. Até mesmo Tom Wolfe, ao narrar a *vontade de experimentar* tão característica de meados do século XX, em consonância com o espírito da época e todas suas transformações culturais, não deixa de valer-se de experimentalismos e uma estética ousada na linguagem, algo talvez dada, afeito ao caos da expressão e às bricolagens. Lemos em algum momento de *Radical chique*:

> Jubas franjadas ninhos bufantes bonés de *Beatle* carinhas de criança cílios postiços olhos de decalque suéter estufado sutiãs de ponta franceses *blue jeans* de couro batido calças de *stretch* bumbuns de néctar botas de duende até as canelas sapatilhas de bailarina *Knight*, centenas deles, desses brotinhos flamejantes, pulando e gritando, revoando pelo Auditório da Academia de Música debaixo daquele vasto e velho teto abobodado de

> querubins embolorados lá em cima – eles não são supermaravilhosos. (Wolfe, 2003, p. 137)

Essa tendência de trazer sempre a inovação enquanto qualidade primária será um traço dessa geração. Uma nova estética, e um novo modo de fazer jornalismo. O próprio Wolfe (2003) explicará em que medida sua geração se distinguia da geração anterior.

> Ao falar dos colegas do NJ: "O tipo de reportagem que faziam parecia muito mais ambicioso também para eles. Era mais intenso, mais detalhado e sem dúvida mais exigente em termos de tempo do que qualquer coisa que repórteres de jornais ou revistas, inclusive repórteres investigativos, estavam acostumados a fazer. Eles tinham desenvolvido o hábito de passar dias, às vezes semanas, com as pessoas sobre as quais escreviam". (p. 37)

Cosson (2001) vai entender no contexto repressivo da política brasileira dos anos de 1970 um estímulo ao romance reportagem. Segundo o autor: "A censura política, como grande responsável pelo estreitamento de relações entre jornalismo e literatura na época, parece ter mesmo levado à produção de um modo específico de narrar: o romance-reportagem". (2001, p. 17). Para falar com mais detalhes, é preciso notar que alguns autores no Brasil como Cosson (2001) e Lima (1993) apontam para a revista Realidade como modelo jornalístico com certo parentesco com o *New Journalism* dos EUA, ainda que incipiente e um tanto caseiro. Cosson, ao tentar estabelecer uma historiografia do romance reportagem, vai afirmar que

> Não se pode esquecer a importância de alguns antecessores imediatos do romance-reportagem. É o caso, por exemplo, da revista *Realidade*, publicada pela Abril Cultural, cujo papel foi de grande relevância para o

> discurso jornalístico. Iniciada na década anterior à do surgimento do romance-reportagem no Brasil, essa revista mensal sempre apresentou uma série de reportagens pouco convencionais. Já no seu primeiro número, em abril de 1966, trazia uma reportagem-sonho da vitória do Brasil na copa do mundo a ser realizada dois meses depois – 'Brasil Tricampeão'. (2001, p. 23)

Para além dos apontamentos ou sugestões de que as revistas brasileiras, com a Realidade, estavam direta e livremente inspiradas nos novos parâmetros e novas ideais do Novo Jornalismo, é preciso salientar que já possuíamos um grau notável de originalidade e um contexto bastante privilegiado para repensarmos moldes e formatos de revistas e jornais.

Afinal, desde a Semana de Arte Moderna de 1922 e o Modernismo, o processo de criação do Brasil, tanto no que se refere à literatura como as demais formas artísticas encontrava-se num processo de perene discussão, contextualização e re-contextualizaçao; um processo eternamente crítico no qual apenas a solidificação sem contestações e o congelamento das formas deveriam ser evitados; esse clima foi fundamental para o desenvolvimento de toda uma nova maneira de pensarmos a literatura do país e foi o grande salto para que a literatura brasileira passasse a dialogar com as novidades do romance moderno e, mais do que isso, produzisse verdadeiros obras-primas nesse sentido – *Grande sertão: veredas* e *Macunaíma* são alguns dos exemplos clássicos.

A poesia brasileira talvez tenha representado, mais que os demais gêneros, o grande avanço e o grande gosto pela inovação e o experimentalismo. É o caso das experiências do sempre ousado e observador Oswald de Andrade, autor de preciosidades como o *Cântico dos cânticos para flauta e violão*; ou de "maluquices" como o *Cobra Norato* do gaúcho Raul Bopp. Sem falar em Bandeira, Drummond, João Cabral de Mello Neto e tantos outros.

Esse espírito tinha conexão direta com autores que estavam trabalhando com jornalismo – nomes com Drummond, Nelson Rodrigues, Jorge Amado, Raquel de Queiroz e tantos outros forma constantes colaboradores de periódicos. Sem falar que o espaço para a experiência dentro do visual estava ainda por ser explorado. Nesse contexto surge a Poesia Concreta na década de 1950, como os irmãos Haroldo e Augusto de Campos, e Décio

Pignatari, como nomes à frente do movimento. Considerando que sua poesia era uma tentativa de ruptura de amarras e fronteiras entre a palavra e as possibilidades visuais que a permeiam, é possível supor que sua realização foi, de alguma maneira, inspiração para os meios de comunicação que desejavam reformular-se, tal como ocorre com o Jornal do Brasil nos anos 50; uma tendência das revistas e jornais foi o primar pelo estético e tentar sempre algo de inovador no visual. Ter em seu papel algo das curvas de Oscar Niemeyer, do planejamento de Lúcio Costa e dos jardins fabulosos e apaixonantes de Roberto Burle Marx.

Assim, apareciam matérias como a citada por Cosson (2001), no qual o imaginativo e o fabuloso misturam-se à realidade, e ainda mais: colocam algo tão tipicamente brasileiro (o futebol), como no exemplo acima. Porém, mais que o embate entre as diversas correntes estéticas e as formas de transformação que ocorriam em níveis os mais variados, é necessário fazer-se uma devida contextualização política e social do fenômeno, quando tratamos da literatura brasileira. O período de desenvolvimento do romance-reportagem no Brasil são os anos de chumbo da ditadura militar. Entretanto, autores como Rubem Fonseca e João Antonio, tão ciosos do valor do coloquial, do popular e do linguajar de bandidos e policiais, se mostrarão não como uma afronta ao regime em formato de literatura, mas talvez possam ser considerados como um sintoma do processo complexo pelo qual o país passava.

Afinal, num país de tantas divisões e contexto político repressivo, da existência da tortura e de movimentos de guerrilha de esquerda, no campo e nas cidades, é possível estabelecer algum parentesco entre os processos de tensão da época com a literatura que se desenvolvia.

Os "anos de chumbo" foram de grande importância para a história do jornalismo brasileiro. Até hoje sentimos os reflexos de acontecimentos daqueles tempos; o *Estadão*, embora apoiasse o regime inicialmente, ficaria famoso por criticar a tortura e ser frequentemente censurado, colocando em suas lacunas trechos de Camões e receitas de bolo. Outros veículos passaram por contextos semelhantes. Foram os anos do contestador Pasquim. E, dentre os fenômenos mais curiosos do jornalismo brasileiro, talvez nenhum tenha sido tão interessante quanto o da consagração do gênero policial, ou policialesco, praticado, sobretudo pelo extinto *Notícias populares*, jornal vinculado ao grupo da *Folha de S. Paulo* e que faria sucesso, entre outros aspectos, justamente pela dessacralização do jornal enquanto um

veículo dedicado a pessoas cultas e sérias; dedicado a sempre bem informar e ser o mais parcial possível; trazer uma linguagem culta e tratar de assuntos considerados de interesse mais amplo.

Pelo contrário, o *Notícias populares* fazia questão de ter a criminalidade mais abjeta como seu objeto de "criação" – e não de observação e prática rigorosa do jornalismo. Seus personagens eram marginais, prostitutas, assassinos. Sua linguagem, frequentemente, era a mais chula possível valendo-se com frequência de termos de baixo calão e não poupando o leitor de gírias. Sabe-se hoje que o cinismo prevalecia nas redações e frequentemente as matérias eram pura invenção – o *Notícias populares* valia-se qualquer factóide ou algum telefonema que fosse minimamente curioso para daí extrapolar alguma sequência de matérias pra lá de escandalosas e fantásticas – a mais famosa foi a do "bebê diabo", que tomou semanas seguidas do tablóide, contando que na região do ABC paulista teria nascido uma criatura parecida com a representação conhecida do diabo, teria escapado do hospital e estaria apavorando pessoas pelas ruas.

Notícias populares foi um jornal criado pra não informar, e nem para divertir, embora fosse a alegria diária de muita gente – foi criado para vender. Sua tiragem era sucesso absoluto, e o jornal duraria até o ano de 2002, quando foi decretado falido. Lembrar dele é relevante quando pensamos que, para o bem ou para o mal, foi uma primeira experiência mais ousada – ainda que se configurasse na pura baixaria – de romper o liame entre o jornal burguês e os formatos de linguagem e visual cultos. Pelo contrário, a matéria prima do jornal era qualquer coisa que fosse dona de um nível suficiente de vulgaridade.

E daí em diante, a atividade empresarial dos jornais tentaria abarcar o maior número possível de leitores, mas mantendo jornais segmentados para os distintos nichos. Num contexto de tentativa de despolitização por parte do regime militar, algo como os jornais "popularescos" caía muitíssimo bem. E se a reflexão sobre a miséria e a vida das camadas mais pobres urbanas – e notemos que a partir da década de 60 o Brasil passou a ser cada vez mais um país de miséria urbana – ficaria sempre na clandestinidade, quando fabricada em forma de teorias marxistas ou de esquerda, ao menos um espaço próprio para a reflexão sobre os excluídos, desvalidos e marginalizados. Crítica social? É mais seguro afirmar que a pobreza aparecia, em João Antonio, com uma crueza até então desconhecida. Com João

Antonio a linguagem culta – antes colocada à prova por Lima Barreto, satirizada por Juó Bananére e já questionada na poesia de Drummond e Mário de Andrade, agora estava recebendo sua última pá de terra, num velório com poucos partícipes. No entanto, como afirma Cosson (2001), é preciso tomar cuidado com alguns estereótipos:

> Embora não seja explicitamente afirmado no ensaio, não é difícil perceber que esse romance-reportagem linear, emocional, catártico e cheio de heróis se encaixa perfeitamente na definição de romance popular, tal como expõem Marc Angenot (1975) e Umberto Eco (1991), por exemplo. Assim, a questão não consiste em reconhecer um romance popular ou não, mas sim porque o descrevendo como tal, prefere-se deixar implícita essa relação. Poderíamos dizer, por exemplo, que a admissão de tal identidade comprometeria a própria ideia de ressurgimento do naturalismo, uma vez que, como romance popular, o romance-reportagem repetiria muito 'naturavelmente' clichês e estereótipos literários. Mais prejudicada ainda ficaria a corrente de analogias entre os diversos 'momentos' do naturalismo, pois haveria uma mistura de modelos altos e baixos que dificilmente poderiam ser contidos dentro da dualidade simples de naturalismo progressista e naturalismo conservador defendida no ensaio. (p. 84-85)

Portanto, parece-nos perfeitamente possível conceber o romance-reportagem dentro da lógica de um "romance popular", sem que isso signifique sacrifício de qualidade por parte do romance. Entender como se dá essa conotação de "popular" parece essencial para compreender como se dá o aspecto híbrido do romance-reportagem, uma vez que temos um gênero que perderia sua "máscara" ou sua "aura" de "forma superior de arte" e estaria, por conta da inserção pura do factual, dos personagens urbanos e caóticos e por meio da presença das massas e dos eventos comumente transformados em notícias; agora, era com se o "vulgar", os modos, a vida (isso já muito explorado nos tempos de Zola e do Naturalismo) e também o linguajar da "patuléia" surgiam com propriedade e como protagonistas e agentes

fundamentais na construção desse romance que certamente não agradaria ao leitor culto e dito "sofisticado" que frequentava os cafés na Rua da Quitanda e na Rua do Ouvidor, no Rio de Janeiro do início do século XX.

Aqui, encontramo-nos na tentativa de demonstrar que *Cidade Partida* é detentora de um discurso híbrido, assunto que será tema de análise em páginas seguintes. Mas com a finalidade de melhor esclarecer essa ideia, alguns pressupostos devem ser levados em consideração.

Ao falarmos da discussão em torno da existência de jornalismo e literatura, é importante entender que, de certo modo, *o jornalismo em si pode pressupor a existência de literatura ou literariedade em seu bojo*. No entanto, é uma questão complexa e polêmica entre autores. Adentrando o terreno da reportagem, temos uma boa indicativa com Lima (1993).

> De fato, entre o jornalismo e a literatura existia em comum, nesses tempos pioneiros da era moderna, o ato da escrita. À medida que o texto jornalístico evolui da notícia para a reportagem, surge a necessidade de aperfeiçoamento das técnicas de tratamento da mensagem. Por uma condição de proximidade, estabelecida pelo elo comum da escrita, é natural compreender que, mesmo intuitivamente ou sem maior rigor metodológico, os jornalistas sentiam-se então inclinados a se inspirar na arte literária para encontrar os seus próprios caminhos de narrar o real. (1993, p. 135)

Assim, ficaria difícil sustentar que o texto do jornal é literário, pois a priori sempre tenderá ao cumprimento de uma liturgia cotidiana e frequentemente banal (ou melhor, "genérica"), que suplantaria as possibilidades de desenvolvimento da linguagem necessárias para a constatação de fatores verdadeiramente líricos ou romanescos.

A fim de melhor aferir os aspectos denominados "híbridos" no romance reportagem de Zuenir Ventura, é necessário nos atentarmos à importância fundamental de determinados aspectos do texto. Afinal, a compreensão perfeita da obra dá-se com a perspectiva de um

autor-jornalista que sobe os morros em sua batalha pessoal de intelecção dos fatos e exposição original em páginas vivas. Ao aventurar-se nestes "confins da proximidade" – locais tão próximos e socialmente tão distantes daquele Rio nostálgico que todos querem saber onde foi parar, Ventura mergulha na linguagem e nos gestos dos marginais e traficantes. É aí que podemos entender que seu texto passa a se dar com a compreensão de outro universo, seja num aspecto comparativo, seja a fim de demonstrar pelo choque entre realidades onde estariam as causas das disparidades que tanto agridem sua cidade querida.

Bulhões (2007) vai identificar que elementos antes não contemplados pela literatura em seu *status quo*, ou que apenas apareciam como tristes figurantes e como objeto de escárnio, de algum modo assumiam algum protagonismo no entendimento da nova literatura. Daí falar em literatura da escória, e naturalmente evocamos o nome consagrado de João Antonio como grande literato que colocou no cerne de sua obra não apenas as figuras dessa "escória", mas também a linguagem e a vida íntima dessa gente. E não o fez como os autores naturalistas, que expunham as intimidades sexuais e a degenerescência humana, de um homem que se aproximava do animal, não chegaram a valer-se do universo simbólico dessa gente marginalizada e estigmatizada. Gírias as mais improváveis, palavrões e toda uma concepção violenta da linguagem que faz tão somente refletir a própria violência do mundo tomam o cenário em João Antonio e outros autores. Segundo Bulhões

> A postura de adesão a concretude da realidade vivida que se nota na prosa literária dos últimos anos permite se falar em uma realização que busca uma forma *sui generis* de envolver o leitor; em vez de poupá-lo, muitas obras preferem provocá-lo com os dados de franca agressividade. A ênfase às manifestações da violência e da brutalidade. – físicas, psicológicas, existenciais – parece dizer que tais obras se constroem sob o signo do impacto. E, nesse caso, a violência não se identifica apenas no setor temático, mas é assumida no interior da própria linguagem (2007, p. 178-179).

Em Ventura iremos constatar a presença desse universo violento e sombrio, saído da boca de personagens reais e que destilam com naturalidade seu "veneno linguístico", sem concessões, como se nunca conhecessem outra realidade e outro modo de viver e se comunicar que não aquele oferecido pela miséria de gerações silenciadas. No entanto, como já enfatizamos, seu romance-reportagem pretende investigar as raízes das mudanças que levaram o Rio, ao longo de anos, de uma situação aceitável socialmente e até com ares "paradisíacos" para um presente feito de trauma, degradação e escândalo. Para entendimento da obra de Ventura, parece cabível relevar aquilo que Cosson (2001) vai chamar de "princípio da verossimilhança", pelo qual a construção da própria "verdade" do romance-reportagem viria à tona.

> Toda a verdade do romance-reportagem, apesar de estar indubitavelmente amparada em fatos acontecidos, constrói-se, no nível do discurso, pelo princípio da verossimilhança, isto é, ao ser passada da condição de fato à de discurso, a verdade factual é mimetizada e, de veraz, transforma-se antes de tudo em verossímil. Verossímil porque obedece às estratégias textuais impostas por um determinado gênero (o romance–reportagem). Verossímil porque oculta essa obediência sob a aparência de pura descrição dos fatos, da realidade em si mesma. (2001, p. 42)

Pois que o substrato do romance-reportagem será a realidade em si mesma, a qual agirá como agente condicionador dos nortes diversos do escritor; porém, será o aspecto ficcional o fator determinante quanto às diversas opções e colocações de natureza estética por parte do autor.

Com Ventura e seu *Cidade Partida* estaremos face a face com a crueza do real, embora a pena do literato, do cronista, estará sempre pronta a trazer maiores detalhamentos e determinadas apreensões da realidade com o gosto que é tão caro, historicamente, ao escritor. Concomitantemente, estaremos por dentro de um *modus* bastante específico e

consideravelmente encantador de se narrar um período fundamental na história de uma cidade, cuja importância revelar-se-á nos aspectos e escolhas narrativas e estéticas do autor.

Capítulo 3: Cidade *Partida* – por dentro de um Rio dividido ao meio

3.1 Cidade *Partida* – por dentro de um Rio dividido ao meio

Cidade Partida possui uma espécie de "narrativa do choque". Tal choque configura-se, a princípio, na separação entre duas partes do livro, uma voltada para um Rio de Janeiro "edênico", talvez paradisíaco, ou que procurava entender-se de tal forma, com seus cafés presumivelmente elegantes, a presença da música e seu desenvolvimento intenso e a todo vapor, que resultaria na consagrada Bossa Nova, estilo musical sacralizado que de algum modo resumiria com grande força o que era o Rio daqueles tempos. Era neste "Rio de outrora" que viviam escritores consagrados e admirados, como Carlos Drummond de Andrade ou Fernando Sabino, além do "poetinha" Vinícius de Moraes. Uma cidade que, além das belezas naturais ditas incomparáveis, agraciada por Deus com a Baía da Guanabara e as formações como o Corcovado, ainda podia jactar-se de concentrar boa parte da intelectualidade de traços boêmios do país.

O Rio de Janeiro era a capital do "Brasil Bossa Nova": a imagem de um país em desenvolvimento, e que primava por parâmetros mais ou menos definidos de elegância e certo estilo *bon vivant* de ser, coisa bem apreendida, por exemplo, no modo de vida dos compositores bossanovistas. Ventura, ao longo da sua narrativa, discorre paulatinamente sobre esta cidade em que os mendigos e ladrões eram consideravelmente escassos, e os pobres, fossem quem fossem, estavam sempre devidamente afastados, isolados em seus morros ou atracados em seus subúrbios e o contato com eles surgia tão somente em momentos especiais e permeados de circunstâncias que permitiam níveis de sociabilidade – ou situações em que havia permissão devida dos setores mais tradicionais e "renomados" para certo convívio social que, se não representava uma completa integração, deixava ares de que naquela cidade tropical diferentes classes sociais poderiam conviver sem temer-se mutuamente.

Deste modo, Ventura irá descrever o Rio de Janeiro no qual, se havia divisões, não estavam ainda elas à flor da pele, e apesar das próprias contradições sociais existiam maneiras de compatibilizar os tipos sociais, miseráveis do morro e boêmios da zona sul, em contextos

em que perdurava alguma noção de união. Para nosso autor, até a aceitação do fator de existirem pobres e ricos, naquele momento, era obscurecido por alguma espécie de "camuflagem social" que abrigava a todos de maneira substancialmente uniforme, de maneira a mascarar as citadas contradições e desidratá-las, a ponto de fazer com que o Rio de Janeiro permanecesse como uma cidade constituída sob um ideal idílico e sem conflitos que comprometessem essa imagem, cuja simbologia era tão forte para a cidade e para o modo como o restante do mundo enxergava o Rio – simbologia esta, como veremos adiante, profundamente dilacerada e que levaria o autor de *Cidade partida* à reflexão sobre as transformações na cidade. Conforme Ventura diz,

> Assim como uma teoria da época anunciava a existência de 'dois brasis', um moderno e outro arcaico, um urbano e outro rural, já havia também dois Rios, mas as distâncias sociais pareciam menores. O mundo dos ricos e o mundo dos pobres se olhavam sem medo ou ódio (1994, p. 18)

O Rio, orgulhoso Rio, se não podia jactar-se de possuir alguma "europeidade portenha", algo historicamente afeito a sua antiga rival Buenos Aires, que desde muito ocupava o destaque como a mais européia das cidades da América do Sul, ao menos tinha a plena consciência de que lugar de pobre era no morro, lugar de rico era na zona sul e era fundamental que não houvesse grandes choques entre esses mundos. Noutras palavras, poderiam tolerar-se pobres e ricos contanto que os habitantes dos morros não tomassem o mesmo lugar na praia que a patota zona-sulista. A zona sul cresceu, na primeira metade do século XX, como uma região que, no imaginário popular, deveria permanecer intocada, tal qual uma virgem árcade. E a suposta pureza se refletia, naturalmente, nos modos dos habitantes "civilizados" daquele espaço: ternos e vestidos limpos e elegantes, cabelos engomados, o orgulho da presença de literatos e artistas, a vida boêmia que, se poderia para alguns parecer errática (com a presença do álcool, do jogo, de alguns excessos), era a catarse necessária e aceitável para a libertação de algumas amarras sociais excessivas, uma quebra na "caretice" do dia a dia. Mas nada além disso.

Não havia mais, há muito tempo, a *belle époque* do começo do século, de Olavo Bilac ou João do Rio; e parâmetros positivistas ou dotados de preconceitos típicos da época[8] perdiam seu espaço; era um ambiente elitizado, porém com bom grau de hibridismo em seus personagens sociais; não perdurava mais com força a ideia que levou às reformas urbanas do começo do século e o episódio da "revolta da vacina", embora a desigualdade social deixasse mais eu claro onde eram os espaços de ricos e pobres. Embora Ventura não entre muito em detalhes, sabíamos da presença de elementos diversos naquele "Rio paradisíaco", com fortes divergências políticas; havia alguns socialistas, outros conservadores, os simpatizantes de nomes como Carlos Lacerda, e o samba há muito tinha deixado de ser exclusividade dos pobres e negros dos morros.

O samba transfigurara-se em "Bossa nova" com a doce e precisa adição do jazz norte-americano (e o que poderia soar mais original, naquele momento, que elementos oriundos de nossos novos e fortíssimos parceiros da América do Norte?)

Bossa Nova era samba do negro brasileiro e o jazz do negro norte-americano, além de influências mais "eruditas", realizada magistralmente por mestres consagrados como Tom Jobim, Vinicius, notáveis prodígios como João Gilberto e Carlos Lyra. Com o gênero, estava cristalizado o "Rio paraíso", uma vez que em pouquíssimo tempo a bossa nova tornou-se o próprio símbolo da brasilidade, assim como, nas palavras de Arnaldo Jabor (lembradas por Zuenir Ventura), o Rio tornou-se uma espécie de sinônimo de Brasil – era o modelo com o qual o mundo todo afora enxergava o exótico e imenso país da América do Sul. Outras imagens de épocas bem próximas, como o sucesso estrangeiro de Carmen Miranda e seus filmes – um deles com Groucho Marx intitulado "Copacabana" –, além do cinema de animação dos estúdios de Walt Disney reverberariam no mundo o que é o Rio de Janeiro e, por tabela, o significado do próprio Brasil: local de paz e gente alegre, no qual a pobreza apenas surgir como um pano de fundo de gente que trabalhava e, se não tinha muitos recursos e vivia em cortiços, nem por isso se preparava para rebeliões ou se deixava encantar com

[8] Como os enunciados, direta ou indiretamente, por diversos autores brasileiros que se mostravam empolgados com explicações étnicas para os problemas do país, como Nina Rodrigues, Silvio Romero, Euclides da Cunha – este sobretudo na segunda parte de *Os sertões* –, Monteiro Lobato e suas polêmicas em *O presidente negro* etc.

discursos “socializantes”. Era uma espécie de paraíso tropical, aliando música e pratos típicos com as belezas naturais. Sem dúvida, a visão deste “Rio Disneylândia” em boa medida simpatizava com os tempos áureos descritos por Ventura. O Rio de Janeiro “Vivendo pertinho do céu”, nas palavras do autor.

Era um lugar em que predominava certo sonho de grandeza e respeito, mais ou menos como vaticinara o alemão Stefan Zweig em seu *Brasil, país do futuro*. Talvez o grande contrabalanço desse otimismo, já àquela época, residisse na obra incômoda e provocadora de Nelson Rodrigues, cujos personagens residiam em subúrbios e perpetravam modos não muito afeitos aos ideais das classes mais ricas. Se, conforme citamos no início, o Rio era terra de “gente inteligente” que reunia poemas, romancistas, historiadores, compositores e artistas que, em maior ou menor grau deixavam ares de certa coesão no que se refere aos objetos de estudo e encantamento deles, Rodrigues era verdadeira provocação, introduzindo um universo mesclado que, se não habitava nos morros, estava longe do “Rio Maravilha” apregoado e cantado pela Bossa Nova; se Rodrigues não fazia como o paulista João Antonio fez ao introduzir a “pura nata” da ralé e da escória social como atores protagonistas e com vocábulo próprio, ao menos fez deixar frestas para a introdução de uma pequena burguesia moralmente corrompida e, reflexo de uma classe média baixa repleta de vícios e pequenezas.

Assim, após a visão idílica do Rio, exposta numa primeira parte de *Cidade Partida*, teremos a investigação do desmoronamento da mesma cidade, agora nos anos de 1990, recheada por chacinas e massacres e pela onipresença do tráfico de drogas, da polícia corrupta e dos chamados “esquadrões da morte”. Configurar-se-á, assim, a pergunta essencial que perpassa todo o trabalho do autor: “quando e como o Rio se perdeu?” E numa tentativa de união das duas pontas, a do passado e a do presente, teremos então a tentativa de elucidação dessas querelas, tendo como um dos pilares a busca do entendimento de setores distintos da população acerca da “maldição” que aparentemente se abatera sobre o Rio; daí, Zuenir Ventura tomará de empréstimo vozes que vão desde grupos comunitários dos morros, até a Ong Viva Rio, típico exemplo de uma tentativa de ação por parte da classe média, o mesmo setor que algumas décadas antes se orgulhava de seus compositores e por abrigar literatos como Fernando Sabino ou Drummond.

Cidade partida tem um desenvolvimento cronológico que, talvez, possamos chamar de "sociológico". A “cidade partida” começa a configurar-se. Ou melhor: já se apresenta premente e pulsante, após a explicação sobre o passado de alegrias e boemias do Rio. Chegamos, de repente, aos anos 90, Vigário Geral e Candelária. Ventura trabalha no sentido de encontrar um elo entre a cidade violenta que hoje conhecemos com este passado não tão distante e descrito como tranquilo e paradisíaco. Ou seja: como foi que em tão pouco tempo as coisas mudaram tanto? E assim, outras questões de igual relevância começam a surgir. De onde surgiram tantos traficantes? E fenômenos como os massacres de crianças como o ocorrido na Candelária, bem como os esquadrões da morte e a corrupção dos policiais? Afinal, se tratamos aqui de uma “cidade partida”, quando se deu essa ruptura.

Ventura vai logo de encontro à questão, e compreende que havia a ideia de “mundo perfeito e puro” do passado carioca era falsa. Desde aquele tempo, meio século atrás, havia um ovo de uma serpente pronto para chocar-se. Porém, como identificá-lo com a embriaguez bossanovista tão afeita ao espírito daquela época? Bem ou mal, era justamente no “Rio Bossa Nova” que se chocava esse ovo. E será no seio do “Rio Bossa Nova” que o jornalista vai encontrando suas respostas e pistas preciosas. Num retorno ao distante ano de 1959 – nos tempos ainda áureos do Rio – Ventura nos conta a história de Amauri Kruel, precursor em práticas que seriam confundidas com a própria história recente do Rio de Janeiro:

> O general Amauri Kruel vai ficar na história dos anos dourados como um precursor. Não criou apenas o Esquadrão da Morte. Foi também pioneiro em outra arte moderna - a da corrupção policial. Em 1959, descobriu-se que o grande exterminador de bandidos, o severo chefe de polícia, estava envolvido com corrupção. Era o protagonista de um dos maiores escândalos da história do Rio de Janeiro.
>
> Numa série de reportagens para o Mundo Ilustrado, o repórter Edmar Morel revelava, a partir da denúncia de dois comerciantes, que o chefe de polícia beneficiava-se, junto com o oficial de gabinete, o seu filho Nei Kruel, de nada menos que nove caixinhas: jogo do bicho, lenocínio,

> hotéis, ferro-velho, economia popular, cartomantes, aborto, drogas e cassinos clandestinos. (Ventura, 1994, p. 48)

Daí em diante Zuenir Ventura surgirá, enquanto jornalista, sempre pronto a investigar pormenores, a buscar fontes históricas afinco, e também a expor-se a momentos de constrangimento e perigo, quando nas famosas passagens em que ele próprio entrevistará o famoso traficante Flávio Negão, conforme veremos mais adiante. Temos um jornalista consagrado – o autor de *1968: o ano que não terminou*[9] – que tem como objeto a capital fluminense e essa estranha e tão mal compreendida mudança, em termos de imagem, de "paraíso da música" a "inferno do tráfico", de "Rio vanguardista" ao "Rio das chacinas". Para o autor, torna-se crucial o enfretamento sincero da questão, do qual não se esquiva. A época da inocência havia, sem sombra de dúvida, acabado. Ventura vai direto à questão:

> Os *bárbaros* são a grande fonte do mal-estar deste final de século. A exclusão se transformou no problema social maior. Enquanto nos morros só se ouviam os sons do samba, parecia não haver problema. Mas agora se ouvem os tiros. Não se trata de uma guerra civil, como às vezes se pensa, mas de uma guerra pós-moderna, econômica, que depende das artes bélicas mas também da leis do mercado, é um tipo de comércio. (1994, p. 14)

[9] Um panorama dos fatos que marcaram o conturbado ano de 1968 no Brasil e no mundo. O livro transcorre em tom narrativo, com citações a importantes personagens, obras e músicas que fizeram parte do contexto da época. São citados, por exemplo, a atriz italiana Claudia Cardinal, conhecida por sua militância de esquerda, assim como outras figuras emblemáticas, como César Benjamin ou "Cesinha", militante do MR-8 (Movimento Revolucionário Oito de Outubro) e que participou da luta armada; e Carlos Lamarca, o "capitão da guerrilha", militante da VPR (Vanguarda Popular Revolucionária), nacionalmente conhecido após desertar de seu quartel em Quitaúna e juntar-se à guerrilha. O livro faz também referências a artistas que participaram do combate do regime militar e que adquiriram importância nacional nos anos que se passaram, como Caetano Veloso, Chico Buarque, Geraldo Vandré, dentre outros.

Sim, os "bárbaros" haviam chegado. E voltará o autor diversas vezes a sua empreitada de compreender as razões da "barbárie" em que o Rio de Janeiro mergulhou. Barbárie cujas marcas maiores foram a chacina de crianças na Igreja da Candelária, e no mesmo ano, o triste acontecimento em Vigário Geral, no qual uma milícia policial provocou a morte de mais de vinte pessoal na localidade de mesmo nome no Rio.

> Mas o apocalipse mesmo – com as cores e o som do caos – tinha chegado a milhões de lares ainda na noite de terça-feira, quando o Jornal Nacional, da TV Globo, mostrou as cenas da manhã. Um texto contundente, falando em 'horror', 'caos', 'pânico', 'terror', era acompanhado de imagens impressionantes. Não havia dúvida: as praias cariocas tinham sido invadidas pelos bárbaros. (1994, p. 97)

Novamente eles, os "bárbaros", se faziam presentes. Porém, não importa a Ventura permanecer nas problemáticas que, em tese, podem parecer mais urgentes e até mais interessantes do ponto de vista de uma narrativa jornalística e ficcional, ou seja, apontar *quem* foram os culpados, *porque* fizeram isso, *quem* são os assassinos da Candelária e de Vigário geral, *porque* isso tinha de ocorrer etc. Interessa mais ao autor saber o que se passa no espírito da cidade do Rio de Janeiro, o que teria levado a traumas de tamanha envergadura, e como a cidade passaria a reagir daquele momento em diante face às máculas que lhe surgiam e pareciam tatuar uma nódoa de vergonha na "Cidade maravilhosa" da qual ela dificilmente teria meios para se livrar. Zuenir Ventura pretende buscar causas de um processo que entende como de maior amplitude, cujos sintomas mais vis e catastróficos teriam aflorado de forma contundente nos crimes hediondos que a cidade viveria naquele período, além do clima de

medo e insegurança, nos sequestros, assassinatos e arrastões que agora tomavam os redutos da classe média carioca.

Por outro lado, o aspecto cronista característico do autor não o furtará de grande detalhamento de algumas situações, que contribuirá enormemente para sua compreensão em escala humana e psicológica. Temos um autor em constante surpresa com os fatos que vai constatando e descobrindo, e cuja surpresa transparece nas páginas de sua obra como retrato do repórter em campo de batalha, com alegrias e desapontamentos, com dissabores e lampejos; temos o registro de um prédio com a presença de seus alicerces e seus andaimes – essa é uma sensação da descoberta do romance reportagem *Cidade Partida*.

Um franco testemunho dessa ideia de observar a obra em construção e fruir conjuntamente com o autor seu processo de criação surge abaixo.

> Vigário geral vivia seu primeiro sábado alegre depois da chacina. Às cinco da tarde, suas ruas de terra batida fervilhavam de calor e de gente. Muitas coisas iriam me impressionar naquela primeira visita, além da presença ostensiva dos traficantes e suas armas medonhas, uma rotina com a qual eu teria que me acostumar nos dez meses seguintes, passado o susto inicial. A meia hora da Zona Sul, a trinta quilômetros do centro do Rio, eu estava entrando em outro mundo. (Ventura, 1994, p. 55)

O autor deseja, pois, compreender como o fenômeno se dá, mas sem se prender na teoria e na lógica do sociólogo convencional: ele é um jornalista. Mas sua tradição de escritor e seu estilo muito o aproximam do cronista, pois tanto ao relatar o antigo e edênico Rio de Janeiro, quanto ao revelar suas investigações, entrevistas e progressos jornalísticos, Ventura coloca-se como atento observador de detalhes, de certa forma como o *flâneur* que João do Rio encarnou quase um século antes. No entanto, podemos talvez distinguir dois modos de criação, em momentos distintos de *Cidade partida*:

- Num primeiro momento, o aspecto cronista, do autor que traz as lembranças de um tempo que ele próprio vivenciou; perdura aqui certo caráter memorialista, no qual se mescla, naturalmente, o devido embasamento de uma pesquisa - O jornalista que caminha pelo Rio de Janeiro, seja pelas ruas já não muito elegantes da Zona Sul, seja pelos morros, sempre à procura de indicativos que possam lhe trazer as luzes buscadas; caminhante e *flâneur*, autor num trabalho de pesquisa que "não esconde a si mesmo", ou seja, que mostra os frutos obtidos, mas não deixa de contar como eles foram colhidos da árvore. Aqui, o aspecto "jornalista", que iremos definir com maior detalhamento a seguir, perdura sobre o "literato" (o qual terá sua devida definição nas páginas adiante, bem como sua diferenciação para com o jornalista e questionamentos afins).

3.2 Repercussão de *Cidade Partida*

A aceitação de *Cidade Partida* pela crítica foi muito boa – a obra de Zuenir Ventura logo iria sagrar-se vencedora do Prêmio Jabuti de 1994, mais um ponto fundamental na obra de um autor que tinha no currículo outras obras premiadas, como *1968 – O ano que não terminou*. A expectativa e o sucesso do livro se devem não só ao renome do jornalista, mas também ao fato de tratar de eventos que ainda assombravam o imaginário e a opinião pública no Rio de Janeiro e no resto do país. Afinal, Ventura praticamente lançou *Cidade Partida* logo após seus périplos pelos morros cariocas e suas pesquisas sobre a "desnaturalização" do Rio de Janeiro. A chacina de Vigário Geral permanecia na memória de todos, como um evento traumático e de explicação difícil. O livro de Ventura certamente viria, na opinião de muitos, trazer luzes a respeito do ocorrido.

Uma das críticas mais interessantes a respeito foi publicada na revista *Veja* e assinada pelos jornalistas Flávio Pinheiro e Márcia Vieira, intitulada "Um estranho no ninho dos pobres", em sete de setembro de 1994. Talvez menos pelo aspecto analítico, que caminhava na mesma direção que as demais críticas feitas ao livro na época – em geral bastante positivas, recebendo elogios de literatos, jornalistas e sociólogos; e mais pelas curiosidades a respeito de Ventura e da composição do livro, que não se encontram em *Cidade Partida*. O mais interessante que poderíamos encontrar – no que se refere está na citação abaixo:

> O leitor descobre que não foi a polícia que acabou com o "arrastão", que o Comando Vermelho não é todo esse Comando Vermelho, que baile funk não é só sinônimo de pancadaria e que os baronetes do tráfico de drogas nas favelas são apenas a ponta do varejo de um gigantesco negócio, que nem eles sabem medir o tamanho. Tudo isso é dito num relato fluente, imune ao tédio dos tratados de sociologia.

De resto, temos um acervo de curiosidades no mínimo divertidas.

> Nesse tempo todo, a favela ficou íntima de Zuenir, o bem-humorado "coroa responsa", o senhor alto do corpo dourado do sol de Ipanema, que já foi descrito com um divertido paradoxo: é o careca cabeludo. De fato a calva luzidia, prolongamento do rosto fino em que sobressai o nariz, é cercada de densa floresta capilar. Na nuca, área que escapou ao desmatamento, o cabelo faz cachos.

Zuenir aparece distanciado do livro, o "coroa responsa" que, de certa maneira, tornou-se querido da comunidade, coisa que fica aparente porém discreta em seu relato. Ao mesmo tempo, a resenha publicada em *Veja* trás alguns detalhes interessantes sobre o processo de composição da obra, como a reação de amigos e as expectativas.

> Para chegar a esse formato, penou. Ouviu críticas dos amigos. "Joga fora essa m...", foi a recomendação do escritor Rubem Fonseca para a introdução sobre a década de 50. "Você tem uma obra-prima na mão, que é Vigário Geral", disse.

Ao mesmo tempo, a trajetória do autor ressurge, juntamente com uma visão jornalística sobre a importância do autor e seu histórico.

> Zuenir ficou conhecido do grande público em 1988, quando lançou *1968, o Ano que Não Terminou*, uma reportagem-reminiscência dos dilemas dos anos de chumbo, que virou best-seller - 27 edições, 200.000 exemplares vendidos - e serviu de base e pretexto para a minissérie *Anos Rebeldes*, da Rede Globo. Foi pouco antes da estréia que Malu Mader, personagem da trama, leu o livro. Sua empregada. Tânia, já o devorara e vivia dizendo que era o melhor livro que já tinha lido. Na época a patroa famosa ficou amiga de Zuenir, "uma pessoa muito doce, educada". Outras reportagens foram marcantes como a série publicada em 1989 no *Jornal do Brasil*, chamada *O Acre de Chico Mendes*, que lhe rendeu os prêmios Esso e Wladimir Herzog.

De fato, Ventura era um autor conhecido e consagrado, repórter e colunista respeitado do *Jornal do Brasil*, homem credenciado para trabalho aparentemente tão difícil como *Cidade Partida*. O que sobressai dessas interpretações sobre Ventura é seu grau de imersão e envolvimento com sua obra, algo às raias do carnal, vide sua experiência ao escrever sobre os eventos de 68 durante a ditadura militar e sobre Chico Mendes. Ventura incorpora os personagens a sua vida, daí em certos momentos parecer como que em constante sentimento de contenção de emoções.

Ao mesmo tempo, percebe-se que seu trabalho adquire contornos frequentemente iconoclásticos, função do romancista-repórter. Afinal, já vimos que muita coisa é desmistificada em *Cidade Partida*. A matéria de Márcia Vieira e Flávio Pinheiro acentua:

> Por que depois de 1993 os arrastões na praia pararam? Nas bandas de cá acredita-se na eficácia das "peneiras" montadas pela PM nas bocas dos túneis para barrar os indesejados. Nada disso. A confusão foi tão grande que a cúpula do tráfico resolveu fazer uma intervenção. Num comício para uns 300 funkeiros de Vigário Geral, Flávio Negão ordenou: "Se vocês querem ser bandidos, têm de pegar no ferro. Vão assaltar banco. Roubar relógio, não. Isso aqui é coisa séria."

E concluem os repórteres com uma visão bastante interessante sobre o autor, sobre quem é de fato Zuenir Ventura, numa interpretação a um só tempo singela e reveladora.

> Zuenir é calmo até quando é intempestivo. Difamado por Hélio Fernandes, diretor da *Tribuna da Imprensa*, planejou cuidadosamente uma divertida *vendetta*. Foi para a Lagoa, onde Hélio habitualmente faz cooper, e despejou em cima dele uma lata de tinta marrom, "da cor da imprensa que você faz". "Zuenir tem finíssimo senso de humor", define o cineasta Walter Salles Júnior. "Os jovens o chamam de mestre Zu, porque ele tem a sabedoria do mestre e o coração de um adolescente." É uma maneira polida

> de classificar essa capacidade de renovação. Nas redações dá-se outro nome: Zuenir é um vampiro.

Outro artigo notável escrito à época saiu no *Jornal do Brasil*, periódico em que Ventura trabalhava. "Paz entre bárbaros", de Gustavo Vieira (em 26 de agosto de 1994) é uma resenha mais sucinta que a de *Veja*, com detalhes interessantes. Um deles é a lembrança de que Zuenir Ventura não subiu aos morros "barra pesada" a fim de criar um livro reportagem – seu primeiro impulso foi pessoal, mas certamente sua coleta de material e seu conhecimento do caso não poderiam deixar de transformar tamanho material em algo mais que mera lembrança.

> Ventura não foi a Vigário Geral pensando em transformar suas visitas em livros. Queria conhecer aquele mundo movido por um desejo próprio. Na verdade, só resolveu que entregaria o material coletado a uma editora há poucos meses. No início, apenas fazia anotações quando voltava para casa, mas sem saber de que forma iria utilizá-las. Desconhecido na favela, teve que apelar muito para a memória, já que não se atrevia a sacar papel e caneta na frente dos *soldados* espalhados por todas as esquinas.

Certamente Ventura não imaginava (ou não tencionava) o sucesso que a obra teria pouco depois de sua composição. E é bastante curioso notar como se dá a composição do próprio livro, baseada muito na própria capacidade de memorização de fatos, eventos, conversas, diálogos, mais do que em anotações, uma vez que tal procedimento soasse no mínimo "inadequado" nas circunstâncias de Vigário Geral.

Na mesma resenha, há a lembrança de que o material que o autor tinha em mãos poderia dar um ótimo livro sobre o caráter "exótico" da favela e seus personagens – coisa da qual Ventura se despiu completamente.

> Zuenir, um cidadão de Ipanema, cartão postal do que chama de "cidade de cá", tinha tudo para escrever um livro pitoresco sobre a "cidade de lá". Poderia produzir uma obra-denúncia sobre o poder marginal da cidade. Tinha nas mãos um material que o *Aqui e agora* e o *Jornal Nacional* certamente invejariam. Mas criou uma opção que vai além da reportagem sensacionalista.

Ventura tinha muito mais história para contar. Aliás, já tinha muita experiência com o mundo do crime e do tráfico antes de *Cidade Partida.* Em *Minhas memórias dos outros*, livro de caráter memorialístico publicado anos depois, Ventura relata como a violência crescia de modo assustador no Rio de Janeiro no começo dos anos de 1980.

> Uma pesquisa de opinião pública do Instituto Gallup revelava que um em cada dois integrantes da classe A dório já tinha sido assaltado nos últimos dois anos e que, em 1980, 36% dos entrevistados cariocas tinham sofrido pelo menos um assalto. Os sinais dessa calamidade eram a proliferação de polícias privadas, de guaritas e equipamentos eletrônicos de segurança. Só uma empresa de portas de aço com fechaduras adicionais aumentara seu faturamento em 50%.
>
> Suspeitava-se que boa parte das tropas marginais que alimentavam essa guerra civil vinha do cinturão de miséria que formava a Baixada Fluminense, onde a ação dos grupos de extermínio fez os índices de criminalidade ultrapassarem a marca de 2 mil cadáveres em 1980. com essa proeza, a região ganhara da ONU o título a 'mais violenta do mundo'.

Num capítulo intitulado "A república do pó", o autor conta como as autoridades nos anos 80 negligenciavam a questão do tráfico, trazendo assim luzes e um diálogo com *Cidade*

Partida, ao menos no que tange a trazer revelações e informações bastante pertinentes a respeito de como se dava o processo no Rio, e qual era o tratamento da imprensa a respeito.

> Com a atenção voltada para a política – Constituinte, eleições, redemocratização –, os governantes não se deram conta de que à sombra da Nova República vicejava uma outra república, criminosa, paralela, poderosa: a "república do pó". Foi quando o crime deu um salto de *qualidade* no Rio de Janeiro, deixando a fase artesanal e profissionalizando-se. Tornou-se espetacular, rompeu limites, articulou-se. Promoveu fugas de presídios em helicóptero, guerreou entre si, reivindicou conteúdo ideológico, misturou-se com a política e chegou a ser um dos temas centrais da campanha eleitoral para o governo do estado em 1986, vencida por Wellington Moreira Franco (PMDB), com a promessa de 'acabar com a violência em 100 dias'. (Ventura, 2005, p. 189)

"República do pó". A partir daí, Ventura trará em suas memórias o que se passava à época (anos 80), ainda sem citar seu *Cidade Partida*, mas promovendo uma espécie de "interface" entre o mundo aqui relatado e o presente no romance-reportagem de 1994. Um dos aspectos lembrados é o caráter de "heroicização" do bandido e sua inserção no imaginário popular, como podemos constatar a seguir:

> A imagem símbolo da república do pó, porem, não saiu daí, mas da Rocinha. O traficante Bolado, agonizante, pedira que a favela se vestisse de branco por sua morte, o branco do pó. Edinaldo Oliveira Barreto, o Naldo, seu sucessor, cumpriu a promessa de forma escandalosa: com roupa e capuz imaculados, foi fotografado sobre a laje de um barraco, empunhando uma metralhadora Uzi, em pose de guerrilheiro palestino.
>
> Acostumado a descer no carnaval para a alegria da cidade, o morro aprendeu, nessa época, a descer para assustá-la: armados de paus e pedras, dezenas de moradores da Rocinha bloquearam as pistas da auto-estrada

> Lagoa-Barra, provocando o fechamento do comércio e um gigantesco congestionamento. A política reprimiu a manifestação com tiros e bombas de gás lacrimogêneo. Os manifestantes reivindicavam a transferência do traficante-protetor Denis Leandro da Silva, o Denis da Rocinha, de um presídio para outro. 'Foi um dia inteiro de agosto de medo e de tensão', escreveu o *JB*. (Ventura, 2005, p. 191)

As lembranças de *Cidade Partida* não demoram a aparecer. Um dos momentos mais instigantes e intrigantes é quando do relato do encontro entre o autor e o famoso traficantes Marcinho VP, célebre, entre outras coisas, por ter permitido a entrada da equipe do cineasta norte-americano Spike Lee no Morro Dona Marta, a fim de gravar um videoclipe com o megapopstar Michael Jackson.

Ventura chegara a Marcinho através do cineasta João Moreira Salles, que ministrava cursos no Dona Marta.

> Durante uma hora e meia gravei a conversa, temendo estar virando um especialista no gênero. Era a segunda grande entrevista que fazia com traficantes. A primeira, com Flavio Negão, constava no *Cidade partida*. Esta, de VP, acabei não publicando. Achei que a arrogância dos bandidos, debochando de seus perseguidores, poderia provocar uma reação violenta das autoridades que atingisse inocentes. Com a gana que a polícia estava de pega-lo, ia fazer de tudo para descobrir seu esconderijo, inclusive cometer desatinos. E quem pagaria seriam os moradores. A lembrança da chacina de Vigário Geral em 1993, quando 21 moradores inocentes foram executados pela polícia, estava ainda muito presente. Foi a segunda decisão antijornalística da noite. A outra foi não fazer uma pergunta que me queimou a língua o tempo todo. Temi que ela pudesse ser recebida como sugestão:
>
> – Por que você não seqüestra o João? (Ventura, 2005, p. 199)

E não demoraria a chegar à tona a lembrança de Flávio Negão. E, naturalmente, uma pequena comparação entre ambos, VP e Negão, que Ventura faz questão de realizar em suas memórias.

> Havia uma grande diferença entre VP e Negão. Este assumia toda a sua hedionda crueldade e recusava qualquer pretensão política ou ideológica. O tráfico não passava de um negócio sujeito às leis do mercado. Quando falava em paz, era porque a guerra atrapalhava as vendas. Já Marcinho tentava me convencer de que tinha uma missão além do crime. Ao longo da conversa, no entanto, achei que talvez ele fosse mais do que um cínico. Suas contradições e ambigüidades pareciam expressar, com sinceridade, o estado de uma cabeça embaralhada. (Ventura, 2005, p. 201).

3.3 Ventura como *flâneur*

Se falamos a pouco de um possível "parentesco espiritual" com Zuenir Ventura, foi menos por semelhanças quanto aos formatos – pois João do Rio é mais fantasioso, poético, alargando os horizontes da compreensão dos fatos conforme sua subjetividade sem amarras, ainda que distante de excessos românticos – e mais pela ambientação de suas histórias, e pelo rápido deslocamento do olhar de um ponto a outro, tal qual o repórter à caça incessante do furo, ciente de que um olhar vale mais que mil palavras e de que perdê-lo pode significar perder toda a "alma" de um grande acontecimento. Ventura certamente possuía essa consciência ao trabalhar sua obra, como podemos observar no excerto abaixo, retirado de *Cidade partida*.

> Há um quarto traficante que fica fazendo a ronda. Já tinha passado no meio da rua, em frente a mim, carregando uma preciosidade prateada, que brilha mais com a água da chuva. É uma arma quase toda cromada, diferente de tudo o que eu já tinha visto. Pela primeira vez tive vontade de pegar e olhar uma arma.
>
> Mas nem pensar. O homem que a carrega não tem cara de bons amigos. Não cumprimenta quando passa - ao contrário de outros soldados que fazem questão de parecer gentis – e ostenta um legítimo figurino destroyer. É o próprio desconstrutivismo belga que está ali. Na cabeça, um gorro ninja. Na cara, uma barba desarrumada. Uma jaqueta de plástico imitando couro cobre pela metade uma camisa estampada com a fralda por cima da bermuda. O tênis, sem cordão, está enlameado. Não é uma moda pura, mas malhada. Mais expropriação do que apropriação. Ela vai buscar inspiração entre os excluídos - os sem-teto, os miseráveis e os bandidos - e acaba sendo usada por eles. Trata-se de um dinâmico intercâmbio comercial: o asfalto consome a cocaína da favela e esta, à sua maneira, a moda do asfalto. Os olhos puxados desse modelo de moda marginal poderiam confundi-lo com um oriental, se não fosse tão escuro. (1994, p.178)

Ventura aqui se dirige para o clímax afeito ao romancista, não deixando de registrar em sua memória e em sua narrativa qualquer aspecto que julga relevante. Se em João do Rio constatamos a realidade vista com muita liberdade criativa e até poética por parte do autor, em Ventura sentimos a crueza de um contexto de estruturação narrativa de um acontecimento real com certos parâmetros literários, mas colocando sempre em primeiro lugar o factual e preservando a tensão do momento. Chama a atenção sua capacidade invulgar para a descrição, com observações minuciosas sobre os mais íntimos objetos, algo que se poderia circunscrever em outras tradições literárias, sobretudo àquelas afeitas ao naturalismo de Émile Zola. Não apenas pelo detalhismo, mas aqui, evidentemente, pela observação do caráter de degradação do ambiente, ainda que não seja premissa do livro promover julgamentos morais sobre os moradores do morro e tampouco observá-los como "objeto científico", mas narrá-los em sua realidade despida e trazer com isso um aspecto fortemente realista. "Legítimo figurino destroyer". "Desconstrutivismo belga". "Gorro ninja". Nota-se aqui o gosto do autor por adjetivações inusitadas (com as que surgem abaixo), que revelam através do exótico uma tradução *sui generis* dos ambientes que percorre. E por aí vai este *flâneur* moderno em sua descrição peculiar.

> Quando a peça prateada entrou no meu campo de visão, pude reparar: era igualzinha a uma filmadora. Tem até um punho, também cromado, para se segurar. O corpo dela resplandece, mas o cano, mais fino do que se poderia supor, é escuro. Levo um susto quando percebo que há um encantamento maldito nesse meu exercício de voyeurismo (...)
>
> O rádio continua berrando um funk, e o mulato alto de serviço resolve acompanhar o ritmo batucando na sua metralhadora. Para isso, desafivela um pouco o talabarte, desce a arma até a cintura e faz dela uma guitarra de brincadeira.

> Acho um absurdo e temo um acidente. Tenho vontade de chamar-lhe a atenção, principalmente porque de vez em quando, ao balançar o corpo, o cano daquela guitarra mortífera aponta por acaso para mim (...)
> Me imagino chegando pro crioulo e dizendo: "Pára de bater nessa porra, cara, num tá vendo que ela pode disparar!". E ele olhando para o colega e me encarando com espanto: "Num entendi, tio". E eu repetindo e os dois explodindo numa gargalhada horrorosa de escárnio, enquanto o cano da metralhadora é encostado no meu ventre: "Nos culhões ou no joelho?", pergunta o crioulo. "Nos dois, porra", decide o outro. (1994, p.179)

O realismo perdura ainda, porém o autor vai se valer de uma mescla da descrição do acontecimento com sua tensão (ou *tensividade*), fazendo com que aspectos de sua subjetividade tomem corpo ao narrar o que lhe passava pela cabeça naquele momento, colocando como parte importante da construção narrativa suas emoções, sua angústia e seu desconforto com a situação.

O aspecto descritivo encontrado em Ventura e citado acima era uma das formas mais características da prática de João do Rio, em suas "flanagens". Curioso que João do Rio, típico *dândi* e até ridicularizado por suas posturas, excessivamente formais para alguns, um tanto afetadas para outros, foi precursor carioca deste *modus operandi* que caracterizaria de maneira tão marcante o escritor-jornalista (ou jornalista-escritor) do século XX.

O *flâneur* está presente em Ventura, mas não é apenas o aspecto "caminhante". Sim, nosso autor desloca-se para compreender os eventos que estuda. Mas existe um *deslocamento temporal*, de um sujeito que viu o Rio mudar e está ávido por entender como e porque tais mudanças se deram. É o observador que recorta o tempo num espaço de mais ou menos meio século, e flutua seus olhos e sua memória por ele. Chega de um ponto ao outro com suas perplexidades, mas também com suas conclusões.

As semelhanças com João do Rio, embora não sejam tão plenamente aferíveis do ponto de vista estilístico, existem também nas andanças e frequentes mudanças de ambiente, aparentemente abruptas. João do Rio ia dos elegantes cafés aos morros, a fim de entender o Rio de Janeiro e suas religiões diversas e distintas manifestações culturais de um povo que já

àquela época vivia sob a égide da marginalidade social. E lá foi ele, o João do Rio, não como o cientista-antropólogo, mas como observador-jornalista. Subiu os morros, observou-os em seus vários aspectos e usou de sua pena, sem as preocupações com o rigor "mais que perfeito" dos parnasianos, embora seu lado literato certamente lhe conferisse seus direitos e licenças a um modo próprio de enxergar os fenômenos, embora não se distanciasse romanticamente da realidade. O autor de *A alma encantadora das ruas* – um título, aliás, bastante poético –, buscava uma realidade, mas sem se furtar a uma percepção lírica das coisas, e bem sabemos que não são coisas incompatíveis. E talvez a lição dos autores daquilo que ficaria consagrado, no mundo do jornalismo e também no universo da literatura como *New Journalism*, tais como Truman Capote, Norman Mailer e outros, seja justamente essa: a percepção do encaixe entre o jornalístico e sua exposição com elementos literários consagrados ou experimentais; ou a ideia de que não precisamos abdicar da objetividade pelo fato de expormos eventos jornalísticos em perspectiva romanesca, e nos valermos de recursos como o suspense, a fragmentação temporal ou até mesmo o lirismo, que foi tão afeito a João do Rio e, posteriormente, teria seus horizontes linguísticos alargados por João Antonio e sua literatura repleta de seres antes pouco (ou nada) afeitos a figuras de uma literatura dita mais "culta" – bêbados e marginais, jogadores de sinuca, prostitutas e "merdunchos" em geral.

Sobre João do Rio – Flora Sussekind vai dizer, em algum momento de seu *Cinematógrafo de letras*:

> Sedução tecnológica e previsão de um mundo todo-poderoso para a difusão coletiva de informações que deixam rastro na técnica literária de Paulo Barreto. A começar pela adoção de gêneros então benquistos pela imprensa empresarial que se firma na virada de século, como a reportagem, as entrevistas, a crônica. Ou, nos seus romances, contos e peças, uma relação preferencialmente mimética com a linguagem jornalística. (1987, p. 20)

Assim, a autora identifica o flerte entre literatura e jornalismo no Rio de Janeiro do começo do século XX. Mas como bem acentua, há uma relação "preferencialmente mimética com a linguagem jornalística", o que fica claro nos textos de João do Rio. Sua preocupação é sobremaneira vinculada a sua boa compreensão do texto jornalístico e sua aplicação nos formatos literários, sobretudo àqueles mais afeitos ao sucesso empresarial, algo que podemos entender como os "gêneros da moda" daquele período. Da mesma maneira, Sussekind (1987) nos lembrará da relação de Lima Barreto com o jornalismo, o qual coloca como um "reelaborador", alguém que se contenta, a sua maneira, a se valer em seus romances de aspectos encontrados no jornalismo, mas enquanto pertencentes aos seus personagens – é o que assistimos em *Recordações do escrivão Isaias Caminha*, no qual a descrição do universo das redações aparece à parte de preocupações com a inserção de aspectos jornalísticos no romance. Sussekind (1987) ainda esclarece que Olavo Bilac, diferentemente de João do Rio ou Lima Barreto, possuía uma relação de "recusa ou assimilação constrangida", no que toca à linguagem jornalística.

Ainda sobre João do Rio, é Lima (1993) quem nos dá uma boa dimensão de sua importância, enquanto precursor e, talvez, uma "vertente urbana" daquilo que Euclides da Cunha realizara em *Os sertões*.

> Se Euclides da Cunha foi o desbravador de fronteiras da narrativa, tendo como cenário o sertão agreste inconquistado pelas lentes da mente intelectual, *João do Rio* foi o descobridor de horizontes possíveis da reportagem de campo no espaço urbano ainda por reconhecer-se, devido a sua própria evolução rumo a níveis de complexidade. Sua contribuição pioneira vai além, contudo, para dentro da especificidade da comunicação social factual, porque seu trabalho é demarcadamente jornalístico. (1998, p. 164)

Daí depreendemos uma tentativa de ontogênese do que seria a literatura com marcas do jornalismo, no século XX. E se João do Rio foi um "desbravador", tal como Euclides da

Cunha, João Antonio, será antes um escritor, contista fabuloso e alguém que faz do contato (por vezes traumático) com o real o substrato de sua escrita, dedicada aos marginalizados acima. Zuenir Ventura, por sua vez, é o repórter por excelência. O ingrediente principal de sua escrita sempre será o factual, embora o autor se deixe permear por elementos cuja proximidade com o literário é evidente. Em dados momento de *Cidade partida*, reproduz trechos preciosos de entrevistas, sendo as mais singulares aquelas que envolvem personagens do morro, como o traficante Flávio Negão. Ao mesmo tempo em que permite uma coesão em sua obra através da inserção das entrevistas, trás um ingrediente mais cruento, reproduzindo a linguagem falada nos morros – melhor dizendo, a linguagem característica dos traficantes.

> - Você não cheira porque, como chefe, não deve cheirar ou porque você não tem vontade ?
> - Não, eu não tenho vontade. Não fumo, não cheiro, não bebo. Já é de mim mesmo, de próprio de mim mesmo.
> - Mas um chefão como você, se cheirasse, não perderia a moral ?
> - Não, não perde não.
> - Mas o seu pessoal cheira ?
> - Eles fuma, cheira, fica naquele pânico. É vício deles mesmo. Quando eles cheira, eles fica tudo envenenado. Eu já não gosto nem de ficar perto. O Chico Rambo, quando ele cheirava, ele danava a matar morador. Num plantão de noite, que nem hoje de manhã, tinha uns caras cheirados. A gente fica vigiando, que tem morador que tem medo. Vai comprar um pão na padaria: "Ih, fulano tá chapado". Chega uma certa hora que é preciso mudar de plantão. Tal hora você recolhe um e bota logo outro. Por causa que o morador tem medo deles ficar com aquela arma na mão e cismar contigo. Se eles cismar com aquele buraquinho da fechadura ali, ele vai ficar aqui olhando direto para aquele negócio ali, já apontando assim. A pessoa toma medo. Eu mesmo não gosto nem de ficar perto. "Vai lá, rapaz, vai dormir, vai descansar!" Aí eles se manda. Mas também tem pessoa comigo que não cheira, não fuma. (Ventura, 1994, 2008)

Em Ventura não encontramos a linguagem que será tão bem explorada por João Antonio, que jamais se contentou em apenas reproduzir as gírias e o linguajar da "ralé", dos habitantes de cortiços, criminosos, ébrios e "merdunchos" e, ao contrário, fez do próprio dialeto dessa gente sua linguagem pra lá de singular, talvez inimitável e sem precedentes em autores em língua portuguesa (certamente com seus precursores, como diz o próprio João Antonio na dedicatória de *Calvários e porres do pingente Afonso Henriques*, dedicado a Lima Barreto); no entanto, o autor de *Cidade partida* deixa espaço para essa linguagem nas longas e fundamentais entrevistas que caracterizam o livro. Consegue assim produz seu "choque" através do aparente paradoxo entre um Rio de Janeiro outrora estigmatizado pelos nomes da Bossa Nova, e outro Rio, que tem entre suas vozes os traficantes semi-analfabetos dos morros antes pouco explorados e sempre tão temidos.

Podemos assim enfatizar uma ideia já pré-colocada em dado momento: Ventura trabalha como trabalha o *flâneur*, e nesse sentido possui inegavelmente forte aspecto identitário com o precursor João do Rio e outros – entre os quais o próprio João Antonio, que, sem ser necessariamente repórter, fez da sua observação pelos bairros diversos e pra lá de proletários de São Paulo, Rio de Janeiro e outras localidades material para sua singularíssima produção. Ventura também se desloca com o olhar atento e a imaginação sempre viva e aberta a novos saltos, dentre os vários "Rios", e tece assim como pano de fundo de sua narrativa não apenas as descrições dos ambientes diversos, mas também esse próprio caminhar, esse deslocamento constante daquele buscador dos fatos e explorador da verdade, que podemos chamar de repórter, ou repórter-cronista, ou jornalista.

3.4 Cronista da memória

> Mais do que a memória afetiva, proustiana, involuntária, passou a funcionar a memória seletiva, aquela que gosta de escolher o melhor. E muita gente acredita que o melhor do Rio ocorreu por volta dos anos 50, os anos dourados.
>
> O conjunto de recordações da época descreve um território edênico por onde se podia caminhar tranquilamente a qualquer hora do dia ou da noite. João Gilberto e Roberto Menescal, dois jovens compositores, andavam quase todas as noites de Copacabana à Urca, conversando e tocando ao violão os primeiros acordes da Bossa Nova. "Fora um ou outro mendigo bêbado conhecido, nada tirava a nossa paz", lembra-se Menescal. (Ventura, 1994, p. 17)

Após perguntar-se sobre o que teria acontecido com o Rio de Janeiro paradisíaco de outrora, vem o levantamento do jornalista, aliado à memória do cidadão da cidade: a memória do carioca era, essencialmente, uma "memória seletiva", que passou, em virtude dos seguidos vexames e escândalos da própria cidade, a enxergar apenas certa faceta do Rio. Ninguém lembrava mais de Amauri Cruel, da Le Cocq ou do Esquadrão da Morte. O que deveria ser posto em perspectiva e assim ser estudado, agora estava fadado ao esquecimento. Era como se o próprio Rio de Janeiro não quisesse colocar no divã, num processo de auto-análise, pois temia encontrar objetos medonhos e demônios interiores maiores que sua capacidade de apreensão.

E de fato, seria assim: Ventura, primeiramente, indaga "quando foi que perdemos nossa pureza?", para concluir que a cidade já não a tinha desde os anos da Bossa Nova. Pois que, se o próprio Rio de Janeiro possuía seus ares idílicos desde aquele tempo, em boa parte isso se devia à atuação de grupos de extermínio. Dali em diante, o processo se consolidaria de maneira irremediavelmente brutal, com a corrupção que nascera no coração da própria lei tomando também de assalto os demais setores da sociedade, abrindo as portas para as

diversas frentes do crime organizado e deixando espaços que futuramente seriam perfeitamente ocupados pelos traficantes de drogas, fenômeno que crescera em conjunto com o contexto de corrupção crescente da cidade, "corrupção maquiada", para fora das páginas dos jornais e muito distante dos olhares do "bom povo" do Leblon e do Rio daqueles anos de 58, 59, 1960.

Mas fenômeno que existia, ainda que à margem do conhecimento do mundo, que até então conhecia o Rio como um local de co-existência pacífica entre diversos segmentos sociais, entre o morro e a Zona Sul, sem grandes contatos, mas com níveis aceitáveis de sociabilidade. E antes mesmo da violência tomar conta dos morros e da cidade do Rio de Janeiro, os incidentes apareciam, um a um, com o caso das crianças torturadas, o da "invasão educada" à casa do escritor Aníbal Machado, por crioulos educados que, sorrateiramente, furtaram o local no meio de uma festa – uma espécie de símbolo para uma mudança de comportamento, um evento que marcaria o fim da pureza daqueles anos.

Outros eventos foram até mais perturbadores e relevantes, do ponto de vista simbólico, como atesta Ventura (1994).

> Dois delinquentes chiques da década, Ronaldo Guilherme de Souza Castro e Cássio Murilo Ferreira da Silva, que na noite de 14 de junho de 1958 jogaram a jovem Aída Curi do alto de um edifício em Copacabana, depois de currá-la, ficaram como símbolos do que havia de pior nessa juventude. Eles inauguraram um modelo de agressividade, cruel e gratuita, que não encontrava equivalente na violência praticada pelos malandros de morro de então. Essa geração do asfalto, que se divertia com brincadeiras como atear fogo em mendigos, antecipou uma vertente moderna da violência urbana - a que é movida pelo prazer da crueldade. (p. 33)

No florescer de sua narrativa sobre os desvios históricos e morais da Cidade Maravilhosa é que Zuenir deixará evidentes seus aspectos literários. Em meio à narratividade do repórter e do pesquisador, surgirá em determinados graus as aberturas para a inserção de

formas de discurso que tendem mais ao literário. Em Ventura, isso fica evidente, sobretudo ao contar as histórias de personagens – e quanto mais pitorescos são estes personagens, mais pitoresca será a própria narrativa, com o intuito de bem informar mas também com vistas para a inserção dos códigos de entendimento e dos "chavões" dos personagens que narra.

> Cara de Cavalo era um bandido esperto, mas não inteligente. Pelo menos não tanto quanto Mineirinho. O repórter policial Octávio Ribeiro, que conhecia bem os dois, considerava Mineirinho "o bandido de maior Qi da época". Eles pertenciam à mesma escola de delinquência, mas ao contrário do rival, que agia solitariamente, Mineirinho formou quadrilha e era um líder natural. Embora a condição de mito viesse a ser reservada por acaso a Cara de Cavalo ao matar o detetive Le Cocq e pouco depois morrer, numa sequência que ficaria como marco pré-moderno da história da criminalidade, Mineirinho foi tecnicamente mais bandido. (Ventura, 1994, p. 35)

A descrição dos personagens e sua caracterização; a presença dos depoimentos da época; o pitoresco dos nomes de bandidos e "não-bandidos"; expressões como "marco pré-moderno da história da criminalidade", e outras até engraçadas, como "Mineirinho foi tecnicamente mais bandido". Temos a impressão de tratar-se, daí em diante, de um verdadeiro romance, com a devida consciência de que existem, em verdade, marcas de contaminação do romance no discurso de um jornalista (Bianchin, 1997); a grande evidência dessas marcas aparece aqui em aspectos específicos, como no modo de bem caracterizar personagens e contar suas histórias.

A descrição por vezes seca e muito direta, com a manutenção da atmosfera de personagens, como já dissemos, não muito afeitas a um público culto "tradicional", pode lembrar até João Antonio. É o que ocorre no excerto abaixo.

> Cara de Cavalo era um bandido chinfrim. Ladrão, não gostava de roubar. Diariamente cumpria uma rotina segura. À tarde, sempre acompanhado de uma das amantes, em geral a titular Lair Dias da Silva, pegava um táxi, sentava-se no banco de trás e percorria os pontos de jogo do bicho de Vila Isabel e arredores. Não saía do carro. Parava, Lair descia e ia recolher o pagamento compulsório do dia. Ele ficava esperando. Manoel Moreira levava a vida que um bandido preguiçoso pedira a Deus: pouco trabalho, muitas mulheres e um dinheiro certo, sem risco. (Ventura, 1994, p. 37)

Talvez surja ao leitor afinado com João Antonio algo de *Dedo duro* ou dos contos de *Malagueta, Perus e Bacanaço*. Mas é Zuenir Ventura, que também sabe respeitar e compreender os códigos da malandragem sem, no entanto, adentrá-la a fundo. Os propósitos de Ventura, naturalmente, são bastante diversos dos do autor de *Leão de chácara*. Mas é importante termos em vista que existem aproximações e podemos deduzir que não se trata meramente de uma mesma maneira de narrar, mas de uma aproximação gerada por contextos semelhantes e até mesmo por alguma possível influência – relevemos que Ventura é conhecedor profundo de tradições literárias e chega a citar em seu texto figuras hoje desconhecidas como o outrora aclamado Benjamin Costallat.

As aproximações com a literatura, em Ventura, não param por aí; ao reproduzir eventos e diálogos, torna-se ainda mais nítida, como nesta em que fala sobre o detetive Perpétuo e sua tranquilidade ao se deparar com um homem armado.

> - Quem é o tal de Perpétuo aí?
>
> Quem estava engolindo a bebida engasgou; quem tinha o copo na mão tremeu; o dono da birosca congelou o gesto de limpar o balcão. Só Perpétuo permaneceu calmo. Deu um passo à frente e se apresentou:
>
> - Tá falando com ele.
>
> - Então vai logo rezando, Índio, que você vai morrer.
>
> E Silvino deu um passo para trás, saindo de costas do bar, com a arma na mão, chamando seu alvo para fora. Dizem que Perpétuo deu uma risada e seguiu o bandido. Silvino apontou a arma e deu dois tiros, algumas

> testemunhas contaram três. Nenhum pegou. Silvino não acreditava no que via, ficou paralisado: Perpétuo se aproximando dele, tomando-lhe a arma, prendendo-o. A notícia primeiro se espalhou pelo morro, de boca em boca: o detetive Perpétuo Freitas tinha o corpo fechado. (Ventura, 1994, p. 43)

E haverá nas páginas seguintes diversos outros momentos que caberiam como ótimos exemplos da desenvoltura do autor em relatar suas experiências jornalísticas – como num museu de cera, no qual os moldes perfeitos reproduzem criaturas da vida real.

> João - assim se chamava o traficante - aproximou-se de onde eu estava sentado, a meio metro do chão, numa cadeira improvisada. O volume da arma ficava na altura dos meus olhos, coberto por uma camisa de meia para fora da bermuda cinza. Nenhuma grife, nem no tênis branco. Ele tinha a mania de falar balançando os braços caídos, impulsionando-os até que as mãos espalmadas se tocassem na frente. Parecia fazer aquele movimento de braços que as torcidas fazem nos estádios, só que ao contrário, para baixo e tirando fino em um revólver.
>
> Aquele magricela alto, de no máximo 22 anos, batendo palmas espaçadas, era uma representação do poder local. Se alguém tivesse dúvida, não precisava nem olhar para o alto relevo formado pela arma, sob a camisa, mas para seus olhos. A sua autoridade era exercida com o olhar. Ele sabe distribuí-lo com a parcimônia de uma concessão. Nesses quinze minutos de papo descontraído, ele só olhou para mim uma vez, lá de cima. (Ventura, 1994, p. 60)

Assim vai o autor, como autêntico cronista da memória, transitando entre sua reportagem e suas andanças pelo Rio de Janeiro, e sua memória de alguém que conheceu o terreno sobre o qual sua literatura se debruça. Seu apanhado sobre a evolução social e os problemas do Rio são um registro de sua própria memória, em conjugação com a perene

atividade do jornalista – daí afirmarmos que, de certa maneira, Ventura coloca-se como um "*flâneur* da memória". Mas é apenas um dos aspectos edificantes de sua obra e que o caracterizam como autor original.

Notamos, nos exemplos acima, um possível diálogo com a literatura de João Antonio. Mas de cara devemos ter cuidado e partir para as devidas diferenciações: Ventura é claramente mais objetivo; o autor é, aqui, um buscador de respostas, que na verdade são uma demanda da própria sociedade carioca; é o jornalista que assume para si o papel de confrontar os fatos mais desagradáveis e promover esse verdadeiro processo de "psicanálise social", cujo paciente no divã é a Cidade Maravilhosa.

Nesse contexto, Ventura, enquanto personagem e narrador, não deixará de se expor a situações embaraçosas, como a que segue abaixo – note-se o bom humor e certa tendência para a ironia ao delatar os procedimentos discriminatórios da polícia.

> À meia-noite, resolvemos ir embora. Subimos lentamente os 45 degraus e fomos parados pela patrulha de quatro PMs postados na ponta da passarela. Zé, com seu jeito de hippie deslocado no tempo, pobre e feio, é logo barrado. Ele já perdeu a conta das vezes em que, ao se identificar como professor de biologia, despertou reações como esta: "Tenente, esse moleque aqui tá dizendo que é professor, que que eu faço com ele?".
>
> Nessa noite, o soldado já tinha enfiado a mão na bolsa que Zé carrega sempre a tiracolo - um modelo de pano, colorido e cheio de franjas que a mãe fabrica especialmente para ele quando o chefe do policiamento deu uma contra-ordem e mandou que seus subordinados suspendessem a revista. Alguma coisa o fizera mudar de ideia. Talvez ele tivesse percebido que aqueles quatro rapazes - Valmir, Renato, Rogério e Zé – não formavam propriamente um grupo de desordeiros, com aquele burguês careca no meio. (Ventura, 1994, p. 64)

Nosso "jornalista-herói" é também o narrador onisciente dessa epopéia pelos morros cariocas num constante processo de desvendar. Aqui, nota-se a presença de certos aspectos de

hibridação (Candido, 2006) tendo em vista certa indissociabilidade entre o que é romanesco e aquilo que é jornalístico. Estamos, de fato, no limite das tensões entre os gêneros. Porém, mais que tentar compreender onde começaria o limite de um gênero e onde estaria o limiar de outro, é preciso notar que já neste fragmento podemos compreender que o discurso em Ventura é, essencialmente, um discurso híbrido, tal qual Candido (2006) irá tratar – estamos aqui em terreno fértil do romance-reportagem. Kotscho (2003) vai interpretar a atividade dentro do romance-reportagem como algo que não pode ser dissociado de uma ideia de práxis. Ou seja, é possível ver no texto as marcas, os "andaimes" deixados pelo processo criativo. A mistura de gêneros tende a se dar na fornalha do processo criativo.

No caso do repórter que ergue seu edifício jornalístico com aspectos literários e com a devida liberdade de criação, fica evidente que o seu processo de criação – o seu ato de flanar – será sempre o grande *leitmotiv* de sua obra – sua guia-mestra. Quando Ventura se submete aos constrangimentos de ser revistado por um policial, isso talvez não estivesse num "roteiro original", e pouco importa: foi sua busca pelos fatos que culminou em eventos interessantes. É a sina do repórter-escritor: seu flanar, o "não saber aonde chegar" tende a garantir grandes surpresas, frequentemente enriquecendo o trabalho.

Seu aparente flerte com uma estética "joaoantoniana" prossegue em outros momentos.

> É engraçado como esses *outsiders*, representantes radicais da transgressão, parecem cheios de desejos censurados. Não falam palavrões, recalcam seus impulsos sexuais e se comportam como alunos de um rigoroso colégio interno.
>
> Contorciam-se, agitavam as mãos como bailadoras espanholas e, de repente, pulavam e se chocavam no ar, braços para trás, peito com peito. Se tivesse que ter um nome, aquela coreografia poderia se chamar Briga de Galo. Um dos dançarinos, um bravo soldado do poderoso exército de Flávio Negão, dava o toque de humor. Passava pelo nosso banco, apontava para a caixa às nossas costas e dizia rindo: "Toma conta do armamento, tá?".(Ventura, 1994, p. 78)

As aproximações não param por aí. Se João Antonio dirigia seu interesse por uma massa de marginalizados, tais quais os famosos "merdunchos" e "pingentes", Ventura se preocupará com as personagens vívidas do morro, cuja realidade chocante toma em vários momentos aspectos que vão do grotesco ao chocante. Alguns personagens do universo de *Cidade partida* adquirem contornos pitorescos, sendo reais; temos os já citados bandidos Cara de Cavalo e Mineirinho, o detetive Le Cocq, o detetive Perpétuo; mais adiante encontraremos figuras como Caio, o sociólogo do morro, conhecedor de Marx, Nietzsche e filosofia em geral, que cita Gramsci e não deixa de se integrar ao universo de Vigário Geral.

Assim, temos o fenômeno do cronista que percebe naquilo que aparentemente soaria banal vida pulsante; seus personagens não são apresentados tais quais os números de um sociólogo estatístico; pelo contrário, são seres complexos repletos de vida, tal qual fossem de fato criados. É um fenômeno curioso, pois se a prática costumeira da reportagem e do jornalismo em geral tenderia a desidratar os personagens, seja por natureza própria, seja por propósitos e interesses editoriais, Ventura vai à contramão, buscando nas nuances e nos olhares algo que denuncie a impossibilidade de concepção de um mundo que não passe pela sutil análise de suas complexidades. Entretanto, relevemos aquilo que talvez possamos chamar de *milagre da literatura*: talvez seus personagens soem mais vívidos do que são na vida real, e isso não é o fundamental – estamos na lógica do romance-reportagem e trabalhando com a percepção de um literato-jornalista ou vice versa. Se a sensibilidade de Ventura enxergou algo que a crônica habitual não enxergaria, méritos ao autor.

Temos então o drama de um cronista-narrador, que é ao mesmo tempo repórter e também não pode fugir disso. Sim, Ventura é um jornalista, mas sua prática só vale para ele considerando que elementos de sua literatura possam desfilar com liberdade em seu texto. No discurso híbrido do repórter-cronista, temos um pretexto jornalístico e uma preocupação jornalística séria, mas que só tem sentido maior quando compreendida à luz de seu aspecto arraigadamente literário. Um não existe sem o outro, aqui: o literário e o jornalístico; porém o literário que trás as cores para sua obra.

> Stallone está comemorando sua promoção. Há dias, comandou a tomada do ponto de venda de tóxico de Duque de Caxias e foi nomeado gerente. "Pinta lá. Tá cheio de mina", convida em meio a uma risada obscena. Ele cita o nome de quatro colegas que estão trabalhando lá com ele e mente ao desmentir as mortes ocorridas durante a invasão. Sabe-se que foi uma batalha que deixou baixas, pelo menos do "outro" lado. Caio lhe recomenda cautela: "Cocaína não evita Aids não, cara". Ele sacode os ombros com desdém, coça os bagos e com certeza vai jogar fora a advertência como se fosse um papelote vazio. (Ventura, 1994, p. 87)

"Vai jogar a advertência como se fosse um papelote vazio". As aproximações, portanto, surgem sem parar no âmago do discurso de *Cidade partida*. Prossegue Ventura em seu papel de "analista social", com a pena e a palavra como instrumentos. Como acentuamos outrora, temos uma espécie de narrativa do choque – e o choque é a provocação da palavra e também a aceitação de uma missão, afeita a uma ideia de entendimento acerca das maldiçoes sucessivas que teriam se abatido sobre o Rio de Janeiro.

Ventura, portanto, não é nenhum "justiceiro da palavra" – não pretende usar de uma provocação pueril ou mesmo "moleque" para daí tentar provocar as consciências e obter respostas para os dramas que analisa. Ao contrário, com ele mesmo descreve, é apenas um "burguês careca" no meio de traficantes e moradores do morro. É um tipo que é imediatamente reconhecido como alguém de fora, por parte dos moradores, mas que nem por isso deixa de ter acesso às fontes e obter bons resultados. Não é como João Antonio, que talvez pudesse se confundir com algum de seus personagens ou com as figuras que teriam inspirado suas criações

Assim prossegue *Cidade partida* como franco testemunho de um autor que aparentemente está oscilando entre mundos e tempos diferentes, mas o faz com o propósito de busca de homogeneidade e coesão. "Cronista da memória", caminhante que anda pelas lembranças suas e dos moradores do Rio, tecendo uma teia verdadeiramente romanesca e complexa, tendo como vantagem inerente a linguagem das ruas e o falar do jornalista, capaz

de traduzir essas complexidade pela sua narrativa, sem simplificações nem colocações autoritárias ou definitivas.

Esse "buscar respostas" peculiar, sem a preocupação com a precisão matemática e sim com o estudo dos fenômenos, é uma constante do Novo Jornalismo e se insere perfeitamente nessa tradição. Assim Ventura novamente se coloca numa posição de autor que mantém sólido diálogo com a estirpe de Capote e outros, e vai, ao mesmo tempo, de encontro a nomes mais antigos como João do Rio, enquanto observador que permite ao leitor a busca honesta de conclusões – ou a opção do simples gozo da literatura.

Considerações finais

> Aproveito a deixa para tentar uma informação que sei de antemão ser praticamente impossível obter. Onde estará a cabeça dessa cobra de que só se vê o rabo? Nesses dez meses tive a quase certeza de que o verdadeiro controle do tráfico de drogas no Rio não estava nas mãos desses moleques que vivem em processo autofágico, se entredevorando, comprando armas para se defenderem uns dos outros, em uma alta rotatividade que raramente os deixa chegar aos trinta anos. São semi-analfabetos, a maioria nunca saiu do Rio, muitos não saem nem da favela, se forem jogados dentro de um aeroporto internacional se perderão, e, apesar de lidarem com um dos negócios mais rentáveis do mundo, têm um patrimônio que se limita a bens e propriedades como os de Flávio Negão: alguns táxis, uma carreta, uns apartamentos no subúrbio.
>
> Que crime organizado é esse sem comando centralizado, sem sucessão dinástica, sem rígida hierarquia, sem cartel, sem consumo conspícuo e sem acumulação de riqueza, ao contrário da máfia ou mesmo do jogo do bicho? (Ventura, 1994, p. 273)

Em *Cidade partida* temos um emaranhado de proposições, de natureza jornalística e factual, que são tecidas conforme ferramentais da literatura – sem sobreposições, com seus choques, mas com uma espécie de "entendimento recíproco entre as partes", no qual não há aspecto que prevaleça sobre outro. Assim, temos um autêntico livro-reportagem no qual os elementos de equilibram e se colocam num diálogo relativamente harmonioso. Numa perspectiva crítica, é um mérito indelével do autor.

Trata-se de uma obra que pretende o encontro, por vezes fascinado, de dois tempos; e, mais do que isso: de dois mundos, e assim se realiza dialeticamente numa democrática tentativa de entendimento sobre o caos do Rio de Janeiro, com o devido respeito às opiniões de moradores de Vigário Geral e de setores da classe média urbana.

Logo no inicio dessa dissertação já alertávamos para a existência de um tipo de "narrativa do choque", pois que este se realiza, basicamente, entre duas frentes: 1 – entre o

Rio de Janeiro "edênico", supostamente maravilhoso e pacífico, sobre o qual o autor fará enorme esforço em mostrar que já nestes tempos felizes chocava-se o "ovo da serpente" e ali residiam fatores precursores dos problemas da capital fluminense nos anos 90; 2 – o choque entre os diversos mundos, o da pobreza dos morros e o da boa vida da Zona Sul, do Leblon, da classe média. Pois se antes esses dois universos de aceitavam, ainda que isso fosse por vezes mera aparência, no tempo presente existe desconfiança, maior divisão e medo; como unir essa cidade partida, pergunta-se o autor?

Ciente da sua missão de repórter e de cronista, o autor irá se valer desse choque de mundos e de tempos enquanto um instrumental literário poderoso; o aspecto comparativo entre os âmbitos diversos confere ao texto um sentimento de originalidade e uma áurea de sucesso quanto à empreitada. Neles, saímos do passado e retornamos a um traumático presente tal qual o momento em que acordamos de um doce sonho para a realidade cruel de uma vida sem piedade.

Assim, saímos também das reflexões amenas do mundo "bossa nova" e das tentativas de compreensão por parte de nomes como o sociólogo Betinho e figuras da imprensa carioca, para o bojo da violência nas favelas do Rio. O choque estará presente do começo ao fim do livro, em maior ou menor escala.

Cidade partida é um texto complexo – híbrido, dialógico, heterogêneo, um sintoma já antigo de que a práxis do jornalismo não se dá nos limites das redações e tampouco nos limites dos gêneros. Como acentua Candido (2006), é uma tendência que começou a ganhar força nos anos 60 e daí em diante só fez aumentar. O jornalista é um interprete do mundo que se faz valer de uma miríade de opções e de recortes, fragmenta e fraciona seu texto, age por vezes tal qual um artista cubista. O seu modo de informar não o mero documental, mas é o filtro de sua riqueza permeado e aceito pelos pressupostos literários que carrega.

Assim, o choque já tão citado aqui também se enriquece por ser a própria natureza e élan da obra de Ventura: o choque de mundos e de épocas, dentro de um choque de gêneros – no caso, tendo em vista as conotações neste autor, que sequer parte para experimentalismos e para a radicalidade da ruptura. E nesse choque, as placas tectônicas são os gêneros que deixam sua fixidez de lado e confluem para tornarem-se cadeias montanhosas e uma geologia completamente distinta da original – tal é a natureza do hibridismo literário.

Ao falarmos em choques, pressupomos a existência da tensão enquanto fator determinante do jornalismo que dialoga com a ficção e com seus moldes. Definir gêneros é tarefa inglória que nem sempre colabora com os propósitos maiores do real entendimento acerca das aproximações e contaminações entre eles. Antes de uma "definitiva definição", é fundamental a compreensão da origem e relação entre os gêneros, sem a pauta do predomínio de um sobre outro. Como notamos em Ventura, em diversos momentos isso é tecnicamente impossível. É o jornalista que fala o tempo todo, mas é muitas vezes um cronista, às vezes com aspectos de um João do Rio; noutras parece-nos com a liberdade de um João Antonio, não o sendo jamais. São muitas e saudáveis as aproximações, comentadas em itens anteriores.

Em *Cidade partida*, como não poderia deixar de ser, temos conjuntamente à prática da escrita um processo implícito de reflexão sobre a própria escrita, sobre o jornalismo, sobre a arte da união entre caracteres jornalísticos e literários. Embora o autor não se preocupe em citar nominalmente tal feito, isso fica evidente em suas diversas andanças – é o autor que, como já frisamos, "esquece" os andaimes do prédio, ou não deixa de escondê-los enquanto realiza sua obra.

Deste modo, encontramos certo aspecto metalinguístico em Ventura, pois sua preocupação com a linguagem é fundamental. E mais do isso: encontramos um autor que cita outros autores que flertaram firmemente com a literatura e o jornalismo. Um deles é Benjamin Costallat. Fernando Sabino, Luis Edmundo e outros aparecerão na memória venturiana. São autores de épocas distintas evocando um único propósito – a sedimentação e a tentativa de ontologia de uma prática que via caracterizar em definitivo o jornalismo brasileiro na segunda metade do século XX, embora tivesse tradições remotas.

Sua interface com João do Rio é perfeitamente possível; mais do que isso, é possível que o aspecto *flâneur* deste em Ventura, e sabemos que as caminhadas, o observar, o flanar possui conotações para além do mero registro sensorial – em Ventura a memória surge enquanto elemento fundamental, pautando ações e explicações.

E se poderíamos afirmar que existe um vínculo espiritual entre a obra de João do Rio e Ventura, poderíamos colocar face a face o autor de *Cidade partida* e o outro "João" do jornalismo literário – o Antonio. E, talvez, cegos, poderíamos perguntar se o trecho abaixo pertence a Ventura ou a João Antonio.

> “Outra informação também me deixou, digamos, "bolado"- a de que, segundo Djalma, "pouquíssimas pessoas" sabiam da reunião, ou seja, se a polícia resolvesse por acaso ou por denúncia dar uma batida ali, o elenco de suspeitos poderia me incluir como informante, isto é, como X-9, aquela categoria que na deontologia marginal, por ser a mais desprezível, recebe julgamentos sumários.” (Ventura, 1994, p. 133)

Naturalmente, os mais chegados na obra de João Antonio saberiam de que não se trata dele. Mas poderia perfeitamente ter suas dúvidas. O fato é que tanto um como outro se debruçam sobre aquilo que muitos concebem como a “escória” da sociedade. Ventura também realiza seu estudo sobre essa “escória”, uma pesquisa que, tal como a de João Antonio, tem como essência o embrenhar-se entre os moradores pobres de uma comunidade carioca – embora Ventura não seja um deles, ao passo que certamente João Antonio possuía aspectos identitários muito mais fortes ao tratar se seus personagens, que sempre parecem pertencer a algum recanto da memória do autor.

Ventura enche seu texto com diálogos e entrevistas com moradores do morro, traficantes e afins, compondo diretamente um discurso com a gente do morro. Mas não é daí que advém seu grande manancial linguístico, com gírias e termos que vai descobrindo. Em alguns momentos seu trabalho destrincha o linguajar dos morros e lança luz para termos consagrados pouco contestados – por exemplo, quando explica que “bicheiro” pode se referir a “traficante”. Ao mesmo tempo, como no exemplo acima, essa linguagem da “escória” adentra pouco a pouco o universo venturiano, sem que o faça, no entanto, promover alguma ruptura radical e adotar (ou experimentar) um outro modo de expressão.

Em Ventura não há espaço para preconceitos linguísticos: importa a comunicação com o maior grau de clareza possível, abarcando qualquer signo que represente fácil inteligibilidade e permita ao leitor uma compreensão despida de rodeios. Ventura que ir direto ao ponto, e faz como marca de seu texto essa obsessão pelos propósitos de criação: não

tem medo das gírias, das comparações, assim como não se amedronta em face de traficantes ou a policiais de caráter duvidoso.

Nosso autor dialoga com as tradições do Novo Jornalismo e não deixa de estar afeito às tradições brasileiras. Se possui seu parentesco espiritual com João do Rio, deve isso ao seu mérito pessoal de tratar sua reportagem sem preenchê-la com elementos autoritários e tampouco com respostas fixas para os fenômenos que observa.

Essa lição é uma das marcas fundamentais de *A sangue frio*, de Capote – o deleite da observação e da criação de uma teia jornalística de fatos, que torna-se tão ou mais importante que a própria ideia de "conclusão". Ventura, em *Cidade partida*, deixou-a livre e democraticamente para seus leitores. Seu interesse não é apenas com valores e questões de ordem moral, mas também com a observância da complexidade dos fatos e de que certamente não obterá respostas fáceis para o drama que se propõe a estudar. Tampouco as respostas fáceis o interessariam; ao compor seu todo com estilos diversos e unir a tradição da literatura com a do romance, Ventura permite seu embelezamento enquanto marca característica de sua prosa "jornalística", ao mesmo tempo em que dá todo o espaço para a analise do cotidiano e factual no seu romance. Essa mescla, historicamente, não é nada afeita a fórmulas simplificadoras.

O jornalismo descobriu o romance como forma de colocar os fatos sobre a mesa e poder se debruçar numa contemplação que não fosse meramente editorial e taxativa. Da mesma forma, a literatura foi renovada enormemente ao adquirir pra si a força do cotidiano, que pode soar imediatista e descartável num momento, mas se for devidamente cristalizada nos perfeitos moldes, surgirá como fator poderoso de hibridação e fusão de gêneros.

Referências

Antonio, João. **Dedo-duro**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

_____. **Leão-de-chácara**. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

_____. **Malagueta, Perus e Bacanaço**. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

ARRIGUCCI Jr., Davi. **Enigma e comentário**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

BAKHTIN, Mikhail. **Questões de literatura e de estética** – A teoria do romance. São Paulo: Hucitec, 1988.

BIANCHIN, Neila. **Romance reportagem**: onde a semelhança não é mera coincidência. Florianópolis: Editora da UFSC, 1997.

BROCA, Brito. **Vida literária no Brasil 1900**. Rio de Janeiro:José Olympio, 1975.

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

_____. **Literatura em campo minado**. São Paulo: Annablume; Fapesp, 1999.

CANDIDO, Antonio. **A educação pela noite**. Rio de Janeiro: Editora Ouro sobre azul, 2006.

_____. **Formação da literatura brasileira.** Belo Horizonte: Itatiaia, 1981.

_____. **O discurso e a cidade**. São Paulo; Rio de Janeiro: Duas Cidades; Editora Ouro sobre azul, 2004.

CAPOTE, Truman. **A sangue frio**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996.

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

_____.**Fronteiras contaminadas**: Literatura como jornalismo e jornalismo como literatura no Brasil dos anos de 1970. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2007.

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

CUNHA, Euclides da. **Os sertões**. São Paulo, Nova Aguilar, 2006.

DINES, Alberto. **O papel do jornal**. São Paulo, Summus, 2007.

ERBOLATO, Mario. **Técnicas de codificação em jornalismo** – redação, captação e edição no jornal diário. São Paulo: Ática, 1991.

KOTSCHO, Ricardo. **A prática da reportagem**. São Paulo: Ática, 2003.

LAGE, Nilson. **A reportagem**: teoria e técnica de entrevista e pesquisa jornalística. Rio de Janeiro: Record, 2001.

_____. Estrutura da notícia. São Paulo: Ática, 2003.

LIMA, Alceu Amoroso. **O jornalismo como gênero literário**. São Paulo: Edusp, 1990.

LIMA, Edvaldo Pereira. **O que é livro-reportagem**. São Paulo: Brasiliense, 1998.

_____. **Páginas ampliadas**. Campinas, Unicamp, 1995.

MEDINA, Cremilda. **Notícia – um produto à venda**: jornalismo na sociedade urbana e industrial. São Paulo, Summus, 1978.

MELO, José Marques de. **A opinião no jornalismo brasileiro. Petrópolis: Editora Vozes, 1985.**

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

RIO, João do. **A alma encantadora das ruas**. São Paulo, Companhia das Letras, 2008.

SÁ, Jorge de. **Crônica**. São Paulo, Ática, 1997.

SEVCENKO, Nicolau. **Euclides da Cunha e Lima Barreto:** A literatura como missão, 1900-1920. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SODRÉ, Muniz; FERRARI, Maria Helena. **Técnica da reportagem:** notas sobre a narrativa jornalística. São Paulo: Summus, 1986.

SODRÉ, Nelson Werneck. **História da imprensa no Brasil.** Rio de Janeiro: Editora Mauad, 1999.

STAIGER, Emil. **Conceitos fundamentais da poética**. Rio de Janeiro, Editora Tempo Brasileiro, 1972.

SUSSEKIND, Flora. **Cinematógrafo de letras**: Literatura, Técnica e Modernização no Brasil. São Paulo, Companhia das Letras, 1987.

_____. **Tal Brasil, qual romance?** Rio de Janeiro: Achiamé, 1984

_____. **Literatura e vida literária**: polêmicas, diários e retratos. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

TALESE, Gay. **Fama e anonimato**. Tradução de Luciano Vieira Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

VENTURA, Zuenir. **1968: o ano que não terminou**. São Paulo: Editora Nova Fronteira, 2006.

_____. **Cidade partida**. São Paulo. Companhia das Letras, 1994.

_____. **Inveja** – mal secreto. São Paulo: Editora Objetiva, 1998. (col. Plenos pecados)

_____. **Minhas memórias dos outros**. São Paulo: Editora Planeta do Brasil, 2005.

WOLFE, Tom. **Radical chique e o novo jornalismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. (col. Jornalismo Literário.)

Um estranho no ninho dos pobres, de **Flávio Pinheiro e Márcia Vieira.** Veja Rio, 7/9/94.

Paz entre bárbaros. De **Gustavo Vieira**. Jornal do Brasil, 26/8/1994.