



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE FEIRA DE SANTANA
DEPARTAMENTO DE LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS LITERÁRIOS**

MILA LEAL CORREIA MELO

**DOS FATOS E SUAS HISTÓRIAS EM CRÔNICAS DE RUBEM
BRAGA E REPORTAGENS TELEVISIVAS DE MARCELO
CANELLAS**

Feira de Santana
2019

MILA LEAL CORREIA MELO

**DOS FATOS E SUAS HISTÓRIAS EM CRÔNICAS DE RUBEM
BRAGA E REPORTAGENS TELEVISIVAS DE MARCELO
CANELLAS**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Estudos Literários da Universidade Estadual de Feira de Santana (Progel/Uefs) como requisito para obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

Orientador: Prof. Dr. Rubens Edson
Alves Pereira

Feira de Santana
2019

Ficha Catalográfica - Biblioteca Central Julieta Carteado - UEFS

M486

Melo, Mila Leal Correia

Dos fatos e suas histórias em crônicas de Rubem Braga e reportagens televisivas de Marcelo Canellas / Mila Leal Correia Melo. – 2019.
99 f.

Orientador: Rubens Edson Alves Pereira

Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Feira de Santana, Programa de Pós-graduação em Estudos Literários, Feira de Santana, 2019.

I. Literatura. 2. Jornalismo. 3. Braga, Rubem – crônicas. 4. Canellas, Marcelo Pasqualoto – reportagens televisivas. 5. Estudos literários. 6. Narrativas. I. Pereira, Rubens Edson Alves, orient. II. Universidade Estadual de Feira de Santana. III. Título.

CDU: 869.0(81)-94:070

Luis Ricardo Andrade da Silva - Bibliotecário - CRB-5/1790

MILA LEAL CORREIA MELO

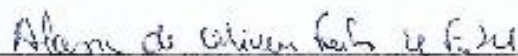
DOS FATOS E SUAS HISTÓRIAS EM CRÔNICAS DE RUBEM BRAGA E
REPORTAGENS TELEVISIVAS DE MARCELO CANELLAS

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em
Estudos Literários da Universidade Estadual de Feira de Santana
(Progel/Uefs), como requisito para obtenção do título de Mestre
em Estudos Literários.

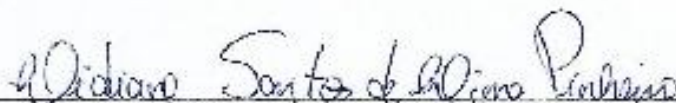
Aprovada em 16 de agosto de 2019



Prof. Dr. Rubens Edson Alves Pereira (UEFS)
Orientador



Prof.ª Dr.ª Alana de Oliveira Freitas Isl Fahl (UEFS)



Prof.ª Dr.ª Lidiane Santos de Lima Pinheiro (UNEB)

AGRADECIMENTOS

Agradeço a todos com quem convivi nos últimos dois anos e que, direta ou indiretamente, contribuíram para minha formação profissional e amadurecimento pessoal, em especial aos meus pais, Anilton e Marisa, e a minha irmã, Milena, meus pilares e companheiros de vida;

Ao meu orientador, professor Rubens, pela orientação e pelo conhecimento compartilhado;

Às queridas professoras Flávia Aninger e Alana Freitas El Fahl, presentes há muitos anos em minha vida, pelo apoio, afeto e conselhos;

Aos amigos Máisa Boa Morte, pelo incentivo constante e por estar sempre presente, mesmo distante, e Clebson Matos, pelo tempo dedicado à leitura precisa;

Aos meus colegas de turma, em especial Thaila, Josenilda, Antonia Rosane, Cezar e Joelma que se tornaram amigos. Foi um prazer dividir com vocês as dores e as delícias da vida acadêmica;

À Capes pelo auxílio financeiro durante um período da pesquisa.

*Não sou um homem de inventar
coisas, mas de contá-las.*

Rubem Braga

*Tentamos dar sentido aos fatos
da vida para poder entendê-los.*

Marcelo Canellas

RESUMO

Neste trabalho, apresentamos um estudo sobre literatura e jornalismo a partir da análise de especificidades que aproximam e/ou diferenciam crônicas de Rubem Braga e reportagens televisivas de Marcelo Canellas. Para isso, selecionamos seis crônicas e quatro reportagens que trazem casos do cotidiano que ganharam sentidos especiais e expressividade estética a partir das narrativas dos dois autores e fatos e histórias que podem favorecer análises e reflexões. Buscamos fazer um levantamento bibliográfico sobre as definições e características da crônica, tendo como base os estudos teóricos de Antonio Candido (1992), Afrânio Coutinho (2003), Davi Arrigucci Júnior (1999) e Massaud Moisés (1998), e sobre os conceitos e definições de reportagem e seu papel no jornalismo, lançando mão das teorias de Cremilda Medina (1988), José Marques de Melo (2010), Felipe Pena (2008) e Nilson Lage (2017). Analisamos o conteúdo das crônicas e reportagens a partir da perspectiva das personagens, que são condutoras das histórias, e observamos que Braga e Canellas tratam de temas convergentes e constroem narrativas com questões subjetivas, gerando reflexões profundas no leitor e no telespectador. Reafirmamos a relação entre literatura e jornalismo e crônica e reportagem e identificamos elementos que aproximam as narrativas estudadas.

Palavras-chave: Literatura; Jornalismo; Crônica; Reportagem; Rubem Braga; Marcelo Canellas.

ABSTRACT

In this work, we present a study about literature and journalism from the analysis of specificities that approximate and/or differentiate chronicles of Rubem Braga and television reports of Marcelo Canellas. For this, we selected six chronicles and four reports that bring cases of daily life that gained special meanings and aesthetic expressiveness from the narratives of the two authors and facts and stories that can favor analyzes and reflections. We searched for a bibliographical survey about the definitions and characteristics of the chronicle, based on the theoretical studies of Antonio Candido (1992), Afrânio Coutinho (2003), Davi Arrigucci Júnior (1999) and Massaud Moisés (1998), and about the concepts and definitions of reporting and its role in journalism, using theories of Cremilda Medina (1988), José Marques de Melo (2010), Felipe Pena (2008) and Nilson Lage (2017). We analyze the content of the chronicles and reports from the perspective of the characters, who are conductors of the stories, and we observe that Braga and Canellas deal with convergent themes and construct narratives with subjective questions, generating deep reflections in the reader and the viewer. We reaffirm the relationship between literature and journalism and chronicle and reporting and identify elements that approximate the narratives studied.

Keywords: Literature; Journalism; Chronic; Report; Rubem Braga; Marcelo Canellas.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
1 FACES E FORMAS DO COTIDIANO	12
1.1 HISTÓRIAS E PERIPÉCIAS DA CRÔNICA	14
1.2 RUBEM BRAGA, O CONTADOR DE HISTÓRIAS	25
2 REPORTAGEM: NARRATIVAS DO COTIDIANO	32
2.1 REPORTAGEM TELEVISIVA: O OLHAR FAZ O FATO	45
2.2 MARCELO CANELLAS, A “DESIMPORTÂNCIA” DO REAL	50
3 CASOS E ACHADOS DA VIDA	54
3.1 FATOS EXEMPLARES / HISTÓRIAS SINGULARES	54
3.1.1 O HOMEM DOS BURROS	55
3.1.2 O MOTORISTA 8-100	57
3.1.3 HOMEM NO MAR	59
3.1.4 O CHAPELEIRO SEM CEP	61
3.1.5 CHICO LIVREIRO	64
3.2 AS VIRTUALIDADES DO COTIDIANO	66
3.2.1 UM SONHO DE SIMPLICIDADE	66
3.2.2 O MORADOR	68
3.2.3 MORADORES DE FAVELA	71
3.2.4 IMIGRANTES HAITIANOS	73
CONSIDERAÇÕES FINAIS	76
REFERÊNCIAS	80
ANEXOS	

INTRODUÇÃO

Literatura e jornalismo são dois modos de narração que sempre estiveram próximos. Entretanto, estas áreas do conhecimento possuem mecanismos diferentes para construir textos e atrair leitores. Enquanto na escrita literária o autor tem liberdade de tema e forma para criar histórias, no jornalismo, a narrativa tem de ser baseada em fatos reais e representar a realidade com objetividade. Mesmo com estas especificidades, literatura e jornalismo têm caminhos cruzados.

Historicamente, escritores brasileiros encontraram campo na imprensa para disseminação das suas produções. A relação foi estabelecida, inicialmente, através de publicações de romances em jornais impressos, como também com a divulgação de poemas, contos e crônicas. Embora seja cada vez mais rara a publicação de obras literárias em jornais, a convivência entre literatura e jornalismo continua existindo e pode ser percebida nas produções textuais dos dois campos, com elementos formais e expressivos da escrita literária presentes nas publicações jornalísticas e com temas e técnicas do jornalismo incorporados pela literatura, sobretudo pela crônica.

A relação entre literatura e jornalismo em crônicas e reportagens é o objeto de estudo desta pesquisa. Serão estudadas crônicas de Rubem Braga, publicadas primeiramente em jornais e depois reunidas em livros, e reportagens televisivas de Marcelo Canellas, veiculadas no programa jornalístico *Fantástico*, exibido aos domingos na *TV Globo*.

Um espaço aberto às reportagens televisivas, o *Fantástico* foi criado por José Bonifácio de Oliveira Sobrinho, conhecido na área de comunicação como Boni, estreando em agosto de 1973, em formato de revista eletrônica. Sempre apresentado nas noites de domingo, reúne reportagens, notícias, música, humor, dramaturgia, esporte e curiosidades. O projeto recebeu originalmente o nome de *Fantástico – o show da vida* e contava com a participação de nomes conhecidos da televisão brasileira, como Chico Anysio, Sérgio Chapelin e Cid Moreira¹. Atualmente, é apresentado por Tadeu Schmidt e Poliana Abritta e tem duração de aproximadamente duas horas. No programa, a participação de Marcelo Canellas não ocorre semanalmente e, portanto, não é de forma regular.

As reportagens de Canellas ganham destaque no universo de conteúdos que os programas televisivos produzem porque trazem informações a partir de uma linguagem que

¹ OLIVEIRA SOBRINHO, José Bonifácio de. **O livro do Boni**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2011.

humaniza os relatos, incidindo sobre aspectos críticos ou curiosos, focando em personagens não usuais e abordando experiências pessoais das fontes. O repórter, assim como Rubem Braga em suas crônicas, tem um olhar diferenciado sobre indivíduos e situações do cotidiano, o que aproxima as narrativas de ambos. O interesse pelo estudo proposto decorre desta observação, a partir da minha condição de estudiosa de literatura e jornalismo, bem como do interesse em compreender como a relação entre as duas áreas se dá em crônicas e reportagens.

O objetivo principal do estudo é analisar especificidades que aproximam e/ou diferenciam crônicas de Rubem Braga e reportagens televisivas de Marcelo Canellas, a partir da descrição das características de cada gênero e autor. A ideia é que a pesquisa contribua para os estudos de literatura e jornalismo ao apontar interseções destas áreas do conhecimento em narrativas distintas.

Rubem Braga e Marcelo Canellas utilizam aspectos da vida cotidiana para tratar diversos temas. Para o desenvolvimento foram selecionadas seis crônicas de Rubem Braga e quatro reportagens de Marcelo Canellas. Os critérios de seleção das crônicas e reportagens levaram em consideração a diversidade e a representatividade dos temas, assim como, a perspectiva de uma leitura crítica comparativa entre os textos dos dois autores.

Para iniciar o estudo, foram levantadas todas as reportagens televisivas de Marcelo Canellas veiculadas entre os anos de 2012 e 2017, totalizando 74 produções, e as 517 crônicas selecionadas por Rubem Braga e publicadas nos livros: *O conde e o passarinho* (1936), *Morro do isolamento* (1944), *Com a FEB na Itália* (1945 – a partir de 1985 foi publicado como *Crônicas da guerra na Itália*), *Um pé de milho* (1948), *O homem rouco* (1949), *A borboleta amarela* (1955), *O verão e as mulheres* (1957 – que reúne *A cidade e a roça* e *Três primitivos*), *Ai de ti, Copacabana!* (1960), *A traição das elegantes* (1967), *Recado de primavera* (1984) e *As boas coisas da vida* (1988).

As crônicas selecionadas são: *Homem no mar* (O verão e as mulheres); *O homem dos burros* (O verão e as mulheres); *O morador* (O homem rouco); *O motorista 8-100* (O homem rouco); *Pedaço de pau* (A borboleta amarela) e *Um sonho de simplicidade* (A traição das elegantes). As reportagens são: *Livreiro da UnB conquista fãs com paixão pela literatura* (2013); *Chapeleiro cruza o Brasil e espalha mais de 11 mil criações personalizadas* (2014); *Pesquisa revela que maioria dos moradores de favela não quer deixar a comunidade* (2014) e *Imigrante diz que muitos brasileiros consideram haitianos como escravos* (2015).

O trabalho foi organizado em três capítulos, além de introdução e considerações finais. No capítulo um, intitulado **Faces e formas do cotidiano**, fazemos levantamento bibliográfico sobre as definições e características da crônica, a história do gênero no Brasil,

seus precursores e sua relação com os jornais impressos do país e uma breve biografia comentada de Rubem Braga.

No capítulo dois, denominado **Reportagem televisiva: narrativas do cotidiano**, apresentamos conceitos e definições de reportagem e seu papel no jornalismo, além da trajetória profissional de Marcelo Canellas e as características de suas narrativas.

Em seguida, no capítulo três, **Casos e achados da vida**, analisamos as crônicas e as reportagens selecionadas, a partir da caracterização dos personagens e das estratégias narrativas de cada autor, para com isso apresentar especificidades entre crônicas literárias e reportagens televisivas.

Nas **Considerações finais**, reafirmamos a relação entre literatura e jornalismo e crônica e reportagem, identificamos elementos que aproximam as narrativas estudadas e destacamos possíveis contribuições da escrita de Rubem Braga para as reportagens de Marcelo Canellas.

1. FACES E FORMAS DO COTIDIANO

A linguagem está presente em toda atividade social e é importante na interpretação e compreensão do mundo. Para João Francisco Duarte Junior, “[...] o que torna o homem humano é, básica e decisivamente, a palavra, a linguagem” (1994, p. 18). A forma que o mundo é ordenado e concebido tem, portanto, relação com a linguagem. A construção da realidade não é diferente. A realidade está associada à interpretação e maneira de agir do indivíduo:

A partir da linguagem que um povo emprega (e também a partir de suas condições materiais, é claro), ele constrói a sua realidade. A construção da realidade passa pelo sistema linguístico empregado pela comunidade. A linguagem de um povo é o sistema que lhe permite organizar e interpretar a realidade, bem como coordenar as suas ações de modo coerente e integrado (DUARTE JUNIOR, 1994, p. 24).

A partir da linguagem o homem toma consciência dos espaços e dos sentidos e começa a construir significados. João Francisco Duarte Junior ainda observa que “[...] toda construção humana, seja na ciência, na arte, na filosofia ou na religião, trabalham com o real, ou têm nele o seu fundamento ou ponto de partida (e de chegada)”. Ele também ressalta que o homem é “[...] construtor do mundo, o edificador da realidade. Esta é construída, forjada no encontro incessante entre os sujeitos humanos e o mundo onde vivem” (1994, p. 12).

A realidade não é, portanto, algo oferecido ou que pode ser captado da mesma forma por todas as pessoas, mas é construída e pode, inclusive, ser passível de mudança e adquirir novas formas e o homem ganhar outras perspectivas de compreensão sobre o real. O indivíduo como construtor da realidade em sua vida cotidiana pode modificar seus pensamentos e concepções e, assim, estabelecer outros olhares sobre a realidade (DUARTE JUNIOR, 1994).

A complexidade da representação/construção do real é objeto de discussão em diversas áreas do conhecimento, a exemplo das narrativas literárias e jornalísticas. Na literatura, as narrativas não precisam ser construídas a partir de uma verdade factual. As obras podem apresentar ao leitor uma verdade fictícia ou simbólica. “A ficcionalidade literária constrói seres e objetos que não existem no mundo empírico, não possuem verdade factual; ou

melhor, não possuem o compromisso de assemelhar-se ao mundo factual e empírico” (BULHÕES, 2007, p. 17). Para Domício Proença Filho, é consenso que “[...] no texto literário, se configura uma situação que passa a ‘existir’ a partir dele como tal e que caracteriza uma apreensão profunda do ser humano e do mundo” (2007, p. 33).

A obra literária não é fixa e não produz o mesmo efeito em todos os leitores. A interpretação do público está, também, associada à forma que cada indivíduo constrói a realidade. As narrativas não precisam ser comprovadamente baseadas na realidade, mas devem provocar no leitor uma verdade aparente. Para Jonathan Culler, na ficção, a relação entre as histórias narradas e as situações do mundo é uma questão de interpretação. Ele ainda acrescenta que o contexto da ficção “deixa aberta a questão do que trata realmente a ficção. A referência ao mundo não é tanto uma propriedade das obras literárias quanto uma função que lhes é conferida pela interpretação” (1999, p. 38).

Marcello de Oliveira Pinto (2005), ao tratar sobre realidade e ficção, também aponta que a realidade é dinâmica e mutável. Novas construções podem ganhar interpretações e legitimidade e, assim, serem caracterizadas como fatos sociais. Ele ainda observa que “são os indivíduos que constroem, em sociedade, a sua realidade” e que, por exemplo, “os seres humanos são seres humanos no evento da linguagem”:

A linguagem em uso, ou *linguagir*, não transmite nenhuma informação, mas refere-se à atividade social que surge com a coordenação de ações que foram acopladas no processo de mútua adaptação pelos membros de um grupo social. Sem tal coordenação do agir não haveria a possibilidade de se fazer a linguagem e de se descrever. Sem esta possibilidade da descrição, o observador não teria como fazer com que as suas distinções se tornassem conscientes, e nem tão pouco operar distinções entre ficção e realidade (2005, p. 13).

A linguagem e sua compreensão dependem, portanto, do contexto social na qual estão inseridas. Assim, a distinção entre ficção e realidade depende da posição do observador. Wolfgang Iser, por sua vez, observa que “sempre que alguém assume posição de observador e olha para algo, esse algo muda, pois a posição interfere nisso que é observado e antes da observação não existia” (1999, p. 76).

A construção do real baseia-se na relação do homem com o mundo. A realidade pode variar e ganhar novas perspectivas a partir dos olhares dos indivíduos. A posição do

observador sobre os acontecimentos é um dos fatores que ajudam na compreensão da realidade.

1.1 HISTÓRIAS E PERIPÉCIAS DA CRÔNICA

Na literatura e no jornalismo a representação do real está associada às formas e técnicas que escritores e jornalistas utilizam para narrar. No jornalismo não há espaço para a ficção, mas também é um equívoco achar que é possível reportar a realidade absoluta. Já a ficção literária busca propiciar ao leitor uma aproximação entre ficção e realidade.

Na crônica literária, os escritores são observadores que geralmente retratam em seus textos acontecimentos reais da vida, mas que também utilizam o mesmo espaço para expor sensações, opiniões e críticas. O gênero é híbrido e está mais diretamente relacionado à literatura, ao jornalismo e à história.

O significado da palavra crônica está relacionado ao tempo e vem do grego *chrónos*. Na Idade Média e no Renascimento a crônica tinha o caráter de relato histórico, era ordenada cronologicamente e apenas registrava eventos. De acordo com Massaud Moisés, esta concepção não tem qualquer relação com o sentido literário do termo e está mais próxima da historiografia. “Colocada, assim, entre os simples anais e a História propriamente dita, a crônica limitava-se a registrar os eventos, sem aprofundar-lhes as causas ou dar-lhes qualquer interpretação” (2004, p. 110).

Em Portugal, por exemplo, no século XV, Fernão Lopes foi nomeado cronista-mor do país. O escritor passou a ser um profissional remunerado cuja atribuição era registrar os feitos dos antigos reis de Portugal até o reinado de D. Duarte. Os documentos produzidos eram chamados de crônica. Outros escritores, após Fernão Lopes, continuaram a desempenhar a função de registrar fatos e acontecimentos do reino, sob a perspectiva daqueles que exerciam o poder (LAURITO, 1993). Embora a crônica tenha passado por diversas mudanças, de acordo com Ilka Laurito (1993, p.12) o sentido histórico não vai desaparecer.

No Brasil, a carta que Pero Vaz de Caminha escreveu em 1500, relatando ao rei de Portugal a chegada às novas terras², é apontada como crônica, em princípio, no sentido original, de cronista do rei. Contudo, segundo Ilka Laurito (1993, p. 12), o documento

² A carta destinada ao rei D. Manuel I registrou as primeiras impressões dos portugueses sobre as terras que passariam a fazer parte do Império Português e que posteriormente foram denominadas Brasil.

produzido pelo escrivão da armada de Pedro Álvares Cabral exerce papel importante na Literatura Brasileira. A autora concebe a carta com um conceito fechado de registro histórico, mas depois relativiza e define que Caminha foi um observador do seu tempo:

Com efeito, crônica, no velho sentido da palavra, é a Carta de Pero Vaz de Caminha, o escrivão da armada de Pedro Álvares Cabral, que relata ao rei D. Manuel os lances da descoberta do Brasil em 1500. Como a carta só chegaria ao destinatário tempos depois do evento, os acontecimentos relatados no momento mesmo da descoberta já se constituíam, por si, um registro do passado. Nesse sentido, Caminha comporta-se como um cronista à moda do Quinhentismo português. No entanto, comporta-se também como um cronista no sentido atual da palavra – o de flagrador do tempo presente – na medida em que seu relato é contemporâneo dos acontecimentos que narra. Caminha é o cronista do cotidiano do descobrimento, ou seja, do “hoje” de 1500. E um cronista de estilo ágil, vivo e perspicaz (LAURITO, 1993, p. 12).

Também Jorge Sá (2005) defende que a carta de Pero Vaz de Caminha tem uma concepção moderna e não é apenas o registro de um acontecimento histórico. O documento relatava ao destinatário situações circunstanciais, como as vivenciadas pelos portugueses e pelos indígenas. No texto, o escrivão detalhou cenas do cotidiano, apresentou personagens e descreveu os costumes dos povos nativos e foi, segundo Sá, a observação direta do autor e a maneira de narrar os fatos, até mesmo os mais efêmeros, que asseguraram a permanência da carta:

Indiscutível, porém, é que o texto de Caminha é criação de um *cronista* no melhor sentido literário do termo, pois ele recria com engenho e arte tudo que ele registra no contato direto com os índios e seus costumes, naquele instante de confronto entre a cultura europeia e a cultura primitiva. [...] A observação direta é o ponto de partida para que o narrador possa registrar os fatos de tal maneira que mesmo os mais efêmeros ganhem uma certa concretude. Essa concretude lhes assegura a permanência, impedindo que caiam no esquecimento, e lembra aos leitores que a realidade – conforme a conhecemos, ou como é recriada pela arte – é feita de pequenos lances. Estabelecendo essa estratégia, Caminha estabeleceu também o princípio básico da *crônica*: registrar o circunstancial. A história da nossa literatura se inicia, pois, com a circunstância de um descobrimento: oficialmente, a Literatura Brasileira nasceu da crônica (2005, p. 5 a 7, grifos do autor).

Além da carta de Caminha, textos catequéticos, como os escritos religiosos para a doutrinação dos índios, no período colonial, são apontados como crônicas, ainda no sentido de documentar os fatos de um determinado período (LAURITO, 1993, p. 13). Como se observa, os escritos religiosos, assim como a carta de Caminha, foram concebidos como registros. Os textos documentavam o olhar do colonizador sobre uma terra, ainda sem registros formais sobre a própria história, mas também traziam observações críticas e pitorescas sobre o local e as pessoas. Assim, os textos, apesar de terem como finalidade praticar e documentar a catequese, apresentavam notícias e comentários.

No Brasil, é a partir do século XIX, nos rodapés dos jornais, que a crônica, como gênero, começa a ganhar nova face, conforme observam historiadores e críticos literários e culturais. O período é marcado por mudanças sociais com a ascensão da burguesia, o desenvolvimento de uma sociedade capitalista e o aumento da população em centros urbanos. As transformações ocorrem em diversos setores, inclusive na imprensa. A conjuntura, em paralelo com a revolução nas técnicas de produção, provocou aumento no número de leitores e na circulação de jornais.

No século XIX, o fluxo de informações aumentou a clientela, abriu novos mercados e garantiu importância à propaganda. Os periódicos precisavam acompanhar a velocidade das notícias, conquistar público e atrair anunciantes (SODRÉ, 1999, p. 3). Uma das mudanças ocorridas na imprensa escrita do século XIX foi a destinação de um espaço para a publicação de conteúdos diversos, inclusive textos de ficção.

O espaço destinado ao conteúdo ficcional era chamado de *folhetim* e ocupava o rodapé dos jornais, geralmente na primeira página. O *folhetim* surgiu no início do século XIX na imprensa francesa. De acordo com Marcus Vinicius Nogueira Soares (2014, p. 77), o jornal francês *Journal des Débats et Loix Du Pouvoir Législatif, et des Actes du Gouvernement*, em 28 de janeiro de 1800, foi o primeiro a ocupar a parte inferior das páginas com a publicação de textos diversos.

No rodapé dos periódicos os leitores encontravam publicações de assuntos como críticas teatrais, resenhas de livros, política, literatura, moda e jogos de adivinhação, entre outros. O *folhetim* era propício para à publicação de conteúdos destinados ao público que buscava nos periódicos mais do que notícias. Para Marlyse Meyer, a finalidade do folhetim era proporcionar entretenimento aos leitores dos jornais:

Aquele espaço vale-tudo suscita todas as formas e modalidades de diversão escrita: nele se contam piadas, se fala de crimes e monstros, se propõem charadas, se oferecem receitas de cozinha ou de beleza; aberto às novidades, nele se criticam as últimas peças, os livros recém-saídos, o esboço do Caderno B³, em suma. E, numa época em que a ficção está na crista da onda, é o espaço onde se pode treinar a narrativa, onde se aceitam mestres ou noviços no gênero [...] (1992, p. 96 e 97).

As narrativas de ficção ganham espaço nos folhetins a partir da década de 1830. “[...] Praticamente todos os romances passam a ser publicados nos jornais ou revistas, *em folhetim*, ou seja, em fatias seriadas.” (MEYER, 1992, p. 99, grifo da autora). Os folhetinistas eram disputados e o objetivo de gerar expectativa nos leitores para as edições seguintes e atrair mais assinantes para os jornais foi alcançado. É interessante observar que a estratégia de divulgação em fatias ainda é utilizada pelas telenovelas brasileiras nos dias atuais para garantir audiência no dia seguinte.

Folhetim era, portanto, um espaço editorial na imprensa escrita em que uma diversidade de assuntos encontrava abrigo. Para Ilka Laurito (1993, p.16), havia dois tipos de rodapé: o folhetim-romance e o folhetim-variedades. No primeiro, os leitores acompanhavam os romances em capítulos. Na seção de variedades o espaço era destinado aos registros e comentários da vida cotidiana, foi onde, no Brasil, a crônica ganhou novas formas.

Assim como na França, os jornais brasileiros do século XIX também utilizaram os rodapés para a publicação de narrativas de ficção. O *Jornal do Comércio*⁴ destaca-se como “[...] o detonador da revolução folhetinesca (o vero *folhetim*) entre nós, o criador do padrão pelo qual todos os outros vão se reger” (MEYER, 1992, p. 110). Os romances traduzidos eram publicados no rodapé da primeira página, intitulado *folhetim*. No corpo interno do jornal havia a seção *Variedades*, com conteúdos variados, como matérias e resenhas.

A partir de 1850, aos domingos, o jornal passou a publicar a seção *A Semana*, com romances curtos, análises sobre festas e bailes, espetáculos teatrais e política. A linguagem utilizada pelos escritores para tratar de tais assuntos era mais coloquial, permitindo que os leitores fossem informados sobre os acontecimentos habituais e solenes com leveza. Os

³ *Caderno B* é o espaço utilizado pelos jornais para os cadernos dedicados a assuntos de arte, cultura e literatura, dentre outros.

⁴ O *Jornal do Comércio* circulou de 1º de outubro de 1827 a 29 de abril de 2016 e era, até a extinção, o periódico mais antigo do Brasil. Foi fundado pelo francês Pierre René François Plancher e a partir de 1959 passou a fazer parte do grupo Diários Associados. Disponível em: <<http://bndigital.bn.gov.br/artigos/jornal-do-comercio-rio-de-janeiro/>>. Acesso em: 06 out. 2017.

espetáculos de ópera, por exemplo, não eram apenas narrados. Os autores interviam com opiniões pessoais, às vezes de forma irônica, cativando o público (MEYER, 1992).

Os textos com conteúdos diversificados, linguagem coloquial e comentários dos escritores são os embriões da crônica como gênero literário brasileiro. O termo distancia-se do conceito inicial, relacionado aos relatos históricos, e começa a se aproximar da acepção moderna, como a concebemos hoje, ou seja, um texto curto e despretensioso, geralmente, sobre temas do cotidiano. Com o tempo, a crônica ganhou linguagem mais leve e no Brasil tornou-se um gênero literário com características específicas, como o humor, a ironia, a simplicidade e a brevidade.

Antonio Candido (1992, p. 15), ao relacionar crônica e *folhetim*, observa que as mudanças só foram possíveis devido ao aumento da tiragem e o teor mais acessível dos jornais. Ele explica que a crônica não surge com os periódicos brasileiros, mas graças às transformações que o *folhetim* sofreu no país. A crônica, diz ele, encurta e ganha um tom ligeiro. Escritores brasileiros, ainda no século XIX, contribuíram para a disseminação:

Antes de ser crônica propriamente dita foi “*folhetim*”, ou seja, um artigo de rodapé sobre as questões do dia – políticas, sociais, artísticas, literárias. Assim eram os da seção “Ao correr da pena”, título significativo a cuja sombra José de Alencar escrevia semanalmente para o *Correio Mercantil*, de 1854 a 1855. Aos poucos o “*folhetim*” foi encurtando e ganhando certa gratuidade, certo ar de quem está escrevendo à toa, sem dar muita importância. Depois, entrou francamente pelo tom ligeiro e encolheu de tamanho, até chegar ao que é hoje (1992, p. 15).

O título da seção de José de Alencar já evidencia algumas características que a crônica passou a adquirir, a partir do século XIX. Os mais variados assuntos eram tratados pelos escritores com destreza e linguagem descompromissada. Na década de 1850, além de José de Alencar, Machado de Assis se destaca como cronista. Machado começou a escrever crônicas em 1860 no jornal *Diário do Rio de Janeiro*⁵. Durante quatro décadas, as crônicas do escritor registraram momentos importantes da vida no Império e flagraram o cotidiano do período. Segundo Arrigucci Júnior, em seu estudo sobre a crônica,

⁵ “A 1º de junho de 1821 aparecia na Corte o *Diário do Rio de Janeiro*, fundado e redigido pelo português Zeferino Vito de Meireles [...]. Foi, realmente, o primeiro jornal informativo a circular no Brasil. [...] O *Diário do Rio de Janeiro* circulou até 1878” (SODRÉ, 1999, p. 50 e 51).

Machado se afina pelo tom menor que será, daí para frente, o da crônica brasileira, voltada para as miudezas do cotidiano, onde acha a graça espontânea do povo, as fraturas expostas da vida social, a finura dos perfis psicológicos, o quadro de costumes, o ridículo de cada dia e até a poesia mais alta que ela chega a alcançar, como em tantas de Rubem Braga (ARRIGUCCI JÚNIOR, 1987, p. 59).

A participação de autores como José de Alencar e Machado de Assis, como colaboradores de jornais, contribuiu para a formação de um público leitor no Brasil. No caso específico da crônica, ajudou a delinear características que, mais tarde, iriam consolidar-se e tornariam o gênero conhecido. O tom de desconversa que, por exemplo, Machado de Assis deu às crônicas, num momento de evolução do gênero, colaborou para a aclimação da crônica no país.

A crônica é, de acordo com Antonio Candido, um gênero tipicamente brasileiro. “No Brasil ela tem uma boa história, e até se poderia dizer que sob vários aspectos é um gênero brasileiro, pela naturalidade com que se aclimatou aqui e a originalidade com que aqui se desenvolveu” (1992, p. 15). Durante o percurso, diz ele, os textos se afastaram da informação, da lógica argumentativa e da crítica política e se aproximaram da diversão.

Para Marcus Vinicius Nogueira Soares (2014, p. 29), o que Antonio Candido sugere é que as características da crônica no Brasil a diferenciam do modelo europeu da década de 1800 e aponta o que passou a ser chamada de “moderna crônica brasileira”. A crônica criou uma trajetória própria, mais próxima do cenário linguístico do país e do contexto social na qual estava inserida:

Assim, não é que a crônica seja brasileira em sua origem ou que se tornou nacional com o passar dos anos; a atenção que ela dedica à conjuntura interna, local ou nacional, e que, [...] só se manifestaria na formulação moderna da crônica, é a condição *sine qua non* de sua existência, correspondendo, assim, à sua própria funcionalidade, e como tal válida em qualquer latitude cultural (SOARES, 2014, p. 36).

A aproximação da crônica com o contexto social é fundamental para a evolução do gênero literário no Brasil, o que não significa dizer que a crônica seja brasileira. Os textos produzidos aqui passam a ter feição e características próprias, distanciando-se dos folhetins europeus. Assim, os cronistas do século XX teriam sido influenciados pelos escritores

brasileiros do século XIX, como Machado de Assis, que iniciaram o processo de mudança do sentido da crônica no Brasil.

No início do século XX, cronistas como Lima Barreto e João do Rio também contribuíram para o processo de transformação do gênero no Brasil. Nas narrativas destes escritores, a vida nas cidades foi objeto de observação e de registro dos acontecimentos. Segundo Ilka Laurito (1993, p. 35), Lima Barreto utilizava fina ironia e simplicidade verbal para escrever sobre a vida urbana e suburbana do Rio de Janeiro.

Lima Barreto, de acordo com Beatriz Resende, é um cronista da cidade. Como cronista, exercia o ofício “[...] com textos onde a cidade do Rio de Janeiro, objeto de paixão por toda a vida, era descrita, mapeada, defendida, homenageada” (2005, p. 7). Resende ainda acrescenta que Lima Barreto circulava pelas ruas, praças, repartições e instituições públicas em busca de histórias que foram reproduzidas com crítica aos poderosos, contundência e humor.

Assim como Lima Barreto, João do Rio, pseudônimo do contista, cronista e repórter João Paulo Alberto Coelho Barreto (1881 – 1921), foi um observador de seu tempo. Ele buscava pelas ruas da cidade do Rio de Janeiro os assuntos que eram abordados nas suas narrativas e, assim, registrava costumes, comportamentos e as desigualdades sociais do início do século XX. Para Raúl Antelo, “o discurso da crônica, em João do Rio, é o discurso de uma minoria sem história que tenta contar a História” (1992, p. 157). Ele ainda acrescenta que:

A crônica de João do Rio pode, portanto, ser entendida como exigência de autonomia estética, que se manifesta no relativo desinteresse pela crônica enquanto função historiográfica oficial e na conceituação do texto como forma artística independente. Desconhecendo as hierarquias das normas herdadas, João do Rio mostra que, para ele, o relevante é a intenção que estrutura o objeto, a semantização da prática de cronista que determina uma atitude produtora. Essa intenção traduz um novo conceito de legitimação: o de um arbítrio (a moda, a dança) daí em diante reconhecido como objetivamente necessário (ANTELO, 1992, p. 159).

A narrativa de João do Rio, apesar de deixar registrada a vida urbana do início dos anos de 1900, não se interessa pela função histórica da crônica. O escritor não segue uma mera sequência de fatos nos textos para tratar de assuntos como o crescimento e as desigualdades sociais do Rio de Janeiro. Ele vai à procura dos fatos e das histórias que

estavam acontecendo nas ruas das grandes cidades. O autor, a partir do seu olhar, é quem dá relevância ao discurso que quer empregar na crônica.

Carlos Ribeiro, no livro *Caçador de ventos e melancolias: um estudo da lírica nas crônicas de Rubem Braga*, chama a atenção para a importância de João do Rio na evolução da crônica no Brasil. Para Ribeiro, a “grande guinada do gênero para a forma pela qual ele é conhecido hoje, aconteceria por volta de 1900, com Paulo Barreto, mais conhecido pelo pseudônimo de João do Rio”. Ele ainda acrescenta que a crônica ganha características básicas, como “o registro de fatos e acontecimentos do dia a dia, de forma aparentemente despretensiosa, filtrado pela subjetividade do cronista, que percorria a cidade como um *flâneur*⁶” (RIBEIRO, 2001, p. 42).

O cenário que João do Rio narra em suas crônicas é o de um Rio de Janeiro do início do século XX, da *belle époque* brasileira. O período, posterior à proclamação da República e à criação da Academia Brasileira de Letras, é marcado por um processo de criação de espaços e referências e de um “país moderno e civilizado”, pelo menos em termos de um discurso de fachada aristocrática. Novos espaços, como salões, livrarias e confeitarias, foram criados nas cidades. Nestes locais, além das ruas e avenidas, circulavam informações e ideias que serviram de repertório para os escritores (SANTOS; MADEIRA, 1999).

Por outro lado, o gênero ganha novas perspectivas a partir da segunda década do século XX. Conforme observa Ilka Laurito, a partir da Semana de 1922⁷, a crônica “[...] torna-se uma arma de luta, irreverente e incisiva. E despojada dos elementos retóricos da linguagem acadêmica, contra a qual os modernistas se insurgiam” (LAURITO, 1993, p. 36). O contexto contribuiu para que cronistas ganhassem destaque e passassem a utilizar suas narrativas para fazer críticas e denúncias e os textos adquirem marcas de seus autores, com opiniões e impressões. Esta forma de escrita destaca-se ainda mais a partir da década de 1930, tendo em Rubem Braga um autor paradigmático:

O terreno literário exausto do passado já estava devidamente revolvido e revitalizado. E propício ao florescimento de uma crônica de maturidade, viva, atuante e profundamente renovada. Assim, em 1936, estreia em livro aquele mesmo jovem que visitara, sem nenhuma espécie de preconceito

⁶ “Termo usado por Baudelaire para descrever o anônimo observador das ruas, que percorre a cidade moderna mergulhado em seus próprios pensamentos” (RIBEIRO, 2001, p. 49).

⁷ “Em 1922, [...], desencadeou-se a renovação literária e artística denominada Modernismo, a partir da Semana de Arte Moderna, realizada em fevereiro de 1922 em São Paulo. A revolução não se restringiu à literatura, mas envolveu toda a vida nacional” (COUTINHO, 2003, p. 141).

literário, o companheiro de profissão Humberto de Campos. E é esse jovem – que, na época da Semana de 22, tinha apenas 9 anos de idade – quem vai tornar-se o divisor de águas da crônica do século XX e o cronista maior da modernidade: Rubem Braga (LAURITO, 1993, p. 40).

Rubem Braga começou a se destacar como cronista na década de 1930. As publicações de seus textos em jornais e revistas contribuíram para a disseminação da crônica entre os leitores brasileiros. Antonio Candido chama a atenção para o período ao afirmar que é no decênio de 1930 que a crônica moderna se definiu e consolidou no Brasil. “[...] Deixando de ser comentário mais ou menos argumentativo e expositivo para virar conversa aparentemente fiada, foi como se a crônica pusesse de lado qualquer seriedade nos problemas” (CANDIDO, 1992, p. 17).

Os cronistas modernos trouxeram para os textos um ar despreocupado, com linguagem simples e próxima da oralidade. Os escritores observavam os fatos do cotidiano e todas as mudanças sociais da época e narravam os acontecimentos como se estivessem contando casos corriqueiros. Os sentimentos do narrador, assim como a crítica social, eram tratados com certo descomprometimento.

Afrânio Coutinho observa que a crônica passou a significar um gênero literário de prosa em que “[...] menos importa o assunto, em geral efêmero, do que as qualidades de estilo, a variedade, a finura e argúcia na apreciação, a graça na análise de fatos miúdos e sem importância, ou na crítica de pessoas” (2003, p. 121). O autor ainda ressalta que a crônica precisa apresentar qualidade literária e o estilo que o escritor imprime tem papel fundamental nas narrativas:

Como se viu, a acepção do vocábulo evoluiu, modernamente, designando também, e com mais frequência, o comentário ligeiro ou a divagação pessoal feita com bom gosto literário, ligada estreitamente à ideia da imprensa periódica, pois nela revela-se o cronista. Tão característica é a intimidade do gênero com seu veículo natural que muitos críticos se recusam a ver na crônica, a despeito da voga de que desfruta, algo durável e permanente, considerando-a uma arte menor. [...]. De qualquer modo, aceite-se ou não a permanência da crônica, é certo que ela somente será considerada gênero literário quando apresentar qualidade literária, libertando-se de sua condição circunstancial pelo estilo e pela individualidade do autor (COUTINHO, 2003, p. 123).

O tom informal, o enfoque impressionista do autor ao comentar os acontecimentos do cotidiano e a dinâmica com o tempo, associada à superação dos fatos no dia seguinte, são características que, segundo Carlos Ribeiro, dão um status de gênero literário à crônica. “É a arte da conversa, e, melhor ainda, da desconversa: do dizer muito como quem não está dizendo nada. Ou como quem não tem nada de importante para dizer” (2001, p. 33 e 34).

No jornalismo brasileiro, a crônica caracteriza-se, de acordo com classificação proposta por José Marques de Melo (2003, p. 149), como um gênero opinativo. Marques de Melo explica que em gêneros como a crônica o jornalista expressa sua opinião. “Trata-se do embrião da reportagem. Ou seja, uma narrativa circunstanciada sobre os fatos observados pelo jornalista num determinado espaço de tempo”. Em outro estudo, o autor observa que, “a crônica é um gênero do jornalismo contemporâneo, cujas raízes localizam-se na história e na literatura, constituindo suas primeiras expressões escritas” (2005, p. 139). São textos publicados nas páginas de opinião dos jornais e que diferenciam-se da notícia. Na imprensa brasileira, a crônica é um gênero situado entre a informação e a narração literária:

Isso não significa que a nossa crônica esteja dissociada do cotidiano, do contemporâneo. Ao contrário, sua motivação principal é o conjunto dos fatos que o jornal acolhe em suas páginas e colunas. Só que ela não os reconstitui, sua função é a de apreender-lhes o significado, ironizá-los ou vislumbrar a dimensão poética não explicitada pela teia jornalística convencional (2005, p. 147).

O cotidiano retratado nos jornais é a principal fonte para os cronistas. Entre os formatos do gênero opinativo no jornalismo, o gênero está em colunas de jornais impressos, em programas de rádio, em sites de informação e em produções jornalísticas para a televisão. A crônica, nos veículos de comunicação, é um texto narrativo em que o autor dá uma versão sobre determinado acontecimento, mas com toque que é pessoal e característico da sua escrita:

Forma de expressão do jornalista/escritor, a crônica tem por objetivo transmitir ao leitor seu juízo sobre fatos, ideais e estados psicológicos pessoais e coletivos. Tem, em seu sentido tradicional, o relato de acontecimento de ordem cronológica (*kronos = tempo*), reportando-nos à atualidade, ao momento, ao instante (RÊGO; AMPHILO, 2010, p. 105).

Na literatura, a crônica literária, de acordo com definição de Davi Arrigucci Júnior (1987), é um texto curto, subjetivo, na primeira pessoa do singular, pessoal, despretensioso, próximo da conversa e do cotidiano e com linguagem simples e comunicativa. Massaud Moisés, por sua vez, acrescenta: “Ambiguidade, brevidade, subjetividade, diálogo, estilo entre oral e literário, temas do cotidiano, ausência de transcendente [...]” e efemeridade como os requisitos essenciais da crônica (1998, p. 119).

Embora Moisés diga que uma das características da crônica é ausência de transcendente, observamos que Afrânio Coutinho, ao classificar o gênero, identifica o que ele chama de *crônica metafísica*, “constituída de reflexões de cunho mais ou menos filosófico ou meditações sobre os acontecimentos ou sobre os homens”. Ainda de acordo com Coutinho, as outras classificações são: *crônica narrativa*, que se aproxima do conto e tem como eixo uma estória ou episódio; *crônica-informação*, que apenas divulga fatos; *crônica-comentário*, que acumula acontecimentos; e *crônica poema-em-prosa*, que o autor cita Rubem Braga como exemplo de cronista, “[...] de conteúdo lírico, mero extravasamento da alma do artista ante o espetáculo da vida, das paisagens ou episódios para ele carregados de significado” (COUTINHO, 2003, p. 133).

A natureza da crônica é ser flexível e a classificação proposta por Afrânio Coutinho não significa que os traços de um tipo não possam ser reconhecidos nos demais. É importante observarmos que, ao definir a crônica poema-em-prosa, o autor reduz a expressão lírica da crônica à manifestação pessoal do autor e a descrição não traduz a importância do poema-em-prosa.

Ao tratar sobre os conceitos da poética, Emil Staiger observa que os traços de um gênero podem ser observados nos demais. Para Staiger, nas obras artísticas pode haver a participação, em diferentes graus, dos gêneros lírico, épico e dramático. “[...] Existe sem dúvida uma conexão entre lírico e a Lírica, épico e a Épica, dramático e o Drama. Os exemplos mais típicos do lírico serão encontrados na Lírica, os do épico, nas Epopeias”. Entretanto, o autor acrescenta que não é possível concluir que “[...] possa existir em parte alguma uma obra que seja puramente lírica, épica ou dramática” (Staiger, 1997, p. 15).

Ainda de acordo com Emil Staiger, os versos líricos se diferenciam dos demais porque podem comover e surpreender a qualquer hora o leitor. Ele observa que “o lírico nos é inculcado”, mas que precisamos estar receptivos. “Isso acontece — quando sua alma está afinada com a do autor. Portanto, a poesia lírica manifesta-se como arte da solidão, que em estado puro é receptada apenas por pessoas que interiorizam essa solidão” (1997, p. 49). Para

Staiger, “a criação lírica é íntima” e apresenta o mundo interior do autor. “A Lírica deve mostrar o reflexo das coisas e dos acontecimentos na consciência individual” (1997, p. 57).

Nas obras líricas, de acordo com Octavio Paz, a participação do leitor é essencial para a compreensão do que está escrito. “O poema é uma possibilidade aberta a todos os homens, qualquer que seja seu temperamento, seu ânimo ou sua disposição”. Ele ainda acrescenta que poema é possibilidade de “[...] algo que só se anima ao contato de um leitor ou de um ouvinte” (1982, p. 30). É através do leitor que o poema atinge o estado de poético.

1.2 RUBEM BRAGA, O CONTADOR DE HISTÓRIAS

Na literatura brasileira, Rubem Braga se consolidou como um escritor essencialmente cronista. Como vimos anteriormente, seus textos são apontados por Coutinho como exemplos de *crônica poema-em-prosa*. As crônicas de Braga caracterizam-se pelo lirismo, linguagem despretensiosa e simples e estilo oral. Para Davi Arrigucci Júnior, as histórias contadas pelo cronista “tem um ar pensativo, ruminante e lírico, encaracolado em si mesmo e às vezes também na fumaça de um cigarro” (1987, p. 35).

Carlos Ribeiro, estudioso da obra do autor, observa que a narrativa de Rubem Braga não se trata de uma obra lírica, contudo, o lirismo é uma característica marcante nas crônicas do escritor. A prosa poética de Braga, ainda segundo Ribeiro, consegue reunir perfeitamente o lirismo e a crítica social e não é somente a expressão da alma de um autor que se isola do mundo e narra experiências individuais:

[...] um dos aspectos que marcam profundamente a obra de Rubem Braga é o seu compromisso visceral com a realidade social do tempo em que viveu, realidade esta que está presente em suas crônicas, ainda que apenas como ponto de partida para uma reflexão que ultrapassa os fatos para alcançar, aí sim, o que existe de mais essencial neles (RIBEIRO, 2001, p. 96).

Rubem Braga foi um observador de seu tempo, narrando, muitas vezes, fatos aparentemente simples do cotidiano. Como crítico social, não deixou de registrar o crescimento desorganizado das grandes cidades, a desigualdade social, os preconceitos racial e social, a pobreza e o descaso dos governos com os mais pobres. Apesar de ter lançado o

Livro de versos (1980) e a obra infanto-juvenil *O menino e o tuim* (1986), Braga está na história da Literatura Brasileira basicamente como um escritor cronista.

Os 77 anos de Rubem Braga (1913-1990) foram vividos de forma intensa. Além de cronista, foi repórter, trabalhou em farmácia (1928), agência de propaganda (1938) e como vendedor de pedras semipreciosas (1938); foi correspondente de guerra na Itália (1944-1945), um dos fundadores do Partido Socialista Brasileiro (1946), diplomata no Chile (1955), embaixador no Marrocos (1961), dono da Editora do Autor (1960-1966) e da Editora Sabiá (1967-1972), além de tradutor. O escritor, natural de Cachoeiro de Itapemirim, nasceu em 12 de janeiro de 1913, e faleceu em 19 de dezembro de 1990, no Rio de Janeiro. Nas mais de sete décadas de vida, além de trabalhar no Chile, França, Itália e Marrocos, atuou nas cidades de Niterói, Belo Horizonte, São Paulo, Rio de Janeiro, Recife e Porto Alegre e deixou registrado nas crônicas histórias e experiências de todos os lugares em que viveu.

Apontado pela crítica como consolidador da crônica moderna, Braga escreveu, ao longo da vida, mais de 15.000 crônicas⁸ sobre temas variados. O primeiro texto do gênero que iria destacá-lo foi publicado em 1926, quando era estudante e tinha 13 anos, no jornal *O Itapemirim*, órgão oficial do grêmio estudantil do Colégio Pedro Palácios, de Cachoeiro de Itapemirim. A atividade escolar, solicitada pelo professor de português, era uma redação sobre a lágrima e muitos acreditavam que o menino tímido e de pouco riso tinha copiado o texto de alguém (CARVALHO, 2007, p. 63):

Quando a alma vibra, atormentada, às pulsações de um coração amargurado pelo peso da desgraça, este, numa explosão irremediável, num desabafo sincero de infortúnios, angústias e mágoas indefiníveis, externa-se oprimido, por uma gota de água ardente como o desejo e consoladora como a esperança; e esta pérola de amargura arrebatada pela dor ao oceano tumultuoso da alma dilacerada é a própria essência do sofrimento: é a lágrima (RUBEM BRAGA apud CARVALHO, 2007, p.64).

O texto era carregado de adjetivos que mais tarde seriam abandonados pelo escritor. “Tem horror aos adjetivos. Para ele, as coisas já trazem, dentro de si, suas qualidades – estáveis e maciças, como os frutos de uma árvore – e não precisam de adornos, nem de simulacros para se definirem” (CASTELLO, 1996, p. 52). Até se consolidar como cronista, Braga passou pelas redações de muitos veículos de comunicação impressos do país.

⁸ CASTELLO, José. Na cobertura de Rubem Braga. Rio de Janeiro: José Olympio, 1996.

A carreira jornalística inicia-se em 1928 como colaborador do jornal *Correio do Sul*, de propriedade de dois dos seus sete irmãos, Armando e Jerônimo Braga. Nesta época, Rubem Braga vivia no Rio de Janeiro, onde foi terminar os estudos colegiais. Da então capital federal⁹, ele mandava artigos de política e economia, poemas e crônicas (CARVALHO, 2007, p. 74).

A relação de Rubem Braga com o jornalismo sempre existiu. Bacharel em Direito por formação, o cronista nunca foi buscar o diploma na Faculdade de Direito de Belo Horizonte e sua vida profissional esteve associada aos jornais. Na capital de Minas Gerais, por indicação do irmão Newton Braga, responsável também por apresentá-lo aos jornalistas e intelectuais mineiros da época, foi trabalhar no *Diário da Tarde*, do grupo Diários Associados, de Assis Chateaubriand¹⁰ e escreveu a primeira reportagem em 1932:

Escrita com ironia e a leve melancolia que somente o leitor cachoeirense se acostumara a ler, a reportagem teve tal êxito que a direção do *Diário da Tarde* chamou o autor: a partir da semana seguinte, Rubem seria o responsável pela seção “Notas sociais – Nos bares e nos salões”, sob o título “Qualquer coisa”: são notinhas, poemas telegráficos, piadas, notícias de casamento e de falecimento, todos com um machadiano “Tome nota, leitora” [...] (CARVALHO, 2007, p. 164).

A seção de Rubem Braga no jornal *Diário da Tarde* era bem próxima do que era praticado nos folhetins do século XIX. O jornalista, assim como o folhetinista, podia tratar em um mesmo espaço sobre assuntos diversos, como o título “Qualquer coisa” já demonstrava. A formação do cronista na imprensa está, portanto, associada à ideia de *folhetim*, como aconteceu na origem da crônica como gênero literário.

Como repórter e cronista, Braga trabalhou e colaborou durante toda a sua produção em diversos veículos de comunicação: *A Manhã*, *Comício*, *Correio da Manhã*, *Correio do Povo*, *Diário Carioca*, *Diário da Noite*, *Diário de Notícias*, *Diário de Pernambuco*, *Diário de S. Paulo*, *Diretrizes*, *Estado de Minas*, *Estado de S. Paulo*, *Folha da Tarde*, *Folha de Minas*, *Folha do Povo*, *Jornal do Brasil*, *Manchete*, *O Globo*, *O Imparcial*, *O Jornal*, revistas *Realidade*, *Nacional*, *Veja* e *Visão* e *TV Globo*. Apesar de ser jornalista e de

⁹ A cidade do Rio de Janeiro foi a capital do Brasil de 1763 a 1960.

¹⁰ Francisco de Assis Chateaubriand Bandeira de Mello (1892 - 1968) foi advogado, empresário, escritor, jornalista e político brasileiro. Na década de 1920 criou o grupo *Diários Associados*, conglomerado de empresas jornalísticas que reunia jornais, revistas, emissoras de rádio e de televisão.

ter produzido reportagens ao longo da carreira, segundo Marco Antonio de Carvalho, autor da biografia **Rubem Braga: um cigano fazendeiro do ar** (2007), escrever reportagens não era uma tarefa apreciada por Braga:

É o repórter diário que deve ouvir depoimentos políticos, fazer reportagens sobre temas banais, traduzir telegramas maçantes – Braga jamais aceitaria bem esse serviço braçal do jornalismo, assim como só faria reportagem policial no seu próprio jornal, o recifense *Folha do Povo*, pouco mais tarde –, e muitas vezes encontrava neste trabalho aborrecido o material para a crônica diária (CARVALHO, 2007, p. 164, grifo do autor).

Foi em Recife, na década de 1930, que Braga, ao deparar-se com problemas e desigualdades sociais da capital pernambucana, escreve crônicas que ganharam destaque, como “Luto da família Silva” e “O conde e o passarinho”. A Igreja Católica foi outro tema explorado e criticado pelo cronista, como observa Carvalho, em 1935, na “[...] rápida passagem pelo Recife [...], Rubem Braga publica alguns dos textos mais agressivos já escritos na imprensa brasileira contra a poderosa Igreja, seus sacerdotes e fiéis” (2007, p. 226). Segundo ele, alguns anos antes, em 1933, por causa de um artigo sobre a padroeira de Belo Horizonte em uma sexta-feira da Paixão, o cronista precisou sair da capital mineira e ir trabalhar em São Paulo:

Naquele dia, escreveria um artigo irreverente e considerado desrespeitoso à imagem de Nossa Senhora de Lourdes, padroeira de Belo Horizonte. Foi o bastante para que a Igreja em Minas declarasse guerra aos jornais de Chateaubriand. O arcebispo metropolitano, d. Antônio dos Santos Cabral, deu ordens para que todos os padres dedicassem suas prédicas e sermões dominicais ao trabalho de demolição do *Estado de Minas* e do *Diário da Tarde* (CARVALHO, 2007, p. 186).

Na década de 1930, com Getúlio Vargas como presidente da república e com a repressão do Estado Novo, Rubem Braga foi preso três vezes e passou por um período de instabilidade profissional. Em 1944, embarca para a Itália como jornalista correspondente do jornal *Diário Carioca* para acompanhar a Força Expedicionária Brasileira, que atuou na Segunda Guerra Mundial (1939-1945). Os textos produzidos na época deram origem ao livro *Com a FEB na Itália* (1945), posteriormente denominado *Crônicas da Guerra na Itália*

(1985), e trazem uma das destacadas características das crônicas de Braga, conforme observa Dubiela:

Ao contrário do que seria a função obrigatória do repórter, ou seja, fazer somente o relato meramente jornalístico dos fatos ou ainda contar a versão militar-governista, Rubem Braga retratava a guerra a partir de fragmentos do dia a dia no *front*, tomando a parte pelo todo, celebrando uma das suas maiores características: o foco no indivíduo, que reflete, por suas experiências particulares, o sentimento coletivo do meio em que vive, numa espécie de metonímia social [...] (DUBIELA, 2007, p. 38, grifo da autora).

A característica da prosa de Rubem Braga de despertar nos leitores sentimentos coletivos a partir de experiências particulares cria uma proximidade com personagens e histórias retratadas nos textos. Mesmo nas crônicas autobiográficas, que trazem especificidades de quem passou a infância em Cachoeiro de Itapemirim ou os anos de 1930 no Rio de Janeiro, Rubem Braga apresenta experiências capazes de transmitir um sentimento de reconhecimento e empatia. Para Davi Arrigucci Júnior, o escritor retoma a tradição de narrador oral, de contador de histórias e “[...] o eu que nos fala nas crônicas de Braga de fato fala para todos, fala para a comunidade ampla dos homens. [...] Nela o outro se inclui com seus problemas. Nela se espelham os anseios, os desejos, o imaginário de todos” (ARRIGUCCI JUNIOR, 1999, p. 154).

De acordo com Carlos Ribeiro (2009, p. 88), Braga escreveu sobre quase todos os temas importantes do século XX: religião, política, ditaduras, presos políticos, censura, pobreza, desigualdade social, novas tecnologias, mulheres no mercado de trabalho, cultura, ecologia e muitos outros. As crônicas apresentam, portanto, um panorama das situações políticas, sociais e culturais que chamaram a atenção do autor. A prosa de Braga destaca-se e o que a diferencia das demais é a forma que ele escrevia e denunciava as questões:

O grande diferencial da sua atuação estava, portanto, num estilo pessoal que harmonizava, com grande habilidade, a informação com os deslocamentos de sentido que imprimia aos seus textos, colocando a nu, com sua habitual ironia, os discursos dominantes. Mais do que nos fatos, a denúncia se dava no terreno da própria linguagem, o que, não poucas vezes, exasperou os que o perseguiam e detravam (RIBEIRO, 2009, p. 93).

O estilo pessoal da prosa de Rubem Braga também se fez presente nos textos de denúncia e crítica social e a linguagem, muitas vezes, foi ferramenta para combater os discursos dos que estavam no poder. Ao tratar de temas do cotidiano ou de cenas simples da vida, não foi diferente. Braga empregava técnicas que o aproximava da poesia e que fez dele um cronista com uma linguagem simples, agradável e com um lirismo acentuado. Por isso, Coutinho (2003) afirma que:

Sua técnica é dar pouco apreço aos fatos do mundo real e muitas vezes os escolhe como simples pretexto para a divagação pessoal. É seguramente o mais subjetivo dos cronistas brasileiros. E o mais lírico. Muitas de suas crônicas são poemas em prosa. Apresentando a originalidade de uma imaginação poética e erradia, Rubem Braga, em seu lirismo, escreve sem ornatos e alcança às vezes a simplicidade clássica, numa língua despojada, melodiosa, direta (COUTINHO, 2003, p. 132-133).

Rubem Braga consolidou-se como cronista com narrativas próximas da oralidade, simples, leves, líricas, melancólicas, críticas e sobre diversos assuntos. O escritor vivenciou importantes transformações sociais ao longo de sua trajetória profissional e registrou nas crônicas histórias e experiências pessoais e coletivas que ajudam a compreender a conjuntura do século XX. Os principais veículos para publicação dos textos do escritor foram os jornais e revistas e o contato diário do leitor com as narrativas contribuiu para a consolidação da crônica no Brasil.

Assim como em outros períodos, literatura e imprensa convergem e, para alguns estudiosos, a relação entre crônica e jornalismo não se limita apenas a publicação dos textos literários nos periódicos. Os teóricos acreditam que existe relação entre crônica literária e reportagem jornalística. Segundo Massaud Moisés, “[...] em toda crônica, por conseguinte, os indícios de reportagem situam-se na vizinhança, quando não em mescla com os literários; e é a predominância de uns e de outros que atrairá o texto para o extremo do jornalismo ou da literatura”. Ainda para o autor, “a crônica oscila, pois, entre a reportagem e a literatura, entre o relato impessoal, frio e descolorido de um acontecimento trivial, e a recriação do cotidiano por meio da fantasia” (1998, p. 105).

No jornalismo atual, as reportagens estão cada vez mais voltadas para a humanização dos relatos e, assim como as crônicas, registram o cotidiano, os costumes e as histórias de uma época. São narrativas que aprofundam e contextualizam os acontecimentos e

que, mesmo tendo o caráter informativo, retratam a realidade com um estilo mais livre e menos rígido e imediatista.

2 REPORTAGEM: NARRATIVAS DO REAL

Na narrativa jornalística, a discussão sobre o real ganha contornos diferentes da literatura. Marcelo Bulhões (2007, p. 22) aponta que uma das crenças impostas ao jornalista consiste na ideia de que ele teria a capacidade de ter “acesso aos contornos exatos do real” e de “transmiti-lo com autenticidade”. Para o autor, a ideia de que o jornalista é um transmissor da realidade e a definição do que é real são questionáveis. Ele acrescenta que os discursos estão associados à linguagem e aos interesses econômicos e sociais.

O discurso é construído a partir das escolhas do narrador. A definição do que é real está associada a questões mais amplas, como os interesses, os gostos e a formação do indivíduo. A realidade é transmitida a partir de um recorte da situação que envolve vários fatores. Não é algo puro e construído de forma aleatória. Os discursos da realidade são, portanto, representações, como observa Marcelo Bulhões:

[...] o real nunca é algo intacto e puro, mas se dá a conhecer sempre como linguagem, na constituição dos discursos. Assim, aquilo a que chamamos *realidade factual* nunca estaria a salvo de uma construção de linguagem, a qual, por sua vez, é moldada no palco das relações sociais e econômicas. Desse modo, os discursos seriam sempre representações inapelavelmente acopladas a condições materiais e interesses de classes e grupos sociais (2007, p. 22).

Contudo, no jornalismo, a interpretação e a representação dos acontecimentos do cotidiano devem estar sempre próximas dos parâmetros objetivos. O público, ao consumir uma notícia, está à procura de representações diretas dos fatos, conforme se apresentam. As personagens e os acontecimentos narrados não podem ser frutos da invenção e imaginação do jornalista. Eles precisam ser retratados de forma denotativa.

Nelson Traquina argumenta que “a notícia não é ficção, isto é, os acontecimentos ou personagens das notícias não são invenção dos jornalistas” (2005, p. 30). O jornalismo, diz ele, é uma parte seletiva da realidade, mas que existe um acordo tácito entre os jornalistas e o público que garante credibilidade às notícias produzidas. Traquina observa ainda que o acordo com o leitor/ouvinte/telespectador deve ser mantido, porque

A transgressão da fronteira entre realidade e ficção é um dos maiores pecados da profissão de jornalista, merece a violenta condenação da comunidade e quase o fim de qualquer promissora carreira de jornalista. No entanto, dever-se-ia acrescentar rapidamente que muitas vezes essa “realidade” é contada como uma telenovela, e aparece quase sempre em pedaços, em acontecimentos, uma avalanche de acontecimentos perante a qual os jornalistas sentem como primeira obrigação dar resposta com notícias, rigorosas e se possível confirmadas, o mais rapidamente possível, perante a tirania do fator tempo (TRAQUINA, 2005, p. 20).

O receptor busca nas mensagens, divulgadas através dos textos jornalísticos, informações sobre situações reais. No entanto, um mesmo acontecimento é, na maioria das vezes, retratado por diferentes profissionais e empresas de comunicação e o fato pode ser narrado de diversas formas. François Jost observa que “a realidade não é somente um objeto de conhecimento ou de saber, ela é também um objeto de nossa apreensão do mundo” (2009, p. 16). A apreensão que cada jornalista tem do mundo e o seu olhar sobre os fatos interferem, mesmo que indiretamente, na construção das narrativas.

Felipe Pena esclarece que os fatos jornalísticos são construídos por indivíduos com interesses, preconceitos, opiniões e gostos pessoais. Para o autor, a objetividade no jornalismo é uma das ferramentas utilizadas para amenizar as influências subjetivas no relato. Entretanto, Pena explica que a objetividade é uma metodologia de trabalho e não pode ser vista como negação à subjetividade. “A objetividade é definida em oposição à subjetividade, o que é um grande erro, pois ela surge não para negá-la, mas sim por reconhecer a sua inevitabilidade”. O autor ainda observa que o jornalista precisa desconfiar dos fatos e não deve cultuá-los como “expressão absoluta da realidade” (2005, p. 50).

Marconi Oliveira da Silva (2006), em um estudo sobre jornalismo, linguagem e realidade, aponta que o jornalismo mantém relações com a realidade. Contudo, para ele, o que o jornalismo apresenta ao público é um tratamento sobre a realidade. Segundo Silva, esse tratamento acaba sendo interpretado como um retrato do mundo que, por sua vez, é determinado a partir da compreensão de cada indivíduo. Assim, a narrativa jornalística é construída a partir de valores já estabelecidos:

[...] mesmo que apresente para o leitor um fato “novo” como informação genuína, este fato carrega no seu bojo um “*dado*”, ou seja, uma informação de fundo, que é sobre este (background) que a leitura do leitor vai incidir. Assim sendo, mesmo que o “*dito*” tenha um mesmo referente, o sentido é diferente para cada interlocutor (2006, p. 13).

O fato narrado exige que o leitor tenha um conhecimento antecipado sobre os assuntos. Ele não precisa saber detalhes e nem conhecer a história narrada, mas para que se estabeleça um contrato de leitura com o público é preciso existir dados que sejam de conhecimento público e compartilhados pela sociedade. As narrativas jornalísticas refletem as conjunturas sociais, econômicas e culturais de uma sociedade. Mesmo quando trata de questões de outros países, por exemplo, há explicações e associações que ajudam o público a compreender o que está sendo dito.

A linguagem jornalística apresenta ao público, através das narrativas, um mundo estabelecido a partir de crenças e valores já existentes. Para Marconi Oliveira da Silva, nos textos jornalísticos informativos, aqueles que narram os acontecimentos, como as notícias e as reportagens, há uma apreensão do mundo e a construção de uma configuração da “realidade”. Silva também ressalta que a aceitabilidade do mundo precisa ser coordenada com a realidade em que se vive:

O jornalismo vai destacar aqueles fatos que mais revelam os valores e crenças da sociedade naquele momento histórico. É preciso alertar, no entanto, que o mérito dos fatos jornalísticos está nas pessoas que aparecem como agentes ou pacientes deles. São personagens escolhidos como protótipos ou representantes categoriais da comédia humana. Suas ações vão mapeando os significados do mundo, descobrindo relações e mostrando os sistemas de conhecimento e comunicação (2006, p. 93).

Para que os textos jornalísticos sejam compreendidos, é preciso aproximar as narrativas do público. Uma das estratégias utilizadas é personificação das histórias. As pessoas gostam de saber o que acontece com o outro e se sentem representadas. As personagens são escolhidas como protótipos dos valores e das crenças destacadas nas narrativas. Elas, mesmo quando as histórias são individuais, revelam situações e acontecimentos universais.

Os textos jornalísticos produzidos para jornais, revistas, rádio, televisão e internet são classificados por gêneros. José Marques de Melo, estudioso sobre o assunto, explica que até o século XX as narrativas jornalísticas eram categorizadas em apenas dois gêneros: opinativo e informativo (2010, p. 25). Em outro estudo, o autor esclarece que os textos jornalísticos que narram o que se passa são os de informação e os que apresentam versões sobre o que se pensa sobre o que se passa são os de opinião (2003, p. 63).

Nas narrativas “que se agrupam na área de opinião, a estrutura da mensagem é co-determinada por variáveis controladas pela instituição jornalística”, são os editoriais, comentários, artigos, resenhas, colunas, crônicas, caricaturas e cartas. Já as que dependem de um “referencial exterior à instituição jornalística” e de uma “eclosão e evolução dos acontecimentos” são classificadas como jornalismo informativo, como as notas, notícias, reportagens e entrevistas (MELO, 2003, p. 65).

Ainda para Marques de Melo, na passagem para o século XXI surgem outros três gêneros jornalísticos: o interpretativo, o diversional e o utilitário. O autor esclarece que textos “conotados pelo humor ou pela ironia que deixavam de perfilar no território pertencente ao gênero opinativo” são classificados como diversional e as matérias que focam serviços devem ser classificadas como gênero utilitário (2010, p. 27). As matérias que não se enquadravam nos formatos entrevista ou reportagem devem ser agrupadas no gênero interpretativo.

Sobre o gênero interpretativo, Lailton Alves da Costa e Janine Marques Passini Lucht explicam, a partir do estudo de outros autores, que há duas vertentes sobre o gênero. O primeiro aponta que a estrutura da reportagem, com aprofundamento do tema, antecedentes, contextualização, humanização e análise, se aproxima do que pode ser classificado como jornalismo interpretativo. A outra vertente estudada por Costa e Lucht amplia a classificação e inclui formatos como análise, perfil, enquete e cronologia¹¹ no gênero interpretativo (2010, p. 115).

A pesquisadora Lia Seixas propõe outra classificação. Em seu livro *Redefinindo os gêneros jornalísticos: proposta de novos critérios de classificação* (2008), ela sugere que os textos devem ser divididos entre os gêneros discursivos jornalísticos e os gêneros discursivos jornalísticos¹² (2008, p. 333). Fazem parte do gênero discursivo jornalístico, por exemplo, a notícia, a nota, a reportagem, a entrevista, o infográfico, o editorial, a coluna e o comentário. Já o artigo, a crônica (brasileira), a carta e a caricatura são gêneros discursivos jornalísticos:

Um gênero discursivo jornalístico deve, pelo menos: 1) ser produzido pela organização jornalística, empregando a competência de procedimento, e

¹¹ A análise apresenta ao leitor dados complementares sobre o fato; o perfil é a descrição de uma personagem, destacando seu comportamento na sociedade; a enquete permite que o entrevistado interprete a informação de forma rápida; e a cronologia é um complemento da informação principal a partir dos dados cronológicos de um acontecimento (Costa e Lucht *apud* Dias, 2010, p. 115).

¹² De acordo com Lia Seixas (2009, p. 83), “o termo jornalístico [...] se refere à produção no interior da organização jornalística”.

satisfazer a uma ou mais finalidades institucionais; 2) ter como enunciador, no ato da troca comunicativa, a instituição jornalística; 3) apresentar uma lógica enunciativa formada por compromisso de adequação do discurso à realidade, como objetos de acordo e/ou argumentos de acordo, operados e interpretados segundo tópicos jornalísticos. Já os gêneros discursivos jornalísticos têm outra combinação: 1) a instituição jornalística não faz parte da dimensão do enunciador; 2) a competência de procedimento empregada não é de nenhum sujeito comunicante da organização jornalística, portanto é de outra formação discursiva; 3) a lógica enunciativa não trabalha, obrigatoriamente, como objetos de acordo e pode ser formada por compromissos de crença sobre a adequação do enunciado à realidade (SEIXAS, 2009, p. 83).

Em muitos momentos da prática jornalística, no dia a dia, os gêneros se misturam e os formatos não são claramente definidos. Para estudiosos da área, a divisão que existe é entre textos informativos e textos opinativos. A discussão sobre os gêneros jornalísticos é ampla. O trabalho aqui proposto não tem como objetivo esgotá-la, mas situar a reportagem como um gênero informativo, podendo também ser classificada, como alguns estudos indicam, como um gênero interpretativo.

A reportagem caracteriza-se por abordar os assuntos de forma humanizada, aprofundada e contextualizada. Muniz Sodré e Maria Helena Ferrari apontam que a reportagem é “lugar por excelência da narração jornalística” e, como observam, possui personagens, ação dramática e descrições de ambiente (1986, p. 9). Estudiosos da área de jornalismo propõem classificações para a reportagem. Sodré e Ferrari (1986) dividem a reportagem em: de fatos, quando os acontecimentos são narrados por ordem de importância; de ação, a narrativa exige mais movimento e começa pelo fato mais atraente; e documental, quando os elementos são apresentados de maneira objetiva.

Nilson Lage sugere que a reportagem seja dividida em investigativa, interpretativa e novo jornalismo. A reportagem investigativa refere-se ao relato que exige tempo e esforço do repórter para levantar dados sobre determinado tema. Para o autor, a interpretativa é muito utilizada na cobertura de temas científicos porque consiste “[...] em um tipo de informação em que se evidenciam consequências ou implicações dos dados” (2017, p. 136). Enquanto que o novo jornalismo consiste na utilização da literatura nos textos jornalísticos.

O novo jornalismo “foi mais uma atitude que se processou na fluência de uma prática textual desenvolvida em alguns jornais e revistas americanas, inicialmente com as chamadas reportagens especiais”. A tendência surgiu na década de 1960, nos Estados Unidos, e trouxe mudanças na forma de fazer jornalismo. Os representantes do novo jornalismo,

também chamado de jornalismo literário, tomado emprestada técnica do realismo literário, como o detalhamento espacial, a construção cena a cena e a presença de diálogos para caracterizar personagens (BULHÕES, 2007, p. 145).

Felipe Pena explica que o novo jornalismo surge a partir da insatisfação dos jornalistas com as regras de objetividade. Os repórteres deveriam, portanto, ser mais subjetivos mesmo em um texto de não ficção. A narrativa passa a ter valor estético. “É possível abusar das interjeições, dos itálicos e da sucessão de pontuações”. Pena ainda observa que para o jornalista aplicar recursos literários no texto, é preciso estar engajado com a história e com as personagens (PENA, 2008, p.54).

Segundo Tom Wolfe, um dos fundadores do novo jornalismo, o estilo possui quatro recursos. O básico é contar história a partir da construção cena a cena. Além disso, é preciso registrar diálogos completos. O terceiro recurso é apresentar a cena ao leitor, sob diferentes pontos de vista, através das personagens. O último recurso, apontado por Wolfe, é o registro de gestos, costumes, hábitos, roupas, comportamentos e “detalhes símbolos do dia a dia que possam existir dentro de uma cena” (2005, p. 55).

A reportagem é a narrativa que permite ao jornalista o aprofundamento da história. São textos que não retratam apenas os acontecimentos factuais, mas, como afirma Lailton Alves da Costa (2010, p. 249), apresentam “impactos, contexto, desdobramentos e antecedentes, entre outros elementos que incrementam o tema de que trata”. O repórter pode adotar um estilo mais livre e não precisa apresentar os elementos em ordem decrescente de importância, como geralmente acontece com a notícia.

A reportagem, assim como o próprio jornalismo em geral, passou por transformações. Na Europa, até o século XIX, os jornais tinham caráter publicista e o que atraía o leitor eram os artigos que emitiam opiniões sobre os principais assuntos da sociedade. Outras questões, como fatos políticos e comerciais, também eram divulgadas, mas como atrações secundárias. A forma de fazer jornalismo muda com a Revolução Industrial:

Foi necessário mudar progressivamente o estilo das matérias que os jornais publicavam. A retórica do jornalismo publicista era impenetrável para os novos leitores, herdeiros de uma tradição de cultura popular muito mais objetiva. Além disso, a guerra de opiniões perdia interesse porque não havia, como antes, aristocracia poderosa para se opor ao pensamento burguês e a organização dos operários para a ação política contínua sempre esbarrou em grandes obstáculos – quando não a repressão policial, a recessão econômica (LAGE, 2017, p. 13).

As mudanças provocadas pela Revolução Industrial no jornalismo são significativas. Os jornais deixam de ser financiados pelos leitores. O mercado publicitário nasce e, assim, integra a imprensa aos interesses econômicos. Além disso, os textos passam a abordar a realidade cotidiana, sem deixar de envolver o leitor. As narrativas começam a valorizar o aspecto mais importante do fato e a linguagem retórica passa a ser evitada nas páginas dos jornais.

Com o aumento do número de potenciais leitores era preciso lançar estratégias para atraí-los. Uma delas foi o espaço destinado ao folhetim, com a publicação, por exemplo, de textos literários. O contexto também foi propício para o surgimento da reportagem. Nilson Lage (2017, p. 15) afirma que escritores de folhetins e jornalistas foram obrigados a aproximar a escrita da oralidade, a divulgar notícias em primeira mão e a dar importância aos títulos dos textos, para atrair o público.

Marialva Barbosa (2010, p. 126) explica que as mudanças editoriais não se limitavam a incluir o leitor nas páginas dos jornais. Os periódicos investiram também na publicação de textos literários, como já vimos no primeiro capítulo da pesquisa. “Crônicas, poesias, contos e peças teatrais ganham destaque, sobretudo, nas edições dominicais. O jornal passa a ser, do ponto de vista editorial, um meio informativo e, ao mesmo tempo, de entretenimento”.

As mudanças puderam ser notadas também na formatação gráfica e impressão dos jornais impressos. Inovações técnicas permitiram a reprodução de ilustrações e fotos, além de terem proporcionado mais agilidade no processo de produção. Do ponto de vista editorial, de acordo com Marialva Barbosa (2010, p. 122), “a valorização do caráter imparcial leva à criação de colunas fixas para informação e para opinião, ao mesmo tempo que os jornais privilegiam a edição de notícias informativas, em detrimento da opinião”.

Com as mudanças gráficas e editoriais, a participação do leitor passa a ser essencial, principalmente, para a popularização dos periódicos. O conteúdo, que incluía histórias e personagens do cotidiano, e a forma de escrever deixaram o leitor mais próximo da imprensa. Outras mudanças surgiram no jornalismo no fim do século XIX e início do século XX. Nilson Lage (2017, p. 17) explica que a indústria dos jornais nos Estados Unidos prosperou e, para atrair o público, passou a existir disputas pelo ineditismo da notícia. Além disso,

Estabeleceu-se que a informação jornalística deveria reproduzir os dados obtidos com as fontes; que os testemunhos de um fato deveriam ser confrontados uns com os outros para quê se obtivesse a versão mais próxima possível da realidade (a lei das três fontes: se três pessoas que não se conhecem nem trocaram impressões contam a mesma versão de um fato que presenciaram, essa versão pode ser tomada por verdadeira); que a relação com as fontes deveria basear-se apenas na troca de informações; seria necessário, nos casos controversos, ouvir porta-vozes dos diferentes interesses em jogo (LAGE, 2017, p. 18).

A notícia deixou de ser uma narrativa em sequência temporal e passou a valorizar o aspecto mais importante do fato e a informação principal ganha destaque no primeiro parágrafo na forma do lead¹³ (com as circunstâncias de tempo, lugar, modo, causa, finalidade e instrumento). A linguagem retórica foi deixada de lado e a notícia adquire na sociedade outras funções, além de informar. Através dos jornais, o leitor ampliou o acesso a outras fontes de informação como textos literários e documentos oficiais. “O fato, porém, é que a informação deixou de ser apenas ou principalmente fator de acréscimo cultural ou recreação para tornar-se essencial à vida das pessoas” (LAGE, 2017, p. 21).

No Brasil, estudiosos, como Cremilda Medina (1988, p. 54), apontam que as mudanças puderam ser notadas a partir da industrialização da imprensa no início do século XX e que João do Rio, já citado anteriormente neste estudo, é responsável por mudanças significativas no jornalismo.

João Paulo Alberto Coelho Barreto, o João do Rio, nasceu em 1881 e aos 18 anos começou a trabalhar em jornais do Rio de Janeiro. Ele escrevia contos, crônicas, peças de teatro e reportagens e seus textos tinham como pano de fundo a conjuntura social da capital fluminense (SOUSA, 2009). Para narrar os fatos e as transformações sociais do fim do século XIX e início do século XX, João do Rio ia atrás dos acontecimentos nas ruas da cidade.

Jaqueline Lemos Martins afirma, em sua tese de doutorado (2016, p. 38), que João do Rio, ao ir às ruas em busca de notícias exaltou a essência da prática da reportagem: “Atitudes raríssimas naqueles tempos de um jornalismo ainda ensimesmado em priorizar artigos de fundo que exaltavam autores e suas ideais. As páginas de jornais e revistas não eram espaço de destaque da reportagem”. Os textos, que até então tinham caráter mais opinativo, passaram a ser escritos pelo repórter e cronista a partir do contato com as fontes, técnica que foi implementada no jornalismo:

¹³ As perguntas que devem ser respondidas no lead são: o quê, quem, como, onde, quando e por quê.

A observação da realidade, como característica essencial do repórter, foi realmente o ponto de partida de João do Rio ao produzir reportagens e ao renovar a crônica. Suas matérias são consequências de um levantamento intencional de situações presentes, captadas num mundo exterior [...]. A coleta de informações por meio de fontes, ou melhor, entrevistas a fontes, é a grande conquista técnica que João do Rio lança no jornal brasileiro (MEDINA, 1988, p. 60 e 61).

O repórter, a partir das observações da realidade e da utilização de técnica de coletar informações diretamente com as fontes, testemunha e registra os acontecimentos de uma época. João do Rio, por exemplo, narrou em crônicas e reportagens o Rio de Janeiro do início do século XX. Os textos escritos pelo escritor lançaram um olhar sobre situações da realidade e deixaram marcas importantes para a reportagem como tendência a humanização e a descrição de costumes (MEDINA, 1988, p. 59).

Sodré e Ferrari (1986, p. 15) também apontam tais características como sendo as principais de uma reportagem. Além da predominância dos relatos humanizados, para os autores, as reportagens possuem forma narrativa, são objetivas e de natureza impressionista. As “[...] características poderão aparecer com maior destaque. Mas será sempre necessário que a narrativa (ainda que de forma variada) esteja presente numa reportagem. Ou não será reportagem” (SODRÉ e FERRARI, 1986, p. 15).

Assim como na crônica, a reportagem é construída a partir dos assuntos do cotidiano. “Os assuntos estão sempre disponíveis (a informação é matéria-prima abundante, como o ar, e não carente, como o petróleo) e podem ou não ser atualizados (ou tornados oportunos) por um acontecimento” (LAGE, 2006, p. 56 e 55). A forma que o repórter vai tratar o fato é que vai diferenciar uma narrativa das demais. Outro fator importante para a produção da reportagem é o tempo maior para planejamento.

No dia a dia dos veículos de comunicação, o gênero informativo que é mais utilizado na cobertura dos acontecimentos, programados, inéditos ou de continuação (chamados, no meio jornalístico, de suíte), é a notícia. Ao contrário da notícia, que é produzida diariamente, a reportagem possui um estilo menos imediatista e rígido e apresenta “[...] detalhamento e contextualização àquilo que já foi anunciado, mesmo que seu teor seja predominantemente informativo” (SODRÉ e FERRARI, 1986, p. 18). Na prática jornalística um dos fatores que diferencia os dois gêneros é a pauta:

A distância entre reportagem e notícia estabelece-se, na prática, a partir da *pauta*, isto é, do projeto de texto. Para as notícias, as pautas são apenas indicações de fatos programados, da continuação (suíte) de eventos já ocorridos e dos quais se espera desdobramento. No restante, os sistemas de captação de notícias mantêm contato permanente com os setores que registram primeiro acontecimentos de interesse público, do Parlamento à delegacia de polícia (LAGE, 2006, p. 55).

A pauta indica ao repórter a maneira que o assunto será abordado. Ele recebe informações sobre encaminhamentos, deslocamentos da equipe, fontes que serão entrevistadas, tempo para produção do material e dados complementares. Um mesmo fato pode ser narrado de forma mais superficial, trazendo apenas as informações básicas sobre o acontecimento. Como também pode apresentar desdobramentos, novos olhares das testemunhas e análises de especialistas.

A pauta é utilizada no jornalismo para planejar a edição de um jornal e é um documento que vai direcionar o repórter nas conversas com os entrevistados e, posteriormente, no momento de elaboração do texto. A reportagem, por abordar situações que já aconteceram e que terão novos desdobramentos ou que não são factuais, pode ter uma pauta mais elaborada, com dados e detalhes sobre o assunto abordado, e é isto que permite ao jornalista mais liberdade na produção dos textos:

A estrutura da reportagem, ao permitir um estilo mais livre para seu autor, não exige e nem veta abertura baseada na ordem decrescente de importância dos elementos. De um modo geral, porém, abre com uma proposição de arranque, atrativa, que fornece ao leitor uma isca para despertar-lhe o interesse (geralmente a tese definida pela linha editorial – o enfoque – planejado para o texto) e segue descrevendo elementos em torno do enfoque central. Teoricamente, por abordar algo fora dos fatos em eclosão (que precisam ser publicados no dia seguinte, em caso do diário), a *reportagem* revela ter nascido de pauta própria e planejada, consulta a outras fontes, como banco de dados, relatórios, balanços, estudos, entre outras bases, que forneçam subsídios para a contextualização e, em alguns casos, explicações em torno da tese que encerra (COSTA, 2010, p. 249 e 250, grifo do autor).

O estilo mais livre da reportagem possibilita ao jornalista novas visões sobre os acontecimentos e profundidade dos relatos. Além disso, rompe com o lead, “fórmula objetiva que prega a necessidade de o texto jornalístico responder às principais perguntas da

reportagem ainda no primeiro parágrafo” (PENA, 2008, p. 22). As perguntas que devem ser respondidas no lead são: o quê, quem, como, onde, quando e por quê.

A reportagem, portanto, é fruto de planejamento, pauta específica e liberdade narrativa. Além disso, conta com o olhar diferenciado do repórter para um acontecimento que já foi noticiado e também para aqueles fatos que não despertam a atenção dos demais jornalistas, que não fazem parte da agenda da imprensa. O olhar do repórter e as ferramentas utilizadas na construção das reportagens são fundamentais para a produção de narrativas atrativas para o leitor. “O que realmente diferencia um jornal do outro – e, em consequência, um repórter do outro – é a sua capacidade de transformar os pequenos fatos que fazem o dia-a-dia da cidade, do país e do mundo em matérias boas de ler” (KOTSCHO, 2000, p. 10). Os repórteres podem apresentar nos textos linguagens próprias, apesar das regras impostas pelo jornalismo. Os assuntos que normalmente transformam-se em notícia são comuns aos jornalistas e, portanto, o que vai diferenciar uma narrativa da outra é a abordagem e a maneira de escrever.

Para o repórter e estudioso da área, Ricardo Kotscho (2000, p. 14), não existe, especialmente na reportagem, uma fórmula para retratar um acontecimento. Por mais que os assuntos sejam comuns e as histórias, as situações e as personagens serem únicas, o jornalista precisa ter esta percepção. É justamente a capacidade que o repórter tem de perceber as peculiaridades do cotidiano e transformá-las em narrativas que atraem e despertam sentimentos no público.

Ainda segundo Kotscho, na construção de uma reportagem, o repórter tem que aproximar o leitor da narrativa e deve “[...] colocar-se no lugar das pessoas que não podem estar lá, e contar o que viu como se estivesse escrevendo uma carta a um amigo”. O autor afirma que para isso os sentimentos do repórter não precisam ser colocados à margem da situação e que “[...] o repórter que não for capaz de se emocionar, de chorar e se alegrar junto com os personagens de quem fala, jamais conseguirá transmitir ao leitor a realidade que encontrou” (KOTSCHO, 2000, p. 16 e 58).

Os sentimentos do repórter contribuem para a abordagem que será dada ao assunto tratado na reportagem, mas isso não significa que o profissional de imprensa deva, necessariamente, expor suas emoções para o público. A sensibilidade do repórter pode ser notada através de outras formas. O jornalista Marcelo Canellas, repórter do Fantástico e um dos mais premiados da sua geração¹⁴, explica em entrevista à Jennifer Souza, para o livro

¹⁴ Marcelo Canellas já venceu mais de 40 prêmios nacionais e internacionais, como: Prêmio Barbosa Lima Sobrinho de Jornalismo, Prêmio Fundação Nuevo Periodismo, Grande Prêmio de Jornalismo da Associação

Mestres da reportagem: alunos de Jornalismo da FAPSP (2012), como a visão de mundo do jornalista interfere na sua produção:

[...] Você não consegue separar a sua leitura do mundo da sua leitura como profissional. Então, aquilo que te incomoda como cidadão, deve ser o ponto de partida para a sua reportagem e, assim, interferir no agendamento dos lugares em que você trabalha. [...] Sou um jornalista brasileiro, vivo em um país que tem problemas, muitas contradições. O jornalismo trata das contradições da vida, então, é mais do que natural que eu proponha temas que expressem essas contradições (MARCELO CANELLAS *apud* SOUZA, 2012, p. 327)

A proposição de temas para reportagens exige, além de conhecimento sobre o assunto que será abordado, planejamento para a execução da atividade. Na realização da reportagem, é preciso utilizar-se de outros recursos. Marcelo Canellas, por exemplo, afirma que, como tem mais interesse no que é humano, procura “[...] entender o que aconteceu segundo a perspectiva das pessoas que participaram do fato. Sempre busco um personagem que possa explicar aquele contexto” (MARCELO CANELLAS *apud* SOUZA, 2012, p. 328).

O repórter ainda destaca que para conhecer e retratar a realidade é necessário “[...] Mais do que a impetuosidade, mais do que sentir o cheiro da notícia, é preciso estar preparado e ter um profundo senso ético” (MARCELO CANELLAS *apud* SOUZA, 2012, p. 334). No jornalismo, o conjunto de regras e técnicas estabelecido pela teoria, como imparcialidade e neutralidade, deve estar alinhado com o papel que a imprensa exerce na sociedade. As informações divulgadas pelos veículos de comunicação são essenciais à vida dos indivíduos e, por isso, têm que estar próximas da realidade:

[...] Esses conceitos que estão no campo da moral, como imparcialidade e neutralidade, não se adequam ao jornalismo. Quando você encontra uma situação de injustiça [...] você não pode ficar neutro e nem imparcial. Tem que se colocar claramente do lado da vítima, fazer a denúncia, usando um outro conceito mais apropriado, mais adequado à nossa atividade porque se situa no campo do conhecimento: o conceito de objetividade. Neutralidade e imparcialidade não servem para o jornalismo, mas a objetividade sim. Nosso dever é aproximarmo-nos tanto quanto for possível da realidade, isso é objetividade (MARCELO CANELLAS *apud* SOUZA, 2012, p. 329).

Marcelo Canellas observa que o repórter precisa exercer na sociedade o papel de denunciar as injustiças e os problemas sociais. Para tanto, ele não deve distanciar-se do fato, mas escolher estar próximo das vítimas e se colocar no lugar das pessoas. Os sentimentos do jornalista não são colocados de lado na hora que ele escreve uma reportagem. Os textos acabam refletindo a bagagem cultural e a leitura de mundo do repórter.

Felipe Pena também defende que o conceito de objetividade está associado a um método que vai ajudar o jornalista a reportar os fatos. “A sociedade confunde a objetividade do método com a do profissional, e este jamais deixará de ser subjetivo” (2005, p. 51). O autor ainda afirma que os profissionais e os veículos de comunicação possuem preconceitos, interesses e ideologias que precisam ser amenizados no relato dos acontecimentos, através da objetividade.

A subjetividade de um repórter pode ser observada, por exemplo, na escolha dos temas que serão abordados em uma reportagem. Muitos profissionais ficam marcados pelas coberturas de determinados temas e isso se dá por vários fatores, inclusive pela proposição de pautas. Marcelo Canellas tem direcionado sua carreira, desde o início, para a elaboração de reportagens com temas ligados aos direitos sociais e humanos e seu trabalho reflete isso:

[...] O que me incomoda como cidadão, me incomoda como jornalista. Portanto, pensando dessa forma, é natural que eu enxergue fatos jornalísticos nas contradições da sociedade brasileira. As ferramentas profissionais que utilizo para isso são as do jornalismo informativo: a objetividade, a busca da precisão, o apego à especificidade do acontecimento. E, claro, a busca do contexto, as interconexões entre os fatos, a relação entre causa e consequência etc. (CANELLAS, 2008, p. 110).

As reportagens são construídas a partir de recortes de situações do cotidiano. A seleção dos assuntos e a forma que eles serão abordados é o que ajuda a diferenciar um repórter do outro. Os jornalistas que são repórteres especiais possuem mais tempo para produzir as reportagens e isso permite a busca por personagens singulares e contextos e interconexões entre os fatos. O jornalismo informativo pode também ser crítico e levar o público a fazer reflexões sobre a sociedade.

Os textos jornalísticos de Marcelo Canellas para a televisão abordam o cotidiano das pessoas, utilizando não só a narrativa, mas também recursos audiovisuais que compõem os produtos exibidos na TV. As reportagens televisivas de Canellas são construídas a partir da

imagem, da fala, do som e de tantas outras ferramentas que o meio de comunicação dispõe para levar a informação ao telespectador.

O surgimento da televisão, no século XX, possibilitou ao jornalismo aliar texto, imagem e outros recursos audiovisuais. Inicialmente, as produções jornalísticas eram limitadas e se pareciam muito com o que era feito no rádio. Os avanços tecnológicos, como câmeras mais leves e equipamentos mais modernos, permitiram mudanças nas emissoras de televisão e, conseqüentemente, na forma de fazer jornalismo. As reportagens puderam ser mais elaboradas e ganharam espaço na programação.

2.1 REPORTAGEM TELEVISIVA: O OLHAR FAZ O FATO

A televisão surgiu no Brasil em meados do século XX. Assis Chateaubriand, com a criação da TV Tupi, foi responsável pela chegada do veículo de comunicação ao país. A primeira transmissão foi ao ar em setembro de 1950 e o primeiro telejornal da televisão brasileira começou a ser veiculado um dia após a inauguração. O *Imagens do Dia*, apresentado por Rui Resende, era um noticiário em que as imagens pouco apareciam. O apresentador apenas lia as notícias. Outros programas jornalísticos surgiram nos anos 1950, um deles foi o *Seu Repórter Esso*, versão televisiva do que era veiculado no rádio. “Eram 31 notícias em cada edição – e ninguém até hoje sabe explicar o porquê desse número –, levadas ao ar em forma de uma conversa quase radiofônica com o telespectador” (RICCO e VANNUCCI, 2017, v. 2, p. 9).

A televisão foi se consolidando na sociedade brasileira como ferramenta de entretenimento e informação. O jornalismo ganhou mais destaque na TV a partir da década de 1960. Flávio Ricco e José Armando Vannucci (2017, v. 2, p. 11) explicam que a chegada do videoteipe¹⁵, uma fita em que é possível gravar imagem e som, deu impulso à produção jornalística. Os programas ganharam mais qualidade. Foi também nos anos 1960 que o aparelho televisivo começou a se popularizar e produtos específicos foram criados para um público próprio:

¹⁵ “Definição empregada para toda e qualquer fita gravada com imagem e som, foi usada até os anos 2000 nas emissoras e redes de TV, quando foi gradativamente substituída pelo disco XDCAM e sistemas em servidores de vídeo” (FERREIRA E FURGLER, 2018, p. 104).

É nesse período também que a televisão, antes artigo de luxo, começa a se “popularizar”, ou seja, se torna acessível a um número cada vez maior de pessoas. Embora no final dos anos 1960 um número reduzido de famílias tivesse televisão e estivesse concentrado em São Paulo e Rio de Janeiro, era um número crescente a ponto de chamar a atenção dos profissionais de televisão. Por um lado, começa-se a se esboçar um quadro de “profissionais da televisão”, por outro, ganha contornos mais claros a ideia de que a televisão tem um “público” diferente daquele do rádio, do teatro ou do cinema (BERGAMO, 2010, p. 59).

Os anos de 1960 também foram marcados pelo surgimento de outras duas emissoras de televisão. A TV Excelsior foi criada em julho de 1960 (e extinta em 1970) e a TV Globo, em abril de 1965. É também na década de 1960 que os domingos passaram a ganhar uma programação especial e os produtos da televisão eram produzidos para o entretenimento da família. Alexandre Bergamo explica que “[...] o domingo precisava ser pensado diferentemente dos demais dias da semana por ser o dia dedicado ao ‘descanso familiar’” (2010, p. 65).

Os programas mais assistidos nas duas primeiras décadas da televisão no Brasil eram os de entretenimento e muitos eram considerados sensacionalistas. A partir dos anos 1970, o perfil da televisão brasileira começa a mudar de forma mais significativa. A transmissão passa a ser a cores e as produções passam por transformações estéticas. “Houve a necessidade de dar um melhor acabamento aos principais produtos e a implantação de novos processos eletrônicos foi fundamental” (RICCO e VANNUCCI, 2017, v. 2, p. 17).

Na TV Globo, as mudanças foram mais evidentes. A emissora começou a utilizar câmeras mais leves, sistemas de edição e equipamentos que permitiam, por exemplo, o envio de imagem e som de um local até a sede da emissora. Os avanços técnicos também contribuíram para a elaboração de reportagens mais trabalhadas (RICCO e VANNUCCI, 2017, v. 2, p. 17). A programação foi reestruturada e passou a seguir os princípios de horizontalidade e verticalidade (quando os programas são exibidos em dias e horários fixos), introduzidos pela TV Excelsior:

Ao longo da década de 1970, a TV Globo, mais do que qualquer outra emissora, se empenhou na renovação de sua programação. E, em 1973, começou a consolidar o que ficaria conhecido como “padrão Globo de qualidade”, um modelo de televisão mais apropriado aos novos tempos. O videoteipe passou a ser mais usado, e as transmissões ao vivo (sempre passíveis de imprevistos indesejados) diminuíram. Buscou-se investir em produções gravadas, que poderiam contar com o mais poderoso equipamento

de edição à época, o Editec. Assim, era possível imprimir nos produtos finais recursos gráficos, voz em off e um ritmo mais acelerado e dinâmico, assim como também era possível suprimir equívocos e imperfeições (RIBEIRO; SACRAMENTO, 2010, p. 119).

Os autores Ana Paula Goulart Ribeiro e Igor Sacramento explicam que o padrão de qualidade incluía apuro visual, cuidados técnicos com as imagens e mudança de linguagem. Os programas de auditório e de variedades deixaram de ter características que os aproximavam dos programas de rádio e se afastaram de fórmulas populares. As mudanças também foram percebidas no jornalismo:

Programas policiais, baseados no “mundo cão”, são retirados da grade e novos programas são criados, buscando explorar as novas tecnologias disponíveis (...). Procurou-se imprimir aos programas maior dinamismo e agilidade, tanto pela narração dos apresentadores, como pela performance dos repórteres e edição das imagens. Isso tudo ocorreu num contexto de expansão das emissoras de televisão a partir do sistema de rede nacional (RIBEIRO; SACRAMENTO, 2010, p. 133).

No processo de estruturação da grade de programação da Globo foram criados programas com linguagem coloquial e temáticas nacionais. A ideia era deixar a televisão com perfil brasileiro, com programas de qualidade e consolidado como veículo de entretenimento, jornalismo e cultura. Um dos produtos criados, em 5 de agosto de 1973, como símbolo da nova estética televisiva foi o *Fantástico*. O programa era (e ainda continua sendo) um espaço para jornalismo, esporte, humor e música (RIBEIRO; SACRAMENTO, 2010, p. 121).

O *Fantástico* inovou na programação de domingo. O programa, que fazia parte da linha de shows, exibia os principais assuntos da semana em um formato de revista eletrônica. As apresentações musicais, as dramatizações e os quadros de humor eram intercalados com o noticiário, com destaque para as notícias internacionais. A partir da década de 1980, o jornalismo ganhou mais espaço e a atração acompanhou a cobertura de fatos importantes do Brasil e do mundo.

Nos anos seguintes, o jornalismo factual se destacou e foram incluídas na linha editorial coberturas investigativas e denúncias. O programa passou por diversas mudanças, como trocas de apresentadores e o surgimento e extinção de quadros. A partir dos anos 2010 a produção do *Fantástico* se estruturou entre o Rio de Janeiro, São Paulo e Brasília:

A receita do programa dominical sempre somou jornalismo sério a reportagens sobre *faits divers*¹⁶, reservando um lugar para os fatos insólitos, o sobrenatural, a diversão, o mundo animal e o esporte, compondo um programa para a família toda. Por seu caráter flexível, essa mistura permitiu um espaço também para a experimentação. E assim, com os anos, a atração não inovou apenas no conteúdo que buscava oferecer para o espectador. Foi moldando uma linguagem visual própria, um jeito informal de apresentar as reportagens (KOGUT, 2017, p. 177).

No programa, as reportagens exploram o cotidiano, as personagens fantásticas e as histórias com relatos mais humanizados. “São abordagens em estilo dramático, voltadas à descrição e à narração de fatos, com ênfase nas pessoas envolvidas [...]” (GOMES, 2009, p. 271). As características presentes em muitas das reportagens exibidas no *Fantástico* são intrínsecas do gênero jornalístico. A reportagem é uma narrativa que aprofunda as histórias através das personagens, da descrição de ambiente, da contextualização do assunto e da ação dramática.

Nas reportagens televisivas há especificações que são características do veículo de comunicação. O produto final consiste na junção obrigatória de texto e imagens e de recursos audiovisuais opcionais como trilha sonora, instrumental ou não, e elementos gráficos. Além disso, o repórter tem mais participação. Ele aparece no vídeo, interage diretamente com as fontes e precisa comunicar de forma direta porque o telespectador pode assistir a reportagem apenas uma vez ou até mesmo estar apenas ouvindo o que está sendo dito enquanto realiza outra tarefa.

Para Olga Curado, qualquer tipo de comunicação feita através da TV exige instantaneidade na sua compreensão. A autora explica que na televisão as normas de comunicabilidade são diferentes de outros meios, como o impresso. A linguagem e o ritmo são específicos. A combinação de som e imagem devem seguir regras de clareza e precisão porque

O público de televisão não está lendo a notícia, está ouvindo e vendo. O telespectador está olhando o apresentador, ou o repórter, ou o entrevistado e tentando apreender o que eles dizem. No instante em que toma conhecimento da notícia, o espectador não pode interromper o jornalista pedindo-lhe que esclareça algum ponto não compreendido. Não pode voltar

¹⁶ É uma expressão francesa que significa “fatos diversos” e que é utilizada no jornalismo para classificar, por exemplo, notícias curiosas e inusitadas.

no tempo para recuperar uma frase ou uma informação que perdeu, a não ser que tenha gravado o programa (CURADO, 2002, p. 19).

Ainda sobre a relação entre texto e imagem no jornalismo televisivo, Olga Curado complementa: “no jornalismo de TV a imagem dá apoio, ou esclarece uma informação. Em situações contextualizadas, chega a dispensar qualquer texto. É quando transmite de maneira simbólica um fato” (2002, p. 106). O uso de imagens sem texto ocorre em situações pontuais e quando gestos e semblantes das personagens fazem parte de um contexto.

O que é apresentado na televisão não pode gerar dúvidas no público. A informação precisa ser dita com clareza e o telespectador tem que compreender o sentido do que viu e ouviu. Para isso, o resultado apresentado conta com uma equipe multifuncional. Além do repórter que aparece no vídeo, há editores, produtores, pauteiros, cinegrafistas e operadores de áudio que ajudam a colocar uma reportagem no ar. São vários olhares sobre o mesmo produto que possibilitam a realização de um bom trabalho.

A reportagem televisiva é inicialmente construída a partir da percepção do jornalista sobre determinado fato e da atuação dos demais profissionais que vão interagir com o repórter. A escolha do assunto, a produção da pauta, a seleção das personagens e as captações de imagem e áudio são algumas das ferramentas essenciais ao trabalho do repórter. O olhar do repórter sobre o fato é construído a partir da sua percepção de mundo, mas também a partir dos recursos que estão disponíveis.

A escolha dos assuntos que serão abordados nas reportagens ainda precisa considerar a linha editorial do veículo de comunicação, que indica os princípios que devem nortear os jornalistas de cada empresa, e os valores-notícia, que determinam se um acontecimento pode virar notícia. Nelson Traquina aponta a morte, a notoriedade de uma pessoa, a proximidade, a relevância, o inesperado e a novidade como exemplos de critérios de noticiabilidade utilizados no jornalismo. O conjunto de critérios para seleção dos acontecimentos é partilhado por todos os jornalistas (2018, p. 77).

2.2 MARCELO CANELLAS, A “DESIMPORTÂNCIA” DO REAL

Marcelo Pasqualoto Canellas nasceu em 16 de outubro de 1965, em Passo Fundo, Rio Grande do Sul, mas passou a infância, adolescência e início da vida adulta no município de Santa Maria. Foi na cidade do interior gaúcho que iniciou também a carreira jornalística. Antes mesmo de concluir o curso de Jornalismo na Universidade Federal de Santa Maria, em 1987, recebeu um convite para cobrir as férias de um repórter no jornal *A Razão*, onde atuou por 45 dias (SOUZA, 2015).

Para Sidney Barbalho de Souza (2015, p. 51), no livro **Marcelo Canellas, por um jornalismo humanista**, foi no curto período que ficou no jornal de Santa Maria “[...] que uma das principais características do fazer jornalístico de Marcelo Canellas – seu texto romanceado, instigante – começou a chamar a atenção”. Entretanto, foi no jornalismo televisivo que o repórter se estabeleceu, ganhou destaque e projeção nacional.

Entre janeiro e julho de 1988 foi repórter da RBS TV, afiliada da TV Globo¹⁷ no Rio Grande do Sul. No mesmo ano foi trabalhar em Ribeirão Preto, no interior de São Paulo, na EPTV, empresa de comunicação também afiliada à Globo, onde ficou até setembro de 1990. As matérias produzidas na EPTV ganharam destaque e muitas foram retransmitidas pelos telejornais estaduais e nacionais levando Canellas a ser contratado pela TV Globo do Rio de Janeiro.

No Rio de Janeiro, depois de uma fase de adaptação, à cidade e à emissora, e da cobertura de acontecimentos factuais para o jornal local, o repórter passou a trabalhar com reportagens de comportamento e de conteúdo humano. “Daquele momento em diante, muitas matérias propostas por Marcelo, na linha comportamental, começaram a ser recebidas pelo ‘Jornal Nacional’, e foi aí que ele passou a ser identificado com um tipo de cobertura mais humanista (SOUZA, 2015, p.77).

A característica humanista presente nas reportagens de Marcelo Canellas é observada pelos colegas de profissão. Na obra de Sidney Barbalho de Souza (2015), os jornalistas que deram depoimento para a construção do livro, destacaram que os assuntos abordados por Canellas nas reportagens trazem temas sociais, personagens esquecidas pela sociedade e histórias que muitas vezes passaram despercebidas pela imprensa.

¹⁷ A programação da TV Globo é distribuída no território nacional através de cinco emissoras próprias (Rio de Janeiro, São Paulo, Belo Horizonte, Recife e Brasília) e em parceria com 119 empresas afiliadas. Disponível em: <<http://grupoglobo.globo.com>>. Acesso em: 17 abr. 2018.

A partir de 1993 o repórter foi para a TV Globo de Brasília, distanciando-se cada vez mais das notícias factuais e dedicando-se a reportagens especiais para o *Fantástico* e para o *Jornal Nacional*. “Eu me afastei da cobertura do dia a dia. A chefia foi percebendo a minha propensão por pautas mais complexas e, com o tempo, acabei promovido à repórter especial do ‘Fantástico’” (MARCELO CANELLAS *apud* SOUZA, 2015, p.83). Paralelo à função de repórter, Marcelo Canellas escreveu crônicas semanais, entre 2002 e 2016, para o jornal *Diário de Santa Maria*¹⁸. Em 2019, Canellas voltou a escrever crônicas para o jornal, agora mensalmente.

Nas reportagens especiais, Canellas, além de propor pautas sobre temas mais complexos para as chefias de jornalismo, pode aprofundar assuntos e trabalhar com calma a narrativa. O trabalho do repórter não é solitário e é preciso ter uma equipe que contribua para a descoberta de histórias e construção de pautas consistentes. Souza (2015, p. 83) explica que a equipe é formada pelas produtoras Ana Pessoa e Vera Souto e pelo cinegrafista Lúcio Alves¹⁹. A edição de texto das reportagens é feita pelo próprio repórter, o que contribui para a construção da narrativa.

Os temas das reportagens de Marcelo Canellas são variados, como denúncias contra falta de serviços públicos, histórias de superação, fome, violência, pessoas que passam despercebidas na sociedade e relações familiares. A definição do que será abordado nas reportagens é uma preocupação do repórter. Ele acredita que o jornalista deve interferir no agendamento de notícias dos veículos de comunicação em que atuam:

Eu acho que o agendamento de um jornalista deve ser orientado pela preocupação com a vida. [...] Aliás, eu acho que uma das principais prerrogativas da profissão de jornalista e da função de repórter é a de influenciar a agenda da cobertura jornalística, ser crítico e questionador a priori. É um grande equívoco achar que você vai crescer na carreira, tentando agradar aos donos do lugar no qual você trabalha ou à sua chefia. Isso é a negação da natureza da nossa profissão que, por si só, é contestadora. (MARCELO CANELLAS *apud* SOUZA, 2012, p. 327).

¹⁸ Em 2013, Marcelo Canellas lançou o livro **Províncias: Crônicas da Alma Interiorana** (Editora Globo) com a seleção de 70 crônicas publicadas no jornal *Diário de Santa Maria*. Os textos não são objeto de análise desta pesquisa.

¹⁹ O cinegrafista Luiz Quilião fez parte da equipe até 2015, ano em que faleceu.

Para Canellas, a agenda da imprensa aborda temas repetidos e com o mesmo tipo de enfoque, “[...] reverberando escândalos e denúncias, mas deixando de tocar em questões realmente importantes, justamente aquelas que são tão caras à agenda social” (CANELLAS, 2008, p. 106). O repórter destaca que no jornalismo o que deve ganhar destaque é o singular. São histórias e personagens com características próprias:

O caminho que o jornalismo percorre para chegar à essência de uma notícia, além da dissecação de seus antecedentes e da conexão do fato com suas consequências, tem que pesar, todos sabemos, pela precisão, pelo detalhe, pela minúcia. Um fato ganha força jornalística quando se aproxima da especificidade, quando revela características somente suas, quando está imbuído de singularidade. O jornalismo é avesso a generalidades (CANELLAS, 2008, p. 107).

Os temas propostos e as ferramentas utilizadas por Canellas na construção das reportagens produzem narrativas humanizadas sobre assuntos que estão ligados ao cotidiano das pessoas, como, por exemplo, a fome, o reconhecimento de paternidade e a violência. Os recursos que o repórter emprega deixam a reportagem mais próxima do telespectador e ele afirma que busca em gêneros literários e na obra de escritores como Rubem Braga a inspiração para tratar dos assuntos que fazem parte do cotidiano das pessoas:

A crônica é um gênero marcadamente brasileiro que eu adoro por tratar da “desimportância”, alargando a significação do banal. Tudo aquilo que não é importante pode ser um grande assunto para crônica. Sou absolutamente fascinado pela obra do Rubem Braga, que escrevia sobre o nada de maneira brilhante. Braga escrevia sobre borboletas e passarinhos, quando estava, na verdade, falando sobre as pessoas, sobre sentimentos humanos como os de desamparo e solidão. O jornalismo trata do que é importante e a crônica trata da “desimportância”, mas há pontos de contato entre os dois. Uso muito a crônica. Acho que sempre fui cronista nos meus textos jornalísticos para a televisão, porque sempre estive ligado ao cotidiano das pessoas, e isso me atrai (MARCELO CANELLAS *apud* SOUZA, 2012, p. 339).

Em reportagens de Marcelo Canellas, assim como em crônicas de Rubem Braga, fatos do cotidiano ganham dimensão e transformam-se em textos, televisivos e impressos, próprios e singulares. O repórter e o escritor conseguem extrair, de um amplo universo de acontecimentos, histórias e personagens exemplares para tratar de assuntos que podem ser

considerados desimportantes. O que torna os textos diferenciados é a forma que ambos utilizam para construir as narrativas.

3 CASOS E ACHADOS DA VIDA

A crônica geralmente apresenta-se como um texto curto e subjetivo, mas também informativo, aparentemente despretensioso, escrito na primeira pessoa com linguagem simples e abrangência complexa. A reportagem caracteriza-se pelo aprofundamento da informação, pela forma humanizada que aborda os assuntos e pela objetividade. Mesmo com as particularidades, cronistas e repórteres utilizam os acontecimentos do cotidiano para, através de uma linguagem com estilo próprio, transmitir mensagens e estabelecer relação com leitores e telespectadores.

Rubem Braga e Marcelo Canellas retrataram em suas narrativas situações que trazem um aprofundamento de questões pela forma como foram narradas. Os olhares dos autores transformaram histórias recortadas do cotidiano em narrativas que mostram comportamentos e transformações da sociedade. Nas narrativas, os dois autores partem do singular para tratar de questões mais gerais e, assim, aproximam o leitor e o telespectador das histórias das personagens.

Para analisar o conteúdo das crônicas de Rubem Braga e das reportagens de Marcelo Canellas, selecionamos nove narrativas. Os textos de Braga foram extraídos dos livros do autor e as reportagens de Canellas do programa *Fantástico*, exibido pela Rede Globo. As narrativas foram selecionadas a partir de dois eixos. Primeiro, em **Fatos exemplares / histórias singulares**, iremos analisar narrativas que trazem fatos curiosos que servem de modelo e deixam alguma lição para quem está lendo ou assistindo. No segundo momento, em **As virtualidades do cotidiano**, serão analisados casos do cotidiano que ganharam sentidos especiais e expressividade estética a partir das narrativas de Braga e Canellas. Selecionamos textos que tratam do tema cidade e que abordam a relação entre as personagens e o lugar onde vivem.

3.1 FATOS EXEMPLARES / HISTÓRIAS SINGULARES

Em **Fatos exemplares / Histórias singulares**, selecionamos três crônicas de Rubem Braga e duas reportagens de Marcelo Canellas com fatos que ganham sentido especial e tornam-se singulares a partir da caracterização das personagens. As narrativas são as

crônicas *O homem dos burros* (O verão e as mulheres), *O motorista 8-100* (O homem rouco) e *Homem no mar* (O verão e as mulheres), de Rubem Braga; e as reportagens *Livreiro da UnB conquista fãs com paixão pela literatura* (2013) e *Chapeleiro cruza o Brasil e espalha mais de 11 mil criações personalizadas* (2014), de Marcelo Canellas.

3.1.1 O HOMEM DOS BURROS

A crônica *O homem dos burros* foi publicada em fevereiro de 1953 e lançada posteriormente no livro *O verão e as mulheres* (1986). A história se passa em um trem que saiu de Teresina, no Piauí, com destino a São Luís, no Maranhão, e traz diálogos entre o narrador e outras duas personagens. O narrador fala em primeira pessoa e participa diretamente da história, que se estrutura também em forma de diálogo. As outras personagens são o “homem dos burros” e o “comerciante”. Assim, as pessoas envolvidas na história não possuem nomes e são identificadas por suas atividades profissionais e, de certa forma, pelas posições socioculturais.

O “homem dos burros” ocupa posição de destaque e dá nome à crônica. É a personagem que possui mais referências física e psicológica, como podemos observar em um trecho da crônica: “Quieto, magro, simples, com seu bigode grisalho e sua roupa cáqui” (BRAGA, 2008, p. 34). O narrador ainda descreve o “homem dos burros” como uma pessoa paciente e de cara magra. Já o “comerciante” é caracterizado como uma pessoa amarga, que se compraz em reclamar da situação e do governo, sendo considerado pelo narrador um homem chato. No texto, o narrador ainda se refere ao “comerciante” como alguém que sabe reclamar das estradas, dos impostos e do governo.

O diálogo entre o narrador e o “comerciante” começa no momento em que o trem precisa parar para esfriar. Usando da ironia, o narrador demonstra surpresa ao ser informado que o transporte é de bronze. “Não acreditei; estaríamos sendo puxados pela estátua de uma locomotiva?” (BRAGA, 2008, p. 33). Além disso, também está explicitado no texto que foi gasto tanto dinheiro na estrada que os trilhos poderiam ser de ouro. O trem esteve por muitos anos associado ao desenvolvimento e a situação causa admiração porque é um contrassenso.

O “comerciante” trouxe para a narrativa a explicação para a parada do trem e um destaque para os valores gastos na estrada. São informações importantes para a compreensão da crônica porque demarca para o leitor as características associadas ao trem e possibilita que

se estabeleça diferenças entre o trem e o burro. O narrador, por outro lado, demonstra bastante interesse pela conversa simples do “homem dos burros”, que “apenas sabia falar de burros”. Ele destaca que a personagem tem amplo conhecimento sobre o transporte e comércio do animal, como podemos observar no trecho em que o homem explica todo o processo de negociação dos burros (BRAGA, 2008, p. 33):

Comprava-os a 400 cruzeiros em Cajazeiras, na Paraíba, vinha tocando pelo Ceará (Juazeiro, Crato, Coroatá), isso quer dizer umas 250 Léguas, e se leva coisa de 36 dias, cada burro já chega a Coroatá valendo mais 400 cruzeiros e pesando menos uns 30 quilos. Um mês depois de internado, era embarcado em trem para São Luís e ali em gambarras para Pinheiros, a 100 léguas de Belém do Pará. A essa altura, o burro já estava valendo 1.200 cruzeiros. Até ali em Coroatá, dos 300 burros paraibanos já tinham morrido 14. “O senhor pode calcular que 30 burros consomem um alqueire de milho num dia. Heim? Eu digo um alqueire, 45 quilos. Uma burrama como essa de quase 300 animais precisa de uns 30 homens para tocar. A cada homem eu pago três cruzeiros por dia, com todas as despesas por minha conta.”

A crônica traz dois exemplos distintos de transporte. O burro é um animal, “filho do cavalo com a jumenta”, que trabalha por 30 anos, consome milho, precisa de muitos trabalhadores para serem conduzidos em manada e geram lucros. O trem é uma máquina que envolve gastos públicos, construção de estradas, compra do veículo e está relacionado ao progresso (BRAGA, 2008, p. 34).

O narrador observa que o “homem dos burros” é “um desses homens que ainda explicam e fazem a gente entender esse absurdo tranquilo que é a unidade nacional” (BRAGA, 2008, p.). Através do termo “absurdo tranquilo”, Rubem Braga provoca reflexões sobre a existência de uma unidade em um país que possui tantas diferenças geográficas, sociais, culturais e políticas. Para o cronista, a unidade nacional parece ser uma incoerência, mas pode ser compreendida quando ele se depara com situações como a narrada em *O homem dos burros*. A narrativa traz uma análise mais profunda sobre as disparidades que marcam o Brasil e sobre as diversas formas de relações estabelecidas entre o homem e seu modo de vida.

Rubem Braga faz uma contraposição entre as diferenças existentes dentro do território brasileiro. Ele mostra, através da personagem do “comerciante”, o perfil de um homem voltado para questões de natureza particular, preocupado com interesses de ordem econômica, como lucros, prejuízos e impostos. O “comerciante” não demonstra estar

preocupado com a conjuntura social e assume o lugar de ressentido, preocupado com os seus negócios e em reclamar da ineficiência do Governo.

Já o “homem dos burros” possui rica experiência de vida, fundada na profunda relação com sua atividade prática e profissional. A postura dele é tranquila e pacificada em relação à própria vida, diferentemente do jeito amargo, artificial e, embora aparentemente egoísta do comerciante. A personagem “o homem dos burros” traz uma vida motivada e uma poesia existencial em um relato franco e verdadeiro e suas observações denotam grande intimidade com seu trabalho que, numa aparente simplicidade, traz elementos épicos e dramáticos, seja pelas dimensões das jornadas que empreende, seja pelos desafios que enfrenta, seja pela complexidade dos fatores envolvidos – geográficos, climáticos, alimentares, trabalhistas e financeiros. O “homem dos burros” parece dominar profundamente o seu campo existencial, a sua forma de ser e de estar no mundo. Ele seduz o narrador, e nós leitores, por sua jornada épica, quase mítica, na condução de tantos animais, por tantos caminhos, enfrentando tantas dificuldades e pela maneira destemida e direta de olhar a vida.

Os paralelismos apresentados na crônica, entre o trem e os burros, e entre o “comerciante” e o “homem dos burros”, suscitam questões profundas sobre o Brasil e suas diferentes e discrepantes realidades, sobre formas de existência, sobre formas de deslocamentos territoriais e suas relações com o mundo do trabalho, entre outras particularidades. Rubem Braga reflete sobre valores e destinos individuais, sobre diferentes questões sociais. Problematisa a ideia de unidade nacional em meio às profundas diferenças regionais e socioculturais.

3.1.2 O MOTORISTA 8-100

Rubem Braga também utilizava notícias publicadas nos jornais como enredos para suas narrativas, um exemplo é *O motorista 8-100*. A crônica é construída a partir de uma nota publicada no jornal *Correio da Manhã* por um repórter que todo domingo escrevia “uma página inteira de tristezas”, mas que um dia foi convidado a ver uma bela cena em uma avenida do Rio de Janeiro. É a partir do olhar de outra pessoa, o repórter, que o narrador se apropria da situação e a toma como se dela fizesse parte, como podemos observar no seguinte trecho:

Pois esse colega foi convidado, outro dia, a ver uma coisa bela. Que estivesse pela manhã bem cedo junto ao edifício Brasília (o último da Avenida Rio Branco, perto do Obelisco) para assistir à coleta de lixo. Foi. Viu chegar o caminhão 8-100 da Limpeza Urbana, e saltarem os ajudantes, que se puseram a carregar e despejar as latas de lixo. Enquanto isso, que fazia o motorista? O mesmo de toda manhã. Pegava um espanador e um pedaço de flanela, e fazia o seu carro ficar rebrilhando de limpeza. Esse motorista é "um senhor já, estatura mediana, cheio de corpo, claudicando da perna direita; não ficamos sabendo seu nome" (BRAGA, 1986, p. 86).

A crônica, escrita em março de 1949, tem como personagens o repórter, o motorista e o narrador. O texto se desenvolve em torno do motorista do caminhão de limpeza e o fio condutor da crônica é a ação deste motorista durante o recolhimento do lixo. O narrador demonstra certo encantamento pela cena narrada pelo repórter, pela atitude do motorista, o que o leva a fazer reflexões sobre comportamentos e posturas diante da vida.

O repórter alimenta sua coluna no jornal com notícias tristes, como problemas enfrentados pela população; o motorista conduz um veículo que circula por uma cidade recolhendo lixo e entulho que são descartados pela população, uma atividade que é desvalorizada e carrega o estigma da invisibilidade social. O repórter e o motorista do caminhão de lixo vivenciam situações e contextos diferentes no ofício que desenvolvem, contudo, há algo que aparentemente os aproxima: o fato de não terem se endurecido pela natureza do trabalho. A aproximação fez com que o repórter percebesse, na sutileza da atitude do motorista, uma postura diferenciada em relação a sua atividade laboral e ao comportamento que se é esperando em situações semelhantes.

De certa forma, ocorre uma quebra de expectativa no comportamento de ambos. O narrador observa que o repórter que sempre trata das coisas ruins “não sabe apenas reportar as coisas da rua como também as coisas da alma” e que o motorista que carrega lixo está preocupado em manter o seu veículo de trabalho limpo. É tomando como referência estes cenários que o narrador discorre sobre a vida e o comportamento humano, a partir do ditado popular de que a esperança é a última que morre:

É costume dizer que a esperança é a última que morre. Nisto está uma das crueldades da vida: a esperança sobrevive à custa de mutilações. Vai minguando e secando devagar, se despedindo dos pedaços de si mesma, se apequenando e empobrecendo, e no fim é tão mesquinha e despojada que se reduz ao mais elementar instinto de sobrevivência. O homem se revolta jogando sua esperança para além da barreira escura da morte, no reino luminoso que uma crença lhe promete, ou enfrenta, calado e só, a ruína de si

mesmo, até o minuto em que deixa de esperar mais um instante de vida e espera como o bem supremo o sossego da morte (BRAGA, 1982, p. 142).

A ideia de que a esperança é a última que morre, com conotação positiva, é questionada na narrativa. Rubem Braga sentencia que a esperança sobrevive à custa de mutilações, o que, muitas vezes, pode ser um suplício para o homem que passa a sobreviver criando expectativas diante de um futuro desconhecido. O homem acaba utilizando a crença de um futuro melhor para fugir do presente, deixando de encarar a realidade e de ter atitudes que provoquem mudanças.

Para o cronista, a vida pode ser vivida de várias formas e a escolha depende do olhar de cada um sobre as emoções, as vivências e as crenças experimentadas. A esperança pode ir morrendo aos poucos, deixando o homem mais empobrecido e descrente das coisas boas que estão à volta, mas a atitude que tomamos diante das dificuldades e da tristeza é que torna a existência mais otimista e positiva.

Para Rubem Braga, a ação do velho motorista nos dá uma boa lição através de um silencioso protesto. O cronista considera que o motorista não é um conformado, que aceita o que a vida lhe impôs, de catar lixo e imundices, porque ele supera a missão com um protesto de beleza e de dignidade. Faz ainda uma correlação entre aqueles que recebem com a mão suja os bens da vida e o motorista do caminhão 8-100. Enquanto os primeiros colhem os resultados de uma vida que as desmerece e avilta, o motorista parece dizer aos homens da cidade: “o lixo é vosso: meus são estes metais que brilham, meus são estes vidros que esplendem, minha é esta consciência limpa”.

3.1.3 HOMEM NO MAR

A cena de um homem nadando sozinho provoca reflexões, gera sensações e desperta sentimentos no “narrador” da crônica *Homem no mar*, publicada em janeiro de 1953. No texto, marcado por uma contemplação carregada de subjetividades e lirismo, o “narrador” observa, a partir de uma varanda, a praia vazia, o azul das águas, a direção do vento, as espumas que se formam no mar e os movimentos de um homem nadando, com braçadas pausadas e fortes. “De minha varanda vejo, entre árvores e telhados, o mar. Não há ninguém

na praia, que resplende ao sol. [...] Mas percebo um movimento em um ponto do mar; é um homem nadando” (BRAGA, 2008, p. 15). Rubem Braga situa tempo e espaço de forma despretensiosa, como um observador aparentemente desatento, mas que encontra nos detalhes as histórias singulares.

Em *Homem no mar*, o “narrador” fica atento a cada gesto do “homem no mar” e estabelece uma relação de empatia. Percebemos uma capacidade de se colocar no lugar do outro e de identificar emoções e anseios que ele demonstra acreditar serem comuns a ambos. A relação entre as duas personagens da crônica, “narrador” e “homem no mar”, ocorre sem que exista contato entre elas e, mesmo distantes, desperta sentimentos de admiração e confiança no “narrador”, como podemos observar no seguinte trecho:

Ele usa os músculos com uma calma energia; avança. Certamente não suspeita de que um desconhecido o vê o admira porque ele está nadando na praia deserta. Não sei de onde vem essa admiração, mas encontro nesse homem uma nobreza calma, sinto-me solidário com ele, acompanho o seu esforço solitário como se ele estivesse cumprindo uma bela missão. Já nadou em minha presença uns trezentos metros; antes, não sei; duas vezes o perdi de vista, quando ele passou atrás das árvores, mas esperei com toda confiança que reaparecesse sua cabeça, e o movimento alternado de seus braços (BRAGA, 2008, p. 15).

O homem no mar fascina o narrador que se questiona de onde vem a admiração diante de um desconhecido cujo comportamento é apreendido metaforicamente como sendo humilde, de nobreza calma porque se mostra despretensioso. A atitude do homem, ao compartilhar sua experiência, foi capaz de provocar sentidos e significados estabelecendo empatia e gerando a sensação de solidariedade, ou mesmo irmandade, no narrador.

O “narrador” cria expectativa em relação ao desconhecido e constrói uma intenção na ação do outro quando espera que “nade bem esses cinquenta ou sessenta metros”, “conserva a mesma batida de sua braçada” e “atinga o telhado vermelho”. O “nadador” passa a ter um compromisso não formalizado de atingir metas simbólicas atribuídas pelo “narrador”, que demonstra profunda alegria quando a ação sublimada, carregada de silencioso heroísmo, corresponde à expectativa.

A aparente despretensão de uma cena do cotidiano está presente nesta crônica de Rubem Braga, que não se limita a narrar os fatos; há um aprofundamento do olhar e um mergulho no próprio eu quando o cronista é surpreendido, ou se deixa surpreender, por um

Homem no mar. Para Davi Arrigucci Júnior (1999, p. 149), a substância da crônica de Braga é “o momento, surpreendido vivamente em toda a sua intensidade”. Arrigucci acrescenta que, na prosa do cronista, “cada pessoa, cada coisa, tem ainda história, uma história que ele contempla”. Braga tem uma percepção minuciosa sobre os acontecimentos da vida e busca observar e compreender a história a partir de cada detalhe, que às vezes pode parecer simples.

Outro exemplo de crônica em que empatia e sentimentos como solidariedade também estão presentes é a narrativa *Pedaço de pau*, escrita em julho de 1950, na cidade de Paris, e publicada no livro *A borboleta amarela*. O texto mostra o passeio, em uma manhã ensolarada de domingo, de um “narrador” solitário. Em uma praça, o “narrador” contempla os gestos e os comportamentos das pessoas que estão no local e destaca as presenças de um rapaz e uma moça, que parecem ter saído de alguma província, e de um homem velho e gordo, “à sombra de uma árvore”.

A atenção do “narrador” volta-se para o homem, que assim como ele, está sozinho. “Reparo melhor: ele é cego. Está com uma camisa limpa, goza o vento leve na sombra e não vê nada dessa festa de luz que vibra em tudo. [...] tenho vontade de me sentar ao lado do cego, fazer com ele uma longa conversa preguiçosa” (BRAGA, 1999, p. 27). O narrador compartilha com o desconhecido a sensação de solidão e também lamenta, com certa melancolia, o fato do homem não poder enxergar o que está ao redor.

Nas crônicas *Homem no mar* e *Pedaço de pau*, os narradores se solidarizam com as personagens, demonstram empatia e estabelecem campos afetivos. Rubem Braga utiliza as expressões e os gestos das personagens para construir cenas que trazem reflexões e sentimentos.

3.1.4 O CHAPELEIRO SEM CEP

A reportagem *Chapeleiro cruza o Brasil e espalha mais de 11 mil criações personalizadas*, veiculada no *Fantástico*, no dia 20 de abril de 2014, conta a história de Durval Sampaio, chapeleiro que percorre o país produzindo chapéus e promovendo oficinas para crianças de comunidades pobres. A narrativa tem quatro minutos de duração e foi produzida no município de Pirenópolis, no estado de Goiás. A história da personagem conduz a reportagem e em todas as entrevistas realizadas há a participação do chapeleiro interagindo com as demais fontes.

A reportagem mostra que a personagem abriu mão da lógica do ter e demonstrou desapego às regras impostas por uma sociedade capitalista. A história narrada apresenta ao telespectador uma quebra de expectativa do que é considerado padrão por boa parte das pessoas, já que Durval escolheu peregrinar, não ter moradia fixa e emprego formal, fazer chapéus e seguir um ofício que não é comum nos dias atuais, principalmente para um homem jovem, como é o caso da personagem.

O papel desempenhado pelo chapéu, de acordo com Jean Chevalier e Alain Gheerbrant (2017, p. 232), no *Dicionário de Símbolos*, corresponde ao de uma coroa e significa poder. Os autores ainda observam que “mudar de chapéu é mudar de ideias, ter outra visão de mundo”. Observamos que a narrativa de Marcelo Canellas traz um homem que valoriza o chapéu e que associa o adereço a possibilidade de poder seguir uma vida diferente do que se espera.

No início da reportagem, Marcelo Canellas intercala *offs*²⁰ curtos e sonoras²¹ de Durval Sampaio, com diversas trilhas musicais, para apresentar a personagem e dar exemplos da relação do chapeleiro com o adereço que produz. “Se não estiver usando chapéu, é certeza, Durval estará fabricando um. A primeira lembrança da infância? Chapéu. O primeiro namoro sério? Por causa de um chapéu”. As trilhas musicais e os sons ambientes captados pelo repórter cinematográfico²² e usados na edição, como o emitido pela máquina de costura, estão sincronizados com as imagens e o texto. A sonoridade possui informação e é utilizada na reportagem para ajudar na construção de sentidos e na transmissão da mensagem de forma lúdica.

Canellas também utiliza metáforas na narrativa, quando, por exemplo, vai explicar por quais lugares do país a personagem passou produzindo chapéus. Os nomes dos locais visitados por Durval estão na lataria de um automóvel e os escritos são chamados pelo repórter de diário de bordo, remetendo ao instrumento utilizado na navegação para registrar os acontecimentos mais importantes de uma viagem. Canellas explica que Durval saiu de São Paulo em um furgão e que “em um ano de peregrinação, o chapeleiro sem CEP [...] percorreu 19 mil quilômetros passando por 17 estados e fazendo da lataria do automóvel um inusitado diário de bordo”.

²⁰ *Off* é o texto escrito e narrado pelo repórter.

²¹ Sonora é a fala do entrevistado na reportagem.

²² Repórter cinematográfico é o profissional responsável pela captação de imagens e de imagens para uma reportagem.

A narrativa traz ainda um universo multifacetado e colorido do chapéu, vestimenta muito utilizada até o início do século XX e que é descrito pelo repórter e pela personagem principal como acessório, mas também como símbolo de uma cultura. A escolha do local para captação de imagens e sonoras, uma cidade do interior, demonstra que Canellas quis destacar a importância cultural do chapéu, porque em grandes centros urbanos não é comum encontrarmos uma grande quantidade de pessoas usando o objeto, como podemos observar em um trecho decupado²³ da reportagem:

OFF: Objeto, hábito, cultura. A identidade do interiorzão no alto da cabeça.
 Sonora Durval Sampaio (chapeleiro): Posso ver ele?
 Sonora Luís Lopes (agricultor): Pode!
 Sonora Durval Sampaio (chapeleiro): Se quiser ver o meu também... Ele personifica cada um daqueles senhores, né? Não é a camisa, não é a bota, mas jogar aquele chapelão num centro, numa metrópole, aquilo vai destacar ele. Tenho certeza absoluta disso

Percebemos ainda no texto do repórter e nas sonoras selecionadas a intenção de trazer reflexões sobre cultura e hábito a partir do uso de um adereço. No trecho acima, Canellas, com linguagem simples associada a imagens de pessoas usando chapéus, selecionou um trecho da sonora de Durval Sampaio que remete o item a um objeto que cria identidade de um lugar e ajuda a identificar uma pessoa fora do seu local de origem.

A reportagem de Canellas traz dados objetivos, elementos utilizados no jornalismo para potencializar as informações que o repórter quer passar para o público, como os quilômetros percorridos pelo chapeleiro e a quantidade de chapéus produzidos e de oficinas realizadas com crianças. Em outro trecho, a narrativa também traz marcas de uma linguagem mais subjetiva, quando, por exemplo, o repórter explica como funcionam as oficinas em que a personagem ensina crianças a montar e preparar chapéus: “mas eles nunca estarão 100% prontos. São como brinquedos sem acabamentos, só completados pela imaginação de uma criança”.

Como evidenciamos, Marcelo Canellas faz uso de recursos objetivos e subjetivos e traz uma narrativa personificada em que o repórter pouco aparece, o foco está nas falas, nas ações e na interação da personagem central com os outros entrevistados. As informações

²³ A decupagem é a transcrição do material gravado, como o *off*, que é o texto escrito e narrado pelo repórter, e as sonoras, que são as falas dos entrevistados na reportagem.

jornalísticas são narradas a partir da utilização de recursos que tornam a história de Durval Sampaio acessível ao público.

3.1.5 CHICO LIVREIRO

A história de Francisco Carvalho é contada por Marcelo Canellas na reportagem *Livreiro da UnB conquista fãs com paixão pela literatura*, exibida no *Fantástico* do dia 7 de abril de 2013. O repórter utiliza recursos linguísticos, como comparações e metáforas, para mostrar como um menino pobre do estado do Piauí se apaixonou pela literatura. A narrativa, com duração de quatro minutos e quarenta e sete segundos, ao tempo em que particulariza a trajetória de vida do “livreiro”, apresenta questões como o papel da leitura na vida do indivíduo, os saberes formais e informais e o conhecimento como agente social e transformador.

Os *offs* e as sonoras selecionadas para o início da reportagem demonstram que Canellas busca entender a relação de Chico Livreiro, como a personagem é conhecida, com os livros. Uma das sonoras é de Cláudia Carvalho, mulher de Chico, afirmando que ele “dorme pensando em livros. Acorda pensando em livros. Almoça pensando em livros. E sonha com os livros”. O repórter ainda questiona: “Afinal, quem é? O que quer Francisco Joaquim de Carvalho?”.

O repórter explica em *off* que a leitura começou a fazer parte da vida de Chico Livreiro na infância, através de um ofício, o trabalho de jornaleiro, que permitia ao garoto ler as notícias antes mesmo de fazer as entregas. “Eu comecei a entender um pouco do mundo através dos jornais e das revistas”, observa Chico. Percebemos, durante a narrativa, que a personagem trazia desde muito jovem um misto de curiosidade e sensibilidade para entender o que poderia lhe ser revelado sobre o mundo através da leitura. Para Canellas, era “como se o mundo dos jornais fosse um estágio para o universo dos livros”. O repórter acrescenta,

E parece até que já estava escrito. O ex-jornaleiro foi vender livros na universidade. O Chico só conseguiu concluir o ensino médio, mas poucos têm tanto tempo de universidade quanto ele. Em 38 anos de UnB, o livreiro, que nunca fez faculdade, ajudou gerações e gerações de universitários que encontraram, naquela portinha ali, um atalho para o conhecimento. Eis o território do Chico Livreiro.

Marcelo Canellas destaca que a livraria de Chico ajudou gerações de estudantes da Universidade de Brasília no processo de formação do conhecimento. O repórter refere-se à livraria como um atalho para o conhecimento e aponta que o acesso ao território se dá através de uma “portinha”, que de forma simbólica dá acesso a um universo amplo do saber.

O ofício de Chico permitiu que ele continuasse em contato com a leitura. A “Livraria do Chico” garantiu ao livreiro mais conhecimento, muitos admiradores e uma posição de destaque no campus da Universidade de Brasília, ambiente de ensino, formação e transformação social constituído por docentes e discentes que de forma coletiva contribuem para a construção de práticas e de saberes.

As imagens da reportagem mostram que o livreiro, ao percorrer os corredores da universidade, é cumprimentado pela comunidade acadêmica, que valorizam a iniciativa do repórter em construir uma narrativa sobre Chico, como observamos no trecho em que um professor pergunta: “estão entrevistando esse rapaz aqui? Muito importante!”. É neste cenário que a personagem, mesmo sem possuir formação universitária e tomando como referência suas leituras, foi agregando conhecimentos e se constituindo como um sujeito capaz de estabelecer relações entre os saberes formais e informais.

O repórter observa que a paixão pela literatura permite a Chico Livreiro indicar livros corretamente aos clientes, facilitando a relação com alunos e professores. Além disso, o livreiro procura manter “um hábito dos tempos de jornaleiro: sair catando leitores pelo caminho”. Observamos que a personagem quer compartilhar a paixão que tem pelos livros porque acredita que tem uma missão, um objetivo na vida, como podemos perceber no seguinte trecho decupado da reportagem:

OFF: Porque o que fica é o desejo de compartilhar com os outros a força da criação humana.

Sonora de Francisco Carvalho (livreiro): Você só existe na vida através da leitura, do conhecimento, da saúde e do amor ao próximo... Eu acho que até o último segundo da minha existência eu vou trabalhar com livro, prestar um serviço para as pessoas e para humanidade.

Para Marcelo Canellas, o desejo de Chico é sempre trabalhar com livros e, assim, compartilhar o conhecimento, que é considerado na reportagem “a força da criação humana”. A fala do livreiro reforça que ele coloca o conhecimento e a leitura como essenciais para a vida e considera que o serviço prestado em sua livraria é voltado para a humanidade.

Ídolo e celebridade são termos utilizados pelo repórter para descrever Chico Livreiro, um homem que encontrou na leitura e com os livros respeito e admiração. A livraria de Chico é mais do que um espaço comercial, é um ponto de troca de experiências e de descobertas através das páginas dos livros e da paixão do livreiro pela literatura. É um cenário de encontros onde se misturam sentimentos, histórias e memórias e também onde se confrontam e se expõem mutuamente, disparidades sociais, culturais e econômicas.

3.2 AS VIRTUALIDADES DO COTIDIANO

Em **As virtualidades do cotidiano**, iremos analisar situações do cotidiano que ganharam novos olhares a partir das narrativas de Braga e Canellas. Seleccionamos textos que tratam do tema cidade, que abordam a relação entre as personagens e o lugar em que vivem e trazem questões além do fato em si. Para tanto, destacamos as crônicas *Um sonho de simplicidade* (A traição das elegantes) e *O morador* (O homem rouco) e as reportagens *Pesquisa revela que maioria dos moradores de favela não quer deixar a comunidade* (2014) e *Imigrante diz que muitos brasileiros consideram haitianos como escravos* (2015).

3.2.1 UM SONHO DE SIMPLICIDADE

O desejo de uma vida mais simples é o enredo da crônica *Um sonho de simplicidade*, e o “narrador”, única personagem, busca traçar no texto um paralelo entre a vida na cidade e no campo. A narrativa, publicada no livro *A traição das elegantes*, aponta para um sujeito que reflete sobre as obrigações impostas pelos centros urbanos, questiona o ambiente em que vive e recorda situações que remetem à simplicidade, como podemos observar no seguinte trecho:

Então, de repente, no meio dessa desarrumação feroz da vida urbana, dá na gente um sonho de simplicidade. Será um sonho vão? [...] A vida bem poderia ser mais simples. Precisamos de uma casa, comida, uma simples mulher, que mais? Que se possa andar limpo e não ter fome, nem sede, nem

frio. Para que beber tanta coisa gelada? Antes eu tomava a água fresca da talha, e a água era boa. E quando precisava de um pouco de evasão, meu trago de cachaça. Que restaurante ou boate me deu o prazer que tive na choupana daquele velho caboclo do Acre? A gente tinha ido pescar no rio, de noite (BRAGA, 2006, p. 21).

As reflexões do “narrador” são voltadas para as possíveis imposições da vida urbana ao homem, determinando atitudes e comportamentos que o condiciona e o impede de estabelecer relações mais profundas com as pessoas. A dualidade entre os tipos de vida, em diferentes ambientes, inquieta o “narrador”, que demonstra indecisão sobre qual é a melhor forma de viver. “Seria possível deixar essa eterna inquietação das madrugadas urbanas, inaugurar de repente uma vida de acordar bem cedo?” (BRAGA, 2006, p. 22).

A crônica, narrada em primeira pessoa, traz uma visão crítica sobre a vida na cidade a partir de questionamentos dos valores encontrados em situações consideradas superficiais e pelas inquietações do “narrador”. Percebemos que a vida na cidade é retratada por posturas individualistas, pelo distanciamento entre as pessoas, pela competição e pela luta diária por uma sobrevivência associada à aquisição de bens materiais. Nesse contexto, o cronista questiona a sua própria condição de escritor, num confronto entre a abstração da escrita e a concretude dos trabalhos manuais do campo:

Mas para instaurar uma vida mais simples e sábia, então seria preciso ganhar a vida de outro jeito, não assim, nesse comércio de pequenas pilhas de palavras, esse ofício absurdo e vão de dizer coisas, dizer coisas... Seria preciso fazer algo de sólido e de singelo; tirar areia do rio, cortar lenha, lavrar a terra, algo de útil e concreto, que me fatigasse o corpo, mas deixasse a alma sossegada e limpa (BRAGA, 2006, p. 23).

Para o “narrador”, a vida no campo denota uma idealização através de uma perspectiva poética. O “narrador” associa o campo a um espaço/cenário de simplicidade onde se leva uma vida mais simples e sábia, enquanto a cidade está vinculada ao supérfluo que vai se instituindo muito mais por desejos do que por necessidades reais. “Por que fumar tantos cigarros? Eles não me dão prazer algum; apenas me fazem falta. São uma necessidade que inventei” (BRAGA, 2006, p. 21). De um lado, uma idealizada realidade concreta, plena de possibilidades existenciais, e de outro lado, as convenções e sujeições da vida urbana, com suas demandas “inventadas”.

O sujeito de *Um sonho de simplicidade* é complexo e parece viver as angústias de um homem citadino que projeta a felicidade em coisas simples. Os habitantes do espaço urbano são entendidos como meros recursos que ajudam a manter a estrutura funcionando, mas que anseiam por uma rotina diferente, distante da metrópole e mais próxima da natureza e de seus sonhos e desejos:

Todo mundo, com certeza, tem de repente um sonho assim. É apenas um instante. O telefone toca. Um momento! Tiramos um lápis do bolso para tomar nota de um nome, um número... Para que tomar nota? Não precisamos tomar nota de nada, precisamos apenas viver — sem nome, nem número, fortes, doces, distraídos, bons, como os bois, as mangueiras e o ribeirão (BRAGA, 2006, p. 23).

A crônica de Rubem Braga é carregada de lirismo e traz um tom confessional sobre as experiências vividas pelo próprio autor. A interrupção do sonho mostra que a personagem tem dificuldade de romper com a rotina, mesmo desejando passar por uma transformação. O “narrador” quer libertar-se das obrigações e das amarras dos centros urbanos e viver além dos muros criados. O espaço aparentemente ideal para a vida desejada é o campo, em oposição à cidade.

3.2.2 O MORADOR

A relação do homem com o espaço urbano também é tema da crônica *O morador*, escrita por Rubem Braga em 1949. A narrativa traz um “narrador” atento às transformações e aos comportamentos sociais de uma cidade e observador dos aspectos mais profundos de um morador que busca entender as relações estabelecidas entre as pessoas e o espaço onde habitam. O “narrador” é um sujeito que afirma já ter passado por diversos lugares e que vive uma vida peregrina, mas que, ao se fixar, passa a se sentir pertencente ao espaço.

O indivíduo cria relação com o local sem saber por quanto tempo vai ficar ali. “Minha vida aportou aqui sem dizer que ia ficar, tal como a canoa do pescador que para junto a uma pedra, sem saber se é meia hora ou pelo dia inteiro” (BRAGA, 1986, p. 157). Enquanto morador, o “narrador” cultiva experiências e faz reflexões sobre as relações humanas. Uma

das questões apontadas na crônica é o distanciamento entre pessoas que vivem no mesmo espaço. O “narrador” traz como exemplo a vez que encontrou o “empregado do armazém da esquina” em outro bairro e, mesmo achando que o rosto era familiar, não conseguiu reconhecê-lo:

No dia seguinte ele passou sob a minha janela, como passa várias vezes por dia, em sua bicicleta, e tive um sobressalto. É que essas caras existem em função da rua. Também já me aconteceu cumprimentar, distraído, na saída de um cinema, uma moça loura de pele muito queimada; cumprimentei-a sem saber exatamente quem era, mas sentindo que era uma pessoa conhecida, talvez irmã de algum amigo. Ela responde de um modo meio reticente, meio surpreso. Fiquei embaraçado. Depois descobri que não tenho relações com essa moça; apenas a conheço de vista, da minha rua, onde nunca me ocorreria cumprimentá-la (BRAGA, 1986, p. 158).

As relações na cidade são estabelecidas de forma superficial e os sujeitos, muitas vezes, são seres quase invisíveis, que acabam passando despercebidos. São pessoas que somente são reconhecidas a partir da função que ocupam e dentro de um determinado espaço geográfico e que perdem valor social quando ultrapassam ruas e bairros. O contato diário e o cumprimento cordial entre os moradores não significam que haja troca de sentimentos entre eles, mostram apenas que obedecemos a ritos sociais pré-estabelecidos.

A convivência deveria aproximar as pessoas e torná-las mais humanas, mas não é isso que percebemos no dia a dia. Moradores de condomínios não conhecem seus vizinhos, colegas de trabalho não sabem as alegrias e angústias que o outro, sentado ao lado, carrega dentro de si, e indivíduos em situação de vulnerabilidade não são vistos porque parecem fazer parte de um cenário urbano que não diz respeito à vida do outro.

O homem citadino segue o fluxo da vida e a familiaridade, sem qualquer profundidade com os que estão ao redor, parece ser o suficiente para dar prosseguimento à rotina. “Sem indagar, sem na realidade saber o nome de ninguém, vou sem querer considerando tudo isso como parte de minha própria vida; a rua se infiltrou em mim como se eu vivesse em uma aldeia minúscula” (BRAGA, 1986, p. 159). Entretanto, o “narrador” demonstra estar cansado do local e das pessoas que fazem parte do ambiente e desejar deixar tudo, sem remorso ou apego à sua moradia:

Mas a rua subitamente me cansa. Parece que sou escravo de seus hábitos [...] Seria doce mudar, de casa ou de país. Sei, por experiência, que tudo isso que parece tão estabelecido em minha vida se diluía com facilidade, e até o número da casa e do telefone serão esquecidos, e toda essa gente e todas essas coisas se apagarão em lembranças remotas. E como sempre, voltando um dia por acaso a esta esquina, como já voltei a tantos lugares em que morei, é possível que eu tenha alguma saudade, mas bem maior será o secreto prazer de pensar que me livre de tudo, das texturas e aborrecimentos desta rua, e tudo ficou para trás como uma estação sem interesse, apenas mais uma estação, nesta viagem em demanda de alguma coisa (BRAGA, 1986, p. 158).

O “narrador” anseia romper com a vida criada em torno de sua moradia, assim como já fez outras vezes, e deseja fechar um ciclo para iniciar outro. Ele quer se libertar dos hábitos impostos pelo espaço para poder seguir a viagem da vida, sem ficar preso às pessoas e aos lugares. A personagem considera tal atitude natural porque as cidades são entendidas como espaços passageiros e o homem é um sujeito peregrino que não deve ficar parado por muito tempo em uma estação.

Ao contrário da crônica *Um sonho de simplicidade*, a mudança que a personagem deseja não está em outro espaço geográfico, como o campo, mas na atitude, no comportamento e na relação que o indivíduo estabelece com os centros urbanos. O “narrador” não sabe como a mudança pode ser feita e prefere seguir para outro porto porque as cidades não se diferenciam e ele pode ir para qualquer lugar porque o que importa é o sentimento que o homem carrega:

No dia em que partir, eu me sentirei mais livre do que todos, e gozarei de um infantil sentimento de superioridade, como dizendo: “você pensavam que eu fosse um morador desta rua, como vocês são; não é verdade; eu estava apenas em trânsito, apenas disfarçado em morador, e tenho na minha frente um horizonte trêmulo de surpresas... Adeus, volto para meus caminhos”. E irei morar em outra cidade qualquer, em outra rua qualquer, como esta... (BRAGA, 1986, p. 160).

Rubem Braga provoca reflexões sobre as relações humanas nos grandes centros urbanos e mostra que o desejo de mudança não significa procurar uma alternativa contrária à cidade, mas permanecer nela tendo atitudes diferentes. O cronista traz aspectos subjetivos para apontar que devemos enxergar os outros além do espaço geográfico que ocupamos. Somos passageiros da vida e devemos humanizar todos os portos por onde passamos.

3.2.3 MORADORES DE FAVELA

No Brasil do século XX, o crescimento dos grandes centros urbanos foi acompanhado do surgimento de favelas, que são áreas com densidade populacional, carências econômicas, sociais e estruturais, construções desordenadas e, na maioria das vezes, com pouca presença do Estado. Na reportagem *Pesquisa revela que maioria dos moradores de favela não quer deixar a comunidade*, veiculada no *Fantástico*, no dia 23 de fevereiro de 2014, Marcelo Canellas faz um retrato do cotidiano nas favelas brasileiras.

A reportagem ressignifica a ideia de que a vida na favela está associada apenas a situações negativas. O repórter passou por Paraisópolis, em São Paulo, Rocinha, no Rio de Janeiro, Buraco Quente, em Porto Alegre, e Alto Zé do Pinho, em Recife, para construir uma narrativa de 13 minutos e mostrar a relação dos moradores com o espaço em que vivem. Marcelo Canellas utilizou dados objetivos de uma pesquisa, “65% dos favelados se dizem de classe média”, “38% do sustento da família vêm das mulheres” e “94% dos moradores das favelas brasileiras afirmam categoricamente que são felizes”, como também vivenciou experiências e valorizou as descrições dos locais por onde passou.

Os dados da pesquisa que originam a reportagem deram suporte ao repórter para tratar diversos temas, destacando a felicidade, objeto secular de desejo do homem por estar associado à satisfação, equilíbrio e sensação de bem estar. Marcelo Canellas procurou também estabelecer relações entre a felicidade e a maneira com que os moradores se relacionam entre si, com o lugar e com o dinheiro. O repórter questiona “o que há de bom em viver numa favela?” e busca respostas nas sonoras dos próprios moradores, como observamos em um trecho decupado:

Sonora de José Fernandes Júnior (agente comunitário): Eu prefiro ser rico entre os pobres do que pobre entre os ricos.

OFF: E se chovesse dinheiro?

Sonora de Adriano Castro (comerciante): Não saio não. Vou pra onde? Um milhão eu trabalho e consigo.

OFF: Por que nem a juventude quer sair?

Sonora de José Lopes da Silva (motoboy): Eu falo para os meus amigos que Paraisópolis está parecendo Las Vegas. É sério. Você vem aqui, pode vir 3 horas da madrugada e vai ver um monte de gente na rua. Aqui não dorme.

OFF: Não dorme, não para e não aceita mais ser rotulada.

Sonora de Diego da Lima Silva (22 anos): Ah, mora na favela aquela pessoa pobre. Não. Eu não me sinto assim.

Percebemos nas falas dos entrevistados a intenção de desmistificar o imaginário de privações e sofrimento nas favelas, ao evidenciarem que encontram e constroem em seus espaços opções de lazer e formas de ascensão econômica com o produto trabalho. As pessoas demonstram ainda ter um projeto de felicidade muito associado à sensação de pertencer a um lugar que não haja discriminação econômica. Um morador afirmar que prefere “ser rico entre os pobres do que pobre entre os ricos” e outro dizer que não se sente pobre por morar na favela parecem demonstrar que sentir-se bem também está atrelado a um conceito criado socialmente de que para ser feliz é preciso ter dinheiro.

A reportagem ainda mostra que os moradores da favela se conhecem e se reconhecem como membros de uma coletividade, o que se traduz num sentimento de pertencimento revelado na fala do agente comunitário José Fernandes Júnior. “Diversão é encontrar pessoas, é encontrar o outro, é se identificar, é vivenciar coisas bacanas, é criar amizade, é agregar os amigos à tua vida”. Os moradores valorizam estar juntos nas diversas manifestações de lazer, se perceber na favela e compartilhar o cotidiano, como notamos em outro trecho da sonora de José Fernandes Júnior,

Acabou seu açúcar, acabou teu café, tu chega na tua varanda e grita para o vizinho: me dá aí, me dá uma xícara disso, me dá uma xícara daquilo. É você, às vezes, interferir no estresse da casa do outro e conseguir apaziguar, isso você não encontra num condomínio. Essa intimidade, esse valor de estar junto, esse carinho com o outro, você só encontra em comunidade.

O prazer de estar junto é mais uma vez evidenciada pelos entrevistados quando se referem aos encontros entre amigos e vizinhos, como observa Canellas ao dizer que “qualquer que seja a diversão, ela é sempre comunitária. A pesquisa mostra que 70% dos moradores recebem amigos, parentes ou vizinhos todos os meses”. Sobre as opções de lazer e a convivência entre as pessoas, o repórter ainda completa que “churrasquinho na laje é uma instituição”.

Os problemas encontrados nas favelas também são mostrados, como tiroteios na Rocinha, no Rio de Janeiro, e a escassez no fornecimento de água no Buraco Quente, no morro de Santa Tereza, em Porto Alegre. O repórter, que entra na casa dos moradores e circula pelas ruas das favelas, destaca a presença de duas realidades distintas convivendo no mesmo espaço e em um dos trechos observa que “a penúria e a escassez ficam do portão para

fora. Do portão para dentro, a gente consegue ver com clareza o contraste entre a ausência do Estado e a presença forte das pessoas e das famílias”.

As favelas, mesmo com todos os problemas, que conhecemos e apontados na reportagem, são locais de aprendizado, amizade, afeto e compaixão. O sentimento de pertencimento e a felicidade constatada pela pesquisa mostram que, apesar das diversidades, ambientes são formados pelas experiências e vivências das pessoas que convivem e interagem com o lugar. Somos responsáveis pela busca da felicidade e por construir todos os dias os lugares onde vivemos.

3.2.4 IMIGRANTES HAITIANOS

Na reportagem *Imigrante diz que muitos brasileiros consideram haitianos como escravos*, veiculada no *Fantástico* do dia 19 de julho de 2015, Marcelo Canellas trata da vida dos imigrantes haitianos no Brasil, a partir da dificuldade de deixar o país de origem e de se adaptar à cultura e língua diferentes. O repórter mostra que os estrangeiros não são apenas pessoas que se deslocam de um lugar para outro, mas indivíduos que querem reconstruir suas vidas em um novo território.

A relação do homem com o espaço onde vive se estabelece a partir de diversos sentimentos, um deles é o de pertencimento. O lugar influencia nossas ações e nos ajuda a construir sentidos e concepções sobre nós mesmos; assim, sentir-se pertencente cria sensações de identificação e reconhecimento. O indivíduo que muda de país, como no caso dos haitianos que emigraram para o Brasil depois de um terremoto que matou 230 mil pessoas, precisa também reconstruir a própria identidade.

Uma das barreiras a ser enfrentada pelos imigrantes é o idioma local. A língua é um dos elementos que identificam um povo e que ajuda o indivíduo a perceber o mundo, além de ser um meio dominante de comunicação da nação, como observou Stuart Hall (2002). Canellas, ao discorrer na reportagem sobre o processo de adaptação de adultos e crianças, mostra que os haitianos adultos, com mais vivência e laços com o país de origem, têm mais dificuldades de se adaptar ao novo local e de estabelecer vínculos do que as crianças, como observamos em dois trechos decupados da narrativa, com sonoras de um padre que ajuda os imigrantes que chegam ao Brasil e de um haitiano que emigrou com a família:

OFF: A língua é a grande barreira de adaptação. Os filhos aprendem o português muito antes dos pais.

Sonora de Paolo Parise (padre): A criança que tem esta facilidade, realmente, para aprender o idioma e se inculturar, ela faz a ponte entre a nova realidade e o lugar de origem.

OFF: Embora se sinta discriminado no Brasil, Robert diz que as duas filhas pequenas foram acolhidas na escola sem problema algum.

Sonora de Robert Delice (professor): Não sabem nada de discriminação. Não sabem o que é discriminação.

As crianças se adaptam e se integram melhor porque aprendem o idioma com mais facilidade e ainda estão começando a criar a própria história e uma identidade com a cultura, a língua e o território. Elas estão construindo um sentimento de pertencimento com a nação. Stuart Hall (2006, p. 48) observa que “as identidades nacionais não são coisas com as quais nós nascemos, mas são formadas e transformadas no interior da *representação*”. A representação se dá através da cultura nacional que ajuda a distinguir as pessoas de um país para outro.

O Brasil surge da confluência entres índios, portugueses e africanos e tem uma cultura sincrética e singularizada, que o diferencia de suas matrizes formadoras. A imigração ainda “introduziu, nesse magma, novos contingentes humanos, principalmente de europeus, árabes e japoneses” (RIBEIRO, 2004, p. 19). A confluência de povos e culturas no Brasil também é ressaltada na narrativa de Marcelo Canellas quando o repórter destaca a relação das crianças haitianas com os descendentes de alemães, como percebemos no trecho:

Mil e cinco estudantes haitianos já estão matriculados em escolas públicas brasileiras, 262 só em Santa Catarina. Boa parte deles, na região que prosperou com a imigração. Blumenau foi fundada por imigrantes alemães. A escola municipal Lauro Müller tem o nome de um político descendente de alemães. Quase todas as crianças que estudam vêm de famílias que, no passado, viveram as privações e dificuldades da adaptação a um país estranho. A experiência radical do encontro de culturas diferentes está de volta a Blumenau.

Canellas destaca que o encontro entre culturas caracteriza o povo brasileiro e acrescenta que “nada mais brasileiro do que abrir-se à mistura e ao que os outros povos podem nos trazer de bom”. Entretanto, o acolhimento que as crianças receberam contrasta com as dificuldades que os pais têm para conseguir emprego e para serem reconhecidos como

profissionais e não como imigrantes que moram em periferias das grandes cidades e não têm direitos trabalhistas reconhecidos.

A adaptação ao novo território significa para os haitianos o recomeço de uma nova história e o confronto de identidades nacionais. Eles mantêm vínculos com a cultura do país de origem e ao mesmo tempo precisam estar abertos para se integrar ao novo. Os imigrantes se deslocam entre as duas culturas e têm o desafio de não se afastar do passado e de criar vínculos de pertencimento com o lugar em que moram.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os estudos sobre literatura e jornalismo são amplos e abordam perspectivas que mostram que as duas áreas do conhecimento sempre caminharam juntas. Os jornais impressos, por exemplo, foram espaços que contribuíram para a convergência entre literatura e jornalismo, através da disseminação de produções literárias de muitos autores, o que contribuiu também para o aumento no número de leitores dos veículos de comunicação. No Brasil, foi ainda nos periódicos que o gênero literário crônica ganhou nova face e passou por processos de transformação até chegar na acepção moderna, como conhecemos hoje.

No século XX, autores, como João do Rio, pseudônimo do contista, cronista e repórter João Paulo Alberto Coelho Barreto, tiveram papel importante no processo de transformação da crônica. Como um *flâneur*, João do Rio registrou fatos e histórias observadas nas ruas das grandes cidades e contribuiu para a evolução da crônica no Brasil, a partir de uma narrativa despretensiosa e subjetiva. O cronista também teve papel fundamental no jornalismo e deixou marcas importantes para a reportagem, a exemplo da humanização do relato, da descrição dos costumes e da implantação de técnicas, como o distanciamento do caráter mais opinativo e do contato direto com as fontes.

Crônica e reportagem possuem especificidades que podem aproximá-las e que já foram objeto de estudo de vários autores, como Massaud Moisés, que explicam que na crônica há indícios de reportagem e a predominância da linguagem conduz o texto para a literatura ou para o jornalismo. As relações entre literatura e jornalismo, de crônica e reportagem, foram observadas nas narrativas de Rubem Braga e de Marcelo Canellas, ambos jornalistas e cronistas.

As narrativas de Braga e de Canellas possuem especificidades que ajudam a aproximar crônica e reportagem, mas também têm características que as diferenciam, especialmente por serem escritas para duas áreas do conhecimento e utilizarem meios diferentes para a divulgação. Nos jornais impressos, Braga só contava com a linguagem escrita para se comunicar com o leitor. Já Marcelo Canellas tem, com a reportagem televisiva, recursos audiovisuais que permitem que suas narrativas sejam interpretadas através do texto, do som e da imagem.

Algumas estratégias narrativas aproximam as crônicas de Rubem Braga e as reportagens de Marcelo Canellas. As crônicas e as reportagens, além de narrarem fatos do cotidiano, possuem linguagem simples e coesa e o discurso é construído de forma coloquial,

próximo da oralidade. Os textos têm caráter informativo, trazem esclarecimentos, provocam reflexões e apresentam lições para os leitores e os espectadores. As estratégias textuais são usadas para envolver e aproximar o público e para distinguir as crônicas de Braga e as reportagens de Canellas de outras narrativas, criando fidelização com leitores e telespectadores.

Braga e Canellas descrevem as situações detalhadamente e exercem o papel de *flâneur*, no sentido de observar o meio e de extrair do que viram e vivenciaram situações para serem narradas. Os dois são narradores que encontram histórias pelas ruas da cidade e tratam de temas densos através de recursos poéticos. O lirismo está mais evidenciado nas crônicas de Rubem Braga, mas observamos que também está presente nas reportagens de Marcelo Canellas, mesmo que de forma menos recorrente.

Outra característica da crônica que também observamos nas reportagens de Canellas é a construção de narrativas com o tom de conversa e como se não tivessem algo importante para dizer. Nas crônicas e reportagens que tratam de fatos exemplares e histórias singulares, observamos que as narrativas analisadas trazem temas que propiciam discussões e análises mais profundas. Também observamos que as questões são tratadas a partir das personagens, que ganham destaque nas narrativas.

A personalização está presente nas narrativas de Rubem Braga e de Marcelo Canellas, que escrevem relatos humanizados e textos verossímeis. O aspecto humano é imprescindível para abordar questões sociais, sentimentos e comportamentos. As personagens são as condutoras das narrativas do cronista e do repórter e é contando histórias de pessoas que eles estabeleceram o contrato de leitura com seus públicos. Leitores e telespectadores sabem que vão encontrar em crônicas e em reportagens abordagens sobre diversos temas a partir das histórias e das lições de vidas de outras pessoas.

Nas crônicas e reportagens analisadas e que trazem fatos exemplares e histórias singulares, os títulos das narrativas já indicam ao público que os textos foram construídos a partir das personagens. As histórias do motorista do caminhão de lixo, do homem dos burros, do homem no mar, do chapeleiro e do livreiro ganham sentido pela maneira que são narradas por Braga e Canellas. Cada caso traz singularidades que despertam questionamentos e abordam situações exemplares que acabam refletindo sentimentos, comportamentos e costumes da sociedade.

Na crônica *O homem dos burros*, por exemplo, a conversa entre o narrador e as outras duas personagens sobre assuntos do cotidiano traz análises e uma crítica social sobre modos de vida, relações de trabalho e identidade nacional. Outro exemplo é a reportagem

sobre Chico Livreiro, *Livreiro da UnB conquista fãs com paixão pela literatura*, que conta a história do dono de uma livraria. O repórter, através de metáforas e comparações, mostra a relação entre os saberes formais e informais e a transformação de um indivíduo através da leitura.

Ao tratar de casos do cotidiano que abordam a relação das personagens com o espaço em que vivem, Rubem Braga e Marcelo Canellas constroem narrativas que ganham sentido especial e expressividade estética pela forma que são narradas. Nas crônicas e nas reportagens analisadas em *As virtualidades do cotidiano*, no capítulo três da pesquisa, observamos que as personagens também são figuras marcantes, mas trabalhadas de forma diferente. Nas crônicas, as personagens são os próprios narradores e nas reportagens não há uma personagem que se destaque ou que traga uma história pessoal diferenciada. É um conjunto de histórias que é utilizado nas reportagens.

As questões das grandes cidades estão presentes em vários textos da obra de Rubem Braga. Ele escreveu sobre temas como moradias, pobreza e desigualdade social. O olhar do cronista se diferencia do repórter. Braga observa o crescimento urbano e a relação do homem com o espaço com certa melancolia. Ele trata das relações estabelecidas entre as pessoas em narrativas em primeira pessoa, carregadas de lirismo e com um tom confessional sobre as impressões do autor. Rubem Braga, muitas vezes, utiliza a história do outro para revelar seus próprios sentimentos. O cronista, enquanto narrador, se coloca como um indivíduo solitário que precisa enfrentar todas as adversidades da metrópole.

Marcelo Canellas, assim como Braga, trata de assuntos que fazem parte do cotidiano das pessoas de várias cidades do país, como reconhecimento de paternidade, educação, religião, saúde, moradia e violência. O repórter utiliza nas reportagens alguns dados objetivos, como pesquisas, mas o seu interesse e a condução da narrativa são voltados para questões mais subjetivas, como relações interpessoais, felicidade e sentimento de pertencimento.

As narrativas de Braga e Canellas também revelam radiografias da época de cada um deles. Eles capturam sentimentos e questões das grandes cidades e escrevem como as situações interferem na vida de muitas pessoas. O cronista é um crítico social, mas também é um observador melancólico e nostálgico. Já o repórter busca fazer coberturas de questões que passam despercebidas ou que não foram aprofundadas a partir de denúncias e da contestação dos fatos apresentados.

As personagens têm dimensões nas narrativas, mas se diferenciam na literatura e no jornalismo. Na crônica, são seres que podem ser reais ou fictícios, por conta da natureza

híbrida do gênero; o que não ocorre nas reportagens, que utilizam apenas personagens reais. Nas narrativas estudadas observamos que Rubem Braga e Marcelo Canellas dão destaque às personagens e constroem histórias baseadas em pessoas reais.

As crônicas de Rubem Braga e as reportagens de Marcelo Canellas se aproximam, mesmo com as peculiaridades de cada gênero e de cada área do conhecimento. Canellas traz em suas narrativas marcas dos textos de Braga ao escrever, especialmente, sobre assuntos ligados ao cotidiano das pessoas e aos sentimentos humanos. O repórter apresenta fatos e personagens que aparentemente trazem situações simples, mas que possuem questões reflexivas, assim, como o cronista, possibilitando a aproximação entre literatura e jornalismo nas narrativas.

REFERÊNCIAS

AMORA, Antônio Soares. **Introdução à teoria da literatura**. 13. ed. São Paulo: Cultrix, 2006.

ANTELO, Raúl. João do Rio = Salomé. In: CANDIDO, Antonio [et. al.]. **A Crônica: o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil**. Campinas / Rio de Janeiro: Ed. da UNICAMP / Fundação Casa de Rui Barbosa, 1992.

ARRIGUCCI JÚNIOR, Davi. Onde andaré o velho Braga? In: _____ **Outros achados e perdidos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

_____. **Enigma e comentário: ensaios sobre a literatura e experiência**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

BARBOSA, Marialva. **História cultural da imprensa: Brasil, 1800-1900**. Rio de Janeiro: Mauad X, 2010.

BARBOSA, Marialva Carlos. Imaginação televisual e os primórdios da TV no Brasil. In: RIBEIRO, Ana Paula Goulart; SACRAMENTO, Igor; ROXO, Marco (orgs.). **História da televisão no Brasil**. São Paulo: Contexto, 2010. p. 13 a 35.

BERGAMO, Alexandre. A reconfiguração do público. In: RIBEIRO, Ana Paula Goulart; SACRAMENTO, Igor; ROXO, Marco (orgs.). **História da televisão no Brasil**. São Paulo: Contexto, 2010.

BRAGA, Rubem. **200 crônicas escolhidas**. 38. ed. Rio de Janeiro: Record, 2016.

_____. **Crônicas da guerra na Itália**. 7. ed. Rio de Janeiro: Record, 2014.

_____. **As boas coisas da vida**. 11. ed. Rio de Janeiro: Record, 2012.

_____. **Recado de primavera**. 1. ed. RJ/Campinas: Verus, 2012.

_____. **O verão e as mulheres**. 10. ed. Rio de Janeiro: Record, 2008.

_____. **Ai de ti, Copacabana**. 25. ed. Rio de Janeiro: Record, 2006.

_____. **A traição das elegantes**. 6. ed. Rio de Janeiro: Record, 2006.

_____. **Um pé de milho**. 7. ed. Rio de Janeiro: Record, 2003.

_____. **O conde e o passarinho & Morro do Isolamento.** Rio de Janeiro: Record, 2002.

_____. **A borboleta amarela.** 10. ed. Rio de Janeiro: Record, 1998.

_____. **O homem rouco.** 4. ed. Rio de Janeiro: Record, 1986.

BENDER, Flora. Teoria. In: BENDER, Flora; LAURITO, Ilka. **Crônica: história, teoria e prática.** São Paulo: Scipione, 1993.

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

CANDIDO, Antonio [et. al.]. **A Crônica: o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil.** Campinas / Rio de Janeiro: Ed. da UNICAMP / Fundação Casa de Rui Barbosa, 1992.

CANELLAS, Marcelo. Nem imparcial, nem engajado: o repórter como artífice da notícia. In: CANELA, Guilherme (Org.). **Políticas públicas sociais e os desafios para o jornalismo.** São Paulo: Cortez Editora, 2008.

_____. **Províncias: crônicas da alma interiorana.** 1. ed. São Paulo: Globo, 2013.

CARVALHO, Marco Antonio de. **Rubem Braga: um cigano fazendeiro do ar.** São Paulo: Globo, 2007.

CASTELLO, José. **Na cobertura de Rubem Braga.** Rio de Janeiro: José Olympio, 1996.

CASTRO, Gustavo de. A palavra compartilhada. In: CASTRO, Gustavo de; GALENO, Alex (Org.). **Jornalismo e Literatura: a sedução da palavra.** São Paulo: Escrituras Editora, 2005.

CASTRO, Gustavo de; GALENO, Alex (Org.). **Jornalismo e Literatura: a sedução da palavra.** São Paulo: Escrituras Editora, 2005.

CHARAUDEAU, Patrick. **Discurso das mídias.** Tradução Angela S. M. Corrêa. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2010.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números.** 30. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2017.

COMPAGNON, Antonie. **Literatura para quê?** Tradução Laura Taddei Brandini. Belo Horizonte: Editora UGMG, 2009.

COSTA, Lailton Alves da. Gêneros jornalísticos. In: MELO, José Marques de; ASSIS, Francisco de (org.). **Gêneros jornalísticos no Brasil**. São Bernardo do Campo: Universidade Metodista de São Paulo, 2010.

COSTA, Lailton Alves da; LUCHT, Janine Marques Passini. Gênero interpretativo. In: MARQUES DE MELO, José; ASSIS, Francisco de (Orgs). **Gêneros jornalísticos no Brasil**. São Bernardo do Campo: Universidade Metodista de São Paulo, 2010.

COUTINHO, Afrânio; COUTINHO, Eduardo de Faria. **A Literatura no Brasil**. 6. ed. São Paulo: Global, 2003.

CULLER, Jonathan. **Teoria Literária: uma introdução**. Tradução Sandra G. T. Vasconcellos. São Paulo: Beca Produções Culturais Ltda., 1999.

CURADO, Olga. **A notícia na TV: o dia a dia de quem faz telejornalismo**. São Paulo: Alegro, 2002.

DUARTE JÚNIOR, João Francisco. **O que é realidade**. 10. ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994.

DUBIELA, Ana Karla. **A traição das elegantes pelos pobres homens ricos: uma leitura da crítica social em Rubem Braga**. Vitória: EDUFES, 2007.

FURGLER, Neyza Bravo Mendes e FERREIRA, Izacyl Guimarães. **Dicionário de mídia**. Disponível em: <http://negocios8.redeglobo.com.br/PDF/MidaKit/Dicionario%20de%20Midia%202018.pdf>. Acesso em 02 dez. 2018.

GOMES, Luana. “É Fantástico! Gênero e modos de endereçamento no telejornalismo show”. In: GOMES, Itania Maria Mota (org.). **Gênero televisivo e modo de endereçamento no telejornalismo**. Salvador : EDUFBA, 2011.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução Guaracira Lopes Louro e Tomaz Tadeu da Silva. 7. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2002.

ISER, Wolfgang. O fictício e o imaginário. In: ROCHA, João Cezar de Castro (Org). **Teoria da ficção: indagações à obra de Wolfgang Iser**. Tradução Bluma Waddington Vilar, João Cezar de Castro Rocha. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1999. p. 65 – 77.

JOST, François. O que significa falar de “realidade” para a televisão?. In: GOMES, Itania Maria Mota (Org.). **Televisão e realidade**. Salvador: EDUFBA, 2009.

KOGUT, Patrícia. **101 atrações de TV que sintonizaram o Brasil**. Rio de Janeiro: Estação Brasil, 2017.

KOTSCHO, Ricardo. **A prática da reportagem**. 4. ed. São Paulo: Ática, 2000.

LAGE, Nilson. **A reportagem: teoria e técnica de entrevista e pesquisa jornalística**. 12. ed. Rio de Janeiro: Record, 2017.

_____. **Estrutura da notícia**. 6. ed. São Paulo: Ática, 2006.

_____. **Linguagem jornalística**. 3. ed. São Paulo: Ática, 1990.

LAURITO, Ilka. História. In: BENDER, Flora; LAURITO, Ilka. **Crônica: história, teoria e prática**. São Paulo: Scipione, 1993.

LIMA, Alceu Amoroso. **O jornalismo como gênero literário**. 2. ed. Rio de Janeiro: Agir, 1969.

MARTINS, Jaqueline Lemos. **O autor e o narrador nas tessituras da reportagem**. [Tese de Doutorado]. São Paulo: ECA/USP, 2016.

MEDINA, Cremilda. **Notícia, um produto à venda: jornalismo na sociedade urbana e industrial**. São Paulo: Summus, 1988.

MARQUES DE MELO, José. Gêneros jornalísticos: conhecimento brasileiro. In: MARQUES DE MELO, José; ASSIS, Francisco de (Orgs). **Gêneros jornalísticos no Brasil**. São Bernardo do Campo: Universidade Metodista de São Paulo, 2010.

_____. A crônica. In: CASTRO, Gustavo de; GALENO, Alex (Org.). **Jornalismo e Literatura: a sedução da palavra**. São Paulo: Escrituras Editora, 2005.

_____. **Jornalismo opinativo: gêneros opinativos no jornalismo brasileiro**. 3. ed. Campos do Jordão: Mantiqueira, 2003.

_____. **A opinião no jornalismo brasileiro**. Petrópolis: Vozes, 1985.

MEYER, Marlyse. **Folhetim: uma história**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

_____. Voláteis e versáteis. De variedades e folhetins se fez a crônica. In: CANDIDO, Antonio [et. al.]. **A Crônica: o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil**. Campinas / Rio de Janeiro: Ed. da UNICAMP / Fundação Casa de Rui Barbosa, 1992.

MOISÉS, Massaud. **Dicionário de termos literários**. São Paulo: Cultrix, 2004.

_____. **A Criação Literária**. Prosa – II. 16. ed. São Paulo: Cultrix, 1998.

MUNIZ, Sodré; FERRARI, Maria Helena. **Técnica de reportagem**: notas sobre a narrativa jornalística. São Paulo: Summus, 1986.

OLINTO, Antonio. **Jornalismo e Literatura**. Rio de Janeiro: MEC, 1955.

PAZ, Octavio. **O arco e a lira**. Tradução Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

PENA, Felipe. **Jornalismo literário**. São Paulo: Contexto, 2008.

_____. **Teoria do Jornalismo**. São Paulo: Contexto, 2005.

PINTO, Marcello de Oliveira. A escrita de histórias de literatura e a questão da realidade. **Revista SOLETRAS**, São Gonçalo: UERJ, ano V, n. 9, p. 7 – 18, jan./jun.2005.

PROENÇA FILHO, Domício. **A linguagem literária**. 8. ed. São Paulo: Ática, 2007.

RÊGO, Ana Regina; AMPHILO, Maria Isabel. Gênero opinativo. In: MARQUES DE MELO, José; ASSIS, Francisco de (Orgs). **Gêneros jornalísticos no Brasil**. São Bernardo do Campo: Universidade Metodista de São Paulo, 2010.

RESENDE, Beatriz. Lima Barreto, cronista da cidade. In: BARRETO, Lima. **Lima Barreto**. São Paulo: Global, 2005.

RIBEIRO, Ana Paula Goulart; SACRAMENTO, Igor. A renovação estética da TV. In: RIBEIRO, Ana Paula Goulart; SACRAMENTO, Igor; ROXO, Marco (orgs.). **História da televisão no Brasil**. São Paulo: Contexto, 2010.

RIBEIRO, Ana Paula Goulart; SACRAMENTO, Igor; ROXO, Marco (orgs.). **História da televisão no Brasil**. São Paulo: Contexto, 2010.

RIBEIRO, Carlos. **Caçador de ventos e melancolias**: um estudo da lírica nas crônicas de Rubem Braga. Salvador: EDUFBA, 2001.

_____. Revendo Braga: olhar renovado sobre um cronista combativo. **Recôncavos: Revista do Centro de Artes, Humanidades e Letras**, Cachoeira, Bahia, n. 3 (2), p. 87 – 101, 2009.

RIBEIRO, Darcy. **O povo brasileiro**: a formação e o sentido do Brasil. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

RICCO, Flávio e VANUCCI, José Armando. **Biografia da televisão brasileira**. 1. ed. São Paulo: Matrix, 2017. 2 v.

SANTOS, Mariza Veloso Motta; MADEIRA, Maria Angélica. Século XIX: paisagens do Brasil. In: _____. **Leituras brasileiras: itinerários no pensamento social e na literatura**. São Paulo: Paz e Terra, 1999.

SÁ, Jorge de. **A crônica**. 6. ed. São Paulo: Editora Ática, 2005.

SEIXAS, Lia. Por uma outra classificação: gêneros discursivos jornalísticos e gêneros discursivos jornalísticos. Revista Galáxia, São Paulo, n. 18, p. 70-84, dez. 2009.

SEIXAS, L. (2009) Redefinindo os gêneros jornalísticos. Proposta de novos critérios de classificação. Covilha: Labcom Books (UBI). Disponível em: <http://www.livroslabcom.ubi.pt/pdfs/seixasclassificacao-2009.pdf>.

SILVA. Marconi Oliveira da. **Imagem e verdade: jornalismo, linguagem e realidade**. São Paulo: Annablume, 2006.

SOARES, Marcus Vinícius Nogueira. **A crônica brasileira do século XIX**. São Paulo: É Realizações Editora, 2014.

SODRÉ. Nelson Werneck. **História da imprensa no Brasil**. 4. ed. Rio de Janeiro: Mauad, 1999.

SOUSA, Patrícia de Castro. **João do Rio: o repórter com alma de flâneur conduz a crônica-reportagem na belle époque tropical**. [Dissertação de Mestrado]. Santa Maria, RS: UFSM, 2009.

SOUZA, Jennifer. Para Canellas, a boa matéria é aquela que revela as desigualdades e contradições do nosso país. In: PAIXÃO, Patrícia (Org.). **Mestres da reportagem: alunos de Jornalismo da FAPSP**. Jundiaí, SP: Editora In House, 2012.

SOUZA, Sidney Barbalho de. **Marcelo Canellas, por um jornalismo humanista**. Jundiaí, SP: Editora In House.

STAIGER, Emil. **Conceitos fundamentais da poética**. Tradução Celeste Aída Galeão. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1997.

TODOROV, Tzvetan. **As estruturas narrativas**. 2. ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 1970.

TRAQUINA, Nelson. **Teorias do Jornalismo, porque as notícias são como são**. 2. ed. Florianópolis: Insular, 2005.

_____. **Teorias do Jornalismo. A tribo jornalística – uma comunidade interpretativa transnacional**. 3. ed. Florianópolis: Insular, 2018.

VERÓN, Eliseo. Quando ler é fazer: a enunciação no discurso da imprensa escrita. In: ____ **Fragments de um tecido**. São Leopoldo: Editora Unisinos, 2004. p. 215-238.

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

Crônicas

BRAGA, Rubem. Homem no mar. In: _____. **O verão e as mulheres**. 10. ed. Rio de Janeiro: Record, 2008.

_____. O homem dos burros. In: _____. **O verão e as mulheres**. 10. ed. Rio de Janeiro: Record, 2008.

_____. Pedaco de pau. In: _____. **A borboleta amarela**. 10. ed. Rio de Janeiro: Record, 1998.

_____. O morador. In: _____. **O homem rouco**. 4. ed. Rio de Janeiro: Record, 1986.

_____. O motorista do 8-100. In: _____. **O homem rouco**. 4. ed. Rio de Janeiro: Record, 1986.

_____. Um sonho de simplicidade. In: _____. **A traição das elegantes**. 6. ed. Rio de Janeiro: Record, 2006.

Reportagens

CANELLAS, Marcelo. Hotel abandonado em Brasília abriga cracolândia que abastece tráfico no DF, **Fantástico**, TV Globo, 13 mar. 2016. [TV]. Disponível em: <<http://g1.globo.com/fantastico/noticia/2016/03/hotel-abandonado-em-brasilia-abriga-cracolandia-que-abastece-trafico-no-df.html>>. Acesso em: 5 mar. 2018.

_____. Chapeleiro cruza o Brasil e espalha mais de 11 mil criações personalizadas, **Fantástico**, TV Globo, 20 abr. 2014. [TV]. Disponível em: <<http://g1.globo.com/fantastico/videos/t/edicoes/v/chapeleiro-cruza-o-brasil-e-espalha-mais-de-11-mil-criacoes-personalizadas/3293904/>>. Acesso em: 15 mar. 2018.

_____. Pesquisa revela que maioria dos moradores de favela não quer deixar a comunidade, **Fantástico**, TV Globo, 23 fev. 2014. [TV]. Disponível em: <<http://g1.globo.com/fantastico/videos/t/edicoes/v/pesquisa-revela-que-maioria-dos-moradores-de-favela-nao-quer-deixar-a-comunidade/3168351/>>. Acesso em: 5 mar. 2018.

_____. Livreiro da UnB conquista fãs com paixão pela literatura, **Fantástico**, TV Globo, 7 abr. 2013. [TV]. Disponível em: <http://g1.globo.com/fantastico/videos/t/edicoes/v/livreiro-da-unb-conquista-fas-com-paixao-pela-literatura/2503618/?mais_vistos=1>. Acesso em: 15 mar. 2018.

ANEXOS

ANEXO A – Crônica O homem dos burros (BRAGA, Rubem. O verão e as mulheres. 10. ed. Rio de Janeiro: Record, 2008).

“A burrama está forte devido ao capim Mimoso.”

Íamos em um trem muito lento, de Teresina para São Luís. A certa altura a máquina teve de parar para esfriar. “Se ela continuar, se derrete”, me explicaram. “Essa locomotiva é de bronze”. Não acreditei; estaríamos sendo puxados pela estátua de uma locomotiva? “Pelo que já se gastou nesta estrada, moço, ela podia ter os trilhos de ouro.” Mas o comerciante que me dizia essas coisas era muito chato. Preferi conversar com o homem dos burros.

Comprava-os a 400 cruzeiros em Cajazeiras, na Paraíba, vinha tocando pelo Ceará (Juazeiro, Crato, Coroatá), isso quer dizer umas 250 Léguas, e se leva coisa de 36 dias, cada burro já chega a Coroatá valendo mais 400 cruzeiros e pesando menos uns 30 quilos. Um mês depois de internado, era embarcado em trem para São Luís e ali em gambarras para Pinheiros, a 100 léguas de Belém do Pará. A essa altura, o burro já estava valendo 1.200 cruzeiros. Até ali em Coroatá, dos 300 burros paraibanos já tinham morrido 14. “O senhor pode calcular que 30 burros consomem um alqueire de milho num dia. Heim? Eu digo um alqueire, 45 quilos. Uma burrama como essa de quase 300 animais precisa de uns 30 homens para tocar. a cada homem eu pago três cruzeiros por dia, com todas as despesas por minha conta.”

E o homem, paciente, com pena de minha ignorância, me explicou que o burro é filho do cavalo com a jumenta. Burro com égua dá “escancho”, um burro pode cobrir 20, 30 éguas, não reproduz. Um burro bem zelado trabalha 30 anos, vive 40.

O comerciante entrou na conversa, falou dos impostos, se queixou outra vez da estrada, dos fretes, do governo, de tudo. O homem dos burros apenas sabia falar de burros – e na sua cara magra havia uma grande paz e conformação. “Negócio de levar burros já foi melhor, mas não é mau. E eu gosto de lidar com burros”. Me ofereceu um Cigarro de Palha. Aceitei. Quietos, magros, simples, com seu bigode grisalho e sua roupa cáqui, ele não sabia que era um desses homens que ainda explicam e fazem a gente entender esse absurdo tranquilo que é a unidade nacional.

Fevereiro, 1953

ANEXO B – Crônica **O motorista do 8-100** (BRAGA, Rubem. **O homem rouco**. 4. ed. Rio de Janeiro: Record, 1986).

Tem o Correio da Manhã um repórter que faz, todo domingo, uma página inteira de tristezas. Vive montado em um velho carro, a que chama de "Gerico"; a palavra, hoje, parece que se escreve com "J"; de qualquer jeito (que sempre achei mais jeitoso quando se escrevia com "g") é um carro paciente e rústico, duro e invencível como um velho jumento. E tinha de sê-lo; pois sua missão é ir ver ruas esburacadas e outras misérias assim.

Pois esse colega foi convidado, outro dia, a ver uma coisa bela. Que estivesse pela manhã bem cedo junto ao edifício Brasília (o último da Avenida Rio Branco, perto do Obelisco) para assistir à coleta de lixo. Foi. Viu chegar o caminhão 8-100 da Limpeza Urbana, e saltarem os ajudantes, que se puseram a carregar e despejar as latas de lixo. Enquanto isso, que fazia o motorista? O mesmo de toda manhã. Pegava um espanador e um pedaço de flanela, e fazia o seu carro ficar rebrilhando de limpeza. Esse motorista é "um senhor já, estatura mediana, cheio de corpo, claudicando da perna direita; não ficamos sabendo seu nome".

Não poupa o bom repórter elogios a esse humilde servidor municipal. E sua nota feita com certa emoção e muita justeza mostra que ele não apenas sabe reportar as coisas da rua como também as coisas da alma. Cada um de nós tem, na memória da vida que vai sobrando, seu caminhão de lixo que só um dia despejaremos na escuridão da morte. Grande parte do que vamos coletando pelas ruas tão desiguais da existência é apenas lixo; dentro dele é que levamos a joia de uma palavra preciosa, o diamante de um gesto puro.

É boa a lição que nos dá o velho motorista manco; e há, nessa lição, um alto e silencioso protesto. Não conheço este homem, nem sei que infância teve, que sonhos lhe encheram a cabeça de rapaz. Talvez na adolescência ele sucumbisse a uma tristeza sem remédio se uma cigana cruel lhe mostrasse um retrato de sua velhice: gordo, manco, a parar de porta em porta um caminhão de lixo. Talvez ele estremecesse da mais alegre esperança se uma cigana generosa e imprecisa lhe contasse: "Vejo-o guiando um grande carro na Avenida Rio Branco; para diante de um edifício de luxo; o carro é novo, muito polido, reluzente...".

É costume dizer que a esperança é a última que morre. Nisto está uma das crueldades da vida: a esperança sobrevive à custa de mutilações. Vai minguando e secando devagar, se despedindo dos pedaços de si mesma, se apequenando e empobrecendo, e no fim é tão mesquinha e despojada que se reduz ao mais elementar instinto de sobrevivência. O homem se revolta jogando sua esperança para além da barreira escura da morte, no reino

luminoso que uma crença lhe promete, ou enfrenta, calado e só, a ruína de si mesmo, até o minuto em que deixa de esperar mais um instante de vida e espera como o bem supremo o sossego da morte. Depois de certas agonias a feição do morto parece dizer: "enfim veio; enfim, desta vez não me enganaram".

Esse motorista, que limpa seu caminhão, não é um conformado, é o herói silencioso que lança um protesto superior. A vida o obrigou a catar lixo e imundície; ele aceita a sua missão, mas a supera com esse protesto de beleza e de dignidade. Muitos recebem com a mão suja os bens mais excitantes e tentadores da vida; e as flores que vão colhendo no jardim de uma existência fácil logo têm, presas em seus dedos frios, uma sutil tristeza e corrupção, que as desmerece e avilta. O motorista do caminhão 8-100 parece dizer aos homens da cidade: "O lixo é vosso: meus são estes metais que brilham, meus são estes vidros que esplendem, minha é esta consciência limpa".

Março, 1949

ANEXO C – Crônica **Homem no mar** (BRAGA, Rubem. **O verão e as mulheres**. 10. ed. Rio de Janeiro: Record, 2008).

De minha varanda vejo, entre árvores e telhados, o mar. Não há ninguém na praia, que resplende ao sol. O vento é nordeste, e vai tangendo, aqui e ali, no belo azul das águas, pequenas espumas que marcham alguns segundos e morrem, como bichos alegres e humildes; perto da terra a onda é verde.

Mas percebo um movimento em um ponto do mar; é um homem nadando. Ele nada a uma certa distância da praia, em braçadas pausadas e fortes; nada a favor das águas e do vento, e as pequenas espumas que nascem e somem parecem ir mais depressa do que ele. Justo: espumas são leves, não são feitas de nada, toda sua substância é água e vento e luz, e o homem tem sua carne, seus ossos, seu coração, todo seu corpo a transportar na água.

Ele usa os músculos com uma calma energia; avança. Certamente não suspeita de que um desconhecido o vê o admira porque ele está nadando na praia deserta. Não sei de onde vem essa admiração, mas encontro nesse homem uma nobreza calma, sinto-me solidário com ele, acompanho o seu esforço solitário como se ele estivesse cumprindo uma bela missão. Já nadou em minha presença uns trezentos metros; antes, não sei; duas vezes o perdi de vista, quando ele passou atrás das árvores, mas esperei com toda confiança que reaparecesse sua cabeça, e o movimento alternado de seus braços. Mais uns cinquenta metros, e o perderei de vista, pois um telhado a esconder? Que ele nade bem esses cinquenta ou sessenta metros; isto me parece importante; é preciso que conserve a mesma batida de sua braçada, e que eu o veja desaparecer assim como o vi aparecer, no mesmo rumo, no mesmo ritmo, forte, lento, sereno. Será perfeito; a imagem desse homem me faz bem.

É apenas a imagem de um homem, e eu não poderia saber sua idade, nem sua cor, nem os traços de sua cara. Estou solidário com ele, e espero que ele esteja comigo. Que ele atinja o telhado vermelho, e então eu poderei sair da varanda tranqüilo, pensando — "vi um homem sozinho, nadando no mar; quando o vi ele já estava nadando; acompanhei-o com atenção durante todo o tempo, e testemunho que ele nadou sempre com firmeza e correção; esperei que ele atingisse um telhado vermelho, e ele o atingiu".

Agora não sou mais responsável por ele; cumpri o meu dever, e ele cumpriu o seu. Admiro-o. Não consigo saber em que reside, para mim, a grandeza de sua tarefa; ele não estava fazendo nenhum gesto a favor de alguém, nem construindo algo de útil; mas certamente fazia uma coisa bela, e a fazia de um modo puro e viril.

Não desço para ir esperá-lo na praia e lhe apertar a mão; mas dou meu silencioso apoio, minha atenção e minha estima a esse desconhecido, a esse nobre animal, a esse homem, a esse correto irmão.

Janeiro, 1953

ANEXO D – Crônica **Pedaco de pau** (BRAGA, Rubem. **A borboleta amarela**. 10. ed. Rio de Janeiro: Record, 1998).

Domingo, manhã de sol, na beira do Sena. Faço um passeio vagabundo e olho com preguiça as gravuras de um *bouquiniste*. Há um homem pescando, um casal a remar em uma canoa, o menino sentado no do barco. Há muita luz no céu, nas grandes árvores de pequenas folhas trêmulas, na água do rio. Junto de mim passa um casal de mãos dadas. O rapaz e a moça se parecem, ambos têm os olhos claros, o jeito simples a cara mansa. Vão calados, distraídos, devem ter vindo de alguma província; dão uma idéia de sossego e felicidade tão grande. Parece que a vida será sempre essa manhã de domingo; eles terão sempre essas roupas humildes e limpas, essas mãos dadas sem desejo nem fastio, doçura vaga. Ficarão sempre assim, tranqüilos e sem história, bem-comportados; a calçada em que andam parece estimá-los e eles estimam as árvores, a ponte, a água. São tão singelos como dizer *bon jour*.

À sombra de uma árvore, junto ao Pont Royal, vejo um velho gordo, em mangas de camisa; pôs uma cadeira na calçada e olha o rio, o palácio do outro lado, a mancha branca do Sacré-Coeur lá no fundo. Deve ser um burguês, um comerciante, que se dispõe a gozar da maneira simples o seu domingo. Passo perto dele e tenho uma surpresa: sob os cabelos despenteados a cara gorda é revolta e amarga, como a de um general mexicano que perdeu a revolução e o cavalo, ficou a pé e desacreditado. Reparo melhor: ele é cego. Está com uma camisa limpa, goza o vento leve na sombra e não vê nada dessa festa de luz que vibra em tudo. Imagino que essa luz é tanta que ele deve sentir sua vibração de algum modo, e não apenas pelo calor, alguma vaga sensação na pele, na ouvidos, nas mãos. Talvez seja isso que ele exprima, mexendo vagamente os lábios.

Como tive vontade de dizer *bon jour* ao casal, tenho vontade de me sentar ao lado do cego, fazer com ele uma longa conversa preguiçosa. Falar de quê? Talvez de cavalos; cavalos de general, cavalos de carroça, cavalos de meu tio; casos simples de cavalos.

Ou quem sabe ele prefira conversar sobre frutas; provavelmente diria como eram grandes os morangos antigamente, numa chácara da infância. Também sei algumas histórias de baleias; mesmo já vi uma baleia. Todo mundo gosta de conversar sobre baleias. Hesito um segundo, e subitamente penso que se parar ou diminuir o passo, agora que estou a um metro de distância, ele voltará para mim os olhos cegos e inquietos.

— Um cego tem bem direito ao seu sossego no domingo.

Formulo esse pensamento, e uma vez que ele está mentalmente arrumado em palavras, eu o acho sólido, simples e gratuito como um pedaço de pau. Sim, há um pedaço de pau sobre o muro. Jogo-o lá embaixo, na água quase parada. Parece que joguei dentro d'água meu pensamento; fico vagamente vendo os círculos de água, com a alma tão simples e tão feliz como... como, não sei. Como um pedaço de pau. Um pedaço de pau repousando na manhã de domingo.

Paris, julho de 1950

ANEXO E – Crônica Um sonho de simplicidade (BRAGA, Rubem. **A traição das elegantes**. 6. ed. Rio de Janeiro: Record, 2006).

Então, de repente, no meio dessa desarrumação feroz da vida urbana, dá na gente um sonho de simplicidade. Será um sonho vão?

Detenho-me um instante, entre duas providências a tomar, para me fazer essa pergunta. Por que fumar tantos cigarros? Eles não me dão prazer algum; apenas me fazem falta. São uma necessidade que inventei. Por que beber uísque, por que procurar a voz de mulher na penumbra ou os amigos no bar para dizer coisas vãs, brilhar um pouco, saber intrigas?

Uma vez, entrando numa loja para comprar uma gravata, tive de repente um ataque de pudor, me surpreendendo assim, a escolher um pano colorido para amarrar ao pescoço.

A vida bem poderia ser mais simples. Precisamos de uma casa, comida, uma simples mulher, que mais? Que se possa andar limpo e não ter fome, nem sede, nem frio. Para que beber tanta coisa gelada?

Antes eu tomava a água fresca da talha, e a água era boa. E quando precisava de um pouco de evasão, meu trago de cachaça.

Que restaurante ou boate me deu o prazer que tive na choupana daquele velho caboclo do Acre? A gente tinha ido pescar no rio, de noite.

Puxamos a rede afundando os pés na lama, na noite escura, e isso era bom. Quando ficamos bem cansados, meio molhados, com frio, subimos a barranca, no meio do mato, e chegamos à choça de um velho seringueiro. Ele acendeu um fogo, esquentamos um pouco junto do fogo, depois me deitei numa grande rede branca — foi um carinho ao longo de todos os músculos cansados. E então ele me deu um pedaço de peixe moqueado e meia caneca de cachaça. Que prazer em comer aquele peixe, que calor bom em tomar aquela cachaça e ficar algum tempo a conversar, entre grilos e vozes distantes de animais noturnos.

Seria possível deixar essa eterna inquietação das madrugadas urbanas, inaugurar de repente uma vida de acordar bem cedo? Outro dia vi uma linda mulher, e senti um entusiasmo grande, uma vontade de conhecer mais aquela bela estrangeira: conversamos muito, essa primeira conversa longa em que a gente vai jogando um baralho meio marcado, e anda devagar, como a patrulha que faz um reconhecimento.

Mas por que, para que, essa eterna curiosidade, essa fome de outros corpos e outras almas?

Mas para instaurar uma vida mais simples e sábia, então seria preciso ganhar a vida de outro jeito, não assim, nesse comércio de pequenas pilhas de palavras, esse ofício absurdo e vão de dizer coisas, dizer coisas... Seria preciso fazer algo de sólido e de singelo; tirar areia do rio, cortar lenha, lavrar a terra, algo de útil e concreto, que me fatigasse o corpo, mas deixasse a alma sossegada e limpa.

Todo mundo, com certeza, tem de repente um sonho assim. É apenas um instante. O telefone toca. Um momento! Tiramos um lápis do bolso para tomar nota de um nome, um número... Para que tomar nota? Não precisamos tomar nota de nada, precisamos apenas viver — sem nome, nem número, fortes, doces, distraídos, bons, como os bois, as mangueiras e o ribeirão.

ANEXO F – Crônica **O morador** (BRAGA, Rubem. **O homem rouco**. 4. ed. Rio de Janeiro: Record, 1986).

De repente me ocorre que estou cansado de morar nesta casa. Durante demasiados anos vivi de casa em casa, de quarto em quarto, de cidade em cidade, para que não sinta esse desgosto sutil de estar parado na mesma esquina, embora quieta, embora boa.

Minha vida aportou aqui sem dizer que ia ficar, tal como a canoa do pescador que pára junto a uma pedra, sem saber se é meia hora ou pelo dia inteiro. Aos poucos levantei, sem o notar. A minuciosa corografia humana deste trecho de mundo. As caras permanentes da rua foram se fixando no fundo dos meus olhos; um dia encontrei, no centro da cidade, um empregado do armazém da esquina e achei tão absurdo vê-lo ali como se, entrando em um Ministério, eu encontrasse, no gabinete, o gato ruivo de minha vizinha.

Custei a reconhecer a cara familiaríssima do mulato; seria talvez um garçom de Belo Horizonte, ou o contínuo de um jornal de Porto Alegre, talvez algum salto soldado da FEB... Não consegui descobrir.

No dia seguinte ele passou sob a minha janela, como passa várias vezes por dia, em sua bicicleta, e tive um sobressalto.

É que essas caras existem em função da rua. Também já me aconteceu cumprimentar, distraído, na saída de um cinema, uma moça loura de pele muito queimada; cumprimentei-a sem saber exatamente quem era, mas sentindo que era uma pessoa conhecida, talvez irmã de algum amigo. Ela responde de um modo meio reticente, meio surpreso. Fiquei embaraçado. Depois descobri que não tenho relações com essa moça; apenas a conheço de vista, da minha rua, onde nunca me ocorreria cumprimentá-la.

O mecanismo da cordialidade humana não é muito simples; sempre corro o perigo de cumprimentar efusivamente, com encontro, de súbito, um desafeto qualquer: antes de me dar conta de quem se trata, eu o saúdo porque é uma cara conhecida...

Mas a rua subitamente me cansa. Parece que sou escravo de seus hábitos; sei precisamente a hora em que a vaca-leiteira aparece e as empregadas das casas saem apressadas, de latas e garrafas na mão, para a pequena fila do leite; conheço todos os pregões, e os carteiros, os meninos que esperam o ônibus do colégio, o apartamento que fica aceso ao longo das madrugadas para o pif-paf e o buraco; conheço até alguns automóveis e os fregueses do boteco perto do mar, o idiota com quem os moleques mexem, a mocinha tão bonita que de repente ficou magra, triste, esquisita...

Sem indagar, sem na realidade saber o nome de ninguém, vou sem querer considerando tudo isso como parte de minha própria vida; a rua se infiltrou em mim como se eu vivesse em uma aldeia minúscula. Há dois ou três sujeitos antipáticos e mulheres desagradáveis que nunca me fizeram mal algum, mas cuja existência me dá um desgosto secreto; experimento, sem querer, um aborrecimento quando os vejo e gostaria de não vê-los mais; estou cansado deles como se fossem companheiros de viagem em uma longa e monótona travessia.

Seria doce mudar, de casa ou de país. Sei, por experiência, que tudo isso que parece tão estabelecido em minha vida se diluía com facilidade, e até o número da casa e do telefone serão esquecidos, e toda essa gente e todas essas coisas se apagarão em lembranças remotas. E como sempre, voltando um dia por acaso a esta esquina, como já voltei a tantos lugares em que morei, é possível que eu tenha alguma saudade, mas bem maior será o secreto prazer de pensar que me livrei de tudo, das texturas e aborrecimentos desta rua, e tudo ficou para trás como uma estação sem interesse, apenas mais uma estação, nesta viagem em demanda de alguma coisa.

Alegrei-me quando a agência funerária a algumas quadras daqui fechou a porta. Era triste isso supor que se eu morresse aqui meu enterro seria encomendado àquele homem gordo e tedioso, que escreveria o meu nome em um papel e faria contas com o lápis na mão. Pois até nisso a pequena rua fechava o seu círculo de rotina e burocracia em volta de mim; até nisso visava me acostumar à mor na tirania de seus hábitos.

No dia em que partir, eu me sentirei mais livre do que todos, e gozarei de um infantil sentimento de superioridade, como dizendo: “você pensavam que eu fosse um morador desta rua, como vocês são; não é verdade; eu estava apenas em trânsito, apenas disfarçado em morador, e tenho na minha frente um horizonte trêmulo de surpresas... Adeus, volto para meus caminhos”.

E irei morar em outra cidade qualquer, em outra rua qualquer, como esta...

Maio, 1949