

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE BIBLIOTECONOMIA E COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO E INFORMAÇÃO

Maria Rita Berta Horn

**A construção narrativa da rua na seção *Brasília*
da revista *CartaCapital***

Porto Alegre

2017

MARIA RITA BERTA HORN

**A construção narrativa da rua na seção *Brasileira*
da revista *CartaCapital***

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Comunicação e Informação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul / UFRGS como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Comunicação e Informação.

Orientadora: Profa. Dra. Cida Golin

Porto Alegre

2017

CIP - Catalogação na Publicação

Horn, Maria Rita

A construção narrativa da rua na seção Brasileira da revista CartaCapital / Maria Rita Horn. -- 2017. 163 f.

Orientador: Cida Golin.

Dissertação (Mestrado) -- Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação, Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Informação, Porto Alegre, BR-RS, 2017.

1. Jornalismo. 2. Narrativas. 3. Cidades. 4. CartaCapital. 5. Brasileira. I. Golin, Cida, orient. II. Título.

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE BIBLIOTECONOMIA E COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO E INFORMAÇÃO

A banca examinadora, abaixo assinada, aprova a dissertação intitulada **A construção narrativa da rua na seção *Brasiliana* da revista *CartaCapital***, elaborada como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Comunicação e Informação no Programa de Pós-Graduação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Profa. Dra. Aline Strelow - UFRGS

Prof. Dr. Antônio Marcos Sanseverino - UFRGS

Profa. Dra. Karla Maria Müller - UFRGS

Porto Alegre, 31 de março de 2017

Pela memória de meu pai, João Carlos, cujas lembranças
sempre me inspiram a ser uma pessoa melhor.

AGRADECIMENTOS

À UFRGS e à Fabico, pela oportunidade de, mais uma vez, usufruir da atenção de seus professores e dos espaços da universidade. Ao PPGCOM, por me proporcionar novas vivências ao lado de colegas e funcionários que enriqueceram minha constituição intelectual e pessoal.

À professora Cida Golin, pela confiança em aceitar me orientar nesse processo, pela atenção em cada etapa da caminhada e pela amizade, parceria e compreensão com os momentos mais difíceis.

Aos professores Antônio Marcos Sanseverino e Aline Strelow, pelas indicações de leitura feitas na banca de qualificação e pelos caminhos sugeridos que enriqueceram os percursos desta pesquisa.

Aos meus colegas do Núcleo de Estudos em Jornalismo e Publicações Culturais do Laboratório de Edição, Cultura e Design (Lead), Everton Cardoso, Luciano Alfonso, Anna Cavalcanti, Daniel Marcílio e Babiana Mugnol, por nossas produtivas reuniões com tão importantes intervalos de descontração. Uma lembrança especial a Bianka Nieckel, minha parceira de jornada desde os tempos de Escola Técnica.

A Mariana Müller, pela amizade incansável e por todos os conselhos e motivação para que eu conseguisse passar no processo de seleção do mestrado no PPGCOM.

Aos colegas de trabalho, pela amizade e paciência com os momentos de ausência.

Aos estudantes da disciplina de Radiojornalismo II - 2015/2, pela primeira experiência em docência.

À pessoa mais importante, minha mãe, Marly, que sempre fez todo o possível para que eu nunca abandonasse a vontade de aprender mais. Aos meus irmãos, especialmente ao Luciano, por nunca deixar de ser meu melhor amigo.

Ao Pedro, pelo carinho e por me fazer acreditar o tempo todo que ia dar certo.

RESUMO

Esta dissertação investigou como a rua é construída narrativamente na seção *Brasiliiana* de *CartaCapital*. A pesquisa parte do pressuposto de que a narrativa jornalística é uma das formas de experimentação da realidade e de mediação com o mundo, perspectiva vinculada ao paradigma construcionista, que tem no jornalismo uma instância de construção social da realidade devido à forma como seu discurso foi historicamente institucionalizado. Além disso, considera a cidade como um texto, composto por outros menores, que pode ser lido e tecido por seus habitantes. O jornalismo é um dos mediadores do conhecimento sobre a cidade quando articula esses textos. *Brasiliiana* oferece narrativas produzidas sobre diferentes pontos do Brasil, algumas vezes do exterior, mas com predominância de relatos ancorados na cidade de São Paulo. Fizemos uma análise flutuante de 742 textos produzidos semanalmente entre 2001 e 2016 para chegarmos ao recorte de 11 narrativas sobre ruas e, assim, tecermos considerações sobre as inter-relações entre jornalismo e cidade. O estudo objetivou responder sobre os percursos na rua traçados pelo jornalista-narrador, as personagens e os conflitos que compõem as narrativas e as estratégias de figuração adotadas pelo jornalista-narrador, de forma a vislumbrar a construção narrativa da rua na seção. Utilizamos o método de análise da narrativa como proposto por Motta (2013) para estudos em jornalismo, ancorado nas teorias narrativas de Ricoeur (1994), Genette (1995) e Culler (1999). Nessas narrativas jornalísticas, revelaram-se ruas polifônicas, locais onde diferentes vozes sociais interagem, do que resultam conflitos socioeconômicos e religiosos – vias que acabam por refletir a condição da cidade como um espaço produtor de diferenças. Os resultados indicam que, pela presença de um jornalista-narrador que percorre ruas, encontra personagens e é capaz de descrever os espaços onde os habitantes se relacionam e as cenas que expõem seus conflitos, as *Brasilianas* são um exemplo de fazer jornalístico mais plural sobre a cidade.

Palavras-chave: **Jornalismo. Narrativas. Cidades. CartaCapital. Brasiliiana.**

ABSTRACT

This dissertation investigated how the street is narratively constructed in the *CartaCapital's* section named *Brasiliana*. The research starts from the assumption that the journalistic narrative is one of the forms of experimentation of the reality and of mediation with the world, perspective linked to the constructionist paradigm, that has in journalism an instance of social construction of reality due to the way in which its discourse was historically institutionalized. In addition, it considers the city as a text, composed of smaller ones, that can be read and woven by its inhabitants. Journalism is one of the mediators of the knowledge about the city when it articulates these texts. *Brasiliana* offers narratives produced on different points in Brazil, sometimes from abroad, but with predominantly anchored reports in the city of São Paulo. We did a floating analysis of 742 texts produced weekly between 2001 and 2016 to get to the cut of 11 narratives about streets and, thus, to make considerations about the interrelations between journalism and city. The objective of this study was to answer the narrator-journalist's path in the street, the characters and the conflicts that make up the narratives and the strategies of figuration adopted by the narrator-journalist, in order to glimpse the narrative construction of the street in the section. We have used the method of narrative analysis as proposed by Motta (2013) for studies in journalism, anchored in the narrative theories of Ricoeur (1994), Genette (1995) and Culler (1999). In these journalistic narratives, polyphonic streets were revealed, where different social voices interact, resulting in socio-economic and religious conflicts – streets that reflect the condition of the city as a space that produces differences. The results indicates that, because of the presence of a narrator-journalist who walks the streets, finds characters and is able to describe the spaces where the inhabitants relate and the scenes that expose their conflicts, the *Brasilianas* are an example of making a journalism more plural about the city.

Keywords: **Journalism. Narratives. Cities. *CartaCapital. Brasiliana.***

LISTA DE FIGURAS

| | |
|--|----|
| Figura 1 – Imagem da Capa da Edição nº 941 de <i>CartaCapital</i> | 38 |
| Figura 2 – Seção <i>Brasiliana</i> da Edição nº 294 de <i>CartaCapital</i> | 58 |
| Figura 3 – Seção <i>Brasiliana</i> da Edição nº 873 de <i>CartaCapital</i> | 59 |

LISTA DE MAPAS

| | |
|---|-----|
| Mapa 1 – Localização das Ruas de São Paulo e Grande São Paulo em <i>Brasílianas</i> | 124 |
|---|-----|

LISTA DE TABELAS

| | |
|--|----|
| Tabela 1 – Cartola, Data de Publicação, Título e Autor dos 11 Textos de Análise..... | 65 |
|--|----|

SUMÁRIO

| | | |
|--------------|---|-----|
| 1 | INTRODUÇÃO | 13 |
| 2 | NARRATIVA E JORNALISMO: formas de mediação com a realidade | 20 |
| 2.1 | A TRÍPLICE MIMESE DE RICOEUR..... | 20 |
| 2.2 | NARRATIVA JORNALÍSTICA COMO LUGAR CONSTITUINTE DA EXPERIÊNCIA..... | 24 |
| 2.3 | JORNALISTA-NARRADOR..... | 28 |
| 2.3.1 | Estratégias de Figuração do Jornalista-Narrador | 30 |
| 2.4 | JORNALISMO DE REVISTA..... | 33 |
| 2.5 | A REVISTA <i>CARTACAPITAL</i> | 36 |
| 3 | INTERFACES ENTRE JORNALISMO E CIDADE | 40 |
| 3.1 | A CIDADE-TEXTO..... | 41 |
| 3.2 | JORNALISMO COMO MEDIADOR DOS TEXTOS SOBRE A CIDADE: uma relação histórica..... | 46 |
| 3.3 | A RUA COMO UM DOS TEXTOS DA CIDADE..... | 50 |
| 3.4 | A SEÇÃO <i>BRASILIANA</i> | 57 |
| 4 | CAMINHO PARA UMA ANÁLISE DA NARRATIVA EM <i>BRASILIANA</i> | 63 |
| 4.1 | A BUSCA PELOS TEXTOS E A CONSTRUÇÃO DO <i>CORPUS</i> | 63 |
| 4.2 | A CONSTRUÇÃO DO CAMINHO DE ANÁLISE..... | 65 |
| 5 | CONSTRUÇÃO NARRATIVA DA RUA EM <i>BRASILIANA</i> | 71 |
| 5.1 | ANÁLISE DOS TEXTOS..... | 71 |
| 5.1.1 | Praça Buenos Aires | 71 |
| 5.1.2 | Avenida Richieri | 76 |
| 5.1.3 | Rua Yasser Arafat | 81 |
| 5.1.4 | Avenida Jornalista Roberto Marinho | 84 |
| 5.1.5 | Rua João Briccola | 89 |
| 5.1.6 | Avenida Paulista | 93 |
| 5.1.7 | Travessa Arroio Uirapuru | 100 |
| 5.1.8 | Rua Al-Silsila | 104 |
| 5.1.9 | A Disney paulista | 108 |

| | | |
|---------------|---|------------|
| 5.1.10 | Rodovia Serafim Derenzi..... | 113 |
| 5.1.11 | Rua São Caetano..... | 115 |
| 5.2 | CONSIDERAÇÕES GERAIS SOBRE O CONJUNTO..... | 120 |
| 5.2.1 | A Narração Sobre a Rua..... | 121 |
| 5.2.2 | As Personagens e os Conflitos da Rua..... | 123 |
| 5.2.3 | Os Efeitos sobre a Espacialidade da Rua..... | 127 |
| 6 | CONSIDERAÇÕES FINAIS..... | 131 |
| | REFERÊNCIAS..... | 136 |
| | ANEXOS..... | 141 |
| | ANEXO A – As babás da Buenos Aires..... | 141 |
| | ANEXO B – Buenos Aires, Brasil..... | 143 |
| | ANEXO C – Como é Triste Belém..... | 145 |
| | ANEXO D – Quem é esse Vladimir?! | 147 |
| | ANEXO E – Ilustres Desconhecidos..... | 149 |
| | ANEXO F – A Paulista Invisível..... | 151 |
| | ANEXO G – História nos Muros..... | 153 |
| | ANEXO H – Sagrados Elos Imobiliários..... | 155 |
| | ANEXO I – A Disney Paulista..... | 157 |
| | ANEXO J – A Via de Deus..... | 159 |
| | ANEXO L – Um Sonho sob Véus..... | 161 |

1 INTRODUÇÃO

Brasiliana, uma das primeiras seções da revista *CartaCapital*, apresenta narrativas sobre diversas partes do Brasil, ou até mesmo de outros lugares do mundo. A coluna foi criada em agosto de 2001, portanto, completou, em 2016, 15 anos de existência. Chama a atenção a forma de narrar apresentada, que, em alguns aspectos, rompe com o fazer burocrático do texto jornalístico, como a não adoção de lead, consulta a fontes diversas e presença marcante de um jornalista-narrador. Tudo isso faz de *Brasiliana* um tipo de narrativa diferenciada, pois, ao se desamarrar de procedimentos institucionalizados como os relatados acima, os jornalistas conseguem ampliar as visões relatadas e o horizonte de experiências compartilhadas.

Nas primeiras edições, o jornalista Bob Fernandes, um dos fundadores de *CartaCapital*, era um autor recorrente, e os temas variavam de futebol a política, traziam desde personagens famosas a pessoas das ruas – em sua maioria, da cidade de São Paulo. Dividiam-se em relatos que tinham como cenário os bairros de classe média alta e as ruas da periferia.

Passados alguns anos da saída de Fernandes¹, a cidade de São Paulo foi substituída com mais frequência por outras, a partir do momento em que *Brasiliana* começou a ter *freelancers* de diferentes lugares do Brasil – fora do eixo Rio-São Paulo – como autores. Pela análise das últimas edições e com a maior mudança de autoria da seção, percebe-se também uma grande variação de estilo de texto.

A motivação que deu início a este trabalho de pesquisa, que se dedicou a analisar um recorte de textos da seção *Brasiliana*, começou com meu interesse pelo estudo das narrativas jornalísticas como uma forma de revelar e construir saberes. Os estudos sobre a prática da grande reportagem feitos para o trabalho de conclusão do curso de Jornalismo, em 2008, foram os primeiros a me guiar dentro deste interesse. Naquele momento, meu tema de estudo foi a técnica de Joel Silveira nas reportagens feitas para o jornal Diários Associados durante a cobertura da II Guerra Mundial que depois deram origem ao livro *O inverno da guerra*. Neste caso, uma narrativa que se apresentou diferenciada ao unir procedimentos de redação do jornalismo a técnicas de produção literárias.

¹ Roberto Fernandes de Sousa, que ficou mais conhecido como Bob Fernandes, foi editor de *CartaCapital* por dois anos e redator-chefe da revista por outros oito anos. Deixou a publicação em dezembro de 2005. Atualmente, Fernandes é comentarista de política da TV Gazeta, de São Paulo.

Dos encontros nos seminários de orientação, guiados pela Profa. Dra. Cida Golin, e no grupo de pesquisa Laboratório de Edição, Cultura & Design (Lead) da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), começou a crescer meu interesse não apenas pelas narrativas, mas também pelas articulações entre jornalismo e cidade. Como os textos publicados nas *Brasilianas* apresentavam essa relação, surgiu o desejo de seguir pelo percurso em analisar a produção de narrativas na seção.

A aproximação com o tema também foi fomentada por algumas disciplinas, como a de Comunicação e Práticas Socioculturais, que me permitiu entrar em contato com o livro *A invenção do cotidiano*, de Michel de Certeau – publicado originalmente em 1980 –, de onde apontamentos são extraídos para construir parte do aporte teórico deste trabalho. Igualmente me ajudaram a iluminar esta proposta de estudo as discussões possíveis pela cadeira de Jornalismo Cultural.

Como se completaram 15 anos de publicação semanal dos textos, surgiu o desafio do recorte. Em análise preliminar das seções entre 2001 e 2016, foi possível perceber a presença recorrente de alguns assuntos, como temas que envolvem histórias da metrópole – muitas vezes de São Paulo. Contudo, dentro desta análise preliminar do objeto, as seções que tratavam de ruas dentro da narrativa começaram a se mostrar um ângulo de bastante interesse para esta pesquisa. Por exemplo, um texto sobre a Avenida Paulista, outro sobre um bairro de vias que levam o nome de personagens de quadrinhos, ruas que trocaram de nome, ruas desconhecidas, ruas disputadas por diferentes religiões, entre outras.

Tomando a rua como um território de objetivação da experiência e como um cenário de interações, como nos diz Rodrigues (2014), o exercício de lançar um olhar sobre as narrativas produzidas em *Brasiliانا* que têm a rua como tema atua no sentido de buscar compreender como esta espacialidade é construída narrativamente nesta seção.

Uma das primeiras características que chamou a atenção para esta seção como objeto de estudo foi a posição gráfica de *Brasiliانا* dentro de *CartaCapital*, logo na abertura da publicação, após alguns anúncios e cartas de leitores. O texto mais leve e a liberdade para a escolha de temas, que podem ser assuntos não necessariamente factuais, foi um segundo ponto de interesse.

A seção *Brasiliانا* de *CartaCapital* mostra-se como uma coluna na qual muitas vezes foi possível que os autores dos textos fugissem da prática mais limitada pelo fazer técnico, mais

comum em outros veículos da imprensa, principalmente os periódicos de circulação diária. Fernando Resende (2012) aponta que as narrativas tecidas hoje pela mídia sobre a cidade comportam conteúdos simplificadores, que pouco fazem além de informar sobre o que ocorre no dia a dia dos cidadãos, o que já justificaria o estudo de textos como os produzidos em *Brasília*.

No entanto, a presente pesquisa não tem como objetivo analisar a produção da seção para estabelecer boas ou más formas de construir um texto jornalístico, mas contribuir também com as pesquisas do campo que buscam refletir sobre os distintos modos deste fazer profissional e sobre as narrativas jornalísticas como formas de experimentação da realidade, que nos permitem explorar permanentemente nossa experiência temporal, compreender quem somos e onde estamos em cada momento (MOTTA, 2012).

Para, então, entender como essas narrativas explicam, ensinam e instituem provisoriamente o mundo, indagamos como a rua é construída narrativamente na seção *Brasília* da revista *CartaCapital*. Daí resultam outros questionamentos, como quais percursos na rua são traçados pelo jornalista-narrador na seção, quem são as personagens que compõem essas narrativas, que conflitos sobre a rua estão presentes nas narrativas da seção e que estratégias de figuração são adotadas pelo jornalista-narrador.

A partir disso, o objetivo geral da pesquisa foi investigar como a rua é construída narrativamente na seção *Brasília* de *CartaCapital*. Por conseguinte, foram estabelecidos como objetivos específicos:

- a) Verificar os percursos na rua traçados pelo jornalista-narrador na seção *Brasília*.
- b) Identificar personagens dessas narrativas.
- c) Apontar os conflitos presentes.
- d) Refletir sobre estratégias de figuração adotadas pelo jornalista-narrador na construção narrativa da rua.

A metodologia adotada neste trabalho para dar conta do problema de pesquisa e dos objetivos adotados é a análise da narrativa como estabelecida por Motta (2013) para aplicações em estudos de jornalismo. Aos procedimentos indicados pelo pesquisador foram acrescentadas contribuições de estudos da narrativa de autores como Ricoeur (1994), Genette (1995) e Culler (1999). A perspectiva de Motta, que se trata também de um método de análise das práticas culturais, privilegia compreender a performance do jornalista-narrador para buscar as conexões

que geram as narrativas e suas significações.

No capítulo seguinte à introdução, apresentamos as bases conceituais sobre narrativa e jornalismo que nos ajudaram a fazer as relações do objeto empírico com o aporte teórico. Partimos dos pressupostos de que a narrativa jornalística é uma forma de experimentação da realidade e de mediação com o mundo, algo que exerce a função de ordenar a experiência. E ao apresentar e organizar o mundo, ajuda o homem a constituir a realidade humana (MOTTA, 2012). Para isso, buscamos os apontamentos de Ricoeur (1994) sobre as relações entre tempo e narrativa por meio da tríplice mimese, e estes dão entrada às aproximações que pesquisadores da comunicação fazem desses estudos para compreender o jornalismo como uma instância de mediação. Esse olhar está ancorado em uma perspectiva construcionista, por isso é recuperada também a forma como o jornalismo se institucionalizou ao longo da história como atuante na construção social da realidade.

O estabelecimento de normas e regras de escrita decorrentes dessa institucionalização levou Resende (2006) a pensar o papel do narrador-jornalista na construção de narrativas menos presas a produções formatadas do discurso técnico. Discutimos o conceito e as estratégias adotadas pelo jornalista-narrador. Além disso, retomamos características do jornalismo de revista, produzido por diferentes regimes de tempo e de prática, o que faz com que este apresente uma temporalidade expandida, de um tempo mais dilatado do que o dos jornais diários (TAVARES, SCHWAAB, 2013).

O terceiro capítulo é dedicado às inter-relações entre jornalismo e cidade, de forma a cercar o contexto de nosso objeto. Por primeiro, abordamos os conceitos de cidade como um texto a partir de perspectivas da antropologia histórica, da semiologia e da história, por autores como Certeau (2014), Barthes (1993), Canevacci (1997) e Pesavento (2004). Por acreditar que jornalismo é o espaço onde se tecem os textos sobre a urbe, também retomamos como essa relação se construiu historicamente: a expansão da imprensa se deu principalmente a partir do crescimento das cidades e do processo de urbanização intensa entre os séculos XVIII e XX. Os processos que hoje ligam o jornalismo digital às cidades informacionais mostram que essa ligação se mantém, portanto, trata-se muito mais de uma continuidade histórica do que uma ruptura. Também é debatida a rua como parte dos textos da cidade, cenário de interações e local demarcado de atuação jornalística. Por último, relatamos as características da seção *Brasiliiana* e seu contexto de criação e desenvolvimento.

O caminho para uma análise dos textos escolhidos será delineado no quarto capítulo. Nesta parte, é apresentada como se deu a busca pelos textos e de que forma foi estabelecido o recorte de pesquisa. Neste trecho são apontados procedimentos da metodologia enriquecidos pelo percurso teórico e definidas as categorias para o estudo do conjunto dos textos.

A análise narrativa individual de cada um dos 11 textos escolhidos para o *corpus* é feita no quinto capítulo. Depois, desdobramos considerações que podem ser feitas da totalidade das narrativas em três eixos.

Vale destacar a ausência de estudos acadêmicos sobre a representação da rua por meio de narrativas jornalísticas quando o conjunto de termos é pesquisado em repositórios digitais de teses e dissertações, o que também influenciou a escolha por esse recorte. Assim como, ao pesquisar a seção *Brasiliiana* nos mesmos bancos, nenhum trabalho específico sobre a coluna foi encontrado². Por este motivo, acreditamos que poderia ser uma pesquisa rica em descobertas sobre este objeto, ainda que isso significasse mais dificuldades de contextualizá-lo pela ausência de informações.

Ao mesmo tempo, se não existem trabalhos com esse recorte, encontramos algumas pesquisas que dialogam com este estudo em outros aspectos, principalmente aquelas que relacionam jornalismo e cidade. Na dissertação de mestrado de Peres (2012), por exemplo, foram investigadas as estratégias discursivas que são capazes de ampliar o acontecimento por meio da análise das narrativas sobre cidade da revista *piuí*. O trabalho da pesquisadora tem como partida as narrativas jornalísticas como produtoras de sentidos e a cidade como um texto, de acordo com o que pretende Michel de Certeau (2014).

Também se debruça sobre a questão da relação entre cidade, jornalismo e espaço público urbano o trabalho de Santana (2009), que fez um estudo de caso da série *São Paulo de Perfil*, coleção de livros-reportagem da ECA-USP em 1987, mapeando os temas abordados para, então, mostrar como os 27 livros trataram os espaços públicos da metrópole. Esta pesquisa se relaciona

² Até o momento, a seção parece ter sido objeto de estudo de apenas uma monografia em 2008, intitulada *Coleção de relatos sobre o cotidiano: o Brasil construído na seção Brasiliiana da revista CartaCapital*, de Denise Waskow Corrêa. Apresentado à Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial para obtenção do título de Bacharel em Comunicação Social, habilitação em Jornalismo, neste trabalho, a autora reuniu 12 edições da seção, entre os meses de fevereiro e julho de 2008, para compreender que Brasil era construído por essa seleção de relatos. A autora analisou as edições por categorias como território, personagem e tempo.

com o presente trabalho por apresentar, entre outros debates, uma discussão sobre o papel das mídias impressas na cobertura de cidades.

No que tange a discussão de como o jornalismo atua como mediador do conhecimento acerca do espaço urbano, foi importante se debruçar sobre o trabalho de Rodrigues (2008). A pesquisa identificou as imagens da cidade de Belo Horizonte constituídas por meio das crônicas sobre a vida urbana no período compreendido entre os anos de 1928 e 1938. Para tanto, a autora analisou a produção de três autores – Noronha Guarany, Carlos Drummond de Andrade sob os pseudônimos de Antônio Crispim e Barba Azul e uma coluna anônima, *A Cidade* – publicados em períodos e veículos diferentes dentro da temporalidade proposta.

Ainda em Minas Gerais, outros dois trabalhos relacionam jornalismo e cidade. Musse (2008) problematizou o imaginário urbano a partir da apropriação de um suplemento de arte e literatura por um grupo de intelectuais e estudantes em Juiz de Fora nos anos 1960/70. Já Tavares (2005) debruçou-se sobre os principais jornais mineiros para recuperar, entre 2003 e 2004, como Belo Horizonte foi visualmente representada nas fotografias destes periódicos.

Dentro de jornalismo e urbanismo, destacamos a dissertação de Verrumo (2014). Ele analisou o trabalho de João do Rio em quatro livros. Ao nosso estudo, importou a forma como o pesquisador buscou compreender como se caracterizam, nas obras do cronista-repórter, a figura do narrador, a composição das personagens, o registro dos espaços e as construções temporais. Também trata de João do Rio a pesquisa de Medeiros (2009), que expôs a contribuição das obras do carioca e de Lima Barreto como registros críticos da modernização do Rio de Janeiro e das transformações pelas quais a imprensa passava no início do século XX.

Os estudos que tratam de *CartaCapital* são bem mais abundantes, mas três foram significativos para nos ajudar a compreender o *ethos* discursivo da revista e alguns dados históricos sobre a publicação. A pesquisa de Bertasso (2014) discutiu que imagens de si as revistas semanais de informação brasileiras constroem nas capas e nos editoriais. A partir disso, mostrou que elas elaboram sentidos que reafirmam os compromissos com os leitores de narrar a realidade e autenticá-la e tratar de modo criativo e adequado a ampla gama de assuntos comum a esse tipo de publicação. Já Grando (2012) revelou que valores coerentes com a imagem previamente construída por *CartaCapital* são convocados pelo editorialista. No caso de Mesquita (2008), o trabalho analisou o enquadramento das revistas semanais no Caso Dossiê e concluiu que o uso de diferentes fontes por parte das publicações semanais é uma estratégia para

ratificar discursos previamente preparados pelas revistas.

Também é possível encontrar pesquisas que dialogam com o presente estudo em outras áreas, como a dissertação de Nunes (2009), na História, que retomou o legado de Lima Barreto e Olavo Bilac e encontrou indícios da construção simbólica do espaço urbano como civilizado e moderno e buscou compreender o papel da imprensa na projeção desta cidade.

Por fim, ressaltamos que este estudo se insere na sequência de trabalhos sobre a temática que articula jornalismo, cidade e cultura desenvolvidos na linha de Jornalismo e Produção Editorial do Programa de Pós-graduação em Comunicação e Informação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), sob a orientação da Profa. Dra. Cida Golin. Esses estudos estão concentrados no núcleo de Estudos em Jornalismo e Publicações Culturais do Laboratório de Edição, Cultura e Design (Lead), registrado no CNPq. Uma dessas pesquisas é a de Mogendorff (2013), que faz um importante resgate teórico do nascimento do jornalismo cruzado à expansão das cidades, estas tomadas como lugar da cultura e da comunicação. Junto ao mesmo programa, Sirena (2014) analisou espaços, sujeitos, fatos e valores estéticos produzidos na coluna *Notas de Arte*, de Aldo Obino, no Correio do Povo, que acabaram por revelar um mapa de artes visuais da capital gaúcha proposto pela seção.

O estudo aqui apresentado sobre a seção *Brasiliiana* está também articulado ao projeto de pesquisa em andamento *Jornalismo, memória e cidade: estudo do suplemento Cultura de Zero Hora (2011-2014)*, coordenado pela Profa. Dra. Cida Golin.

Esta introdução teve como objetivo mostrar a riqueza do objeto e a relevância do tema, para depois citar as bases teóricas que serão exploradas para compreender melhor as relações de *Brasiliiana* com esse aporte. Na ausência de estudos específicos sobre a representação da rua em narrativas jornalísticas, reforçamos a importância do trabalho, sem deixar de dar destaque às pesquisas que dialogaram de alguma forma com a discussão.

A partir desse panorama, a pretensão desta dissertação foi contribuir com os estudos que relacionam jornalismo e cidade a partir da observação de como produtos jornalísticos do tipo da *Brasiliiana* podem representar a urbe para seus habitantes por meio de uma narrativa capaz de proporcionar novas visões sobre as cidades.

2 NARRATIVA E JORNALISMO: formas de mediação com a realidade

Neste capítulo, apresentamos os conceitos de onde partimos para a construção do objeto teórico e que ancoram a problematização da presente pesquisa. Começamos pela exploração dos apontamentos de Paul Ricoeur (1994) sobre as relações entre tempo e narrativa por meio da tríplice mimese, para depois apresentar como pesquisadores da comunicação aproximam questões referentes à tessitura da intriga da narrativa jornalística.

Exploramos a ideia de Motta (2012) de que a narrativa jornalística é uma forma de experimentação da realidade e de mediação com o mundo, o que significa que ela não seria uma representação quase tangível da realidade social, mas a constituição de um mundo para alguém, em um certo momento. Antes de aprofundarmos essa concepção, recuperamos o histórico da institucionalização do jornalismo como ator na construção social da realidade, uma vez que a narrativa jornalística, ao atuar como mediadora de saberes, está vinculada à perspectiva construcionista.

Na sequência, abordamos o conceito de narrador-jornalista para Resende (2006), e as estratégias de figuração adotadas para construir efeitos na narrativa, para depois falarmos sobre as peculiaridades do jornalismo de revista.

Por fim, recuperamos informações sobre *CartaCapital*, identificando algumas particularidades da revista semanal que podem ser pensadas em conexão com as características da seção *Brasília*.

2.1 A TRÍPLICE MIMÉSE DE PAUL RICOEUR

Neste estudo, associamos a narrativa a uma das formas de construção da realidade ao passo que, ao narrar, as pessoas são capazes de representar o mundo por meio de alguma configuração que lhes possibilita uma nova apropriação dessa realidade. Ao rumar por este percurso, consideramos importante retomar alguns apontamentos de Paul Ricoeur (1994). Em *Tempo e narrativa*, o filósofo busca, por meio de questões sobre o tempo em *Confissões*, obra de Santo Agostinho, e elementos sobre a intriga na *Poética*, de Aristóteles, entender as relações entre tempo e narrativa.

Ao propor que “o tempo torna-se tempo humano na medida em que é articulado de um

modo narrativo, e que a narrativa atinge seu pleno significado quando se torna uma condição da existência temporal”, Ricoeur (1994, p. 85) quer colocar à prova a tese de que existe uma correlação entre a atividade de narrar uma história e o caráter temporal da experiência humana. Para explorar essa relação, o autor trabalha na articulação que denominará de tríplice mimese. A solução para o problema da mediação entre tempo e narrativa estaria, segundo ele, no papel da tessitura da intriga no processo mimético.

Antes de partir para a explicação da tríplice mimese, vale lembrar que *mimese* não é adotada por Ricoeur (1994, p. 60) em seu sentido comum, de imitação, recriação ou representação, remetendo a uma simples cópia. Para o autor, “a imitação ou representação é uma atividade mimética enquanto produz algo, a saber, precisamente a disposição dos fatos pela tessitura da intriga”. Essa composição da intriga se dará na segunda etapa do processo tripartido da tríplice mimese, com fases denominadas pelo filósofo de mimese I, mimese II e mimese III.

Uma ciência do texto, explica Ricoeur (1994), poderia se basear apenas em mimese II, deixando de lado as outras duas fases, mas se a narrativa se refere à realidade não com o objetivo de refleti-la tal e qual, mas para lhe dar um novo significado, é porque faz uma nova leitura do mundo que envolve os receptores, os quais não apenas captam o enredo, mas recriam situações e comportamentos. Percebe-se aqui que o autor se filia à perspectiva da hermenêutica:

Para uma semiótica, o único conceito operatório permanece, o texto literário. Uma hermenêutica, em compensação, preocupa-se em reconstruir o arco inteiro das operações pelas quais a experiência prática se dá; obras, autores, e leitores. [...] O desafio é pois o processo concreto pelo qual a configuração textual faz a mediação entre a prefiguração do campo prático e sua refiguração pela recepção da obra. (RICOEUR, 1994 p. 86).

A mediação entre tempo e narrativa é constituída, na estratégia do autor, pela relação entre os três modos miméticos. Portanto, não poderiam ser pensados fora do conjunto. Podemos guardar aqui as três expressões que aparecem na citação acima para entender as fases miméticas de Ricoeur: **prefigurado, configurado e refigurado**.

Uma forma de compreendermos mimese I é associar essa operação a uma pré-compreensão do mundo. Se a intriga é entendida como uma imitação da ação, para compreendê-la é exigida uma competência para reconhecer ações e acontecimentos por meio de suas estruturas inteligíveis, suas fontes simbólicas e seu caráter temporal. Essas três dimensões estão

no mundo **prefigurado**.

Independentemente da força de novidade que possa ter uma narrativa, a composição da intriga, segundo Ricoeur (1994), está sempre baseada nessa pré-compreensão do mundo. Para imitar ou representar a ação, é preciso identificar os traços gerais da ação. Se uma ação pode ser narrada, é porque ela é simbolicamente mediatizada, está articulada em regras, normas e símbolos. É por meio de convenções simbólicas – situações concretas do mundo de referência – que somos levados a interpretar um gesto de uma maneira ou de outra.

Será sobre essa compreensão comum ao autor e ao leitor que se erguerá a tessitura da intriga, em mimese II, o mundo **configurado** pelo autor. Essa fase, pivô na análise de Ricoeur (1994), é a operação da tríplice mimese que o pensador batiza de reino do *como se*, no qual ocorre a configuração e o agenciamento dos fatos pela tessitura da intriga. Pela função de mediação e configuração que existe nessa etapa, o autor prefere o uso do termo de tessitura da intriga ao de intriga.

Podemos enumerar algumas capacidades que fazem com que a tessitura da intriga seja mediadora. Uma delas é conseguir extrair de uma série de acontecimentos uma história que acomode o todo e seja não apenas uma menção seriada dos eventos, mas uma história una e organizada de forma inteligível, por isso conhecida como fase em que ocorre o agenciamento dos fatos. Resumindo, “a tessitura da intriga é a operação que extrai de uma simples sucessão uma configuração” (RICOEUR, 1994, p. 103). Ela também consegue compor junto fatores tão heterogêneos quanto agentes, fins, meios, interações, circunstâncias, resultados inesperados, etc. Por caracteres temporais próprios, a tessitura da intriga é considerada também uma síntese do heterogêneo, capaz de combinar duas dimensões temporais, uma cronológica, da história feita de acontecimentos, e outra não cronológica, da transformação de eventos em história.

Uma terceira operação é requerida para que a narrativa atinja seu sentido pleno: trata-se da fase que marca a intersecção do mundo do texto, de mimese II, ao mundo do leitor, de mimese III, operada pelo ato de leitura. Nesse momento, o leitor faz a **refiguração** da obra ao entrar em contato com o mundo configurado do autor. Para isso, toma como referência o mundo prefigurado.

A passagem de mimese I à mimese III por meio da mimese II levanta a suspeita de uma circularidade viciosa, mas Ricoeur (1994) a refuta. O leitor não é apenas um receptor passivo, mas que pode atuar como criador frente ao texto e reiniciar o processo de mimese II. O círculo

se forma, mas não é vicioso.

A tríplice mimese como produzida por Ricoeur foi profícua para alguns estudiosos brasileiros da área do jornalismo. Carlos Alberto de Carvalho (2012) é um dos autores que aproxima os pressupostos sobre a relação entre tempo e narrativa do pensador francês dos processos de mediação estabelecidos pelo jornalismo.

Carvalho (2012) lembra da questão do círculo hermenêutico levantada por Ricoeur (1994), que ressalta a importância de olhar para o conjunto de operações da tríplice mimese, não apenas para a tessitura da intriga. Essa perspectiva aponta para as narrativas como fontes de conhecimento do mundo, em um processo que inclui também a refiguração pelos receptores. A abordagem adotada por Carvalho se reflete neste trabalho, que se apoia na ideia das narrativas jornalísticas como fonte de saberes.

Esse conhecimento de mundo se dará pelas múltiplas leituras possibilitadas pelo jornalismo. No uso de diferentes estratégias, a ação de narrar o presente no jornalismo “é tributária de referências ao passado, ao mesmo tempo em que também projeta um futuro, no mínimo pela operação de leitura”, algo que se dá em mimese III (CARVALHO, 2012, p. 178).

A relação entre a tríplice mimese de Ricoeur e as narrativas jornalísticas também se expressa pela forma como se dá a tessitura da intriga. Ricoeur (1994, p. 70) diz que compor a intriga é “fazer surgir o inteligível do acidental, o universal do singular, o necessário ou o verossímil do episódico”. Para Carvalho (2012), as narrativas jornalísticas também são capazes de extrair do singular as conexões com o geral. A operação de mediação que o jornalismo é capaz de estabelecer com o conjunto social por meio das narrativas lembra muito o processo da tríplice mimese. Por exemplo, em mimese I, o mundo prefigurado, estariam inscritos os quadros de referência dos quais o jornalista precisa dispor para poder dar inteligibilidade aos acontecimentos, ou seja, configurar a intriga.

Um traço é muito importante nesse estágio: a exigência de uma necessidade ética ao referir-se ao mundo prefigurado. Isso porque, a partir das referências desse mundo, as narrativas ajudam a criar novos sentidos, papel cumprido em mimese II. Assim como a tríplice mimese ajuda a compreender a realidade, a dinâmica de construção das narrativas e as mediações que se estabelecem a partir disso, o mesmo pode ser aplicado às narrativas jornalísticas. Nestas, os narradores-jornalistas configuram acontecimentos que carregam marcas do mundo prefigurado, as quais são reconfigurados a partir de múltiplas leituras (CARVALHO, 2012).

Luiz Gonzaga Motta é outro pesquisador que se utiliza muito das assertivas de Ricoeur (1994) para compreender a narrativa jornalística. O autor defende o papel cognitivo da narrativa jornalística porque acredita que o sentido narrativo pleno desta só pode ser atingido no momento de recepção, ou seja, a partir do instante em que os receptores são capazes de refigurar as histórias e tirar uma síntese delas. No entanto, acrescenta Motta (2012, p. 232), fazem isso confrontando o que está sugerido nas narrativas com o senso comum, “cortina de narrativas que nos recobre”. Cortina que, segundo ele, cria e recria permanentemente novas narrativas, e é imbuída de um caráter simbólico, mas também reflexivo, porque está sempre apresentando e representando o mundo para os indivíduos.

Quando Motta (2012) levanta a problemática do tempo na narrativa jornalística, mais uma vez também percebemos a influência dos pensamentos de Ricoeur (1994). Faz parte da dinâmica do jornalismo tecer verdades efêmeras a todo instante. Com isso, uma provisoriedade é inerente a esse processo de identificação ou confrontação com o senso comum, porque se realiza na experiência fugidia do coetâneo. É dentro dos limites em que o mundo é redescoberto e refeito mais uma vez pelas pessoas que vai se situar o trabalho da narrativa jornalística, a qual permite que a experiência temporal seja permanentemente explorada ao compor enredos e histórias superpostas. “Elas explicam, ensinam, instituem provisoriamente o mundo, nosso mundo que refazemos sem cessar” (MOTTA, 2012, p. 235).

2.2 NARRATIVA JORNALÍSTICA COMO LUGAR CONSTITUINTE DA EXPERIÊNCIA

A concepção de que a narrativa jornalística tem um papel importante na construção de saberes vincula este trabalho ao paradigma construcionista do jornalismo. Por este motivo, retomamos de que forma o jornalismo evoluiu a ponto de se tornar uma instância de construção social da realidade.

Para tomar conhecimento do que ocorre ao seu redor, todos os dias as pessoas se informam por meio de sites noticiosos, jornais impressos, rádio, televisão e revistas. Fazem isso porque delegam aos profissionais que trabalham nesses veículos a missão de lhes dizer o que é importante.

A evolução do jornalismo, que levou a sua institucionalização, deu-se a partir das condições que o fizeram surgir enquanto profissão e discurso, com a definição de normas,

princípios e papéis sociais (FRANCISCATO, 2005). Tais condições foram se estabelecendo a partir do avanço do sistema de impressão, da alfabetização crescente que elevou o público-leitor e do fortalecimento das relações de mercado, eventos ocorridos principalmente no século XIX na Inglaterra e nos Estados Unidos.

Nesta função de definir para as pessoas aquilo que será noticiado, os jornalistas contribuem ativamente na construção da realidade. A ligação do jornalismo ao paradigma construcionista vai emergir da riqueza da investigação acadêmica que surge a partir dos anos 1970, quando ocorre um momento de virada, colocando em debate principalmente a teoria de que as notícias são um espelho da realidade (TRAQUINA, 2012).

Pensar o jornalismo como uma das instâncias de construção social da realidade está vinculado aos estudos do clássico tratado de Sociologia do Conhecimento de 1966 *A construção social da realidade*. Nesta obra, Peter Berger e Thomas Luckmann fazem um importante trabalho que contribui para a sistematização do papel do homem no processo de conhecimento. Os autores elaboram uma teoria relativista empírica do conhecimento social a partir das perguntas “o que é real” e “como o homem conhece sua realidade concreta e cotidiana”. Para eles, é na vida do dia a dia que se apresenta “uma realidade intersubjetivamente interpretada pelos homens e subjetivamente dotada de sentido na medida em que forma um mundo coerente” (BERGER, LUCKMANN, 2009, p. 35). Portanto, como lembra Alsina (2009), a atividade jornalística tem um papel legitimado socialmente para gerar construções sociais da realidade, mas não é a única a atuar nesta direção.

Entender as narrativas jornalísticas como uma construção social é compreendê-las como o resultado de inúmeras interações entre diversos agentes. Elas são produzidas por meio de um processo complexo que não depende apenas de relatar acontecimentos noticiáveis, mas também de operar a escolha dos eventos que vão integrar o relato jornalístico por meio de um conjunto de categorias socialmente construídas (HALL et. al., 1999).

Tais categorias estão inseridas dentro de um processo que também depende da necessidade de identificação e contextualização para um presumível público, uma das mais importantes etapas da produção jornalística (HALL et. al., 1999), pois um acontecimento só ganha sentido quando pode ser inserido num âmbito de conhecidas identificações sociais e culturais, os chamados mapas culturais ou de significados. Os jornalistas precisam dispor desses mapas para dar sentidos aos acontecimentos. O que se assemelha ao processo da tríplice mimese

assinalado anteriormente. Em mimese I estão as fontes de referência que servem de base para os processos de composição da intriga.

Utilizando-se destes quadros de referência para identificar socialmente, classificar e contextualizar os acontecimentos noticiosos é que os jornalistas poderão tornar o mundo referido por eles como inteligível aos leitores ou espectadores (HALL et. al., 1999). Tornar um acontecimento inteligível é um processo social, uma construção, constituído por práticas jornalísticas específicas, as quais compreendem suposições sobre o que é a sociedade e como ela funciona. O processo de significação não apenas assume que a sociedade é de um jeito como ajuda a construí-la como um consenso.

Motta (2013) propõe uma forma de compreender as narrativas jornalísticas atrelada à ideia de que estudá-las é analisar o contexto de relações dos sujeitos que estão envolvidos no ato interlocutivo, o que se dá no meio desse complexo processo de significação citado acima. Segundo o autor, por meio do ato de interlocução se dará o estabelecimento de consensos e memórias na comunicação narrativa. Neste ato de trocas existe uma busca permanente da coerência requerida pela organização da intriga, pela expectativa semântica e pragmática desencadeada pelo discurso narrativo, pelos ingredientes da situação comunicativa e pelo contexto sociocultural trazido para o ato de fala pelos interlocutores. Ou seja, na correlação de forças da comunicação narrativa, *coconstruir* sentido significa haver sempre uma troca de palavras em um ato interlocutivo, no qual os significados circulam e se permutam permanentemente entre um emissor e um destinatário.

Ao passar a ênfase do enunciado para a enunciação, do produto para o processo – algo que se deu a partir do giro linguístico³, da perspectiva pragmática e das teorias da instituição social da realidade (MOTTA, 2012, p. 222) –, o autor está buscando ressaltar que não podemos considerar as narrativas como espelhos de algo, mas como aquilo que se aproxima a uma “sondagem do mundo em movimento, uma sondagem que põe constantemente a realidade à prova confrontando-a com o senso comum”.

Pensando a narrativa jornalística como uma prática comunicativa, lugar constituinte da

³ O giro linguístico é o nome que se dá ao momento em que a filosofia abandonou a metafísica como objeto para dar uma guinada rumo à linguagem, tomando esta como objeto principal. Isso ocorreu, diz Motta (2013), há cerca de um século. Também chamado de virada linguística, esse momento concedeu à linguagem um papel fundamental na experiência humana, que passou a ser considerada intrínseca ao próprio pensamento.

experiência, lugar de sujeitos que, em interlocução, produzem, se apropriam e atualizam os sentidos que estabelecem o seu mundo (FRANÇA, 2004), fica mais claro o que Motta quer dizer ao falar em sondagem. O autor procura enfatizar que, por abordar o imediato de forma provisória, a narrativa jornalística não seria uma representação quase tangível da realidade social, porque cada narrativa constitui um mundo para alguém, em um certo momento. É neste cenário argumentativo que ele busca chegar ao trabalho cognoscitivo realizado pela narrativa jornalística.

A meu ver, a narrativa jornalística é um caso exemplar de experimentação da realidade porque permite apreender rapidamente a complexidade do mundo imediato e configurá-lo em enredos minimamente coerentes, colocá-los à prova, instituir verdades efêmeras que serão continuamente refeitas, constituindo a instável atualidade. Esse papel cognitivo ocorre no dia a dia do jornalismo de maneira dinâmica, em constante recorrência, identificação ou confrontação com o senso comum, que serve de referência simultânea a jornalistas e audiências. (MOTTA, 2012, p. 233).

Outra abordagem interessante sobre as narrativas jornalísticas é feita por Fernando Resende (2003). Ao retomar a influência das teorias do campo da sociologia da comunicação, da comunicação e do jornalismo, ele estabelece uma discussão entre aquilo que denomina o *texto das lógicas* e a *lógica dos textos*, no que se refere à prática da narrativa jornalística.

O modo de narrar do jornalismo sofreu influências de construções teóricas baseadas em uma lógica funcionalista, de uso instrumental dos meios de comunicação, em que o emissor é o responsável pelos efeitos da comunicação. Esses pressupostos sugerem a busca da eficácia comunicativa por meio de um *modus operandi* de tipo industrial que pretendem uma produção formatada que também se legitima ao simplificar o trabalho do jornalista. Dentro desse contexto é que Resende (2003) afirma ter se estabelecido o *texto das lógicas*. Esse modelo também é chamado pelo autor de narrativas atrofiadas, no sentido de que seriam construídas apenas pelo uso de normas e técnicas pré-estabelecidas.

Já a *lógica do texto* leva para um outro olhar sobre as narrativas jornalísticas. Neste caminho, tem menos importância o conteúdo da mensagem e emerge a relevância da tessitura do texto. Ao entrar no universo da linguagem, essa perspectiva traz ao debate a problemática da enunciação, como também já abordamos através de Motta (2012; 2013). A esse tipo, Resende (2003) reserva o nome de narrativas de resistência.

2.3 JORNALISTA-NARRADOR

Mediadora por excelência do mundo prefigurado ao mundo refigurado, a tessitura da intriga – etapa denominada por Ricoeur (1994) como mimese II dentro do processo da tríplice mimese, como já relatamos anteriormente – tem a presença marcante do narrador, aquele que faz os encadeamentos e organiza os acontecimentos dispersos. Nas narrativas jornalísticas, o papel desse narrador que faz a mediação entre os eventos e os leitores ganha novas dimensões.

A exigência de objetividade como legitimadora dos discursos jornalísticos é um dos fatores que traz algumas peculiaridades para a narrativa dessa área, considera Carvalho (2012, p. 179), pois, dos narradores de mimese II, é demandada uma “rigorosa observação dos postulados éticos de mimese I, sob pena de colapsar a própria confiabilidade nas informações divulgadas pelo jornalismo”. Ou seja, nas narrativas jornalísticas, há uma exigência da observação dos limites entre narrar de forma fidedigna e criar realidades sem nexos com o mundo prefigurado. A partir do entendimento do jornalismo como narrativa e como instância mediadora, surgem questões que levantam pontos de reflexão. Uma das mais recorrentes é a aproximação do jornalismo às técnicas de narrativas ficcionais, nem sempre bem aceita por profissionais da área.

Tal modo de pensar é fruto da forma como o jornalismo foi institucionalizado, explica Resende (2006), o que resulta, muitas vezes, em produções que pouco refletem os aspectos da contemporaneidade, por meio de um ato de narrar limitado e limitador. Para o autor, a maneira como o narrador se posiciona nos textos é que vai condicionar que uma narrativa possa contribuir ou não para o alargamento do horizonte de experiências. Ele chama de autoritárias as narrativas que tentam apagar a presença do narrador em nome de definições epistemológicas do discurso jornalístico.

Com isso, no jornalismo, muitas vezes o sujeito do enunciado (o narrador) se confunde com o da enunciação (o jornalista, autor do texto), em uma lógica da subordinação da enunciação ao enunciado prevista pelos manuais de redação:

O jornalista, a rigor, não escolhe como narrar. A ele são “oferecidos” condicionantes que regulam e delimitam seu campo de atuação – sejam as técnicas que impõem o uso do lead ou, além de outras determinantes, as questões mais subjetivas que o obrigam a narrar os fatos na perspectiva da verdade mais absoluta. (RESENDE, 2006, p. 170).

Quando o jornalista se permite observar e contar a história e mostra a presença de um outro que vê, seu texto passa a ser habitado por aquilo que Fernandes (2006, p. 177) chama de narrador-jornalista. Para o autor, o narrador-jornalista é uma estratégia textual, que se revela no texto e deixa emergir, por meio da narrativa, “o exercício de uma tessitura mais complexa que a imposta aos jornalistas deificados”. A grande capacidade desse tipo é fazer do texto seu olhar, mesmo que tenha se subtraído da ação narrada. Ao observar e contar uma história, deixa transparecer a contradição das versões, sem ele próprio precisar apresentar uma.

Todavia, o que ainda se vê nas formas de narrar encontradas no jornalismo é um hibridismo de gêneros, entre a retórica da narrativa realista, que tenta apagar ao máximo a presença do narrador, e alguns textos que deixam aflorar seu caráter narrativo, típico de reportagens como as do chamado jornalismo literário (MOTTA, 2013).

Por isso a importância de se estudar as estratégias desse jornalista-narrador⁴, que é quem dispõe de poder de voz para organizar o discurso da maneira que gostaria que fosse interpretado. Motta (2013), que oferece um caminho para a análise dessas pistas, faz alguns apontamentos sobre o narrador das narrativas jornalísticas no âmbito da disputa pela voz narrativa.

No jornalismo, inúmeras vezes se dispõem na narrativa, que disputam não uma competência técnica, mas um poder simbólico e político – entre narradores, entre eles e as personagens e entre as próprias personagens. Essa multiplicidade de intervenções, seja do jornal, da emissora ou da revista, passando pelos profissionais como jornalistas, editores, fotógrafos e incluindo também as personagens-testemunhas, faz da narrativa jornalística um produto plurivocal, no qual nenhum desses atores entra de maneira ingênua (MOTTA, 2013).

Nas narrativas do jornalismo, o autor propõe três níveis básicos de narradores: 1) Primeiro-narrador: o narrador-jornal, que pode ser também a revista, um portal, uma emissora, e que está fora da história; 2) Segundo-narrador: o jornalista-narrador (como categoria); 3) Terceiro-narrador: o narrador-personagem (ou fontes da matéria). A divisão segue uma escala

⁴ Neste trabalho, embora busquemos ver como o jornalista se posiciona como narrador nos textos pelo conceito de narrador-jornalista de Resende (2006), adotaremos o uso da expressão jornalista-narrador. A inversão de termos se explica por entendermos que se impõe uma ordem dos termos que advém da hierarquia a partir dos fazeres. Primeiro, temos o jornalismo como campo institucional, depois, a maneira escolhida por seus agentes para realizar esse fazer, que pode ser narrativa ou não.

de poder no processo da comunicação jornalística, o que não quer dizer que sempre opere de forma linear, uma vez que jornalistas e fontes também podem apresentar força e política própria.

2.3.1 Estratégias de Figuração do Jornalista-Narrador

Descortinar os propósitos do narrador são de vital importância para se chegar a uma análise da narrativa. No caso da jornalística, são as estratégias do agente que enuncia a narrativa que apontam os jogos de linguagem presentes, o conjunto de instruções passadas do narrador ao leitor – fase da tríplice mimese proposta por Ricoeur (1994) que é denominada mimese II – para que este recrie o texto de modo ativo e criativo, a chamada mimese III.

O narrador realista, presente no discurso objetivo do jornalismo e da História, por exemplo, tem como estratégia principal provocar o efeito de real. O apagamento da presença do narrador na narrativa jornalística, assim como ocorre na histórica, faz parte de uma aproximação da escrita jornalística emergente no século XIX à então contemporânea corrente literária do realismo, quando o discurso da imprensa panfletária dá lugar a um novo processo de construção da realidade que se tornou marco do discurso jornalístico (PONTE, 2005).

As narrativas jornalísticas se sustentam em uma capacidade de descrever semelhante à do realismo literário e buscam, na descrição, um elemento constitutivo de uma ilusão de real, de “ter estado lá”. O lugar central da descrição na produção de efeito de real foi discutido por Barthes (1972) no artigo *O efeito de real*. Nesse texto, a partir da presença de um barômetro em uma cena descrita por Gustave Flaubert no conto *Um coração simples*, ele debate a utilidade da descrição do objeto citado para a narrativa, pois, na lógica de uma análise estrutural, poderia ser apenas um item supérfluo, mas sua utilidade passa a ser dizer “eu sou o real”. A aproximação da escrita jornalística a esse modo de fazer literário também sofreu influência de algumas técnicas que foram desenvolvidas, como a fotografia e a reportagem, apontadas por Barthes (1972) como elementos que podem autenticar o real, por apresentarem como suficiente o princípio de “ter estado lá”. A fotografia é amplamente utilizada como recurso de real no jornalismo até hoje.

Cabe aqui ressaltar também que, para Jacques Rancière (2010), o efeito de realidade é mais do que apenas resultado de um excesso descritivo, característico de algumas obras da corrente literária do realismo e que influenciaram o jornalismo. No artigo *O efeito de realidade*

e a política da ficção, o francês diz que o efeito de realidade é um efeito de igualdade. No entanto, isso não quer dizer a equivalência entre todos os objetos e sentimentos descritos, mas procura enfatizar que, a partir do romance realista, todos, das classes baixas às altas, poderiam sentir as mesmas coisas: “O excesso é constituído pela entrada dos filhos de artesãos e camponeses num novo mundo da sensibilidade” (RANCIÈRE, 2010, p. 86). Ou seja, para ele, o excesso realista representou uma abertura social do romance para uma sensibilidade menos aristocrática e mais democrática.

O texto da narrativa realista a que se filiou o jornalismo a partir do século XIX também busca dar a impressão de que não existe mediação, ou seja, o apagamento da presença do narrador. Benveniste (1976), em estudo dos tempos verbais para o modo de enunciação histórico na língua francesa, ressalta que deve ser objetivo de quem escreve um texto histórico – ou seja, de caráter realista, como no jornalismo – deixar de fora tudo o que é estranho à narrativa dos acontecimentos, e isso inclui a presença do locutor.

Por isso, de acordo com o que afirma o linguista francês, o autor da narrativa realista não dirá *eu* nem *tu*, “porque não tomará jamais o aparelho formal do discurso que consiste em primeiro lugar na relação de pessoa eu : tu. Assim, na narrativa histórica estritamente desenvolvida, só se verificarão formas de ‘terceira pessoa’” (BENVENISTE, 1976, p. 262). O mesmo ocorre com o discurso jornalístico da forma como foi institucionalizado. Se o apagamento da presença do narrador constitui a busca de uma objetivação do texto jornalístico, quando o narrador se deixa estar presente no texto, como nos relatos em primeira pessoa, percebemos uma estratégia de subjetivação no texto.

O efeito de real é buscado pelo narrador do jornalismo, entre outras astúcias, pela fixação no tempo presente. O objetivo é reduzir e encerrar tudo ao momento do agora. Entre os recursos para chegar a esse efeito estão o uso de advérbios e de expressões adverbiais de tempo e de lugar.

Outros artifícios de linguagem que buscam efeitos de real são as citações frequentes, para dar a impressão de que alguém fala sem a intervenção do jornalista. Ao produzir a sensação de uma proximidade da fonte com o leitor, as citações dissimulam a mediação (MOTTA, 2013). Além disso, a identificação sistemática de lugares e de personagens, a datação precisa, o uso de números e estatísticas. Tudo isso ajuda a ancorar a narrativa jornalística na realidade referente.

Ainda podem ser apontadas como estratégias de figuração as escolhas que o narrador faz

para construir aquilo que Motta (2013) chama de “criaturas de papel”. As formas como ele opta dar voz a essas criaturas, se por discurso direto, indireto ou indireto livre, e quais personagens ele escolhe dar visibilidade, se inusitadas ou não, estão entre essas opções.

O tipo de linguagem narrativa – que tem um arsenal grande de recursos e de figuras para remeter o leitor a interpretações subjetivas – também é usado pelo narrador como uma estratégia de figuração. De forma intencional ou não, levam esses leitores a estados de espírito como surpresa, espanto, perplexidade, medo, compaixão, riso, deboche, ironia, etc. A promoção desses efeitos no leitor, ao humanizar os fatos, aproxima o espectador do narrado.

Motta (2013) alerta que os muitos efeitos de sentido poéticos ou metafóricos são estratégias que induzem o receptor por meio de estratégias narrativas. Estão nas escolhas léxicas, no uso de verbos de sentimento, de negação, de advertência, etc. Também estão no uso de adjetivos afetivos ou substantivos estigmatizados, nas figuras de linguagem, nas exclamações e interrogações, entre inúmeras possibilidades da retórica jornalística (MOTTA, 2005).

As diferentes variações de tempo adotadas para a narrativa também podem ser consideradas estratégias do narrador. Culler (1999) salienta que a história pode ser contada lentamente, apontando vários detalhes, como se estivesse sob um microscópio, como pode avançar rapidamente, dessa vez sob um telescópio. Além de variações de velocidade, existem as possíveis frequências, como o relato de uma situação específica ou de algo que ocorre todas as segundas-feiras.

No *alongamento*, o discurso dura mais do que a história; no *sumário*, a narração dos acontecimentos de vários dias pode ganhar apenas alguns parágrafos, ou seja, é abreviada; entre o sumário e o alongamento, fica a *cena*, quando o discurso corresponde aproximadamente ao do tempo dos acontecimentos. Na descrição, temos a *pausa*, quando para o tempo da história, mas prossegue o do discurso. Também existe a *elipse*, quando algo for omitido porque o tempo do discurso é anulado enquanto prossegue o da história. Existem as elipses explícitas, quando expressões do tipo “cinco anos depois”, “após três anos de trabalho” demarcam uma passagem de tempo, e as implícitas, quando as lacunas cronológicas são inferidas pelo leitor, pois não estão declaradas no texto. Quanto à ordem dos acontecimentos, pode haver um recuo pela evocação de momentos anteriores, conhecido como *analepse* (retrospecção), e a *prolepse* (prospecção) será o avanço pela antecipação de momentos posteriores aos que estão sendo narrados (GENETTE, 1995; NUNES, 1995).

2.4 JORNALISMO DE REVISTA

Ao estudarmos *Brasiliiana* e sendo esta uma seção dentro de uma revista semanal brasileira, é interessante pensarmos um pouco sobre as formas de produção que se desenvolvem neste suporte e sobre as particularidades do que é conhecido como jornalismo de revista.

A profusão de títulos que vemos hoje nas bancas, de variadas temáticas, voltadas para a identificação de diversos públicos, parte de um processo que começou em meados dos anos 1980 no Brasil. Ainda que antes já fosse possível presenciar a forma segmentada no universo das revistas, será a partir deste período que a segmentação da mídia irá se acelerar substancialmente. Na TV, com o estabelecimento dos canais pagos; nos jornais, por meio do surgimento de mais cadernos especializados. Voltadas para leitores cada vez mais específicos, serão as revistas o meio que passará por uma grande intensificação deste processo naquela década (MIRA, 1997).

Para tais leitores específicos, comprar uma revista não significa apenas um hábito cultural, mas uma ação que configura mapas subjetivos de apropriação do cotidiano e que tem a revista como referência (TAVARES, SCHWAAB, 2013).

Para que as pessoas comprem textos, principalmente de revistas e da televisão? A resposta não é para se informar, mas: para se enquadrar, ao se informar, para se localizar, para ter narrativas de enquadramento no mundo, para saber qual é o meu mundo, como ele funciona, como eu posso pertencer melhor a esse que já é o meu mundo. (PRADO, 2010, p. 65).

No entanto, independentemente de quando é vista pelas diversas temáticas que é capaz de abordar ou pelo ar noticioso analítico e interpretativo característico das publicações semanais informativas, as revistas revelam uma identidade de fronteiras bem definidas, que são orientadas por uma periodicidade própria, que difere das outras mídias impressas, e pelas condições materiais e discursivas que apresentam (TAVARES, SCHWAAB, 2013). Trata-se, diz Benetti (2013, p. 45), de um modo muito próprio de construir sentidos sobre o mundo, que se dá de forma “lenta, reiterada, fragmentada e emocional”.

Para Martins (2001), a definição da modalidade revista só faz sentido quando pensada dentro do contexto em que emergiu ou evoluiu, mas ela apresentará um traço recorrente, que será o caráter fragmentado e periódico, “imutável nas variações geográficas e temporais onde o

gênero floresceu, resultando sempre em publicação datada, por isso mesmo de forte conteúdo documental” (MARTINS, 2001, p. 46).

Além da periodicidade, Tavares e Schwaab (2013, p. 33) apontam também que formatação, suporte e variedade atuam sobre o discurso das revistas, fazendo com que se diferenciem de outras mídias. Tais fatores interferem no modo como são “produzidas, vistas e consumidas, articulando uma forma específica de representar o mundo e estar nele”.

[...] não só pela periodicidade diferenciada do jornal, nas revistas, os textos (e seus referentes) são tramados por diferentes regimes de tempo e de prática, sintonizando-se também com um suporte mais durável que o de seus concorrentes impressos, independentemente do conteúdo que venha a ser publicado. (TAVARES, SCHWAAB, 2013, p. 34).

Entender esse contexto operacional é o que nos permitirá compreender como jornalistas e editores conseguem “ler” a realidade a partir dele, uma vez que profissionais precisam demandar uma forma diferente de operação em razão dessas especificidades do jornalismo de revista.

A temporalidade se expressará em uma revista por meio de duas determinantes: a do tempo de produção da notícia e a do tempo de duração da notícia (TAVARES, SCHWAAB, 2013). O regime de produção, neste caso, pode ser chamado de “alargado”, o que faz com que os profissionais atuem sob um novo tipo de fazer.

Pela temporalidade expandida, as revistas organizam, a cada edição, seja semanal, quinzenal ou mensal, um tempo mais dilatado do que o do jornal. Conforme as vocações de cada veículo, elas configuram montagens que justapõem fotografias, ilustrações, informações, narrativas, materiais diversos, aquilo que Vogel (2013, p.17) chama de “pequenas súmulas de imagens do contemporâneo”. Tais materiais reunidos pela revista apresentam temporalidades diversas e heterogêneas, em um arquivo que exercita a imaginação e a memória.

A determinante desse tempo “alargado” de produção nas revistas também reflete no tipo de texto que é proporcionado por esse suporte, o qual precisa apresentar algum diferencial, já que o leitor quer dessas publicações mais do que apenas informação. Esse diferencial é característica importante das revistas estabelecida pela lógica de produção a que estão submetidas.

As afetações do tempo da produção da revista estão envolvidas, analisam Tavares e Schwaab (2013), pela necessidade de duração dos conteúdos que são produzidos. Devido a sua periodicidade mais larga, esse tipo de publicação se obriga a ter conteúdos menos perecíveis. O jornalismo de revista, nesse caso, está ligado a uma noção de longevidade, que marcará também a presença da publicação: “Ao tomar nas mãos um exemplar, o leitor não tem apenas aquela edição diante de si, mas tem as referências de um passado, no qual se inserem os números anteriores; e de um futuro, uma sobrevivência própria da permanência da revista como documento” (TAVARES, SCHWAAB, 2013, p. 35).

Os autores também lembram que o suporte papel e o formato das revistas serão determinantes na forma como esse veículo permanecerá no tempo, uma vez que esses fatores fazem com que a publicação se torne um objeto que pode ser guardado, colecionado e manuseado ao longo do tempo.

É por meio da relação complexa dessa materialidade da revista com o jornalismo como campo de conhecimento que Benetti (2013) busca compreender as especificidades do jornalismo de revista, partindo de alguns pressupostos. Quando toma o jornalismo como forma de conhecimento – algo que, para Park (2008), situa-se dentro de um *continuum* dos conhecimentos do senso comum e da ciência – e que um dos primeiros saberes que o jornalismo proporciona é sobre o que é contemporâneo, Benetti (2013) quer destacar que a noção de presente é estendida no jornalismo de revista. Atual é sinônimo de contemporâneo, no sentido de que faz parte do tempo presente dos sujeitos, e não de novo – aquilo que apareceu recentemente.

Outro conhecimento relevante proporcionado pelo jornalismo de revista, segundo Benetti (2013), será o das formas de vivenciar o presente. Como não é suficiente informar, é preciso construir um vínculo emocional que aproxime o leitor da revista e que torne este consumo ritualizado. Isso será feito pela exposição do acontecimento como algo que possa fazer as pessoas descobrirem algo de si próprio e das situações. As revistas, seja pela possibilidade de proporcionar identificação com as experiências do outro ou pelo estímulo à experimentação, proporcionam essas maneiras de vivenciar o presente.

Também é crucial para o jornalismo de revista, no qual o texto se permite mais solto ou criativo, que o dispositivo de autoridade seja constituinte do discurso. Isso porque se o texto é mais fluido, se as imagens podem ser ambíguas e os títulos trazerem trocadilhos, por exemplo, é preciso estar claro que tudo isto está ancorado na forma competente, ou seja, de que estes

conteúdos foram tratados de forma jornalística (BENETTI, 2013). No jornalismo de revista, o dispositivo de autoridade assume função elementar ao sustentar a ideia de que a revista está autorizada a falar porque fez o trabalho de apuração necessário: selecionou com rigor o que publicar, buscou o melhor especialista, trouxe dados precisos, entre outros princípios deontológicos do jornalismo. São exemplos de modos desse discurso expressões como “pesquisamos as tendências”, “ouvimos especialistas” e “pesquisas dizem”.

2.5 A REVISTA *CARTACAPITAL*

CartaCapital foi fundada em 1994 pelos jornalistas Mino Carta e Bob Fernandes, como uma revista mensal. Em março de 1996, na edição de número 20, a publicação passou a ser quinzenal, periodicidade que se mantém até agosto de 2001, quando a revista se tornou semanal e passa a ser publicada pela Editora Confiança. Conforme a publicação foi mudando a periodicidade, foi investindo também em conteúdos diversos, como as seções *Bravo!*, de cultura, e *QI*, de conteúdos de moda, gastronomia, viagem e estilo.

Ao lado de *Veja*, *IstoÉ* e *Época*, *Carta* está, hoje, entre as quatro maiores revistas semanais de informação do país, mas tem uma tiragem bastante inferior a das demais⁵. Quanto ao perfil do público que acompanha a publicação, a revista apresenta, em kit de mídia do próprio site⁶, que 88% dos leitores são de classes A (31%) e B (57%), 64% são homens, 59% têm entre 35 e 64 anos, e 82% têm curso superior completo. *CartaCapital* é hoje publicada pela Editora Confiança.

A revista é conhecida por forte conteúdo político e econômico e se revela oposicionista aos posicionamentos políticos mais liberais, ao contrário das outras três maiores revistas semanais de informação. Em sua apresentação no site, afirma-se como “alternativa ao pensamento único da imprensa brasileira”⁷. Também em seu kit de mídia ressalta um time seletivo de colunistas, de periodicidade variada. Entre eles estão Delfim Netto, Luiz Gonzaga Belluzzo,

⁵ Em abril de 2016, o total da circulação paga (edição impressa mais edição digital) de *Veja* era 1.062.319, de *Época*, 353.663, de *IstoÉ*, 318.718, e, de *CartaCapital*, 24.381, segundo dados do Instituto Verificador de Comunicação (IVC) divulgados na mídia.

⁶ Informações retiradas do Mídia Kit de *CartaCapital*:

<http://www.editoraconfianca.com.br/formatos_html/assets/midia-kit-cartacapital---2016.pdf>

⁷ Fonte: <<http://www.cartacapital.com.br/editora/cartacapital>>

Wálter Maierovitch, Thomaz Wood, Marcos Coimbra, Afonsinho, Drauzio Varela, Riad Younes, Rogério Tuma, entre outros, que estão divididos nas diferentes seções da revista.

Marcia Benetti e Sean Hagen (2010), que em artigo debateram como o discurso jornalístico constrói representações de si mesmo por meio da análise das falas institucionais das quatro principais revistas semanais de informação brasileiras, trazem algumas considerações importantes sobre o discurso institucional de *Carta*.

Os autores afirmam que a publicação não se posiciona como revista que deva indicar soluções para o país, ao contrário do que é tendência em publicações de editoras de forte poder econômico e que defendem a livre iniciativa, como *Veja* e *Época* (BENETTI, HAGEN, 2010), da Abril e da Globo. Assim como *IstoÉ*, *Carta* é publicada por editora de porte menor. Para Benetti e Hagen (2010, p. 130), “a representação de si como instituição autorizada a indicar soluções para o país só faz sentido para o jornalismo produzido por empresas altamente competitivas”.

As revistas analisadas por Benetti e Hagen (2010) apontam a independência como uma de suas características, mas cada qual entendendo essa atribuição de formas diferentes. Para *Carta*, conforme os autores, este atributo está relacionado à fiscalização do poder, principalmente, enquanto para as outras está relacionado à defesa de posições e princípios, à aposta na pluralidade e na diversidade e ao não atrelamento a partidos ou grupos políticos.

A qualificação profissional expressa pela capacidade de selecionar e apurar os fatos está no centro da “imagem de si” de instituições que fazem um jornalismo competente e profissional. Por isso, a busca da verdade aparece nos discursos institucionais das revistas semanais. Em *Carta*, apontam os pesquisadores, a “fidelidade à verdade factual” é buscada por profissionais que devem ser honestos e precisos no relato do que viram (BENETTI, HAGEN, 2010, p. 132).

O discurso institucional das revistas semanais de informação também incorpora o leitor. No caso de *Carta*, o perfil desse leitor é apresentado como uma pessoa exigente e bem-informada, integrante da elite econômica e intelectual do país.

Daiane Bertasso (2015) analisou o *ethos* discursivo das revistas semanais de informação, em estudo relacionado ao trabalho de Benetti e Hagen (2010), a partir das capas das publicações. Ela dividiu a análise em alguns aspectos gerais da cena de enunciação e do *ethos* discursivo das capas das mesmas revistas, explorando aspectos da cenografia.

O estudo de Bertasso (2015) também traz alguns apontamentos interessantes. Como

quatro revistas semanais de informação que têm propósitos semelhantes, uma vez que tratam de assuntos atuais e relevantes em um mesmo período (uma semana), acabam por apresentar identidades muito próximas.

O enunciado do nome *CartaCapital* (na capa escrito sem espaço entre as duas palavras) carrega o sentido de “carta” como uma referência ao sobrenome do diretor de redação Mino Carta, e “capital” que pode ser considerado como algo importante ou indispensável.

O logo do nome *CartaCapital* até hoje não separa as duas palavras (Figura 1), apenas mantém cada uma com a primeira letra em caixa alta, o que “corporifica uma cenografia de apresentar-se como a revista por meio da qual os leitores possuem acesso às notícias que são importantes e relevantes” (BERTASSO, 2015, p. 111). Nas revistas, o nome expresso no logo é um elemento de constante composição e identidade, assim como de concorrência. O estudo de Bertasso (2015) por meio das capas confirma apontamentos de Benetti e Hagen (2010) sobre o *ethos* discursivo das quatro revistas.

Figura 1 – Imagem da Capa da Edição nº 941 de *CartaCapital*



Fonte: site da Editora Confiança

Carolina Pompeo Grando (2012), que também estudou o *ethos* discursivo exclusivamente na seção editorial de *CartaCapital*, acrescenta ainda uma forte peculiaridade da revista em relação às demais: o quanto ela é influenciada pela imagem profissional de seu fundador e diretor de redação, Mino Carta. Quase sempre Carta assina o editorial da revista,

espaço que costuma ter o anonimato como característica principal. O estudo de Grandó apontou que muitas características da enunciação do jornalista nos editoriais estão também presentes na cobertura jornalística realizada pela revista, como preferência por textos analíticos, abordagem crítica, estilística da ironia, vocabulário mais erudito e menos coloquial, entre outras.

Na edição de 26 de outubro de 2016 de *CartaCapital*, a revista anunciou que mudaria “radicalmente a presença na internet” a partir de janeiro, mas sem descuidar da edição impressa, enquanto essa fizesse sentido para a redação da revista e para os leitores. O objetivo, afirma a publisher de *CartaCapital*, Manuela Carta, no informe, é “evoluir para um modelo de portal de notícia, análises e entretenimento, que abrigue a diversidade de pensamento, dê voz às minorias, consolide um espaço diário e fundamental de debates sobre a realidade” (CARTA, 2016, p. 27). No informe, ainda são reafirmados os valores que a revista defende como seus e que devem seguir incorporados no investimento online: “Igualdade de oportunidades, democracia, criação de um projeto nacional, bom uso do dinheiro público, desenvolvimento sustentável, liberdades individuais”.

Também foi divulgada uma nova opção de interação com os leitores, que, de simples assinantes, passam a ser “sócios-assinantes”, podendo participar, em alguma medida, da produção de conteúdos na plataforma digital. A possibilidade de publicar artigos, o acesso exclusivo à área de comentários e até mesmo a participação em reuniões de pauta estão entre as novidades indicadas no informe.

3 INTERFACES ENTRE JORNALISMO E CIDADE

No caminho desta pesquisa, que procura compreender a construção narrativa da rua na seção *Brasiliiana*, adotamos a ideia de cidade como uma escrita, composta por textos menores. Entre esses fragmentos, histórias inacabadas sobre a urbe, estão as ruas.

Partimos do conceito de cidade como um texto a partir da antropologia histórica de Certeau (2014), passando para as contribuições de Barthes (1993) no campo da semiologia. Ambos trabalham as aproximações entre linguagem e os textos sobre a cidade. Na área da antropologia da comunicação urbana, Canevacci (1997) fala de cidade polifônica, que pode ser lida e interpretada por diferentes vozes. O desafio temporal de exploração das camadas de experiência das cidades é apresentado por meio do conceito de cidade palimpsesto, na área da história, conforme descrito por Pesavento (2004).

Alguns desses pressupostos embasaram o trabalho de pesquisadores na área do jornalismo. Um deles é Fernando Resende (2012), que defende a ideia de que, nas narrativas sobre a cidade, é preciso ser revelada a pluralidade que a compõe.

Este trabalho está vinculado à ideia de jornalismo como local em que ocorre a mediação dos conhecimentos sobre a cidade, ou seja, espaço que também abriga textos da urbe. Tal relação é fruto de uma continuidade histórica: a institucionalização de práticas jornalistas se consolidou com o desenvolvimento das cidades. O estabelecimento desse vínculo e algumas considerações sobre a manutenção dele na era da cidade informacional também são abordados neste capítulo.

Entre os textos da cidade, temos as ruas. Relatamos, pela concepção de Rodrigues (2014), como esse espaço de interações se torna um território de constituição da sociabilidade. Local este que é também simbolicamente demarcado como referencial para o jornalismo. Por isso, relembramos João do Rio, um dos primeiros repórteres brasileiros a incluir a ida à rua como método em busca de histórias. O cronista foi capaz de escrever sobre uma capital do Rio de Janeiro em acelerada mutação no início do século XX. Ele dizia atuar sob o espírito do *flâneur*, figura que apresentamos por meio do prisma histórico e conceitual de Benjamin (1991).

3.1 A CIDADE-TEXTO

A cidade é como uma obra escrita por diversos autores, caminhantes que moldam frases à medida que desenham percursos. De um conjunto de sentenças, formam-se os pequenos textos da cidade, nos quais encontramos múltiplas construções de sentido. Esse espaço é muito mais do que algo demarcado pela objetividade da cartografia, é constructo, nunca fixo, a partir da apropriação de seus pedestres.

Antes de continuarmos, vale apontar que esta ideia do que tomamos por cidade segue na trilha da perspectiva de Limonad e Randolph (2002)⁸, para quem as cidades são lugares socialmente estabelecidos em relação a um contexto histórico-espacial. E lugares, nessa linha de pensamento, não são localidades, mas entendidos como uma criação com caráter simbólico, realizada por meio de representações. Se os objetos que compõem o lugar têm autonomia de existência, explica Santos (1988), ao mesmo tempo eles não têm autonomia de significação, já que as funções de prédios, ruas, calçamentos podem mudar ao longo do tempo.

Feita esta observação, seguimos no caminho da ideia de cidade como um texto, encontrada em autores de diferentes perspectivas, como da história, da antropologia e da semiologia, as quais refletem no jornalismo. Um desses estudiosos é Michel de Certeau, que discute este tema em capítulo de *A invenção do cotidiano: 1. Artes de fazer*, obra publicada em 1980, a partir de pesquisas feitas sobre as práticas culturais, na perspectiva da antropologia histórica.

Uma das mais interessantes analogias que encontramos no trabalho de Certeau (2014) é entre o ato de andar pela cidade e o exercício de enunciação. Nos passos do caminhante da cidade – que escolhe e traça percursos em razão de tempo, afetos ou memórias –, espaços e lugares são “escritos” nessa invenção de possibilidades. Tal aproximação é descrita da seguinte forma pelo autor:

⁸ Pesquisadores na área de planejamento urbano, Ester Limonad e Rainer Randolph, no ensaio *Cidade e lugar: sua representação e apropriação ideológica* (2002), compilam o pensamento de alguns autores para pensar uma diferenciação entre cidade e urbano (ou urbanização) e ancoram suas ideias na hipótese de que a urbanização é uma condição generalizada e extrapola os limites físicos da cidade. As novas formas de interações proporcionadas pela internet não apenas modificam o dia a dia das pessoas, mas a convivência no âmbito cotidiano. Neste artigo, os autores partem da suposição do fim da cidade em um mundo urbanizado não para tomar isso como uma possível realidade de agora ou no futuro, mas como desafio para buscar uma definição de cidade.

O ato de caminhar está para o sistema urbano como a enunciação (*o speech act*) está para a língua ou para os enunciados proferidos. Vendo as coisas no nível mais elementar, ele tem como efeito uma tríplice função “enunciativa”: é um processo de *apropriação* do sistema topográfico pelo pedestre (assim como o locutor se apropria e assume a língua); é uma *realização* espacial do lugar (assim como o ato de palavra é uma realização sonora da língua); enfim, implica *relações* entre posições diferenciadas, ou seja, “contratos” pragmáticos sobre a forma de movimentos (assim como a enunciação verbal é “alocução”, “coloca o outro em face” do locutor e põe em jogo contratos entre colocutores). (CERTEAU, 2014, p. 164, grifos do autor).

As improvisações da caminhada reservam ainda mais semelhanças aos rearranjos de uso da língua. Assim como na linguagem a norma oferece variantes que podem ser utilizadas ou não pelo falante, que faz a escolha e abre portas para este ou aquele significado, o caminhante, ao privilegiar diferentes percursos em momentos distintos, multiplica o número de possibilidades que existem para além do que é oferecido pela ordem urbanística planejada. A esta combinação de usos e estilos ou variação de percursos que se assemelham a “figuras de estilos”, Certeau (2014) chamará de retórica da caminhada. Sobre uma possível homologia entre as figuras verbais e as figuras ambulatórias, ele declara:

[...] o espaço geométrico dos urbanistas e dos arquitetos parece valer como o “sentido próprio” construído pelos gramáticos e pelos linguistas visando dispor de um nível normal e normativo ao qual se podem referir os desvios e variações do “figurado”. (CERTEAU, 2014, p. 167).

Duas figuras de estilo surgem como fundamentais na retórica da caminhada, diz Certeau (2014): a **sinédoque** e o **assíndeto**. Empregar a palavra em um sentido que é uma parte de um outro sentido da mesma palavra trata-se de **sinédoque**. Um exemplo seria dizer algo como “O homem ficou sem teto para morar”, usando teto no lugar de casa. Essencialmente, trata-se de utilizar uma parte para designar um todo. Levando para a narrativa de uma trajetória, um exemplo poderia ser: uma esquina ser considerada como a avenida inteira.

Já o **assíndeto** será a supressão dos termos de ligação, conjunções e advérbios, dentro de uma frase ou entre frases, normalmente com a função de enfatizar aquela sequência. A frase da música *Carimbador maluco*, de Raul Seixas, é um exemplo: “Tem que ser selado, registrado, carimbado, avaliado, rotulado, se quiser voar”. O saltitar da conjunção “E” entre “avaliado” e “rotulado” imprime o sentido de urgência e pressa que a música quer empregar. Algo que

também pode ocorrer na caminhada, quando o pedestre seleciona e fragmenta o espaço.

Essas figuras ambulatórias são complementares, uma vez que uma delas representa o papel de um “mais”, ao dilatar um elemento de espaço, e a outra, pela elisão, cria um “menos”. Singularidades aumentadas do espaço surgem de uma sinédoque da caminhada ou ilhotas separadas se formam a partir de um assíndeto do andar do transeunte (CERTEAU, 2014).

Roland Barthes (1993) também aproxima linguagem e urbe pela ideia de uma semântica da cidade. Ainda que defenda que para esboçar apontamentos nesse âmbito fosse preciso um olhar interdisciplinar sobre o tema, o pensador se arrisca a fazer algumas reflexões sobre a questão como semiólogo que se afirma amante dos signos e das cidades. Para o autor, os códigos criados por uma vasta gama de pedestres e leitores da cidade devem ser estudados de forma a se chegar à investigação das unidades e da sintaxe deste local.

Entretanto, o conflito entre a carga semântica que a história de uma cidade carrega e a necessidade de ter quantificados e planejados todos os elementos desse espaço coloca em desalinho muitos urbanistas. Pois se uma cidade é formada por elementos fortes e elementos neutros, ou, similar à linguística, por elementos marcados e elementos não marcados, como afirma Barthes (1993), esse processo de significação entra em confronto direto com a realidade dos dados objetivos dos mapas. Isso porque a cidade fala a seus habitantes, que, ao percorrê-la e habitá-la, criam diferentes significações sobre ela.

Por esses motivos se desenha o desafio de pensar uma linguagem das cidades para além das metáforas, ao que Barthes (1993) indica algumas contribuições da semiologia. Talvez a principal delas seria nunca esquecer que os significados extraídos desse espaço estão sempre em mutação, portanto, a análise não pode pretender fixá-los, pois esse local “é uma escritura, quem se move pela cidade, quer dizer, o usuário da cidade (que somos todos), é uma espécie de leitor que, segundo suas obrigações e deslocamentos, isola fragmentos do enunciado para atualizá-los secretamente” (BARTHES, 1993, p. 264)⁹.

Certeau (2014) diz que mesmo que exista uma cidade planejada, instaurada pelo discurso utópico e urbanístico, ela se desenha também na trajetória de seus pedestres. No entanto, são inúmeras as categorias de leitores da cidade, desde o sedentário ao forasteiro (BARTHES,

⁹ Tradução livre para “la ciudad es una escritura; quien se desplaza por la ciudad, es decir, el usuario de la ciudad (que somos todos) es una especie de lector que, según sus obligaciones e sus desplazamientos, aísla fragmentos del enunciado para actualizarlos secretamente”. (BARTHES, 1993, p. 264).

1993). Ao que nos leva à discussão feita também pelo antropólogo da comunicação urbana Massimo Canevacci (1997). O italiano trabalha com a ideia de cidade polifônica, lida e interpretada por diferentes vozes, cada qual com suas regras, estilos e improvisações. Ele defende que, para se fazer ver a polifonia da cidade, é preciso estar atento às inúmeras interações que se dão entre ela e seus diferentes espectadores.

Esse olhar sobre a cidade leva em consideração que a comunicação urbana é do tipo dialógico, e não unidirecional, e atravessada pelos fluxos emotivos dos espectadores, assim como acreditamos que também pela configuração social. Estes pedestres, quando chegam a um percurso por uma rua e não por outra, por exemplo, podem agir sob influência de critérios subjetivos:

Uma cidade se constitui também pelo conjunto de recordações que dela emergem assim que nosso relacionamento com ela é restabelecido. O que faz com que a cidade se anime com nossas recordações. E que ela seja também *agida* por nós, que não somos unicamente espectadores urbanos, mas sim também atores que continuamente dialogamos com os seus muros, com as calçadas de mosaicos ondulados, com uma seringueira que sobreviveu com majestade monumental no meio de uma rua, com uma perspectiva especial, um ângulo oblíquo, um romance que acabamos de ler. As memórias biográficas elaboram mapas urbanos invisíveis. (CANEVACCI, 1997, p. 22, grifo do autor).

Contudo, ampliar as leituras e os textos possíveis sobre a cidade carrega também um desafio temporal. Como espaço construído, a cidade é também a construção de significados e os entendimentos que foram sendo fixados pelos homens ao longo do tempo. Isso é o que está embutido na ideia de cidade palimpsesto¹⁰, trazida da perspectiva histórica e defendida por Sandra Pesavento (2004).

Relacionada à ideia de palimpsesto, a atitude que se preocupa em desvelar sentidos ocultos pelo desfolhamento das camadas de experiência de vida da cidade pode ser chamada de hermenêutica. Vale lembrar que a paisagem urbana é fruto de ações do homem sobre o ambiente, seja as típicas do mercado imobiliário, que exploram os espaços, substituindo o antigo pelo

¹⁰ Imagem arquetípica para a leitura do mundo, palimpsesto é uma palavra grega do século V a.c. Tratava-se de um pergaminho do qual se apagava a primeira escritura para reaproveitamento por outro texto. Ocorria que a raspagem de um texto não conseguia apagar todos os caracteres antigos dos outros precedentes, “que se mostravam, por vezes, ainda visíveis, possibilitando uma recuperação” (PESAVENTO, 2004, p. 26).

novo, as de preservação, que tombam alguns elementos por entenderem que são patrimônio, e aquelas que combinam as duas. Então, para chegar às cidades soterradas e desvendar as múltiplas combinações possíveis a partir dessas superposições, substituições ou composições entre as formas do passado e do presente que compõem a paisagem urbana, é preciso se valer da vontade hermenêutica (PESAVENTO, 2004). Assim, os textos ocultos e os sentidos das experiências de outros tempos da cidade podem se desvelar aos olhos de quem assume essa posição.

Além disso, a ideia de palimpsesto remete também a *ver além*, aproximando-se do princípio literário da *mise en abîme*, ou seja, da história que contém uma outra história, a *dizer além* ou *dizer de outra forma*, por meio da *metáfora* ou da *alegoria*, e ainda,

nesta cadeia de sentidos possíveis da cidade palimpsesto, é indispensável recorrer à ideia do *tecido*, onde os diferentes fios se articulam em trama na montagem das camadas superpostas. Neste caso, é o autor/tecelão da cidade imaginária que deve construir enredos, descobrir caminhos e apresentar a composição da trama. (PESAVENTO, 2004, p. 28, grifo da autora).

Fernando Resende (2012), que se baseia, entre outros autores, em Certeau e Barthes para estudar as narrativas sobre a cidade no jornalismo, reafirma que, apreendidas em forma de discursos e geradas a partir da maneira que são usadas por seus habitantes, várias cidades podem coexistir em uma só.

Portanto, para falar esse espaço, é preciso dar acesso à pluralidade que nele habita, desafio que se impõe às narrativas jornalísticas. Para Resende (2012, p. 181), muitas das cidades que vemos hoje nos jornais, nas revistas ou em outros meios, apresentam conteúdos simplificadores, incapazes de representa-lás como “texto que se tece a partir de experiências e movimentos geradores de atritos, proximidades e distanciamentos”.

A observação feita pelo autor não tem intuito valorativo, mas busca dar relevância ao fato de que, nas mídias, existe um discurso homogeneizador, que busca dar ordem ao caos, primando por uma representação do mundo que seja verdadeira, objetiva e imparcial (RESENDE, 2012), assim como o “discurso utópico e urbanístico” (CERTEAU, 2014, p. 160) impõe a ideia de uma cidade planejada. Contudo, Resende (2012) acredita que, se a cidade é um espaço pontuado pela diferença, é na comunicação como exercício dessa dessemelhança e no

conflito de relatos que mora a luta contra a uniformidade que faz serem desvelados os jogos de poder envolvidos e os lugares de fala.

Para entender os mecanismos de produção de diferenças, é preciso olhar para a cidade e a narrativa como “espaços nos quais processos de negociação e produção de sentidos são constitutivos” (RESENDE, 2012, p. 192). É sob essa perspectiva que podem se abrir os caminhos para o jornalismo como espaço para falar as várias cidades em uma.

3.2 JORNALISMO COMO MEDIADOR DOS TEXTOS SOBRE A CIDADE: uma relação histórica

Ao abrir espaço para diferentes relatos sobre a cidade, o jornalismo ajuda a construir o conhecimento sobre a urbe. Obra em constante construção e ressignificação, a cidade deixa também vestígios nos produtos do jornalismo, que age como mediador dos possíveis textos nela contidos ao organizar os discursos sobre ela. Do processo de urbanização intensa entre os séculos XVIII e XX à cidade informacional do século XXI, uma série de eventos nos mostram que este vínculo entre as experiências vividas na cidade e a mediação exercida pelo jornalismo integra uma continuidade histórica. Tal relação está na base do surgimento da atividade jornalística moderna.

A forma como o crescimento das cidades em países da Europa e nos Estados Unidos entre os séculos XVIII e XX contribuiu para a expansão da imprensa foi o primeiro indício dessa relação. Uma convergência de fatores, como industrialização, mercado, comunicações e imigração, acelerou a urbanização nesses locais (FRANCISCATO, 2005), e o jornal se tornou o principal meio de comunicação das cidades – habitat natural do homem civilizado, como afirmou Robert Park (1987), sociólogo que analisou em texto de 1916 o comportamento humano no meio urbano.

Entre os catalisadores de um jornalismo cada vez mais global estava o avanço da tecnologia de impressão. Novas invenções permitiram o desenvolvimento de um *mass media* capaz de chegar a um número grande de pessoas (TRAQUINA, 2012). A começar pelo domínio da técnica tipográfica.

Da invenção de Gutenberg, por meados do século XV, a de Koenig¹¹, em 1814, a impressão de páginas por hora saltou para 1.100, o que ainda chegou a 95.000 com as rotativas de Marinoni, em 1871. Com isso, um público cada vez maior passou a ser atingido.

As alterações que a evolução dos transportes foi capaz de causar nos modelos dos jornais diários são exemplos da relação entre o jornalismo e o desenvolvimento das cidades. Segundo Schudson (2010), com a chegada do transporte rápido e as linhas metropolitanas em cidades como Nova York por volta de 1890, por exemplo, mesmo quem não era de classes abastadas podia, a partir de então, tomar um veículo em que não precisava ser o responsável pela condução. Com isso, cada vez mais pessoas tinham mãos e olhos livres para manejar a leitura, o que trouxe várias consequências para os jornais.

Como ler em movimento, dentro de um ônibus, tornava-se difícil em função das letras pequenas e páginas grandes, os jornais passaram a adotar algumas estratégias, entre elas aumentar o tamanho de títulos, fazer uso de ilustrações e desenvolver o *lead*. O estabelecimento do *lead* como o parágrafo em que estariam as informações mais importantes da notícia, impulsionado a partir dos anos 1840 pelo alto custo da transmissão telegráfica das notícias, agora se consolidava para resolver os instantes abreviados de leitura em movimento (SCHUDSON, 2010).

A extensão da possibilidade de ser um passageiro para outras classes sociais, sem necessidade de manter a atenção na condução do veículo, fez com que outras pessoas pudessem assumir de forma mais natural o papel de espectadoras durante os deslocamentos. Em razão disso, tanto o homem do campo quanto o da cidade se encantavam com o espetáculo das cidades, a partir do crescimento urbano atingido ao final do século XIX. Os jornais não apenas se aproveitaram desse deslumbramento como contribuíram, oferecendo aos leitores relatos sobre a experiência da vida urbana (SCHUDSON, 2010).

Para Park (1987), os jornais estavam ao lado de transporte, comunicação, linhas de bonde e telefones, publicidade, construções de aço e elevadores entre os fatores primários

¹¹ O alemão Johann Gutenberg criou em 1430 a máquina de impressão tipográfica, dispositivo técnico capaz de reproduzir palavras, frases, textos ou mesmo livros inteiros através de caracteres ou tipos móveis. Friedrich Koenig, também alemão, desenvolveu em 1814 a impressão cilíndrica, que usava dois cilindros para levar o papel até a prancha de impressão.

na organização ecológica¹² da cidade. Com a transformação das cidades por meio da expansão da capacidade de produção e do aumento populacional, os jornais passam a tentar responder à experiência desta mudança, que incluía as alterações na rede de relações sociais nas cidades. Com isso, conferia-se às publicações diárias o status de “compêndio de dicas para a sobrevivência urbana”. (SCHUDSON, 2010, p. 123).

Uma consequência importante a ser observada na relação entre jornalismo e desenvolvimento das cidades trata-se de como, segundo Franciscato (2005), a partir da experiência urbana, a institucionalização do jornalismo organizou o tempo e passou a fazer parte de uma cultura do “agora”. Durante as revoluções científica e industrial dos séculos XVII a XIX, uma série de técnicas de produção e organização social movimentou transformações nas sociedades ocidentais que levaram a uma nova forma de manejar o tempo.

Muitas das inovações tecnológicas influenciaram a temporalidade jornalística ao acelerarem a produção e reduzirem o intervalo de tempo entre os fatos ocorridos e a chegada do relato desses acontecimentos até os receptores. Essas modificações temporais foram consolidando o sentido de atualidade jornalística e construindo um sentido comum de tempo presente. Tudo isso só foi possível pela constituição histórica da instituição denominada jornalismo, que teve a capacidade de criar a sensação no público de que o leitor estava no tempo dos eventos, de acordo com Franciscato (2005).

A chegada do telégrafo foi uma das principais tecnologias a alavancar o processo de mudança no modo como as pessoas compartilhavam a experiência do presente no século XIX, assim como também a vivência do espaço. A rapidez na obtenção de informações de locais mais distantes criou um sentimento de que era possível acompanhar as notícias no momento em que ocorriam. Tudo isso se acelerou mais ainda com o advento do telefone e do rádio como ferramentas jornalísticas na virada do século XIX para o XX. Além dessas novidades, foram fundamentais para a institucionalização de algumas práticas jornalísticas o linotipo e a máquina de escrever (FRANCISCATO, 2005).

Entre as mudanças comerciais, Franciscato (2005) cita o surgimento da *penny press* como relevante na atuação sobre as relações temporais exercida pelo jornalismo até então. Com

¹² Park chama de Ecologia Humana a ciência que isola os fatores que atuam dentro dos limites da comunidade urbana, para “descrever as constelações típicas de pessoas e instituições produzidas pela operação conjunta de tais forças”. (PARK, 1987, p. 25).

a multiplicação da circulação desse tipo de jornal diário nos Estados Unidos, por exemplo, abria-se uma intensa concorrência entre as publicações, o que afetava o conteúdo e a forma de distribuição nas ruas das grandes cidades. Os méritos da temporalidade das notícias passaram a ser fator de concorrência. Outra inovação importante da *penny press* foi agregar ao conteúdo as notícias não ligadas a ocorrências recentes, como as histórias de interesse humano. Sem serem datadas, essas notícias acabavam por serem vinculadas ao tempo presente.

No entanto, não foram apenas aspectos tecnológicos do desenvolvimento das grandes cidades que fizeram a institucionalização do jornalismo se desenvolver. Como diz Park (1987, p. 26), “a cidade não é meramente um mecanismo físico e uma construção artificial”. A aceleração do ritmo da vida urbana teve como consequência uma necessidade de se buscar novas formas de interação social como uma maneira de superar o isolamento e garantir que os indivíduos pudessem conviver mesmo impossibilitados de ter uma experiência presencial continuada ou episódica (FRANCISCATO, 2005).

Portanto, além de transformações tecnológicas e econômicas, diz Franciscato (2005), aspectos sociais e culturais do período de desenvolvimento das cidades também ajudaram a sedimentar a cultura do tempo presente, da qual o jornalismo fez parte ao criar hábitos de consumo de notícias que têm um componente temporal. Não foi o único produto a fomentar a cultura do “agora”, mas operou junto de uma conjuntura que estava emergindo com as mudanças de hábitos que ocorriam com a formação do mercado de leitores das cidades em crescimento.

Uma dessas mudanças nos hábitos de leitura estabeleceu vínculos de comunidade, como as reuniões nas casas de cafés para as práticas de leituras de jornais. Ao mesmo tempo que, em razão disso, uma relação temporal era demarcada pelo encontro de pessoas e convivência social, outras experiências do tempo eram possíveis a partir do momento em que essas pessoas podiam debater o que ocorria em suas comunidades e participar de ações e decisões coletivas. Ou seja:

o jornalismo, ao oferecer conteúdos e modos de interação social com forte acento temporal para o presente, contribuía para a constituição de referências que permitiriam compor uma concepção do que é presente na vivência pública. (FRANCISCATO, 2005, p. 79).

Do século XX em diante, e mais intensamente no século XXI, novas formas de produção simbólica foram demarcadas conforme novas tecnologias surgiram, de forma a culminar na

interligação da sociedade em redes de comunicação. A apropriação dessas novas tecnologias pelo meio urbano foi acompanhada pelo jornalismo, que tem suas práticas condicionadas pelas inovações e pelo desenvolvimento das cidades.

Tais apontamentos demonstram, retomando o que foi exposto desde o início da seção, que a consolidação do jornalismo como forma simbólica de mediação do conhecimento das cidades se deu por uma sequência de eventos, que não foi interrompida a partir da incorporação das cadeias de fluxos de dados da contemporaneidade, pois “as diferentes formatações do que se compreende por jornalismo está em permanente troca com o campo tecnológico vigente e também com a linhagem sucessiva dos hábitos de consumo de notícias no correr do tempo” (SILVA JR., 2008, p. 142).

Entretanto, no jornalismo da era digital, as relações de pertencimento a um espaço físico estão mais flexíveis. A partir disso, a aceção de território torna-se central na relação do jornalismo com a cidade. Apresenta-se tanto uma descontinuidade de território pela descentralização espaço-tempo das redes digitais – pela identificação de espaços simbólicos constituídos de forma compartilhada – quanto pela potencialização dos fluxos por meio das redes de dados, em uma distribuição da informação que passou a depender menos de meios materiais (SILVA JR., 2008).

Por essas razões, que incluem as facilidades de produção, distribuição de informações e alcance de novos mercados de leitores, ressalta Silva Jr. (2008), o jornalismo, na sua relação com a cidade digital, passa a ter seu espaço reconfigurado. Sua função passa a ser menos atrelada ao território, para atuar em escalas mais amplas dentro do fluxo de dados das cidades digitais.

Se o jornalismo digital emerge da cidade que se consolida como informacional, não se trata apenas de um processo de ruptura com as cadeias de produção industriais, mas do reforço de que “as dinâmicas do jornal na cidade e da cidade no jornal” caminham juntas em um mesmo traçado (SILVA JR., 2008, p. 149).

3.3 A RUA COMO UM DOS TEXTOS DA CIDADE

Se uma cidade é escritura de vários capítulos, a rua, como um localizador de diferentes vivências urbanas e constituições de identidades, é um dos textos que a compõem. Ao tomar o mapa de uma cidade nas mãos, podemos enxergar um emaranhado de traços viários e um

conjunto de nomes de pessoas, acontecimentos, datas importantes que nem sempre dizem diretamente sobre a memória, os afetos, as batalhas de cada um desses lugares. O jornalismo, ao agir como mediador dos textos sobre a urbe, acaba por trabalhar também no desvelamento dessas vias. Por isso, é importante pensarmos como as camadas das ruas podem ser desvendadas.

Dentro desse contexto, é interessante pensar, sugere Adriano Duarte Rodrigues (2014), a etimologia da palavra *rua* para as línguas portuguesa e francesa. *Rua* e *rue* vem do latim *ruga*, ou seja, como rugas de um rosto, as ruas são, para essas comunidades de fala, como sulcos cavados na superfície do espaço da cidade. Outras funções ou dimensões vão ser destacadas em outras línguas, como no italiano, por exemplo. *Via* vem do verbo *viare*, que significa viajar.

Existe, portanto, uma experiência própria da rua pertencente a cada comunidade de fala, que é anterior à própria experiência pessoal que cada um armazena ao longo da vida¹³ e que foi sendo estabelecida pela linguagem ao longo dos séculos. Tais marcas estão dispostas nas camadas do traçado urbano. Gerações deixam marcas inscritas nas ruas, que podem ser identificadas em seus traçados, toponímia ou monumentos. Por mais que estejam escondidas nessas camadas ou sulcos da história da cidade, estão à disposição para serem decifradas. É esse jogo de interações que dá espessura às ruas (RODRIGUES, 2014).

Entretanto, para o autor, a rua como um cenário de interações e experiência sensorial, formada por sons e cheiros familiares, por algumas vezes se torna um território rarefeito, próximo daquele que é produto da experiência do nômade, quando substituída por aquela das narrativas fragmentárias da informação midiática. Com isso, ela sofreria um processo de alisamento das rugas, ficando apenas na memória dos idosos. Muitas vezes, as pessoas se tornam presas à programação televisiva que remete a acontecimentos de outros locais, partindo para a “vagabundagem sem fim” (RODRIGUES, 2014, p. 37), em narrativas sem ancoragem territorial concreta. Desta experiência metafórica da atualidade informativa resultam ruas alisadas. Entretanto, a ocupação de alguns espaços da cidade que ocorrem atualmente, em festas de rua que vão desde blocos de Carnaval a festivais gastronômicos, pode ser um exemplo de retomada das ruas como espaço de convivência mais ampla.

¹³ Rodrigues (2014) dá o nome de *mnémica* à dimensão corporal da memória, inscrita no nosso corpo, como maneira de diferenciar da modalidade da memória referente ao conjunto das recordações que guardamos. O sociólogo acredita que isso explica o fato de que tenhamos essa facilidade em encontrar uma rua da cidade onde nascemos, mesmo que nunca tenhamos estado nesta rua.

Se algumas vezes as ruas foram reduzidas a espaços anônimos e funcionais, deixando para trás as antigas festas de rua – momentos em que é demonstrado que este espaço não é apenas um território compartilhado com contemporâneos, mas marcado por gerações anteriores –, Rodrigues (2014) acredita que as ruas ainda são o território por excelência de constituição da sociabilidade. Sob novos ritmos e aparências, atuam na distinção de diferentes identidades:

A rua não é um espaço indiferenciado, mas um território formado por lugares que criam quadros e que é, pelo fato de nossas experiências estarem situadas nesses quadros, que adquirimos a nossa identidade e reconhecemos a identidade dos outros. (RODRIGUES, 2014, p. 41).

Ainda que a rua seja este território de cristalização de identidades, espaço público por excelência, nem sempre haverá uma correspondência exata entre os espaços que as pessoas ocupam e a constituição e reconhecimento de suas identidades. O desacordo é que, por vezes, as deixarão mais evidentes.

A rua não é um espaço estático; organização espacial feita por urbanistas e posta à disposição das pessoas, declara o autor:

É, antes tal, como um palimpsesto, um território onde se dispõem, em camadas, as marcas de experiências heteróclitas que se condensaram em marcas que constroem uma multiplicidade de dimensões. São inúmeras, e por vezes sutis, as marcas dessas dimensões. (RODRIGUES, 2014, p. 43).

A toponímica é um dos exemplos desse processo. O autor elenca algumas ruas de Lisboa, como rua do imaginário, rua dos sapateiros, rua dos coreeiros, rua direita, rua do ouro, rua da prata e rua dos fanqueiros, para demonstrar que aí estão marcas de apropriação do espaço da rua e fixação de identidades profissionais.

Esta rua que Rodrigues (2014) chama de espaço público por excelência é também espaço simbolicamente demarcado como referencial para o jornalismo. Gay Talese, nome importante do *new journalism* norte-americano, destaca que, para produzir boas histórias, é preciso estar na rua, criar relações. Talese escreveu sobre pessoas anônimas de Nova York, fatos estranhos e acontecimentos bizarros, encontrados em andanças que fazia pela cidade. Diz ter sido capaz de fazer isso por aquilo que expressa como “the art of hanging out”, ou, em livre tradução, “a arte

de sair por aí”¹⁴.

No Brasil, o escritor jornalista carioca João Paulo Alberto Coelho Barreto, mais conhecido pela alcunha de João do Rio, foi o precursor de uma série de procedimentos profissionais que repercutem até hoje no jornalismo, que incluíam sair às ruas para captar informações que compunham suas crônicas e reportagens.

Deste momento nasce a importância da rua para o repórter, uma vez que a cidade grande, as grandes avenidas e a presença da multidão aparecem como requisito à existência do *flâneur*, ou, no mínimo, a sua ação (SALGADO, 2006). João do Rio (1908) afirmou que a rua é um fator de vida nas cidades e só pode ter sua psicologia conhecida por aqueles que apresentam espírito vagabundo e cheio de curiosidades, a quem ele define como *flâneur*. O valor da rua é produto da modernidade, que se expressa no avanço de diferentes cidades a partir do século XIX.

Para entender a importância dessa figura para a formação do olhar jornalístico para a rua, é preciso lembrar que o hábito da *flânerie* como referido por João do Rio no início do século XX, no qual a rua apresenta essencial relevância, alcançou expressão máxima com as passagens¹⁵ de Paris no início do século XIX, na obra do francês Charles Baudelaire. À atividade desse sujeito estava atrelada a disposição ao ócio e ao devaneio, mas ele também era como um detetive atento, que olhava, observava e classificava (FEATHERSTONE, 2000). Nessa arte do *flâneur* havia uma hermenêutica do olhar, que buscava tornar o estranho familiar e o familiar, estranho.

A compreensão da *flânerie* tem importante contribuição de Walter Benjamin (1991), para quem o *flâneur* é considerado o primeiro paisagista da cidade. Um século depois de anunciado por Baudelaire, o conceito é apresentado pelo filósofo alemão sob o manto de sua importância histórica e operacional, por meio da obra e do legado do escritor francês.

Benjamin (1991, p. 67) explica que a rua era para o *flâneur* como uma moradia, um lugar onde ele se sentia em casa, onde “paredes são o púlpito em que ele apoia seu caderninho de

¹⁴ Entrevista concedida a um repórter do *Diário Regional*, de Santa Cruz do Sul, e republicada no site do Sul21: <<http://www.sul21.com.br/jornal/gay-talese-%E2%80%99Co-jornalismo-esta-se-tornando-preguicoso%E2%80%99D/>>

¹⁵ Em Paris, as passagens ficaram conhecidas como vias cobertas de vidro e revestidas de mármore, por dentro de um conglomerado de casas. Benjamin (1991) diz que elas ocupavam uma posição intermediária entre a rua e o interior de uma residência. Na metade do século XIX, eram cerca de 150 em Paris. Com a reforma promovida na cidade pelo Barão Haussmann, muitas foram demolidas para a construção de grandes avenidas. Cerca de duas dezenas ainda são mantidas até hoje.

notas; bancas de jornal são as suas bibliotecas e os terraços de café são as sacadas de onde, após cumprido o trabalho, ele contempla a sua casa”. A figura perdia-se na multidão como uma maneira de ocultar-se e poder perfilar os tipos humanos, depois, as funções próprias da massa na cidade grande.

Se as passagens eram a primeira “casa” do *flâneur*, as casas comerciais se tornam o próximo refúgio. Ele transfere para esses espaços, na contemplação das mercadorias, a errância que antes era observada nos labirintos da cidade (BENJAMIN, 1991).

Caminhar ocioso era o protesto do *flâneur* à operosidade e à eficiência. Por volta de 1840, ele levava tartarugas a passear pelas passagens, deixando que seu ritmo fosse ditado pelo animal. No entanto, a bandeira da ociosidade que ele impunha contra a divisão do trabalho terminou por se mostrar inútil, com o triunfo da economia capitalista expressa pelo lema de Taylor¹⁶: “Abaixo a *flânerie*” (BENJAMIN, 1991; BOLLE, 2000).

É preciso observar que, se a *flânerie* tinha em sua essência o locomover-se pela cidade sem um propósito a não ser o protesto ao tempo de produção capitalista, a ociosidade como hábito foi assumindo os significados de desocupado e desempregado, a partir do estabelecimento dos modos burgueses. O *flâneur* começa, então, a ficar ameaçado de extinção. Aos poucos, o *flâneur* torna-se um abandonado na multidão e se entrega ele próprio a situação de mercadoria. Entre as ocupações da burguesia a que teve de se curvar, estava também o jornalismo.

A base social da *flânerie* é o jornalismo. É como *flâneur* que o literato se dirige ao mercado para se vender. No entanto, não se esgota com isso, de forma alguma, o aspecto social da *flânerie*. Sabemos – diz Marx – que o valor de cada mercadoria é definido através do quantum de trabalho materializado no seu valor de uso através do tempo de trabalho socialmente necessário para sua produção. O jornalista se comporta como *flâneur*, como se também soubesse disso. (BENJAMIN, 1997, p. 225, grifos do autor).

A cidade torna-se condenada à existência de capital e, fruto disso, a cultura também se transforma em mercadoria. Com o declínio da figura do *flâneur* acentuando-se a partir da reconstrução de Paris na gestão de Haussmann, entre os anos 1850 e 1860, quando passagens

¹⁶ O engenheiro americano Frederick Winslow Taylor, no livro *Princípios da administração científica*, de 1911, propôs métodos que aumentassem a eficácia dos trabalhadores no sistema industrial. A ideologia que ficou conhecida como taylorista originou muitas leis para enquadrar como criminosas as pessoas sem ocupação.

deram lugares a grandes avenidas e se desenvolveram lojas de departamentos e ferrovias, tanto a leitura da cidade passou a ser outra quanto os tipos que viviam na cidade começaram a se diversificar. No entanto, para Featherstone (2000), é complicado pensar que o *flâneur* está associado a um determinado tipo de cidade e atividade e que outras facetas desse sujeito não tenham sobrevivido.

Assim como Baudelaire, por meio da figura do *flâneur* presenciou e abordou a Paris que emergia da modernidade, no Brasil, o escritor e cronista João do Rio também relatou as mudanças da capital carioca no início do século XX. Ao adotar a *flânerie* como procedimento, o cronista foi capaz de produzir uma vasta e variada produção acerca das transformações urbanísticas, sociais e culturais do Rio de Janeiro entre o fim do século XIX e o início do XX (SALGADO, 2006). *A alma encantadora das ruas* (1908) refletirá o espírito *flâneur* de João do Rio – ainda que não seja a arte de flunar herdeira do ócio feudal típica de Baudelaire – por ruas, avenidas e praças do Rio de Janeiro. Entretanto, o próprio escritor se arrisca a definir na obra o que seria essa arte:

Para compreender a psicologia da rua não basta gozar-lhe as delícias como se goza o calor do sol e o lirismo do luar. É preciso ter espírito vagabundo, cheio de curiosidades malsãs e os nervos com um perpétuo desejo incompreensível, é preciso ser aquele que chamamos *flâneur* e praticar o mais interessante dos esportes – a arte de flunar. É fatigante o exercício? [...] Que significa flunar? Flunar é ser vagabundo e refletir. É ser basbaque e comentar, ter o vírus da observação ligado ao da vadiagem. [...] Flunar é distinção de perambular com inteligência. (RIO, 1908, p. 2 e 3, grifos do autor).

Este, que é um dos mais importantes livros de João do Rio, editado em 1908, apresenta um vínculo com a cidade do Rio de Janeiro que passa por grandes reformas na administração do prefeito Pereira Passos, a partir de 1905, ano da inauguração da Avenida Central. João do Rio acompanha as transformações pelas quais passa a capital carioca, as quais obedecem a uma lógica modernizadora baseada em processos de racionalização, higiene, disciplina, exclusão e progresso. Rua e cidade são dois emblemas da modernidade que, entrelaçados, aparecem na obra de João do Rio ora como personagens ora como espaços literários e jornalísticos da narrativa (SALGADO, 2006).

No entanto, as mudanças nas rotinas da profissão também revelam a pergunta: ainda é possível ao jornalista praticar esse tipo de *flânerie*? Jeana Laura da Cunha Santos (2016) aborda

este questionamento ao analisar o quanto a urgência do tempo que ronda a atividade jornalística causou uma crise no espaço. Ela o faz a partir de três deslocamentos espaciais referenciais para a formação da atividade jornalística.

A primeira passagem, da casa à rua, remete aos primeiros jornalistas que desabitaram a casa para ocupar a cidade no intuito de domesticá-la. Esse percurso ocorreu pelo princípio da inquietação, causado por um mal-estar trazido pela modernidade. Entretanto, no início, houve uma resistência a esse movimento, pois a rua era entendida como lugar de ameaça, e a burguesia buscava uma compensação pela ausência de vestígios da vida privada na cidade dentro do próprio lar. Foi com o objetivo de diminuir esse estranhamento em relação à rua que surgiu a figura do fisiologista¹⁷ –, no Brasil representada por João do Rio.

A formação do gabinete de trabalho/redação como o princípio da desocupação da cidade será a segunda passagem – da casa ao escritório. Isso ocorrerá como produto de uma demanda a partir do aparecimento das indústrias, por volta de 1860, que pedia um controle de produção que só parecia possível por meio de espaços para a realização das atividades administrativas. Os muros do *flâneur* são então convertidos em escrivadinhas. Trata-se também de uma ligação com o percurso histórico de institucionalização do jornalismo como prática profissional, entre os séculos XIX e XX.

Como ao jornalista contemporâneo pede-se muito mais do que ir às ruas buscar notícias, pois ele precisa desempenhar ao mesmo tempo trabalhos de reportagem, redação, edição, infografia, design, percebemos hoje o quanto o ciberespaço desaloja o jornalista tanto da casa quanto da rua. Esta é a terceira passagem, da rua e do escritório a casa, citada por Santos (2016).

Neste não lugar, neste home-office, que não é nem casa (home) e nem tampouco escritório (office), o jornalista economiza o tempo do deslocamento para dilatar o tempo do trabalho. E assim, na busca pela ubiqüidade do tempo instantâneo das informações em tempo real, o jornalista contemporâneo perde também o espaço. (SANTOS, 2016, p. 3).

Em outro trabalho, Santos (2015, p. 10) trata também da *flânerie* que deixa as ruas para

¹⁷ As fisiologias eram cadernos de bolsos que faziam parte de um gênero que ganhou força em Paris no começo dos anos 1840 ao se dedicar, primeiramente, aos tipos humanos, depois chegando à fisiologia da cidade. As caracterizações que compunham esses textos tinham sempre um ponto em comum: eram inofensivas. Com isso, tornavam-se adequadas como forma de reduzir a inquietação que era preponderante nas cidades em desenvolvimento. (BENJAMIN, 1991)

habitar as telas dos computadores, naquilo que chama de “visitações labirínticas dos sites”. O jornalista que antes tinha tempo para a vagabundagem sem fim do flunar, hoje precisa exercer infinitas funções ao mesmo tempo, como trabalhos de reportagem, redação, edição, documentação, design, fotografia.

Para Santos (2016, p. 3), que fez um trabalho de revisão bibliográfica interdisciplinar e realizou entrevistas com profissionais, a atual configuração do trabalho jornalístico a partir de uma lógica de fluxo, de rede, de velocidade, leva este jornalista a “sentir cada vez mais no corpo e na vida mental a angústia de não mais pertencer ao espaço e de não poder acompanhar o ritmo veloz do tempo. O espaço-velocidade sem dimensão do mundo virtual tem afastado o jornalista da rua, razão de ser do repórter (SANTOS, 2016, p. 16).

3.4 A SEÇÃO *BRASILIANA*

Brasiliana é uma seção da revista *CartaCapital* composta normalmente por duas páginas espelhadas, com fotos, que, na ordem das páginas da publicação semanal, está localizada na sequência após o índice, as cartas dos leitores e alguns anúncios. Foi criada em agosto de 2001, quando *Carta* deixou de ser quinzenal para virar semanal, a partir da edição 153. Em janeiro de 2017, a revista já ultrapassava as 930 edições.

Nestes 15 anos, *Brasiliana* já passou por alterações gráficas e de produção, mas nunca deixou de ser a seção de abertura da revista, sempre reproduzindo o relato de algum lugar, personagem ou situação, que pode ser em forma de crônica ou não. O repórter Bob Fernandes¹⁸, um dos fundadores de *CartaCapital*, afirma que, quando a seção nasceu, ele pensava nesta como uma possibilidade de abrir a revista de forma mais leve. Para o jornalista, não necessariamente leve em assunto, mas na abordagem e no texto. Fernandes revela que o propósito inicial era de que fosse um texto mais próximo do gênero da crônica, algo que tratasse do incomum, e menos do tipo reportagem.

A ironia também era um recurso recorrente da seção nas primeiras edições, como se pode ver nesta *Brasiliana* escrita por Fernandes, na qual o jornalista-narrador relata a história

¹⁸ Após uma leitura das primeiras seções de *Brasiliana*, foram procurados contatos de alguns autores da seção, em busca de mais informações sobre o contexto de produção da seção para compreender melhor o objeto de pesquisa. Ao conseguir contato com Bob Fernandes, uma entrevista por telefone foi marcada, e a conversa ocorreu em novembro de 2015.

de João Antonio Lara Nunes, personagem inusitada das ruas de São Paulo:

Quase sempre às quintas, sábados e domingos, veste um dos seus 12 ternos; com adereços que tornarão invariavelmente heterodoxa a composição cromática, escolhe um ponto na cidade, e estaciona. Das quatro às seis da tarde, pedestres e motoristas das avenidas Pacaembu, Brasil ou Paulista irão percebê-lo. Parado, ao lado do Farus amarelo-ovo. Ou recostado no capô. Sozinho, braços cruzados. Quase um outdoor de uma fotonovela dos anos 60. (FERNANDES, 2004, p. 8).

Figura 2 – Seção *Brasiliana* da Edição nº 295 de *CartaCapital*



Fonte: site da Editora Confiança

Os relatos que aparecem na seção costumam ser acompanhados de fotos e de um estilo de texto que atualmente varia conforme o autor da seção – produzida, hoje, por uma rede de *freelancers*. Algumas vezes, podem até mesmo ser conferidos relatos em primeira pessoa. E, assim como alguns textos trazem traços de ironia, outros também poderão ser narrativas humanizadas de personagens, algumas vezes excêntricas, outras, periféricas, como esta da Ilha do Algodão, no Pará, presente em seção assinada por Claudio Bernabucci:

A natureza incontaminada, com manguezais luxuriantes, praias infinitas e o oceano impetuoso, cria imediatamente uma dimensão mágica. O resto do encantamento é alimentado por uma população simples e generosa, que vive de pesca e agricultura de subsistência, música e sonhos. Ali, nas dunas da Praia da Princesa, conheci Chico Braga, o Rei do Carimbó. Depois de uma noite vibrante no Mupéua, bar na Praia da Vila, no dia 7 de setembro deste ano ele faleceu, aos 73 anos, na maneira preferida: deitado na areia que celebrou em tantas letras, depois de cantar e beber com fãs e amigos. (BERNABUCCI, 2015, p. 14).

Figura 3 – Seção *Brasiliana* da Edição nº 873 de *CartaCapital*.



Fonte: site da Editora Confiança

Os títulos costumam ser criativos, como forma de atrair o leitor para a abertura da revista. A cartola *Brasiliana* é a mais recorrente, mas pode trazer reportagens de outros lugares. Por exemplo: a seção que tratava de como judeus e muçulmanos ortodoxos convivem harmoniosamente em Stamford Hill, um bairro de Londres, a cartola foi *Inglesa*. Quando trouxe um relato em primeira pessoa de um neurocirurgião que estava em Nova York em 11 de setembro, teve o nome de *Americana*.

O jornalista Sérgio Lírio, atual redator-chefe de *Carta*, informa¹⁹ que, assim como em qualquer produção de reportagem da revista, também é combinado com o autor das *Brasilianas* um prazo de entrega do texto, que inclui produção da pauta, apuração das histórias e redação do texto. No caso da seção, esse prazo não é fixo, depende do tempo de validade do texto. Lírio confirma que, quando é urgente publicar uma história, por envolver acontecimentos precípeis, a produção é apressada. No entanto, de maneira geral, o redator-chefe de *Carta* frisa que a redação costuma ter narrativas que ficam na “gaveta”, jargão comum no jornalismo para reportagens prontas que não estão ancoradas em algo factual, ou seja, não têm urgência em serem publicadas.

¹⁹ Informações fornecidas pelo redator-chefe de *CartaCapital* em resposta a questionamentos sobre o tempo de produção da coluna feitas por e-mail em dezembro de 2016.

Lírio²⁰ observa que o espírito de concepção da seção se mantém o mesmo de quando foi criada, mas acredita que o jornalismo vive, hoje, duas crises: conjuntural e de estrutura, as quais têm influenciado na produção da *Brasiliana*. Ambas têm como consequência a produção de histórias menos complexas, em razão de o jornalista se deslocar menos para fora das redações e apurar as histórias mais por telefone e menos nas ruas, e a falta de um editor para cuidar exclusivamente da seção.

Quando questionado sobre o motivo de a seção abrir a revista semanal, Lírio observa que a revista é uma leitura de imersão e que *CartaCapital* é identificada pelos leitores como uma revista densa, por tratar de temas duros, como economia e política. Por isso, de forma leve, *Brasiliana* poderia preparar os leitores para essa imersão.

Já Mino Carta, fundador da revista e diretor de redação, afirma que a seção nasceu como uma espécie de introdução à leitura. Ressalta que ela tem um perfil muito próprio, e que, por isso, caberia isolá-la, mas que também não deveria ser uma seção posicionada ao fim da revista. Carta também enfatiza que a posição gráfica está relacionada à qualidade da leveza. No entanto, ele não acredita que seja a única seção de respiro da publicação, e cita espaços como QI²¹. Também lembra que a revista se utiliza bastante da ironia em outras páginas.

Mino Carta diz que *Brasiliana* não foi um nome inventado para a seção e menciona uma possibilidade de inspiração: a *Coleção Brasiliana*. Esta obra foi idealizada por Octales Marcondes Ferreira, presidente da Companhia Editora Nacional. É composta por 387 volumes, acrescidos de 26 da série Grande Formato e de 2 da Série Especial²², e foi lançada logo após a Revolução de 1930. Dentro das áreas do saber que estão abrangidas em suas obras estão da História à Antropologia, da Ciência Política à Geografia, da Sociologia à Linguística, da Economia às Ciências Naturais, reunindo autores nacionais e estrangeiros que se debruçaram

²⁰ Na conversa com Bob Fernandes (*ver nota de rodapé 17*), o entrevistado sugeriu que o diretor de redação de *CartaCapital*, Mino Carta, também fosse ouvido para falar sobre questões como a origem da seção, uma vez que é um dos fundadores da revista. Combinada por e-mail, a entrevista foi marcada para ocorrer presencialmente na redação da publicação, em São Paulo, em abril de 2016. Na ocasião, puderam ser ouvidos Carta e Sérgio Lírio, atual redator-chefe da revista e responsável por editar *Brasiliana*.

²¹ Seção da revista criada em 2013 que agrega conteúdos de moda, gastronomia, vinho, viagem e estilo, sob o comando do editor Nirlando, segundo Manuela Carta. Fonte: <<http://www.portalimprensa.com.br/noticias/brasil/58500/nosso+objetivo+e+posicionar+a+marca+cartacapital+no+mercado+diz+manuela+carta>>

²² Algumas dessas obras já foram transpostas para o formato eletrônico, com leitura disponível na tela, no site da *Brasiliana Eletrônica*: <<http://www.brasiliana.com.br/brasiliana/colecao>>

sobre o Brasil, inclusive a importante contribuição dos viajantes europeus que percorreram o país no século XIX²³.

Outra possibilidade para a origem do nome é explicitada por Bob Fernandes.²⁴ O jornalista afirma que foi uma sugestão dele, como redator-chefe em 2001, no momento da criação da seção. A escolha, esclarece Fernandes, partiu da relação de um gosto pessoal pelo compositor brasileiro Heitor Villa-Lobos (1857-1959). No entanto, o jornalista pondera que não era só isso. A ideia do nome também estaria de acordo com a percepção dele de que, na seção, qualquer lugar do país poderia ser tratado.

O folclore brasileiro influenciou parte do conjunto da obra de Villa-Lobos, pela inspiração que o compositor teve nas viagens que fez ao interior do Brasil e por todo o conhecimento que adquiriu sobre o tema. Em 1940²⁵, o maestro Leopoldo Stokowski, patrocinado pelo Departamento de Estado dos EUA, veio ao Brasil para fazer dois concertos no Theatro Municipal do Rio de Janeiro. Com a ajuda de Villa-Lobos, Stokowski reúne legítimos representantes da música popular do momento, como Pixinguinha, Donga, João da Baiana, Cartola, a dupla Jararaca e Ratinho, entre outros, para gravar dois álbuns de quatro discos cada, sob o título *Native Brazilian Music*.

Villa-Lobos é também fundador da Academia Brasileira de Música (ABM), em 1945. A obra dele e os temas de suas composições foram tratados com frequência na revista *Brasiliana*, publicação da ABM que começou quadrimestral, em 1999, e depois se tornou semestral, com artigos sobre música brasileira, notícias, resenhas de livros e discos, elaborados por colaboradores. Entre 1998 e 2010, a ABM também realizou uma série de 92 concertos, batizada de *Brasiliana*²⁶.

Nas primeiras edições, Bob Fernandes era o principal autor. Depois da saída do jornalista, há 11 anos, a seção perdeu um pouco da característica inicial, segundo ele, de ser

²³ Extraído do site *Brasiliana Eletrônica*. <<http://www.brasiliana.com.br/brasiliana/colecao>> Acesso em 7 de maio de 2016.

²⁴ Entrevista concedida por Bob Fernandes por telefone em novembro de 2015 para ajudar a compreender o objeto de pesquisa (*ver também nota de rodapé 17*).

²⁵ Fonte: <http://museuvillalobos.org.br/villalob/cronolog/1931_40/index.htm>

²⁶ A Série *Brasiliana* foi realizada no auditório da Casa de Rui Barbosa, com o objetivo de divulgar a obra de compositores brasileiros, apoiar os intérpretes que se dedicam à difusão desse repertório e como estímulo à formação de plateia. Todos os concertos foram gravados com autorização de compositores e intérpretes para o acervo de memória da ABM. Fonte: <<http://www.abmusica.org.br/pagina.php?n=serie-brasiliana&id=26>>

menos reportagem e mais crônica. Pela análise das últimas edições, percebe-se também que a temática deixou de ser tanto a metrópole para tratar com mais frequência do interior do país.

Lírio ressalta que, em determinado período, quando a seção era feita por alguém da redação da revista, ela acabou ficando muito “paulista”. Constatamos isso em uma análise flutuante dos temas que mais são retratados na seção. Para cada *Brasiliiana*, registramos um conjunto de palavras que designassem os assuntos que repercutiam naquele texto em questão. A palavra mais recorrente era “cidade” – cerca de 272 textos da seção. Dentre os textos que tinham essa palavra marcada, em 131 a história tinha a capital paulista como local, ou seja, 48% das narrativas sobre cidade.

4 CAMINHO PARA UMA ANÁLISE DA NARRATIVA EM *BRASILIANA*

Após a apresentação das teorias que nos ajudam a guiar o olhar sobre o objeto de pesquisa, articuladas anteriormente neste trabalho, dedicamos a primeira parte deste capítulo a mostrar como foi construído o *corpus* de análise, estabelecido em 11 seções para este estudo.

O método adotado para a análise dos textos escolhidos na seção *Brasiliiana* que irão nos ajudar a responder os objetivos da pesquisa é relatado em um segundo momento deste capítulo. Nessa etapa, elencamos os movimentos operacionais de análise da narrativa indicados por Motta (2013), atravessados por abordagens teóricas da narrativa já relatadas, como a tríplice mimese de Ricoeur, e que guiarão a interpretação das estratégias de cada um dos textos. Depois, serão tecidas considerações gerais por três eixos de análise apresentados ao final deste capítulo.

4.1 A BUSCA PELOS TEXTOS E A CONSTRUÇÃO DO *CORPUS*

Para chegar a esse *corpus* estabelecido para esta pesquisa, primeiro foi necessário descobrir quando exatamente se deu o surgimento da seção *Brasiliiana* em *CartaCapital*. O acesso a edições anteriores da revista tornou-se um passo fundamental para achar a primeira publicação e fazer inferências gerais sobre a coluna.

Uma leitura flutuante dessas narrativas foi possível por meio de uma assinatura digital da revista semanal – o acesso à plataforma dá direito à visualização de quase todas as edições desde a fundação da revista, em agosto de 1994. Nos casos em que, por algum problema, não foi possível acessar o conteúdo por esse caminho, foi consultado o acervo físico da Biblioteca de Ciências Econômicas da UFRGS.

Do surgimento de *Brasiliiana*, na edição de número 153 de *CartaCapital*, em agosto de 2001, até o momento de finalização do projeto de pesquisa para a qualificação (nº 913, de 10 de agosto de 2016) – considerando a não publicação da seção em 17 edições e a indisponibilidade de encontrar a revista de número 425 – percorremos 742 textos e verificamos que a seção está presente em pelo menos 81,3% das edições da revista. Devido, então, à extensão temporal da seção, estabeleceu-se o desafio do recorte de estudo.

Uma vez em contato com as seções e em uma primeira leitura mais superficial, adotamos o procedimento de, em um arquivo de texto, anotar um resumo da narrativa junto ao número da

edição e à data de publicação. A leitura flutuante nos fez perceber os temas mais recorrentes e nos chamou a atenção que o assunto cidade era bastante presente na seção. No arquivo criado, a palavra-chave “cidade” foi, então, anotada junto aos resumos que tratavam do tema. Ao buscar a incidência da palavra-chave nas anotações, foram indicados 272 textos sobre cidade (cerca de 29,8% dos textos de *Brasiliiana*).

O estudo dessas narrativas dentro das argumentações que se estabelecem entre jornalismo e cidade nos interessava. No entanto, ainda assim o recorte seria muito grande, como nos indicou o primeiro contato com os textos. Pensando a cidade como um texto (CERTEAU, 2014), feito de escritos menores, a rua como referência nas *Brasilianas* pareceu um caminho interessante para olharmos o objeto e obter um recorte possível de análise no tempo disponível para a pesquisa. A partir desse novo olhar, fazendo uma nova leitura flutuante dos 272 textos, chegamos a 11 textos (Tabela 1) para a análise. O enfoque sobre o objeto será nas narrativas que tratam de diferentes ruas, por exemplo, Praça Buenos Aires, Avenida Richieri, Rua João Briccola, Avenida Paulista, Travessa Arroio Uirapuru, Rua Yasser Arafat, ruas com nomes de personagens da Disney, Rodovia Serafim Derenzi, entre outras, localizadas no Brasil ou no exterior, em bairros nobres, centrais ou de periferia.

Tabela 1 – Cartola, Data de publicação, Título e Autor dos 11 Textos de Análise.

| CARTOLA | DATA | TÍTULO | AUTOR |
|--------------------|-------------|-----------------------------------|-----------------------|
| <i>Brasiliiana</i> | 19/12/2001 | <i>As babás da Buenos Aires</i> | Bob Fernandes |
| <i>Portenha</i> | 23/01/2002 | <i>Buenos Aires, Brasil</i> | Sérgio Lírio |
| <i>Palestina</i> | 13/03/2002 | <i>Como é triste Belém</i> | Guila Flint |
| <i>Brasiliiana</i> | 27/10/2004 | <i>Quem é esse Vladimir?!</i> | Ana Paula Sousa |
| <i>Brasiliiana</i> | 15/12/2004 | <i>Ilustres desconhecidos</i> | Sérgio Lírio |
| <i>Brasiliiana</i> | 4/10/2006 | <i>A Paulista invisível</i> | Rodrigo Martins |
| <i>Brasiliiana</i> | 29/10/2008 | <i>História nos muros</i> | Luiz Alberto Carvalho |
| <i>Palestina</i> | 12/01/2011 | <i>Sagrados elos imobiliários</i> | Viviane Vaz |
| <i>Brasiliiana</i> | 10/04/2013 | <i>A Disney Paulista</i> | Willian Vieira |
| <i>Brasiliiana</i> | 14/10/2015 | <i>A via de Deus</i> | Jobson Lemos |
| <i>Brasiliiana</i> | 10/08/2016 | <i>Um sonho sob véus</i> | Rosane Pavam |

Fonte: dados da pesquisa

4.2 A CONSTRUÇÃO DO CAMINHO DE ANÁLISE

Com a ideia de investigar como a rua é construída narrativamente na seção *Brasiliiana* da revista *CartaCapital*, e ao considerarmos a natureza do objeto de pesquisa e os objetivos definidos, o método escolhido para o presente estudo foi o de análise da narrativa estabelecido por Motta (2013) para aplicação em estudos de jornalismo. Estes procedimentos, relacionados ao percurso teórico sobre narrativa e jornalista-narrador previamente apresentados, procuram compreender criticamente a performance do narrador e do destinatário em um contexto de comunicação e tomam o texto apenas como ponto de partida entre os dois, pois só produz

sentidos em uma relação entre atores sociais e históricos. Buscar as conexões que geraram este texto é, então, tentar compreender como essa narrativa organiza ações em função de estratégias culturais, sem prescindir da análise do contexto.

Por uma perspectiva menos linguística e mais cultural ou antropológica, Motta (2013, p. 11) estuda o enunciado narrativo como uma “estratégia enunciativa que visa atrair, envolver e convencer o interlocutor, trazê-lo para o jogo da coconstrução compartilhada de sentidos”. Para ele, a enunciação é tomada como o ato produtor da narrativa e, por meio de performances linguísticas, os sujeitos interlocutores criam o sentido. Essa instância de mediação entre sujeitos interlocutores não se repete, acontece na história.

Na impossibilidade de se observar o ato em si, estudam-se então as marcas da enunciação presentes no texto, e a correlação discursiva entre os sujeitos interlocutores, tanto na sua montante (processo produtivo) quanto na jusante (processo de leitura e interpretação), pois é através da linguagem que os homens se constituem cognitivamente como sujeitos, que o *eu* e o *tu* se constituem como pessoas ativas em um dado espaço e tempo. (MOTTA, 2013, p. 11, grifos do autor).

Para o estudo crítico, é preciso assumir uma atitude analítica sobre o objeto, por meio de processos que permitam relacioná-lo ao seu contexto de produção e de recepção, portanto, não se trata de formar prévio juízo de valor, ressalta o autor.

Motta (2013, p. 19) também toma a comunicação narrativa como uma relação sempre concretamente situada, ou seja, “sujeitos, grupos e instituições narram ou interpretam desde lugares históricos, posições de poder onde um é narrador e o outro destinatário, posições que *per se* implicam já uma correlação de forças”. O autor não se refere aqui a uma situação de desigualdade ou de dominação política ou discursiva, mas quer ressaltar que o analista, por meio desse método, deve levar em conta que “cada situação de comunicação implica uma correlação social e comunicativa própria, local, específica, empírica”.

A partir da leitura das narrativas em *Brasiliiana*, buscamos identificar como a rua é construída narrativamente nesta seção de *CartaCapital*. Podemos vincular essa possibilidade de análise ao estudo da narrativa ao lembrar que, para Motta (2013), contar histórias não está desprovido de intencionalidades, pois é um dispositivo argumentativo de linguagem que busca convencer e provocar efeitos. A análise de uma narrativa, portanto, requer a compreensão de

sua configuração interna. Para isso, os apontamentos de Ricoeur (1994) sobre tessitura da intriga também nos guiarão.

Motta (2013) estabelece uma série de procedimentos para fazer a análise. No entanto, ele faz questão de ressaltar que não se trata de um roteiro, pois o percurso deve ser criativo e inventivo nos seus procedimentos e, por isso mesmo, certas pesquisas irão utilizar apenas alguns dos caminhos apontados por ele ou até mesmo agregar outros métodos. Na intenção de compreender como o espaço da rua é construído em *Brasília*, adotaremos algumas dessas etapas, também denominadas pelo autor de movimentos operacionais:

– Compreender a intriga como síntese do heterogêneo

A intriga, diz Ricoeur (1994), tem uma força aglutinadora e é mediadora na narrativa, entre outros motivos, porque é capaz de, a partir de uma série de acontecimentos, transformá-los em uma história una e inteligível. Portanto, cabe nesta etapa tentar identificar como a intriga organiza as partes. Por isso, é importante ler e reler a história diversas vezes. Dessa forma, pode-se também identificar as sequências de início, desenvolvimento e fim e perceber o que alinhava a trama. A partir da decomposição e ao dar ressignificação às partes, ressalta Motta (2013), o analista é capaz de chegar com mais clareza às funções das personagens, por exemplo.

O objetivo aqui é dar um primeiro passo para descobrir como o narrador configura a história e as artimanhas entre os sujeitos interlocutores da situação de comunicação.

– Compreender a lógica do paradigma narrativo

Neste movimento, o analista pode ir mais fundo na narrativa, de forma a deduzir estratégias conscientes ou inconscientes utilizados na comunicação, aprofundando-se na articulação interna das partes. Desta forma, pode-se chegar às intencionalidades do narrador na narrativa jornalística em estudo. Partimos aqui do pressuposto de Motta (2013, p. 147) de que “a narrativa é utilizada para atrair, seduzir, persuadir, convencer, obter resultados, efeitos de sentido, satisfazer a um desejo e a um projeto discursivo do narrador”.

A proposta é chegar à lógica narrativa pretendida pelo narrador, ou seja, no encadeamento verossímil. Isso leva à necessidade do analista ter em mente as demandas de articulação interna da intriga, a partir dos apontamentos de Ricoeur (1994). Para o francês, as ideias de princípio, meio e fim são produzidas por uma ordenação temporal que é mais lógica do que cronológica.

Quando Ricoeur (1994, p. 70) afirma que “compôr a intriga já é fazer surgir o inteligível

do acidental, o universal do singular, o necessário ou o verossímil do episódico”, está se referindo ao poder da intriga em ordenar para chegar a uma lógica de inteligibilidade, em conectar uma ação ou sequência por causa da outra.

Se a intriga instaura o universal por meio de um processo de composição, quais são, então, seus critérios? Deve-se olhar para o conjunto e perceber o que é concordante ou discordante (os incidentes lamentáveis ou aterrorizantes) a partir daquilo que as pessoas acreditam que deva ser de certa forma. Para Ricoeur (1994, p. 74), toda história trata de estados de mudança, tem uma inversão, que está na intriga, portanto, “é incluindo o discordante no concordante que a intriga inclui o comovente no inteligível”. Ao que nos leva que são as demandas da intriga que tornam os incidentes necessários e verossímeis.

– Permitir ao conflito dramático se revelar

Quando se observa o plano da história, a identificação dos conflitos dramáticos torna-se um dos principais aspectos a se considerar na análise da narrativa. Os conflitos, sejam de interesses, posições, psicológicos, são importantes na estruturação da intriga e para entender as intencionalidades do narrador. Motta (2013) avalia como essencial a identificação dos conflitos porque eles funcionam como um *frame cognitivo* pelo qual o narrador estrutura a narrativa para chegar a sínteses compreensíveis, uma espécie de enquadramento que se apropria da realidade para relatá-la de uma certa maneira.

É recomendado que se faça a identificação dos conflitos presentes desde o início, pois eles ajudarão a organizar os procedimentos posteriores, em busca das estratégias enunciativas. Por isso, é importante lembrar que eles não são uma categoria originária do discurso, mas estão no mundo fático da vida.

A partir dos conflitos é que as histórias se desenrolam, pois suscitam ações e sequências, mantendo a expectativa do leitor/espectador. Desta forma, ao adotar este percurso, a análise permitirá perceber como o narrador tece as intrigas astuciosamente, colocando personagens umas contra as outras, para fazer da narrativa algo atraente ao destinatário, ou identificando como ele identifica os conflitos existentes entre elas.

– Identificar as personagens jornalísticas

Figura central da narrativa, a personagem é o eixo do conflito em torno do qual gira a intriga, quem protagoniza a ação e personifica dualidades. Identificar o conflito central da história e das personagens é parte relevante da análise para se chegar às estratégias do narrador,

pois conforme as intenções dele é que elas serão posicionadas e revestidas de significações na narrativa. O narrador pode escolher intencionalmente o que ocorre com a personagem, ou seja, ela pode não ser apenas uma demanda interna da narrativa, mas parte de uma vontade do narrador (MOTTA, 2013).

Cabe evitar a análise psicologista ou social das personagens e concentrar as observações de sua representação como figura do discurso jornalístico, para compreender como o narrador imprime marcas no texto que ajudam o destinatário a compreender esta personagem. Ou seja, a personagem não é apenas uma construção do texto, mas uma reconstrução do receptor.

No caso da narrativa jornalística, a análise sobre as personagens apresenta algumas nuances que suscitam e alertam para alguns cuidados. O primeiro deles é que, mesmo que se trate de uma narrativa fática, não estamos tratando de pessoas reais. O narrador toma como referência a realidade para construir uma personagem que existe no discurso, e não como pessoa real. Para o analista, portanto, o foco deve ser na figura construída, por meio dos indicadores linguísticos que levarão o leitor/espectador a compreender essa personagem como um herói ou um vilão.

Motta (2013) aconselha que se tome o conflito como ponto de partida para, então, analisar a intriga e as personagens. A partir do momento em que está rastreado o conflito principal, fica mais fácil observar enfrentamentos, motivações e manifestações das personagens.

– **Buscar as estratégias argumentativas**

Motta (2013) diz que o propósito é algo inerente ao narrador. Narrativa é vista aqui antes como dispositivo de argumentação na relação comunicativa entre sujeitos reais. Entendendo as narrativas jornalísticas como jogos de linguagem, cabe ao analista tentar encontrar as sutilezas desses jogos e o uso intencional de recursos linguísticos e extralinguísticos pelo narrador, em busca de certos efeitos. Essa é uma tarefa difícil, alerta Motta (2013), porque, como adiantamos na seção sobre o jornalista-narrador no capítulo 2, a retórica da narrativa jornalística busca dissimular as estratégias argumentativas por meio de um narrador discreto.

Como nos interessa pensar de que forma a rua é construída narrativamente na seção *Brasiliãna*, o caminho de análise descrito será adotado para cada um dos 11 textos. Depois dessa etapa, faremos uma análise de conjunto por meio de três eixos que foram estabelecidos no cruzamento dos objetivos específicos da pesquisa com o que Genette (1995) chama de aspectos da realidade narrativa. Para o autor, a análise da narrativa implica o estudo das relações entre o

discurso narrativo e os acontecimentos que relata, entre esse discurso e o ato que o produz. A essas instâncias, ele dará designações próprias. Chamará de *história* o significado ou conteúdo narrativo, de *narrativa* o discurso ou texto narrativo em si e de *narração* o ato narrativo produtor.

Dessa forma, apontaremos os percursos na rua traçados pelo jornalista-narrador na seção *Brasiliiana* a partir do plano do ponto de vista do ato de narrar. Isso será demonstrado no item **a narração sobre a rua**. As personagens que compõem essas narrativas e os conflitos que elas protagonizam serão observadas no plano do conteúdo narrativo. As observações estarão contempladas no item de análise **personagens e conflitos da rua**. Por fim, tentaremos identificar as estratégias de figuração do jornalista-narrador no plano do discurso. Os resultados serão indicados no item **os efeitos na espacialidade da rua**.

5 CONSTRUÇÃO NARRATIVA DA RUA EM *BRASILIANA*

Em um primeiro momento deste capítulo, faremos a análise de cada um dos 11 textos selecionados no *corpus* de pesquisa, por meio dos movimentos operacionais apontados por Motta (2013) para análise de narrativas jornalísticas, ao mesmo tempo em que podem ser aferidas relações com o aporte teórico apresentado neste estudo.

Na parte que se segue ao estudo individual de cada seção, as considerações gerais sobre como a rua é construída narrativamente na seção *Brasiliiana* de *CartaCapital* serão apresentadas em três diferentes eixos: **narração sobre a rua, personagens e conflitos da rua e efeitos na espacialidade da rua.**

5.1 ANÁLISE DOS TEXTOS

Na apresentação feita a seguir da análise narrativa de 11 textos escolhidos, optamos por, em cada uma das discussões, começar por uma síntese do assunto de que trata aquela seção. Retomamos também cartola, título, data de publicação e autor das narrativas em estudo.

Embora o foco seja a forma como a narrativa é construída, e não a qualidade dos textos, alguns comentários críticos podem ser levantados ao longo das análises. Os textos da seção costumam ser editados em duas páginas, por isso, não variam muito em extensão. No entanto, a diferença de complexidade entre uma coluna e outra pode se refletir no tamanho dedicado à apresentação da análise.

Apesar de alguns textos serem assinados por mulheres, durante a análise, a referência ao narrador foi adotada sempre no mesmo gênero, por diferenciarmos narrador de autor do texto.

5.1.1 Praça Buenos Aires

O texto *As babás da Buenos Aires*, de Bob Fernandes, foi publicado em 19 de dezembro de 2001, sob a cartola *Brasiliiana*. A partir de um diálogo entre personagens, começa a descrição de uma manhã em que babás cuidam de crianças. O espaço é urbano, uma praça, a Buenos Aires, localizada em um bairro elitizado de São Paulo, o Higienópolis. Então, o leitor é levado a uma série de conversas entre as babás (ver Anexo A).

A narrativa mostra que quem ocupa esse espaço são babás – protagonistas do texto – e as crianças de patrões ricos que elas cuidam e seguranças que as acompanham. A ocupação por esse tipo social parece se explicar por ser uma região de classe média alta, no entanto, mendigos também fazem parte do cenário. A abertura do texto é uma conversa entre as babás que compara marcas de carteiras, o que já aponta que a narrativa deflagra questões de classe e socioeconômicas.

Os conflitos principais da narrativa são relatados por meio de uma linguagem irônica. O mais presente na história é o das babás e enfermeiras em relação aos patrões: “A patroa move-se a bordo de um importado, talvez blindado. Lina vai de ônibus” (FERNANDES, 2001, p. 6). No entanto, o primeiro a ser expresso se dá entre as babás que frequentam o espaço e as enfermeiras:

Entre as babás e enfermeiras, tudo se diz, tudo se sabe. O piso salarial das babás ronda os seiscentos reais, o das enfermeiras, um mil reais. Com gêmeos, dobra o salário.

Elas ficam juntas, mas como norma, não se misturam. Fran e Elenice conversam. Fran cobra:

- Não sei como você fica falando com a Renata?
- Por que não?
- Ela ganha seiscentos reais! (FERNANDES, 2001, p. 6).

Neste texto, o narrador está muito próximo do jornalista-narrador a partir do conceito de Resende (2006). Em nenhum momento ele fala em primeira pessoa e se, por um lado, apaga sua presença ao não deixar marcas de enunciação “eu” e tu”, ele leva o leitor a “passear” pela praça, por meio de seu olhar. As versões são as das personagens, por meio do uso abundante de diálogos em discurso direto e, em algumas vezes, discurso indireto. Isso tanto produz efeito de real como está entre as artimanhas escolhidas pelo narrador para construir as personagens.

Nesta *Brasília*, é por meio dos diálogos das personagens que o jornalista-narrador organiza a intriga, explicitando os conflitos entre elas – ele escuta, filtra e reproduz as histórias. Das 52 babás enumeradas pelo narrador, pelo menos nove ganham participação na história como personagens, mas nenhuma ganha força como protagonista ou recebe uma descrição minuciosa do narrador – o tipo social representa o protagonismo. Entretanto, em alguns momentos, algumas tornam-se narradoras, contando peripécias de trabalho. Em certos instantes, como o relatado a seguir, chegamos a ter uma história dentro da história principal:

Lina, um dia, decidiu se vestir como a patroa. Foi à loja da senhora e comprou a mesma saia, “longa e chique”.

A patroa move-se a bordo de um importado, talvez blindado. Lina vai de ônibus. E assim ela foi. Deu-se o inesperado:

– Entrei no ônibus, cheio, saia comprida e sapato plataforma. Pisei na barra da saia, ela enroscou, eu puxei, ela ficou no chão. E eu só de calcinha. (FERNANDES, 2001, p. 6).

Esta opção do narrador em apenas desfiar diálogos, sem sua interferência, revela uma estratégia de estabelecer uma distância no discurso, que simula a independência da existência das babás da sua vontade de criação. Essa artimanha costuma ser usada em jornalismo pelo jornalista-narrador que quer aproximar ao máximo as personagens da realidade, uma vez que, mesmo que elas existam no mundo real, não podem ser consideradas figuras reais, mas representações de pessoas do mundo reportado.

As sequências de *As babás da Buenos Aires* podem ser divididas pela datação temporal da “manhã de uma quarta-feira” (início), seguida das histórias que surgem dos próprios diálogos (desenvolvimento) e passando a uma nova datação, que encaminha o encerramento – “Onze da manhã. O sol esquenta. Hora de ir embora”. Essa distribuição da intriga revela um percurso estático do narrador pela praça. A única vez em que a narrativa sai do espaço da praça é ao final, quando uma das babás deixa o local.

A história é narrada no tempo presente: ele aproxima o leitor do momento em que interagiu com as babás. A forma como o narrador abre o segundo parágrafo para localizar espaço e temporalmente a narrativa transmite a sensação de um tempo do cotidiano: “Manhã de uma quarta-feira. Na pracinha da mãe, um círculo com chão de pedras portuguesas e bancos de madeira no alto da Buenos Aires, 52 babás cuidam das crianças e das vidas. Das suas e das alheias” (FERNANDES, 2001, p. 6).

Outro detalhe sobre o percurso temporal do narrador a ser observado é que, no início do texto, ele não cita o horário da manhã em que tudo começa, mas, no penúltimo parágrafo do texto, diz que são “onze da manhã”. Por isso, não fica claro quanto tempo durou o que é relatado por ele, mas temos a impressão de que ele usa a figura da *cena*, ou seja, o discurso corresponde aproximadamente ao tempo dos acontecimentos.

No entanto, um dos trechos dá a entender que o narrador esteve no local mais de uma vez, o que abre uma dúvida a saber se os diálogos são todos frutos de apenas uma visita à praça:

“*Nestes dias*, falava-se da Casa dos Artistas nos intervalos do tema rotineiro: a patroa, o patrão” (FERNANDES, 2001, p. 6, grifo meu).

Os diálogos expõem desafeto entre uma babá e uma enfermeira, as disparidades entre o contexto social e econômico das babás e das patroas, as aspirações das personagens e os desafios de seus trabalhos, como Ivete, babá de Rinaldo, “rebento de 2 anos”. O menino estudava na PlayPen, escola nos Jardins, e só falava inglês – o narrador se utiliza aqui de várias referências que têm como objetivo assegurar coerência entre o texto e o mundo reportado. A sequência que expõe o desafio busca causar sentimento de graça no leitor:

Surgiu o problema. Pai e mãe o dia inteiro na rua, empregadas, faxineiras, babá e seguranças valiam-se apenas do português para a comunicação.
 – I want orange juice – berrava o pequeno Rinaldo. Em vão, sem suco.
 Ivete recorda aqueles dias.
 – Water! Water! – esganiçava-se o sedento little kid ante o estupor e angústia dos empregados.
 – Bread! Bread! – rogava Rinaldo, e nada do pãozinho.
 Até que a patroa colocou Ivete na escola de inglês. Ivete aprendeu umas trinta palavras. Rinaldo não passou mais fome e sede. Ivete, confessa:
 – Já esqueci quase tudo. (FERNANDES, 2001, p. 7).

Neste trecho, também cabe ressaltar a marcação de distância entre o jornalista-narrador e a babá. Ele sabe inglês e traduz os trechos da outra língua apresentados no diálogo, enquanto a babá conta que não entendia nada. Ao mesmo tempo, o diálogo também reforça a distância entre elite e empregados.

Entre um diálogo e outro, o narrador situa outras personagens que funcionam como figurantes – ajudam a compor o espaço onde se dá a narrativa –, como a “dúzia de mendigos” e os “acintosos seguranças”. O objetivo do narrador em acrescentá-las pode ser uma estratégia de produção de efeito de real, mas também revela uma meta em demarcar a cidade como local da diferença social, neste caso, a praça como um espaço que mostra que, de um lado, temos a elite e, do outro, os empregados, duas realidades distintas. Em alguns trechos, com ironia, o narrador denota essas diferenças sociais pelas aspirações trazidas pelas personagens, como as babás que queriam bolsas e perfumes de marca como as da patroa, ou quando o mendigo recusa o resto de uma Coca-Cola dizendo que só toma “light”.

A localização exata do local – “Praça Buenos Aires, Higienópolis” (FERNANDES,

2001, p. 6) – e a contagem do número de babás na praça (52) estão ao lado da publicação de seis fotos como índices que conferem efeito de real à narrativa. Nas fotos, a legenda identifica a babá contratada por Silvia Poppovic, a babá e o segurança que cuida dos filhos de Tom Cavalcante (apontando até mesmo a bolsa Louis Vuitton citada no texto) e o momento em que algumas delas trocam figurinhas.

O complemento “a duas quadras do apartamento de Fernando Henrique Cardoso” – na época da publicação (2001), presidente do Brasil – é uma estratégia do narrador para que o leitor compreenda que aquele lugar é mesmo “bairro de cidadão de posses quase sempre acima da média, e ainda incrustado de apartamentos na casa do milhão de dólares”, uma vez que se supõe que a renda do então presidente do Brasil fosse bastante alta.

Como diz Bourdieu (2007), a distribuição de agentes e de bens no espaço diz muito sobre o valor das regiões. Neste caso, faz parte da descrição das posses dos moradores ao redor da praça a própria presença das babás e seus uniformes brancos. Quem costuma contratar esse serviço com esse tipo de exigência – a vestimenta – tem renda alta. Essas constatações ajudam a construir a imagem desse local. Portanto, se os espaços ajudam a entender as personagens, nesta *Brasiliana* são também elas que ajudam a estabelecer a ideia sobre esse espaço. As referências a outros famosos que têm dinheiro e são apresentados como chefes das babás, como Tom Cavalcante, Débora Bloch, Chitãozinho e Xororó, entre outros, são também estratégias de construção textuais que estreitam os laços entre a narrativa e o reportado.

Podemos considerar as fotos como escolhas editoriais do Primeiro-Narrador, no caso, a revista, segundo a divisão proposta por Motta (2013), como estratégia de reforçar a ideia de lugar autorizado para mostrar a realidade. As outras opções feitas estão entre as escolhas do Segundo-Narrador, ou o jornalista-narrador. Interessante observar que, entre uma dessas opções está a apresentação das personagens apenas pelo primeiro nome: Fran, Elenice, Ililda, Lina, Maria, Nazaré, Nilse, Isaura, Ivete. Assim como ele chega a citar diferentes origens, mas de forma breve: “Norte, Nordeste, Minas Gerais, interior de São Paulo. Os sotaques remetem às origens” (FERNANDES, 2001, p. 7). Supomos que tanto possam ser uma escolha que vise a reforçar o anonimato dessas personagens diante dos padrões famosos – elas não ganham sobrenome, mas são identificadas pela família para a qual trabalham – quanto características que aproximem mais esse texto do estilo da crônica, ou seja, do relato do cotidiano. Importante lembrar aqui também a questão das comparações de preço que o texto nos permite. Em certo

diálogo, uma delas comenta que o salário é R\$ 600. Mais adiante, sabemos que é menos do que a carteira Fendi (R\$ 700) que uma delas ganha da patroa.

Também pode-se dizer sobre as personagens desta narrativa que não são do tipo que desempenham alguma ação que mude o rumo da história ou que tenham algum potencial de noticiabilidade²⁷. São como personagens-tipo, a representar uma classe coletiva, no caso, as babás que frequentam a Praça Buenos Aires. A relação delas com esse espaço é profissional e, ao mesmo tempo, de interação entre elas e outras realidades da cidade.

Dentro do texto, temos várias personagens que ganham poder de fala, mas a visão de mundo mais presente aqui é a das babás, além da perspectiva do jornalista-narrador. Acreditamos que seja um texto de caráter polifônico²⁸, porém, menos do que os outros analisados.

5.1.2 Avenida Richieri

O texto *Buenos Aires, Brasil*, assinado por Sérgio Lório e publicado em 23 de janeiro de 2002 sob a cartola *Portenha*, trata do agravamento da crise financeira em Buenos Aires, estabelecendo uma conexão com o Brasil (ver Anexo B).

A sequência inicial do texto ocupa dois parágrafos, o primeiro deles com uma imagem glamourosa que irá contrastar com a crise apresentada na história: “O melhor é me mostrar como cheguei ao mundo. Não tenho complexos nem vergonha’, confessa, em poses sensuais e trajes sumários, a modelo Carolina Ardohain” (LÍRIO, 2002, p. 6). Por este e outro trecho de revistas de celebridades, o narrador situa o espaço onde começa a narrativa (área central de Buenos Aires) e o tempo: “É o verão argentino. *Caras e Gente* exibem data de 8 de janeiro, terça-feira. [...] Na sexta-feira, várias bancas do centro da capital não tinham mais exemplares.

É a partir do terceiro parágrafo que se dá o desenvolvimento da intriga, a partir da

²⁷ No trabalho jornalístico, existem restrições voltadas à organização da rotina produtiva que estabelecem convenções profissionais do que é noticiável. A partir disso, são determinados um conjunto de critérios de relevância, que definem a noticiabilidade de cada acontecimento, ou seja, a capacidade que um evento tem em ser noticiável. Como componentes da noticiabilidade, teremos os valores-notícia, critérios adotados pelos jornalistas na seleção e na produção dos relatos. (WOLF, 2009).

²⁸ Para este trabalho, entendemos que a polifonia do texto jornalístico é resultado não necessariamente da multiplicidade de personagens ou agentes de produção da narrativa, como bem lembram Carvalho e Leal (2015), mas da evocação de diferentes vozes sociais, que refletem diferentes perspectivas de mundo.

apresentação do conflito econômico vivido na cidade: pessoas vivendo nas ruas, menos turistas. Para situar o leitor brasileiro, o narrador diz: “Em Florianópolis, destino preferido no Brasil, há de 70% a 80% menos argentinos” (LÍRIO, 2002, p. 6).

A primeira personagem citada a ganhar força como condutora de uma ação é Juan Carlos – as duas primeiras são personagens que aparecem nas revistas citadas, mas são adjuvantes. Ele não ganha sobrenome, talvez porque seja apresentado pelo narrador como “taxista clandestino”. O narrador atribui uma função/cargo a Juan Carlos quando diz que ele é “taxista”, o que sugere uma das estratégias do narrador para conferir veracidade à narrativa. Já quando ele o chama de “clandestino”, está incluindo a personagem em uma das categorias desse tipo de serviço, provavelmente dividida entre legais e ilegais. Tais caracterizações atuam na construção da imagem da personagem e das relações que ela vive com seu contexto.

A duração da narrativa sofre então uma pausa para o narrador falar sobre o que ocorre no que ele situa como “centro da capital” argentina. Aqui vemos a importância da descrição do espaço para compreender o contexto das personagens que se seguem. É na fala por discurso indireto de Juan Carlos que ficamos sabendo que as coisas mudaram em 15 anos. Em meio à “arquitetura europeia”, às “avenidas largas” e à “imponência sombria dos edifícios erguidos”, instalaram-se os “pedintes a destoar do cenário do centro da capital”. Percebe-se um espaço polifônico e demarcado como de diferença social. Neste momento, constatamos a presença sutil de quem está narrando:

As cenas incomodam até olhos acostumados à barbárie desde a nascença. O repertório é idêntico: garotos nos sinais, malabaristas, velhinhas querendo ajuda para completar o valor da condução, sem-terra acampados em frente ao Congresso, mães com bebês no colo – no marketing da mendicância há um capítulo especial para a técnica “pietá”. Deve-se acreditar que a imagem cause maior comoção, mais piedade, portanto, traga mais “platas”. Há dezenas delas na Calle Florida, rua de comércio, na Plaza de Mayo, na Avenida Nueve de Julio. (LÍRIO, 2002, P. 6).

Supõe-se que o narrador seja a pessoa que tem “olhos acostumados à barbárie” e que seja brasileiro, pois parece ser ao seu lugar de nascença que ele se refere quando diz “o repertório é idêntico”. Logo após ele falar da técnica “pietá”, ele traz uma personagem com o objetivo de dar veracidade ao contexto recém apresentado. Carmen Domínguez – esta, apesar de uma

pedinte, ganha nome e sobrenome e contexto de vida – “concede uma frase em troca de 50 centavos de peso” (LÍRIO, 2002, p. 6). Mãe, ela leva no colo um filho de quatro meses. Carmen também aparece em uma das seis fotos destacadas nas duas páginas, mais um recurso do narrador para o efeito de real. A personagem mora no subúrbio, mas tem “ponto fixo na Plaza de Mayo”, para tentar alguns trocados. Esse tipo de relação e troca de espaços é comum nas grandes cidades onde há índices de desigualdade social.

Quando a narrativa volta para o taxista, a intriga parece ordenada a partir do que parece ser uma viagem no táxi de Juan Carlos, ou seja, existe um percurso móvel do narrador e da personagem que se revela no texto. Este caminho é conduzido pela personagem principal – o narrador não deixa claro se está a bordo do veículo dirigido pelo taxista clandestino, pois não se apresenta como participante das ações, tampouco escreve em primeira pessoa, mas a ordem em que apresenta os fatos parece seguir o do andamento do táxi: “Juan Carlos agora segue para o aeroporto de Ezeiza. Cruzará uma extensa via, a Avenida Richieri, duas pistas rápidas de cada lado, orgulho das concessões da década de Carlos Menem” (LÍRIO, 2002, p. 6).

O jornalista apresenta, então, a rua que é como uma personagem do texto. O percurso deixa a área central da cidade e ruma ao subúrbio e é pautado por cenas do cotidiano. Quem parece conferir as primeiras informações sobre a Avenida Richieri é também o taxista, como mostra a frase do narrador: “A Richieri foi privatizada, se Juan não se engana, no segundo mandato do ‘El Jefe’” (LÍRIO, 2002, p. 6). Ao demonstrar conhecimento de cada trecho por onde passam, a personagem interage com o espaço como uma profunda conhecedora daquele lugar. O que é compreensível considerando que seja taxista.

Neste momento, o narrador se permite o uso de adjetivos para designar a avenida como um lugar onde é possível imprimir velocidade, entre eles “tapete” e “perfeita”. Esse tipo de avenida é exemplar das grandes cidades e do ritmo veloz que as acompanha, caso de Buenos Aires.

Uma pausa no percurso de táxi volta a ocorrer para o narrador explicar a disputa pelos valores de pedágio da avenida – até pouco cobrados em dólares – e adentrar um novo conflito econômico: entre países em desenvolvimento e as multinacionais.

De Ezeiza ao centro de Buenos Aires, cerca de 40 quilômetros de distância, leva-se 20 minutos em horários de pouco movimento. Bem, paga-se um preço. Na verdade, dois. O primeiro pedágio custa US\$ 0,70. O segundo, US\$ 2,00. O governo decidiu transformar os valores em peso, mas essa é uma das brigas de Eduardo Duhalde com as grandes companhias internacionais que despejaram dólares na economia argentina nos últimos anos. (LÍRIO, 2002, p. 6-7).

Mais uma vez, o narrador reforça a questão da clandestinidade de Juan Carlos, mas ele também enfatiza a simpatia do taxista. Nesta altura da história, parece que para mostrar que a personagem é uma vítima do conflito econômico revelado. A comparação com o Brasil reaparece na descrição da avenida, recurso para ajudar o leitor a seguir o percurso do jornalista-narrador na construção da imagem da via:

A Richieri é, assim, como a Linha Vermelha, no Rio. Ergue-se à altura de edifícios de sete andares, desvaloriza imóveis ao redor. Num razoável trecho, corta o subúrbio de La Matanza. Misto de ABC com Capão Redondo, Matanza é uma aglomeração de quase 2 milhões de habitantes. Tem os piores índices de violência, saúde, escolaridade e renda da Grande Buenos Aires. (LÍRIO, 2002, p. 7).

O trecho seguinte – “estão longe dos nossos records” – novamente dá pistas da presença de um narrador que vai se assumindo como brasileiro e estrangeiro a olhar para este espaço, com autoridade para fazer as comparações estabelecidas até então.

Os dois últimos parágrafos do texto trazem a sequência final da narrativa, na qual o narrador volta para citações das revistas apresentadas nos dois trechos iniciais do texto – estas publicações também têm suas capas reproduzidas na página 7, para associar veracidade aos trechos elencados pelo narrador. O interessante é que percebemos aqui, ao final do texto, que o narrador situou a intriga dentro de dois percursos: da leitura que faz das duas revistas e da viagem dentro do táxi de Juan Carlos.

A demarcação de tempo usada pelo narrador é sempre presente, uso típico do jornalismo para ancorar seus relatos no aqui e no agora. Ele faz isso mesmo quando pausa o percurso da narrativa para trazer e contextualizar fatos que ocorreram antes ou depois do que é narrado no momento, como quando apresenta a personagem Carmen em um momento em que interrompe o percurso no táxi. Essa marcação de tempo usada aponta um esforço em articular o que ele vê naquele momento à crise econômica que assola a Argentina, algo similar ao que ocorre nos

outros países da América Latina no mesmo período. Percebemos isso pelas comparações que o jornalista-narrador faz com o Brasil. Ao mesmo tempo, as citações de declarações da elite reproduzidas por ele, como o apresentador de TV citado ao final, Nicolas Repetto (“Em Punta del Este, encontramos a paz que tanto nos faz falta”), mostram que essa crise não afeta classes mais abastadas.

Ocorre o uso de citações por meio de discurso direto, ainda que poucas vezes, para as falas de Juan Carlos e Carmen, datação precisa (“8 de janeiro, terça-feira”), estatísticas (“queda de cerca de 40% na frequência de turistas”, “aglomerado de quase 2 milhões de habitantes”), nomeação de lugares. A pobreza, os pedintes, as casas do subúrbio citadas na coluna aparecem entre as seis fotos dispostas nas duas páginas. Todas essas estão entre as estratégias do narrador para conferir efeito de real, ou seja, causar a impressão de que os fatos não sofrem intervenção da narração.

Para um estrangeiro ou turista, normalmente Buenos Aires é composta pelas ruas das confeitarias, dos museus, dos bares de tango. O jornalista-narrador – e aqui também acreditamos que ele possa ser designado como aquele conceituado por Resende (2006) – adota uma perspectiva fora da usual para falar da situação na cidade: uma avenida de percurso rápido, sem atrativos. Faz isso por meio do ponto de vista de uma personagem, que de tão comum na cidade, um taxista, muitas vezes acaba por ser ignorada nos discursos jornalísticos. O “caminho” adotado por ele para escrever esse fragmento da Buenos Aires-texto foge do discurso convencional e, como diz Certeau (2014), multiplica o número de possibilidades sobre a leitura da cidade que estão fora do discurso utópico urbanístico.

A Richieri, rua-personagem da história, é como uma sinédoque na retórica da “caminhada” desse narrador. Ele usa a avenida para tratar de uma crise que é vivida não só na Argentina, mas em todos os países em desenvolvimento.

Quanto às vozes que se destacam no texto, podemos perceber a perspectiva das beldades em Mar del Plata estampadas nas revistas que mostram um contraste em relação às vozes das manchetes da capital portenha que o jornalista-narrador diz ter ouvido pela TV. A visão de mundo da pedinte e do taxista clandestino, em relação ao apresentador de TV citado ao final, Nicolas Repetto, e a atriz Andréa Figerio, revelam percepções diferentes sobre a crise que assola Buenos Aires, assim como também temos a visão do próprio jornalista-narrador, que percebe a situação como algo muito parecido com o Brasil.

5.1.3 Rua Yasser Arafat

Sob a cartola *Palestina*, o texto *Como é triste Belém* (ver Anexo C), de Guila Flint e publicado em 13 de março de 2002, fala do conflito entre judeus e muçulmanos e trata da disputa que tem Belém, na Cisjordânia, como cenário. No local, uma das ruas mais famosas da cidade virou símbolo da guerra. O primeiro trecho do texto já dá conta da intenção do narrador de situar o lugar e o tempo dessa narrativa, assim como a posição desse tipo de narrador:

É difícil imaginar uma região mais triste e mais bela que o distrito de Belém, na Cisjordânia, neste início de primavera de 2002. Quem chega de Jerusalém e tem credencial de *jornalista estrangeiro* entra na cidade de Belém pelo ponto de checagem da Tumba de Raquel, que fica a apenas dez minutos de carro do novo assentamento de Har Homa, que oficialmente pertence à área municipal de Jerusalém. (FLINT, 2002, p. 6, grifo meu).

O uso da palavra “triste” será retomado ao fim do texto, o que pode explicar a escolha – que não sabemos se é da revista ou do próprio jornalista, pelo título da história.

Se dividirmos o texto em início, meio e fim, encontramos como sequência inicial a parte em que o narrador apresenta a chegada até a Tumba de Raquel, localizada na entrada da cidade. Nesta primeira fase, já fica evidente o conflito principal da narrativa, quando o narrador conta as diferenças de procedimentos de checagem para palestinos, turistas e cidadãos israelenses para adentrar Belém.

O desenvolvimento da narrativa começa com a apresentação da Rua Yasser Arafat, também chamada de Tumba de Raquel, e se subdivide em duas sequências menores: 1) a discussão em torno da principal rua da cidade e 2) o deslocamento para a área rural, para mostrar outro desdobramento do conflito.

Na primeira, o narrador desenvolve a narrativa quase como se simulasse o seu andar até chegar à Rua Yasser Arafat, em um percurso temporal e pelo espaço. Percebe-se isso pela descrição passo a passo. Em um primeiro instante, o narrador não deixa pistas de sua presença na enunciação, mas o uso de alguns adjetivos e a avaliação de algumas situações, sem ser pelo olhar das personagens, revelam alguns traços de subjetivação.

A descrição da rua é minuciosa e confronta versões históricas que revelam que os significados dela mudaram ao longo do tempo. Barthes (1993) afirma que a cidade-texto é

construída por seus habitantes, por isso está sempre em mutação. Para a religião judaica, nesse lugar foi enterrada a matriarca Raquel, mas, para a islâmica, é onde foi enterrado um sheikh muçulmano. Por isso é conhecida pelos nomes Tumba de Raquel ou Rua Yasser Arafat. As duas designações para a via ganham efeito de real pela placa fotografada pelo próprio autor da narrativa (a pessoa que assina o texto), estampada na página 7 desta edição.

Esta rua é um exemplo em que mais claramente se pode perceber esse lugar como dotado de camadas onde vão se depositando marcas da experiência, como rugas (RODRIGUES, 2014), e como cenário de interações:

A Tumba, que durante séculos foi um lugar de peregrinação e oração, hoje em dia parece uma base militar. Cercada por altas muralhas, com posições de tiro e guaritas, e grandes blocos de concreto que obstruem a passagem na rua principal da cidade de Belém. [...] Nenhum palestino ousa se aproximar das guaritas e da muralha que cerca o que um dia foi um lugar aberto, de oração, tanto para judeus quanto para muçulmanos. (FLINT, 2002, p. 6).

O narrador usa as designações “obstruída”, “bastante ameaçadora” e “totalmente deserta” para indicar ao leitor uma imagem atual desse lugar. Já “lugar aberto, de oração, tanto para judeus quanto para muçulmanos” descortinam um significado anterior.

Este narrador discreto pela enunciação, no 12º parágrafo, muda de posição e assume o discurso em 1ª pessoa, além de abandonar o uso do tempo presente por alguns instantes, algo menos comum nas narrativas jornalísticas: “Na loja Johnny’s Souvenir Shop, *encontrei* o senhor Johnny Canavati, de 73 anos, sentado no escuro com três de seus funcionários” (FLINT, 2002, p. 6, grifo meu).

Johnny é a personagem apresentada pelo narrador neste trecho. Três atribuições acompanham a descrição feita de forma sintética, mas reforçando a autoridade da personagem em relatar a história daquele local: “73 anos”, “velho” e “senhor”. Sua interação com o conflito da história é revelada como de desesperança e medo, por meio de discurso direto: “Será que o plano dos sauditas vai trazer alguma melhora? Será que a paz ainda será possível?” (FLINT, 2002, p. 6). O espaço também é descrito com detalhes e ajuda a compreender o contexto em que vive a personagem:

Desde o começo da Intifada, em outubro de 2002, os turistas desapareceram de Belém, e a loja, que é a maior de souvenirs da cidade, está deserta. Canavati teve que demitir nove funcionários, ficaram só três, os mais antigos. Durante o dia eles ficam sentados no escuro, para economizar eletricidade. [...] A loja é grande e oferece trabalhos manuais da Palestina – bordados, madrepérola, azeite de oliva, objetos feitos com a madeira das oliveiras e sabonetes de oliva. “Até outubro de 2000 vinham dezenas de ônibus de turistas por dia, hoje chega um carro por semana”, se queixa o senhor Canavati. (FLINT, 2002, p. 6).

Por uma elipse, a segunda sequência muda de cenário e salta para a zona rural, localizada a sudeste de Belém. Esse novo local é descrito pelo narrador de uma maneira que o leitor possa imaginar que o belicismo ainda não chegou ali – “encontra-se outro mundo, outra paisagem”. Neste momento, mais uma vez, o narrador se apresenta em primeira pessoa e usa novamente o tempo passado para se referir ao encontro que teve com uma nova personagem, Talal Danoun, na aldeia de Zaatara. Como parte das estratégias de efeito de real que também colaboram para a construção de sua imagem, o narrador explicita a idade (53 anos) e lhe dá outras designações: “pai de dez filhos”, “proprietário de uma área de 80 mil metros quadrados”.

Talal é a personagem escolhida pelo narrador para figurar um conflito prestes a emergir nas zonas mais distantes do distrito de Belém, onde, por enquanto, a tranquilidade ainda se sobrepõe às animosidades. Ele teve metade de suas terras confiscadas pelo governo da Cisjordânia para fins militares – a construção de uma estrada para dois assentamentos israelenses da região. Neste caso, a personagem ganha voz por meio de discurso indireto, quando seu conflito pessoal é revelado. Ter seu espaço confiscado, aqui entendido como um bem capital e histórico para a personagem (a terra era de seu pai e pertence à família há centenas de anos), é a fonte de sustento de seus parentes e âncora de memórias afetivas.

As duas personagens desta narrativa são construídas pelo narrador de maneira a ajudar a compreender o conflito bélico da região. Nenhuma chega a conduzir ações, mas são personagens do tipo paciente, vítimas que sofrem as ações do espaço onde vivem e que pouco podem reagir além de “esperar pela paz”, sentimento que apareceu na fala de Canavati. Elas também ganham veracidade por aparecerem entre as fotos escolhidas pelo Primeiro-Narrador para compor as duas páginas. Talal Danoun e Jonhny Canavati foram fotografados com seus ambientes ao fundo, também comprovando as descrições feitas desses espaços pelo narrador.

Algo curioso ocorre neste texto. Apesar de, por dois momentos o narrador revelar sua

presença em primeira pessoa, no fim da parte de desenvolvimento da intriga, ele dá voz, por meio de discurso direto, ao membro do gabinete da Autoridade Palestina e representante do distrito de Belém no Parlamento Palestino, acrescentando “disse à *CartaCapital*”. Talvez tenha encontrado, neste artifício, uma maneira de mostrar seu lugar institucionalizado de fala, a revista como um veículo de jornalismo. Ao mesmo tempo, mostra uma afinidade de ponto de vista entre jornalista e veículo, contrário à globalização neoliberal.

A sequência final do texto traz um fechamento que reforça a situação de uma primavera triste e os últimos acontecimentos que resultaram pelo conflito, em uma espécie de atualização da situação para o leitor. O narrador cita números que provocam veracidade à narrativa e, ao mesmo tempo, provocam comoção no leitor para os acontecimentos:

Triste início de primavera. Os dias que se passaram entre a visita a Belém e o fechamento da revista foram os mais sangrentos desde o início da Intifada. Mais de 60 israelenses e palestinos foram mortos em seis dias, muitos deles eram civis, 15 crianças.
Na segunda-feira 4, aviões da Força Aérea israelense bombardearam o prédio Moqata'a, símbolo do poder da Autoridade Palestina, localizado na rua principal de Belém. (FLINT, 2002, p. 7).

Como pode-se perceber, a narrativa volta ao ponto de início, a Rua Yasser Arafat. Não no percurso físico do jornalista-narrador, pois este último trecho dá a entender que essa atualização de fatos foi feita depois que o repórter havia voltado de Belém. No entanto, parece que ele usou esse recurso para que o leitor retomasse o conflito que guiou a narrativa.

As perspectivas apresentadas pelas personagens não variam muito e estão alinhadas com a visão do narrador e da revista. Mas o texto não deixa de apresentar o diferente ponto de vista histórico sobre a rua para judeus e muçulmanos.

5.1.4 Avenida Jornalista Roberto Marinho

Quem é esse Vladimir?!, texto de Ana Paula Sousa publicado em 27 de outubro de 2004, está sob a cartola *Brasiliiana*. Como forma de protesto contra a Rede Globo, um grupo de pessoas, no Dia Mundial da Democratização dos Meios de Comunicação, resolve cobrir as placas da rua que levam o nome do jornalista Roberto Marinho com adesivos nos quais está inscrito Vladimir Herzog. É basicamente em torno deste ato de desobediência que acontece a

narrativa. A avenida, que era denominada Água Espraiada e recebeu o nome de Marinho em dezembro de 2003, fica no bairro nobre do Brooklin, zona sul da capital paulista.

O narrador organiza a intriga em torno de um conflito do tipo transgressão, revelado por pelo menos oito personagens, exposto em condutas antagônicas entre os manifestantes que querem trocar o nome da rua e os policiais. O percurso dele pelo espaço se reflete no texto de forma estática. Não há mudança de espaço físico, mas este narrador parece se mover sempre em direção aos pontos de tensão e organiza a intriga na ordem em que se dão os acontecimentos, mantendo uma posição discreta no decorrer do texto, apresentando apenas alguns traços de subjetivação, como quando avalia a colocação das placas: “A nova placa ficou um tanto enrugada. As outras quatro ficaram melhores – esteticamente falando” (SOUSA, 2004, p. 8).

A sequência que pode ser considerada o início da narrativa se estende da localização desse espaço pelo narrador até o momento em que a fala da primeira personagem, Pablo Ortellado, revela os objetivos do ato de desobediência. Na primeira frase já se pode descrever algumas estratégias para efeitos de veracidade adotadas pelo narrador, como a descrição da localização onde se dá o embate e a datação que posiciona o ocorrido na atualidade. Assim como também já surgem algumas pistas do que motiva o grupo de 40 jovens que se manifesta:

Na esquina da Avenida Jornalista Roberto Marinho com a Avenida Santo Amaro, no bairro do Brooklin, zona sul de São Paulo, a faixa em letras vermelhas adverte: “A Globo controla o que você: vê, ouve, lê”. Na segunda-feira, 18, Dia Mundial da Democratização dos Meios de Comunicação, a avenida, a Globo e o seu fundador entram na mira de fogo de um grupo de cerca de 40 jovens.

Com escadas sob os braços e adesivos nas mãos, eles convocavam a população a um ato de desobediência: cobrir o nome “Roberto Marinho” com um adesivo impresso com o nome de “Vladimir Herzog”, morto nos porões da ditadura em 1975 (*ver texto à pág. 20*). (SOUSA, 2004, p. 8, grifo do autor).

O grifo em itálico no texto se refere a um recurso do Primeiro-Narrador para chamar a atenção a um conteúdo relacionado a Herzog presente em outra página. No caso, trata-se da seção de *CartaCapital* que destaca alguns acontecimentos da semana e que, nesta edição, tem enfoque sobre uma nota do Exército que aborda a repercussão em torno de fotos da prisão de Herzog divulgadas na imprensa. Percebemos aqui que a abertura do texto também revela a afinidade ideológica do jornalista-narrador com a revista, por escolher tratar de um protesto como esse. Isso porque a revista costuma ser bastante crítica em relação aos veículos de

imprensa mais alinhados ao neoliberalismo.

Para caracterizar Ortellado, o narrador lhe confere nome completo, idade e profissão, além de conceder espaço de fala por meio de discurso direto. Todas essas são consideradas formas adotadas para construir efeitos de real, assim como as fotos utilizadas nas duas páginas espelhadas da seção. As imagens, neste caso, não são da autora do texto e não revelam na legenda quem são as pessoas retratadas, mas mostram o exato momento em que os adesivos foram colados sobre o antigo nome da rua, a faixa contra a Rede Globo e o momento de tensão com a polícia.

Ortellado é também apresentado como “pós-doutorando em Filosofia” de “31 anos”, um dos “líderes não declarados” do protesto e autor de um livro, que tem título e editora revelados pelo narrador, o que dá aos leitores mais subsídios para compreender essa personagem como representação de alguém que existe de verdade. São as falas de Ortellado que explicam a motivação da personagem e do manifesto organizado pelo Centro de Mídia Independente. Pode ser que, por ser um dos líderes, ele tenha sido escolhido pelo narrador para ser a voz que explicará o que incita o protesto:

Autor do livro *Estamos Vencendo – Resistência Global no Brasil* (Conrad Editora), que reúne fotos do movimento antiglobalização no País, Ortellado diz que a troca de placa é uma reação atrasada à mudança de nome da Avenida Água Espraiada, em dezembro de 2003:

– Resolvemos aproveitar o Dia da Democratização para lembrar o absurdo que foi essa homenagem. Existe uma lei, de 1978, que diz que é proibido mudar o nome de uma rua, a não ser em caso de constrangimento ou de duplicidade. (SOUSA, 2004, p. 8, grifos do autor).

O desenvolvimento da narrativa começa pelo anúncio da venda de DVD do *Cidadão Kane* pela personagem “Legume”, que vem se somar a Ortellado no conjunto das que são escolhidas pelo narrador para figurar uma reação ao monopólio dos meios de comunicação. A personagem, desta vez, é apenas apresentada por seu codinome e chamada de camelô-militante. O narrador usa discurso indireto para explicar que o jovem de 20 anos “diz não ter nome de verdade”. Com isso, ficamos com a impressão de que o jornalista tentou obter o nome completo, mas que, por opção da fonte, não foi identificada, algo que pode ocorrer no jornalismo. Pela ação que Legume tem na narrativa – vender cópias piratas do DVD *Além do Cidadão Kane*, filme que não pode ser exibido no Brasil por proibição na Justiça a pedido da Rede Globo –,

podemos supor que ele não se identifica para não ser alvo de implicações legais.

No desenvolvimento da intriga, ocorrem dois momentos de clímax, recursos que ajudam a fazer com que o leitor mantenha a atenção no texto. Um deles será “ao som de meia dúzia de tambores, às 15 horas”, quando as placas da rua começam a ser adesivadas com o novo nome. A personagem Fabio Soprani, 21 anos, estudante de Direito, tem a função de ser o gancho para o próximo momento de tensão. No momento em que ele olha para a quinta placa colocada na avenida e justifica sua presença no movimento (o narrador destaca uma fala de Soprani por meio de discurso direto), um carro de polícia aparece de forma brusca em meio à manifestação.

Para os momentos de tensão, o narrador também reserva estratégias de produção de veracidade, por meio de uma descrição minuciosa do ocorrido, como a indicação do número da viatura e números de policiais no local:

Soprani é atrapalhado pelo carro de polícia que freia bruscamente sobre a faixa da direita, obrigando os estudantes a saltar para a calçada. Os policiais da viatura M 12491 saem do carro com os cassetetes à mão. [...] A tensão aumenta e, de repente, a antiga avenida é tomada por viaturas e sirenes. Contados nos dedos, são uns 20 policiais para uns 40 manifestantes. (SOUSA, 2004, p. 9).

Enquanto as personagens que representam os manifestantes dominam as ações da primeira sequência, as que figuram os policiais são as principais condutoras de reações no momento de tensão da intriga. Quase todas ganham visibilidade por meio de discurso direto e são apresentados pelo cargo e nome utilizado na carreira militar – soldado Dutra, soldado Ellen, terceiro-sargento Santana, segundo-sargento Azevedo. Esse tipo de referência a policiais militares é comum nos relatos jornalísticos.

Alguns têm ações brutas no momento de tensão, como a soldado Ellen, que diz: “É gás, meu. É gás. Com baderneiro não dá pra conversar!” (SOUSA, 2004, p. 9). Já o soldado Dutra prende Ortellado “sem que ninguém compreenda por quê”, diz o narrador. Entretanto, o terceiro-sargento Santana e o segundo-sargento Azevedo são os que agem de forma mais amena.

Ao se encaminhar ao final da manifestação, o narrador traz o contraponto das pessoas que parecem estar alheias à disputa em torno de quem teria defendido a ditadura, supostamente o jornalista Roberto Marinho, e quem teria morrido em consequência, no caso, o jornalista Vladimir Herzog: justamente os moradores da grande favela instalada às margens da avenida.

É com o questionamento que também serve de título a esta *Brasileira (Quem é esse Vladimir?!)*, que o narrador conduz a narrativa à sequência final, apresentando pelo menos duas personagens, com nome completo e idade (Isael da Rocha Oliveira e André dos Santos). Elas têm como função na narrativa dizer que não sabem quem foram os dois jornalistas e encaminhar o texto para a seguinte conclusão: aquela discussão só é relevante dentro da disputa da democratização dos meios de comunicação, e não para quem vive na região. Isso pode ser conferido no último trecho do texto, a fala de uma dessas personagens selecionada pelo narrador:

– A coxinha (*gíria para polícia*) prendeu o outro lá só porque ele colou aquele papel na placa? Eu não entendi também por que é que eles não fizeram isso pra colocar de novo o nome Água Espraiada, em vez de outro jornalista. Eles são jornalistas?. (SOUSA, 2004, p. 9, grifo do autor).

O espaço da narrativa, a rua onde ocorre o protesto, é localizado pelo narrador, mas não é descrito em detalhes. A função dele, neste texto, é apenas situar as ações das personagens. A mudança do nome dessa rua foi um estopim para guiar o protesto de um grupo que, ao que parece na narrativa, não interage com o local fora desse contexto. O que não ocorre com as personagens apresentadas ao final do texto. Elas, sim, ao morar em uma favela próximo à rua, parecem ter uma interação maior com esse espaço. Por isso mesmo os depoimentos de que não entendem aquela discussão são importantes para o desfecho da história.

Este texto é exemplar para pensarmos a rua como espaço também simbolicamente demarcado para manifestações políticas e palco de protestos. O embate entre manifestantes e policiais é relato comum na grande imprensa quando ocorrem protestos nas ruas, mas a forma como o antagonismo é desenhado nesta narrativa é menos frequente: ressaltar a exaltação da polícia.

Além disso, a narrativa nos leva a questionar o quanto o nome oficial atribuído às ruas é ou não um processo que se estabelece como marca de apropriação do espaço nos tempos atuais, pois os próprios moradores da região não sabiam de quem se tratavam os dois jornalistas sugeridos para nomear a rua: Marinho e Herzog.

Podemos ver, então, que já no título estão inseridas as questões da desconexão dos manifestantes em relação à população local, uma vez que eles não dialogaram com a comunidade sobre a troca para outro nome, da desinformação política dos moradores e dos

nomes que são emblemáticos para alguns, mas que nada significam para aqueles que ocupam o espaço.

A polifonia do texto está na apresentação de diferentes perspectivas sobre o protesto: os manifestantes demonstram seu descontentamento com a mudança de nome da rua, os policiais explicam porque os protestantes não podem agir daquela maneira e, por fim, os moradores da favela instalada à margem da avenida relatam porque o nome da rua poderia continuar igual.

5.1.5 Rua João Briccola

Assinada por Sérgio Lírio, a narrativa *Ilustres desconhecidos* foi publicada em 15 de dezembro de 2004, sob a cartola *Brasiliana* (ver Anexo E). Entre as milhares ruas de São Paulo, muitas não têm nome e outras tantas são desconhecidas de muitos paulistanos. Alguns habitantes da cidade respondem se conheciam as personagens escolhidas para nomear algumas ruas. Essa é uma síntese do que trata o texto.

Os conflitos desta seção são menos explícitos e podem ser melhor percebidos se dividirmos a narrativa em algumas sequências. A primeira é a apresentação da Rua João Briccola, que fica no centro da cidade de São Paulo, pelo desconhecimento de três personagens. Antônio José Pires é apresentado pelo narrador em um primeiro momento como angolano, jornalista e dono do único comércio legal da via. Neste trecho, o narrador usa alguns números e designações para aproximar o leitor desta personagem e do espaço em que está interagindo e também para produzir efeitos de veracidade:

O angolano Antônio José Pires é dono do único comércio legal da pequena João Briccola. Nos últimos 13 anos, o jornalista gasta parte do dia a observar o movimento dos camelôs nas imediações de sua banca de jornal e a imaginar quem teria sido o homem que dá nome à viela de 600 metros onde ele ganha a vida. (LÍRIO, 2004, p. 8).

Logo depois, entram na história os irmãos Josivaldo e Samuel, que há dois meses ocupam o espaço para vender “CDs exclusivos”. Como Antônio é o único a ter um comércio legal na João Briccola, supõe-se que os dois, que não recebem sobrenomes e são caracterizados pelo narrador como adolescentes, estejam entre os camelôs também citados no primeiro

parágrafo. Estabelece-se aqui uma certa relação de antagonismo entre as primeiras personagens, em relação ao que seria comércio legal e ilegal, expresso por meio do espaço, que reflete as hierarquias de poder e bens.

O narrador volta a falar de Antônio, trazendo mais referências de realidade para o leitor: “58 anos, 27 de Brasil”. E é neste momento que o angolano ganha voz na narrativa, por meio de discurso direto. Será nesta fala que a personagem expõe, por meio de uma pergunta, a curiosidade que sente sobre o nome da rua e a decepção de que não exista mais as explicações trazidas por um antigo jornal, o *Diário Popular*. Ele ainda reitera que, mesmo nesse veículo, nunca tenha havido como sanar sua dúvida de quem foi João Briccola.

O homem que deu nome à rua é, então, apresentado pelo narrador, que não chega a citar a fonte da pesquisa feita, contrariando um pouco a busca por efeito de real comum na narrativa jornalística. No entanto, ao dizer “Briccola (esta é a grafia correta)”, elucidando um questionamento das personagens anteriores, este narrador busca causar no narratário a sensação de certeza, ou seja, de que ele realmente sabe a informação. Provavelmente, pelo recurso de que o leitor supõe a verificação entre as atribuições do repórter como parte do contrato de leitura entre o jornalismo e seus consumidores.

A rua é então caracterizada como “lateral ao prédio da Bolsa de Mercadorias e Futuros (BM&F)”, e teria recebido o nome de João Briccola porque ele ajudou a fundar a instituição “nos tempos áureos do café”. Aqui o narrador expressa uma localização temporal para ajudar a constituir Briccola e conduzir o leitor no entendimento de por que talvez seja tão difícil realmente saber quem foi a pessoa homenageada com o nome de uma rua.

O narrador faz uma pausa no questionamento dos nomes e traz mais estatísticas e dados para, por meio da produção de efeitos de real, referenciar a problemática da nomeação das ruas da capital paulista: “São Paulo tem 50 mil ruas que ocupam 15,5 mil quilômetros de extensão. Muitas não têm nome. A maioria homenageia gente desconhecida dos atuais habitantes da cidade” (LÍRIO, 2004, p. 8). A questão levantada pelo jornalista lembra o desafio temporal que a cidade, entendida como um palimpsesto, segundo Pesavento (2004), acaba por impor. As marcas de experiência de uma rua, para serem descortinadas, requerem um olhar investigador que nem sempre os caminhantes comuns da cidade possuem.

O conflito desse distanciamento entre os anônimos e os ilustres nomes das ruas dá partida à próxima sequência da narrativa, quando o narrador traz a personagem Nabil Bonduki.

Ele é apresentado como vereador, mas logo na sequência o narrador deixa claro que ele não se reelegeu. Ainda assim, é dele um projeto recentemente aprovado na Câmara, cuja lei sugere que a prefeitura seja obrigada a oferecer aos cidadãos explicações sobre os nomes de ruas e monumentos. Bonduki, designado também pelo narrador como “arquiteto de formação”, é uma personagem que tem como função, então, tentar resolver os conflitos até aqui apresentados. Por meio de discurso direto, o vereador apresenta um outro conflito em sua fala, decorrente dos anteriores: “São Paulo vivenciou um crescimento veloz e não existe uma relação dos habitantes com o espaço físico. Como não conhecem a história do lugar, os moradores não se preocupam em preservá-lo” (LÍRIO, 2004, p. 8).

A fala do vereador é bastante questionável no primeiro trecho, pois de que forma os moradores de uma cidade não se relacionam com o espaço físico? Principalmente em São Paulo, onde milhões de pessoas circulam nas ruas diariamente? Talvez o que ele queira enfatizar, e não tenha ficado claro, é que muitas vezes essa relação é desconectada com alguns significados, como as marcas históricas depositadas, conforme ele explica no trecho seguinte.

A partir daí, percebemos que, como pano de fundo, uma das questões levantadas pela narrativa *Ilustres desconhecidos* seria como as pessoas que vivem em metrópoles do porte de São Paulo interagem com ruas e espaços desse local. Como fazer com que esses habitantes se sintam atraídos pela história da cidade e incluídos nesse espaço? Esse é um dos questionamentos que fica explícito na motivação da personagem.

A próxima sequência volta para o problema de reconhecimento dos nomes das ruas, dessa vez, sob a ótica de Bonduki. É ele quem cita como exemplos – por meio de discurso indireto –, a via 25 de Março e o solar da Marquesa de Santos. Ao falar deste prédio, conduz agora o conflito da narrativa para os monumentos históricos. Com isso, abre-se uma nova sequência, em que a personagem Everaldo Batista dos Santos será um artifício do narrador para conduzir a nova perspectiva do conflito na intriga, lembrando que a personagem é também parte de um processo de mediação entre o real e aquilo que precisa ser configurado de forma inteligível. Ela é um misto de criação e representação: o jornalista-narrador a seleciona e lhe dá voz, visibilidade e inteligibilidade.

Se muitos paulistanos ignoram e não preservam os espaços da cidade, essa personagem é apresentada como uma “espécie de curador da obra”, no caso, um grande mural de pastilhas de Di Cavalcanti. A obra de arte está presente no Edifício Triângulo, na esquina da Quintino

Bocaiúva com a José Bonifácio, na região central de São Paulo, onde ele é zelador. “Nascido em João Pessoa”, “zelador”, “trabalha há sete anos”, “paraibano” são as designações usadas para a personagem de Everaldo. O narrador diz que o prédio “destaca-se na arquitetura caótica do centrão”. Este trecho revela também a polifonia de São Paulo, expressa também pelas diferentes formas arquitetônicas encontradas na cidade e, como acredita Canevacci (1997), edificações que também “falam” a seus habitantes, gerando diferentes interações. Neste caso, a “fala” do Edifício Triângulo gera em Everaldo um “imenso orgulho de trabalhar aqui” (LÍRIO, 2004, p. 9)

A construção de personagens pela oposição ou pelo conflito é algo bastante comum em jornalismo. Essa é uma estratégia do narrador adotada ao trazer Everaldo para a história, pois ele é um, entre tantos habitantes da cidade, que se importam com a preservação de um espaço. Everaldo tem como projeto, que recebe do narrador o adjetivo de “ambicioso” – estratégia para produzir a sensação no leitor de que é algo difícil para a vida de um zelador –, criar um mural com informações sobre a obra.

O narrador pausa mais uma vez a narrativa para tratar de um outro objetivo do projeto de Bonduki: inibir a prática comum na Câmara de Vereadores de sugerir alterações de nomes de ruas, praças e monumentos. Neste trecho, o jornalista-narrador – que não deixa marcas de sua presença na enunciação na maior parte do tempo – confere estatísticas que ajudam a comprovar a situação, mas também deixa-se revelar por meio de um ponto de vista, ao afirmar que é para fazer média com aliados políticos ou eleitores que esses projetos “entopem” a Câmara:

Para fazer média com aliados políticos ou eleitores, vereadores entopem a Comissão de Política Urbana com projetos que sugerem alterações de nomes de ruas, praças e monumentos. Entre 2003 e 2004, foram 156 sugestões. Outras 117 propostas pretendiam batizar locais sem nenhuma dominação. Não bastasse, o Executivo às vezes despende tempo e esforço político para fazer homenagens. (LÍRIO, 2004, p. 9).

Esse posicionamento é discretamente retomado quando o narrador se direciona à sequência final do texto: “Nem todos os pedidos atendem a interesses particulares. Às vezes prevalece o desejo dos moradores do local”. Com o caso inusitado da Rua Cornucópia, ele

encerra o texto. Ainda que Cornucópia fosse símbolo grego da agricultura e do comércio, esse argumento não convenceria os moradores da rua. Para eles, o nome lembra corno. É com o recurso da ironia que o narrador finaliza o texto:

“Você sabe como é, o pessoal se sente ofendido. Lembra corno. Muitos têm vergonha de identificar o endereço na hora de preencher uma ficha de emprego ou fazer um crediário”, afirma o vereador Eliseu Gabriel, autor do projeto que sugere a modificação do nome da rua.

Por escolha dos moradores, a via passará a chamar-se Mathilde Carlos Montesanti, líder religiosa da região. Freud (que não foi homenageado em São Paulo) explica”. (LÍRIO, 2004, p. 9).

Para aproximar a representação das personagens de sua existência no mundo reportado, o angolano, o vereador e o porteiro aparecem retratados entre as cinco fotos escolhidas pelo Primeiro-Narrador para ilustrar as duas páginas.

As diferentes visões de mundo desse texto podem ser percebidas tanto nas falas das personagens quanto pela maneira que o jornalista-narrador dispõe as perspectivas que cada uma tem sobre o que significa a toponímia das ruas. Para alguns, esse nome terá um valor simbólico, para outros, representará uma dimensão política, enquanto há também aquele que acredita que representa um vínculo com a comunidade.

5.1.6 Avenida Paulista

De Rodrigo Martins, a *Brasiliiana* publicada em 4 de outubro de 2006 leva o título *A Paulista invisível* e tem como objetivo mostrar as personagens anônimas da Avenida Paulista (ver Anexo F). Para isso, o narrador percorre a via atrás de histórias para contar. No trecho inicial, o narrador descreve uma avenida que tanto apresenta significados em mutação, se pensarmos em uma semântica da cidade (BARTHES, 1993), quanto demonstra que ela pode ser um lugar onde se sobrepõem diversas vozes (CANEVACCI, 1997).

Há muitas avenidas paulistas. Uma é a vitrine das grandes corporações financeiras, dos executivos empertigados, da arquitetura moderna que reveste os imponentes edifícios, como a torre espelhada do Banco Bic. Outra é o palco das constantes manifestações políticas e comemorações esportivas, a via que melhor exemplifica a lentidão do trânsito paulistano na hora do rush. Outra ainda é o lar de 12 mil habitantes, que se orgulham de ter acesso a uma ampla rede de bares, restaurantes, cinemas, museus e espaços culturais a poucos passos de casa, ou melhor, do apartamento. (MARTINS, 2006, p. 6).

Esta narrativa tem uma divisão interessante, que parece coincidir com o percurso do repórter pela avenida, espaço dinâmico em que se constata a movimentação dele e das personagens. Em sua proposta de mostrar uma outra visão sobre esse espaço, ele percorre a superfície, vai ao subterrâneo e retorna a superfície. A simulação desse andar pode ser percebida no texto após a introdução.

A parte introdutória trata da visão mais conhecida da Paulista, centro financeiro e um dos principais pontos turísticos da cidade de São Paulo. O caminho que o narrador “percorre” para descrever a via, neste primeiro momento, é como a figura ambulatória que amplifica o detalhe, como diz Certeau (2014). A Avenida Paulista que conhecemos pelo noticiário e pelas telenovelas é quase sempre a dos grandes negócios, do trânsito lento, da vida cultural que ferve. O espaço é carregado de características socioeconômicas, e a função de descrevê-las logo no início do texto é também situar o local onde se darão as ações das personagens para que se compreenda como elas interagem com ele.

Neste mesmo percurso, o jornalista-narrador aponta a arquitetura que é registro da memória daquele espaço, como o prédio do Banco BIC. Já quando ele escolhe o adjetivo “empertigados” e o tipo “executivos” para falar dos pedestres da avenida, quer dividir com o leitor a imagem de interações e identidades consensuais da Paulista. Ao escrever “a poucos passos de casa, ou melhor, apartamento”, também tem a intenção de ressaltar que, nos locais próximos à famosa avenida, imperam os prédios de apartamentos.

Pouco depois, ainda na primeira fase da intriga, o narrador apresenta um contraponto à visão do senso comum da Paulista, a “arena dos personagens anônimos”. O autor parece pretender, quando usa as expressões “pouco reconhecida” e “curiosas histórias”, mobilizar e seduzir o leitor para o texto que vem a seguir.

Depois desse início, temos a parte de desenvolvimento da intriga, quando se percebe a

mudança de perspectiva do autor. Ao tratar da mesma via, ele deixa os executivos empertigados e vai ao cenário de interações que inclui artistas de rua, camelôs, religiosos, mendigos e pesquisadores. Ele passa, então, a focar na descrição das personagens que sustentam a Paulista “invisível” – designação que é usada no título, mas não no texto. A invisibilidade é o conflito vivido pelas personagens elencadas.

Quatorze personagens compõem a narrativa de *A Paulista invisível*. Sabemos que as personagens precisam ser analisadas como opções do narrador na construção da sequência da intriga. O número parece expressivo como escolha do jornalista-narrador para dar veracidade à avenida que ele quer construir como “arena dos personagens anônimos”. Ele opta por apresentá-las na sequência do seu percurso pela via. Com isso, podemos perceber que o próprio jornalista-narrador é uma personagem. Por mais que sua aparição seja discreta, a forma como ele escolhe dispor o texto revela uma busca pelas personagens que sustentam a Paulista “invisível”. A interação que ele, como personagem, tem com o espaço, é por meio dessa função, da pauta que escolheu.

Também podemos dividir as 14 personagens descritas conforme as funções que exercem no conflito apresentado na intriga, expostas pela forma como interagem com a avenida e os outros habitantes desse espaço: as que clamam por atenção, as que apelam de forma sutil e as que preferem se manter na discrição. Ainda na superfície, o narrador apresenta seis delas: o homem-placa sonhador Rogério Gonçalves, 30 anos, a prestadora de serviços para o Ibope Eliana Carvalho, 40 anos, o missionário hare krishna Rãmalandra Rrpa Dos, a enfermeira Carmem Coutinho, 55 anos, o artesão José Ferreira, 49 anos, e o tocador de acordeão Sebastião Moreira, 68 anos. Todos têm seus nomes completos, trabalhos e idades apresentados, artimanha do narrador para produzir efeitos de real. Assim como três deles estampam as fotos que preenchem as páginas – imagens que têm como crédito o mesmo autor da narrativa. Essas personagens estão entre aquelas que clamam por atenção.

A apresentação da sétima personagem, o vendedor de livros Silas Rocha, indica também o momento em que o narrador parte das calçadas rumo ao subterrâneo. Silas, junto a um grupo de livreiros, está instalado na passagem subterrânea da Consolação, estação de metrô. O texto dá a entender, por uma fala em discurso direto de Silas, que aquele espaço foi transformado pela ação deles: “O local estava destruído, sem iluminação e sem lixo” (MARTINS, 2006, p. 6).

A partir do subterrâneo, o narrador escolhe outras quatro personagens. O engenheiro Gilberto Dimitrov e o eletricista Fernando Baptistucci trabalham na manutenção de transformadores e de cabos da rede subterrânea da Paulista. Baptistucci também está em uma das seis fotos da seção, em seu local de trabalho, o que também confere efeito de real à narrativa. A descrição do espaço onde trabalham (“cubículos de 20 metros quadrados cravados no subsolo da avenida”) dão pistas de uma rotina difícil de trabalho nesse local. Já o metroviário Airton Mariani tem, entre outras tarefas, a função de socorrer as pessoas que caem nos trilhos. O supervisor da estação, Florentino Batista Cadima, explica que os metroviários também têm a função de identificar potenciais suicidas.

O jornalista-narrador volta, então, à superfície, onde encaminha o texto para a parte final. Ainda na intenção de reforçar uma Paulista que pode não ser percebida por todos, o jornalista-narrador ainda indica outras três personagens que, como ele mesmo adverte logo no início da narrativa, são pessoas que preferem a discricção. O porteiro-segurança José Luiz da Silva precisa cuidar, no turno da noite, de um prédio abandonado há 10 anos.

No meio dos arranha-céus, um casarão tombado é cuidado pelo caseiro Adolfo Rodrigues, igualmente retratado em uma das fotos feitas pelo autor desta *Brasiliiana*.

A última personagem apresentada pelo jornalista-narrador é o carroceiro Norberto Pereira. Na fala de Norberto escolhida pelo autor, depreende-se que ele não se importa com a invisibilidade, pois prefere “trabalhar por conta própria na rua”. No entanto, o texto é encerrado pelo narrador de forma a levar o leitor a sentir a invisibilidade de Norberto. Faz isso quando diz: “Atarantado com os afazeres do dia, embrenha-se no meio dos 100 mil carros que circulam diariamente pela Paulista à caça de latas, plásticos e papéis. Em pouco tempo, desaparece na multidão” (MARTINS, 2006, p. 7).

O título da *Brasiliiana* desta edição parece já dar pista de um conflito de ordem social e econômica. Em *A Paulista invisível*, o lead pressupõe que este mesmo espaço carrega várias facetas. O jornalista-narrador apresenta, então, a Paulista que ele chama de arena dos personagens anônimos, que, com curiosas histórias, “dão vida aos 2,8 quilômetros de extensão da avenida” (MARTINS, 2006, p. 6).

É por meio dos conflitos que as ações e personagens serão dispostas na história, e a trama passa a ser tecida conforme são relatados incidentes, peripécias, transgressões, anormalidades. Nesta *Brasiliiana*, sete personagens clamam pela atenção dos pedestres, como o

panfleteiro Rogério Gonçalves, a pesquisadora do Ibope Eliana Carvalho, o missionário Hare Krishna Rãmalandra Rrpa Dos, a enfermeira Carmem Coutinho, o artesão José Ferreira, o músico Sebastião Moreira e o vendedor Silas Rocha. As personagens são definidas por nome completo e profissão.

No centro das grandes transações econômicas, todos vivem a iminência dos pequenos conflitos, como Rogério, quando brincou com uma moça e foi mal interpretado pelo namorado dela. Carmem precisa algumas vezes puxar os senhores pelo braço para tirar-lhes a pressão, de forma a, sem emprego, garantir alguns trocados para pagar a faculdade da filha.

O poder público aparece como gerador de conflitos para pelo menos três personagens, pista de que a cidade é também palco de diferenças de visão dos políticos que a governam e seus habitantes. Os artistas que expõem no chão precisam muitas vezes ficar de olho na polícia. José, às vezes, é ameaçado de ter as esculturas feitas com casca de cajuzeiro confiscadas. A polícia também costumava perseguir o grupo de livreiros de Silas, que passou a ocupar uma passagem subterrânea da Consolação, local onde antes o medo fazia com que as pessoas evitassem de passar por ali. Já o carroceiro Norberto, que morava na Paulista, precisou mudar para ruas do entorno, de maneira a fugir dos fiscais da prefeitura. A fiscalização da prefeitura provavelmente seja mais forte em locais como a Paulista, onde os olhos do Estado ficam mais atentos devido ao valor da região por sua distribuição de bens. Com a carroça, Norberto também precisa enfrentar o tráfego. Se são personagens invisíveis, como sugere o título da narrativa, ao mesmo tempo tem uma atuação limítrofe, pois trabalham, mas de forma informal, sendo sempre fiscalizados pelo Estado.

Os moradores de rua também estão entre os anônimos apresentados nesta *Brasília*. Nos lugares abandonados da Paulista, como o edifício Dumont Adams, ao lado do Masp, eles encontram espaço para se abrigar, mas são enxotados pelo porteiro José. O jornalista-narrador o apresenta como alguém que tem esta função, mas que, muitas vezes, é acometido pelo sentimento de pena. O conflito dá lugar à compaixão. Isso lembra que, no espaço, ocorrem distanciamentos, mas também empatia.

Em *A Paulista invisível*, ao apresentar as personagens, o jornalista-narrador usa o recurso do discurso direto para cada uma delas. A ideia do uso das citações frequentes é causar no leitor a impressão de que são pessoas reais que estão falando, sem a intervenção do autor do texto. No entanto, cabe aqui ressaltar que, ao escolher trechos para as situações, o jornalista

escolherá aspectos dessas falas que pretende ressaltar. Um artifício que busca encobrir a subjetividade, ao induzir o leitor a pensar que as citações reproduzem literalmente o que a fonte desejou falar.

O jornalista-narrador também faz uso abundante de números. Ele destaca que o engenheiro e o eletricitista que trabalham no subterrâneo são responsáveis pela manutenção de 90 transformadores e de 41 quilômetros de cabos de rede subterrânea, que garantem o fornecimento de 84 milhões de quilowatts/hora de energia por ano, o que equivaleria a R\$ 33 milhões. Esses dados, ao conferirem precisão ao relato, outorgam efeito de real à narrativa.

Mesmo quando o narrador não tem o número que precisa para ressaltar a veracidade do que fala, também explica o porquê. Um exemplo é quando fala do metroviário que tem a missão de socorrer pessoas que caem nos trilhos do trem. O jornalista-narrador coloca entre parênteses que o Metrô de São Paulo não divulga estatísticas a respeito.

Ao apresentar o prédio de paredes pichadas cuidado por uma das personagens da Paulista “invisível”, o autor faz uso de dêiticos espaço-temporais tanto para mostrar que está abandonado há bastante tempo (“há mais de dez anos”) quanto para localizar o próximo elemento da narrativa (“a alguns metros dali”). Antes disso, no início da narrativa, cita a torre do Banco BIC, situa a Avenida Paulista entre o Paraíso e a Consolação e aponta a calçada do Parque Trianon como o espaço onde o artista vende suas esculturas. Também descreve a passagem subterrânea da Consolação.

O caminho percorrido pelo narrador na rua que apresenta as personagens no ritmo de sua caminhada, revela a relação desse jornalista com a rua. Ele se deixa levar pelo percurso, conversa com as pessoas, apresenta-as no texto, o que reitera a rua como um espaço simbolicamente demarcado para o jornalista, local de apuração de histórias.

O texto também demonstra recursos que buscam levar o leitor a interpretações subjetivas, que podem suscitar diferentes estados de espírito no destinatário. No primeiro parágrafo, o narrador recorre a muitos adjetivos para causar no leitor a perspectiva de uma avenida de magnitude: “Grandes corporações”, “imponentes edifícios”, “ampla rede”. Logo depois, no segundo parágrafo, o jornalista-narrador traz números para conferir ainda mais rigor e veracidade ao que fala: relata que 800 mil pessoas circulam pela avenida diariamente e que esta tem 2,8 quilômetros de extensão.

Quando apresenta “o homem-placa sonhador”, parece que o jornalista-narrador busca

fazer com que o leitor sinta simpatia pela primeira personagem citada por Martins. É também ao panfleteiro que o autor atribui um sorriso maroto ao final de uma fala, deixando que o leitor decida se o que o homem disse era verdade ou não. Já na última personagem, a expressão “homem de poucos amigos” é utilizada para causar comoção quanto ao carroceiro de vida difícil e pouco dinheiro.

Outro traço de subjetivação, que também mostra que o narrador estava atento à cena descrita, é sutilmente revelado quando ele menciona o missionário hare krishna:

Rãmalandra Rrpa Dos, missionário Hare Krishna, garante ter mais êxito: “Pelo menos 30% das pessoas abordadas compram os nossos livros”. Será? Ao observá-lo, percebe-se que apenas um entre dez pedestres para para conversar. Não compra nada. “Os apressados podem demorar um mês, mas um dia eles atendem ao chamado.” (MARTINS, 2006, p. 6).

As descrições de um número expressivo de personagens, que ganham função, nome próprio, poder de fala, conforme o narrador caminha pela rua e parece que as vai encontrando, não apenas é um artifício em busca de efeito de real pelo excesso descritivo, mas uma intenção de dar visibilidade e poder de voz às personagens antes invisíveis, como o efeito de igualdade citado por Rancièr (2010). Pode parecer excessiva a descrição de 14 personagens, mas possivelmente é uma estratégia do narrador para mostrar que as vivências da Paulista podem ser sentidas tanto pelos executivos empertigados quanto pelos anônimos.

Podemos dizer que essa rua é espaço de uma realidade urbana, a qual o jornalista-narrador percorre e faz a escolha de assumir a mediação narrativa. Disso, vem a rua reconstruída por ele, por meio da tessitura da intriga. Nesse processo, ele opta por dar visibilidade às pessoas invisíveis, aquelas que trabalham, mas o fazem na informalidade e, assim, essa narrativa produz uma nova inteligibilidade para o espaço. Com essa busca do jornalista-narrador, ele dá um outro sentido à avenida e questiona o totalizador das imagens citadas no parágrafo de abertura.

Apenas o grande número de personagens não necessariamente expressaria uma narrativa polifônica, pois sabemos que a polifonia não é uma questão de quantidade de pessoas e fontes citadas, mas a apresentação de uma diversidade de perspectivas. No entanto, temos aqui pelo menos quatro pontos de vista sobre a avenida: das pessoas que precisam clamar por atenção, daqueles que trabalham no subterrâneo, dos mais discretos e também a do próprio jornalista-narrador. Neste texto, ele é como uma personagem, cuja busca revela também um ponto de vista.

5.1.7 Travessa Arroio Uirapuru

História nos muros é a narrativa assinada por Luiz Alberto Carvalho e, sob a cartola *Brasiliiana*, publicada em 29 de outubro de 2008 (ver Anexo G). O texto trata de contar sobre um projeto que registra, por meio da pintura nos muros, os relatos de antigos moradores da travessa Arroio Uirapuru, no Parque Residencial Cocaia, extremo sul de São Paulo, um bairro de periferia, e o que motivou quatro jovens a realizar a iniciativa.

Neste texto, o conflito principal é socioeconômico, pois se passa na periferia paulistana, em um local antes conhecido como Morro da Macumba e hoje uma área, como descrita pelo narrador, de “ocupação desordenada e muitas vezes irregular por casas com tijolos expostos” (CARVALHO, 2008, p. 6). O conflito fica explícito pela conduta das quatro personagens apresentadas, revelado na forma de motivação em manter a memória do bairro. A importância delas fica registrada pela abertura do texto: é o nome deles que começa o primeiro parágrafo. Paula Dias, Everaldo, Jonatas “Jonato” dos Santos e os irmãos Everaldo e Ronaldo Costa são descritos como os líderes de um projeto que tem como objetivo “tornar a vida mais colorida e em contar a história do bairro”.

O desenrolar da intriga pode ser dividido aqui em uma sequência de apresentação do local, o desenvolvimento, parte em que projeto e personagens são descritos, e um encerramento. Na fase inicial, não fica bem claro porque apenas Paula, Everaldo e Jonato são descritos por suas semelhanças físicas – “o corpo delgado, a pele negra, os cabelos crespos compridos [...]”. Como os três aparecem na primeira foto das cinco que são expostas na página, aparentemente o autor da narrativa se encontrou pessoalmente com os três juntos.

O narrador parte, então, para uma descrição detalhada da travessa Arroio Uirapuru, destacando detalhes que ajudem o leitor a compreendê-la como uma rua de periferia:

A mensagem deve ser facilmente compreendida, inclusive pelos motoqueiros que sobem e descem a íngreme travessa Arroio Uirapuru, uma das veias de pedra e terra batida nascida na estrada Canal do Cocaia, no Parque Residencial Cocaia, no extremo sul de São Paulo. Como muitos caminhos da periferia paulistana, do começo da rua não se enxerga o fim. (CARVALHO, 2008, p. 8).

A descrição do espaço serve para ajudar a definir as personagens e suas classes sociais, mas também tem uma importância funcional para a narrativa ao situar as ações de Paula, Everaldo e Jonato. Por meio da arte, eles querem transformar a percepção da comunidade sobre o espaço onde essas pessoas moram. Não fica claro se eles ainda moram no Cocaia, mas a narrativa revela que os três, em algum momento, residiram ali.

Ao demonstrar a localização exata de onde começam as pinturas nos muros (“Em uma esquina próxima ao ponto final da linha 5362/10, que sai da Praça da Sé”), o narrador tenta causar a impressão de que esteve no local, algo também sugerido pelo uso do adjetivo “surreal” para aquilo que vê no quarteirão. A posição discreta assumida até aqui dá lugar a pequenas frações de subjetivação do narrador. Por que “surreal”? Pode-se inferir aqui a imagem esperada da periferia pelo jornalista-narrador. O painel pintado é surreal para ele provavelmente porque o consenso não espera arte, narrativa, memória de um lugar como a periferia, lembrando que o espaço periférico costuma ser abandonado pelo Estado e não representar uma área de interesse para o mercado imobiliário.

A fachada que tem desenho de riachos e plantas e árvores feitas de gesso, arame e fita crepe são chamadas pelo narrador de “o retorno da floresta” e “apenas o primeiro capítulo”, o que é coerente com a descrição do que os artistas têm em comum no início da narrativa (“a vontade de contar uma história”) e o próprio título escolhido pela narrativa (*História nos muros*).

Na parte do desenvolvimento da narrativa, o relato começa ancorado na motivação das personagens, e o narrador utiliza números para dar efeito de real quando menciona o engajamento da comunidade no projeto:

Na construção da autobiografia, toda a comunidade participa. As 3 mil folhas cortadas e pintadas de verde foram extraídas de 1,5 mil garrafas de plástico doadas pela população. A garotada caçava entulhos e até mesmo aqueles que vivem da reciclagem resolveram depositar a contribuição em uma grande sacola. Outros tornaram-se auxiliares de Jonato e Ronaldo na formação do painel. (CARVALHO, 2008, p. 8).

Ao mesmo tempo que busca efeitos de veracidade, ele se utiliza de uma hipérbole para causar comoção do leitor pela causa: “toda a comunidade participa”. Teria o narrador como saber se realmente todos do local participam da iniciativa? É neste trecho também que os artistas recebem nome e sobrenome, além de aparecer o quarto participante do projeto, Ronaldo Costa,

apresentado como irmão de Everaldo.

Na explicação sobre o começo da transformação da rua, o narrador diz “janeiro deste ano” para fazer uma localização temporal, mas faz uma analepse para relatar que as sementes do projeto são anteriores. O narrador situa o leitor em 2002 e rememora como se originou o coletivo Imagem, atualmente formado pelos artistas que pintaram os muros da Uirapuru. Ou seja, o percurso do narrador é dinâmico – ele apresenta as circunstâncias e as personagens de acordo com o desenrolar da visita ao local –, mas ele faz retrospectões para explicar o passado desse espaço.

As histórias que serviram de base para o grafite são dos moradores da região. Como nem todos podem ser apresentados na narrativa, o narrador precisa fazer uma escolha. Ilda Vieira Vilela é descrita porque foi exemplar para a região, o que é construído no texto do narrador pela enumeração das façanhas de Ilda. Pelo menos cinco ações importantes realizadas por ela em nome da comunidade são citadas pelo jornalista. O fato de Ilda já não estar mais viva também é um critério de escolha do narrador. Ou seja, o narrador opta por ela por potencial de noticiabilidade. Ou, ainda, porque é uma personagem do tipo herói.

Ainda no desenvolvimento da intriga, o narrador faz diferentes descrições sobre Paula, Jonato e Everaldo. Ronaldo fica de fora mais uma vez, o que deixa mais claro que o jornalista-narrador esteve no local para conversar com os integrantes e, por algum motivo, não dito no texto, Ronaldo não estaria presente.

Os recursos usados pelo narrador para a descrição de cada um deles são diferentes. Paula é a única que não tem fala, seja por discurso direto ou indireto. Também recebe uma descrição minuciosa de como se veste: “Ela tem 26 anos e usa óculos de aros e hastes verdes. A mochila marrom combina com o cachecol e dá um ar de elegante à jovem de discurso didático” (CARVALHO, 2008, p. 8). Ela tem uma ação importante que é a de guiar o narrador, quando ele revela uma presença no texto: “Vestida toda de preto, Paula é quem nos recebe em frente ao Projeto Morro da Macumba”. O “nos”, provavelmente, fica implícito como a equipe de reportagem.

O narrador ainda se estende em uma descrição das atividades exercidas por Paula até chegar ao coletivo e é por meio desta personagem que ele apresenta a próxima, o que reforça o projeto dele em construir uma imagem de “guia” para Paula – “O coletivo fez com que descobrisse Jonato, de 26 anos”. Isso se repetirá quando ele apresentará Everaldo: “Por meio de

Jonato, Paula conheceu Everaldo, de 28 anos” (CARVALHO, 2008, p. 9).

Para Jonato e para Everaldo, o narrador reserva uma descrição voltada mais para um passado de atividades que já revelava o talento dos dois. Ao contrário de Paula, em alguns trechos, os dois falam por meio de discurso direto. Nesses trechos, fica mais claro que são personagens que vivem também conflitos econômicos – alguns superados, outros não –, pois precisaram vencer diferentes barreiras para que a arte se tornasse seu sustento.

Paula, da forma como é construída como personagem pelo narrador, parece ser a com menos dotes artísticos e que “agora está em busca de um novo emprego”. Jonato, depois de usar o talento em caricaturas na escola, tornou-se um disputado pintor da região: desenhava boi na porta de aço de açougues, galinhas na de avícolas. Já Everaldo é descrito como um “pichador regenerado” e fã de um artista holandês²⁹, apontando uma transformação da personagem.

Interessante ressaltar que as três personagens têm origem nordestina, ainda que o espaço esteja localizado em São Paulo. Paula e Everaldo são filhos de pais baianos, e Jonato nasceu em uma cidade do interior do Ceará. Isso dá pistas de uma característica típica da cidade: ser uma metrópole que recebe brasileiros de outros Estados em busca de melhores condições de vida. Nem sempre encontradas facilmente por esses migrantes, já que eles “desenham a luta diária e comum a milhares de brasileiros. Por educação, moradia, saúde, saneamento básico, transporte” (CARVALHO, 2008, p. 8).

A narrativa se encerra pela exposição de um conflito e pelo reforço da motivação das personagens: mesmo quando sem querer alguns moradores causam avarias nos muros da Arroio Uirapuru, os três artistas resistem na iniciativa. Pela insistência e pelo projeto que desenvolvem, as personagens ganham poder de noticiabilidade. A descrição do espaço ajuda a compreender as ações que os movem. Por isso o narrador se atém a constituir esse espaço no texto tanto do ponto de vista do que ele enxerga na visita quanto do que ele pesquisa sobre o passado do local. A legenda de uma das cinco fotos na página (“antes da ocupação desordenada, Cocaia tinha extensa área verde”), por exemplo, revela experiências de tempos anteriores.

Os pontos de vista principais são dos artistas, que acreditam no poder da arte para manter a memória e autoestima local, e do próprio jornalista-narrador.

²⁹ A referência é a Theo Jansen, representante da corrente cinética das artes plásticas, por construir obras que exploram movimento e são produzidas por meio de uma combinação entre arte e engenharia.

5.1.8 Rua Al-Silsila

No texto *Sagrados elos imobiliários*, que está sob a cartola *Palestina* e publicado em 12 de janeiro de 2011, Viviane Vaz conta como comerciantes árabes de uma estreita via de Jerusalém, em Israel – limite entre uma mesquita e o Muro das Lamentações – enfrentam o assédio de empresários judeus que querem comprar lojas da rua (ver Anexo H).

O percurso do narrador é dinâmico. Ao longo do texto, ele se movimenta de Jerusalém, em Israel, a Hebron, na Cisjordânia. Na sequência inicial da história, o narrador apresenta, então, o que há na rua de Jerusalém e o que significa o nome da via. A estratégia do narrador é começar a explicação por meio da fala de uma personagem, identificada como “jovem comerciante da rua Al-Silsila”. Aqui não sabemos se Ahmad trata-se apenas do primeiro nome ou do sobrenome:

“Imagine uma corrente. Você vê as extremidades, mas não vê o elo entre as duas pontas. Você precisa juntar os pontos extremos para entender o todo”, diz, com ar de mistério, Ahmad, jovem comerciante da rua Al-Silsila, em Jerusalém. O árabe palestino explica sua metáfora e diz que, para entender a cidade sagrada para as três grandes religiões monoteístas do mundo é necessário ver todos os elos da corrente e juntá-los. Chamada de rua de Davi pelos judeus, Al-Silsila significa “corrente” em árabe”. (VAZ, 2011, p. 12).

O narrador dá entrada ao conflito religioso da cidade, refletido nesta rua, ao utilizar a explicação da metáfora pela personagem, expressa em forma de discurso indireto: “O árabe palestino explica sua metáfora e diz que, para entender a cidade sagrada para as três grandes religiões monoteístas do mundo, é necessário ver todos os elos da corrente e juntá-los”. Identificar o comerciante aqui como árabe palestino não apenas funciona como estratégia de efeito de real como tem a missão de ajudar o leitor a compreender a personagem dentro desse conflito. Neste trecho, o narrador aproveita também para explicar o topônimo da rua: “Chamada de rua de Davi pelos judeus, Al-Silsila significa ‘corrente’ em árabe” (VAZ, 2011, p. 12).

O narrador ainda faz uma descrição do espaço, chamando a rua de “estreita”, mas ao mesmo tempo de “uma das principais” passagens do bairro judeu ao árabe. A localização de início e fim da rua é bem delimitada pelo narrador, que situa até os prédios que ficam em cada ponta da rua. A identificação sistemática dos lugares cumpre a função de transmitir a ideia de

precisão. A descrição minuciosa desse espaço serve também de base para a compreensão do contexto das personagens, das proximidades e distanciamentos que ocorrem na interação entre elas e o local.

O desenvolvimento da narrativa começa quando o narrador descreve uma cena, no tempo presente, o que nos permite aferir que ele estava no local. Ele usa uma indicação de tempo (“é sábado”) e espaço (“no meio da ‘rua da corrente’”) que mostram que atestou aquilo pessoalmente e, desta forma, constrói efeito de real em sua narrativa:

No meio da “rua da Corrente”, dois policiais – um israelense de origem árabe e outro judeu – perguntam aos que se encaminham à mesquita se são muçulmanos. É sábado, e os turistas não têm permissão para entrar. Para os judeus, é onde Abraão ofereceu seu filho Isaac em sacrifício a Deus e o rei Salomão construiu o primeiro templo. Já os muçulmanos acreditam ter sido o local de onde o profeta Maomé viajou aos céus (Al-Miraj). (VAZ, 2011, p. 12).

Pela descrição que opta fazer acima, o narrador reitera também a rua como espaço historicamente demarcado para o jornalista, local onde ele pode apurar as histórias de perto e conhecer suas diferentes interações e marcas. O trecho também mostra a pausa da descrição da visita à rua para uma explicação sobre as marcas históricas desse local e os diferentes significados que assumem para seus habitantes, conforme a religião a que pertencem.

Então o narrador volta ao passeio pela rua por meio do discurso de uma personagem. Omar Jobah terá a função de apresentar o conflito que se origina dos embates religiosos: a persuasão dos judeus em tentar comprar as lojas da rua Al-Silsila. Estas, em sua grande maioria, são de propriedade dos árabes.

Neste ponto, o narrador faz uma analepse para que o leitor entenda a importância da personagem de Omar para o conflito da intriga ou a relação histórica e afetiva que ele tem com esse espaço. Ele relata no texto que foi Omar, “no início de dezembro”, que apareceu em um canal de televisão palestino para denunciar o assédio dos judeus. Com essas inferências, parece que Omar é a personagem de mais relevância nesta edição, por ser condutora da ação que denuncia o eixo principal da narrativa. O narrador demonstra, nas falas por discurso direto, que ele é um homem que defende a rua como algo histórico para seu povo e família.

Talvez pela importância da personagem, Omar recebe uma descrição mais detalhada do que as demais e mais falas por discurso direto. Enquanto Ahmad, a primeira personagem

apresentada pelo jornalista-narrador, é identificada apenas como um jovem comerciante, Omar Jobah recebe também outras designações: “casado”, “58 anos”, “pai de sete filhos”. Dados da vida de Omar também são utilizados pelo narrador como estratégias para dar veracidade ao conflito estabelecido, como o valor do salário de Omar e o quanto ele paga em taxas e impostos pela propriedade da loja:

Aos 58 anos, casado e pai de sete filhos, tira por mês cerca de 3,5 mil shekels (cerca de 2 mil reais, salário mínimo em Israel). Por ano paga 5 mil shekels em impostos pela propriedade do estabelecimento comercial no governo israelense, 12% sobre as vendas e mais 5% em taxas extras. “Toda hora eles aparecem aqui querendo comprar. Os judeus já me ofereceram 750 mil dólares, mas não vendo nem por 1 milhão. Minha família está aqui há 200 anos.” (VAZ, 2011, p. 12).

No trecho destacado, observa-se o olhar estrangeiro de um jornalista-narrador que não é da região. Ele converte para reais o valor do salário em shekels e, dessa forma, aproximar o leitor daquela realidade. Omar também está retratado em uma das quatro fotos que compõem as duas páginas. As imagens são creditadas também à autora do texto.

As demais personagens são menos importantes, com ações que se restringem a reforçar as reclamações de Omar, como Hamed (que não recebe nome completo), dono da última loja árabe no caminho à mesquita. Na fala dele, além do reforço da questão do conflito – ele também não quer vender seu estabelecimento –, Omar é descrito como um líder na rua, que tenta convencer os demais a não vender suas lojas.

Ainda no desenvolvimento da intriga, o narrador apresenta Itzik Gurevich. Quando designada como judeu, a personagem poderia sugerir um possível contraponto, mas a fala dela tem a função no conflito de ressaltar que o desejo de compra dos judeus é uma questão de ideologia religiosa de direita de Israel: “Eles pensam que toda parte de Jerusalém onde estão os palestinos pertence a eles”, diz Gurevich, em fala que o narrador escolheu apresentar em discurso direto. No entanto, a personagem tem aqui uma função relativa ao seu status de “fonte oficial”. Como participante da Organização de Construtores de Israel, é ele quem afirma, por discurso indireto, que a compra de propriedades é uma ação sem impedimentos jurídicos.

Um conflito secundário ainda aparece dentro do já citado – nesse caso, estabelece-se entre os próprios palestinos –, e mais uma vez surge de uma fala de Omar: “Há uma espécie de

castigo para os árabes que vendem os imóveis” (VAZ, 2011, p. 13). A fala da personagem conta que dois árabes que venderam ficaram muito malvistos pela comunidade.

Por meio do resgate de informações passadas, o narrador cita mais uma derivação do conflito religioso: ele traz informações da carta aberta de “41 rabinos” (e aqui o número confere precisão ao relato), que alegava o início de uma tensão entre árabes e judeus e aconselhava que os cidadãos não vendessem nem alugassem casas para não judeus. Nesse trecho, para sustentar a precisão das informações, o narrador usa falas de autoridades reportadas em outros meios de comunicação, associando-as ao nome de instituições, além de situar no tempo a divulgação da carta.

Para o encaminhamento da narrativa à parte final, o narrador opta em trazer mais um conflito que tem origem parecida com a do primeiro, na pretensão de reforçar o sentimento de indignação no leitor. Nesta parte, apresentará outra rua, na cidade de Hebron, na Cisjordânia, onde o conflito da persuasão se repete. No entanto, na rua Ashuhadek, muitos comerciantes venderam suas lojas ou fecharam as portas. A personagem Mohamed (também sem sobrenome) é apresentada como contraponto: é um dos poucos vendedores que ainda mantém sua loja de ferragens aberta. Até aqui, não fica claro porque apenas duas personagens aparecem com nome e sobrenome. Nesta narrativa em específico, parece apenas esquecimento da jornalista.

O narrador descreve esse novo espaço em detalhes, o que nos leva a constatar que esteve no local: “Uma mureta com cerca de 60 centímetros de altura e um check point com dois soldados israelenses separam o comerciante palestino Muneer Abid, 58 anos, de seus clientes árabes no final da Ashuhadek” (VAZ, 2011, p. 13).

Aqui, por meio da recordação da personagem Muneer, apresentado como “um dos donos das quatro últimas lojas que ficaram do ‘lado judeu’ de Hebron”, o narrador relata que aquela rua já apresentou outro cenário de interações, quando judeus e árabes circulavam por ela livremente e em paz. O jornalista-narrador quer aqui ressaltar que os conflitos atuais deram novos significados à rua Ashuhadek. A relação de Muneer com essa rua vai além do comércio: ele é testemunha das diferentes marcas que foram se depositando nas rugas desse local.

Para situar quando se deu essa virada no cenário da rua, o narrador faz algumas analepses: até 1994, para explicar a instituição do processo de paz de Oslo, até fevereiro de 1997, para situar o acordo de redistribuição das forças de defesa israelenses, até 2000, para colocar a Intifada na contextualização do aumento da violência, e até 2003, para a criação de

check points na cidade de Hebron. Essas analepses são possíveis dentro do processo de pesquisa do jornalista-narrador.

Em *Sagrados elos imobiliários*, as personagens apresentadas são de outro país e outra cultura. O conflito mais evidente é entre judeus e muçulmanos em torno das lojas de uma rua, mas, neste caso, chama a atenção que, das seis personagens que têm falas demarcadas na narrativa, apenas uma é judia, e não tem força como personagem antagonista.

O projeto gráfico das *Brasilianas* em outubro de 2006, quando o texto de Vaz foi publicado, também permitia um mapa do local, com informações sobre o que era relatado. Por isso, Jerusalém aparece localizada em um mapa cercado de dados como data de fundação e população no ano de 2009. Tais marcações espaço-temporais ajudam a demarcar o tempo e o lugar da narrativa, mas de forma bastante discreta.

Neste mesmo destaque, também é apontado o significado da palavra Jerusalém, que seria “cidade da paz”. Os conflitos relatados neste texto mostram que os significados da cidade-texto estão sempre em mutação. Ou, como diz Rodrigues (2014), a rua não é um espaço estático. A Al-Silsila e a Ashudadek são exemplos de ruas que podem ser comparadas a palimpsestos, território de diversas camadas de experiências e interações. O conflito fica mais explícito pela perspectiva dos árabes, que são as personagens principais, mas o texto permite que a visão de mundo dos judeus apareça, ainda que mais discretamente, pelo discurso do próprio jornalista-narrador ou por relatos oficiais.

5.1.9 A Disney paulista

A cidade de Ferraz de Vasconcelos, na parte leste da Grande São Paulo, tem um bairro em que algumas ruas foram nomeadas em homenagem a personagens de Walt Disney. Essa é a síntese do que se trata o texto *A Disney paulista*, de Willian Vieira, publicada em 10 de abril de 2013 sob a cartola *Brasiliiana* (ver Anexo I).

A narrativa começa com a fala de uma personagem, em discurso direto, escolhida pelo narrador para causar curiosidade no leitor: “A Minnie só me causa problemas”. A frase é da dona de uma loja que precisa explicar por telefone aos clientes que o nome da rua onde fica seu estabelecimento não é uma brincadeira. A composição da cena e os adjetivos que escolhe para descrever a personagem no momento em que ela faz a declaração levam a acreditar que o

narrador presenciou o ocorrido: “diz a carrancuda costureira Maria Benedita da Silva, com as mãos na cintura, entre os sorridentes manequins vestidos de gala atravancados na loja Show Amore” (VIEIRA, 2013, p. 10). Junto a ela, participa da cena descrita o sobrinho Baby, “travesti recém-chegado da Europa”. A designação de procedência é usada com o objetivo de estabelecer uma conexão com o que a personagem dirá na sequência.

É Baby quem dá entrada ao conflito principal da narrativa, a diferença entre a “Disney” deles e as outras, ou como diz o narrador, o “choque entre dois mundos: um mágico, colorido, povoado de imagens idílicas, e outro cinza, austero, concretamente real”. A personagem conta, por discurso direto, que esteve na Disney de Paris. “Aquilo sim é glamour, fantasia. Agora que luxo tem isso? Olha em volta? Tá vendo alguma coisa dourada?”. Discreto na enunciação, mas deixando pistas de sua presença no texto pela descrição das cenas, o narrador revela um traço de subjetivação quando concorda com Baby: “O percurso, nominalmente lúdico, de fato, atrai pouco o olhar” (VIEIRA, 2013, p. 10). A personagem é a única da história identificada apenas pelo apelido – talvez porque ela apenas interrompe o que parece ser uma entrevista do jornalista-narrador com Maria Benedita.

Depois dessa apresentação, focada na indicação do conflito e do tema, o narrador passa a usar uma estratégia interessante para o desenvolvimento da narrativa, utilizada também pelo narrador da *Brasiliana* discutida na seção 5.1.6. O percurso do texto e a apresentação das primeiras personagens parecem acompanhar seu andar pelo ambiente relatado. Isso fica fácil de ser constatado se olharmos para o mapa que foi desenhado para ilustrar a página. Ou seja, existe o conflito do choque entre dois mundos – neste caso, o embate é muito mais característico do próprio espaço do que das personagens – e há também a meta do jornalista-narrador, que vai atrás de personagens que relatem a história dessa “Disney lado B”.

O narrador vai descrevendo o espaço conforme vira esquinas:

As casas simples com grades e lajes e o comércio de bairro da Rua Tio Patinhas ficam ainda mais modestos quando se vira à direita na Rua Banzé, onde o asfalto ladeado por muros sem tinta segue esburacado, tanto ao se virar à esquerda na Gastão quanto depois à direita na Walt Disney. (VIEIRA, 2013, p. 10).

Em cada uma das ruas que entra, o narrador descreve o que vê, como a presença de lixo

e entulho e de uma linha de trem da CPTM – o uso de siglas também está entre as estratégias de referenciamento à realidade. Quando depara com um ferro-velho, usa o futuro do pretérito para indicar que, ali, “deveria estar a Praça Peter Pan”, pois era o que lhe indicava o mapa. Isso mostra a intenção do narrador em mostrar que buscou as informações sobre a posição das ruas em um meio oficial – parte do processo de pesquisa da pauta –, mas elas se confrontam com o que viu pessoalmente. Canevacci (1997) lembra que mapa e território são dois tipos lógicos distintos, e que analogias e contrastes fazem parte apenas do mapa que os habitantes constroem de seus espaços.

No trecho em que termina o percurso, o narrador escreve como se estivesse se dirigindo discretamente ao leitor, mas não a todos, apenas àquele que ele chama de “incauto”, ou ao que pouco conhece dos “meandros do traçado urbano do Parque Dourado”. Somente nesta parte da narrativa o leitor toma conhecimento de onde ficam as ruas (“Ferraz de Vasconcelos, na parte leste da Grande São Paulo”). Isso não chega a prejudicar o entendimento, pois o projeto gráfico da *Brasiliana*, neste período, permitia o uso de mapas para localizar onde ocorria a história (ver Anexo M).

O “incauto” leitor talvez não tivesse percebido que faltava a rua Mickey. “Mas ela está lá, pertinho da Minie”, diz o narrador, fazendo uma brincadeira com a analogia ao mundo da fantasia. Na rua Mickey, o narrador faz um parada em sua “caminhada” para dar forma às personagens que personificam os relatos inusitados sobre as ruas e as interações vividas ao longo dos anos nestes espaços. Tanto as falas das personagens quanto a observação do narrador deixam claro que a semelhança entre o mundo de Walt Disney e o Parque Dourado é apenas entre os nomes das personagens e os das ruas: existe um contraste entre a descrição física desse bairro da Grande São Paulo e o mundo de fantasia e colorido dos quadrinhos.

Mais uma vez o narrador seleciona uma personagem que reforça o caráter inusitado da história relatada. “Aqui chamava Tio Patinhas por causa do apelido do meu pai”, diz Ivan Yaguinuma, identificado como gerente da gráfica Kami Kami, localizada na rua Mickey. O narrador abandona o discurso direto para explicar quando isso ocorreu, localizando esse período no tempo de forma imprecisa (“antes mesmo de as ruas ganharem os nomes atuais”). Talvez porque a datação precisa, neste ponto, não tenha muita relevância na construção da intriga.

A disputa pelo nome Tio Patinhas aparece aqui como um conflito secundário e inusitado, vivido por mais de uma personagem. Se a família de Ivan precisou trocar o nome da loja após

uma gráfica de Belo Horizonte ligar ameaçando por ter a mesma alcunha, Diná Bruno Bento também não pode nomear assim sua vidraçaria, pois havia outra em Santo André. “Mesmo que sua loja, aberta há três meses, fique na Rua Tio Patinhas”, diz o narrador, fazendo uma localização temporal e espacial. Coincidentemente, o atual vidraceiro de Diná, referenciado como “argentino”, trabalhava na homônima. Por meio de uma fala em discurso direto, Juan José Morro diz que “coincidências há muitas nestas ruas”.

As escolhas do narrador feitas para reforçar o paradoxo do local ficam claras no trecho que segue:

Que a gráfica com o nome do pato sovina ficasse na Rua Mickey ou que o vidraceiro da Rua Tio Patinhas tenha trabalhado em um lugar homônimo são fatos comuns nesse mundo fantasioso, retrato do paradoxo entre sonho e realidade, entre a rotina comum dos moradores da periferia e a bem-intencionada decisão de Makoto Iguchi (VIEIRA, 2013, p. 10).

O percurso do narrador parece ter voltado para onde ele partiu: a Rua Tio Patinhas, onde ele encerra a apresentação das vias que compõem o Parque Dourado e se volta para a apresentação de como se deu a ideia de nomear as ruas dessa forma: algo bem-visto pelo narrador, como se pode perceber no trecho acima, pois ele chama de “bem-intencionada decisão”.

Em uma analepse, o narrador volta aos anos 1980, quando o então prefeito, Makoto Iguchi, não viu problema em fazer um decreto para batizar as ruas. A motivação é relatada pela própria personagem, em discurso direto: “Cem por cento da população sofreu alguma influência dessa alegria em sua formação. Então, achei essa oportunidade de agradecer ao Walt Disney” (VIEIRA, 2013, p. 11). A personagem também explica que a escolha de como se chamaria cada uma das ruas foi aleatória, o que gerou uma anedota local. O batismo de uma rua como Irmãos Metralha foi impedido porque, quando a prefeitura percebeu, era justo a rua da polícia, e o delegado não gostou da ideia. O narrador a escolhe contar porque mantém a frequência de fatos que dão um tom inusitado à narrativa.

Em um salto de volta ao tempo atual e ao local onde a Minie vira Mickey e ao lado da “almejada” Praça Peter Pan, o narrador apresenta mais uma personagem, o programador de software Rainer Gomes. Sua função aqui integra o projeto do narrador de estabelecer um paradoxo entre sonho e realidade. Gomes brinca, conforme relatado em discurso direto, que

mora na Disney e que os amigos não acreditam. O texto dá a entender que é uma brincadeira recorrente no local: “O segurança da guarita balança a cabeça”, escreve o narrador (VIEIRA, 2013, p. 11). Esta personagem não recebe nome ou sobrenome, apenas a função de concordar com Rainer, morador do prédio. Neste caso, mais uma vez temos um estrato da cidade apontando as diferenças sociais.

A personagem de Rainer Gomes tem uma relação de desilusão com o espaço. Se morar no local foi um sonho de casamento realizado, ele relata que “a realidade é outra”. Por ser uma cidade-dormitório, o local tem trânsito e roubos. Para a personagem, poderia ter pelo menos uma estatuazinha do Mickey para animar as pessoas. Ela tenta manter o bom-humor em relação ao espaço.

O fim da narrativa começa com um detalhamento da personagem do ex-prefeito, retratado em uma das fotos que ilustra a segunda página. A conexão com o trecho anterior surge na revelação de que o ex-prefeito concorda com Gomes de que não custava criar uma estátua do Mickey e que o bairro está mesmo “capenga”. O narrador explica que Iguchi trabalha em São Paulo e mora em Sazano, tem uma mãe que mora em um asilo perto do bairro em Ferraz de Vasconcelos, foi duas vezes prefeito e criou o primeiro parque industrial do município, onde mantém uma entidade de apoio a crianças excepcionais, fundou o PSDB local e chegou a ser suplente de Geraldo Alckmin na Câmara dos Deputados.

A enumeração de realizações da personagem pelo narrador é uma artimanha dele para tornar ainda mais inusitada a ideia sobre as ruas, pois apesar de tudo que Iguchi fez, é por isso que ainda é lembrado: “Sua marca mais conhecida ainda é a Disneylândia ferrazense” (VIEIRA, 2013, p. 11).

A descrição do espaço pelo jornalista-narrador-pedestre mostra uma interação de curiosidade pelas discrepâncias do lugar. As características atribuídas a esse espaço, a começar pela localização (ao leste da Grande São Paulo), colaboram para compreender a função desse espaço como definidor das personagens: pessoas que moram na periferia e precisam lidar com os problemas socioeconômicos desse local.

No texto, são expostas diferentes perspectivas de mundo em relação à realidade em que vivem. Por exemplo, a dona de uma loja que já não tem mais paciência para a confusão que o nome da rua causa perante os clientes, o programador que tenta levar a “Disney” no bom humor e o antigo prefeito da cidade, que acredita no poder lúdico do nome das ruas.

5.1.10 Rodovia Serafim Derenzi

No Espírito Santo, na cidade de Vitória, uma avenida contabiliza 54 igrejas e templos, de diferentes religiões. A característica peculiar da Rodovia Serafim Derenzi é o tema desta *Brasileira*, de Jobson Lemos, publicada em 14 de outubro de 2015 (ver Anexo J) sob o título *Via de Deus*.

Se existe um conflito nesta narrativa, ele não é das personagens, porque apenas duas são apresentadas, ao final da narrativa, de forma muito sucinta. Nesta edição, o narrador usa uma linguagem mais poética para expressar o que parece ser uma opinião dele sobre o conflito que ali se estabelece: de que as igrejas tomaram conta daquele espaço para suprir o descaso que o Estado exerce sobre aquela comunidade. Isso se desenha desde o primeiro parágrafo, quando o narrador situa a rua das igrejas:

A Rodovia Serafim Derenzi contorna Vitória, a pequena capital do Espírito Santo. Em um extremo fica o cemitério. No outro, o quartel da Polícia Militar. Entre as pontas da avenida acotovelam-se 54 templos e igrejas de várias religiões e diversas denominações. Igual em quase tudo à pobreza nas grandes cidades do país, há ali a peculiaridade do mangue. No encontro do Rio Santa Maria com um braço do mar, os caranguejos conhecem a história do homem que busca por milagres no atacado e no dia a dia. (LEMOS, 2015, p. 14).

Por meio de uma figura de linguagem, o narrador ajuda o leitor a construir a imagem da avenida, quando diz que “acotovelam-se 54 templos e igrejas” entre uma ponta e outra da avenida, o que também pode ser conferido nas fotos utilizadas para ilustrar as duas páginas, creditadas ao mesmo autor do texto. Desse trecho, também ficamos com a impressão de que o narrador percorreu toda a avenida, pois sabe o número exato de igrejas ao longo da extensão, o que aponta um projeto de apropriação daquele espaço por ele. Essas são umas das poucas vezes em que se percebe uso explícito de estratégias de produção de efeito de real.

O narrador afirma que o saneamento é escasso e que a presença do poder público se resume a rondas policiais. A partir disso, temos o que parece ser o conflito principal da narrativa: “Seitas competem pelas almas em poucos metros de distância. Muitas preces em busca de uma graça que o tempo e a ausência de direitos se negam a conceder” (LEMOS, 2015, p. 14). A descrição desse espaço, baseada principalmente em características socioeconômicas, revelam um local pouco valorizado dentro da hierarquia da cidade, o que provavelmente resulta na baixa

atenção do Estado.

O narrador faz outras observações sobre a avenida que ainda denotam um percurso móvel pelo espaço: “Há igrejas em prédios próprios e algumas com faixas no lugar de placas. E existem letreiros perdidos em meio a uma cacofonia de fachadas” (LEMOS, 2015, p. 14).

No entanto, depois disso, o percurso se torna mais temporal do que físico. Em uma analepse, o narrador volta à década de 1980 para contar o que tinha na rua antes. O narrador cita uma série de cenas que são de um documentário da época. Ele identifica o nome da produção (*O lugar de toda a pobreza*) e que o vídeo é do jornalista Amylton de Almeida e pode ser assistido na internet. A citação da fonte e a explicação de que está disponível para o leitor checar também podem ser consideradas estratégias de para referenciar o relato à realidade e também mostram que houve um processo de pesquisa do repórter na produção da pauta.

Até a década de 1980, a visão era de palafitas em meio a um lixão que se estendia até perder de vista. Crianças catavam as sobras de tudo o que a cidade não queria mais. Famílias encontravam partes de corpos humanos entre os restos de hospitais. [...] Ainda hoje é chocante assistir na internet ao vídeo do jornalista Amylton de Almeida, dada a força das imagens de cidadãos na condição de bichos abandonados à sorte dos ratos. (LEMOS, 2015, p. 14).

No trecho acima, ao descrever detalhadamente cenas do documentário, o narrador busca causar sentimentos de repulsa por aquelas situações, que depois possam se transformar em comoção. Assim, o conflito principal da narrativa faz mais sentido para o narratário.

O narrador volta à atualidade quando diz que o descrito no documentário era a pobreza abaixo da extrema miséria e que, saneado isso, restou violência, drogas e pouco caso. Neste trecho, então, o narrador opta por uma linguagem menos comprometida com a objetividade para explicar a proliferação de templos: “Na falta de tudo ao longo do tempo, só mesmo um Deus desejado e esperado pode oferecer paz. Faltam educação, saúde, emprego... Falta dignidade. Resta a esperança em um futuro menos sinuoso que as curvas da rodovia” (LEMOS, 2015, p. 15).

Uma analepse volta a ser feita pelo narrador, desta vez para um fato ocorrido na Páscoa de 2014, quando um homem foi assassinado em plena celebração dos festejos dos cristãos na Serafim Derenzi. Não fica claro se o narrador presenciou a cena ou qual a fonte do relato, mas como o narrador cita que o “pároco da região, Kelder Brandão, interrompeu a procissão e

conduziu uma missa diante do defunto”, talvez o religioso tenha lhe contado a história. Não há pistas disso porque o narrador não usa discurso direto, indireto ou indireto livre, apenas relata o acontecimento.

Uma personagem é então apresentada na volta para os dias atuais na narrativa. O narrador introduz a fala do evangelista Clementino Pereira dos Santos em um tempo passado, situando a conversa “poucos dias atrás”, e usa o pretérito imperfeito para as ações da personagem: “falava” e “agradecia”. O uso desse tempo indica que algo estaria ocorrendo simultaneamente a sua fala. O fato simultâneo em desenvolvimento poderia ser a própria visita do repórter à avenida, mas isso não fica evidente.

A convicção de Clementino, que diz que tem na Igreja Universal do Reino de Deus a oportunidade de salvar os jovens da violência e das drogas, é reforçada quando o narrador lhe atribui idade (“77 anos”) e tempo de atuação na igreja (“12 anos”). A interação de Clementino com o espaço é de alguém que acredita que tem uma função a desempenhar nesse local: “Temos de resgatar muitas almas aqui” (LEMOS, 2015, p. 15).

No fim do texto, o jornalista-narrador volta a destacar que as pessoas do local procuram em Deus o respaldo que não encontraram no Estado. Ao mesmo tempo, na última frase, deixa no ar outro conflito não abordado durante o desenvolvimento da intriga, o de uma possível exploração por parte das igrejas, e termina com ironia: “Entre curvas perigosas e ladeiras impossíveis de serem conquistadas sem motor, o povo ora. E muitos lucram com isso. Amém” (LEMOS, 2015, p. 15).

No vídeo relatado como parte da pesquisa de pauta, temos a perspectiva do documentarista sobre aquele local, assim como do próprio jornalista-narrador e do evangelista citado ao final. Portanto, mesmo que a narrativa quase não apresente personagens, são pelo menos três visões representadas.

5.1.11 Rua São Caetano

A *Brasileira* de Rosane Pavam – *Um sonho sob véus* –, publicada em 10 de agosto de 2016 (ver anexo L), conta a experiência de como Dulce Soares chegou à rua São Caetano, no bairro da Luz, na capital paulista, da “ilusão casamenteira” que desvendou e de como se tornou fotógrafa. Na década de 1970, ela realizou um ensaio fotográfico sobre o comércio de vestidos

de noivas na via.

Dulce é a principal personagem desta narrativa, apresentada pelo narrador a partir da experiência que ela teve ao descobrir a rua São Caetano paulistana. O conflito vivido por ela pode ser considerado de ruptura, pela percepção antagônica que ela tem sobre o casamento e como isso repercutiu na diluição da “ilusão casamenteira”, vendida para as mulheres nesta rua do bairro da Luz, conhecida como “Rua das Noivas”.

O narrador começa descrevendo como ela chegou à São Caetano: “por acaso” e “ao dobrar uma esquina”. Quando ele chama Dulce de “andarilha”, ficamos com a impressão de que ela anda despretensiosamente, deixando que a “estranheza do cotidiano que não vem à superfície” se insinue no “texto claro sobre a cidade planejada e visível” (CERTEAU, 2014, p. 159). Na segunda frase do texto, uma localização temporal situa o leitor no momento da cena: “Era 1978”. Isso mostra que a narrativa começa em um momento passado para depois voltar ao presente. O desenrolar de uma busca da personagem começa a ser desenhado: o desejo de desvendar as interações daquela rua, “os porquês”, adentrando o comércio ali instalado por meio da atividade de fotógrafa. Essa motivação vai gerar outros conflitos, como veremos mais adiante.

O motivo para que a rua tenha ficado conhecida como “Rua das Noivas” fica claro no segmento de frase em que o narrador usa linguagem figurada – “lojas enfileiradas” –, para criar, até mesmo em quem não conhece a via, a sensação de que apenas lojas desse tipo podem ali ser encontradas.

Percebe-se que a forma como o narrador escolhe descrever Dulce naquele momento de 1978 é importante para ajudar o leitor a entender a percepção que a personagem teve sobre o comércio da região. “Aos 25 anos, mãe de dois filhos, casada pela segunda vez” são identificações coerentes com o que se segue na frase: “Dulce achou inacreditável a forma como vendiam a ilusão à mulher”. “Um lojista” e “um vendedor” são designações usadas pelo narrador para referenciar quem fala por discurso direto nas aspas que se seguem e ajudam a explicar por que seriam vendas de ilusões:

“Quanto mais ela vê, mais atordoada fica”, ensinou-lhe um lojista sobre a consumidora típica, “e compra onde a pessoa a convence”. O material era idêntico, as lojas, as mesmas, e muitas vezes, o proprietário de muitos estabelecimentos vinha a ser apenas um. “Os mais antigos na rua têm quatro ou cinco lojas, é um desejo de domínio”, disse-lhe um vendedor. Dulce estava no lugar certo, num decisivo instante para um desmascaramento. (PAVAM, 2016, p. 12).

São personagens sem nome e sobrenome para reforçar que tudo na rua era idêntico, como citado no segmento acima.

Talvez por ser casada pela segunda vez, Dulce não viesse “montada no sonho”, como ela diz em discurso direto quando a narrativa volta ao que parece ser o momento em que relata esse passado. A pista disso está na escolha do uso do verbo contar no tempo presente.

Até a frase que segue à fala de Dulce – “e seu trabalho ali equivaleria a um reviver” –, ainda não tínhamos pistas de que ela exerceria alguma função naquele local e não há muitas informações para concluirmos qual trabalho seria. O leitor descobre apenas que se trata de um “reviver” porque o narrador dá entrada a parte de um passado por meio da personagem da mãe de Dulce. Esta não recebe descrições aprofundadas, citada aqui apenas para explicar por que a Dulce “não lhe pareciam estranhos o cerzir, o cortar, o drapear”. A mãe havia comandado um ateliê de vestidos para o Theatro Municipal do Rio de Janeiro.

Dulce também praticou na vida adulta a costura para compor as vestimentas dos filhos, explica o narrador. É então na fala “Eu me chamo artesã”, acoplada ao advérbio de tempo “hoje” e ao complemento do narrador – “igualmente orgulhosa dos nove banhos com temperaturas diferentes em que mergulhava os papéis fotográficos coloridos” –, que passamos a ter mais pistas de que o trabalho que exerceu no local foi de fotografar o processo de produção de vestidos e das noivas.

Toda a descrição de Dulce feita até este momento pelo narrador mostra que ela era uma pessoa capacitada para o que pretendia fazer, o que fica mais evidente quando ele diz “ela sabia conversar com as costureiras, entendia o provador e havia testemunhado o delicado percorrer das famílias de agulhas ao fixar o bordado certo. Tinha certeza de que faria o trabalho bem”. E aqui um novo conflito entra na narrativa: por ser mulher, Dulce precisava de autorização para que os lojistas a deixassem entrar.

A autorização, relata o narrador, poderia ter sido pedida a “outra como ela”, já que Dulce

teve as primeiras lições formais com a fotógrafa Maureen Bisilliat. Essa personagem ganha apenas a função de ajudar a compreender a competência de Dulce, por isso é brevemente descrita pelo narrador como “a pessoa que a designara a perscrutar as fachadas e os delicados frontões de uma Barra Funda em declínio” – o que demonstra aqui a experiência de Dulce em observar a cidade. No entanto, a fotógrafa preferiu ir direto às “cabeças”. Essa expressão é usada porque ela procura Pietro Maria Bardi, identificado pelo narrador como “criador do Museu de Arte de São Paulo”. Além de efeito de real, a designação constrói a personagem como alguém com autoridade para conceder tal autorização.

Bardi também não ganha descrição detalhada, porque é apenas adjuvante. Ele concede a autorização “com prazer” porque tem uma relação passada de trabalho com Dulce relatada pelo narrador, o que mais uma vez reforça a competência dela como fotógrafa.

A partir desses trechos, o narrador demonstra sua intenção de causar no leitor uma indignação por Dulce ter sido discriminada por ser mulher. Ao mesmo tempo, na sequência, faz questão de deixar claro que essa não é uma motivação que vire um protesto: “Dito tudo assim, pode parecer que fizesse suas fotografias de modo a ressaltar o manifesto. Mas ela não era disso” (PAVAM, 2016, p. 13).

Então, o narrador traz ao texto uma relação do narrado com o dia a dia, aquilo que comumente se chama, em jornalismo, de “gancho”. As fotos de Dulce sobre a Barra Funda e sobre a rua São Caetano fazem parte de uma exposição chamada *Vitrines e fachadas*, “até o dia 20 de novembro no Instituto Moreira Salles, em São Paulo”. Nessa passagem, o narrador apresenta uma nova personagem, Valentina Tong, identificada como curadora da exposição. Tal designação confere a ela competência para falar do trabalho de Dulce, função que a personagem assume. Talvez por sua autoridade, o narrador lhe dá voz por meio de discurso direto, trechos em que Dulce é construída como alguém que tem um “jeito tipológico de fotografar a cidade”, “sua linguagem é mais seca, despretensiosa”, “suas perspectivas vêm distorcidas. E ela é rigorosa ao olhar, não na forma”. O narrador usa também uma comparação para falar do trabalho de Dulce. Diz que a personagem “está a um passo de compor a foto à moda da americana Diane Arbus”. Tanto a exposição, que pode ser conferida no instituto e a curadora, uma pessoa reconhecida no meio, são identificados como índices para ancorar o relato à realidade.

Mais uma vez a fala de um lojista é transcrita, em uma analepse a 1978, para explicar do que eram feitos os desejos das noivas que procuravam as lojas da rua São Caetano: “Tudo é

feito para ela ficar linda, maravilhosa, sem defeito”. As etapas desse processo é que foram reveladas por Dulce, relata o narrador. Uma fala por discurso indireto livre revela o que pensava Dulce quando realizava seu trabalho:

Enquanto entrava nas lojas, vinha-lhe o pensamento. As mulheres, que recebiam seus vestidos de costureiras a trabalhar em espaços mal iluminados e mínimos, não entendiam outro caminho. Se não casassem, não vingavam. Então, quando experimentavam um modelo, vestiam um boneco de cera em si mesmas, ansiosas de um futuro que poderia não haver. (PAVAM, 2016, p. 13).

Neste trecho, fica clara uma oposição entre as mulheres que trabalhavam e aquelas que viam no casamento a fórmula de sucesso. Provavelmente, naquela época, havia muitas que precisavam se submeter a trabalhos em condições ruins, pois eram desacreditadas para funções melhores. Isso também fica claro no trecho em que o narrador cita que o primeiro marido de Dulce não a achava capaz de lidar com uma Rolleiflex.

O texto é todo permeado pelo uso de uma linguagem menos objetiva pelo narrador, na intenção de aproximar o leitor da ótica da ilusão vendida nas lojas daquela via, a de que as mulheres encontrariam felicidade apenas ao encontrar um companheiro e ter seus filhos. Essa intenção fica clara quando ele compara as cabeças dos manequins às das noivas reais, “cuja expressão surgia algo ausente deste mundo. Boquinhas pintadas e quietas, que ela parecia tão bem compreender”. Ela, nesse caso, é uma referência a Dulce, que encaminha à narrativa ao ponto final, ressaltando um conflito superado pela fotógrafa – a de uma mulher capaz de ser feliz para além do casamento, ao contrário da ilusão vendida na “Rua das Noivas” –, que o narrador escolhe transparecer na própria fala da personagem, em discurso direto:

Tinha 21 anos quando, gravadora formada no Museu de Arte Moderna do Rio, ouviu do primeiro marido que jamais saberia mexer na sua Rolleiflex. “Ele achava que isso era muito complicado para uma mulher”, conta hoje, com um sorriso. “Meu novo marido me ensinou a clicar com uma câmera 35 milímetros. Então eu me casei com um cara que me deu as primeiras aulas de fotografia, fala a verdade?”. (PAVAM, 2016, p. 13)

A função do espaço aqui, da forma como é apresentado pelo narrador, é ser um eixo da narrativa em torno do qual vão se tornando mais complexos os conflitos vividos pela personagem. A busca de Dulce é pelo desvelamento daquele “inacreditável reino dos véus” que

surgiu em uma de suas andanças pela cidade. As ações que desempenha para romper com os conflitos de ser mulher se desenvolvem lado a lado à descoberta de que a rua São Caetano não era apenas um lugar de sonhos para as mulheres, mas de fuga da incerteza de uma vida que poderia não vingar.

As visões de mundo sobre a São Caetano são apresentadas pela perspectiva de Dulce, dos vendedores das lojas de noivas e das próprias mulheres prestes a casar.

5.2 CONSIDERAÇÕES DO CONJUNTO

5.2.1 A Narração Sobre a Rua

O conjunto de textos analisados neste trabalho permite inferir algumas observações sobre como se dá o ato de narrar na seção. As narrativas, assinadas por jornalistas – em alguns momentos funcionários da redação de *CartaCapital*, em outros, profissionais *freelancers* que produzem os textos para a revista apresentam muitas regras do discurso jornalístico como institucionalizado, afinal, trata-se de uma seção publicada dentro de uma revista. Entretanto, existem algumas exceções no conjunto, como casos em que o jornalista-narrador usa a primeira pessoa, que nos permitiram inferir que não existe um protocolo de posição do narrador que seja próprio da coluna.

Dentre o conjunto, encontramos procedimentos da prática jornalística como as tentativas de apagamento da existência daquele que narra, excluindo da enunciação as marcas de relação “eu” e “tu”. Como já discutido neste trabalho, o discurso jornalístico, da forma como hoje é conhecido, é contemporâneo da ascensão da corrente literária do realismo, em um “texto que ausenta-se das marcas do seu fabrico” e em que uma coerência com o mundo real está ancorada em “uma atenção às pessoas e aos seus ambientes pautada por uma distanciação e respeito, a assunção de um lugar mediador e discreto por parte do enunciador” (PONTE, 2005, p. 44).

Por isso, vale aqui ressaltar também algumas exceções do conjunto. Dos 11 textos estudados, apenas um narrador escreve em primeira pessoa, e somente em dois breves momentos da narrativa. Trata-se de *Como é triste Belém*, que está sob a cartola *Palestina*. Já no texto *As babás da Buenos Aires*, temos quase como uma história dentro da história. As personagens também são narradoras em alguns momentos.

A narrativa jornalística pode ser considerada um grande mosaico de citações e referências, as quais se confrontam e se sobrepõem. Vários narradores podem atuar na configuração das histórias. A multiplicidade de vozes que possibilita diferentes interpretações e as várias histórias que se entrecruzam para se transformar em uma história única torna esse tipo de narrativa polissêmica e polifônica. Esse é também um aspecto que observamos ao olhar para o conjunto dos 11 textos. Todos os textos são polifônicos, porém, uns mais do que outros, mas podemos também enxergar a diversidade de vozes da revista em relação a outras publicações.

Ao mesmo passo que percebemos uma ausência do uso de primeira pessoa pelo narrador na maioria dos textos, também podemos observar que, quase sempre, existe a presença do jornalista-narrador como conceituado por Resende (2006). Ele pode não se declarar em primeira pessoa, mas descreve cenas e deixa marcas no texto de alguém que vê e está atento ao que descreve, sem interferir na ação. A prática narrativa nas colunas analisadas é claramente menos limitada por causa disso. A começar pelo fato de não ser adotado o uso do *lead*, uma das mais conhecidas condicionantes do discurso jornalístico. Se na maioria das redações o jornalista dispõe de poucos recursos para escolher como narrar, percebe-se que essa barreira pode ser transposta nestas *Brasilianas*, pela adoção de narrativas mais interlocutivas e menos atrofiadas.

Os textos apontam para o esforço de mediação do jornalista-narrador que, à frente, tem a realidade das cidades, heterogênea, mas faz escolhas que buscam dar unidade ao disperso, fazer dos fragmentos uma história única. Essa unidade narrativa só é possível graças a essa figura central. No entanto, as personagens que ele escolhe tornar inteligíveis pelo processo de mediação são aquelas localizadas em áreas mais periféricas, ou elas próprias periféricas dentro de uma região de maior poder aquisitivo. Esse tipo de escolha, alinhado à posição ideológica da revista, acabam por revelar a pluralidade dessas regiões, pela possibilidade de olhar para elas utilizando a representação de novos pontos de vista.

O processo de mediação do jornalista-narrador é possível se lembrarmos que existe um conjunto de referências, aquele que Ricoeur (1994) chama de mundo prefigurado, do qual também se extrai a dimensão simbólica das relações sociais. A partir desse conjunto é que o narrador pode falar a cidade e expor diferenças e proximidades na narrativa, por meio do ato de mimese II. O leitor, ao reconfigurar no processo de recepção (mimese III), torna-se capaz de estranhar ou se identificar, sedimentar ou transformar as identidades. A exposição do espaço multifacetado das ruas nessas narrativas conduz à possibilidade de reconhecermos os jogos de

poder e de inserção ou não de novos atores, como afirma Resende (2012).

Neste sentido, de mostrar as muitas ruas que coexistem em uma só, os textos *A Paulista invisível*, *A Disney paulista*, *História nos muros*, *Como é triste Belém* e *Sagrados elos imobiliários* são exemplares entre as narrativas analisadas. O modo adotado por Martins (2006) para narrar uma outra Paulista que existe para além do que estamos acostumados a ver traz à tona essa rua como um espaço de diferenças sociais e de vivências diversas, mas que se entrecruzam.

As ruas e a cidade como espaço de diferenças sociais também ficam evidentes em *A Disney paulista*, onde o narrador descreve aqueles locais conforme ele identifica nas placas os nomes de personagens do mundo da fantasia. O que o leitor pode alcançar, a partir da descrição feita por ele, é de que existe um contraste entre a realidade cotidiana e o lúdico dos quadrinhos. Em *História nos muros*, vemos o caminho inverso: como um quarteto de jovens foi capaz de transformar um pedaço da dura realidade da periferia em um espaço lúdico. Por meio do grafite, a comunidade tem exposta nos muros uma história de luta por moradia, educação, saúde, saneamento básico.

A Rua Yasser Arafat, ou Tumba de Raquel, de *Como é triste Belém*, é um exemplo de como um espaço vai ganhando novos significados ao longo do tempo, para diferentes habitantes. Assim como na narrativa *Sagrados elos imobiliários*, também sob a cartola *Palestina*, em que a tentativa de judeus em comprarem dos árabes as lojas de uma rua com diferentes significados para judeus e muçulmanos mostra um lado cotidiano da disputa religiosa que ocorre em Jerusalém e como existe polifonia na disputa por esses espaços. Uma visão que extrapola os embates bélicos que costumam ser veiculados nas coberturas de mundo.

Para poder narrar o palco de diferenças de que são compostas essas ruas, em alguns casos o narrador adota uma postura de narrador-repórter-pedestre. Mesmo que esse narrador apague as marcas de sua presença no texto, é possível observar vestígios no texto de alguém que adota itinerários em busca daquilo que quer revelar. Como o narrador de *A Paulista invisível*, que sai a caminhar pela avenida à procura de histórias, ou o de *A Disney paulista*, que percorre um bairro para observar as curiosidades por trás de um lugar com nomes que remetem ao mundo dos quadrinhos.

Em oito dos 11 textos analisados, o percurso do narrador pela rua é mais móvel do que estático, como nos dois casos acima relatados. Algumas vezes, esse narrador se movimenta em

saltos, como no texto *Buenos Aires, Brasil*. Do centro da capital argentina, o jornalista-narrador vai ao subúrbio, em uma distância de 40 quilômetros. O ritmo que imprime a seu olhar reflete a velocidade das grandes cidades, das avenidas de rápida circulação, como a Richieri. Algo parecido ocorre em *Como é triste Belém*, texto no qual o narrador também salta da zona central para a rural, e em *Sagrados elos imobiliários*, em que, ao final da narrativa, ocorre uma mudança brusca de cidade. No entanto, este narrador parece se mover de forma lenta pelas ruas de cada cidade, ao descrever detalhadamente tanto a rua Al-Silsila quanto a Ashudadek.

Já nos textos *As babás da Buenos Aires*, *Quem é esse Vladimir?!* e *Um sonho sob véus*, o percurso do jornalista-narrador é estático. Na narrativa sobre a praça, o comportamento dele ao descrever uma cena cotidiana do local de referência para as babás é quase como o de um cinegrafista, buscando causar no leitor a sensação de que vê uma película por meio do desenrolar detalhado dos acontecimentos. Em *Quem é esse Vladimir?!*, o narrador adota comportamento parecido, pois relata os acontecimentos de forma a simular a ordem cronológica em que se desenvolveram, sem se movimentar pela rua a não ser quando precisa estar mais perto das cenas de tensão. O percurso do narrador em *Um sonho sob véus* é mais temporal do que físico. Os saltos são no tempo, e não no espaço.

5.2.2 As Personagens e os Conflitos da Rua

Analisar a disposição dos conflitos na narrativa jornalística é identificar o enquadramento ou o ponto de vista do narrador. No caso dos textos analisados, conseguimos perceber a perspectiva também de *CartaCapital*, considerada o Primeiro-Narrador, conforme classificação sugerida por Motta (2013). Os conflitos que acabam expostos nos textos analisados dão pistas sobre o posicionamento à esquerda da revista dentro do espectro político-ideológico, ao qual o jornalista-narrador muitas vezes está alinhado.

A primeira forma de percebermos isso é pela escolha dos locais que serão retratados e sob quais perspectivas serão apresentados. Das ruas que fazem parte dos 11 textos estudados, seis estão localizadas na cidade de São Paulo, uma na Grande São Paulo, uma em Vitória, no Espírito Santo, e três no exterior (Buenos Aires, na Argentina, Belém, na Cisjordânia, e Jerusalém, em Israel). Ao focarmos naquelas que estão em São Paulo e na Grande São Paulo, temos duas em bairro de classe média alta (*As babás da Buenos Aires* e *A Paulista invisível*),

três em região central (*Quem é esse Vladimir?!*, *Ilustres desconhecidos* e *Um sonho sob véus*) e duas em periferia (*História nos muros* e *A Disney paulista*). A cidade de São Paulo é cenário de muitas seções *Brasilianas*, como já apontado pela análise flutuante. Isso acabou se refletindo também no recorte do *corpus* de análise. Veja onde ficam as ruas retratadas de São Paulo:

Mapa 1 – Localização das Ruas de São Paulo e Grande São Paulo em *Brasilianas*



Fonte: Google Maps

O posicionamento da revista também pode ser associado aos enquadramentos dos conflitos religiosos que ocorrem no estrangeiro. Dois textos têm *Palestina* como cartola. Ainda que um deles se atenha mais ao cenário de guerra em que se tornou a Rua Yasser Arafat, em *Como é triste Belém*, o outro se volta para uma pauta que não vemos no noticiário comum: uma rua de comércio em Jerusalém e outra na Cisjordânia, sob a ótica de árabes palestinos.

Os espaços, diz Bourdieu (2007), refletem as hierarquias da sociedade e as distâncias sociais. As cidades e as ruas dessas *Brasilianas*, *Portenha* e *Palestinas* mostram que as regiões são valorizadas conforme as posições das pessoas que interagem nesses locais e a distribuição de bens. Grandes oposições sociais podem se desenhar por essa distribuição de capital. Essas distinções aparecem nas narrativas que ambientam personagens na periferia ou em bairros

elitizados.

Essa capacidade de domínio do espaço pelo capital que se possui fica bem evidente no texto *As babás da Buenos Aires*. Dezenas de babás de filhos de celebridades ricas têm, em um trecho da praça, a Pracinha da Mãe, um lugar assegurado para cuidar dos pequenos, ainda que observadas por seguranças. O bairro é de moradores de posses. A ambientação em uma zona elitizada ressalta ainda mais o conflito socioeconômico das personagens.

Nas narrativas que estão sob a cartola *Brasiliãna*, encontramos descrições de espaços por vezes breves, outras mais detalhadas, mas que sempre expõem características socioeconômicas desses lugares, o que acaba por refletir nos tipos de conflitos que se estabelecem nesses cenários. Isso mostra o quanto as personagens são também produto do lugar onde vivem, trabalham, interagem. Em alguns casos, as ações dessas “criaturas de papel” são uma reação à realidade desses espaços. Como os artistas que tentam dar mais cor a um bairro de periferia ou o vereador que quer dar mais informações sobre as ruas aos habitantes de São Paulo.

Cabe destacar que, ainda que os conflitos socioeconômicos fiquem mais evidentes nas ruas situadas em regiões centrais ou em bairros de periferia, mesmo nos textos localizados em ruas de bairros nobres – Praça Buenos Aires e Avenida Paulista – é adotada a perspectiva dos “invisíveis”, como as babás e os trabalhadores que ou disputam a atenção das pessoas ou estão no subterrâneo.

Os conflitos, na maior parte das vezes, são expostos por meio da conduta das personagens, mas nem sempre são disputas, rupturas ou transgressões. Algumas vezes, podem ser expostos na forma de uma motivação, como em *História nos muros*, ou uma busca, como em *A Paulista invisível* e *A Disney paulista*.

As personagens dos textos analisados são, em sua maioria, construídas pelo narrador de forma que ajudem a expor essas disputas ou buscas, mas, em alguns dos textos, percebemos que esses conflitos são mais característicos do próprio lugar do que das pessoas que vivem nele. É o caso de *A Disney paulista*. Nesse espaço, o choque entre dois mundos é entre a realidade da periferia e o mundo da fantasia.

Todas as narrativas apresentam personagens. Umas mais, outras menos. Temos os extremos de *A Paulista invisível*, com 14 personagens, e *A via de Deus*, com dois. São sempre pessoas comuns, da vida cotidiana, de feitos menos extraordinários e mais inusitados, como o

prefeito de Ferraz de Vasconcelos, de *A Disney Paulista*. Em alguns casos, podem ser consideradas do tipo heróis, que reagem às realidades, como os artistas de *História nos muros* ou a fotógrafa de *Um sonho sob véus*. Algumas vezes, são personagens vítimas, que enfrentam ora a polícia (*Quem é esse Vladimir?!*), ora o descaso público (*A via de Deus*). Entretanto, raríssimas vezes são descritas de forma a ganhar mais complexidade. Consideramos que a personagem que recebe maior investimento em descrição psicológica seja a fotógrafa da Rua São Caetano. Importante ressaltar que nem sempre o número de personagens indicará um texto amplamente polifônico. Em *As babás da Buenos Aires*, várias ganham voz, mas exprimem pontos de vista que pouco divergem.

Vale lembrar que a construção das personagens são parte das artimanhas no narrador para buscar causar no leitor sentimentos de empatia (os comerciantes árabes, as personagens da Paulista), riso (as babás, os moradores da Disney Paulista), pena (o vendedor de Belém), entre outros.

Em alguns casos, as personagens são designadas apenas pelo primeiro nome, como as babás da Praça Buenos Aires. O mesmo ocorre com a personagem principal da edição que leva a cartola *Portenha*, com os adolescentes ambulantes da rua João Briccola e os lojistas da rua São Caetano, apenas para trazer alguns exemplos, pois há outros casos. Nos discursos jornalísticos, não conferir sobrenome às fontes/personagens costuma configurar imprecisão, mas, nesses casos, parece mais uma estratégia de reforçar que a cidade também é habitada por anônimos. Não são apenas os detentores de bens capital e simbólico que inscrevem suas relações nesses espaços. Ao abrir espaço a todo tipo de personagem, anônima ou não, que se encontram nas ruas das cidades, principalmente nas grandes, como São Paulo, o jornalismo se torna mais plural por deixar que se revele a polifonia das ruas.

Ao mesmo tempo, ao adotar esse caminho, o jornalismo acaba por revelar, pela mediação dessas narrativas, a cidade que é palco do cotidiano, ou, como enumera Beatriz Bretas (2006, p. 29), onde se dá “o dia a dia, a vida comum, a *everyday life*, o homem ordinário, cada um e ninguém”. Nesse espaço, atores e enredos se renovam o tempo todo.

5.2.3 Os Efeitos sobre a Espacialidade da Rua

A narrativa jornalística é conhecida por uma retórica própria, que busca a maior coerência possível com a realidade por meio de algumas estratégias que buscam a produção de efeitos de veracidade nos textos. Nos 11 textos analisados para este trabalho, percebemos que os narradores optaram pelo uso do tempo presente. Essa é uma estratégia que elide a distância da narração do momento dos fatos, ancorando o relato no aqui e no agora. Um dos efeitos disso é fazer com que o leitor se aproxime mais dos fatos narrados. É um recurso adotado mesmo nas revistas, publicações que trabalham com um tempo mais alargado de produção. No caso das *Brasilianas*, sabemos que o tempo de pesquisa da pauta, produção da reportagem e edição pode ser bem estendido, pois ainda que *CartaCapital* seja semanal, é permitida uma produção das colunas com mais antecedência.

Sabemos também que o jornalismo, como mediador dos textos da cidade, constrói os tempos desses locais. Ao se aproximar do cotidiano da urbe e deixar que se revelem as conversações ordinárias, como enfatiza Bretas (2006, p. 32), promove a sociabilidade que dá formas ao cotidiano, “ambientando a vida que se sucede dia após dia”. Como vimos pela análise dos textos, essa aproximação com o dia a dia das ruas das cidades é bastante forte nestas *Brasilianas*. Esse tempo do cotidiano, ancorado pelo jornalismo no presente, renova-se a todo instante em um novo presente. É percebido enquanto duração, ou seja, o tempo de fazer as coisas (BRETAS, 2006).

Outras estratégias de efeitos de real se repetem fartamente nos textos, em alguns mais, em outros menos, mas sempre presentes. Entre elas a precisão na localização dos espaços, idade e nome completo das personagens, estatísticas, comparações de dados e localizações temporais. Todos os textos também apresentam falas das personagens em discursos diretos e, com menos frequência, por discurso indireto. O uso abundante de citações é um ardil do narrador para causar a impressão de que as personagens “falam por si”, ou seja, de que são discursos reproduzidos literalmente.

Todas as *Brasilianas*, não apenas as aqui estudadas, mas também as observadas na leitura flutuante para a construção do *corpus* deste trabalho, são acompanhadas de um conjunto de fotos. Das imagens presentes nos textos selecionados, variaram entre quatro e nove por página dupla. Em alguns casos, são das personagens relatadas, uma forma de provar que elas

existem de verdade, em outros, dos locais visitados pelos jornalistas-narradores. Revelam aqui a estratégia do Primeiro-Narrador, no caso a revista, de buscar a atenção visual do leitor, mas também de produzir o efeito de real, pela sensação do “ter estado lá”. Esse efeito pode ser mais forte ainda quando as fotos são do próprio repórter que assina o texto. Isso pode ser verificado pelo crédito da narrativa e das fotos coincidirem em seis dos textos analisados.

Culler (1999) afirma que o tipo de apresentação escolhida pelo narrador traz algumas diferenças para a narrativa. Uso do tipo de linguagem, variação de tempo da narrativa, figuras de duração e ponto de vista são algumas dessas opções. Nas colunas analisadas, percebemos que os narradores têm uma liberdade maior de organização do texto e de uso da linguagem. Em alguns deles, vemos traços de ironia e humor (*As babás da Buenos Aires, Ilustres desconhecidos, A Disney paulista*) e metáforas (*Sagrados elos imobiliários, A via de Deus*. Um texto que se permite menos objetivo, com uma linguagem mais próxima da literária, é percebido nos dois últimos, com atenção a fortes traços de subjetivação do narrador no texto *A via de Deus*.

O uso de analepses para recuar no tempo em busca de fatos do passado que ajudem a construir personagens e suas ações é percebido em pelo menos seis textos. Um deles, *Um sonho sob véus*, começa a partir de uma retrospectiva a um acontecimento passado para explicar o presente. Muitas vezes, o uso desse recurso pelo jornalista-narrador aponta para o processo de pesquisa da pauta e de busca da verificação de fatos, em um tempo anterior à escrita, presente no trabalho da prefiguração. Além desse, ele também usa figuras de alongamento, sumário, pausa e cena são usadas em alguns textos.

Pelo menos duas narrativas chamam a atenção pela escolha formal do narrador em simular no texto o percurso feito no ambiente ou no tempo: é o caso de *A Paulista invisível* e *A Disney Paulista*. Uma delas é interessante pela opção de situar a intriga dentro de um espaço de tempo do cotidiano das personagens: a manhã em uma praça (*As babás da Buenos Aires*).

Essas escolhas dos jornalistas-narradores também acabaram por revelar a relação que têm com a rua como repórteres. Jornalistas, cada vez mais presos fisicamente às redações, por vezes não conseguem captar com complexidade o que se passa na realidade das ruas, porque apuram histórias por telefone ou em buscas infinitas por sites e redes sociais. No entanto, existem exemplos nas *Brasilianas* de um narrador que consegue ter um olhar mais sensível à realidade das ruas. Ocorre quando adota um percurso físico por elas ou quando se permite ficar observando acontecimentos para depois descrevê-los aos leitores como cenas de cinema.

Esses tipos de comportamento podem ser percebidos em pelo menos dois textos analisados. Um deles é *As babás da Buenos Aires*. A cena, da forma como é descrita, os dados de diálogos como são colhidos e apresentados, denunciam a presença de um repórter à espreita dessa história do cotidiano. A análise do texto permite inferir que ele passou a manhã de um ou mais dias próximo às babás, ouvindo os diálogos pessoalmente.

O mesmo ocorre em *A Paulista invisível*. Ao contar a história de anônimos de uma das avenidas menos anônimas do país, o repórter deixa a sensação de que passou um período do dia se permitindo perceber o que, de tanto ser visto, já parece óbvio ao olhar, como os vendedores, artistas e mendigos da avenida. Ao ler o texto, conseguimos enxergar a caminhada que ele faz por um trecho da Paulista. Esse percurso pode ser conferido na Figura 4.

Junto às artimanhas para produzir coerência entre o narrado e o mundo real, o jornalista-narrador pode utilizar recursos da narrativa jornalística para também alcançar diferentes estados de espírito por meio do ato interlocutivo. O repertório amplo e rico da retórica pode ser acionado para causar surpresa, espanto, compaixão, deboche, riso, entre outros sentimentos. Assim como também a forma que o narrador dispõe os acontecimentos em princípio, meio e fim, e algumas vezes adota estratégias de produção de clímax. Um exemplo ocorre no texto *Quem é esse Vladimir?!*, quando a fala de uma personagem é interrompida pelo aparecimento brusco da polícia.

Desta humanização dos relatos resulta uma melhor compreensão dos conflitos vividos por quem habita ou interage nesses espaços. No caso das 11 narrativas aqui analisadas e do enfoque sobre a construção narrativa das ruas, percebemos que, ao humanizar os embates das personagens, os jornalistas-narradores desses textos revelaram ruas que são palcos de diferentes interações. Isso não apenas deixa escapar uma visível polifonia dessas vias, como desenha esses espaços em molduras nas quais as diferenças sociais da cidade estão demarcadas.

Objetivos comuns ou sentimentos sobre o espaço, como em *História nos muros* e em *Ilustres desconhecidos*, e distanciamentos de classe social ou quanto ao entendimento sobre as marcas da rua, como em *As babás da Buenos Aires*, *Quem é esse Vladimir?!*, *Como é triste Belém*, *Sagrados elos imobiliários*, desvelam ruas onde se dão interações afetivas, em que identidades são sedimentadas, repensadas ou disputadas. São espaços de afirmação ou disputa da hierarquia da cidade. Onde há mais distribuição de bens capitais, existe maior atenção do Estado. Já onde estão alocados aqueles que têm menos poder capital e simbólico, percebe-se

uma desconexão com a atenção do poder público, como percebemos nos textos que se passam em bairros nobres ou nas periferias.

Ruas como lugares que assumem diferentes significados para diferentes habitantes, ou seja, diferentes ruas-texto, ou ao longo da história, como ruas-palimpsesto, também ficam explícitas por meio da forma como os narradores dispõem os conflitos geopolíticos e religiosos no desenvolvimento da intriga nas narrativas sob a cartola *Palestina*.

Há também vias que parecem ter um significado funcional, como a “rua das noivas”, local conhecido pelo comércio de vestidos para casamento, ou a Avenida Paulista que é vitrine de grandes corporações financeiras. No entanto, ganham novos significados por uma fotógrafa que busca compreender as relações submersas nesse espaço ou pelo narrador-repórter-personagem que quer mostrar o que não está nas vitrines.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Há pouco mais de 15 anos, quando *CartaCapital* entrou no time das revistas semanais de informação, surgia *Brasiliiana*. Com textos sobre temas que não eram necessariamente leves em conteúdo, mas que poderiam ter mais leveza na linguagem ou nas pautas selecionadas, a seção nasceu com um propósito de se aproximar mais do gênero crônica, afirmam os fundadores da revista. No entanto, em tantos anos de produção, com uma grande variação de jornalistas assinando o conteúdo, percebemos que *Brasiliiana* foi tomando uma forma mais híbrida, agregando índices que remetem seus textos a normas institucionalizadas do discurso jornalístico, ao mesmo tempo em que adotava formas narrativas menos amarradas a recursos como lead e uso de fontes convencionais, por exemplo.

Quando buscávamos um recorte para o *corpus* de pesquisa, a análise flutuante dentre 742 textos de *Brasiliiana* nos apontou uma aproximação a temas relacionados à vida nas cidades, como cotidiano das ruas, personagens, curiosidades. A partir disso, e tomando o pressuposto de que a cidade é como uma escrita, composta por diversos textos, os quais podem ser mediados por meio das narrativas jornalísticas, percebemos que a seção era profícua para a pensarmos como um espaço de tessitura de narrativas mais enriquecedoras sobre a realidade cotidiana das cidades.

Um protagonismo da capital paulista pôde ser percebido na análise flutuante da totalidade dos 15 anos de publicação, que também se refletiu nos textos escolhidos para o *corpus*. Por isso, embora o próprio nome da seção remeta à ideia de relatos sobre o Brasil, assim como era a *Coleção Brasiliiana*, as realidades representadas se concentram na metrópole paulista. Isso pode se explicar tanto pelo fato de a redação de *CartaCapital* estar sediada em São Paulo quanto pela imponência financeira e populacional da cidade dentro do cenário nacional.

Um dos primeiros pontos que vale atentar após o estudo do *corpus* é o mapa que se forma a partir dos deslocamentos dos jornalistas-narradores dos 11 textos selecionados para a análise. Primeiro, pode-se destacar as ruas que levam a cartola *Brasiliiana*, ou seja, que estão localizadas no Brasil. Como já citado anteriormente, temos seis na cidade de São Paulo, uma na Grande São Paulo e uma em Vitória, no Espírito Santo. Das que estão em São Paulo e na Grande São

Paulo, duas são de bairros de classe média alta, três em região central e duas na periferia (ver Mapa 1).

Mesmo nas ruas localizadas em bairros de classe média alta, o olhar se volta às personagens periféricas, e mais ainda o cenário se mostra palco de diferenças sociais. Em razão desses deslocamentos, das diferenças sociais que acabam sendo expostas pelos percursos do jornalista-narrador, é possível perceber uma afinidade ideológica entre as escolhas deste e o posicionamento da revista à esquerda dentro de um espectro político-ideológico. São narrativas que se voltam para histórias do cotidiano e, ao fazer isso, mostram ruas que são espaços da vivência humana de seus habitantes, que muitas vezes se confrontam com a ordem do Estado e do mercado em tempos de domínio neoliberal – temporalmente, as ruas das *Brasilianas* estudadas são de cidades situadas no século XXI, em textos publicados entre 2001 e 2016.

Esse alinhamento também é observável quando olhamos para os textos localizados no exterior. Tanto no que diz respeito à cartola escolhida para as narrativas localizadas em Belém e Jerusalém – *Palestina* – quanto à escolha dos espaços retratados nessas narrativas. Por exemplo, uma rua de lojas de árabes que sofrem a pressão de judeus para que vendam os estabelecimentos.

Cabe ressaltar ainda que as ruas de periferia ou as personagens periféricas não são destacadas pelo olhar da violência, da marginalidade, dos crimes, mas dos gestos cotidianos. De toda forma, são habitantes que muitas vezes vivem momentos de tensão com o Estado ou com a ordem de mercado. No texto *A Paulista invisível*, temos artistas que expõem na avenida que precisam ficar atentos à fiscalização policial e, em *As babás da Buenos Aires*, mulheres que querem se parecer com suas patroas. Assim como as cenas cotidianas da periferia que passam ao olhar do jornalista-narrador que atravessa uma avenida de Buenos Aires em *Buenos Aires, Brasil*, ressaltam que as consequências do neoliberalismo vividas pela América Latina são mais sentidas pelos moradores desses locais do que aqueles que encontram a tranquilidade em Punta del Este, no Uruguai.

Nossa análise de 11 textos identificou que um dos índices predominantes nessas narrativas que ancoram a feitura dos textos a uma produção de tipo jornalístico é o uso do tempo presente pelos narradores, diminuindo a distância do tempo dos eventos narrados da recepção desses acontecimentos. Como as revistas apresentam uma temporalidade expandida, sabemos que o tempo de produção nessas publicações é mais alargado. Isso permite uma maior

flexibilidade de tempo para escolha da pauta, elaboração e edição do texto. O que não altera, de toda forma, essa busca por estratégias que ancorem os relatos no tempo presente.

Tal meta revela que as narrativas pesquisadas buscam uma ênfase na aproximação do cotidiano de quem vive ou interage nas ruas dessas cidades, relatando a ação de homens comuns. Muitas vezes, anônimos que buscam se tornar agentes da própria história, como os artistas que, ao pintar os muros de uma avenida de periferia, tentam ressaltar a memória e autoestima daquele local.

Das ações dessas personagens apresentadas, vêm à tona as configurações sociais desses espaços e as disputas de capital simbólico e material presentes. O Estado aparece nessas narrativas como agente que ora repreende e fiscaliza, por meio da polícia e, em outros momentos, é o agente que abandona. Algumas ruas, esquecidas pelo mercado imobiliário ou pela atenção do Estado, ganham inteligibilidade por meio das narrativas de *Brasiliiana*, seção de uma revista que se opõe ao neoliberalismo.

O uso de estratégias para produzir efeitos de real que podem ser encontradas em todos os textos também apontam para o objetivo de aproximar o leitor da realidade cotidiana das cidades. Todas as narrativas apresentam fotos, das personagens ou dos locais representados, seis delas inclusive com créditos do próprio jornalista, que reforçam o sentido de que o repórter esteve lá. Os lugares ganham localização precisa, algumas vezes com mapas indicativos, mostrando que são espaços que existem, ainda que de forma discreta. Assim como as personagens ganham nome, idade e localização, ou seja, a existência delas pode ser verificada no mundo real.

Traços de subjetivação também foram percebidos em quase todos os textos. Se o jornalista-narrador usou primeira pessoa em apenas uma ocasião, ao mesmo tempo isso não representa que ele não ostente sua presença de outras formas. Entre elas, podemos citar a descrição minuciosa de cenas, o percurso pelas ruas e as comparações de realidades. Além disso, muitas vezes ele lança mão de uma linguagem que possa causar alguns estados de espírito, como surpresa, espanto, compaixão, deboche, riso, entre outros sentimentos. Neste caminho, o jornalista-narrador é capaz de alcançar uma maior humanização dos relatos.

As configurações da narrativa por meio da tríplice mimese de Ricoeur (1994) são retomadas por pesquisadores da comunicação que associam as características mediadoras da tessitura da intriga aos processos de mediação que o jornalismo é capaz de estabelecer com o

conjunto social por meio das narrativas jornalísticas. Nas narrativas analisadas, percebemos que os jornalistas extraem do conjunto de referência, ou seja, do mundo prefigurado, as relações simbólicas que serão configuradas de forma a ganhar inteligibilidade. Isso ocorreu, nos 11 textos analisados, pela forte presença de um jornalista-narrador, ainda que este tentasse apagar marcas de sua enunciação na maioria dos textos.

A realidade das ruas que esses jornalistas-narradores tinham por descortinar é ampla e fragmentada, estava no mundo prefigurado. Ao assumir a mediação narrativa, eles reconstruíram esses espaços, escolhendo personagens, percursos, conflitos para relatar que deram nova inteligibilidade a essas ruas por meio da configuração. Quando os jornalistas-narradores usavam analepses para explicar algum acontecimento do passado importante para entender o momento presente, ficou claro que existe um processo anterior à escrita, de pesquisa da pauta, de busca de dados, memórias etc, quando ele escolhe o que vale narrar, ou seja, o trabalho de prefiguração. Neste processo de mediação, entregam aos leitores uma nova possibilidade de construção de sentido, que pode ser atingido quando esses receptores refiguram as histórias para tirar uma síntese delas.

Como este não é um estudo de recepção, coube à pesquisa analisar, então, por meio das estratégias presentes nos textos, quais instruções de leitura o jornalista-narrador buscou levar até o destinatário para que ele interpretasse essas ruas elencadas nas narrativas. Ao relacionarmos questões teóricas com a metodologia utilizada, tentamos responder aos objetivos propostos por meio de três eixos de análise das narrativas: a narração sobre a rua, as personagens e os conflitos da rua e os efeitos na espacialidade da rua.

O estudo desse conjunto responde que as ruas tecidas pelas narrativas são polifônicas. Os enquadramentos escolhidos pelos jornalistas-narradores mostram diferentes vozes disputando esses espaços, seja por meio de conflitos socioeconômicos ou religiosos, como nas ruas apresentadas nas narrativas sob a cartola *Palestina*. Isso acaba por mostrar vias que refletem a condição da cidade como um espaço produtor de diferenças, principalmente em um período de domínio neoliberal. Os habitantes da urbe e as relações que estabelecem entre si serão um resultado dessas divergências e interagem nesses estratos da cidade em reações às oposições dispostas pela hierarquia do espaço social.

Essa diversidade de vozes também é percebida quando olhamos texto a texto. Se alguns se mostrarão menos polifônicos do que outros, com menos pontos de vista sendo expostos, outros apresentam um grande esforço de apontar diferentes perspectivas.

Esse retrato, como vimos, só foi possível pela forte presença de um jornalista-narrador, que, muitas vezes, fugiu dos itinerários oficiais tanto do discurso jornalístico quanto do percurso físico por esses espaços. Por meio de atalhos que tangenciaram o “discurso utópico e urbanístico” (CERTEAU, 2014, p. 160), foram capazes de alargar o horizonte de experiência das ruas. Eles podem ser considerados as personagens centrais dessas narrativas, que tinham como busca o sentido daquilo que liam no espaço urbano e a configuração disso em forma de narrativa.

Se no século XIX foi o estranhamento em relação à rua que fez surgir a figura do fisiologista, tipo que foi às ruas para produzir relatos que tinham a ideia de domesticar as inquietações sobre as novidades da vida citadina, a facilidade das pessoas em não se estranhar e não perceber as nuances da realidade das cidades é que mostra a relevância de hoje o repórter insistir em sair das redações para contar histórias. As narrativas de *Brasilianas* em que os jornalistas-narradores acompanharam a vivência nas ruas apontam para a importância desse tipo de procedimento.

Com isso, confirmamos que o jornalismo, aqui representado pela seção *Brasiliiana*, ao revelar em suas narrativas a pluralidade das ruas e desvelar o dia a dia de seus habitantes, pessoas comuns ou não, que interagem nesses espaços e elaboram novos sentidos sobre eles, atua como mediador da compreensão das experiências do cotidiano das cidades.

REFERÊNCIAS

- ALSINA, Miquel. **A Construção da notícia**. Petrópolis: Vozes, 2009.
- BARTHES, Roland. O efeito de real. In: BARTHES, Roland et al. **Literatura e semiologia**. Petrópolis: Vozes, p. 35-44, 1972.
- _____. Semiologia y urbanismo. In: BARTHES, Roland. **La aventura semiologica**. Barcelona: Paidós Ibérica, p. 257-266, 1993.
- BENJAMIN, Walter. A Paris do Segundo Império em Baudelaire. In: KOTHE, Flávio. (Org.) **Walter Benjamin, Sociologia**. São Paulo: Ática, 1991.
- _____. **Obras escolhidas III – Charles Baudelaire**. Um lírico no auge do capitalismo. São Paulo: Brasiliense, 1997.
- BENETTI, Márcia. Revista e jornalismo: conceitos e particularidades. In: TAVARES, Frederico de Mello B., SCHWAAB, Reges. (Org.). **A revista e seu jornalismo**. Porto Alegre: Penso, 2013.
- BENETTI, Marcia; HAGEN, Sean. Jornalismo e imagem de si: o discurso institucional das revistas semanais. **Estudos em Jornalismo e Mídia**. a.7, n. 1, Florianópolis, 2010. <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/jornalismo/article/view/1984-6924.2010v7n1p123>> Acesso jul 2016.
- BENVENISTE, Émile. **Problemas de linguística geral**. São Paulo: Editora Nacional, 1976.
- BERGER, Peter; LUCKMANN, Thomas. **A construção social da realidade**: tratado de sociologia do conhecimento. 30ª edição. Petrópolis: Vozes, 2009.
- BERNABUCCI, Cláudio. O rei do carimbó. **CartaCapital**, São Paulo, ano 21, nº 873, p. 14-15, 28 out. 2015.
- BERTASSO, Daiane. **Jornalismo de revista e ethos discursivo**: as imagens de si nas capas e nos editoriais de Veja, Época, IstoÉ e CartaCapital. Tese (Doutorado em Comunicação e Informação) – Programa de Pós-graduação em Comunicação e Informação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2014.
- _____. Ethos discursivo e jornalismo de revista: as imagens de si de Veja, Época, IstoÉ e CartaCapital por meio de suas capas. **Interin**. Curitiba, v. 19. n.1. p. 103-119, jan./jul., 2015.
- BOURDIEU, Pierre. Efeitos de lugar. In: BOURDIEU, Pierre. **A miséria do mundo**. Petrópolis: Vozes, 2007, p. 159-166.
- BRETAS, Beatriz. Interações cotidianas. In: FRANÇA, Vera; GUIMARÃES, César. (Orgs.). **Na mídia, na rua**: narrativas do cotidiano. Belo Horizonte: Autêntica, 2006.
- CANEVACCI, Massimo. **A cidade polifônica**: ensaio sobre a antropologia da comunicação urbana. 2ª ed. São Paulo: Studio Nobel, 1997.

CARTA, Manuela. Os novos sócios de CartaCapital. **CartaCapital**, São Paulo, ano 22, nº 924, p. 26-27, 26 out. 2016.

CARVALHO, Carlos Alberto de. Entendendo as narrativas jornalísticas a partir da tríplice mimese proposta por Paul Ricoeur. **Matrizes**, São Paulo, vol. 6, nº 1, p. 169-187, julho-dezembro, 2012.

CARVALHO, Carlos Alberto de; LEAL, Bruno Souza, Jornalismo e polifonia: problematizações conceituais e metodológicas. **Alceu** (Online), v. 16, p. 155-170, 2015.

CARVALHO, Luiz Alberto. História nos muros. **CartaCapital**, São Paulo, ano 15, nº 519, p. 8-9, 29 out. 2008.

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano: 1. Artes de fazer**. Petrópolis: Vozes, 22ª ed., 2014.

CULLER, Jonathan. Narrativa. In: CULLER, Jonathan. **Teoria literária: uma introdução**. São Paulo: Beca Produções Culturais Ltda., 1999, p. 84-94.

FEATHERSTONE, Mike. O flâneur, a cidade e a vida pública virtual. In: ARANTES, Antonio A. (Org.). **O espaço da diferença**. Campinas: Papirus, p. 186-207, 2000.

FERNANDES, Bob. As babás da Buenos Aires. **CartaCapital**, São Paulo, ano 8, nº 170, p. 6-7, 19 dez. 2001.

_____. O amor. E a espera... **CartaCapital**, São Paulo, ano 10, nº 295, p. 8-9, 16 jun. 2004.

FLINT, Guila. Como é triste Belém. **CartaCapital**, São Paulo, ano 8, nº 180, p. 6-7, 13 mar. 2002.

FRANCISCATO, Carlos Eduardo. **A fabricação do presente: como o jornalismo reformulou a experiência do tempo nas sociedades ocidentais**. São Cristóvão: Editora UFS; Aracaju: Fundação Oviêdo Teixeira, 2005.

GENETTE, Gérard. **Discurso da narrativa**. Lisboa: Vega, 1995.

GRANDO, Carolina Pompeo. **Elementos para um estudo do ethos discursivo do jornalismo: análise da seção editorial de CartaCapital**. Dissertação (Mestrado em Jornalismo). Programa de Pós-graduação em Jornalismo, Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, 2012.

HALL, Stuart et al. A produção social das notícias: o mugging nos media. In: TRAQUINA, Nelson (org.). **Jornalismo: questões, teorias e “estórias”**. Lisboa: Vega, 1993.

LEMOS, Jobson. A via de Deus. **CartaCapital**, São Paulo, ano 21, nº 871, p. 14-15, 14 out. 2015.

LIMONAD, Ester; RANDOLPH, Rainer. Cidade e lugar: sua representação e apropriação ideológica. In: **Revista Brasileira de Estudos Urbanos e Regionais**. nº 5, maio 2002.

LÍRIO, Sérgio. Buenos Aires, Brasil. **CartaCapital**, São Paulo, ano 8, nº 173, p. 6-7, 23 jan. 2002

_____. Ilustres desconhecidos. **CartaCapital**, São Paulo, ano 11, nº 321, p. 8-9, 15 dez. 2004.

MARTINS, Ana Luiza. **Revistas em revista: imprensa e práticas culturais em tempos de república**.

São Paulo (1890-1922). São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo : Fapesp : Imprensa Oficial do Estado, 2001.

MARTINS, Rodrigo. A Paulista invisível. **CartaCapital**, São Paulo, ano 13, nº 413, p. 6-7, 4 out. 2006.

MEDEIROS, Gutemberg Araújo. **Urbanidade e metajornalismo nas matrizes da modernidade: memória textual nas produções de Lima Barreto e João do Rio no início do século XX**. 2009. Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação). Curso de Pós-Graduação Comunicação da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

MESQUITA, Flávio Agnelli. **As fontes jornalísticas no Caso Dossiê** – uma análise de enquadramento da cobertura das revistas *Veja*, *Época*, *IstoÉ* e *CartaCapital*. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação da Universidade Estadual Paulista. Bauru, 2008.

MIRA, Maria Celeste. **O leitor e a banca de revistas: o caso da Editora Abril**. Campinas: Unicamp, 1997. Tese (doutorado).

MOGENDORFF, Janine. **A cidade ofertada pelo jornalismo cultural: análise da coluna Seleção da Semana de O Estado de São Paulo**. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Informação) – Programa de Pós-graduação em Comunicação e Informação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2013.

MOTTA, Luiz Gonzaga. Narrativas jornalísticas e conhecimento de mundo: representação, apresentação ou experimentação da realidade? In: PEREIRA, F. MOURA, D. ADGHIRNI, Z. **Jornalismo e sociedade: teorias e metodologias**. Florianópolis: Insular, 2012.

_____. **Análise crítica da narrativa**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2013.

MUSSE, Christina Ferraz. **Imprensa, cultura e imaginário urbano: exercício de memória sobre os anos 60/70 em Juiz de Fora**. 2006. 290p. Doutorado (Comunicação) Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006.

NUNES, Benedito. Os tempos da narrativa: In: NUNES, Benedito. O tempo na narrativa. São Paulo: Ática, 1995, p. 27-37.

NUNES, Radamés. **Sobre crônicas e cidade: Rio de Janeiro nas crônicas de Lima Barreto e Olavo Bilac, 1900 – 1920**. 2009. 194p. Dissertação (Mestrado em História). Curso de Pós-Graduação em História, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2009.

PARK, Robert. A notícia como forma de conhecimento: um capítulo dentro da sociologia do conhecimento. In: BERGER, Christa; MAROCCO, Beatriz. **A era glacial do jornalismo: teorias sociais da imprensa**. Porto Alegre: Sulina, 2008, p. 51-70.

_____. A cidade: sugestões para a investigação do comportamento humano no meio urbano. In: VELHO, Otávio Guilherme. **O fenômeno urbano**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1987.

PAVAM, Rosane. Um sonho sob véus. **CartaCapital**, São Paulo, ano 22, nº 913, p. 12-13, 10 ago. 2016.

PERES, Ana Cláudia Mendes de Andrade e. **Narrativas e cidades: uma cartografia de paisagens possíveis para o jornalismo**. 2012. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social). Curso de Pós-

Graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2012.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. Com os olhos no passado: a cidade como palimpsesto. **Revista Esboços**, Revista do Programa de Pós-Graduação em História, UFSC, v.11, nº 11, 2004.

PONTE, Cristina. **Para entender as notícias**: linhas de análise do discurso jornalístico. Florianópolis: Insular, 2005.

PRADO, José Luiz Aidar. Convocação nas revistas e construção do a mais nos dispositivos midiáticos. **Revista Matrizes**. São Paulo: ECA/USP, V. 3, nº 2, p. 63-78, 2010.

RANCIÈRE, Jacques. O efeito de realidade e a política da ficção. **Novos estudos**. São Paulo: Cebrap, nº 86, p. 75-90, março de 2010.

RESENDE, Fernando. Ausências na comunicação social e no jornalismo: a lógica da rua. **Oficina do CES**. Coimbra: Centro de Estudos Sociais, 2003.

_____. O jornalismo e a enunciação: perspectivas para um narrador-jornalista. In: LEMOS, André. BERGER, Christa; BARBOSA, Marialva. **Narrativas Midiáticas Contemporâneas**. Porto Alegre: Sulina, p. 160-180, 2006.

_____. Cidades, culturas e narrativas: espaços de negociação e produção de sentidos. In: MAIA, João; HELAL, Carla (Org.) **Comunicação, arte e cultura na cidade do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Eduerj, 2012.

RICOEUR, Paul. **Tempo e narrativa (tomo I)**. Campinas: Papyrus, 1994

RIO, João do. **A alma encantadora das ruas**. Rio de Janeiro, 1908. <<http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bn000039.pdf>> Acesso em março de 2016.

RODRIGUES, Adriano Duarte. A rua, analisador da sociabilidade. In: **A rua no século XXI. Materialidade urbana e virtualidade cibernética**. Maceió, Alagoas: Edufal, 2014.

RODRIGUES, Maria Isabel. **Jornalismo e vida urbana: Belo Horizonte 1928-1938**. 2008. 116p. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social). Curso de Pós Graduação em Comunicação Social da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2008.

SALGADO, Ronaldo. **A crônica reporteira de João do Rio**. Fortaleza: Laboratório de Estudos da Oralidade/Expressão Gráfica Editora, 2006.

SANTANA, Alex. **Sentidos da metrópole – série São Paulo de perfil na mediação do espaço público**. 2009. 175p. Mestrado. (Mestrado em Ciências da Comunicação). Curso de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação, São Paulo, 2009.

SANTOS, Jeana Laura. Cartografias do jornalismo: do parapeito da janela antiga à tela cibernética. In: **Dispositiva**. Minas Gerais: Faculdade de Comunicação e Artes da PUC Minas, v. 4, nº 1, 2015.

_____. As novas configurações do tempo e do espaço e seus efeitos para o labor jornalístico. In: **Revista Famecos**. Porto Alegre. v. 23, n. 3, setembro, outubro, novembro e dezembro de 2016.

SANTOS, Milton. **Metamorfoses do espaço habitado, fundamentos teórico e metodológico da geografia**. São Paulo: Hucitec, 1988.

SCHUDSON, Michael. **Descobrimo a notícia**. Uma história social dos jornais nos Estados Unidos. Petrópolis: Vozes, 2010.

SILVA JR., José Afonso da. Fluxos de notícias e cidades: redes digitais, urbanidade e o lugar do jornal. In: CUNHA, Paulo; PRYSTHON, Angela (Orgs.). **Ecos Urbanos: a cidade e suas articulações midiáticas**. Porto Alegre: Sulina, 2008.

SIRENA, Mariana Silva. **O circuito artístico de Porto Alegre na década de 1950 a partir do jornalismo**: análise da coluna Notas de Arte, de Aldo Obino, no Correio do Povo. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Informação) – Programa de Pós-graduação em Comunicação e Informação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2014.

SOUSA, Ana Paula. Quem é esse Vladimir?!. **CartaCapital**, São Paulo, ano 11, nº 314, p. 8-9, 27 out. 2004.

TAVARES, Frederico de Mello B.; SCHWAAB, Reges. Revista e comunicação: percursos, lógicas e circuitos. In: TAVARES, Frederico de Mello B., SCHWAAB, Reges. (Org.). **A revista e seu jornalismo**. Porto Alegre: Penso, 2013.

TAVARES, F. **A cidade, o fotojornalismo**. 2005. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social)– Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2005.

TRAQUINA, Nelson. **Teorias do jornalismo, porque as notícias são como são**. 3ª ed. Florianópolis: Insular, v. 1, 2012.

_____. **Teorias do Jornalismo: a tribo jornalística – uma comunidade interpretativa transnacional**. 2ª Ed. Florianópolis: Insular, 2008, V.2.

VERRUMO, Marcel Antonio. **Repórter-cronista da Belle Époque carioca: o jornalismo vertiginoso de João do Rio**. 2014. 132 f. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual Paulista Julio de Mesquita Filho, Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação, 2014.

VAZ, Viviane. Sagrados elos imobiliários. **CartaCapital**, São Paulo, ano 16, nº 628, p. 12-13, 12 jan. 2011.

VIEIRA, Willian. A Disney paulista. **CartaCapital**, São Paulo, ano 18, nº 743, p. 10-11, 10 abr. 2013.

VOGEL, Daisi. Revista e contemporaneidade: imagens, montagens e suas anacronias. In: TAVARES, Frederico de Mello B., SCHWAAB, Reges. (Org.). **A revista e seu jornalismo**. Porto Alegre: Penso, 2013.

WOLF, Mauro. **Teorias das comunicações de massa**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2009.

ANEXOS

ANEXO A – As babás da Buenos Aires

BRASILIANA

BOB FERNANDES

As babás da Buenos Aires



— DE QUE MARCA É ESSA carteira?

— Victor Hugo.

— Victor Hugo? Coisa de peão. Eu uso Fendi.

Praça Buenos Aires, Higienópolis, a duas quadras do apartamento de Fernando Henrique Cardoso, bairro de cidadãos de posses quase sempre acima da média, e ainda incrustado de apartamentos na casa do milhão de dólares.

Manhã de uma quarta-feira. Na praçinha da Mãe, um círculo com chão de pedras portuguesas e bancos de madeira no alto da Buenos Aires, 52 babás cuidam de crianças e das vidas. Das suas e das alheias.

Os níveis salariais oscilam. O relato é delas. A Maria Amélia, babá da Maria Antonia do Tom Cavalcante, a Eliete, babá da Ana da Sílvia Poppovic, as babás da família Safra, estão na casa dos dois mil. Enfermeiras podem chegar a três mil.

Entre as babás e enfermeiras tudo se diz, tudo se sabe. O piso salarial das babás ronda os seiscentos reais, o das enfermeiras, um mil reais. Com gêmeos, dobra o salário.

Elas ficam juntas, mas, como norma, não se misturam. Fran e Elenice conversam. Fran cobra:

— Não sei como você fica falando com a Renata?

— Por que não?

— Ela ganha seiscentos reais!

Talvez por isso Luciana Meireles esteja de malas prontas para o Morumbi. Babás conversam sobre uma patroa famosa na praça; inclusive pela quantidade de serviços que contrata e demite:

— A Luciana vai se mudar para o Morumbi, Jardim Guedala.

— Vai por quê?

— Ela diz que Higienópolis é muita mistura, que tem muito artista e que tem até pobre.

O filho e a filha de Luciana não podem ir à praça, comentam as babás:

— Ela diz que aqui tem pobre.

Um ou outro, disfarçado. O que tem, espalhada pela Buenos Aires, mas não na praçinha da Mãe, é uma dúzia de mendigos por vezes com hábitos locais.

Leticia fazia aniversário, um ano, na praçinha da Mãe. Hilda, ao recolher as sobras, ofereceu uma lata de Coca a um dos tombados. A resposta foi incisiva.

— Eu só tomo light.

Acintosos são os seguros. Um representante da família Safra, morador da vizinhança, desembarca na praçinha da Mãe. Guardado pela babá e por cinco rapazes reforçados.

Só crianças, babás, enfermeiras, uma ou outra mãe, e os vitaminados, calça jeans, camisetas, tentam passar despercebidos. Serão o assunto daquela manhã.

Como é assunto o Tom Cavalcante, a filha, e o segurança que não deixa ninguém fotografar a menina. (Ainda que ela possa estar com os pais, em pose, nas revistas na banca da Vilaboim, logo ali ao lado.)

Nestes dias, falava-se da Casa dos Artistas nos intervalos do tema rotineiro: a patroa, o patrão. "Ela nem olha pra cara da criança... Não vê a semana toda... Quem cuida sou eu... Não tenho folga, não vou ficar..."

Histórias de alcova na linha *Casa Grande & Senzala*, reais ou fantasiosas, têm uma senha, e a contra-senha:

— Você leva para o túmulo?

— Levo! Juro!

As histórias delas mesmas são contadas pelas próprias. Lina, um dia, decidiu se vestir como a patroa. Foi à loja da senhora e comprou a mesma saia, "longa e chique".

A patroa move-se a bordo de um importado, talvez blindado. Lina vai de ônibus. E assim ela foi. Deu-se o inesperado:

— Entrei no ônibus, cheio, saia comprida e sapato plataforma. Pisei na barra da saia, ela enroscou, eu puxei, ela ficou no chão. E eu só de calcinha.

GLONES. As babás da Buenos Aires posam na praçinha da Mãe; a da Poppovic (*mão na cintura*) e a do Tom (*no carrinho...*)



E o ônibus? Bem, o ônibus veio abaixo. Maria resolveu-se por uma bolsa Louis Vuitton. Foi ao Shopping Iguatemi, pagou dois mil pela bolsa, guardou-a numa cintilante sacola e rumou para o ponto de ônibus.

Foi assaltada. Levaram-lhe a Vuitton. Incluídos os documentos e o vale-transporte. Lina, mais uma vez ela. Presenteada pela patroa, foi à rua em tarde de gala. Óculos Gucci (R\$ 1.120), carteira Fendi (R\$ 700) e, na bolsa, o perfume One, da Calvin Klein (R\$ 100). (Sabem todos os preços, de cor e salteado.)

Lina, naquela tarde, sentia-se gloriosa. Roubaram-lhe a bolsa, com o Gucci, a Fendi e o Calvin Klein. Coisas de uma vida

A MARCIA ESTÁ GRÁVIDA. (DO XORORÓ DO CHITÃOZINHO DA SANDY JÚNIOR.) TODAS QUEREM A CASA DO XORORÓ! E SALÁRIO DE TRÊS MIL!

que tem seus objetivos, alvos.

A Nazaré. Vez por outra é assunto na pracinha. Ela era do Faustão. Dizem que dizia que ganhava três mil e que há pouco andava à procura de emprego, mas queria três mil.

Objetivos. A Marcia, ex-Banana Split, está grávida. (Do Xororó do Chitãozinho da Sandy Júnior.) Comichões. Todas querem. A casa do Xororó! E salário de três mil! As entrevistas já começaram.

Fases. A pracinha da Mãe tem fases. Crianças crescem. As babás ficam. Débora Bloch, melhor, a babá de Débora já viveu seus dias de glória. Invejada, comentada:

— Ela é da Débora!

Denise Fraga está em baixa na pracinha. Sua babá não freqüenta e Denise ainda teria sido vista negando autógrafos. Duas vezes!

A Nilse foi enfermeira da Aninha da Poppovic, quase três mil, e tinha sido da Cecília, filha do Júlio, o Neves, o presidente do Masp, e com a Aninha a Nilse ganhava quase três (ou teria sido a Eliete?)

Informações são trocadas, um olho no papo, outro na criança, um ouvido no celular. Quase todas têm, se esquecer em casa "a patroa mata". Sim, e o celular?

— Qual é o seu?

— Nokia.

— O meu é melhor que o seu.

Isaura, mulher de quatrocentos reais, encantou-se e também comprou o seu celular. Não agüentou nem a primeira conta; os mesmos quatrocentos do salário.

Os pimpolhos passeiam. Os tênis são Nike, as camisas, Polo Ralph Lauren. A bolsa da mamadeira da Maria Antonia do Tom é Vuitton. Uma babá confessa a outra a sua paixão por perfumes:

— Ah, o vinte quatro vírgula seis, (na verdade, o 24) da Faubourg, quinhentos e cinquenta reais.

— Eu só compro Avon.

— Avon? Avon? Eu, só importado.

As pitchulinhas rolam nos edredons.

Babam nos conjuntinhos Tartine et Chocolat, puxam o botãozinho do Kenzo, esticam a golinha do Jacadi.

Norte, Nordeste, Minas Gerais, interior de São Paulo. Os sotaques remetem às origens. As histórias rolam. E aquela importante família de banqueiros?

Rinaldo, o rebento, 2 anos. Estudava na PlayPen, escola nos jardins, só falava em inglês. Surgiu o problema. Pai é mãe o dia inteiro na rua, empregadas, faxineiras, babá e seguranças valiam-se apenas do português para a comunicação.

— I want orange juice — berrava o pequeno Rinaldo. Em vão, sem suco.

Ivete recorda aqueles dias.

— Water! Water! — esganiçava se o sedento little kid — ante o estupor e angústia dos empregados.

— Bread! Bread! — rogava Rinaldo, e nada do pãozinho.

Até que a patroa colocou Ivete na escola de inglês. Ivete aprendeu umas trinta palavras. Rinaldo não passou mais fome e sede. Ivete, confessa:

— Já esqueci quase tudo.

Onze da manhã. O sol esquenta. Hora de ir embora. Aninha, no carrinho, cruza a esquina da Bahia com a Piauí. A babá se desvia do enorme buraco na calçada da Piauí, caminho da Vilaboim.

O buraco, cheio de um líquido malcheiroso, cinza-esverdeado, está sem tampa há um mês. O bairro inteiro já sabe. A prefeitura também. Mas parece que não há dinheiro. ■

...a bolsa Louis Vuitton); o segurança do Tom tenta ficar incógnito e uma porção delas troca figurinhas. Os pimpolhos...



ANEXO B – Buenos Aires, Brasil

PORTENHA

SÉRGIO LÍRIO

Buenos Aires, Brasil



"O MELHOR É ME MOSTRAR como cheguei ao mundo. Não tenho complexos nem vergonha", confessa, em poses sensuais e trajes sumários, a modelo Carolina Ardohain, Pampita para os popula-

res. São as páginas de *Gente*, na sua versão portenha. Pampita, 20 anos, é, afirma a publicação, a "chica" mais sexy do país. Em *Caras*, a matriz, outra beldade, Carola del Bianco, anuncia à nação: "Não tenho planos de me casar". Alívio geral.

É o verão argentino. *Caras* e *Gente* exibem data de capa de 8 de janeiro, terça-feira. Custam 3,90 pesos cada. Na sexta-feira, várias bancas do centro da capital não tinham mais exemplares. São dias, como se sabe, muito quentes. Buenos Aires parece um caldeirão, situação agravada pelo fato de um menor número de portenhos ter deixado a cidade neste janeiro. Por motivos sabidos.

Em Mar del Plata calcula-se uma queda de cerca de 40% na frequência dos turistas (Pampita e Carola, na lista de exceções, estão lá). Em Florianópolis, destino preferido no Brasil, há de 70% a 80% menos argentinos.

As ruas de Buenos Aires fervem. "Cacelozos", "corralito", quebra-quebra. Juan Carlos, taxista clandestino, conta que as coisas mudaram de 15 anos para cá. "Antes não se via isso", garante. Juan fala dos pedintes a destoar do cenário do centro da capital, da arquitetura européia, das avenidas largas, da imponência sombria dos edifícios erguidos durante o regime militar.

As cenas incomodam até olhos acostumados à barbárie desde a nascença. O repertório é idêntico: garotos nos sinais, malabaristas, velhinhas querendo ajuda para completar o valor da condução, sem-terra acampados em frente ao Congresso, mães com bebês no colo – no marketing da mendicância há um capítulo especial para a técnica "pietá". Deve-se acreditar que a imagem cause maior comoção, mais piedade, portanto, traga mais "platas". Há dezenas delas na Calle Florida, rua de comércio, na Plaza de Mayo, na Avenida Nueve de Julio.

Carmen Domínguez, mãe com filho de quatro meses no colo, ponto fixo na Plaza de Mayo, outras três crias aos cuidados de uma irmã na periferia de Lanús, abandonada pelo marido há um ano, concede uma frase em troca de 50 centavos de peso. "Como a senhora vê a crise?" "Para mim continua tudo igual."

Já o resto do país ferve. A TV Crónica, canal popular, trombeta às notícias da capital e dos arredores:

"Em dois dias, sete policiais assassinados";

"Sargento Espinoza morto na porta de casa com dois tiros na cabeça";

"Pequeno pannelo em frente à casa de juiz da Corte Suprema";

"Assaltam uma ambulância e fazem reféns";

"Desempregados interditam a Rota 11";

"Ferroviários protestam em frente ao Ministério do Trabalho";

"Pai morto e filha baleada em tentativa de assaltos."

Juan Carlos agora segue para o aeroporto de Ezeiza. Cruzará uma extensa via, a Avenida Richieri, duas pistas rápidas de cada lado, orgulho das concessões da década de Carlos Menem.

A Richieri foi privatizada, se Juan não se engana, no segundo mandato do "El Jefe". Parece um tapete, sem falhas no asfalto, perfeita para altas velocidades. De Ezeiza ao centro de Buenos Aires, cerca de 40 quilômetros de distância, leva-se 20 minutos em horários de pouco movimento.

Bem, paga-se um preço. Na verdade, dois. O primeiro pedágio custa US\$ 0,70. O segundo, US\$ 2,00. O

O MISERÊ. Em frente ao Congresso, sem-tetos acampam e protestam, enquanto a velha pede esmola perto da Saenz Peña...



governo decidiu transformar os valores em peso, mas essa é uma das brigas de Eduardo Duhalde com as grandes companhias internacionais que despejaram dólares na economia argentina nos últimos anos.

Não se registram vitórias recentes de países em desenvolvimento contra multinacionais. Além disso, os preços de alimentos e eletrodomésticos subiram cerca de 30% nos primeiros dias da desvalorização. Teme-se a hiperinflação.

São os milagres da privatização. Quem quisesse um carrinho no aeroporto, também privatizado, precisaria desembolsar US\$ 1,50. Não se sabe quanto custará em breve. O dólar já roça os 2 pesos. Se tiver carro, paga os pedágios. Se for de táxi, desembolsará 40 pesos até o centro. Juan, por causa da clandestinidade e da simpatia, faz por 25, pedágios por conta dele.

A Richieri é, assim, como a Linha Vermelha, no Rio. Ergue-se à altura de edifícios de sete andares, desvaloriza imóveis ao redor. Num razoável trecho, corta o subúrbio de La Matanza.



O VERÃO FERVE. EM MAR DEL PLATA, AS BELDADES CAROLA E PAMPITA FALAM E SE EXIBEM. NA CAPITAL, PEDINTES E FOME. OS BRASILEIROS PODEM SE SENTIR EM CASA

Misto de ABC com Capão Redondo, Matanza é um aglomerado de quase 2 milhões de habitantes. Tem os piores índices de violência, saúde, escolaridade e renda da Grande Buenos Aires.

Estão longe dos nossos records, é verdade, mas envergonham os argentinos, país classe média, sempre orgulhoso por exibir dados invejáveis em comparação com o resto da América Latina. As indústrias locais, destruídas por uma década de paridade cambial, desempregam e aumentam os problemas.

O verão é brasileiro, 35 graus, e, diria qualquer colonista social, a pobreza cansa. Melhor seria fazer como a celebridade Nicolas Repetto, apresentador de tevê. Repetto, de férias no Uruguai, recusa-se a falar da crise à jornalista Carolina Fauve, de *Caras*. "Em Punta del Este encontramos a paz que tanto nos faz falta", declara. A frase serve de título à reportagem.

Ou como a atriz Andréa Figerio, refugiada em Mar del Plata, em *Gente*: "Aqui me fazem sentir como uma diva". Alta estação. A Argentina ferve. ■

ESCAPE. Eis o cardápio de *Caras* e *Gente* nesses tempos de crise aguda

À beira da estrada, ainda se vêem casas habitáveis. Sem reboco, sem acabamento, mas habitáveis, de tijolos, pelo menos. Há pontos piores no subúrbio. Há bairros piores na província.

Juan Carlos conta que na entrada de La Plata, nos arredores de Buenos Aires, acham-se casas de pau-a-pique, telhados de papelão, de latão, erguidas em ruas de terra, sem luz, sem água, sem saneamento básico. Não foi possível vê-las, mas o motorista parece dizer a verdade.

...é a pobreza que toma conta da cidade, caso [Clique para aumentar](#) e da pedinte Carmen Domínguez, "pietá" na Plaza de Mayo



ANEXO C – Como é triste Belém

PALESTINA

GUILA FLINT

Como é triste Belém



É DIFÍCIL IMAGINAR UMA região mais triste e mais bela que o distrito de Belém, na Cisjordânia, neste início de primavera de 2002.

Quem chega de Jerusalém e tem credencial de jornalista estrangeiro entra na cidade de Belém pelo ponto de checagem da Tumba de Raquel, que fica a apenas dez minutos de carro do novo assentamento de Har Homa, que oficialmente pertence à área municipal de Jerusalém.

Chega-se ao ponto de checagem, apresenta-se a credencial e, geralmente, o soldado israelense na fronteira faz um sinal com a mão que significa "pode passar". Os palestinos, quando se aproximam do mesmo local, geralmente passam por uma checagem mais detalhada. Turistas podem entrar, mas quase nenhum deles visita a cidade desde o início da Intifada palestina. Cidadãos israelenses não podem entrar, desde que as autoridades israelenses decretaram o bloqueio dos territórios palestinos. Palestinos residentes em Belém não podem sair em direção a Jerusalém, exceto aqueles que têm permissões especiais.

Depois do posto de checagem se an-

da uns 200 metros até chegar à Tumba de Raquel.

Segundo a religião judaica, nesse lugar foi enterrada a matriarca Raquel. Segundo a religião islâmica, lá foi enterrado um sheikh muçulmano. A rua onde se encontra a tumba se chama Yasser Arafat Street.

A Tumba, que durante séculos foi um lugar de peregrinação e oração, hoje em dia parece uma base militar. Cercada por altas muralhas, com posições de tiro e guaritas, e grandes blocos de concreto que obstruem a passagem na rua principal da cidade de Belém.

Para quem chega a Belém é bastante esquisito deparar, logo na entrada, com uma rua obstruída e bastante ameaçadora.

A Rua Yasser Arafat está totalmente deserta. Nenhum palestino ousa se aproximar das guaritas e da muralha que cerca o que um dia foi um lugar aberto, de oração, tanto para judeus quanto para muçulmanos.

A entrada de Belém está totalmente vazia, as lojas de souvenirs que ficam perto da Tumba de Raquel estão escuras. Começa-se a sentir alguma vida na cidade somente a mais que

mil metros da base militar da Tumba.

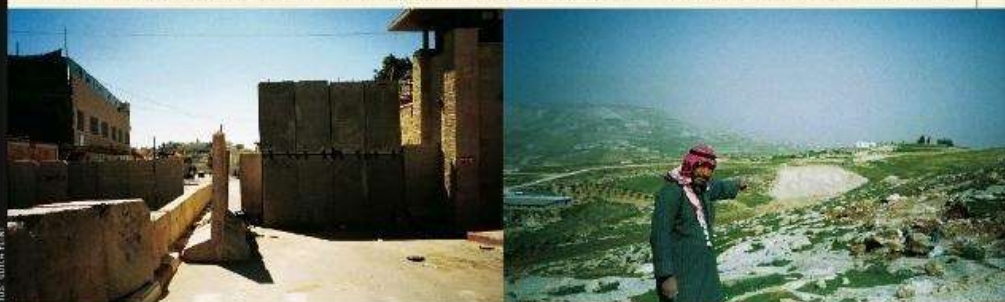
Aí começa a Area A, um local sob controle da Autoridade Palestina.

Todas as lojas, restaurantes e hotéis estão vazios. O turismo, principal fonte de renda da cidade, acabou.

Na loja Johnny's Souvenir Shop, encontrei o senhor Johnny Canavati, de 73 anos, sentado no escuro com três de seus funcionários. Desde o começo da Intifada, em outubro de 2000, os turistas desapareceram de Belém, e a loja, que é a maior de souvenirs da cidade, está deserta. Canavati teve que demitir nove funcionários, ficaram só três, os mais antigos. Durante o dia eles ficam sentados no escuro, para economizar eletricidade. "Será que o plano dos sauditas vai trazer alguma melhora? Será que a paz ainda é possível?", pergunta o velho Canavati.

A loja é grande e oferece trabalhos manuais da Palestina – bordados, madreperola, azeite de oliva, objetos feitos com a madeira das oliveiras e sabonetes de oliva. "Até outubro de 2000 vinham dezenas de ônibus de turistas por dia, hoje chega um carro por semana", se queixa o senhor Canavati.

O distrito de Belém é o maior nos territórios palestinos e inclui a cidade



CENAS DO FRONT. Rua obstruída na entrada de Belém; Talal Danoun, em sua propriedade centenária, e confiscada, em Zaatará...



A RUA YASSER ARAFAT ESTÁ TOTALMENTE DESERTA. NENHUM PALESTINO OUSA SE APROXIMAR DA MURALHA QUE CERCA O QUE UM DIA FOI UM LUGAR ABERTO, DE ORAÇÃO, PARA JUDEUS E MUÇULMANOS

de Belém e mais dezenas de pequenas cidades e aldeias. Mais de 200 mil pessoas vivem no distrito de Belém, em áreas urbanas e rurais e também em três campos de refugiados – Aida, Deheishe e Aza.

Na zona rural, a sudeste de Belém, encontra-se outro mundo, outra paisagem. Colinas, pequenas aldeias, plantações de oliveiras, uma paisagem que se parece com aquelas imagens bíblicas que se vêem nos filmes.

Na aldeia de Zaatara, encontrei o senhor Talal Danoun, de 53 anos, pai de dez filhos.

Danoun é proprietário de uma área de 80 mil metros quadrados. Ele herdou essa terra de seu pai, que pertence à família Danoun há centenas de anos. Há alguns

meses, Danoun recebeu uma ordem de confisco de terra, assinada pelo comandante militar da Cisjordânia, o general-de-brigada Itzhak Gershon, comunicando a "tomada da área para fins militares".

Dos 80 mil metros quadrados da família Danoun, metade seria tomada para construir uma estrada para dois assentamentos israelenses instalados na mesma região – Tekoa e Nokdim. A estrada serviria para a locomoção dos colonos, dos assentamentos para Jerusalém.

Talal Danoun conta que nessa terra ele tem uma casa, um galinheiro, poços d'água, criação de ovelhas e plantação de oliveiras, e se a terra for confiscada ele perderá a fonte de sustento de sua família.

O membro do gabinete da Autorida-

de Palestina e representante do distrito de Belém no Parlamento Palestino, Salah Ta'mari, disse a *CartaCapital*: "Essa é a região mais tranquila da Cisjordânia, porém o confisco dessas terras e a construção da estrada para os colonos certamente provocarão uma grande indignação dos habitantes".

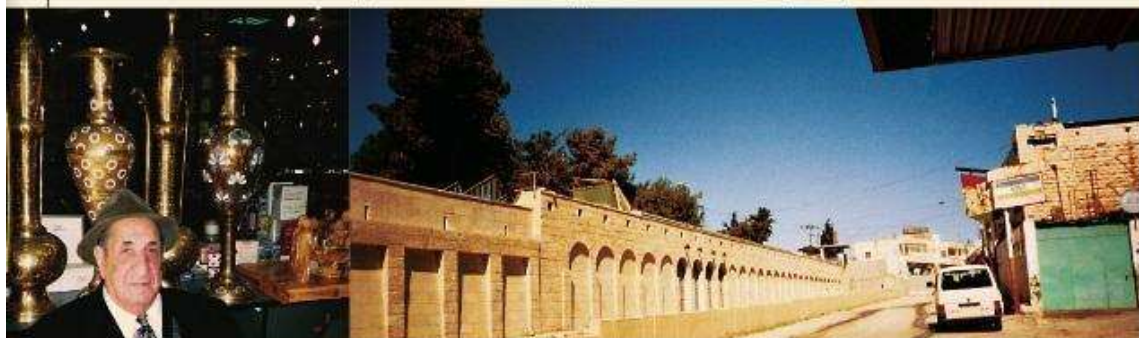
A estrada, que deverá ter 8 quilômetros, vai custar (segundo o jornalista Zeev Shif, do *Haaretz*) 65 milhões de shekels (aproximadamente US\$ 15 milhões) e deverá atravessar terras pertencentes a cinco aldeias palestinas, a sudeste da cidade de Belém.

As escavadeiras, acompanhadas por jipes militares, já apareceram três vezes na terra de Talal Danoun e começaram a revolver a área.

No vale pode-se perceber um sulco bege deixado pelas escavadeiras, atravessando o verde que cobre a terra de Zaatara, neste início da primavera.

Triste início de primavera. Os dias que se passaram entre a visita a Belém e o fechamento da revista foram os mais sangrentos desde o início da Intifada. Mais de 60 israelenses e palestinos foram mortos em seis dias, muitos deles eram civis, 15 crianças.

Na segunda-feira 4, aviões da Força Aérea israelense bombardearam o prédio Moqata'a, símbolo do poder da Autoridade Palestina, localizado na rua principal da cidade de Belém. ■



...Johnny Canavati na penumbra da sua loja vazia; e a Tumba de Raquel, lugar de peregrinação praticamente transformado em base militar

ANEXO D – *Quem é esse Vladimir?!*

Brasiliiana

ANA PAULA SOUSA

Quem é esse Vladimir?!

Na esquina da Avenida Jornalista Roberto Marinho com a Avenida Santo Amaro, no bairro do Brooklin, zona sul de São Paulo, a faixa em letras vermelhas adverte: “A Globo controla o que você vê, ouve, lê”. Na segunda-feira 18, Dia Mundial da Democratização dos Meios de Comunicação, a avenida, a Globo e o seu fundador entraram na mira de fogo de um grupo de cerca de 40 jovens.

Com escadas sob os braços e adesivos nas mãos, eles convocavam a população a um ato de desobediência: cobrir o nome “Roberto Marinho” com um adesivo impresso com o nome de “Vladimir Herzog”, morto nos porões da ditadura em 1975 (ver texto à pág. 20).

Organizado pelo Centro de Mídia Independente, um movimento com contornos anarquistas espalhado pelo mundo, o manifesto tinha entre seus líderes não declarados, Pablo Ortellado, de 31 anos, pós-doutorando em Filosofia. É ele quem explica o que se passa ali:

– Somos um grupo que luta pela democratização da mídia e procura desenvolver alternativas, como as rádios li-

vres e o site Centro, uma rede internacional que já foi tirada do ar algumas vezes, inclusive pelo FBI.

Autor do livro *Estamos Vencendo – Resistência Global no Brasil* (Conrad Editora), que reúne fotos do movimento antiglobalização no País, Ortellado diz que a troca de placa é uma reação atrasada à mudança de nome da Avenida Água Espirada, em dezembro de 2003:

– Resolvemos aproveitar o Dia da Democratização para lembrar o absurdo que foi essa homenagem. Existe uma lei, de 1978, que diz que é proibido mudar o nome de uma rua, a não ser em caso de constrangimento ou de duplicidade.

Enquanto Ortellado faz sua análise, em pleno ato de camelo-militante, um jovem anuncia: “Compre aqui o DVD *Além do Cidadão Kane*”. O filme, produzido pelo Channel 4 inglês, conta a história da Rede Globo e não pode ser exibido no Brasil porque a emissora conseguiu sua proibição na Justiça por uso não autorizado de imagens.

No local da manifestação, a cópia pirata custa R\$ 5. “Legume”, codinome do jovem de 20 anos responsável pela ven-

da e que diz não ter “nome de verdade”, explica sua missão:

– Queremos democratizar esse vídeo. Passar o DVD pra frente é um ato de desobediência civil pela mídia independente.

Mas a venda dos DVDs tem de ser interrompida porque, do alto de uma escada, Ortellado empunha o megafone e faz o chamado coletivo:

– Este é um ato de rebatismo popular. Escolhemos o Vladimir Herzog porque ele representa exatamente o oposto do Roberto Marinho. A Globo é o monopólio, o Vlado era comprometido com a democracia e, por isso, foi calado.

Mãos à obra. Ao som de meia dúzia de tambores, às 15 horas é “trocada” a primeira placa. Sobre o metal, uma folha de papel contact imitando as tradicionais placas azuis das ruas paulistanas faz desaparecer Marinho e surgir Herzog. A nova placa ficou um tanto enrugada. As outras quatro ficariam melhores – esteticamente falando.

Apito amarelo na boca, o estudante de Direito Fabio Soprani, 21 anos, olha com indistigável orgulho para a quinta



MARINHO,
HERZOG. ÁGUA
ESPRAIADA:
UMA AVENIDA

OPERAÇÃO CONTACT. Os jovens manifestantes primeiro mudaram o nome da rua, depois tentaram explicar aos moradores da favela as razões da...



placa "Herzog" colocada na avenida. Ele traz na ponta da língua a justificativa para sua presença no movimento:

– É muito simples. Eu penso numa transformação social, mas vejo que a mídia impede qualquer mudança.

Soprani é atrapalhado pelo carro de polícia que freia bruscamente sobre a faixa da direita, obrigando os estudantes a saltar para a calçada. Os policiais da viatura M 12491 saem do carro com os cacetetes à mão. Querem saber quem é o responsável e ouvem, como resposta, que não há responsável. Os PMs tomam a inexistência de hierarquia por mentira e começam a se irritar.

Um soldado chamado Dutra pega alguns estudantes pelo braço, mas não chega a algemá-los. Até que, sem que ninguém compreenda por quê, dá voz de prisão a Pablo Ortellado e o coloca dentro da viatura. Nervoso, chega a ameaçar o fotógrafo Agliberto Lima, do *Estado de S. Paulo*, dizendo que vai apreender sua máquina. A soldado Ellen, com passos de general, dá a solução:

– É gás, meu. É gás. Com baderneiro não dá pra conversar!

A tensão aumenta e, de repente, a antiga avenida é tomada por viaturas e sirenes. Contados nos dedos, são uns 20 policiais para uns 40 manifestantes. O terceiro-sargento Santana, mais calmo do que os colegas, tenta convencer o estudantes:

– Vocês não podem adulterar o nome da avenida. Veja bem, vocês são aqui de

São Paulo, conhecem tudo, mas imagina uma pessoa que vem do interior e chega aqui. Não vai conhecer esse nome novo, pode se perder...

O segundo-sargento Azevedo, que escuta o colega e olha para os adesivos com o nome de Herzog, aproxima-se da reportagem de *CartaCapital*, sorri e toma coragem:

– Você não tá junto com o grupo, né? Desculpe, mas é que até agora não entendi... Diz um negócio pra mim: Quem é esse Vladimir?!

Quem é esse Vladimir?! Era essa também a pergunta que se faziam os moradores da grande favela instalada à margem da avenida que começa na Avenida Washington Luiz e se estende até a Avenida Engenheiro Luiz Carlos Berrini, próxima à sede da Rede Globo. O jardineiro Isael da Rocha Oliveira, 32 anos, que levou as duas filhas para ver a manifestação, dá o seu palpite:

– O outro nome era melhor, né?

Questionado sobre a que nome se referia, enche a boca para dizer "Água Espirada", Herzog, para ele, é "difícil demais de dizer". E Roberto Marinho, saberia Isael quem é?

– Roberto Marinho? É aquele que morreu, não é não?

“O Roberto Marinho ganhou dinheiro com a ditadura e esse outro, pelo que eu entendi, não ganhou. Por isso é que ele devia ganhar o nome da avenida”

Os manifestantes, em seu ato cívico, tentam esclarecer os moradores. Explicam a razão do movimento e dão uma breve biografia de Marinho e de Herzog. Encerrada a explicação, *CartaCapital* se aproxima de um dos moradores para saber o resultado do curso relâmpago de história:

– Rapaz, eu não entendi foi nada!

Mas André dos Santos, de 15 anos, fez o seu resumo da ópera:

– O Roberto Marinho ganhou dinheiro com a ditadura e esse outro aí, pelo que eu entendi, não ganhou com a ditadura e por isso é ele que devia ganhar o nome da avenida.

Os vizinhos tiram o chapéu e dizem logo: "Ih, esse aí é o mais inteligente". André segue o grupo até a sede da Rede Globo, destino final do movimento. Acha graça quando ouve os estudantes brincarem: "Queremos ver o Jô! Queremos ver o Jô!" Antes de voltar para casa, ficou sem entender duas coisas:

– A coxinha (*gira para polícia*) prendeu o outro lá só porque ele colou aquele papel na placa? Eu não entendi também por que é que eles não fizeram isso pra colocar de novo o nome Água Espirada, em vez de outro jornalista. Eles são jornalistas? ■

...intervenção, até que chegou a polícia e prendeu Pablo Ortellado. Um PM explicou: "Com a troca, quem é de fora de São Paulo pode se perder"



ANEXO E – *Ilustres desconhecidos***Brasiliiana**

SÉRGIO LÍRIO

Ilustres desconhecidos

O angolano Antônio José Pires é dono do único comércio legal da pequena João Briccola. Nos últimos 13 anos, o jornalista gasta parte do dia a observar o movimento dos camelôs nas imediações de sua banca de jornal e a imaginar quem teria sido o homem que dá nome à viela de 600 metros onde ele ganha a vida.

Pires nem sequer sabe qual é a grafia correta do sobrenome do tal João. Na ponta da rua onde está, a placa diz que o sujeito se chamava Briccola. Na outra extremidade, ocupada há dois meses pelos irmãos Josivaldo e Samuel, adolescentes que oferecem os mais recentes sucessos da música popular brasileira a preços módicos, alguns CDs exclusivos, ainda nem comercializados nas grandes lojas de São Paulo, as letras brancas e redondas sobre o fundo azul registram Bricola, com um único "c".

"Deve ser político ou médico. Não são sempre esses que recebem homenagem?", pergunta o jornalista, 58 anos de idade, 27 de Brasil. "Sempre fico me perguntando quem seria. Antes, o antigo *Diário Popular* trazia explicações so-

bre o nome de ruas, mas o tal João Briccola eu nunca vi por lá."

Briccola (esta é a grafia correta), nascido na Itália, foi banqueiro no início do século passado, contemporâneo e, até certo ponto, competidor da família Matarazzo, industriais que expandiram seus domínios por diversas áreas. Dá nome à rua na lateral ao prédio da Bolsa de Mercadorias e Futuros (BM&F), instituição que ajudou a fundar nos tempos áureos do café.

São Paulo tem 50 mil ruas que ocupam 15,5 mil quilômetros de extensão. Muitas não têm nome. A maioria homenageia gente desconhecida dos atuais habitantes da cidade. Cidadãos eminentes (ou nem tanto) de um passado remoto, como Joaquim Eugênio de Lima, dono das terras que deram origem aos Jardins e que nomeia uma das transversais da avenida Paulista.

Acabar ou pelo menos reduzir o distanciamento entre os anônimos que cruzam as vias todos os dias e os ilustres nomes a enfeitar as placas dessas ruas, entre os Antônio Pires e os Joões Briccolas da metrópole, foi a preocupação do último projeto apresen-

tado pelo vereador Nabil Bonduki, aprovado recentemente na Câmara da cidade.

A lei sugerida por Bonduki obriga a Prefeitura a oferecer aos cidadãos explicações sobre os nomes de ruas e monumentos paulistanos. "Caberá ao Executivo estudar a melhor forma. Uma das sugestões é colocar uma pequena descrição sobre as placas, lugar em geral onde se coloca propaganda", diz o vereador, que não se reelegeu nas últimas eleições municipais. "São Paulo vivenciou um crescimento veloz e não existe uma relação dos habitantes com o espaço físico. Como não conhecem a história do lugar, os moradores não se preocupam em preservá-lo", acredita.

Arquiteto de formação, o vereador identifica várias falhas em um rápido giro pelo Centro. Pouca gente sabe, por exemplo, por que a 25 de Março, famosa pelo comércio popular, é assim chamada (foi homenagem ao dia da promulgação da primeira Constituição Brasileira, em 1824). Na porta do antigo solar da Marquesa de Santos, uma tímida placa serve apenas para exibir o nome da amante de dom Pedro I, sem nenhuma referência à sua importância histórica.



ROBERTO SIMONSEN?
JOAQUIM EUGÊNIO?

AUTO-ESTIMA. A idéia do vereador Nabil Bonduki é aproximar os atuais moradores do passado da cidade. Antônio Pires não sabe quem foi...



Nova lei obriga a Prefeitura a identificar quem foram os cidadãos que dão nome a ruas, praças e monumentos de São Paulo

A casa, erguida no século XVIII, é ignorada pelos apressados sacoleiros, funcionários públicos e office-boys que usam como atalho a ruela que leva o nome de Roberto Simonsen (industrial e político).

A ignorância geral sobre a origem dos nomes de ruas e monumentos levam os paulistanos a tratar de forma igual obras importantes e construções sem valor histórico. Na esquina da Quintino Bocaiuva (jornalista e integrante do movimento a favor da Proclamação da República) com a José Bonifácio (conselheiro de dom Pedro I e tutor de dom Pedro II) ergue-se o Edifício Triângulo.

Planejado por Oscar Niemeyer, o Triângulo destaca-se na arquitetura caótica do centro. Na entrada há um grande mural de pastilhas de autoria de Di Cavalcanti. Representa os trabalhadores que fizeram de São Paulo a mais dinâmica cidade brasileira. Os anos e o desinteresse dos condôminos deformaram a obra. Pastilhas soltas foram substituídas por cimento, um imenso portão de ferro foi chumbado sobre figuras de operários. Um vaso de plantas esconde a assinatura do artista, e a mistura de azul e branco dos personagens parece atrair os que buscam alívio rápido para o aperto na bexiga. Um cheiro de amônia impregna o lugar.

O mural só não passa mais desperbecido por causa do zelador Everaldo Batista dos Santos. Nascido em João Pessoa, Everaldo trabalha há sete anos no Edifício Triângulo. Além de cuidar da porta-

ria, o paraibano virou uma espécie de curador da obra. "Sinto um enorme orgulho de trabalhar aqui. Faço questão de contar a história para todo mundo. E de trazer meus parentes para ver", diz.

O zelador acalenta um projeto ambicioso (pelo menos para os seus padrões de vida).

Quer preparar um quadro explicativo sobre o mural e o edifício. Já juntou plantas da construção e fotos antigas do lugar. "Falta conseguir cópia do projeto assinado pelo engenheiro responsável", conta. "E alguém para financiar a idéia", afirma, antes de completar: "Quero que os meus netos tenham a chance de ver essa obra".

Outro objetivo do projeto de lei de Nabil Bonduki é inibir uma prática comum na Câmara. Para fazer média com aliados políticos ou eleitores, vereadores entopem a Comissão de Política Urbana com projetos que sugerem alterações de nomes de ruas, praças e monumentos. Entre 2003 e 2004, foram 156 sugestões. Outras 117 propostas pretendiam batizar locais sem nenhuma denominação.

Não bastasse, o Executivo às vezes depende tempo e esforço político para fazer homenagens. Foi por vontade de Marta Suplicy que a avenida Água Espraiada

virou jornalista Roberto Marinho, empresário de comunicação que construiu seu império no Rio de Janeiro.

Parênteses; Getúlio Vargas, um dos políticos mais homenageados do País, não nomeia nenhuma rua, praça ou monumento da cidade, passados 72 anos da revolta paulista que tentou derrubá-lo do poder.

Nem todos os pedidos atendem a interesses particulares. As vezes prevalece o desejo dos moradores do local. É, ou parece ser, o caso dos habitantes da rua Cornucópia, no Jardim Cidade Pirituba.

Segundo a mitologia grega, a cornucópia tinha atributos de abundância e era símbolo da agricultura e do comércio. Mas não adianta evocar os deuses para convencer os moradores da rua. "Você sabe como é, o pessoal se sente ofendido. Lembra corno. Muitos têm vergonha de identificar o endereço na hora de preencher uma ficha de emprego ou fazer um crediário", afirma o vereador Eliseu Gabriel, autor do projeto que sugere a modificação do nome da rua.

Por escolha dos moradores, a via passará a chamar-se Mathilde Carlos Montesanti, líder religiosa da região. Freud (que não foi homenageado em São Paulo) explica. ■

...João Briccola, que dá nome à rua onde trabalha há 13 anos. O zelador Everaldo dos Santos é o "curador" do mural projetado por Di Cavalcanti



ANEXO F – *A Paulista invisível*

Brasileira

RODRIGO MARTINS

A Paulista invisível

Há muitas avenidas Paulista. Uma é a vitrine das grandes corporações financeiras, dos executivos empertigados, da arquitetura moderna que reveste os imponentes edifícios, como a torre espelhada do Banco Bic. Outra é o palco das constantes manifestações políticas e comemorações esportivas, a via que melhor exemplifica a lentidão do trânsito paulistano na hora do rush. Outra ainda é o lar de 12 mil habitantes, que se orgulham de ter acesso a uma ampla rede de bares, restaurantes, cinemas, museus e espaços culturais a poucos passos de casa, ou melhor, do apartamento.

Mas também existe uma Paulista pouco reconhecida pela maioria das 800 mil pessoas que circulam por ali diariamente. Trata-se da arena dos personagens anônimos, que dão vida aos 2,8 quilômetros de extensão da avenida, entre o Paraíso e a Consolação, com curiosas histórias. Alguns clamam por atenção, como o homem-placa que sonha ser humorista de tevê. Outros preferem a discrição, a exemplo do porteiro que toma conta de um prédio fantasma, do caseiro que cria galinhas em uma mansão abandonada da Paulista e do metronômico que identifica potenciais suicidas na plataforma da estação para tentar dissuadi-los da morte.

O homem-placa sonhador é Rogério Gonçalves, de 30 anos. Por 700 reais mensais, o profissional passa mais de 12 horas por dia em pé a distribuir panfletos. Dos oito colegas que disputam o mesmo trecho da calçada, é o único que não tem um banquinho de descanso. E raramente perde o bom humor. "Um cara ciumento já tentou me bater porque chamei a namorada dele de 'loirinhá'. Fui mal interpretado, só queria distribuir os papéis", conta, com um sorriso maroto. Apesar de satisfeito com o trabalho, Rogério não esconde um desejo: "Publica aí que eu quero ser comediante e trabalhar na tevê, como o João Kleber".

Artistas de rua, camelôs, religiosos, mendigos e pesquisadores também participam da disputa pela atenção dos pedestres, muitas vezes ingloria. "De cada dez pessoas que a gente aborda, seis param para nos ouvir e apenas uma responde ao questionário", lamenta Eliana Carvalho, de 40 anos, que presta serviços para o Ibope.

Râmalandra Rrpa Dos, missionário Hare Krishna, garante ter mais êxito: "Pelo menos 30% das pessoas abordadas compram os nossos livros". Será? Ao observá-lo, percebe-se que apenas um entre dez pedestres pára para conversar. Não compra nada. "Os apressados podem demorar um mês, mas um dia eles atendem

ao chamado." Menos conformada, a enfermeira Carmem Coutinho, de 55 anos, chega a puxar alguns senhores pelo braço para medir a pressão arterial. "Não consigo arrumar emprego e tenho de pagar a faculdade da minha filha", desculpa-se.

O apelo dos artistas costuma ser mais sutil. O artesão José Ferreira, de 49 anos, limita-se a expor na calçada do Parque Triunfo as esculturas que faz com casca de cajazeiro, vendidas a preços que variam de 5 a 350 reais. "Às vezes, a polícia amea-



ça confiscar o material ou a chuva espanta a clientela. Mas dá para tirar até mil reais por mês." Sebastião Moreira, de 68 anos, toca acordeão para ganhar a vida e reclama das contribuições do público, que podem somar 900 reais no fim do mês. "Ganho de 10 a 30 reais por dia. É o jeito de pagar as contas, enquanto não sai a minha aposentadoria. O processo está parado há dois anos."

Antes perseguido pela polícia, um grupo de livreiros ambulantes conseguiu um espaço privilegiado para vender seus produtos: a passagem subterrânea da Consolação. "O local estava destruído, sem iluminação e cheio de lixo. As pessoas também tinham medo de utilizar a passagem por causa dos constantes assaltos", recorda Silas Rocha, um dos vendedores.

À MODA PAULISTA. José faz artesanato na calçada, Sebastião ganha a vida com o acordeão e a enfermeira Carmem agarra os clientes pelo braço...



“Às vezes fico com pena do mendigo e deixo ele passar a noite aqui”, diz o porteiro do prédio fantasma

Os subterrâneos também são os locais de trabalho do engenheiro Gilberto Dimitrov e do eletricista Fernando Baptistucci, funcionários da AES Eletropaulo com mais de 20 anos de carreira. Responsáveis pela manutenção de 90 transformadores e de 41 quilômetros de cabos da rede subterrânea da Paulista, eles trabalham em cubículos de 20 metros quadrados cravados no subsolo da avenida. “Como o ambiente é mal ventilado, o calor castiga. Eu passava mal, depois acostumei”, explica Baptistucci. O esforço garante o fornecimento de 84 milhões de quilowatts/hora de energia por ano, o que corresponde a uma conta de 33 milhões de reais.

Outro problema recorrente para os funcionários da companhia é a atuação dos ladrões de cabos de cobre. “Em janeiro, reclamaram do mau cheiro de uma das câmaras subterrâneas no centro de São Paulo. Ao chegar, encontramos um cadáver em decomposição, dava até para ver os ossos. Provavelmente, era um ladrão que cortou o fio errado”, conta Dimitrov.

Para evitar situações de risco, o metroviário Airton Mariani, de 50 anos, deve estar alerta. Como agente da estação Consolação, por onde circulam 50 mil passageiros por dia, Mariani executa várias funções: vende bilhetes, controla o fluxo de usuários nas catracas e auxilia os deficientes físicos. Também tem a tarefa de socorrer as pessoas que caem nos trilhos (o Metrô não divulga estatísticas a respeito). “Nesse caso, temos de desenergizar a via e avaliar as condições da vítima antes de socorrê-la. Muitas vezes a pessoa não é atingida pelo trem e sobrevive.”

De acordo com Florentino Batista Cadima, supervisor da estação, os metroviários também são orientados para identificar potenciais suicidas. “Se um usuário caminha várias vezes até a beira da plataforma e desiste de entrar no trem, talvez ele queira pular. Então, um funcionário vai conversar com ele. Muitas vezes, eles só precisam de atenção.”

De volta à superfície, um prédio desperta a atenção. Abandonado há mais de dez anos, o edifício Dumont Adams, ao lado do Masp, tem paredes pichadas e vidros quebrados. Ao redor dele, moradores de rua disputam um lugar coberto. Em breve, serão enxotados pelo porteiro José Luiz da Silva, de 33 anos. Responsável pelo turno da noite, ele tem a tarefa de manter ladrões, bêbados e maltrapilhos afastados. “Sempre que encontro um mendigo, peço para ele sair. Às vezes, fico com pena e deixo o cara passar uma noite.”

O porteiro-segurança diz que já enfrentou um grupo de trabalhadores sem-teto que tentou ocupar o prédio, mas resolveu tudo “na base da conversa”. Em dois anos de serviço, garante que só sentiu medo em duas ocasiões. Na primeira, surpreendeu-se com o barulho de pombos nos andares mais altos do prédio. Na segunda, com um adolescente que invadiu o edifício para pichá-lo. “Eu ando armado e quase meti uma bala nele. Por sorte, ele disse quem era antes que eu atirasse.”

A alguns metros dali, Adolfo Rodrigues toma conta de um casarão tombado pelo

patrimônio histórico. A mansão pertence à família Franco de Mello, estabelecida na região desde o início do século XX, na era dos barões do café. “Trabalho nesta casa há 22 anos. Cuidava do jardim. Tinha muito pé de café, roseira, eucalipto e pitanga africana. Na década de 80, construíram um estacionamento e destruíram tudo. Depois, tiveram de replantar, mas poucas árvores vingaram no terreno pedregoso.” Há apenas dois anos, Adolfo cuidava de 28 galinhas carijs no quintal. “Quando o patrão trouxe os cachorros, eles passaram a atacar as galinhas. Mataram duas. Então, mandamos as aves de volta para a fazenda”, lamenta o caseiro.

O carroceiro Norberto Pereira, de 43 anos, também morava na Paulista, mas, de uns tempos para cá, teve de procurar abrigo em ruas próximas. “Durmo dentro da carroça, para ninguém roubar as minhas coisas. Às vezes, os fiscais da prefeitura tentam levar o meu carrinho. Já apanhei muito deles.” Homem de poucos amigos, Norberto diz que não tem namorada e que gasta todo o dinheiro com comida e cigarros. Apesar do árduo trabalho, o carroceiro não se queixa. “Já fui empregado de um lava-rápido e prefiro trabalhar por conta própria na rua.” Atarantado com os afazeres do dia, embrenha-se no meio dos 100 mil carros que circulam diariamente pela Paulista à caça de latas, plásticos e papéis. Em pouco tempo, desaparece na multidão. ■

...Baptistucci cuida da fiação subterrânea, o caseiro Adolfo sente a falta das galinhas e o carroceiro Norberto não quer ser empregado de ninguém



ANEXO G – História nos muros

Brasileira

LUIZ ALBERTO CARVALHO

História nos muros

Paula, Everaldo e Jonato possuem muitas coisas em comum. O corpo delgado, a pele negra, os cabelos crespos compridos e a vontade de contar uma história. O que eles têm a dizer precisa ser inteligível até mesmo para quem não sabe ler e por isso escolheram o meio mais eficiente e democrático que conhecem: o muro.

A mensagem deve ser facilmente compreendida, inclusive pelos motoqueiros que sobem e descem a íngreme travessa Arroio Urupuru, uma das veias de pedra e terra batida nascida na estrada Canal do Cocaia, no Parque Residencial Cocaia, no extremo sul de São Paulo. Como muitos caminhos da periferia paulistana, do começo da rua não se enxerga o fim.

Em uma esquina próxima ao ponto final da linha 5362/10, que sai da Praça da Sé, começa a manifestação surreal. Por um quarteirão, muros e fachadas ganham vida nos riachos, nas plantas e nas inacreditáveis árvores de mentira. Os troncos são uma mistura de gesso, arame e fita crepe, estruturados com barras de ferro.

Outrora chamada de Morro da Macumba, devido ao grande número de desechos depositados no terreno, os desenhos fazem lembrar a região na década de 1970, antes

da ocupação desordenada e muitas vezes irregular por casas com tijolos expostos. O retorno da floresta é apenas o primeiro capítulo. Quem desce a travessa observa, à esquerda, a voz dos que foram à margem.

Preocupados em tornara vida mais colorida e em contar a história do bairro, Paula Dias, Jonatas "Jonato" dos Santos e os irmãos Everaldo e Ronaldo Costa desenham a luta diária e comum a milhares de brasileiros. Por educação, moradia, saúde, saneamento básico, transporte.

Na construção da autobiografia, toda a comunidade participa. As 3 mil folhas cortadas e pintadas de verde foram extraídas de 1,5 mil garrafas de plástico doadas pela população. A garotada caçava entulhos e até mesmo aqueles que vivem da reciclagem resolveram depositar a contribuição em uma grande sacola. Outros tornaram-se auxiliares de Jonato e Ronaldo na formação do painel.

A transformação da rua começou em janeiro deste ano, mas as sementes do projeto datam de 2002, quando artistas da região realizaram uma intervenção em uma balsa na Guarapiranga para alertar sobre a degradação ambiental. A primeira ação na represa deu origem a um coletivo cha-

mado Imagem. Além das intervenções locais, o grupo ministra oficinas de projetos coletivos por meio dos quais discute arte, meio ambiente e convivência.

Ilda Vieira Vilela não teve tempo de conhecer o resultado de seu relato. Faleceu antes de ver a representação das histórias que serviram de base para o grafite. Até o fim de outubro, suas palavras serão expostas em frente à vegetação estampada, no outro lado da calçada, em um muro à espera de frases dos moradores mais antigos.

Ilda liderou o movimento por água encanada. Encheu dez ônibus e botou gente diante do Palácio dos Bandeirantes, sede do governo paulista. Também liderou o movimento por creche. Ajudou a limpar um depósito de lixo, conseguiu doações para a merenda e montou um varal com certidões de nascimento na porta da Secretaria da Educação. O Estado não poderia mais dizer que ali não havia demanda suficiente para uma escola.

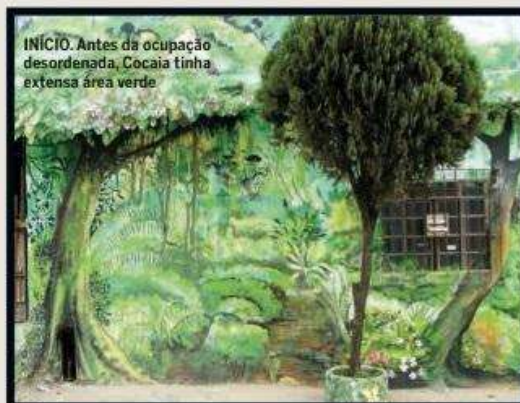
Vestida toda de preto, Paula é quem nos recebe em frente ao Projeto Morro da Macumba. Ela tem 26 anos e usa óculos de aros e hastes verdes. A mochila marrom combina com o cachecol e dá um ar elegante à jovem de discurso didático.



MEMÓRIA. Everaldo, Paula e Jonato se encontraram no coletivo Imagem e criaram o projeto de registrar os relatos de antigos moradores da região...



8 CARTACAPITAL 29 DE OUTUBRO DE 2008



Formada pelo Senac em Elaboração de Projetos Sociais, foi a responsável pela organização do material burocrático para solicitar recursos municipais junto ao Programa para Valorização de Iniciativas Culturais (VAI).

Filha de pais baianos, já falecidos, nasceu no Jabaquara, zona sul de São Paulo. Trabalhou em casa de família, foi atendente, auxiliar de cabeleireiro, vendeu revista, roupa de lona e até a primeira semana de outubro saía de casa às 5h30 da manhã e embarcava em um lotação e dois trens até o trabalho. Vendia produtos da área de podologia na Lapa. Agora está em busca de um novo emprego. De onde morava, no Castro Alves, região do Grajaú, viu as árvores sumirem do dia para a noite. Era a urbanização do Cocaia. No Imargem, percebeu que poderia discutir o processo por meio de manifestações artísticas.

O coletivo fez com que descobrisse Jonato, de 26 anos. Nascido no município de Camocim, no Ceará, o desenhista já demonstrava talento nos primeiros anos de escola, quando fazia caricaturas dos colegas de classe. Virou ilustrador das revistas de um colégio no Cocaia, onde estudava, e na adolescência tornou-se um dos mais disputados pintores da região. Desenhava boi na porta de aço dos açougues, galinha na das avícolas. Dessa forma, conseguia dinheiro e ainda tinha a oportunidade de mostrar seu trabalho.

Com o apoio da família, sempre viveu da arte. Mas a principal influência vem do dia-a-dia. "Não é só a parte estética que importa, mas o ambiente onde você mora. Por que priorizar projetos no centro, se temos carência aqui?", pergunta um educador do Centro de Defesa da Criança e do Adolescente de Cidade Dutra.

Por meio de Jonato, Paula conheceu Everaldo, de 28 anos, vinte de obras efêmeras. "O que faço dura até alguém chegar e meter o pé", brinca. Com o escultor santeiro Gilberto Saldanha aprendeu muito sobre arte católica.

Esculpiu até um Jesus Cristo de olhos castanhos, cabelos emaranhados e pele morena para a Paróquia Nossa Senhora dos Imigrantes. O problema foi pregá-lo na parede. "De repente, ele caiu nos meus braços. Só deu tempo de dizer: 'Meu Deus!'"

Também filho de baianos, o escultor é natural de Guarulhos e vive no Cocaia des-

de os 5 anos. Aos 8 entalhava madeira, influenciado por Gepetto, aquele mesmo do Pinóquio, e por um episódio do Pernalonga, em que o coelho usava uma faca para transformar um objeto. O pichador regenerado é fã de Theo Jansen, artista holandês que usa instrumentos presentes no cotidiano para criar estruturas móveis.

Da mesma forma que Jonato, Everaldo sempre se sustentou com sua arte. "Dá para pagar as contas. Não as que eu gostaria, mas aquelas com as quais eu estou acostumado." Primeiro, fazia golfinhos e elefantes de pedra-sabão em série e, atualmente, além das encomendas, dá conta de aulas de produção com material alternativo. A ele coube a responsabilidade de gerar as folhas da obra na travessa, uma ideia com base "nos feitos de Deus, que produz milhões delas".

Algumas vezes, as copas sofrem avarias, vítimas de crianças e adolescentes que pulam o portão lacrado da Escola Estadual Washington Alves Natel para seguir rumo à quadra da área, que cresceu sem planejamento e espaços para lazer. Mesmo assim, Paula Dias, Jonatas dos Santos, Everaldo Costa e Ronaldo Costa, muralistas contemporâneos, insistem. Eles sonham em cores por toda a comunidade. ■

Moradores fornecem o material que permite recontar a formação de Cocaia

...na periferia paulistana. Sobre a vida de artista, diz Everaldo: "Dá para pagar as contas. Não as que eu gostaria, mas com as quais estou acostumado"



ANEXO H – Sagrados e los imobiliários

Palestina

Sagrados e los imobiliários

Comerciantes árabes da rua Al-Silsila tentam resistir ao assédio de empresários judeus

POR VIVIANE VAZ, DE JERUSALÉM

“**M**AGINE uma corrente. Você vê as extremidades, mas não vê o elo entre as duas pontas. Você precisa juntar os pontos extremos para entender o todo”, diz, com ar de mistério, Ahmad, jovem comerciante da rua Al-Silsila, em Jerusalém. O árabe palestino explica sua metáfora e diz que, para entender a cidade sagrada para as três grandes religiões monoteístas do mundo é necessário ver todos os elos da corrente e juntá-los. Chamada de rua de Davi pelos judeus, Al-Silsila significa “corrente” em árabe. A estreita via é uma das principais passagens entre dois mundos: o caminho do bairro judeu ao árabe, ou vice-versa. Repleta de lojas de comidas típicas e de artesanatos palestinos, não poucos feitos na China, leva da Porta de Jafa Grande Mesquita do Domo da Rocha e traça o limite com o bairro judeu, onde se encontra o Muro das Lamentações.

No meio da “rua da Corrente”, dois policiais – um israelense de origem árabe e outro judeu – perguntam aos que se caminham à mesquita se são muçulmanos. É sábado e os turistas não têm permissão para entrar. Para os judeus, é onde Abraão ofereceu seu filho Isaac em sacrifício a Deus e o rei Salomão construiu o primeiro templo. Já os muçulmanos acreditam ter sido o local de onde o profeta Maomé viajou aos céus (Al-Mirraaj). “Eu, particularmente, não vejo problema que os turistas passem, mas os policiais o fazem para evitar confusão. Pode entrar algum judeu com uma Torá e irritar os muçulmanos”, explica Ahmad. “Os judeus fazem isso para prejudicar o comércio aqui na rua e forçar-nos a vender nossas lojas”, opina Omar Jobah.

Jobah apareceu no início de dezembro em um canal de televisão palestino



JERUSALÉM

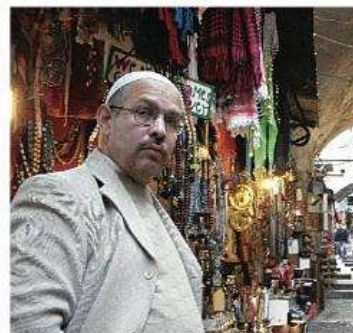
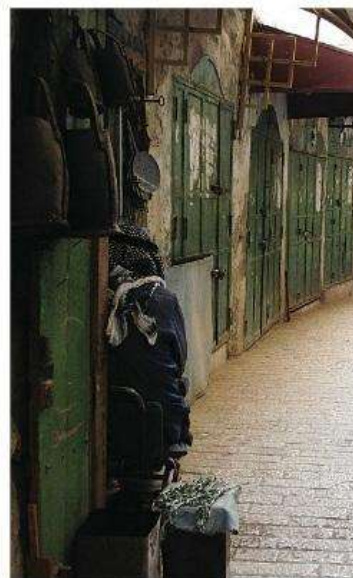
SIGNIFICADO: CIDADE DA PAZ

FUNDAÇÃO: 2,6 MIL A.C. MAS A OCUPAÇÃO TERIA COMEÇADO 4 MIL ANOS ANTES DE CRISTO

POPULAÇÃO: 780 MIL (2009)

denunciando o movimento de empresários judeus que tentam comprar lojas de árabes em Jerusalém. Aos 58 anos, casado e pai de sete filhos, tira por mês cerca de 3,5 mil shekels (cerca de 2 mil reais, salário mínimo em Israel). Por ano paga 5 mil shekels em impostos pela propriedade do estabelecimento comercial ao governo israelense, 12% sobre as vendas e mais 5% em taxas extras. “Toda hora eles aparecem aqui querendo comprar. Os judeus já me ofereceram 750 mil dólares, mas não vendo nem por 1 milhão. Minha família está aqui há 200 anos.”

O comerciante tenta convencer os demais a não vender suas lojas a judeus. “Ele é como nosso líder aqui na rua. Eu



não venderia minha loja (que está em frente a uma madrassa, escola da religião islâmica), nem por 5 milhões de dólares. Se começarmos a vender tudo aos judeus, a rua vai perder seu caráter”, explica Hamed, dono da última loja árabe no caminho à mesquita.

O judeu Itzik Gurevich, da Organização de Construtores de Israel, explica: “Há grupos que tratam de adquirir, de comprar propriedade dos árabes palestinos, sob a ideologia religiosa de direita de Israel”. Na cidade sagrada, muitos empresários organizam-se na Elad, associação de colonos judeus ativa nos bairros árabes de Jerusalém Oriental. “Eles pensam



Não à força do dinheiro.

Mohamed observa a ainda vazia "rua de Davi", assim chamada pelos israelenses, que leva ao turístico Muro das Lamentações. Ele, a exemplo de Jobah (abaixo), rejeita vender sua loja a judeus (as ofertas chegam a 750 mil dólares). "Não vendo nem por 1 milhão. Minha família está aqui há 200 anos", diz Jobah



que toda a parte de Jerusalém onde estão os palestinos também pertence a eles." Segundo Gurevich, a compra de propriedades é uma transação legal – não há qualquer legislação que impeça transações imobiliárias entre judeus e árabes, palestinos e israelenses. "Mas quando esses grupos adquirem a propriedade e se instalam, começam a formar centros de provocação. Isso aumenta a tensão nesta zona da cidade."

Ao mesmo tempo, os palestinos não se sentem livres para vender suas lojas a judeus. "Há uma espécie de castigo para os árabes que vendem os imóveis. Na longa rua de Al-Silsila, com um total de 123 lojas, há apenas dois proprie-

tários judeus que conseguiram comprar o estabelecimento de árabes. "Os dois (árabes) ficaram muito malvistos pela comunidade por terem vendido suas lojas", afirma Jobah. "Há posições radicais por ambas as partes. A base da aquisição das propriedades é provocativa, não é econômica. Não é algo ingênuo", analisa Gurevich.

Na outra ponta da corrente, dezenas de rabinos estimulam os cidadãos a não vender nem alugar casas para não judeus. No início de dezembro, uma carta aberta de 41 rabinos alegou que a tensão entre árabes e judeus aumentou com o impasse do processo de paz e reclamaram da entrada de imigrantes ilegais africanos. "A terra

de Israel é destinada ao povo de Israel", disse à rádio do Exército de Israel, Yosel Shainin, rabino-chefe da cidade portuária de Ashdod e um dos signatários do texto. A Associação de Direitos Cívicos de Israel (Acri) e parlamentares de oposição exigiram que o premier israelense, Benjamin Netanyahu, condenasse a carta e punisse os rabinos. "Isso obriga, de uma vez por todas, o indiciamento deles por incitação racial", disse o parlamentar árabe israelense Ahmed Tibi. De forma surpreendente, Netanyahu considerou a carta antidemocrática e afirmou que contradizia os livros sagrados, recordando a história de discriminação sofrida pelo povo judeu. "Israel rejeita completamente estes comentários (dos rabinos)."

Na cidade de Hebron, na Cisjordânia, em território palestino, o lobby para compra e venda de lojas de palestinos por israelenses judeus se repete. Aos 77 anos, Mohamed é um dos poucos que mantém sua loja de ferragens aberta na rua Ashuhadek. Muitos negociantes venderam os imóveis ou simplesmente fecharam as portas. "A rua está praticamente fechada e quase ninguém passa por aqui. A Autoridade Palestina me dá mil shekels por mês. Venho trabalhar para me divertir."

Uma mureta com cerca de 60 centímetros de altura e um *check point* com dois soldados israelenses separam o comerciante palestino Muneer Abid, 58 anos, de seus clientes árabes no final da Ashuhadek. Ele é um dos donos das quatro últimas lojas árabes que ficaram do "lado judeu" de Hebron. Muneer lembra que, quando era pequeno, árabes e judeus circulavam pela cidade livremente. Mas em 1994, durante o processo de paz de Oslo, o colono judeu Baruch Goldstein disparou contra muçulmanos que rezavam na Mesquita de Ibrahim – ou na Cava de Machpela, onde se diz que estão enterrados os restos de Abraão –, e matou 29 pessoas. Em fevereiro de 1997, um acordo para a redistribuição das forças de defesa israelenses dividiu a cidade em duas áreas: H1, controlada pela Autoridade Palestina, e H2, sob controle militar israelense. Depois da segunda Intifada, em 2000, e o aumento da violência entre os dois lados, as FDI tomaram o controle de toda a cidade e vários *check points* foram criados a partir de 2003 na área H1. ●

ANEXO I – A Disney paulista

Brasileira

A Disney paulista

Em um bairro pobre de Ferraz de Vasconcelos, a Rua Pato Donald leva à Praça Peter Pan

POR WILLIAN VIEIRA

“**A**MINNIE só me traz problemas”, diz a carrancuda costureira Maria Benedita da Silva, com as mãos na cintura, entre os sorridentes manequins vestidos de gala atravancados na loja Show Amore. Cada vez que recebe um pedido de roupas para casamento, diz, é a mesma história. “Que rua é essa?”, perguntam. E dona Benê responde: “É Minnie, a mulher do Mickey”. Uma, duas, três vezes. “Até rirem da minha cara e eu desligar.” Do segundo andar uma voz grave interrompe. “Aqui não tem fantasia nenhuma, uma tristeza.” É o sobrinho Baby, travesti recém-chegado da Europa. Sem tempo de se produzir à altura, ele não desce. Mas narra, lá de cima, o choque entre dois mundos: um mágico, colorido, povoado de imagens idílicas, e outro cinza, austero, concretamente real. “Estava mês passado na Disney de Paris. Aquilo sim é glamour, fantasia. Agora, que luxo tem isso? Olha em volta? Tá vendo alguma coisa dourada?”

O percurso, nominalmente lúdico, de fato atrai pouco o olhar. As casas simples com grades e lajes e o comércio de bairro da Rua Tio Patinhas ficam ainda mais modestos quando se vira à direita na Rua Banzé, onde o asfalto ladeado por muros sem tinta segue esburacado, tanto ao se virar à esquerda na Gastão quanto depois à direita na Walt Disney. A rua com nome do pai dos personagens margeia, com lixo e entulho aqui e ali, a linha de trem da CPTM, até cruzar com a Clarabela e alcançar a Pato Donald. Dura pouco a ruela com o nome da ave queixosa. Logo ganha, misteriosamente, o nome de Minie (assim mesmo, com um ene só), ao fim da qual um ferro-velho ocupa o espaço onde, segundo o mapa oficial, deveria estar a Praça Peter



FERRAZ DE VASCONCELOS

POPULAÇÃO: 170,9 MIL

IDH: 0,772

HOMICÍDIOS EM JANEIRO: 3

RUAS COM NOME DA DISNEY: 8

Pan. Só faltou o Mickey para completar a animação, diria o incauto leitor, pouco conhecedor dos meandros do traçado urbano do Parque Dourado, enclave teoricamente mágico em Ferraz de Vasconcelos, na parte leste da Grande São Paulo.

Mas lá está ela, pertinho da Minie, onde fica a gráfica Kami Kami. É quando surge a primeira consciência. “Aqui chamava Tio Patinhas por causa do apelido do meu pai”, diz o gerente Ivan Yaguinuma. Aparentemente, o senhor não gostava de gastar, antes mesmo de as ruas ganharem os nomes atuais. A alcunha varou décadas e batizou seu primeiro negócio. “Até uma gráfica de Belo Horizonte ligar ameaçando por ter o mesmo nome. Tio Patinhas temera os custos do processo e o nome mudou. Diná Bruno Bento também não pode nomear assim sua vidraria, mesmo que sua loja, aberta há três meses, fique na Rua Tio Patinhas. Havia outra em Santo André, justo onde trabalhava seu atual vidraceiro. “Coinci-



dências há muitas nestas ruas”, diz o argentino Juan José Morro, enquanto corta vidros nos fundos da loja. “Muitas.”

Que a gráfica com o nome do pato sozinha ficasse na Rua Mickey ou que o vidraceiro da Rua Tio Patinhas tenha trabalhado em um local homônimo são fatos comuns nesse mundo fantasioso, retrato do paradoxo entre sonho e realidade, entre a rotina comum dos moradores da periferia e a bem-intencionada decisão de Makoto Iguchi. No começo dos anos 1980, o prefeito não viu problema em batizar por decreto um punhado de ruas de barro em um afastado loteamento com os nomes dos personagens. “Cem por cento da população sofreu alguma influência dessa alegria em sua formação. Então achei essa oportunidade de agradecer ao Walt Disney”, conta Iguchi. “E o bairro já se chamava Parque Dourado, uma coisa meio fantasiosa. Então pus os nomes, assim, aleatório.” Tanto que um fato curioso impediu o batismo de uma rua como Irmãos Metralha,



lembra – a história é anedota corrente no bairro. “Quando vimos, era justo a rua da polícia e o delegado não gostou da ideia.”

Na entrada do condomínio onde mora há três anos, ali onde a Minie vira Mickey e ao lado da almejada Praça Peter Pan, o programador de software Rainer Gomes gargalha. “Eu moro na Disney, só meus amigos não acreditam.” O segurança da guarita balança a cabeça. Atrás deles, dezenas de apartamentos modestos, amarelos, iguaizinhos. “Foi nosso sonho de casamento realizado”, lembra.

O tempo passou, a rotina pesou e o sonho ficou no nome da rua. Para trabalhar na Mooca levava quase duas horas de transporte público. Três carros foram roubados na rua só no ano passado, contam os vizinhos. E faz pouco a praça virou um ferro-velho, no qual os vira-latas fazem plantão. “A realidade é outra”, reflete o homem de terno. “Moramos numa cidade-dormitório, tem trânsito, tem roubo.” Gomes pensa, olha para os lados, sor-



O Walt de Ferraz. A ideia de homenagear Mickey e sua turma foi de Makoto Iguchi, durante seu mandato de prefeito nos anos 1980. “O bairro já se chamava Parque Dourado, uma coisa meio fantástica”, explica

ri. “E nem uma estatuazinha do Mickey na rua pra animar a gente, né? Não é justo.”

O ex-prefeito concorda. “Não custava dar uma cara de fantasia pro lugar, com uma praça com estátua do Mickey.” Toda terça-feira, entre o trabalho, em São Paulo, e sua casa, em Suzano, Iguchi visita a mãe em um asilo no meio do caminho, ali perto, quando aproveita para dar uma olhada no “seu” bairro. “Está mesmo capenga”, entristece-se. “Mas vão construir um novo shopping ali. Vai revitalizar bem. Agora vou ver se faço chamarem de shopping Tio Patinhas.”

Iguchi fala com a propriedade de um nome importante em Ferraz. Duas ve-

zes prefeito, ele criou o primeiro parque industrial do município, onde mantém uma entidade de apoio a crianças excepcionais e fundou o PSDB local. Chegou a ser suplente de Geraldo Alckmin na Câmara dos Deputados. Sua marca mais conhecida, porém, ainda é a Disneylândia ferrazense. Qual um visionário deslocado no tempo e no espaço, Iguchi ressentia-se da falta de criatividade dos políticos atuais. “Sugeri à prefeitura de Mogi das Cruzes fazer uma homenagem ao Maurício de Sousa”, diz. “Ele nasceu lá. Imagina, Rua Cebolinha, Parque da Mônica, Avenida Cascão. Não seria fantástico?” ●

ANEXO J – *A via de Deus*

Brasileira



Fé e esperança.
Falta Estado,
sobram seitas
e pastores

A via de Deus

Uma avenida em Vitória, capital capixaba, concentra 54 igrejas e templos

POR JOBSON LEMOS

ARODOVIA Serafim Derenzi contorna Vitória, a pequena capital do Espírito Santo. Em um extremo fica o cemitério. No outro, o quartel da Polícia Militar. Entre as pontas da avenida acotovelam-se 54 templos e igrejas de várias religiões e diversas denominações. Igual em quase tudo à pobreza nas grandes cidades do País, há ali a peculiaridade do mangue. No encontro do Rio Santa Maria com um braço do mar, os caranguejos conhecem a

história do homem que busca por milagres no atacado e no dia a dia.

Há igrejas em prédios próprios e algumas com faixas no lugar de placas. E existem letreiros perdidos em meio a uma cacofonia de fachadas. Seitas competem pelas almas em poucos metros de distância. Muitas preces em busca de uma graça que o tempo e a ausência de direitos se negam a conceder. O saneamento é escasso, a presença do poder público normalmente resume-se às rondas policiais. São poucas as padarias

na Serafim Derenzi. A sentença de Jesus sobre o pão, insuficiente para o homem viver, em poucos lugares faz tanto sentido como na ilha dos capixabas.

De um ponto da rodovia é possível ver o mangue e o canal de mar e rio. Até a década de 1980, a visão era de palafitas em meio a um lixão que se estendia até perder de vista. Crianças catavam as sobras de tudo o que a cidade não queria mais. Famílias encontravam partes de corpos humanos entre os restos de hospitais. Um documentário da época definia aquele absurdo como “O Lugar de Toda Pobreza”. Ainda hoje é chocante assistir na internet ao vídeo do jornalista Amylton de Almeida, dada a força das imagens de cidadãos na condição de bichos abandonados à sorte dos ratos.

E assim, de miséria em miséria, de dor em dor, de desgraça após desgraça, de desilusão em desilusão, restou a fé aos moradores. Um após outro, os templos

JOBSON LEMOS



brotaram para oferecer a salvação. Resistência, Nova Palestina, Redenção. E, após ser saneada a pobreza abaixo da linha do que se possa imaginar como a extrema miséria, depois de extintas as casas sobre o mangue e o ofício de tirar do lixo o que se pudesse comer, restaram a violência, as drogas, o pouco caso e, novamente, o futuro de perspectivas ao acaso. Sobraram os pastores e alguns padres. Na falta de tudo ao longo do tempo, só mesmo um Deus desejado e

Clementino Pereira dos Santos, da Universal:
“Temos de resgatar muitas almas aqui”

esperado pode oferecer paz. Faltam educação, saúde, emprego... Falta dignidade. Resta a esperança em um futuro menos sinuoso que as curvas da rodovia.

Na Páscoa de 2014, em plena celebração dos festejos cristãos, um homem foi assassinado na Serafim Derenzi. Seu corpo, estirado na via e coberto por uma lona ou um plástico qualquer, ficou ali por muito tempo, como se fosse um lixo atirado pela janela de um carro. O pároco da região, Kelder Brandão, interrompeu a procissão e conduziu uma missa diante do defunto. A celebração de Ramos ocorreu diante de um templo evangélico, no bairro Conquista. Reuniram-se católicos e moradores de todas as crenças ao redor do corpo baleado. Houve uma rápida comoção de toda a cidade, mas logo a vida seguiu.

Poucos dias atrás, o evangelista Clementino Pereira dos Santos falava de seus 12 anos na Igreja Universal do

Reino de Deus e agradecia pela oportunidade de salvar “vidas”, especialmente aquelas dos jovens, da violência e das drogas. “Temos de resgatar muitas almas aqui.” A convicção de seus 77 anos, a despeito do que se possa crer em contrário, é sintoma de uma sociedade que tirou gente do lixo, mas ainda as mantém na distância inacessível de uma rodovia cujos ônibus passam quando os pontos lotam.

Há 54 templos na Serafim Derenzi. Existem ao menos 54 motivos para os moradores rogarem a um Ser Superior por salvação, clemência, ajuda ou intervenção. Desde sempre, pedem por milagres que a cidade ou o Estado nunca provém. A avenida cruza muitos bairros, habitados por quem espera alguma salvação em meio a uma história de desrespeito e desolação. Entre curvas perigosas e ladeiras impossíveis de serem conquistadas sem motor, o povo ora. E muitos lucraram com isso. Amém. .

ANEXO L – *Um sonho sob véus*

Brasileira

12 - 13 / 76

Um sonho sob véus

Dulce Soares fotografou a ilusão casamenteira dos anos 1970 na Rua São Caetano paulistana

POR ROSANE PAVAM

Dulce Soares chegou por acaso à Rua São Caetano paulistana. Ao dobrar uma esquina, andarilha com a câmera nas mãos e as lentes nos bolsos, deparou com um inacreditável reino de véus. Era 1978 e ela não procurava vestidos nas lojas enfileiradas da Rua das Noivas, mas os porquês. Aos 25 anos, mãe de dois filhos, casada pela segunda vez, Dulce achou inacreditável a forma como vendiam a ilusão à mulher. “Quanto mais ela vê, mais atordoada fica”, ensinou-lhe um lojista sobre a consumidora típica, “e compra onde a pessoa a convence”. O material era idêntico, as lojas, as mesmas, e muitas vezes o proprietário de muitos estabelecimentos vinha a ser apenas um. “Os mais antigos na rua têm quatro ou cinco lojas, é um desejo de domínio”, disse-lhe um vendedor. Dulce estava no lugar certo, no decisivo instante para um desmascaramento.

“É que eu não vinha montada no sonho”, conta. E seu trabalho ali equivaleria a um reviver. A mãe, no Rio de Janeiro onde nascera, comandava um ateliê de onde saíam os vestidos de gala para o Teatro Municipal. Eis por que não lhe pareciam estranhos o cerzir, o cortar, o drapear, que, com a admiração de uma igual, Dulce praticaria também na vida adulta, ao compor as vestimentas dos filhos. “Eu me chamo artesã”, diz hoje, igualmente orgulhosa dos nove banhos com tempe-



Na rua, a fotógrafa viu-se incrédula. “A noiva fica linda, sem defeito”, disse-lhe o lojista

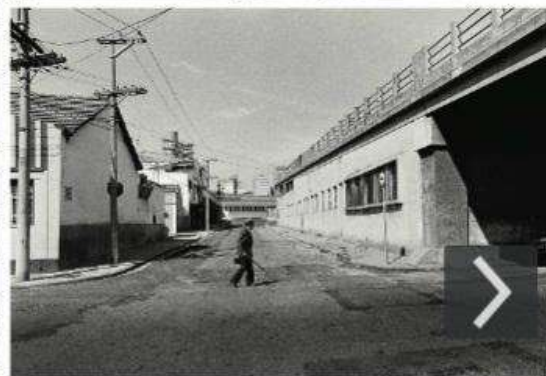
raturas diferentes em que mergulhava os papéis fotográficos coloridos, nos tempos nem tão distantes em que praticara, também como professora, a fotografia analógica. Ela sabia conversar com as costureiras, entendia o provador e havia testemunhado o delicado percorrer das famílias de agulhas ao fixar o bordado certo. Tinha certeza de que faria o trabalho bem. Mas



os lojistas não a deixariam entrar sem autorização. Dulce era uma mulher.

Estranho que não tivesse procurado outra como ela para ajudá-la. Que não houvesse solicitado a autorização diretamente de Maureen Bisilliat, por exemplo, fotógrafa que lhe dera as primeiras lições formais da arte e no ano anterior a designara a perscrutar as fachadas e os delicados frontões de uma Barra Funda em declínio. Nada de Maureen. Dulce iria para as cabeças, ao “professor”, como ela chamava Pietro Maria Bardi, o criador do Museu de Arte de São Paulo. Dele fotografaria a Casa de Vidro, projetada pela esposa Lina, em imagens inéditas, muito bem guardadas consigo. O professor concederia a autorização com prazer.

Dito tudo assim, pode parecer que fizesse suas fotografias de modo a ressaltar o manifesto. Mas ela não era disso. Seu



encanto nascia da sutileza, da visão direta para os ambientes, daquilo que Valentina Tong, a curadora da exposição *Vitrines e Fachadas*, até o dia 20 de novembro no Instituto Moreira Salles, em São Paulo, a conter 160 de suas imagens em preto e branco feitas na Barra Funda e na São Caetano, chama de "jeito tipológico de fotografar a cidade". Dulce não se esconde nas sombras, célebres na fotografia brasileira dos anos 1970. Jamais exerce a rigidez dos modernos. "Sua linguagem é mais seca, despretensiosa", ensina a curadora. "Suas perspectivas vêm distorcidas. E ela é rigorosa ao olhar, não na forma."

A fotógrafa toma a distância devida para descrever os infortúnios. Seu poço é sutil. Está a um passo de compor a foto à moda da americana Diane Arbus, cujos personagens inadequados surgem quase

siderais, mas, terrena, recua antes. "Tudo é feito para ela ficar linda, maravilhosa, sem defeito", disse-lhe o lojista sobre a noiva útil, seu personagem. E Dulce revelou as etapas desse fabricar. Enquanto entrava nas lojas, vinha-lhe o pensamento. As mulheres, que recebiam seus vestidos de costureiras a trabalhar em espaços mal iluminados e mínimos, não entendiam outro caminho. Se não casassem, não vingavam. Então, quando experimentavam um modelo, vestiam um boneco de cera em si mesmas, ansiosas de um futuro que poderia não haver. "E quando avelhice chegar, não encontre a solidão, mas um companheiro e filhos que me amem e respeitem", escreveu uma noiva durante um concurso promovido por lojistas, que brindaria a melhor redação com um Fusca.

Nas fotos de Dulce Soares, as cabeças dos manequins se pareciam com as

Quase siderais. Dulce Soares no laboratório (pág. ao lado), manequins com vestidos em lojas, a noiva ao lado da face de cera, e uma cena da Barra Funda, na exposição *Vitrines e Fachadas*

das noivas reais, cuja expressão surgia algo ausente deste mundo. Boquinhas pintadas e quietas, que ela parecia tão bem compreender. Tinha 21 anos quando, gravadora formada no Museu de Arte Moderna do Rio, ouviu do primeiro marido que jamais saberia mexer na sua Rolleiflex. "Ele achava que isso era muito complicado para uma mulher", conta hoje, com um sorriso. "Meu novo marido me ensinou a clicar com uma câmera 35 milímetros. Então eu me casei com um cara que me deu as primeiras aulas de fotografia, fala a verdade?" *