

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
INSTITUTO DE LETRAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

FELIPE CHITES

**ADAPTANDO VIDAS: A NARRATIVA (AUTO)BIOGRÁFICA –  
UM ESTUDO DE CASO**

Porto Alegre

2018

Felipe Chites

**ADAPTANDO VIDAS: A NARRATIVA (AUTO)BIOGRÁFICA –  
UM ESTUDO DE CASO**

Dissertação submetida ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como pré-requisito para obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

**Orientadora: Profa. Dra. Regina Zilberman**

Porto Alegre

2018

## CIP - Catalogação na Publicação

chites, felipe

ADAPTANDO VIDAS: A NARRATIVA (AUTO)BIOGRÁFICA - UM ESTUDO DE CASO / felipe chites. -- 2018.

91 f.

Orientadora: Regina Zilberman.

Dissertação (Mestrado) -- Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Letras, Programa de Pós-Graduação em Letras, Porto Alegre, BR-RS, 2018.

1. (Auto)biografia. 2. autoria. 3. autor. 4. memória. 5. Jorge Tarquini. I. Zilberman, Regina, orient. II. Título.

## AGRADECIMENTOS

Agradeço aos meus pais, Paulo Eduardo Chites e Maria Lisete Schneider. Minha irmã, e meus amigos.

Agradeço à minha avó querida, Nelly Alles, quem primeiro me orientou à prática da leitura, segunda mãe.

Agradeço ao PPG Letras UFRGS, pelo excepcional profissionalismo e atenção em todas as horas.

Agradeço a CAPES\*.

Agradeço ao professor Paulo Seben de Azevedo, quem primeiro me aconselhou... Quem primeiro me ensinou a prática de lecionar através do exemplo, forma melhor não há... Agradeço ao jornalista Jorge Tarquini, pelo profissionalismo e abissal sinceridade...

Agradeço devotamente ao professor Hermano de França Rodrigues (UFPB) cuja disposição para a orientação na monografia: *UMA MENINA É ESPANCADA: NOTAS SOBRE O MASOQUISMO E O ERÓTICO EM O CASO MOREL*, foi da mais alta e relevante importância para que eu pudesse chegar até aqui, por toda profunda atenção, pela mais nobre e sábia humildade, por toda a grandeza do cuidado e da amizade, e do exemplo de caráter, tantas vezes já mencionado por seus alunos, e que deve ser sempre lembrado.

Agradeço à professora e amiga Regina Zilberman pelo seu olhar. Pelo olhar aguçado, olhar capaz de englobar o mundo inteiro num piscar de olhos, olhar que pôde me ver em (no) meio à (da) multidão, que pode me ver em (no) meio à (da) minha escuridão...; (...) muito obrigado pela Luz... Pela luz da tua visão... Essa luz nunca se apagará, nunca morrerá... Ecoará eternamente em minha vida, para todo o sempre. Agradeço-lhe do fundo de minha alma, de meu coração, e de meu espírito... Agradeço-lhe pelo Sol que nasce todos os dias para todos. Houve-me alguma honra maior?

(...) à Misericórdia que se renova todas as manhãs...

\*O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001

Babies

You were a doctor of medicine  
She was a nurse with no direction  
...oh! (...) we are babies  
I was a snake in the grass  
Too bad you knew it wouldn't last  
...oh! (...) we are babies  
We are babies ...

Great Northern "Babies", Trading Twilight for Daylight

## RESUMO

Sabemos que as produções literárias contemporâneas são estudadas à luz dos conceitos que abrangem, sobretudo, o gênero a que pertencem ou podem pertencer. O texto (auto)biográfico é, nesse ínterim, compreendido como aquele que procura englobar aspectos próximos à realidade cotidiana do sujeito biografado, o que tende a conferir verossimilhança à narrativa, e elementos ficcionais que, indubitavelmente, contemplam toda produção literária, sendo ela fantástica ou embasada na dita realidade. Para pensarmos, então, na autoria desse texto, no autor que engendra propositalmente toda uma linguagem que confere ao leitor verdade e catarse, foram eleitas para a análise deste estudo as obras *O doce veneno do escorpião: o diário de uma garota de programa* e *Vinte mil pedras no caminho*, de autoria dos biografados Raquel Pacheco – ou Bruna Surfistinha – e Fabian Nacer, respectivamente, e de Jorge Tarquini, sendo que o jornalista participou ativamente da escrita, assim como da pesquisa de campo e de entrevistas, de ambas as narrativas. Esses personagens de si mesmos narram suas histórias do submundo, trazendo ao público os devaneios e o sofrimento de um viciado em crack e as loucuras e as mazelas de uma garota de programa do *vintão*, heróis marginalizados e representados por Tarquini de modo a visar o aceite e o sucesso não só por avaliações estéticas e críticas da produção literária em si, mas pelo valor de mercado que o produto livro possui. Para embasar essas e outras questões propostas nessa pesquisa, valemo-nos dos estudos de Bakhtin (2003), Barthes (2004), Foucault (1992), Lajolo e Zilberman (1996 e 2001) e Lejeune (2008), principalmente.

**Palavras-chave:** (Auto)biografia; autoria; autor; linguagem; memória; Jorge Tarquini.

## ABSTRACT

It is known that contemporary literary productions are studied in the light of the concepts that mostly encompass the gender to which it belongs or may belong to. The (self)biographic text is, in the meantime, understood as the one seeking to encompass aspects close to the biography subject's day-to-day reality, which tends to grant likelihood to the narrative, and fictional elements that, undoubtedly, include all of the literary production, it being fantastic or based on said reality. Therefore, in order to think about authorship and about the author who deliberately engenders a language that grants the reader truth and catharsis, the following works were chosen to be analyzed: *O doce veneno do escorpião: o diário de uma garota de programa* and *Vinte Mil Pedras no Caminho* written by the biography subjects Raquel Pacheco - or Bruna Surfistinha - and Fabian Nacer, respectively, and by Jorge Tarquini, a journalist who participated actively of the writing, field research and interviews of both narratives. These characters of themselves narrate their underworld stories, bringing the daydreams and the suffering of a crack addict to the public, alongside the madness and pains of a call girl who once charged twenty reais per client. They are marginalized heroes shown by Tarquini in a way that would be successfully accepted not only by the aesthetics and literary production critique, but also by the market value that the book product possesses. To substantiate these and other proposed matters, we mostly applied the studies of Bakhtin (2003), Barthes (2004), Foucault (1992), Lajolo and Zilberman (1996 and 2001) and Lejeune (2008).

Keywords: (Self)biography; authorship; author; language; memoir; Jorge Tarquini.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	09
<b>1 PERSONAGENS DE SI MESMOS</b> .....	12
1.1 O DOCE VENENO DO ESCORPIÃO.....	13
1.1.1 Raquel, a menina. Bruna, a mulher.....	15
1.1.2 A narrativa.....	17
1.2 O AMARGO VENENO DO DRAGÃO.....	20
1.3 PERSONAGENS DE UM HOMEM SÓ.....	30
<b>2 O VALOR DE UMA OBRA</b> .....	33
<b>3 A CONSTRUÇÃO DE UMA OBRA</b> .....	41
<b>4 UM NARRADOR DÚPLICE</b> .....	47
<b>5 ADAPTANDO VIDAS</b> .....	56
5.1 O PROCESSO, O FILTRO E A LENTE.....	58
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	69
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	71
<b>ANEXO</b> .....	73

## INTRODUÇÃO

O que diferencia a biografia moderna daquelas de outras épocas é o fato de ela expor a sua personagem em vez de impô-la, e neste detalhe encontra-se a grande diferença e a vantagem da biografia contemporânea. Se no passado, para produzir uma biografia, era necessário antes um grande personagem histórico, que pudesse servir de inspiração, como um grande exemplo a ser seguido, na biografia contemporânea abriu-se espaço para que sujeitos comuns expressassem suas vidas incomuns, evocando a própria voz.

Esta pesquisa se concentrará em verificar e compreender como o jornalista e escritor Jorge Tarquini adaptou as histórias de vida de Fabian Penny Nacer e de Raquel Pacheco (Bruna Surfistinha) em livros, respectivamente *Vinte mil pedras no caminho* (2015) e *O doce veneno do escorpião* (2005), *corpus* de análise do presente trabalho. Além disso, procuramos desvendar e descrever como é o processo de adaptação de relatos orais até o texto final (auto)biográfico<sup>1</sup> redigido.

É fundamental destacar que tais livros estão inseridos num quadro de literatura marginal: estamos falando de um ex-viciado em crack e de uma ex-garota de programa. O tom testemunhal alcança bastante destaque em ambas as obras, pois de um lado está o mundo das prostitutas descrito por Pacheco, de outro o dos usuários de crack contado por Nacer. Buscamos, então, reconhecer nessas obras o caráter constitutivo de um método de construção narratológico que representa e caracteriza uma poética própria, uma expressão *sui generis* do escritor em questão.

A pesquisa dedica-se à temática da representação dos sujeitos em forma de biografia, especificamente como Jorge Tarquini transpôs os relatos orais de ambos os sujeitos em livro. Objetivamos demonstrar a relação entre a estrutura da narrativa e a experiência retratada, bem como a forma como as personagens são caracterizadas e construídas, e a condição própria da adaptação em um paradigma biográfico.

A pesquisa busca, por conseguinte, reconstruir o processo criativo de construção das personagens, identificando o método da representação do que se entende por realidade nas narrativas supracitadas. Para tanto, serão examinados os textos de Benjamin [1936] (1996) e Santiago (1989). Em consonância com a teoria destes autores, as personagens apresentam uma constância em relação às condições da construção de suas estruturas representadas nos

---

<sup>1</sup> Embora o livro de Raquel Pacheco esteja classificado como biografia e o de Nacer como autobiografia, a forma como ambos foram criados não se difere. Neste caso, optamos por usar o termo *(auto)biográfico*.

textos, sendo aqui avaliadas sob o prisma do valor factual, o que não deixa de proferir uma condição ficcional, porquanto a memória é sempre passiva de lacunas, e coube ao escritor completá-las estilisticamente de maneira verossímil para a produção dos textos.

Um fator importante para o estudo será a relação entre o sujeito real empírico e o biógrafo. A pesquisa buscará reconhecer um elo de cumplicidade, pois os relatos orais aparecem ao longo das narrativas como uma forma de confissão escritural. Para o estudo desta relação, pretendemos destacar a similitude nas duas histórias, já que ambas as personagens deixaram uma vida para trás, demonstrando, através do registro, sepultar esse passado. O relato é, naturalmente, não linear, passível de muitos lapsos, e o aspecto fragmentário faz parte das narrativas, sendo representado pela linguagem engendrada para os textos. Tal característica, além de refletir um aspecto da narração contemporânea, representa a própria condição do sujeito (descrito) nestas histórias de vida.

A investigação se pauta na categorização do que é recorrente e singular em ambos os textos, em que os recursos artísticos da representação do relato na narrativa são parte de uma característica autoral. Assim, consideramos que a formação da literalidade das narrativas, entre o real e o ficcional, contém elementos mais subjetivos e que vão além do simples registro dos relatos. Por isso, destacamos quais são os mecanismos que formam a *performance* das adaptações, das ações e das descrições que estão muito além do mero registro oral e que representam a parte da formulação da história: além do jogo de palavras existe uma dimensão visual e sinestésica através da qual os personagens falam diretamente a nós.

Essa pesquisa tem como objetivo primeiro a problematização das atribuições da produção biográfica a partir do relato oral. Além disso, procuramos o reconhecimento de uma constante na forma de construção desta adaptação através da comparação entre as duas obras indicadas. Objetivamos, ainda, detalhar a forma e as técnicas usadas pelo autor (Tarquini) ao escrever junto a seus biografados (Pacheco e Nacer) suas biografias. Consequentemente, tornamos nuclear a pesquisa a respeito das questões que envolvem a temática sobre o conceito de autor e autoria, assim como a caracterização da produção do texto biográfico/autobiográfico, neste caso sob a ótica de Bakhtin [1924] (2003). Clarificamos, ainda, questões sobre a narrativa contemporânea e/ou pós-moderna.

Pretendemos, por meio da reflexão sobre os textos teóricos referidos e da análise das obras literárias que formam o corpus, identificar um estilo próprio na produção intelectual e artística da adaptação dos relatos das personagens em questão. Desse modo, a hipótese é de que, no que tange aos aspectos estruturais, estéticos e formais dos textos, seja possível

evidenciar nas narrativas estudadas algumas constantes, marcas particulares, o que nos leva a crer que elas sejam uma característica original do sujeito autor/escritor, Jorge Tarquini, como ele mesmo refere: “Como jornalista, vivo de ouvir as histórias das pessoas e contá-las” (anexo).

Através dos textos de Foucault e Barthes, definimos paradigmas que contribuem para o debate sobre quem é o autor da obra. Estas questões serão abordadas à luz de Michel Foucault com o livro *O que é um autor* [1969] (1992), e de Roland Barthes com o texto *A morte do autor* [1968] (2004).

Assim, cada capítulo terá a seguinte atribuição:

O primeiro capítulo tem por objetivo traçar um perfil dos livros e de suas personagens, bem como contextualizar a proposta da pesquisa. O capítulo segundo, por sua vez, tem a intenção de discutir o conceito de autor e autoria dentro da atual conjuntura histórica; o que nos leva ao terceiro capítulo, que estudará como se dá a metodologia prática do ato composicional nesta “via de mão dupla”, pois compreendemos que são dois os autores empíricos de cada uma das obras.

No capítulo quatro defenderemos a ideia de que cada livro possui, por conseguinte, dois narradores intrínsecos, formando uma única voz, pois duas são as fontes que ecoam na gênese de cada um dos textos. Depois, no capítulo quinto, após uma breve explanação sobre a história do gênero biográfico, será examinada a entrevista concedida por Jorge Tarquini, momento nuclear para o trabalho, pois tem por intuito especular e refletir as questões teóricas apontadas nos capítulos anteriores, percebendo, assim, suas aplicações, mas agora com uma proposta prática. Desta forma, será possível verificar como os mecanismos autorais moldaram-se no próprio exercício empírico do ato da composição escrita.

## 1 PERSONAGENS DE SI MESMOS

*Life's a bath  
Sex is water<sup>2</sup>*

Dois são os sujeitos expressos nas narrativas aqui estudadas, ambos representantes, numa espécie de metonímia, de um todo maior, de comunidades que, diariamente, degradam-se pelas drogas e pelo sexo. Duas são as existências captadas, essencialmente, a partir de suas implicações morais que se refletem, portanto, no corpo dessas personagens, já que o cotidiano vivenciado por elas é bastante singular nesse aspecto, alternando-se entre o cuidado e a profilaxia de Pacheco em contraponto à incúria de Nacer sobre si mesmo. Paradoxalmente, o que existe em comum entre ambos, nesse sentido, é a obsessão pelo sexo, simbolizado na narrativa pelo próprio corpo das personagens, o que leva a avaliar como Tarquini expôs textualmente esse vício em duas narrativas diferentes.

O corpo é descrito nas narrativas como elemento central e reflexo das práticas dos heróis. Em Nacer temos, através da maneira como o texto fala sobre a sua carne, a representação da degeneração, o substrato e o refugio em que o ambiente reflete nele o seu mundo. O mesmo ocorre com Pacheco, mas de forma inversamente proporcional, pois seu asseio com o corpo faz parte da sua profissão; nela temos, por assim dizer, a mesma técnica descritiva, o mesmo molde, o corpo refletindo o meio em que exorta sua libido. Nos dois textos temos esse espaço representado por meio do corpo das personagens: em um deles temos Pacheco como objeto e, no outro, Nacer como abjeto, e em ambos a temática do sexo permeia toda a narrativa.

Raquel Pacheco, filha caçula adotiva, pertencente a uma família de status, abdica da suposta boa vida para tornar-se Bruna Surfistinha, a ninfeta que relata suas experiências sexuais como garota de programa em um blog. A menina problemática e um tanto dissimulada encontra na prostituição o seu alicerce filosófico individual e de liberdade não só física, mas também mental e psicológica. Precisou, a partir dessa escolha, arcar com as consequências que a profissão traz e com as condições de vida que a situação lhe impunha: ao dividir um apartamento com demais garotas de programa, Raquel precisa dar conta de

---

<sup>2</sup>FRUSCIANTE, John. *Life's a bath*. In *Smile from the Streets You Hold*. Los Angeles: Birdman Records, 1997.

cozinhar – algo que não sabia fazer – e de dormir na cama em que ocorriam os programas. Não parece haver pesar nessas escolhas, mesmo que para o leitor elas pareçam indigestas ou até tristes. De forma talvez bastante consciente, Raquel cultiva Bruna, engendrando essa persona para que ela própria, Raquel, fortaleça-se enquanto indivíduo – mas descolando-se, quem sabe, da menina de classe média que deixara para trás quando saiu de casa –, sentindo-se una em meio a tantos seres também únicos, dando indiretamente voz a uma parcela marginalizada da sociedade que, por falta ou não de melhores alternativas, sofre e é por vezes maltratada.

Fabian Nacer encontra nas drogas, basicamente, a degradação que, depois, mostra-se como a cura de sua alma. Atualmente ativo enquanto combatente ao uso de quaisquer entorpecentes, trabalhando inclusive com o filho, profere palestras em escolas para adolescentes que, em sua maioria, mostram-se curiosos em relação ao uso de drogas. Nacer clarifica que, para ele, não existe razão para a utilização de tais substâncias, e sua larga experiência com elas evidencia para o leitor que qualquer ser humano, mesmo aquele pertencente aos altos estratos da sociedade, pode descontrolar-se e tornar-se dependente químico. Do adolescente que frequentava pequenas festas com os amigos, de forma aparentemente inocente, vai a morador de rua, mendigando no semáforo moedas para sustentar o vício em crack e utilizando o corpo, às vezes, como moeda de troca, sem nem perceber o que realmente fazia, não havendo necessariamente prazer numa relação sexual, mas no consumo da substância. De forma similar à narrativa de Raquel Pacheco, *Vinte mil pedras no caminho* acaba recortando uma fatia da realidade também às margens da sociedade brasileira e que é, da mesma forma, acometida por diversas mazelas, precisando, assim, de atenção pública e desmistificando imagens preconcebidas sobre esses grupos.

### 1.1 O DOCE VENENO DO ESCORPIÃO

O livro *O Doce Veneno do Escorpião* mostra a vida de uma garota de programa desde sua adolescência até a maioridade. A obra foi publicada em 2005 pela editora Original (selo Panda Books) e é apresentada como sendo de autoria de Bruna Surfistinha, pseudônimo utilizado por Raquel Pacheco. O livro foi elaborado, todavia, a partir de depoimentos de Raquel ao jornalista Jorge Tarquini.

A narrativa tornou-se um sucesso de vendas e deu origem ao filme *Bruna Surfistinha* (2011); depois, deu vida à série televisiva do canal Fox, *Me chama de Bruna* (2016-2017). A

ideia de publicar um livro surgiu após o repentino sucesso de Bruna em um blog na internet, no qual ela relatava as suas aventuras enquanto garota de programa. O livro é, então, narrado em primeira pessoa e apresenta uma narrativa intercalada: em determinados momentos, em trechos destacados por diagramação e/ou recursos narrativos diferentes, mostram-se os pensamentos da menina Raquel, o que permite desvendar os traços de sua personalidade. Noutra instância, as passagens priorizam a vida adulta da mulher, denominada Bruna.

A leitura é rápida e fácil. A história apresenta, mais detalhadamente, os sentimentos do passado da protagonista, as suas inseguranças e a baixa autoestima. A narrativa não se aprofunda, porém, no presente de Bruna; em relação a seus sentimentos traz poucas reflexões acerca de sua realidade atual e foca no que diz respeito à sua profissão. A obra objetiva mostrar os encontros e as experiências sexuais de Bruna, contemplando o que ao público-alvo interessa majoritariamente.

As afeições de Bruna vêm à tona em alguns trechos do livro, como, por exemplo, quando ela esclarece que quer mudar de vida, pois se sente sozinha, e que gostaria, ainda, de ter um relacionamento profundo e verdadeiro. Em outros trechos ela expressa certo arrependimento sobre algumas de suas escolhas, mas estas questões não são esclarecidas em profundidade, deixando ao leitor o questionamento sobre a importância desses aspectos na trajetória da garota de programa.

Outro assunto não explorado, não tanto quanto deveria, estando ele presente na adolescência de Raquel e na vida adulta de Bruna, foi o uso de drogas pela garota. Raquel conta sobre o início da dependência de substâncias ilícitas, principalmente da maconha; Bruna admite usar cocaína no seu cotidiano como garota de programa, relatando, ainda, um dos momentos em que passa muito mal, acreditando que poderia ter uma overdose. O livro não esclarece, no entanto, qual a real dimensão do seu vício. Vale dizer que o texto apresenta, em alguns momentos, hipocrisia e falso moralismo, pois menciona orgias, masoquismo, relações homossexuais, beijos gregos, fantasias tidas como absurdas e evita, porém, trazer palavras como “pinto”, “buceta” e “cu”, optando por substituí-las por “p...”, “bu...” e “c...”.

A história contada clarifica que a “vida fácil” de garotas de programa é, na verdade, bastante difícil. No momento da publicação, Raquel Pacheco tinha apenas 21 anos, e essa produção, que marcou o cenário editorial brasileiro, vendeu, segundo Tarquini, até o momento, quase meio milhão de exemplares.

### 1.1.1 Raquel, a menina. Bruna, a mulher

A obra não é dividida em capítulos, mas apresenta três partes: “Raquel, a menina. Bruna, a mulher”, “O diário de uma garota de programa” e “As histórias proibidas de Bruna Surfistinha”. Na primeira parte contam-se, alternadamente, passagens da vida da protagonista, trazendo situações do passado e do presente. Já na segunda e na terceira temos descrições apenas do presente da personagem.

A primeira parte ocupa mais da metade do livro e é onde somos apresentados à menina Raquel. Como o livro todo possui uma narrativa intercalada, o que o torna mais interessante e dinâmico, mesmo nesta primeira parte há passagens que relatam as experiências de Bruna como garota de programa, mesmo que o foco dessa seção seja apenas o início de sua jornada. Raquel é apresentada aos leitores como uma adolescente insegura, com baixa autoestima, gordinha, irrequieta e complexada por ser adotada. Os trechos do livro em que ela demonstra estar mais confiante mostram ao leitor situações sexuais e nelas a garota está beijando, chupando ou sendo desejada por garotos.

Os pais adotivos não são apresentados de forma detalhada, nem suas duas irmãs mais velhas (filhas biológicas do casal). A diferença de idade entre elas e Raquel fica evidente quando esta relata a mudança da família para Sorocaba, momento em que ela diz ter sete anos e que segue os pais, enquanto que as irmãs ficam em São Paulo, pois já moram sozinhas. O casal forma uma família bastante tradicional, em que o pai da protagonista é o provedor e a mãe se dedica à casa e às filhas. Esta opção – ou posicionamento – da mãe é questionada por Bruna em algumas partes do livro, que pretende ser autônoma e não depender de homem algum. Raquel tem uma vida privilegiada, faz parte de uma família de classe média, estuda em renomados colégios particulares e relata até a existência de um motorista particular, que leva e busca a menina na escola.

As atitudes consideradas rebeldes da protagonista são justificadas pelo excesso de controle por parte de seus pais, que não lhe dão liberdade para fazer o que deseja. Porém, esta justificativa é um tanto contraditória, pois Bruna traz relatos sobre frequentar festas e danceterias desde os seus 13 anos, como é visto no trecho a seguir: “Um desconhecido. Eu dançava sozinha quando esse menino me puxou para um beijo. Minha primeira balada à noite. Nem perguntei seu nome. Meu primeiro programa de ‘adulto’. Liberdade aos 13 anos, quase 14” (SURFISTINHA, 2005, p. 14).

Raquel é uma adolescente problemática que não gosta de estudar, toma atitudes questionáveis e paga um preço por elas. Passa por fases difíceis nos ensinos fundamental e médio, pois sofre *bullying* no ambiente escolar, principalmente por se expor sexualmente, desde beijar colegas até chupá-los na rua da escola. Outro comportamento entendido como equivocado foi sua necessidade de roubar. A protagonista relata anos de roubos, inicialmente em sua família, e que se estenderam para a escola.

Um ponto de grande importância apresentado como um divisor de águas na adolescência de Raquel foi o roubo das joias de sua mãe, sendo estas vendidas por um preço irrisório em uma loja; ela diz ter feito isso somente pelo gosto de fazê-lo. A sensibilidade para o arrependimento é trazida logo depois, mas nada é feito para modificar o ocorrido. Após descobrir o acontecimento, a atitude da família muda para com ela, que passa a estudar em escola pública, a andar de ônibus e a ser ignorada pelos pais.

Outro trecho do livro em que a personagem se contradiz relata algumas das experiências de Raquel em sua nova escola (pública): “Nessa escola, conheci muita gente boa, mas muita gente do mal, que roubava para ter dinheiro, mesmo que não fossem, vamos dizer assim, carentes”... (SURFISTINHA, 2005, p. 75). É interessante notar que ela julga os colegas por atitudes que ela mesma praticou sem demonstrar arrependimento, pois ela roubou de seus pais e de seus ex-colegas, mesmo pertencendo a uma família de classe média que, segundo ela mesma, não se importava em lhe dar dinheiro.

Todos estes aspectos apresentados sobre sua adolescência são trazidos para justificar as suas escolhas, o porquê de um dia ter optado por abandonar a família e começar a trabalhar como garota de programa. Após essa primeira parte do livro, que conta sobre a sua juventude, os entes familiares são pouco mencionados e o leitor também não se esclarece se Raquel se arrependeu de cortar os laços com os pais. Há passagens em que ela conta que, às vezes, ficava parada na frente do prédio onde seus pais moravam, embora isso não elucide seu sentimento em relação à separação.

Ainda na primeira parte da narrativa também somos apresentados a Bruna, a garota de programa. Aqui a protagonista fala sobre o seu início na profissão, os primeiros programas, as dificuldades e as impressões iniciais acerca da nova vida. Fica evidente para o leitor que a vida como prostituta não é nada fácil, embora não haja um aprofundamento sobre os sentimentos de Bruna em relação a seus medos ou a um possível arrependimento por ter optado por essa vida: a narrativa é pontual e buscar focar nas atitudes dos seus clientes.

A segunda parte do livro aponta a mudança na vida de Bruna, que alcança notoriedade e certa fama através de seu blog. A partir desta parte, as lembranças da adolescente Raquel não são mais trazidas na narrativa e somente as percepções de Bruna aparecem.

Bruna foi uma garota de programa que contava com um diferencial na época, que eram as postagens no seu blog, que acomodava as avaliações de seus programas. Este fato alavancou a sua carreira, pois seus escritos viralizaram e o número de clientes também aumentou. Ela relata que só comentava sobre os programas mais interessantes e que clientes chegavam a voltar várias vezes até verem suas performances relatadas por ela. Com o destaque alcançado por seu blog, que posteriormente virou um site, Bruna começou a receber convites para aparecer em programas de TV e para dar entrevistas a rádios e a revistas.

No meio da narrativa, enquanto Bruna nos apresenta o início de sua fama, o livro relata os programas que ela fazia no formato em que estes apareciam quando postados no seu blog. Na terceira e última parte, com poucas páginas destacadas em preto, temos relatos de programas considerados estranhos ou desagradáveis por Bruna, em que ela traz desde desejos bizarros de seus clientes até um programa com um homem abusivo, pelo qual ela chegou a se sentir estuprada.

### **1.1.2 A narrativa**

A narrativa contada em primeira pessoa, ao utilizar uma linguagem coloquial e despojada com referências à cultura pop contemporânea, coloca o leitor frente a um texto que o torna logo familiarizado com a narradora. Assim, com o progresso da história passamos a fazer parte da trama não apenas como leitores, mas como sujeitos que assumem uma posição de *voyeur*, sendo conduzidos com destreza por lugares e corpos descritos.

Ao imergir na narrativa de Pacheco somos envolvidos por uma trama perigosa em que a busca por afirmação e liberdade leva a protagonista a perder-se em seus objetivos, fugindo de casa, praticando roubos e todo o tipo de mentiras. A procura por independência leva a autora a fragmentar-se e a perder-se na construção da sua identidade. O que inicialmente era a necessidade de afeto se converte numa série de ações catastróficas, cujo local de realização é o próprio corpo da narradora. O livro *O doce veneno do escorpião* nos permite, através de sua estrutura e enredo, acompanhar a experiência de uma personagem que ao mesmo tempo em que narra se descobre, pois a estrutura de diário coloca a enunciação em meio às experiências

descritas. Acompanhamos as aflições de uma menina que se perde em meio à busca por satisfazer seus desejos mais íntimos e preencher seus espaços vazios.

A obra de Pacheco se torna, por sua vez, não apenas mais uma biografia ou um objeto de estudo em potencial, mas também um ácido devir de um sujeito cheio de camadas e experiências *sui generis*, isso porque, uma vez que as questões do Eu e da produção de subjetividades presentes na narrativa, demonstrando a emancipação e o poder da personagem através de seu corpo, vêm até nós, leitores, a partir de uma escrita que ultrapassa aquele que seria, supostamente, o tema principal do livro, o sexo. Raquel disserta, em sua história, sobre outro tema central, a solidão, que ela vê como fonte de sua força. Na verdade, existe um complexo trabalho de escrita ao evocar o torpor adolescente das noites intermináveis de verão passadas sozinha em seu quarto em um estado de anseio lânguido induzido pelo calor e por seus hormônios, com todo um tempo onírico escorrendo-lhe pelas mãos. A descoberta de si é a chave para entendermos suas escolhas, assim como a extrema plasticidade de todo o universo que a cerca, captado por Jorge Tarquini.

A forma como Tarquini trabalha as relações entre o corpo e o espaço é bastante sintomática e reflete singularmente nas duas narrativas (a de Raquel e a de Bruna). Entretanto, a prostituição, ao final, deixa de ser o elemento fundador, o fio condutor da biografia de Pacheco. Essa posição é assumida por ela em sua capacidade de transcender o papel que a sociedade atribui a uma prostituta, com ideais preconcebidos e discriminatórios, o que acaba por apresentar uma personagem diversa, cheia de identidades e camadas: a filha, a estudante, a adolescente, a empreendedora. Mesmo no papel de uma prostituta que trabalha no *vintão*<sup>3</sup>, que é a posição mais baixa que uma profissional do sexo pode conhecer, ao assumir sua posição marginal Raquel consegue alcançar o propósito de desmistificar a baixa prostituição como mero substrato de uma camada social designada a isso.

A construção da personagem é capaz de nos revelar uma nova perspectiva acerca do mundo da prostituição e de seus bastidores, trabalhando com o lado mais humano desta profissional. É com esta ocupação que ela tira o seu sustento. Ela é independente desde os dezessete anos e é em meio aos seus programas que ergue seu arcabouço filosófico, seus pensamentos e delírios poéticos. Isso tudo só é possível graças à fabulação de si mesma pelo

---

<sup>3</sup> O *vintão* é uma casa de prostituição onde cada programa tem o valor de vinte Reais. Cada encontro deve ter no máximo quinze minutos de duração. Não é possível entre um programa e outro trocar os lençóis ou tomar banho, pois o objetivo neste tipo de atendimento é o alto giro de clientes.

escritor, ganhando, sob o ponto de vista dele, novos contornos e cores, algo que estava, muitas vezes, escondido dela mesma, a personagem da vida real. Pacheco, portanto, embora se apresente como singular, representa, em vários aspectos, um contingente de meninas e mulheres que sobrevivem graças à prostituição em suas mais diversas escalas, tendo suas vidas norteadas por esse mundo. No livro são significativas e chocantes, ao mesmo tempo, a movimentação e a motivação dos clientes, sendo eles de todos os tipos, estando, muitas vezes, à procura simplesmente de alguém que os escute e sirva como ombro amigo. Noutros momentos eles são violentos e covardes, mostrando o perigo que também existe na profissão: algumas foram as vezes em que Pacheco fora violentada, e tais cenas são descritas de forma a conseguir transmitir o quão revoltante é a humilhação a qual estas mulheres estão expostas, oferecendo um tom de denúncia à obra.

O livro apresenta um jogo de linguagem que conta uma história única e diferenciada. A escolha pela prostituição não se deu pela falta de condições financeiras ou em decorrência de uma desestrutura familiar, mas sim por uma escolha que presentifica a problematização de questões identitárias representadas em uma estrutura e linguagem fragmentárias, formando, dessa maneira, uma personagem psicologicamente excêntrica. A forma como consomem seu corpo reflete a maneira como a personagem fabrica sua persona, tornando-se cada vez mais fragmentada.

Pacheco descreve suas experiências sempre tendo o seu corpo como referência. O primeiro beijo, a primeira balada, o primeiro amor, o primeiro uso de drogas: tudo passa pelo crivo de sua corporeidade. O primeiro corpo a visitar e a ser visitado. Essas questões ganham força, pois são colocadas de maneira ácida e limítrofe, levando o leitor a entender, através da forma como ela constrói suas subjetividades, como Raquel Pacheco se torna Bruna Surfistinha, esta personagem movida pelos desejos do Eu.

Pacheco narra sua busca por sexo e por liberdade com a consciência de que não quer esta vida para sempre. Em diversos momentos fala sobre seu sonho em se tornar psicóloga. A narrativa não linear transita por todas essas vozes, num texto fragmentado, em que a narradora nos fala com a mesma naturalidade de quem está em um divã de um consultório abrindo-se ao seu psicanalista, por exemplo. De fato, essa questão da psicologia humana é sempre mencionada pela escritora, que quer cursar psicologia após se “aposentar”: “Querida ser psiquiatra, mas sei que não conseguiria nunca entrar em medicina. A psicologia está ali, bem pertinho. E é isso que vou fazer, quando voltar a estudar. Material de estudo é que não vai faltar” (SURFISTINHA, 2011, p. 39). Esta busca por liberdade insere Pacheco num percurso

perigoso em que o seu corpo passa a ser a sua principal ferramenta, assim que ela descobre a força que ele tem de legitimar um poder ao qual até então ela não tinha acesso.

O fato de o livro ter sido baseado numa história real e a autora nomear a personagem principal com o seu próprio nome traz alguns tópicos à tona, desde a questão da construção da veracidade até aquelas referentes ao gênero literário. Afinal, o livro é uma biografia ou uma autobiografia? Lejeune conclui a diferença básica entre esses dois termos a partir do seguinte:

hierarquização das relações de semelhança e de identidade; na biografia, é a semelhança que deve fundamentar a identidade, na autobiografia é a identidade que fundamenta a semelhança. A identidade é o ponto de partida real da autobiografia; a semelhança, o impossível horizonte da biografia (LEJEUNE, 2008, p. 39).

As discussões acerca da identidade da personagem são um dos pontos mais destacados do livro. A partir do momento em que Raquel descobre o prazer sexual, seu corpo passa a ocupar lugar central na sua história de vida e a busca por prazer gera decepções amorosas e a descaracterização de sua personalidade: sob o olhar machista da sociedade, ela, por diversas vezes, passa a ser considerada uma garota de menor valia.

## 1.2 O AMARGO VENENO DO DRAGÃO

Fabian Nacer foi usuário de drogas durante muitos anos, sendo, também, dependente de crack. É comum termos a impressão de que somente pessoas que não têm dinheiro são usuárias dessa droga, já que ela é mais barata do que as demais. Não são apenas os que não têm condições financeiras que consomem o crack, e Fabian é um exemplo disso, tendo sido usuário de várias drogas de forma quase cronológica, vale dizer.

Ele diz terem sido mais de 20 anos de uso de drogas. Começou aos 13 e entre os 26 e os 27 anos conheceu o crack. Foram, então, 10 anos de álcool e várias drogas para, depois, sucumbir àquela que, segundo ele, destruiu a sua vida. Com poucos meses de uso de crack ele já estava nas ruas: foram 6 anos como morador de rua, o que, para ele, em suas próprias palavras, aproximou-se de um inferno na terra.

Nacer lembra que terminou o antigo colegial num colégio particular em Moema, na região do Itaim Bibi, em São Paulo, embora não tenha dado, depois, sequência aos estudos. Ele já estava envolvido com pessoas que fumavam maconha e usavam cocaína. Relata ainda que por todo o lado que ia havia droga, pois todos bebiam e usavam alguma substância. Nesse ínterim, Fabian sentiu a necessidade de ir embora e ficar longe de tudo aquilo. Naquele

mesmo ano, por acaso, na empresa em que trabalhava, foi sorteado com um carro na festa de fim de ano. Nacer diz que naquele momento em que viu o carro, que, segundo ele, era branco, ele só conseguia imaginar muito “pó” na sua frente, ou seja, cocaína. Ele pensava que a partir daquele momento só faria aquilo da sua vida. No entanto, com o dinheiro da possível venda do carro, mudou-se para os Estados Unidos e lá estudou Aviação. Foi uma tentativa de recomeçar a sua vida, o que, no fim, não deu certo; havia a ilusão de que depois de todo o envolvimento que ele tinha com as drogas a mudança, por si só, resolveria o problema. Lá, portanto, a situação ficou muito pior, pois a ele foi apresentada a heroína, que era injetada na veia. A partir daí, Nacer começou a tomar LSD. No seu regresso ao Brasil a sua vida complicou-se mais ainda, já que nesse momento ele encontrava no crack uma maneira de substituir todos os entorpecentes que já havia usado.

Nacer lembra como o crack foi introduzido em sua vida: em uma de suas últimas viagens aos EUA, ele foi comprar cocaína com um traficante, mas esta havia acabado, e eis que surgiu a pergunta: “Só tem crack. Vai aí?” (NACER, 2015, p. 165). Ao aceitar a proposta, ele experimentou a droga pela primeira vez (esta experiência primeira é chamada pelos *nóias* de “o encontro com o dragão”) e relata o que ocorreu:

Acendi o isqueiro. Quem diria que aquela pedrinha ia mudar o rumo do resto da minha vida. 3, 2, 1... Dopamina, dopamina, dopamina... Tuimmm... O estampido no ouvido me toma de espanto. Congelo. Viagem instantânea. Então é assim o dragão? Meus olhos se arregalam como se quisessem ver o mundo todo. Imediatamente, viro outra pessoa, passo a viver em outra vida, noutro mundo (NACER, 2015, p. 166-167).

A escolha da droga não se deu pelo seu baixo custo propriamente. Fabian nos lembra que quando um sujeito se envolve com cocaína fica muito tentado a experimentar o crack, porque ele é dez vezes mais potente do que ela. A pessoa tenta resistir, pois acha que o crack é o pior dos estágios. Ele coloca que, na verdade, a cocaína apresenta, também, uma situação derradeira ao indivíduo, sendo essas drogas, portanto, equivalentes. Fabian posiciona-se dizendo que o seu envolvimento com o crack foi uma espécie de consequência do que ele já tinha vivido até então, uma vez que ele, infelizmente, havia construído uma carreira em drogas, utilizando suas próprias palavras. Ele recorda que, na adolescência, eram seis jovens, ele e mais cinco amigos, todos com 13, 14 anos. Começaram a fumar cigarro e a beber um pouco nas festas: eles levavam escondida uma garrafa com bebida alcoólica e isso permitia a eles dançar mais, paquerar e estarem próximos das meninas, o que se mostrava, claro, muito mais divertido. O seu melhor amigo, certa vez, ofereceu a ele o primeiro cigarro de maconha:

“Vai aí?” A mão estendida com o baseado apareceu do nada, bem na minha frente. [...] O tempo parou na fumaça suspensa. Um olhando pro outro. E eu ali, 16 anos de idade, descolado, meio bêbado, meio paralisado. [...] Momento perfeito: amigos, boas risadas, um pouco de bebida na ideia, lugar bacana. Todo mundo meio alto. Nada demais. Só diversão com a minha turma (NACER, 2015, p. 11).

Os seis amigos adolescentes fumaram e, a partir desse momento, encontravam-se à tarde, todos os dias, para fumar. Ele menciona a questão do controle do uso da droga como um engodo: não há controle sobre o seu uso, mesmo que, naquele momento, na adolescência, ele achasse que poderia parar quando quisesse. Menciona ainda que esse argumento era trazido por ele porque ele entendia a maconha como uma droga leve, natural e que só poderia mesmo administrá-la escondido, já que seus pais não aprovariam. O vício foi crescendo e aos 17 anos, no entanto, já usava cocaína. Partindo daí, Nacer começou a vender drogas para pagar o próprio consumo:

Já estava usando sozinho em casa, no quarto. Ia tomar banho, dava um tiro. Ia pra sala ver TV, outro tiro. Era mais forte do que eu: acordava e, algumas horas depois, já vinha a fissura. Tinha de usar. Só tinha um problema: faltava grana pra bancar a lambança. Ué: já tinha vendido maconha pra bancar meu vício. Cocaína não ia ser tão diferente assim (NACER, 2015, p. 88).

Todavia, para que a cocaína que ele vendia rendesse mais, Nacer começou a misturá-la com comprimidos amassados e bicarbonato de sódio. Seu vício cresceu tanto que ele utilizava toda a droga, vendendo somente trouxinhas de bicarbonato puro. Logo ele foi descoberto, o que culminou em brigas com vários clientes: foi quando ele entrou em pânico pelo que já estava acontecendo na sua vida e quis mudar-se para os Estados Unidos. No seu retorno, contudo, a situação estava pior, e ele viveu um longo período como morador de rua.

Ao viciar-se em crack, em dois meses Fabian já estava nas ruas, porque, segundo ele, o desejo era de fumar 24h dentro da própria casa. Para que isso acontecesse, trancava a sua mãe no quarto e roubava os utensílios de casa ou alguns dos carros que estavam na garagem; fazia, para isso, ligação direta, sumindo, posteriormente, com o carro do pai, deixando o veículo com algum traficante que, em troca, dava-lhe a droga. O carro era usado para assaltos durante a noite. Ao amanhecer, Fabian acordava longe de casa, com seringas espetadas no braço, desmaiado e tentando descobrir onde estava para, assim, recuperar o carro, que retornava destruído. Precisava, ainda, chegar em casa, encarar os pais e o boletim de ocorrência que vinha à tarde em função de onde o carro tinha andado à noite. Por conta de todas essas situações, Fabian sentiu a necessidade de ir para a rua e, dessa forma, drogar-se continuamente.

Fabian Nacer morou na rua, no centro de São Paulo, na chamada “cracolândia”, durante 6 anos. No começo instalou-se na Praça da República com o intuito apenas de fumar:

Parecia uma criança perdida da mãe, carregando aquela pasta de couro com os meus documentos dia e noite... Aos poucos, fui conhecendo o lugar e entendendo a dinâmica. Foram dois dias difíceis: fissurado em usar crack, sem ter onde dormir...Cada um tinha sua turma, os mendigos, os que davam um jeito em qualquer canto [...] Minha tática era ficar sentado na Praça da República o dia todo (NACER, 2015, p. 210).

Aos poucos foi pedindo dinheiro. No início conseguia, ainda, dormir em pequenos hotéis baratos, gastando cerca de R\$ 5,00 a R\$ 10,00. Em seguida, isso não foi mais possível. Ele diz que certa vez pegou um papelão, colocou num banco, deitou e dormiu, ainda um tanto envergonhado. Fez isso a segunda vez e a terceira. Foi criando coragem e ficando nas ruas durante 6 anos:

A rotina dos noias que “vivem” na Cracolândia é mais ou menos a mesma. Quando conseguem dormir, tem apenas uma hora de “vida útil” depois de acordar. É o máximo de tempo para conseguir a primeira pedra do dia antes de bater a fissura. Isso porque, à noite, não tem recurso, não tem ninguém que não seja noia na Cracolândia (NACER, 2015, p. 218).

Foram, contudo, 2 anos no centro, naquela cracolândia que vemos a mídia retratar na TV, e ali ele se considerava uma espécie de zumbi, com cobertor nos ombros, pesando 40kg e barbudo. Foram 1 ano sem tomar banho e 1 ano e meio sem escovar os dentes. Ao total, 2 anos na Praça da República. Ali ele passou por várias situações muito perigosas, beirando a morte. Para sustentar seu vício, Nacer também se prostituiu:

Você se “coisifica”, vira uma mercadoria, igualzinho a uma pedra de crack. E que tem um preço – e está disponível para quem tiver disposto a pagar. Sim, prostituição. Vender o corpo – ou trocar por um pedaço de pedra (NACER, 2015, p. 219).

Com muito medo, migrou para a zona sul, ficando lá por 4 anos, na antiga Água Espraiada, hoje Roberto Marinho. Fabian nos fala em uma imagem vista por todos, de que as pessoas drogadas parecem-se mesmo com zumbis, andando sem rumo, olhando para o nada e apenas querendo consumir a droga. Há, no entanto, dois questionamentos: onde essas pessoas conseguem dinheiro para sustentar o vício? Quem são esses traficantes do crack que alimentam tantos indivíduos?

Sobre isso, Nacer comenta que são poucos os sujeitos que apenas vendem a droga. A maioria deles compra uma *pedra* de crack, dividindo-a em 2 ou 3 pedaços; essa pessoa paga R\$ 20,00 pela droga, vende a R\$ 10,00 cada pedaço e ainda consegue fumar uma das partes.

Quando a *pedra* acaba o sujeito repete todo esse processo, tornando-se um pequeno traficante, nas palavras de Fabian. Esse movimento acontece, conforme o que ele diz, com todos, 24h por dia. Nesse sistema, Fabian virava o primeiro dia sem comer e sem dormir, assim como o segundo e o terceiro. Desmaiava de fraqueza no quarto ou no quinto dia, chegando a ficar 20h estendido no chão, desmaiado. Ao acordar, comia um pacote de bolachas e voltava a fazer tudo de novo, pedindo, inclusive, dinheiro no farol. De pouco em pouco juntava ao menos R\$ 10,00 e, assim, comprava uma *pedra*, fumava e voltava ao farol, repetindo sempre esse processo. Nacer nos conta que ganhava, no mínimo, R\$ 100,00 por dia, e isso porque não era considerado um homem de boa aparência, já que se encontrava magro, barbudo e sujo:

Uma das coisas que aprendi rápido na rua foi ganhar escala e produtividade. [...] Era preciso começar a correr atrás da grana e pedra antes mesmo de acabar tudo o que tinha. Assim, pegava uma pedra e, quando chegava na metade, já guardava e ia pro farol pedir. Enquanto não tinha a grana suficiente, bastava ir atrás de alguma mureta, dar um pega, e continuar o trabalho (NACER, 2015, p. 239).

Ele tinha vários companheiros de rua que ganhavam de R\$ 150,00 a R\$ 200,00. Assim, ele ganhava R\$ 3.000,00 por mês, independente do que ocorresse, se chovesse ou não, se fosse feriado ou não fosse; esse valor era certo, pois, se 10 *pedras* de crack eram consumidas em um único dia, cada uma valendo em torno de R\$ 10,00, o valor diário adquirido no farol era de R\$ 100,00, no mínimo:

Se a esmola média for de R\$ 0,50 a receita é de R\$ 45,00/hora! Tá bom... Vamos falar de R\$ 0,20: estamos falando de R\$ 18,00/hora (uma pedra de R\$ 10,00 e quase a próxima). Seriam cinco horas e meia de trabalho, em média, para chegar aos R\$ 100,00. Quem ganha isso? (NACER, 2015, p. 236).

Nacer explica, nos primeiros capítulos do livro, que vivemos em um mundo rodeado de pessoas que consomem as mais variadas substâncias. Por vezes, apenas essa reflexão basta para que muitos não tenham sequer vontade de experimentar alguma droga. Há ainda pessoas que, em casa, são colocadas frente a este tema, justamente para que seja possível, no âmbito familiar, sanar suas curiosidades e, talvez por isso, não consumir drogas com o argumento da curiosidade, apenas pela força do querer. Tudo aquilo que pode, por ventura, tirar um ser humano do seu próprio centro, por assim dizer, deve ser evitado. Para Fabian, a maioria dos jovens confirma a vontade de experimentar alguma droga por curiosidade, ou seja, quer apenas experimentar, quer apenas conhecer. Para ele, o adolescente pensa ter essa habilidade, embora não tenha, o que fará com que boa parte, infelizmente, sofra consequências negativas com essa escolha. Referindo-se ao uso “recreativo” da maconha, ele menciona que “ninguém

que, na adolescência, precise de muleta todo dia amadurece” (NACER, 2015, p. 17). Dessa forma, Nacer é incisivo ao dizer que todo o ser humano tem a habilidade de conseguir viver sóbrio, sendo este o grande trunfo da vida: o viver já possui muitas aventuras, não sendo, portanto, necessário utilizar substâncias que propositalmente levam o sujeito ao absoluto desconhecido.

Fabian Nacer traz, ainda, a história do filho que teve e não lembrava. Ele estava pedindo dinheiro em um farol quando, ao ir de carro em carro, reencontrou uma ex-namorada. Uma pessoa que, segundo ele, namorou por 5 ou 6 anos, bem antes de ir para as ruas. Ao pedir dinheiro, não obteve êxito, pois ela sabia para qual finalidade seria usado. Ao olhar para o banco de trás do carro, avistando uma cadeirinha, encontrou um menino. Essa primeira visão foi, a Fabian, estranha, pois ao entender que conhecia a ex-namorada tão bem, julgou não compreensível haver, ali, uma criança. Ele pergunta quem é, ao que ela responde com o nome do menino, a idade – 3 anos, naquele momento – e dizendo que era filho de Fabian. Ele, no entanto, estando em circunstâncias deploráveis, não se sentiu atingido ou emocionado com o que ouvira, o que, hoje, é lamentado por ele. A vida de Fabian seguiu e apenas depois ele encontrou conexão com a informação: conforme foi saindo das drogas descobriu, inclusive, que havia registrado esse filho no cartório quando este nasceu, fato do qual não lembrava. Fabian agradece por ter podido realizar esse ato, registrar o filho, pois encontram-se, hoje, muito bem. O garoto tem 18 anos e trabalha com ele nos projetos de prevenção às drogas direcionados a escolas. Estando a vida de Fabian mudada, aparentando tudo estar no caminho certo, ele agradece por dar ao menino o seu nome.

Nacer ainda comenta sobre como saiu dessa história e sobre a dificuldade por vezes eterna que um dependente de crack tem para curar-se disso. Ele relembra os 6 anos de rua, contabilizando aí 25 internações em clínicas psiquiátrica, evangélica, católica, budista, espírita, de 12 passos, terapêutica, entre outras tantas. Menciona sobre ter ficado trancado, amarrado, acorrentado e fechado em uma sala. Numa certa noite, aparentemente, caiu em si e, sentado à calçada, sozinho na rua, começou a chorar como nunca houvera chorado:

De cabeça baixa, mesmo soluçando, disse pela primeira vez, em voz alta e com desejo verdadeiro, a palavra mágica. “Chega!”. Mesmo intoxicado pelas pedras que havia fumado, tinha completa consciência do que tinha falado. E por quê. [...] Não era uma conversão. Era uma epifania. Um momento de lucidez. Um ponto final. Um novo começo: 3 de novembro de 2003 (NACER, 2015, p. 360).

Sentiu, pela primeira vez, a dor daquilo que havia feito da própria vida. Levantou-se e caminhou até uma clínica. Pediu, então, para entrar e lá entraram em contato com seus pais,

que foram até ele. A partir daí iniciou-se um tratamento intenso com psicólogo, psiquiatra e com medicação adequada:

Era remédio em cima de remédio. Um monte deles: pra dormir, pra acordar, ansiolítico, antidepressivo, estabilizadores... Lembro até hoje. [...] Tinha reações fortíssimas. De babar, mesmo. E dá-lhe terapia. O psiquiatra optou por praticamente me deixar sedado a maior parte do tempo. Acho que ele acertou. Eram basicamente 18 horas por dia dormindo. E meu pai e minha mãe, finalmente, podiam tocar a vida, ir pro trabalho, sem esperar sustos no meio do dia (NACER, 2015, p. 368).

Esteve um ano e meio em casa, recuperando-se, mas obteve efeitos positivos. Pode ver a melhora e retomou, aos poucos, a vida: fez faculdade e pós-graduação em dependência química. Hoje, Fabian Nacer tem uma empresa de prevenção de drogas que atua majoritariamente em escolas.

*Vinte mil pedras no caminho* descreve, portanto, os horrores vivenciados por Fabian Nacer, personagem herói e coautor dessa narrativa, através de sua experiência como viciado em *pedra* na crackolândia, além de relatar sobre as 25 internações pela qual passou. A descrição do ambiente é feita com realismo intenso e chocante, apresentando indivíduos reduzidos a menos que nada: estando a tanto tempo subjugados ao crack, já não sabiam mais quem eram e nem o que estavam fazendo. Nacer, que se torna uma personagem de mil facetas, está imerso em toda essa sujeira e degradação e, sem saber o que fazer, consome o crack freneticamente.

Nacer explica como se dá o desenvolvimento de um simples usuário de maconha para um viciado em crack, o que, como ele diz, não ocorre de uma hora para a outra: começa aos poucos e, quando menos se espera, lá está o vício. Ele faz tudo isso com uma linguagem “descolada”, num tom jovial e coloquial.

A sua história, assim como a de Raquel Pacheco, apresenta problemas familiares profundos. Sua família fora profundamente disfuncional, já que seus pais se divorciaram ainda na sua infância e ele cresceu, assim, sem muitos cuidados, tendo uma adolescência bem precoce e a vida desenfreada como o seu lema. Fabian nasceu em uma família de classe média que, com o passar dos anos, foi se estabilizando economicamente, chegando mesmo a possuir um alto padrão financeiro. Ele era um jovem com muitas oportunidades, fazia cursos de todos os tipos, frequentava os melhores clubes, morava em grandes condomínios, fazia cursos de inglês e judô, estudava música, jogava futebol e estudava em escolas particulares da elite paulistana.

Sua vida começa a se desestruturar com a separação dos pais. Iniciam-se as idas e vindas, de uma casa a outra, ora morando com a mãe, ora com o pai. A vida excêntrica da mãe gerou em Nacer padrões psicológicos de rebeldia e profunda raiva, fazendo com que a revolta e o excesso de liberdade o levassem a um caminho bastante tortuoso.

Um dos aspectos significativos da história do rapaz é sua ligação com questões religiosas e espirituais. É importante destacar que Nacer, após sua reabilitação, fez graduação em teologia com o intuito de entender todas as experiências espirituais pela qual passou ao longo de sua vida e, principalmente, nos anos de vício. No capítulo intitulado *The dark side of the moon*, o personagem explica a ligação de sua mãe com rituais:

Aparecia um monte de gente, e minha mãe recebia caboclo, preto velho, pomba gira. E quando baixava Exu, era uma verdadeira aula de palavrões. Com gritos de “vai se fuder”, “filho da puta”, “some com essa merda daqui” e “vai tomar no cu”, eu via “minha mãe”, ou o quer que seja que estava no corpo dela, pedir pinga, sempre, e mais pinga. [...] tinha entidade que queria falar comigo, a coisa ia atrás de mim. [...] Não era encenação. Eu fumei crack e conheço o demônio – e posso falar sem medo de parecer ingênuo: tinha alguma coisa de espiritual nesse troço. Assim como nas drogas. Dá pra descartar que existe um mundo espiritual? Nosso céu e nosso inferno são aqui e agora (NACER, 2015, p. 26-27).

Ao longo da obra, Nacer expõe uma realidade degradante e degenerada da vida de um viciado que experimentou todos os tipos de entorpecentes e não sabe como sobreviveu. Ele descreve como funciona a trajetória de um sujeito que começa na adolescência a usar maconha e a ingerir bebidas alcoólicas até chegar ao ponto mais baixo, morando em bueiros e em locais de abandono absoluto; fora menos que um mendigo perambulando pelas ruas de São Paulo. Essa degradação reflete em seu corpo, como bem descreve Simone Frangella (2004) em seu estudo sobre os moradores de rua na capital paulista:

[uma] *mimesis* em vários cantos da cidade, nas praças, nas esquinas dos viadutos, nas calçadas e canteiros de avenidas. A pele encardida é um dos resultados mais visíveis dessa adesão ao espaço da rua e se, por um lado, cria uma imagem difusa aos transeuntes como uma paisagem urbana a mais, por outro lado, a sujeira torna-se um atributo corporal mais destacável no universo dos moradores de rua que a própria cor da pele (p. 166).

A autora destaca o caráter andarilho destes viciados e moradores de rua e mostra como o corpo dessas pessoas torna-se o lócus dessa experiência, sendo ela de exclusão e resistência, ao mesmo tempo. É importante destacar a influência dos espaços ocupados por Nacer enquanto viciado e morador de rua, pois ele passa a experimentar um alto grau de isolamento social: a narrativa passa a refletir a mesma fragmentação e o caráter lacunar da personagem biografada. O texto aponta para a articulação entre a dor e a loucura prolongada, o prazer

imediatamente da droga e o passageiro, dualidades da experiência do uso do crack. Ao descrever a vida nas ruas, o livro apresenta um arranjo particular: torna-se uma trama de sofrimento, de dor, de perda de afeição e de amor próprio, de histórias de violência e de uma procura vã por uma saída desse submundo. No livro, o corpo e suas funções tomam centralidade, tudo é levado às últimas consequências, priorizando os aspectos fisiológicos, como a transformação pela qual o corpo de Fabiam passa e as estranhas experiências sexuais com travestis. O sexo, quando ocorre, é descrito de forma fria, literal e nos mínimos detalhes, expressando até aspectos doentios da personagem biografada:

Bateu na hora a viagem do sexo. Aquela coisa que faz você perder o discernimento, de pensar “não, não é por aí” ou “o que é que você tá fazendo?”. [...] Fui pra cima dele e fiz ele tirar a calça. O cara se rendeu. Na hora em que ele arriou a calça, fui direto pra cima e comecei a fazer um *blowjob* nele (NACER, 2015, p. 169).

O sentimento de medo, pânico e pavor intensificavam-se em espaços abertos. Munido da mais profunda paranoia, o “exército branco” o perseguia a todo o tempo. A partir daí, à medida que crescia sua mania de perseguição, procurava fumar *pedra* em lugares fechados, isolados do todo, lugares estes que possuíam suas especificidades:

No meio de uma crise dessas, pego a pedra e começo a caminhar no canteiro central da Água Espraiada [...] É quando vejo uma fenda no concreto, bem debaixo de um dos pequenos viadutos que passam sobre o canal. [...] Aquele buraco, certamente de esgoto, não ia me assustar. [...] Quando a vista acostumou, enxerguei um túnel quadrado, oco, de 1,2m x 1,20m, que corria paralelo à avenida; galeria de esgoto (NACER, 2015, p.210-211).

A possibilidade de poder ser pego pela polícia a qualquer momento, o fato de outras pessoas estarem lhe observando e a atmosfera impessoal dos lugares abertos difere significativamente das áreas mais reclusas. Estas, por sua vez, são uma espécie de esconderijo, de refúgio, acessível somente a poucas pessoas. Lugares de proteção, mas também de muita tensão, pois, ao contrário do espaço aberto, se algo acontecer, Nacer ficaria mais suscetível à violência brutal de policiais, de grupos de extermínio, de traficantes e de pendências entre os usuários. Ele sabia que, naquele limite, sua morte não seria reclamada, e o seu receio não era, assim, descabido. Estar em um lugar fechado/escondido de todos num momento de desentendimento, tensão ou chegada de policiais poderia ser o seu fim.

Em relação à linguagem do livro, esta pretende aproximar-se do registro popular, usado pelo que chamamos de “massa” e pelos “noias”. As descrições têm caráter imperativo e apresentam grande importância do ponto de vista analítico e estrutural da obra, seja para caracterizar a personagem e/ou o ambiente, seja para uma maior compreensão dos fatos, uma

vez que refletem diretamente os próprios sentimentos da personagem principal. Em *Vinte mil pedras no caminho*, muitos são os relatos sobre as ruas, as vielas, os becos e os hábitos dos viciados e da vida cotidiana deles, sendo esta descrita de forma violenta e fria, simples e direta, sem subterfúgios. A leitura provoca desconforto e repulsa. O leitor testa os seus limites o tempo todo, sendo isso engendrado, propositalmente, num tom de informalidade, com a predominância da linguagem denotativa, sem nenhuma conotação pejorativa, apesar das cenas chocantes expressas. O leitor sente-se um *voyeur*, ou um espião invisível, caminhando pelas ruas, vielas e becos da cracolândia.

Tarquini, então, na sua produção, não pretendeu contar nada de cunho plausível, mas o que entendeu como sendo a verdade; porém, ao mesmo tempo, quis escapar à palavra convencional para tornar o texto curioso e original, ou seja, para tentar trazer o próprio relato de Nacer. Por isso, o jornalista faz uso de uma linguagem que também é cheia de licenças poéticas e retoricamente elaborada, transformando uma história singular num enredo inusitado que parece um roteiro de filme de aventura às avessas. Se essa preocupação estética não for perseguida e se a tessitura não for feita com um texto cheio de nuances atrativos, não há como tornar a obra, em si, interessante.

Já que esse trabalho de tecer uma narrativa biográfica exige cortes e seleção de fatos, privilegiam-se os momentos que provoquem o leitor. As cenas de sexo transgressivo, de violência policial, de orgias, de crimes e de “viagens” provocadas pelo crack são, pelo cunho naturalmente provocativas, bastante exploradas. Alguns procedimentos estilísticos muito singulares perpassam o romance, tais como o diálogo com a música e com o cinema, assim como o paralelo com eventos esportivos, sociais e políticos. Essa intertextualidade dá, ao mesmo tempo, dinamismo, nexos e credibilidade aos fatos relatados, e também um efeito de linguagem que proporciona ao leitor intimidade com o texto, formando uma ligação com a cultura pop contemporânea.

A biografia moderna dá espaço aos excluídos para que eles tenham voz; há, inversamente, o desafio de desconstruir uma imagem preconcebida sobre o personagem, imagem esta de inutilidade e repulsa. Ao escrever seu texto, com a sua própria assinatura, Nacer está, na verdade, dando um grito em favor de sua liberdade e autonomia, defendendo seu direito de possuir a própria história e de merecer ser ouvido. Além disso, esta perspectiva biográfica rearranja o sentido tradicional de escrita memorialística ao deixar de ter como mote principal o *eu*, pois acaba por colocar em evidência algo que está além do herói retratado (neste caso, o grupo no qual ele está inserido). A individualidade, por conta disso, abre espaço para um narrador que expressa um corpo social representado em espaços específicos: os

bueiros, as cracolândias e as “bocas de fumo”, o que transforma o texto em um instrumento de denúncia, conseguindo, ao mesmo tempo, manter a singularidade do herói através de suas idiossincrasias, conciliando uma identidade pessoal e as demandas de um grupo, fazendo de uma história particular um modo de acesso a determinadas coletividades.

O grande mérito da biografia de Nacer está em dar voz a um marginal. Afinal, quando um sujeito viciado em crack poderia assumir um lugar de protagonista, expondo o lado mais obscuro do vício, a partir de um lócus de sujeira e precariedade? Na narrativa podemos observar, em vários momentos, que o crack é o personagem principal do texto, transcendendo a obra com sua presença e ultrapassando o tempo e o espaço narrativos. Sua onipresença gera no leitor uma profunda onda de entorpecimento. O cotidiano de Nacer gravita, quase em sua totalidade, na dedicação e na estratégia em conseguir mais e mais *pedra*, e esta aparece no texto de uma forma tão grande e tão marcante que adquire status de mote principal na narrativa tragicamente instigante. O texto biográfico influenciado por seu teor naturalmente verídico consegue exprimir, através da experiência real vivida por Nacer, somada à qualidade estética criativa de Tarquini, uma sinestesia que produz a apreensão do leitor ao longo do livro.

A sensação de torpor que a leitura proporciona advém, por exemplo, da absoluta falta de higiene e da insalubridade pela qual passa a personagem, das privações materiais e do abandono, que são realçados pelo olhar frio do jornalista. Como afirma Tarquini, “*Vinte mil pedras no caminho* é uma obra paradigmática”, e isso está no fato de a trama expressar o ponto de vista de um viciado e como ela desdobra a narrativa sob este viés, numa ação que ocorre de dentro para fora, efeito este que Tarquini apenas pode desenvolver por meio da pesquisa e por depositar a voz mesma de Nacer no texto. A escrita de ambas as narrativas, a de Nacer e a de Raquel, revelam, mais do que denunciam, um lado de São Paulo que a própria cidade faz questão de ignorar: a prostituição, as drogas e a violência.

### 1.3 PERSONAGENS DE UM HOMEM SÓ

Evocando o que foi exposto sobre as narrativas de Pacheco e Nacer, vale ponderar sobre os processos de formação dessas obras, evidenciando aspectos referentes à autoria do texto (auto)biográfico, à construção desse gênero e aos recursos narrativos compreendidos na análise das obras. As seções seguintes elucidam, à vista disso, essas questões.

Jorge Tarquini efetua a produção das duas narrativas como o escritor-autor que observa um fenômeno, e suas conseqüentes ações, de fora, visto ter sido o ouvinte, e o posterior explorador, das experiências de Raquel Pacheco e Fabian Nacer. O sujeito que participa desse regime de autoria não pode se manter neutro, mesmo não sendo ele o protagonista da trama. Tarquini pesquisou, foi a campo e ponderou uma imensa diversidade de informações a respeito de seus heróis, dando à fábula contada as suas próprias intenções, criando uma relação necessária e funcional entre si mesmo e o outro, dando forma à alteridade que se presentifica contando histórias expressas de passados que estão, sobretudo, na memória.

Nacer e Pacheco são vistos não como heróis românticos que possuem suas glórias cantadas e enaltecidas: são tidos como seres sociais autônomos que possuem identidade, mesmo quando personagens de narrativas que flutuam entre o que se intenciona como realidade e o fazer ficcional. Ambos são indivíduos materializados no mundo, dando voz não a si mesmos ao contarem suas peripécias pessoais, mas a grupos marginalizados que existem, de fato, nas ruas e nos prédios da grande cidade brasileira.

Ainda compreendida como construção imaginativa, pois recorre a memórias de ações passadas, a biografia dessas personagens contemporâneas ganha espaço por explorar dificuldades e sofrimentos ao mostrar ao leitor não um ser idealizado de reputação a ser seguida e/ou admirada, e sim figuras que se conectam muito mais às intimidades do homem moderno. Espera-se, para que isso alcance resultados desejáveis, tanto em potencial estético quanto em lucratividade, que o escritor seja o sujeito criativo, o gênio dessa construção literária. Ele é o responsável, portanto, pelo sucesso comercial e de crítica da obra, sendo ele também uma engrenagem econômica importante de todo o processo editorial e de vendas do objeto livro. Mesmo assim, o autor não pode, talvez, ser encarado como, unicamente, indivíduo social que imprime seus ideais no texto; ele é quem faz circular as diferentes funções que diferentes discursos podem assumir, não permitindo que o leitor compreenda o seu texto de forma isolada: ele é, então, indivíduo, mas também um conjunto de ideias e comportamentos que atua, hoje, numa formação social predisposta basicamente ao capitalismo como forma unânime de discurso possível para pensarmos a circulação da obra literária.

A apresentação dos protagonistas, de Raquel e de Fabian, é, pelas questões supramencionadas, menos significativa do que tornar evidente o tema de cada obra, já que os feitos pretéritos desses sujeitos passam, obrigatoriamente, pelo corpo físico de cada um. A forma espontânea engendrada por Tarquini para tratar da linguagem das biografias restringe,

de forma positiva, a fronteira entre o que o leitor espera enquanto realidade e o que, no meio disso, é criação ficcional. O que o jornalista desponta na construção das obras, juntamente com seus protagonistas também autores, fratura a concepção preestabelecida do que habitualmente entende-se por biografia, desconstruindo também as imagens prejudicadas dessas tribos. Apurando fontes, redigindo e editando materiais imensuráveis, Tarquini elege propositalmente os pontos a focalizar e isso nem sempre encontra o desejo primeiro de seus protagonistas (como Fabian Nacer, que buscava um livro paradidático, que fosse uma espécie de manual sobre o que não fazer com a própria existência, mas que encontra, no entanto, a representação de suas ações à moda Tarquini). Para isso, trabalha numa escrita que perpassa o testemunho, quando faz um recorte dos grupos periféricos já mencionados, e a biografia em si, quando se concentra no indivíduo apenas, explorando não só suas ações, mas suas condições sociais e psíquicas, o que, em verdade, muito enaltece a atual produção (auto)biográfica e dá ao leitor aquilo mesmo que ele quer, uma sensação de veracidade sobre o que se lê.

Nesse processo de “passar a limpo”, como elucidam pontualmente os escritos a seguir, os rascunhos da própria singularidade, Pacheco e Nacer, autores de suas obras e personagens de si mesmos, recriam, sob o olhar equacionado de Tarquini, suas trajetórias que culminam em seres plurifacetos, capazes de reerguer-se e de presentificarem-se não apenas como a prostituta ou o viciado, mas como a mulher empreendedora e o pai militante no combate ao uso de drogas. São sujeitos que vivem seus momentos presentes e tentam, textualmente, repassar o passado, lembrar as pessoas que eram e que são acessadas, hoje, apenas por uma memória lacunar.

## 2 O VALOR DE UMA OBRA

*O valor de uma obra de arte é tanto maior quanto é puramente artístico o meio de manifestar a ideia.*<sup>4</sup>

Podemos pensar, até aqui, a partir das explanações sobre os livros de Pacheco e de Nacer, no que torna valorosa uma obra literária. Uma narrativa pode apresentar uma fábula inebriante, personagens envolventes e cenários que recheiam a imaginação do leitor. No entanto, a maneira pela qual ela é tramada e, também, narrada, clareia a obra de tal forma que uma fabulação, por exemplo, sobre a vida de uma singela empregada doméstica e sua rotina de trabalho pode tornar-se espetacular. O modo como a obra é cuidadosamente construída faz com que ganhe a alcunha de obra de arte. O artista? O escritor, o gênio engenheiro de palavras. As questões que envolvem, portanto, a autoria do produto literário chocam-se, também, com o mercado editorial: a história vendida na prateleira da livraria precisa, ou precisaria, apresentar uma boa avaliação crítica em relação à sua concepção estética e, talvez conseqüentemente, obter um bom retorno financeiro para os agentes envolvidos na sua edição. A literatura conta, então, não só com a engenharia do escritor, mas com o resultado dela nas avaliações mercadológicas.

Problematizando o conceito de autor e autoria, é possível indagar a ligação entre o fascínio que proporciona para o leitor a imagem do autor enquanto sujeito célebre e a decorrente lucratividade econômica da literatura a partir de sua materialidade, pois, como qualquer outro bem manufaturado, os livros também têm por objetivo gerar lucros. Baseado nesse fato, esta pesquisa procura elucidar dois pontos, e o primeiro deles é destacado por Chagas da Costa (2016, p. 21):

A celebridade dos autores, ao se pensar nos dias atuais, tem duas faces. Por um lado, ao atingir um sucesso editorial expressivo, atribui-se uma qualidade de “guru” aos indivíduos, e suas manifestações dentro e fora de suas obras, são acompanhadas por milhares de olhares ávidos por mensagens que afirmem a originalidade do escritor em questão. [...] Por outro lado, quando o sucesso expressivo está relacionado à crítica, o autor ganha a capa mística do gênio, e suas manifestações tomam um ar profético e intocável. A combinação das duas situações é por demasiado rara, e parece gerar um ser público que é ao mesmo tempo sábio, profeta, guru de estilo e exemplo de vida.

---

<sup>4</sup> PESSOA, Fernando. *Páginas de estética e de teoria e crítica literárias*. Lisboa: Ática, 1973.

Num segundo momento, é importante compreender o público leitor enquanto consumidor, pois gera condições para um comércio que emprega diversos profissionais em uma cadeia de produção. Como apontam Lajolo e Zilberman (1996), o livro, enquanto objeto físico, é uma mercadoria e está inserido em mecanismos econômicos capitalistas e ao se transformar em propriedade privada, carrega consigo um conjunto de processos e etapas até chegar ao produto a ser comercializado e lido. Na França do século XVII, o negócio do livro já era florescente e “o escritor era apenas um, não dos mais importantes, entre os vários artesãos envolvidos na sua produção” (LAJOLO E ZILBERMAN, 1996, p. 61).

Lajolo e Zilberman (2001) explicam que é com *Dom Quixote* que temos o grande marco do romance moderno. Além de suas qualidades intrínsecas, o livro traz consigo novidades no que se refere aos direitos autorais, entrando em questão o direito de propriedade e o de lucro econômico por parte do autor, e também a identificação do sujeito responsável pelo ato de criar como alguém passível de prestígio. Entra em destaque a divisão: propriedade e identidade/lucro e prestígio. Na sociedade capitalista, estes conceitos se tornam muito caros, e o livro como objeto físico representa bem isso. A questão do valor toma duas disposições: de um lado o da economia e de outro o da estética (quantitativo/qualitativo e dígitos/criatividade). Na contemporaneidade, o produto/obra é selecionado, articulado e administrado pelas editoras e pela grande instância de poder que é o mercado, sendo duplamente avaliado, de um lado, pelo seu potencial lucrativo, e por outro pela crítica que averigua seu potencial estético. Surge um paradigma de demanda e oferta, obtendo-se o tripé autor, propriedade e valor.

Chagas da Costa (2016) acentua que tradicionalmente é atribuída para a literatura uma particularidade que a difere dos outros tipos de arte: “ela é vista sumamente como ideia” (p. 13), desvinculando o seu conteúdo de seu meio de circulação. Se tal posicionamento é produtivo, pois “limita interpretações biografistas e amplia os significados da obra, por outro lado, menospreza a complexidade do sistema de produção de livros” (p. 13). Segundo Costa (2016, p. 15),

O par básico da comunicação escrita, autor - leitor, é mediado por editores, copistas, escribas, revisores, tradutores, ilustradores, impressores, bem como uma diversidade de profissionais que fazem parte da criação de um produto. Portanto, é na interação entre os diferentes membros do processo de produção que o papel do escritor (e, por conseguinte, do autor) como sujeito econômico se faz visível.

A autora (2016) ainda explica que, no plano das Artes Plásticas, os valores econômicos atribuídos a elas são bastante associáveis, de tal forma que o valor monetário da

obra varia de acordo com sua qualidade estética. Situação similar não acontece com a literatura. Pensar no livro em sua materialidade significa levar em consideração vários fatores singulares da produção deste tipo de arte: a revisão, a edição, a impressão e a circulação do objeto-livro dentro de um mercado. Assim, torna-se necessário “ressuscitar” o autor, pois ele faz parte do contexto mercadológico. Já não há mais lugar para o indivíduo autor na análise discursiva do texto. No momento em que a obra se materializa em objeto-livro, nasce o autor como sujeito econômico.

Além deste plano, existe a dimensão empírica da relação autor e obra, que é social, o que implica tratar dos modos como o indivíduo autor circula publicamente, seja pela interação com outros indivíduos, seja pelo trânsito de seu nome pelos canais de comunicação. Assim, quando mencionado, o nome do autor “vêm à tona não só a referência a um indivíduo determinado, mas de um conjunto de textos, de opiniões, de ideias e até de comportamentos” (CHAGAS DA COSTA, 2016, p. 16). Tudo isso têm impacto na recepção dos textos. Como elucida Michel Foucault (1992, p. 46), “a função autor é, assim, característica do modo de existência, de circulação e de funcionamento de alguns discursos no interior de uma sociedade”. Não se deve olhar para o texto isoladamente, mas para as funções que seu discurso assume em relação ao seu contexto de circulação.

É necessário destacar, nesse contexto, a questão da escrita. Lajolo e Zilberman (2001) traçam um panorama do seu papel no mundo moderno, posicionando a relevância dela em todos os aspectos da vida social, apontando desde documentos de declaração de guerra até bilhetes de aniversário, já que tudo passa por ela: “Todas as relações tensões e lutas codificam-se em escrituras” (p. 10). As autoras afirmam o protagonismo do papel da escrita como forma material representativa dos momentos decisivos do desenvolvimento da história moderna, pois “ela participa decisivamente da criação, organização, funcionamento e transformação das formas de sociabilidade” (p. idem). Existiu, segundo as autoras, na modernidade um “desencantamento no mundo, pelas realizações do pensamento filosófico, científico e artístico” (p. idem), e a escrita foi, inexoravelmente, a principal forma de registro e disseminação destas ideias, fazendo-se necessária para, inclusive, a formação social que conhecemos hoje. É fundamental, aqui, reconhecer o mosaico polissêmico do conceito de modernidade ou mundo moderno, pois é nele que esse paradigma da escrita se desenrola em meio ao “desencantamento” do mundo, abrindo espaço para a liberdade do pensamento e do desenvolvimento humano, em que tudo é refletido através do ato da escrita.

Sobre este contexto, Jameson (1997) afirma que a diferença entre a era moderna e a pós-modernidade se dá, principalmente, pelo fato de que esta última uniu a cultura e o capital, sem que haja quaisquer diferenças entre esses dois campos de ação humana, outrora distantes. Não cabe, assim, segundo ele, existir mais a divisão entre “alta cultura” e “baixa cultura”. Na modernidade, por conta da existência de relações sociais tidas como mais estáveis, no que diz respeito a um mundo mais estratificado, a arte, por sua vez, diferenciava-se entre os âmbitos da obra de arte autônoma e o da cultura de massas. Na nova ordem mundial, em que os mercados não têm mais fronteiras, o capitalismo tornou-se o único discurso possível, promovendo mudanças radicais nos âmbitos políticos, econômicos, culturais e artísticos. Nesta nova ordem, não existe mais a possibilidade de qualquer forma de produção artística ou intelectual não ser orientada pelo viés do capital:

Assim, na cultura pós-moderna, a própria cultura se tornou um produto, o mercado tornou-se seu próprio substituto, um produto exatamente igual a qualquer um dos itens que o constituem: o modernismo era, ainda que minimamente e de forma tendencial, uma crítica à mercadoria e um esforço de forçá-la a se autotranscender. O pós-modernismo é o consumo da própria produção de mercadorias como processo (JAMESON, 1997, p. 14).

Jameson (1997) classifica o pós-modernismo ou era pós-moderna a partir dos acontecimentos que ocorreram na segunda metade do século XX, especialmente aqueles que deram origem às revoluções de costumes a partir da segunda metade da década de sessenta. É neste contexto que aparecem os dois textos clássicos sobre o conceito de autor, sendo o primeiro deles de Roland Barthes, intitulado *A morte do autor*, publicado em 1968; o segundo é o ensaio *O que é um autor?*, de 1969, de Michel Foucault.

Barthes discute sobre o ato da leitura e da escrita. Nesta dimensão, é necessário separar o autor e sua origem. Ele se refere à necessidade da perda da identidade na escritura, negando o sujeito empírico (pessoa, indivíduo, homem). Na medida em que a escrita ocorre, o escritor dá início a sua própria morte, sendo o autor não mais eterno. É a linguagem que versa sobre si mesma, não o autor; é preciso ausentar-se dele para abrir a obra. É necessário compreender o que significa a morte do autor para que o espaço do texto seja amplificado; segundo Barthes, dar a um texto um autor seria fechar a escrita, e dar um autor ao texto causa a sua explicação, impondo um foco biográfico vinculado ao escritor. Ele justifica ainda que “A explicação da obra é sempre buscada do lado de quem a produziu, como se através da alegoria mais ou menos transparente da ficção, fosse sempre afinal a voz de uma só pessoa, o autor, a entregar a sua ‘confidência’” (BARTHES, 2004, p. 2). Assim, o leitor passa a ter

papel principal neste ínterim, pois preenche os vazios da leitura a partir das próprias experiências, aproximando-se, de certa maneira, do papel de autor.

Barthes explica que a ideia de autor surgiu no final da Idade Média e, como personagem moderna, encontrou prestígio na figura humana. Tal persona caracteriza a ideologia capitalista e detém o poder sobre a língua e sobre a sua obra. A Linguística confirma essa morte do autor, já que, para existir enunciação, não é preciso uma pessoa, mas sim um sujeito inexistente fora do processo de enunciação:

a enunciação em seu todo é um processo vazio que funciona perfeitamente sem que seja necessário preenchê-lo com a pessoa dos interlocutores: linguisticamente, o autor nunca é mais do que aquele que escreve, assim como “eu” outra coisa não é senão aquele que diz “eu”: a linguagem conhece um sujeito, não uma pessoa, e esse sujeito, vazio fora da enunciação que o define, basta para “sustentar” a linguagem, isto é, para exauri-la. (BARTHES, 2004, p. 3)

Barthes recorre à Linguística para dar ao autor um lugar que lhe é mais caro, além do texto, enquanto a representação da pessoa que o escreve. O “eu” autor é aquele que, ao colocar-se à frente da produção escritural, faz nascer um sujeito nesse processo que promove um discurso apenas no momento da enunciação, podendo haver, junto a este sujeito autor, o entrelace também do sujeito leitor.

Para Barthes, o texto não pode conceber um significado fechado, ou seja, único. Quando se atribui a um texto um autor, o que ocorre é “impor a esse texto um mecanismo de segurança, é dotá-lo de um significado último, é fechar a escrita” (Id, 2004, p. 4). Depreende-se, portanto, que para Barthes o texto é um conjunto de vozes organizadas pelo escritor, e o texto moderno se abre para vários lados, sendo móvel:

Sabemos agora que um texto não é feito de uma linha de palavras, libertando um sentido único, de certo modo teológico (que seria a «mensagem» do Autor-Deus), mas um espaço de dimensões múltiplas, onde se casam e se contestam escritas variadas, nenhuma das quais é original: o texto é um tecido de citações, saldos dos mil focos da cultura. [...] o escritor não pode deixar de imitar um gesto sempre anterior, nunca original; o seu único poder é o de misturar as escritas, de as contrariar umas às outras, de modo a nunca se apoiar numa delas. (BARTHES, 2004, p. 4)

De acordo com o crítico literário, o escritor é apenas o primeiro leitor de seu texto; sua obra, depois de escrita, não mais lhe pertence. O texto nada mais é do que a combinação de discursos já existentes independentes do autor. Como figura moderna, o autor é uma assinatura, um nome para o mercado. Barthes propõe, então, uma ampliação na interpretação do texto, contemplando autor e leitor:

Assim se revela o ser total da escrita: um texto é feito de escritas múltiplas, saídas de várias culturas e que entram umas com as outras em diálogo, em paródia, em contestação; mas há um lugar em que essa multiplicidade se reúne, e esse lugar não é o autor, como se tem dito até aqui, é o leitor: o leitor é o espaço exato em que se inscrevem, sem que nenhuma se perca, todas as citações de que uma escrita é feita. (Id, 2004, p. 5)

Desta maneira, esse autor vê sua mão dissociada de sua voz, “levada por um puro gesto de inscrição (e não de expressão), traçando um campo sem origem - ou que, pelo menos, outra origem não tem senão a própria linguagem, isto é, aquilo mesmo que continuamente questiona toda origem” (BARTHES, 2004, p. 4). O autor é aquele que escreve e se resume na enunciação, transformando, com esse novo enfoque, o texto moderno. Barthes evidencia um escritor que nasce e morre durante o processo de enunciação, abrangendo no ato de escrever o de performar, eternizar o presente pela linguagem na enunciação.

Em consonância com os ideais supracitados, a escrita, segundo Foucault (1992), passa a ser entendida como elemento discursivo que se separa do autor. Ele acrescenta, ainda, que ela se resplandece não mais no significado, mas sim no significante. A escrita é transgredida, subtraída da expressão, num “jogo” que nos revela que a relação “tempo e espaço” é definidora de discursividade: “No estatuto que se dá atualmente à noção de escrita, [...] esforça com uma notável profundidade para pensar a condição geral de qualquer texto, a condição ao mesmo tempo do espaço em que ele se dispersa e do tempo em que ele se desenvolve” (FOUCAULT, 1992, p. 24). Com esta acepção, a escrita passa a inserir-se numa esfera portadora de validação, ou seja, transforma-se no conjunto ideológico/discursivo contextual. Dessa maneira, o escrito é elaborado a partir de uma norma compactuada: a língua une os signos no eixo do elo tempo/espaço, num mecanismo comunicativo que se molda num paradigma que condensa um limite. O que foi escrito não pode ser mais apagado.

Explica também o filósofo que neste âmbito o autor “não para de desaparecer”, evidenciando-se a pluralidade de vozes que “falam dentro da consciência do sujeito”. Foucault destaca que, na sociedade moderna, quem assume a responsabilidade pela escrita é o autor. O preço que este paga se dá dentro da esfera portadora de validação dos discursos. No decorrer de sua produção escrita, o autor extrapola o *status quo*, dissipando-se, transgredindo e alcançando aquele limite, restando-lhe, portanto, a morte:

Pode-se dizer, inicialmente, que a escrita de hoje se libertou do tema da expressão: ela se basta a si mesma, e, por consequência, não está obrigada à forma da interioridade; ela se identifica com sua própria exterioridade desdobrada. O que quer dizer que ela é um jogo de signos comandado menos por seu conteúdo significado do que pela própria natureza do significante; e também que essa regularidade da escrita é sempre experimentada no sentido

de seus limites; ela está sempre em vias de transgredir e de inverter a regularidade que ela aceita e com a qual se movimenta; a escrita se desenrola como um jogo que vai infalivelmente além de suas regras, e passa assim para fora. Na escrita, não se trata da manifestação ou da exaltação do gesto de escrever; não se trata da amarração de um sujeito em uma linguagem; trata-se da abertura de um espaço onde o sujeito que escreve não para de desaparecer (FOUCAULT, 1992, p. 24).

Sobre essa relação autor e texto, Foucault explica que o nome do autor não se pode confundir com o do indivíduo real, exterior à obra. O nome de um autor, explica, adiciona a si um “conjunto de discursos” que o nome próprio não adiciona, e esses discursos se dão entre o nome do autor e o conjunto da obra: “na ordem do discurso, pode-se ser o autor de bem mais que um livro - de uma teoria, de uma tradição, de uma disciplina dentro das quais outros livros e outros autores poderão, por sua vez, se colocar” (FOUCAULT, 1992, p. 24). Existem, então, discursos que se remetem a um autor, ou seja, são providos da “função autor”, enquanto outros não. Estes últimos seriam aqueles textos “desprovidos de maior singularidade”, como “uma carta”, “um contrato”, “um texto anônimo”. Para esses discursos Foucault explica que eles “remetem ao locutor real, ao indivíduo exterior ao texto”. Assim, conclui que “seria igualmente falso buscar o autor tanto do lado do escritor real quanto do lado do locutor fictício: a função autor é efetuada na própria cisão nessa divisão e nessa distância” (FOUCAULT, 1992, p.25). A “função autor”, portanto, nas palavras de Foucault:

Chegar-se-ia finalmente a idéia de que o nome do autor não passa, como o nome próprio, do interior de um discurso ao indivíduo real e exterior que o produziu, mas que ele corre, [...] aos limites dos textos, que ele os recorta, segue suas arestas, manifesta o modo de ser ou, pelo menos, que ele o caracteriza. Ele manifesta a ocorrência de um certo conjunto de discurso, e refere-se ao status desse discurso no interior de uma sociedade e de uma cultura. O nome do autor não está localizado no estado civil dos homens, não está localizado na ficção da obra, mas na ruptura que instaura um certo grupo de discursos e seu modo singular de ser. Conseqüentemente, poder-se-ia dizer que há, em uma civilização como a nossa, um certo número de discursos que são providas da função "autor", enquanto outros são dela desprovidos. Uma carta particular pode ter um signatário, ela não tem autor; um contrato pode ter um fiador, ele não tem autor. [...] A função-autor é, portanto, característica do modo de existência, de circulação e de funcionamento de certos discursos no interior de uma sociedade (1992, p. 25).

Barthes (2004) justifica como fomentadora do “nascimento” do autor a “chegada da ideologia capitalista”, momento em que a ideia de *autor* cada vez mais se desconstrói. Uma forma inédita de inscrição da escrita apareceu e os sistemas de produção se transformaram (não apenas a produção artística e a intelectual, mas também a econômica e a cultural). Outros

campos do saber se legitimaram, fomentando entendimentos de sujeito e linguagem que estimulam novas estruturas da formação do homem contemporâneo e da produção artística:

O que ocorreu é que a produção estética hoje está integrada à produção das mercadorias em geral: a urgência desvairada da economia em produzir novas séries de produtos que cada vez mais pareçam novidades (de roupas a aviões), com um ritmo de *turn over* cada vez maior, atribui uma posição e uma função estrutural cada vez mais essenciais à inovação estética e ao experimentalismo (JAMESON, 1997, p. 30).

A ideia de autor contemporâneo assume, desse modo, um processo de desconstrução, surgindo questões de identidade autoral em que a artisticidade, hoje um processo híbrido, configura o ponto de problematização para esta pesquisa. Hoje existe a necessidade de um desdobramento conceitual levando em conta a figura do leitor e do mercado, absolutamente subjugados a uma ordem mercadológica que submete autores e artistas a serem muitas vezes reféns da condição da sociedade do espetáculo, tornando-se *ghostwriters* de si mesmos.

Os conceitos de autor e autoria devem ser estudados a partir da consideração e do resultado de como as práticas comerciais e as representações e expressões artísticas (junto com os direitos legais) se transformaram ao longo da história, simultaneamente, em seus aspectos materiais, culturais e estéticos, levando em conta que isto é determinante da própria construção da estrutura do processo artístico do livro pelo seu autor. Sem perder de vista de que se trata de um bem cultural disponibilizado ao público leitor/consumidor, as dimensões históricas e culturais que impregnam a imagem do autor, por sua vez, também irão influenciar, diretamente, todos os produtos culturais criados na esteira do impacto do livro sobre o mercado.

### 3 A CONSTRUÇÃO DE UMA OBRA

*A ciência descreve as coisas como são;  
a arte descreve-as como são sentidas, como se sente que são.  
O essencial da arte é exprimir; o que se exprime não interessa.*<sup>5</sup>

No texto *O autor e a personagem na atividade estética* (1924), Bakhtin (2003) explica que é da experiência ética que nasce a estética: “o primeiro momento da atividade estética é a vivência [em que] eu tenho de viver (ver e conhecer) aquilo que está vivendo o outro, tenho de me colocar no seu lugar, como se coincidisse com ele. Devo assumir o horizonte vital dessa pessoa tal como ela o vive; dentro desse horizonte, contudo há lacunas que só são visíveis do meu lugar” (p. 32).

Assim, percebemos que é a partir da experiência vivida que um sujeito escreve seu texto. É na interação como o mundo, com outras consciências, que resulta o texto. Desta elucubração surge o conceito chave deste estudo de Bakhtin, que é a *exotopia*. Como bem elucidada Cristóvão Tezza (1996),

O enunciado literário é a representação de uma consciência, a consciência de um autor, que é, fundamentalmente, a consciência de uma consciência; a consciência do autor é uma consciência que engloba e acaba a consciência do herói e do seu mundo. O autor sabe mais que o seu herói; e é esse excedente que lhe dá o princípio de acabamento da obra literária. Assim, a relação criadora é sempre marcada por um princípio básico: uma exotopia, isto é, o fato de uma consciência estar fora da outra, de uma consciência ver a outra como um todo acabado, o que ela não pode fazer consigo mesma. Para Bakhtin, o princípio da exotopia – os diferentes modos de relação (e distanciamento) de uma consciência para outra – dará a tipologia dos heróis (p. 282).

Bakhtin assevera neste texto sobre a necessidade de separarmos o autor-pessoa, que é sujeito empírico, aquele que pratica tais experiências, e o autor-criador, que está inserido virtualmente como componente na obra. À vista disto, destacamos que o autor-pessoa do *corpus* desta pesquisa é duplo. Por um lado temos o jornalista Jorge Tarquini; de outro, os heróis das narrativas, Raquel Pacheco e Fabian Nacer. Dessa forma, cabe descrever o posicionamento ético de Jorge Tarquini ao construir, junto dos heróis destacados, uma narrativa biográfica, com base em seus depoimentos.

Com isto, destacamos como ocorre a materialização estética desta experiência de duas vias, pois uma diz respeito à relação do escritor-autor, Tarquini, com os narradores-

---

<sup>5</sup> PESSOA, Fernando. *Páginas de estética e de teoria e crítica literárias*. Lisboa: Ática, 1973.

personagens, enquanto sujeito cúmplice, ouvinte de Pacheco e Nacer, e outra relacionada à experiência de aquisição das vozes destes heróis, a fim de produzir os textos. Bakhtin afirma que esse olhar de fora, a exotopia, deve ser visto como preposição base para o processo estético, pois, quando o *eu* posicionado de fora contempla o *outro*, passa a lhe dar forma esteticamente, criando a relação autor e herói.

Assim, Bakhtin (2003) nos guia para estudar a relação de Tarquini enquanto *autor-criador*, com Pacheco e Nacer nas suas posições de *heróis-personagens*, já que os elementos da produção textual nascem através da reação que esses causam no autor. Na vida real, empírica, todos nós (*eu*) passamos por situações em que formulamos juízos de valor em relação a outro alguém, mas para Bakhtin essas experiências, ainda que fundamentalmente limitadas, definem o que imaginamos do *outro*; contudo “na obra de arte, em compensação, na base das reações de um autor às manifestações isoladas do herói, haverá uma reação global ao todo do herói cujas manifestações isoladas adquirem importância no interior do conjunto constituído por esse todo” (BAKHTIN, 2003, p. 26).

O crítico (2003) ainda deixa claro que é o autor-criador que, presente na obra, interessa às investigações estéticas na medida em que sua relação com o herói é uma relação de duas consciências: a consciência do autor é a consciência da consciência do herói. O autor vê no herói um sujeito autônomo que possui identidade e um destino próprio, compreendendo-o enquanto sujeito, produzindo sobre ele juízo de valor, não o vendo, sob hipótese alguma, enquanto objeto (consciência gnosiológica):

Essa consciência (**consciência gnosiológica**) cria e forma seu objeto somente enquanto objeto e não enquanto sujeito. Para ela, o sujeito não passa de um objeto. O sujeito não é compreendido, conhecido, senão na qualidade de objeto - apenas um valor poderia convertê-lo num sujeito, no portador de uma vida regida por suas próprias leis e que vive seu próprio destino. Enquanto a **consciência estética** é uma consciência amorosa que postula o valor, ela é consciência de uma consciência, é a consciência que o *eu*-autor tem da consciência do herói-*outro*; o acontecimento estético reside no encontro de duas consciências que, por princípio, não se fundem: a consciência do autor encara a consciência do herói não do ponto de vista de seus componentes materiais e de sua importância objetiva, mas do ponto de vista da unidade subjetiva constituída pela vida do herói, e é essa consciência do herói que encontra uma localização concreta [...], uma encarnação e recebe seu acabamento em virtude de um ato de amor (BAKHTIN, 2003, p. 105, grifo nosso).

O autor-criador, sob este prisma, produz um ato estético formal que dá vazão à subjetividade do herói. Para o teórico russo essa maneira de construir o texto no plano

artístico literário é um ato de materializar axiologicamente o herói e seu mundo. Tal estrutura transporta para o texto, esteticamente, a imagem da realidade do interior de cada personagem.

Esse ato estético formal assevera que a construção de uma obra não pode ocorrer em um horizonte unilateral, em que a figura do autor-criador se forma fora do campo de visão do *outro*; este outro, representando uma entidade de alteridade, possibilita ao autor-criador, através do diálogo com o seu ponto de vista, construir axiologicamente significados. Assim, o conceito de criação estética literária defendida por Bakhtin é o processo que possibilita a relação do autor-criador com o modo de ser e ver o mundo da personagem sob seu próprio ponto de vista. Juntamente a este processo, cabe ao autor-criador trabalhar *o excedente da visão estética*:

Quando contemplo no todo um homem situado fora e diante de mim, nossos horizontes concretos efetivamente vivenciáveis não coincidem. Porque em qualquer situação ou proximidade que esse outro que contemplo possa estar em relação a mim, sempre verei e saberei algo que ele, da sua posição fora e diante de mim, não pode ver: as partes do corpo inacessíveis ao seu próprio olhar – a cabeça, o rosto, e sua expressão –, o mundo atrás dele, toda uma série de objetos e relações que, em função dessa ou daquela relação de reciprocidade entre nós, são acessíveis a mim e inacessíveis a ele. Quando nos olhamos, dois diferentes mundos se refletem na pupila dos nossos olhos (BAKHTIN, 2003, p. 21).

Com tantos diálogos situados entre o autor-criador e o herói-personagem, as experiências que resultam desta relação são transpostas para o texto por meio de um processo artístico que exige um ato que “recorte” a realidade. A estrutura da obra literária se formará dentro desse recorte, que é a experiência do próprio ato estético composicional. Coube a Tarquini, na sua posição de autor-criador, produzir este recorte e dar vazão a estas vozes a partir dos heróis retratados. Ao assumir uma segunda voz, o discurso do autor-criador não é mais a voz direta do escritor, mas uma voz refratária, de modo que se possa ordenar um todo estético; para que seja autêntica essa produção, é necessário que a linguagem seja deslocada, ou seja, o escritor precisa ser capaz de trabalhar a linguagem permanecendo fora dela.

Jorge Tarquini desempenha textualmente seu excedente de visão a partir dos relatos da ex-garota de programa e do ex-viciado em crack, somando ainda a pesquisa de campo que o autor-criador produziu ao longo do processo de escrita dos textos. A possibilidade de escrever ao lado dos heróis das histórias proporcionou a intensificação das descrições dos espaços e da fabulação das ações das personagens. Tarquini, desta maneira, responde ao todo de seus heróis não a partir de atos isolados, pois ele revela circunstancialmente as personagens, considerando social e psicologicamente cada uma delas, respeitando suas idiossincrasias e suas identidades. Essa postura analítica assegura ao texto uma plasticidade estética muito

singular às histórias, com uma riqueza de detalhes muito específica, porque a experiência está inserida neste jogo artístico.

Bakhtin (2003) evidencia que, mesmo se tratando de uma biografia ou autobiografia, é indiscutível que ao escrevê-la o autor-criador está diante de um texto de construção imaginativa em que os traços ficcionais são inerentes (exceto se estivesse o autor frente a uma biografia histórico-científica, na qual o caráter de sua construção não estaria ligado a uma tarefa artística). Quando se trata de uma obra de cunho biográfico que retrata alguém desconhecido e anônimo, como é o caso das obras aqui estudadas, essa afirmação é ainda mais relevante, visto que o próprio autor-criador recebeu a tarefa de dar literalidade e organização, mas principalmente autenticidade aos textos, a fim de que estes fossem interessantes ao grande público. Existe a responsabilidade de fazer com que os livros sejam rentáveis e isso significa dizer que coube a Jorge Tarquini a responsabilidade do sucesso ou não dos livros. Então, fica claro que o autor trabalhou com uma criação artística que possui fortes traços de ficcionalidade em que a imaginação dá forma aos relatos auscultados dos heróis das tramas. Bakhtin (2003) explica, portanto, sobre o texto biográfico:

O autor pode tornar-se puro artista quando deixa de ser ingênuo, quando já não se enraíza inteiramente no mundo da alteridade, quando *já rompeu seu laço congênito* com o herói, quando se tornou cético ante a vida do herói; aos *valores da vida* do herói, ele oporá sem cessar os *valores de acabamento* que são transcendentais aos heróis; ele lhe assegurará o acabamento a partir do ponto de vista que se distingue por princípio daquele que o herói tinha ao viver sua vida do interior; a todo momento o narrador tenderá a utilizar o excedente fundamental inerente à sua visão *e que falta ao herói* cuja razão de ser, que lhe é transcendente, será com isso fundamentada; o olhar e a atividade do autor consistirão essencialmente em *englobar* e em elaborar o que por princípio constitui justamente as *fronteiras de sentido do herói*, o lugar onde sua vida está voltada para fora; é assim que ficará traçada uma demarcação decisiva entre o herói e o autor (p. 181).

As duas obras possuem em comum o fato de que revelam, ao longo de suas escritas, as dificuldades na recuperação de um passado que carrega consigo muito sofrimento e a exposição de ações profundamente íntimas. Embora os textos pareçam ser, muitas vezes, espontâneos, o que ocorre de fato é um efeito artístico-estético, pois o autor-criador procura criar uma linguagem que faz com que os heróis se tornem íntimos do leitor. Na verdade, uma escrita neste âmbito é bastante árdua, exigindo do autor pesquisa de campo para poder construir um texto coerente com os espaços e experiências pelos quais os heróis-personagens passaram.

Outro elemento em comum para com as duas obras é o emprego do foco narrativo em primeira pessoa, já que nelas encontramos um narrador autodiegético. Destacamos, porém,

além disso, o fato de que os respectivos narradores levam consigo uma identidade criada por um autor em comum, que tem o seu nome no registro de ambos os livros. O efeito estético disso resplandece no fato de que ocorre uma forte semelhança entre ambas as obras, no que se refere à linguagem empregada.

Tarquini, ao oferecer para o leitor a história do testemunho de uma experiência vivida durante um período tão singular do passado dos heróis biografados, trabalhou para formular um material referente a uma história verídica, mas, ao mesmo tempo, necessitou criar um perfil em relação às identidades das personagens. É uma ilusão crer que por se tratar de um texto biográfico o autor-criador fique livre deste processo criativo, pois, como bem explica Bakhtin (2003), o autor-criador nunca é neutro. Dessa forma, compreendemos que não só a história e os relatos dos heróis (paradigma do factual) puderam enriquecer a escrita (processo criativo) das duas obras; o inverso é verdadeiro, ou seja, essa mesma escrita criativa nos apresenta uma perspectiva nova da história de cada uma das personagens, sendo ela também criadora da história e da identidade dos heróis. Estas obras memorialistas priorizam a narrativa de uma experiência em detrimento da busca por mostrar uma verdade tal qual uma personalidade conhecida do grande público poderia intentar, não se tratando, todavia, do lamento de uma vítima que quer dividir os seus sofrimentos passados.

A maneira como o texto é construído nos revela que a apresentação do herói é menos importante do que a apresentação do tema de cada uma destas obras. Mais uma vez, nos surpreendemos com a quebra de uma ideia preestabelecida, neste caso, de que uma biografia teria por tema principal a própria personagem-herói do livro. Não é o que ocorre nestes dois casos. O que temos em comum, neste aspecto, entre as duas obras, e que as diferencia do esperado para esse gênero literário, é o fato de que é a experiência retratada nas narrativas que nos motiva à leitura de tais textos. Afinal, como funcionam os bastidores do mundo da prostituição, e mais ainda, como é a realidade da Cracolândia, no centro de São Paulo?

O herói-personagem, nestes textos, enquanto sujeito real, empírico, organiza todo o desenrolar dessa experiência. É através do jogo da memória que ele, como sujeito pesquisado e, ao mesmo tempo, aquele que é elaborado pelo escritor, forma o conjunto imagético criativo da obra. O biografado dá vazão a sua memória, mas o autor-criador disciplina as imagens que surgem dessa lembrança a fim de alcançar o que a obra de arte precisa para se tornar válida: a verossimilhança.

Assim, há dois olhares a respeito do jogo da escrita da memória que podem ser destacados nessas obras. A riqueza de seus textos biográficos (e, em certa medida, também dos textos ficcionais) é a excelente apropriação que o autor-criador faz dos elementos da

memória dos biografados, consciente de que ela sofre inevitavelmente a interferência da sua própria subjetividade. Logo, ele se apropria dessa condição, própria de um jornalista, e a transforma em um dado poético, aceitando esse fato como uma possibilidade de enriquecimento de seu texto e não como uma fraqueza da escrita da memória de outrem. É notável, porém, que a presença constitutiva da imaginação no processo de recuperação do passado é inerente à veracidade do testemunho. Assim, a verdade testemunhal é também elemento de uma realidade recriada. Na produção destas obras essa recriação é ainda filtrada pela lente do autor-criador, mas isso também sinaliza o quanto é rico esse enfrentamento do escritor no que diz respeito à delimitação de um gênero e, ao mesmo tempo, ao próprio processo de estetização de um passado tão singular quanto os retratados.

É importante ressaltar que, para Ricoeur (2007), o esquecimento também é uma forma de lembrança, pois para nos apercebermos de que uma lacuna se apresentou em nossa memória foi necessário, antes, nos lembrarmos de algo. Neste processo de constituição da memória, estas lacunas são preenchidas através de um processo artístico promovido pelo autor-criador. Quando trabalhamos com a memória é preciso diferenciá-la em, pelo menos, dois tipos, como bem explica Ricoeur (2007):

[...] os gregos tinham dois termos, **mnē mē** e **anamnēsis**, para designar, de uma lado, a lembrança como aparecendo, passivamente no limite, a ponto de caracterizar sua vinda ao espírito como afecção – pathos –, de outro lado, a lembrança como objeto de uma busca geralmente denominada recordação, *recollection*. A lembrança, alternadamente encontrada e buscada, situa-se, assim, no cruzamento de uma semântica com uma pragmática (p. 24).

É exatamente a memória do tipo *anamnēsis* que foi produzida e expressada pelos biografados para que se tornassem, então, heróis-personagens no texto. É nesta memória que a semântica e a pragmática se cruzam, na qual Tarquini formulou um todo significativo. A análise das duas obras revelou-nos que o autor, a partir disto, conquistou a exotopia exigida para a fabulação estética das histórias, uma vez que consegue fazer o leitor creditar validade às personagens de cada um dos heróis, já que estes transmitem a necessária verossimilhança para estarem inseridos em textos como os selecionados, que se propõem a exercer uma verdade factual.

#### 4 UM NARRADOR DÚPLICE

*O valor essencial da arte está em ela ser o indício da passagem do homem no mundo, o resumo da sua experiência emotiva dele; e, como é pela emoção, e pelo pensamento que a emoção provoca, que o homem mais realmente vive na terra, a sua verdadeira experiência, regista-a ele nos fastos das suas emoções e não na crónica do seu pensamento científico, ou nas histórias dos seus regentes e dos seus donos.*

[...]

*Deixamos a nossa arte escrita para guia da experiência dos vindouros, e encaminhamento plausível das suas emoções. É a arte, e não a história, que é a mestra da vida.*<sup>6</sup>

Estudar a questão do narrador nesta relação dúplICE, em que são duas as fontes criativas responsáveis pela criação narratológica, suscita um debate indagado com propriedade pelo crítico literário e escritor Silviano Santiago em seu ensaio *O Narrador Pós-moderno*. O ensaio ajuda a discutir o mito da imparcialidade do relato, da transparência e da neutralidade frente aos contrastes presentes no *corpus* selecionado: o factual e a ficção, a objetividade e a subjetividade, a independência criativa e a manipulação, a fabulação e a veracidade da história.

O escritor aqui se depara com duas dimensões e uma delas diz respeito à habilidade e à experiência em lidar com os procedimentos de apuração e abordagem das fontes dos temas pesquisados e retratados nos textos, como, por exemplo, a pesquisa de campo e as entrevistas com os biografados e pessoas que possam, de alguma maneira, enriquecer a produção dos textos. A outra, portanto, diz respeito a seu desempenho na redação e na edição, oferecidas a um texto do tipo (auto)biográfico.

Fora necessário produzir pelo escritor um exercício para compreender quem fala e de onde fala. A narrativa biográfica não é um conjunto simples de fatos cronológicos, mas sim a descrição de eventos selecionados de momentos específicos para construir um todo significativo que se molda no presente, sob um exercício reflexivo.

As fronteiras que separam a parte ficcional da factual do relato se desfazem ao se conceber o texto como um todo. Em sua composição, na construção do texto, o escritor, a partir da seleção e da combinação que faz dos elementos que eleger para serem relatados,

---

<sup>6</sup> PESSOA, Fernando. *Páginas de Estética e de Teoria Literárias*. (Textos estabelecidos e prefaciados por Georg Rudolf Lind e Jacinto do Prado Coelho). Lisboa: Ática, 1973.

escolhe também o que vai ser omitido e, portanto, esquecido para o leitor; a única fronteira que resta, então, é a da intenção do autor.

O que temos nos dois livros aqui selecionados é o que Santiago denominou de narrador pós-moderno, pois o escritor/biógrafo vai muito além de um simples mediador entre os relatos orais ou escritos dos heróis e o texto final redigido. Este narrador passa a trabalhar na esfera da observação, transmitindo uma informação a respeito de outra pessoa, tal qual um jornalista (SANTIAGO, 1989). Ele surge como um mediador que se distancia do que vai narrar, uma vez que seu trabalho se materializa no ato da observação, fazendo do seu próprio olhar um instrumento de criação da narrativa. A pergunta primordial do ensaio de Santiago é a base para problematizar a questão do narrador no *corpus* selecionado:

Quem narra uma história é quem a experimenta ou quem a vê? Ou seja: é aquele que narra ações a partir da experiência que tem delas, ou é aquele que narra ações a partir de um conhecimento que passou a ter delas por tê-las observado em outro? [...] No primeiro caso, a narrativa expressa a experiência de uma ação; no outro, é a experiência proporcionada por um olhar lançado. Num caso, a ação é a experiência que se tem dela, e é isso que empresta autenticidade à matéria que é narrada e ao relato; no outro caso, é discutível falar de autenticidade da experiência e do relato porque o que se transmite é uma informação obtida a partir da observação de um terceiro (1989, p. 38).

Nesta preposição é possível perceber o que é a principal característica do narrador pós-moderno: o ato de narrar experiências do outro e não as que ele mesmo vivenciou. Destacamos o quanto Tarquini busca, ao criar os seus narradores, um profundo distanciamento em relação ao que está sendo narrado, atuando como uma espécie de *ghostwriter*, apagando suas marcas. Afinal, a intenção é dar voz ao personagem biografado:

O narrador pós-moderno é aquele que quer extrair a si da ação narrada, em atitude semelhante à de um repórter ou de um espectador. Ele narra a ação enquanto espetáculo a que assiste (literalmente ou não) da platéia, da arquibancada ou de uma poltrona na sala de estar ou na biblioteca; ele não narra enquanto atuante (SANTIAGO, 1989, p. 39).

A verossimilhança é alcançada, especialmente, quando os espaços ficcionais da obra são capazes de serem apreendidos como factuais. Isso nos leva, então, à segunda pergunta do ensaio, sendo ela fundamental para estudarmos o narrador destas obras biográficas, já que Santiago procura discutir a respeito da autenticidade do relato narrado:

O que está em questão é a noção de autenticidade. Só é autêntico o que eu narro a partir do que experimento, ou pode ser autêntico o que eu narro e conheço por ter observado? Será sempre o saber humano decorrência da experiência concreta de uma ação, ou o saber poderá existir de uma forma exterior a essa experiência concreta de uma ação? (1989, p. 38)

No caso das duas obras aqui estudadas, é possível observar que Tarquini precisou renegar o lugar central da ação narrada. Isso ocorre mesmo que tal lugar tenha sido tão importante para as formas clássicas de narração, como bem apontou Benjamin (1996), que afirma que o narrador clássico partia das experiências próprias para construir suas narrativas.

A partir desta proposta teórica de Santiago, verificamos que Tarquini, como um escritor contemporâneo, emprega nestes textos um narrador que opera segundo um conhecimento adquirido pela observação emitida sobre as experiências do outro, não estando imerso em suas próprias vivências. É importante salientar, entretanto, que se por um lado este narrador é um jornalista observando e descrevendo a uma vivência alheia, a voz do herói biografado é a do sujeito que, de fato, passa pela experiência descrita, então, nestes textos seria correto afirmarmos que em sua gênese temos um narrador duplo, pois o herói biografado também se faz presente na construção da composição da obra.

Jorge Tarquini, no processo de criação dos textos biográficos, trabalhou como um espectador de uma história vivida e experimentada pelos heróis, mas que fora ensaiada e encenada em forma de texto através da tinta do escritor. Como bem explica Santiago, o homem contemporâneo cultiva a “passividade prazerosa e o imobilismo crítico” (1989, p. 51), numa postura que representaria a experiência autêntica do mundo pós-moderno, substituindo a ação por uma imagem criada textualmente – ao contrário do narrador clássico, que conhecia empiricamente sua história narrada. Este olhar hesitante entre prazer e crítica que, mesmo ausente da ação ainda se emociona, termina por transformar a ação em espetáculo, sendo esta já não mais ação, portanto, mas representação, Tarquini fala sobre isso:

Você vai criando uma representação, dentro de uma curva dramática, como autor... Onde eu quero chegar com essa história: existe um momento, em que eu espero que o meu leitor sinta comigo, trazendo isso para dentro das páginas, tais emoções. É como um roteirista de filme. Eu também sou roteirista. Eu brinco muito com a questão de ter uma curva dramática nos meus livros... É cruel, mas todo roteirista é um manipulador. Eu quero que a sua lágrima caia naquele fotograma, naquele parágrafo. Seu olho vai encher de lágrima até aqui. Aqui tem que entrar alguma coisa que faça essa lágrima escorrer. Eu quero que você veja esse filme ou leia este livro com um sorriso nos lábios, mas eu quero que aqui você estoure numa gargalhada. Eu quero que você se sinta oprimido e com medo num filme de terror, mas é aqui que eu quero que você pule da cadeira. Então, você vai esticando o fio da sua narrativa de uma maneira que, assim, ela mantém a atenção o tempo inteiro (Anexo).

Nos textos analisados, a voz narrativa assume-se como um memorialista que descreve, com autoridade e legitimidade, sua biografia, embora estejam presentes na linguagem

construída pistas de ficcionalidade que a narração deixa escapar no discurso. Neste sentido, o *eu* que fala tem consciência de que muito das histórias narradas são fruto de uma memória imaginativa, sendo, pois, ficção, criação, ou mesmo ilusões alimentadas por ele próprio. Estas ilusões, paulatinamente, ganham força e revelam-se ao leitor ao longo da própria história como um efeito sofisticado de construção narratológica constituída pelo escritor, a fim de enriquecer o texto final para o seu receptor.

Sobre esta questão, Tarquini faz referência à cena em que certa noite, sob efeito do crack, Nacer pega um táxi para ir a algumas bocas de fumo comprar pedra; além de o taxista levá-lo às diversas *bocadas*, ficava esperando pelo seu cliente no meio das favelas, em plena madrugada, para levá-lo aleatoriamente a lugares geralmente aleatórios. Mais tarde, na conversa entre Nacer e o taxista, este se apresenta como o próprio demônio e conta a Nacer que vai fazer de tudo para que ele continue a fumar pedra, não desejando a sua morte, pois

A última coisa que eu quero é que você morra. Se você morrer, eu te perco. Quero ver é você dentro de um quarto e sem porta, fechado escuro, bem escuro, encolhido num canto, o mais encolhido que você puder estar, sem roupa, nu, sentindo o mais profundo sofrimento possível de você sentir. Esse é meu plano para sua vida (NACER, 2015, p. 349).

Tarquini explica ainda que

O grande problema quando você lida com memória é que todo mundo, com certeza, eu, você, qualquer pessoa, tem uma versão *pret-a-porter* da sua vida. Está pronta. “Ah, me conta...”, e você vai contar mais ou menos do mesmo jeito. Então, primeiro, é preciso vencer essa barreira. Para não cair nessas armadilhas da memória você recorre a outras fontes, você recorre a voltar ao assunto... Porque aí você vai pegando as contradições. Durante as entrevistas, tanto com a Raquel quanto com o Fabian, tudo o que me soava pouco crível ou pouco verdadeiro eu dava um jeito de voltar. No caso da história do táxi ele me contou exatamente isso. É óbvio que ele me contou como um delírio...

[...]

Ele me contou como um delírio. E quando eu estava escrevendo eu falei “não, eu vou usar isso como realidade”, porque mesmo sendo um delírio ele o vivenciou realmente.

[...]

Porque para ele aquilo aconteceu. E é óbvio que eu sabia que aquilo era irreal. Ele não tentou me vender como uma experiência mística de um encontro com o demônio, mas na verdade ele ali, quando me contou essa história, a gente deu risada, não é, eu achei muito engraçado, e ele falando “pô, e aí eu saí e eu andava...”... Primeiro que é impossível. Não sei se você já teve a experiência de caminhar por vielas dentro de uma comunidade. Você imagina: você, totalmente doido de crack, se você ia conseguir, e achar caminho, ir de um lado para o outro da favela, pegar uma entrada... E o taxista ficar na porta da favela esperando. Não existe. Não existe...

[...]

Então assim, foi um dia que a gente estava falando exatamente dos delírios, das coisas malucas que aconteceram, então foi quando ele falou do exército

branco, foi quando ele me falou de várias coisas que eu optei por tratar como realidade. Porque só tratando como realidade você consegue se colocar no sapato daquele cara. É a mesma coisa que, por exemplo, eu contar para você... Se eu contar para você o que é o TOC, “ah, então, porque a pessoa tem que checar aquela porta, se ela está trancada, vinte vezes”. Agora, se eu for te mostrar, é assim: “fui lá, mexi na porta, mas virei e, não, a porta está aberta, e tive que voltar para checar”. Eu te coloco numa outra dimensão. Eu faço você experimentar, experienciar aquilo.

[...]

Não é uma descrição seca. Então, nesse aspecto obviamente tem a questão do filtro, tem a questão da literariedade... (Anexo).

O que importa para o narrador pós-moderno é o que ele apreende a partir do outro e de suas experiências, que quanto mais diferentes forem daquilo que é, em geral, considerado normal, mais atenções possuirão do leitor. De acordo com Santiago, esta característica descentralizada de narrar surge da dificuldade de trocar e compartilhar experiências entre os sujeitos, o que cresce cada vez mais na contemporaneidade: “À medida que a sociedade se moderniza, torna-se mais e mais difícil o diálogo enquanto troca de opiniões sobre ações que foram vivenciadas. As pessoas já não conseguem hoje narrar o que experimentaram na própria pele” (1989, p. 39).

A partir destas constatações, compreendemos que na sociedade pós-moderna cresce exponencialmente a necessidade de sabermos sobre o outro, sobre as experiências alheias. Essa urgência seria uma decorrência da modernização da sociedade, que gera cada vez mais o isolamento das pessoas; essa transformação pela qual passamos acaba por impedir o diálogo entre os sujeitos e a consequente troca de experiências entre os indivíduos. Ademais, outra consequência desse isolamento do indivíduo pós-moderno foi compreender que o saber humano também pode ser concebido a partir daquilo que se conhece apenas por se ter observado, assim como um repórter: “digo que é autêntica a narrativa de um incêndio feita por uma das vítimas, pergunto se não é autêntica a narrativa do mesmo incêndio feita por alguém que esteve ali a observá-lo” (SANTIAGO, 1989, p. 38).

Assim, a distinção do narrador pós-moderno está diretamente vinculada com a incapacidade da troca de experiência entre os sujeitos no mundo contemporâneo. Em decorrência disso, a pós-modernidade forma-se na literatura através da fragmentação das narrativas, o que é consequência das próprias experiências cada vez mais isoladas e dispersas dos indivíduos. As biografias escritas por Tarquini, analisadas nesta pesquisa, procedem com um narrador que lança um olhar sobre a condição do outro e não com um escritor que reflete sua própria experiência. O jornalista narra uma experiência alheia e não enquanto atuante

dela. Narra a partir da observação de situações vivenciadas e sofridas pelo outro, de tal sorte que o seu ideal criativo é, de fato, a reprodução do que apreende e vê sobre um terceiro.

Nas obras estudadas temos um processo criativo em que o autor se embrenha na vivência alheia para entender o modo de vida dos viciados em crack e a realidade de uma garota de programa. Na tessitura do texto são desenvolvidos os aspectos ficcionais: depois de “pegar emprestado” de seus personagens, o ex-viciado Fabian Nacer e a ex-prostituta Raquel Pacheco, suas experiências empiricamente vivenciadas, o autor narra com maior autenticidade a formulação e a criação do aspecto verídico das narrativas:

É nesse sentido que eu falo que nós autores, roteiristas, manipulamos. Não no sentido de manipular os fatos ou a verdade, mas de manipular o efeito desta verdade no meu leitor, que eu quero que ocorra no meu espectador, na minha plateia. Então, nesse caso, foi exatamente isso. Em que momento eu vou... Porque assim, no caso do livro do *Vinte mil pedras*, especificamente, a minha intenção era realmente de inundar o leitor. O leitor vai se sentir inundado da primeira à última página com toda a história...

[...]

Muitos acham super careta esse papo de pegou uma maconha e virou viciado e vai virar?”. O Fabian defende essa ideia. “Agora vou fazer outra pergunta: quem nunca experimentou nada? Nunca bebeu, nunca fumou, nunca fez nada... E um dia acordou ‘Hoje eu quero uma pedra de crack’?”. “Então, a verdade não está nem aqui no papo moralista, de ‘ah, pegou a maconha e vai virar viciado’, e nem nesse aqui que acha que não”. Eu falo, a verdade é sempre o vértice: entre mim e você não existe verdade. A verdade está ali. É um vértice. Ela não está nem em mim, nem em você (Anexo).

No que se refere à autenticidade da narrativa, devemos questionar o que tem mais respaldo: as memórias que estão no narrador e por ele próprio são narradas ou as observações sobre o outro, apresentadas por ele? Para responder essa questão, Santiago destaca a narrativa de reminiscência que, segundo o autor, é onde melhor se encontra o que ele denominou de narrador clássico<sup>7</sup> (1989, p. 41). Este termo é usado para se referir ao tipo de narrador que se encontra em extinção na contemporaneidade, como explana Benjamin em seu ensaio *O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov* (1936).

Benjamin explica que o narrador clássico não se encontra mais presente nas narrativas e está em vias de extinção, pois seus procedimentos e sua forma prática, assim como a tradição na qual estava imerso, encontram-se demasiadamente distantes, separando-se da atual realidade. Assevera o autor que a imagem ou a condição do narrador tradicional advém basicamente de duas esferas que dialogam e se preenchem: a primeira diz respeito ao

<sup>7</sup> Em seu ensaio, Benjamin não classifica este narrador arcaico como *tradicional* ou clássico, sendo esta uma classificação posterior feita por Santiago (1989), que resultará em sua proposta de um narrador pós-moderno. O narrador que Benjamin menciona remete à própria origem do verbo *narrar*, derivado do adjetivo *gnárus*, que significa aquele “que conhece, que sabe” (HOUAISS, 2001, p. 1996).

paradigma do viajante, sujeito este que, pelo fato de percorrer lugares distantes e culturas consideradas exóticas, sempre possuirá uma história para contar. Ele veio de muito longe e possui conhecimentos para compartilhar com os outros. A segunda esfera é resplandecida pelo sujeito que nunca viajou para outros lugares, mas traz consigo toda a cultura e as histórias do seu povo e de sua comunidade. Ele possui uma profunda experiência daquela realidade e é forte representante da tradição de seu povo. Os exemplos que Benjamin apresenta são, respectivamente, o marinheiro comerciante e o camponês sedentário, nas suas palavras: “(...) no sistema corporativo associava-se o saber das terras distantes, trazidos para casa pelos migrantes, com o saber do passado, recolhido pelo trabalhador sedentário” (1996, p. 199).

Esse narrador explicitado por Benjamin tem por excelência algumas características: possui um perfil representativo arcaico e tem por base maior a experiência empírica – seja dele mesmo, no caso do marinheiro, seja aquela adquirida no núcleo de sua comunidade, no caso do camponês. Por fim, é essencial que essa narrativa seja transmitida de dentro de uma dimensão utilitarista.

Tal narrador existe numa esfera onde possui grande liberdade, pois se desenvolve de maneira livre e produz seus relatos de forma natural, não necessitando de estudos formais, de leituras de livros e nem de dedicação para ter este talento. Na verdade, tais entendimentos surgem espontaneamente em sua vivência. Desta forma, suas narrativas são sempre únicas, pois ele as molda “(...) como a mão do oleiro na argila do vaso” (BENJAMIN, 1996, p. 205).

Benjamin, porém, também explica que tal narrador está fora da atual conjectura em que vivemos, pois a capacidade de relacionar as experiências, o que requer sabedoria, e, por conseguinte, a habilidade de dar conselhos, simplesmente encontra-se em extinção. Assim, o autor rastreia os motivos que fizeram com que este homem narrador não mais exista ou entre, por fim, em extinção. Em conformidade com o autor, um dos principais fatores para essa possibilidade de extinção desse narrador foi o surgimento do romance. No começo da era moderna a leitura passa a tornar o homem mais solitário, contribuindo para o enfraquecimento da troca de experiências entre os indivíduos. Junto ao nascimento do romance temos um novo fator determinante para a extinção do narrador nato, sendo este o surgimento da imprensa. Agora, as pessoas podem ter acesso ao mesmo texto, ao mesmo tempo, e após a leitura de tais escritos podem imediatamente falar sobre ele.

A partir do romance entra em jogo o livro, fazendo com que os sujeitos não precisem mais ter contato pessoal com o narrador, neste caso, o escritor; apenas a leitura é o suficiente. Percebemos que com o nascimento do romance aquela característica da narração oral se esvai. Esta possuía, de acordo com Benjamin (1996), um narrador que entendia, interpretava e

formava sentidos, de maneira que podia, assim, transmitir em diferentes locais e para diferentes pessoas suas histórias. Este narrador precisa, portanto, da interação e da troca de experiências com seus ouvintes.

Com a consolidação da burguesia, que precisava cada vez mais de informação para que pudesse expandir seus negócios, a imprensa se consolidou de maneira inevitável. Agora, duas vertentes de comunicação estão em plena ação, sendo elas o romance e a informação. As principais diferenças entre ambas, conforme menciona Benjamin (1996), é que a narrativa possui uma peculiaridade que diz respeito ao miraculoso, ou seja, muitas das vezes as histórias das narrativas não eram oriundas de conhecimentos factuais, mas sim de saberes ancestrais de tempos e lugares muito distantes. Na narrativa, as explicações não são o foco do conteúdo transmitido, sendo estas marcas de obras épicas, pois os detalhes não são o importante, mas sim a história propriamente dita, o conteúdo a ser transmitido e como ele é transmitido. Ainda com relação aos ideais do autor, a ligação que se cria entre o narrador e o ouvinte é de profunda importância. Desta forma, o ouvinte tem a possibilidade de dar vazão para a sua imaginação, podendo interpretar a história como julgar adequado naquele exato momento em que ela é contada, ou mesmo muito tempo depois, dado que a narrativa tem por uma de suas principais características a capacidade de preservar a história genuinamente de maneira orgânica, e mesmo depois de muitos anos ela tem força para se desenvolver no imaginário.

Benjamin (1996) segue ilustrando que a narrativa não tem interesse em descrever, como se fosse um relatório, a realidade. O principal objetivo dela é a troca de experiências com quem a escuta. Ela abre brechas, espaços interpretativos, tendo como objetivo também fazer com que o ouvinte possa refletir e atribuir significados a partir do que leu. Contudo, a informação possui atributos completamente distintos, tendo por finalidade a verificação factual. Aqui, a objetividade e a fundamentação crível são de suma importância. A informação é apresentada com explicações exatas, como data, local, nomes, etc., para ter credibilidade. Todo o conteúdo transmitido pela informação é detalhadamente explicado, não existindo espaço para a interpretação. O leitor precisa saber de todos os detalhes sem que exista qualquer brecha. Assim, o ponto de vista do escritor está sob o controle do conteúdo transmitido, e desse jeito o leitor da informação não precisa mais interpretar, pois o conteúdo é dado em seus menores detalhes, como num relatório. Outra diferença que está atribuída à informação é o fato de que ela somente tem valor no momento exato em que é transmitida. A informação renova-se sempre, dia após dia, transmitindo o puro em si.

Nas narrativas de reminiscência, como explica Benjamin (1996), o narrador manifesta-se como figura central, pois é possuidor de um conhecimento adquirido em suas próprias vivências. Todavia, nas narrativas aqui estudadas, possuímos curiosamente os dois tipos de narradores, porque de um lado surge a voz dos heróis, aqueles que possuem a experiência empírica do que é relatado, tal qual o narrador clássico, e de outro ecoa a do escritor jornalista, exemplo arquetipo do narrador pós-moderno, aquele que compreende “que o real e o autêntico são construções de linguagem” (SANTIAGO, 1989, p. 40):

o narrador pós-moderno é o que transmite uma "sabedoria" que é decorrência da observação de uma vivência alheia a ele, visto que a ação que narra não foi tecida na substância viva da sua existência. Nesse sentido, ele é o puro ficcionista, pois tem de dar "autenticidade" a uma ação que, por não ter o respaldo da vivência, estaria desprovida de autenticidade. Esta advém da verossimilhança que é produto da lógica interna do relato. O narrador pós-moderno sabe que o "real" e o "autêntico" são construções de linguagem.

O sentido que surge para o termo narrador, adotado para esta pesquisa, remete à figura que nasce de uma dupla autoria, como resultado de uma construção que trabalha tanto dentro de um texto ficcional quanto fora dele, isto é, que atua também na “vida mesma”, de forma empírica. Assim, os textos biográficos em questão trabalham com uma dramatização do escritor que implica um narrador que, em sua gênese, é duplo, real e fictício, autor e personagem. O resultado final é que o herói e o escritor perfazem nestas biografias uma única figura, linguisticamente construída, em que sua identidade é o efeito de uma forma retórica, responsável pela dramatização do sujeito em uma unidade indissolúvel.

## 5 ADAPTANDO VIDAS

*A arte é a notação nítida de uma impressão errada (falsa). (À notação nítida duma impressão exacta chama-se ciência).  
O processo artístico é relatar essa impressão falsa, de modo que pareça absolutamente natural e verdadeira.<sup>8</sup>*

Daniel Madelénat (1984), em seu estudo sobre a história do gênero biográfico, afirma terem existido pelo menos três grandes momentos distintos desta forma de escrita ao longo da história. O primeiro deles o autor denominou de *clássico*, que cobre o período da Antiguidade ao século XVII. A principal particularidade dessa época diz respeito ao fato de que a descrição é mais importante do que a representação, sendo os efeitos estéticos produzidos no texto úteis unicamente como mecanismos político, moral e religioso, a fim de construir a imagem de uma “vida exemplar” do biografado. O segundo momento o autor denominou de *romântico*, que contempla o período do fim do século XVIII e o início do XX. A ideia de biografia clássica que procura “cantar” as glórias de seus biografados é recusada pelo padrão que começa a surgir na era romântica, que opera através da tentativa de criar uma representação mais próxima da verdadeira em relação a seus personagens. Na era romântica, a partir do fim do século XVIII, a sociedade passa por um período de ascensão da burguesia e de individualismo liberal, que faz parte desse “novo mundo”; assim, o sujeito inserido nesse ambiente é biografado sob essa influência.

As biografias, portanto, passam a trabalhar menos com a racionalidade e abrem espaço para a intimidade e a sensibilidade dos biografados. O mundo interior vale mais do que o exterior, tão caro nas biografias clássicas, visto que era a partir da importância baseada nas glórias alcançadas que aquele indivíduo era descrito. Já o homem romântico, alienado em sua solidão, não é mais descrito, pois agora passa a ser representado: sua realidade variável e sua instabilidade emocional não precisam ser omitidas e passam, então, a ser expostas. Neste período, a ascensão da burguesia possibilitou a criação de diversos livreiros e editoras, o que fomentou a popularidade do gênero. Agora o homem comum podia se sentir representado nestes livros. De acordo com Madelénat (1984, p. 52), “outrora voltado para as aventuras dos

---

<sup>8</sup> PESSOA, Fernando. *Páginas de Estética e de Teoria Literárias*. (Textos estabelecidos e prefaciados por Georg Rudolf Lind e Jacinto do Prado Coelho.) Lisboa: Ática, 1966, p. 12.

grandes, fascinado pela ação vizinha da tragédia, o romance adapta-se doravante à representação de um indivíduo médio, próximo do leitor, objeto de compreensão interna”.

Nesse momento romântico ainda está em voga a crença de que cada indivíduo possui, em sua representação, uma verdade intrínseca. Dois fatores, no entanto, começam, aos poucos, a desfazer essa premissa. O primeiro é a tomada de consciência de que o homem é um ser social, e a Sociologia é uma ciência em profundo crescimento nesse período. O segundo é a constatação de que há uma dimensão decisiva no ser humano, a dimensão psíquica, e sem ela a composição biográfica do sujeito será imprecisa e incompleta. Os postulados de Marx e Freud tornam-se referências para o período e as dimensões sociais e psicológicas mostram-se como a base das biografias de qualidade. Não obstante, começa a ocorrer um excesso de cientificidade nestas produções biográficas, a fim de que elas tenham embasamentos empíricos que provem a verdade, pois a ciência e o desenvolvimento tecnológico neste período tomam grande força em todas as áreas de estudo e desenvolvimento humano.

O terceiro momento é o *moderno*, que surgiu a partir das transformações que o mundo passou com a Primeira Guerra Mundial e o conseqüente relativismo experimentado pela humanidade. O homem contemporâneo constrói um espaço no qual ele mesmo passa a se tornar um estranho. Um mundo de máquinas, de dados e coletas, mas principalmente de certezas científicas, mostrando-se, portanto, inóspito para o seu próprio idealizador, um sujeito que, em sua singularidade, é cheio de dúvidas e incertezas.

Esta crise apenas se aprofundou, dia após dia, como explica Benjamin (1996). Se olharmos os registros desta época, constatamos que a imagem do mundo no seu aspecto físico, assim como no seu aspecto ético e moral, sofre alterações inimagináveis em tempos pretéritos, principalmente a partir da Primeira Guerra Mundial:

No final da guerra, observou-se que os combatentes voltavam mudos do campo de batalha não mais ricos, e sim mais pobres em experiência comunicável. E o que se difundiu dez anos depois, na enxurrada de livros sobre a guerra, nada tinha em comum com uma experiência transmitida de boca em boca. Não havia nada de anormal nisso. Porque nunca houve experiências mais radicalmente desmoralizadas que a experiência estratégica pela guerra de trincheiras, a experiência econômica pela inflação, a experiência do corpo pela guerra de material e a experiência ética pelos governantes. Uma geração que ainda fora à escola num bonde puxado por cavalos se encontrou ao ar livre numa paisagem em que nada permanecera inalterado, exceto as nuvens, e debaixo delas, num campo de forças de torrentes e explosões, o frágil e minúsculo corpo humano (BENJAMIN, 1994, p. 198).

Essa época corresponde, não por acaso, a uma crise de valores que afeta todas as dimensões da vida humana. As velhas crenças e doutrinas caem por terra; o homem,

personagem central e construtor de sua própria história, cede lugar a um ser complexo, contraditório e abismado por suas próprias perplexidades. O gênero biográfico sofre destas transformações e, mais uma vez, se modifica. O novo paradigma biográfico é representado pelo livro de Lytton Strachey (1918), *Eminent victorians*. Esta obra apresenta em seu prefácio os princípios básicos que presidem a forma da biografia moderna, que:

[...] condenam as pretensões à exaustividade, os respeitos institucionalizados e as mentiras piedosas [...] Strachey é irônico, leve, hábil em aguçar a curiosidade e manejar os contrastes [...]. O novo estilo reclama o direito à imaginação, à verdade poética, à reconstrução inventiva, uma vez captada a lógica de uma personalidade. (MADELÉNAT, 1984, p. 6)

Esse novo arquétipo é duplamente ressignificado: de um lado precisa manter a objetividade e a isenção cobradas pela meta científica, de outro se sobressai quanto à construção estética ficcional, já que o produto a apresentar exige dos biógrafos a confiabilidade do cientista e a inventividade do artista. Conforme destaca Madelénat (1984, p. 73), “a crise dos últimos anos, a tensão provocada pela massificação, a colocação em questão de ideologias dominantes, a renúncia à total inteligibilidade do real, o conjunto desses fenômenos econômicos, sociais e culturais parece ter formado um clima favorável à biografia bem como ao individualismo”.

É a partir deste contexto histórico que surge o embrião que possibilita o surgimento de biografias modernas. Tais escritos ganham amplo destaque no mercado editorial, suscitando debates acadêmicos tanto no âmbito da estética quanto no que diz respeito às implicações sociais e culturais que tais textos proporcionam.

## 5.1 O PROCESSO, O FILTRO E A LENTE

A aproximação ou a identificação entre o público leitor das escritas biográficas e os heróis biografados é evidente. Ocorre que o leitor do texto biográfico, na maioria das vezes, deseja a verdade, e o escritor, ciente da impossibilidade de oferecer uma realidade absoluta, dedica-se à tentativa de construir a representação de uma verdade aparente. Existe um acordo que nasce entre o leitor e o escritor deste gênero literário, em que se compreende a escrita como um compromisso de um registro do real.

Na produção destes livros entende-se que a responsabilidade maior no trato pela sobrevivência do relato recai sobre o escritor, já que coube a ele, como artífice, mobilizar os mais variados recursos (de captação, edição, enredo e abordagem discursiva) para estabelecer

a sensação de veracidade que deverá ser fruída durante a leitura do texto, que flutua entre biografia e autobiografia:

Na verdade, quando você transforma o depoimento de alguém numa obra é óbvio que você tem a escolha de palavras, tem a maneira como você vai descrever. Por mais que eu, como autor, escreva, escrevi ali, naquele livro, em primeira pessoa, como se eu fosse o Fabian, o livro está contado na voz dele, digamos assim. É óbvio que não dá para ser seco. Você sempre vai, com a sua descrição, entender que tipo de reação você quer causar no seu leitor. Você falou, por exemplo, “me senti nauseado”. Isso é proposital. É como um roteirista de cinema quando está fazendo um filme baseado em fatos reais, uma cinebiografia: aquilo é real, só que você usa cores, usa tintas ali que descolam da realidade para que a obra tenha um mínimo de valor literário, no meu caso, ou cinematográfico e artístico no caso de cinema. Óbvio que todas essas histórias foram contadas para mim, foram mais de 120 horas de entrevista para chegar nesse livro. Mas, o processo é um filtro, uma lente. A minha lente. A maneira como eu resolvo contar. Então, por exemplo, quando começa o livro... Ele me contou em dois minutos, como que foi. “Ah, a gente estava em Campos do Jordão, aí me estenderam um baseado e aí eu fiquei naquela, eu não sabia se eu ia, se eu não ia, se eu pegava, se eu não pegava...”. Ou seja, transformar essa oralidade com que ele contou em algo que envolva o leitor para que ele vire a página, que ele continue. No caso das cenas de violência, de invasão, é muito curioso porque você falou de ter tido sensações físicas ao longo da leitura. Eu brinco que eu precisei de muito tempo para fazer um detox dessa história, porque você imagina: 120 horas de entrevista, mais as transcrições de todas essas conversas... (Anexo).

À vista disso, o escritor precisa trabalhar a partir de uma tensão permanente que se dá entre a captação do relato, representando o paradigma da realidade ou da verdade, e o momento seguinte, o tratamento criativo deste informe, alinhando-se às considerações de autonomia dada ao próprio jornalista que, no caso de Tarquini, possuiu liberdade para, quando julgou necessário, refutar o próprio relato dos biografados. A história é construída mutuamente graças a um ato colaborativo entre ambas as partes, sendo a ideia de realidade apenas um dos fios que ajuda a tecer o texto final. O trabalho de Tarquini, sobretudo, concentrou-se na lapidação do material bruto, que é a vida mesma, o relato, ou ainda o testemunho de Pacheco e Nacer:

Foram todas gravadas. E depois disso, manuseando tudo isso, para transformar num livro. Então foi um trabalho de exatamente 1 ano: eu comecei no dia 6 de fevereiro e entreguei os originais no dia 5 de fevereiro do ano seguinte. Foram exatamente 365 dias de trabalho. Então, especificamente nessa narrativa, eu tentava buscar como eu consigo colocar o leitor dentro dessa história, porque existem duas coisas muito distintas: uma coisa é o contar e outra coisa é o mostrar. O novo jornalismo se baseia no *showdown talk*: mostre para mim, não me conte. É mais ou menos o seguinte: vou te contar o sonho que eu tive: aí eu estava na praia, aí o mar estava meio mexido, aí minha mãe vinha vindo... No quarto “e aí” você já está querendo que eu acabe logo, que eu acorde rápido, porque eu estou te contando, isso não te envolve. Agora, quando eu viro para você e falo “eu

tive um sonho. Era uma praia deserta, o mar mexido, um céu cinza. Minha mãe vindo na minha direção...”, garanto que você tem uma praia, um céu, uma onde e uma mãe na sua cabeça, esse é o objetivo. O que é diferente de “então, eu estava na praia e aí encontrei minha mãe...”. Você está ligando fatos, e na verdade quando você tem uma narrativa literária você mostra e quer que cada leitor tenha uma rua, um beco, um buraco, um bueiro e um Fabian na sua cabeça. E é isso que te conduz. Então por mais que ele tenha me contado essa história, eu não poderia contar como ele me contou, porque ela está sendo só contada. Eu não posso, é impossível... Livros ruins são livros que contam. Eu não estou dizendo que o meu livro seja bom, mas eu busquei não contar. (Anexo).

No caso das autobiografias, por exemplo, além do jogo do passado sob a ótica do *eu* presente, há uma relação entre representação literária e experiência vivida. A literariedade do texto reside justamente na fenda deste meio termo, e isso significa que mesmo quem escreva seja o sujeito que fala sobre si mesmo, é necessário, a este indivíduo, ao descrever sua própria vida, criar uma personagem. O escritor, nesse caso, produz um personagem de si mesmo. Assim como o romancista, ele adota um estilo, que é a maneira como irá entregar-se a outrem. Por consequência, o tipo de escrita adotada por ele é sintomático, na proporção que nos possibilita compreender como o autor vê a si mesmo e ao mundo através de sua visão. Por isso, um relato nunca poderá ser somente registro, mas será, também, ficção, em graus que variam de acordo com a intencionalidade de cada escritor que, em sua produção textual, não coloca os fatos transcritos de maneira pura e direta, pois para narrar é preciso jogar com o passado, com suas lembranças, e isso acaba, infalivelmente, por filtrar a realidade de acordo com o seu momento atual.

Na autobiografia, o autor vai construindo a si mesmo através de sua narrativa, estando, neste sentido, em constante recriação, passando a limpo os rascunhos de sua própria identidade. Sobre isso, Paul Ricoeur (1997) nos aponta que

A história narrada diz o quem da ação. A identidade do quem é apenas, portanto, uma identidade narrativa. Sem o auxílio da narração, o problema da identidade pessoal está, com efeito, fadado a uma antinomia sem solução: ou se coloca um sujeito idêntico a si mesmo na diversidade de seus estados, ou se considera, na esteira de Hume ou de Nietzsche, que esse sujeito idêntico é uma ilusão substancialista, cuja eliminação só revela um puro diverso de cognições, de emoções e de volições (p. 424).

A maneira como Tarquini trabalha a identidade das duas personagens, neste aspecto, é muito sintomática, especialmente em relação a Raquel Pacheco: embora o livro desta esteja classificado como biografia e o de Nacer como autobiografia, a forma como ambos foram criados não se difere. Neste caso, as personagens dos livros também se autoconstruíram, como o jornalista mesmo explica, ao se referir à cena em que Bruna tenta cometer suicídio:

Um dia, sozinha em casa, estava mesmo no fundo do poço. Peguei a arma onde meu pai a escondia e, mesmo trêmula, levei o cano à boca. Estranho segurar uma arma. Ela é fria, seu peso não combina com seu tamanho. Parecia que tinha nas mãos algo de outro planeta, [...] Fechei os olhos e, com o dedão, me preparei para pressionar o gatilho. Tinha uma pressão absurda dentro de mim, da minha cabeça, dentro do meu peito. Contei até três e... Clique! Aquela merda estava sem balas. [...] Achei melhor desistir. Por enquanto. (SURFISTINHA, 2005, p. 56).

Tarquini expõe sua apreciação:

Eu só não sei se a parte final aconteceu ou se era um desejo... É..., eu acho que era um desejo. E mesmo sendo um desejo, existiu esse desejo. Então ele não deixa de ser verdade. O fato de eu não ter me jogado da janela, mas ter chegado até o parapeito é real. E é muito curioso porque, assim, você falou, não é, da estrutura do livro. Na verdade são duas personagens, duas identidades: eu tenho a Raquel e tenho a Bruna. E tem uma sutileza que pouca gente percebe. A Raquel desaparece numa altura do livro e só a Bruna é personagem, e a Raquel só volta depois que o livro acaba, quando ela fala que está deixando de fazer programas.

[...]

É muito curioso, porque, assim, foi uma aposta arriscada, porque são duas personagens. Eu tenho a Raquel, o texto está com uma fonte normal... A fonte é diferente. Quando é a Bruna está em itálico. A ideia era diferenciar... Diferenciar as personalidades e identidades de cada uma... De quem está contando.

[...]

Diferenciar duas personalidades, duas personagens, duas identidades. Uma é a menina gordinha, cheia de espinha, que sofria bullying, e a outra é uma deusa do sexo que cobra não sei quanto para fazer sexo com homens, mulheres e enfim. Mas, enfim, a justiça acha que isso não existe, que eu não fiz nada, mas tudo bem. Até porque existe também um outro lado que, por mais que essas histórias tenham sido as que mais te prenderam, eu também não sei te dizer se a maneira como ela me contou alguns programas eram reais. (Anexo).

Na produção biográfica, por sua vez, essa tênue linha entre realidade e ficção é ainda mais flutuante. Tarquini, aqui, precisou trabalhar com a construção que os próprios biografados têm e fizeram de si mesmos, como em uma autobiografia, considerando que ambos já possuíam registros escritos da época passada, transcrita agora nos livros. Todavia, através do discurso há a construção de uma segunda pessoa, o biógrafo, que atua como uma voz supradimensionada de suas próprias memórias. Temos, assim, o que o biógrafo viu, pesquisou e interpretou a partir do que as personagens sentiram, viveram e relataram:

Eu primeiro tive que pesquisar muita coisa sobre os efeitos das drogas, entender como ela funciona. Entender também como isso impacta na vida de um jovem, porque eu não posso nem fazer apologia da droga e nem ser um autor censor. Eu não posso censurar meu personagem. Eu tenho que andar num fio de navalha. E, para isso, eu tenho que entender aquele assunto,

bastante, para me manter equilibrado nesse fio de navalha. No caso do crack, eu tinha que saber o que era o crack, eu tinha que pegar uma pedra na mão, tinha que saber como se compra, como se vende, eu tinha que, ao invés de só passar de carro na cracolância, ir lá e ver com meus próprios olhos o que era uma pessoa consumindo o crack, qual é o cheiro que tem o crack. Porque a única maneira de você mostrar alguma coisa é vivenciando, ou quando você não vivencia, quando você faz um mergulho para entender essa vivência, porque senão volta a história do meu sonho, e aí, e aí, e aí... E no quarto “e aí” você quer que eu acorde rápido e pare de te contar o meu sonho. Então, na verdade, tem toda uma preparação. No caso da Raquel a mesma coisa: eu tenho que entender o que é uma casa de swing, como é que funciona a vida da prostituição, como é que as garotas de programa... Quem são as garotas de programa... Para entender até que ponto... Porque são histórias conhecidas, todo mundo tem uma ideia do que é uma garota de programa, todo mundo tem uma ideia do que é um viciado em crack. Mas, eu não estava fazendo um livro sobre uma garota de programa ou sobre um viciado em crack: eu estava fazendo um livro sobre Raquel Pacheco, a Bruna Surfistinha, e sobre Fabian Nacer. Eu só posso trazer verdades se eu sair do lugar comum. E sair do lugar comum demanda que eu entenda do que estou falando. Eu não posso ser alguém que está olhando por trás de uma vitrine, então esse trabalho, os dois trabalhos demandaram pesquisa, envolvimento, ir a campo, entender as duas realidades. Só não consumi droga.

[...]

E te digo uma coisa. É muito... Segurar uma pedra de crack na mão é uma experiência para mim, foi uma experiência para mim muito marcante. Caramba, é isso aqui que gera tudo o que a gente está vendo aqui. E é uma coisa insignificante. Parece uma lasca de queijo parmesão. Exatamente isso. Parece uma lasca de queijo parmesão. E você pensa assim, meu Deus... Por exemplo: uma coisa que eu sempre quis entender era por que as pessoas viciadas em crack vão para a rua.

[...]

Ocorre que tem uma questão do crack, que é a primeira droga que tira a pessoa de dentro de casa. Todas as outras drogas você consegue ir a algum lugar, comprar e voltar para casa e consumir. O poder do crack é tão grande que ele cria um ciclo vicioso que não dá tempo. Ele tem que conseguir o dinheiro, comprar e consumir muito rapidamente.

[...]

Então não é porque essas pessoas estão indo para a rua porque elas querem viver na rua. A escravidão à qual elas se submetem é muito grande, então eu preciso conseguir dinheiro, eu preciso estar perto de uma boca. Como escritor eu preciso ter essa consciência. Conseguir o dinheiro, comprar a pedra e consumir muito rapidamente. Porque a única maneira de eu combater a ressaca, que é a noia... Porque o efeito da droga é muito pequeno. É um minuto, um minuto e meio, no máximo dois. Os próximos quarenta são a noia. A noia de que “estão me perseguindo...”. A única maneira que eu consigo eliminar essa noia é consumindo mais.

[...]

Não dá tempo. Ninguém escolheu ir para a cracolândia, ninguém escolheu estar na rua, viciado. É que não tem escolha. Não é opção, é falta de opção. Como escritor eu não posso carregar esse preconceito. Não dá para ir lá na boca, comprar sua pedrinha e voltar para casa. Quem se vicia em crack tem urgência. Não existe esse tempo. Então, ele é a primeira droga que tira a pessoa de dentro de casa. É por falta de opção. (Anexo).

Os aspectos narrativos dos livros são o resultado de uma parceria: a relação entre o escritor e o sujeito herói da trama. Assim, nasce dessa junção uma linguagem decorrente de um relato oral marcado por desmembrar, através da memória, o sujeito presente e o sujeito representativo de um passado. Cabe destacar que quem é descrito na narrativa não é mais o sujeito daquela época, mas sim o que é lembrado por outro no momento dos relatos ao escritor/biógrafo; tal memória está sujeita a uma interpretação subjugada à memória do biografado, assim como ao prisma artístico do escritor jornalista. Dosse (2009) fala, portanto, sobre essa tensão que a biografia apresenta em sua gênese:

Gênero híbrido, a biografia se situa em tensão constante entre a vontade de reproduzir um vivido real passado, segundo as regras da *mimesis*, e o pólo imaginativo do biógrafo, que deve refazer um universo segundo a sua intuição e talento criador. Essa tensão não é, decerto, exclusiva da biografia, pois encontramos no historiador empenhado em fazer história, mas é guindada ao paroxismo no gênero biográfico, que depende ao mesmo tempo da dimensão histórica e da dimensão ficcional. (DOSSE, 2009, p. 55)

Tarquini revela, ainda, apontamentos sobre o tema da memória:

Nossa própria memória é formulada, então ela é, de alguma maneira recriação, ela tem uma ficcionalidade, porque se nós dois passarmos por uma experiência X, quando a gente for contar, existe uma possibilidade enorme de ter diferenças.

[...]

Somado a isso, o escritor, seja o sujeito que experienciou ou que está contando, também dá a sua cor datinta. (Anexo).

O antagonismo fica claro e, nos casos aqui estudados, o biógrafo teve maior liberdade, a partir do acordo com a editora e por meio de contratos. Partindo dessa ideia, em relação a essa objetividade, é base destacar que o trabalho de Tarquini foi investido de uma profunda investigação, como, por exemplo, quando ocorreu a ele, sempre que possível, entrevistar testemunhas oculares dos fatos narrados. Tal ação fez com que o jornalista, em diversos trechos, compusesse a narrativa de maneira diferente do que Pacheco e Nacer haviam relatado, já que o acordo assinado entre o editor e os biografados autorizava a liberdade ideológica de Tarquini.

O ponto de vista, seja do jornalista ou do herói destacado, é permeado por múltiplos olhares, nos quais o que se sobressai não é o real, mas a tentativa de criar uma verossimilhança, já que as imagens captadas denunciam uma subjetividade multifacetada: aquilo que o escritor quer destacar para que nós também vejamos pode ser algo que o biografado gostaria de obliterar. Tarquini relata sobre isso na entrevista:

Eu não sei o que ele esperava do livro e o que ele esperava conseguir com o livro. Eu não sei se ele... Porque assim, da mesma forma que eu não faço

nem apologia e nem crítico, eu também não limpo a barra do personagem. Se o personagem tem problema de caráter, se ele tem conscientemente escolhas ruins elas vão ser mostradas ali. Para um jornalista, como eu, a verdade vem acima de tudo. Tudo bem, a gente pode ficar aqui o resto da vida discutindo verdade objetiva, mas, por exemplo, em nenhum momento eu falo que ele é uma pessoa boa, ele não é mostrado como uma pessoa boa; ele é mostrado como ele é, na minha visão e pelo que ele me contou, pelo que ele me falou. Então, talvez, não sei se ele não gostou... Eu nunca perguntei por que ele não gostou. Ele conversou com o editor, conversou com outras pessoas, e um dia ele me ligou para dizer que queria escrever outro livro. Tudo bem, não vai poder porque, enfim, eu entrei com o livro e ele entrou com a história, e ambos vendemos os direitos dele, da história, e eu do texto, então durante os próximos 20 anos a editora é dona dessa história e desse texto. Se ele quiser, ele pode contar a história dos Três Porquinhos, a história que ele quiser, mas a história dele ele já vendeu uma vez, não dá para vender duas. (Anexo).

Outro exemplo diz respeito à cena em que Pacheco é espancada pelo pai:

Passou pouco tempo até que cheguei em casa e vi minha mãe com aquela expressão terrível que só ela sabe fazer quando está braba. Ela disse apenas: “Não agüentei e contei tudo para teu pai”. Nisso, eu o vi vindo da sala na minha direção. Sem dizer nada, começou a me bater, bater, bater. De mão fechada, aberta, de tudo quanto é jeito. Não sei como, começaram a chegar pessoas lá em casa: minhas irmãs, os amigos delas, meu cunhado. Virou platéia. O meu pai me arrastou até o sofá e continuou batendo. Quando ele cansava, eu pedia pra ele bater mais. Já que não tinha conseguido me matar, aquela era a chance: “Me mata de uma vez. Eu deixo você me matar”; ele dizia: “Eu vou te matar, mesmo, de pancada”.

Resolvi enfrentar. Não derramei uma lágrima sequer. Queria me mostrar forte, por mais machucada que tivesse. Meu pai falou que já tinha falado com alguns juízes amigos dele e que eu ia direto para a Febem. Apanhei até a hora em que meus pais saíram para dar queixa de mim. Fiquei sendo vigiada pelas minhas irmãs, que, claro, me censuraram. Me “lembraram” de que eu havia sido adotada por amor, que eu tinha tudo que elas nunca tiveram, pois nem sempre meus pais tiveram grana. Mas eu enfrentava todo o mundo, nem sei por quê. Na volta meu pai continuou a me bater, até cansar. Fui para o meu quarto e me deitei com a roupa que estava, sem nem tomar banho. Ele entrou no quarto, me deu um tapa no rosto e disse “Toma mais um”. Foram três dias assim, até que ele parou de me bater. (SURFISTINHA, 2005, p. 71-72).

Na sua versão, neste caso a relatada para Tarquini, ela se coloca enquanto vítima de uma família autoritária e de um pai abusivo, sendo este o motivo pelo qual teria fugido de casa. Já a versão que consta no livro atribui tal espancamento como decorrente do roubo das joias da mãe de Raquel, e a conseqüente venda destas por um preço irrisório numa loja de penhores, atos cometidos pela garota. O fato desconcertante é que a versão que consta no livro fora relatada por uma tia de Pacheco, que Tarquini conheceu através das investigações para compor o livro. Percebemos o compromisso do autor com a imparcialidade e o engajamento

em ouvir os dois lados da história, não dispensando, ao mesmo tempo, sua liberdade artística e intelectual:

Se você perguntar para mim “Você acreditou em tudo o que ela te contou?”, eu vou te dizer “não”, tanto que assim, houve um momento bastante crucial que, enfim, por não confiar exatamente na memória... Por exemplo, a história do roubo das joias ela não tinha me contado.

[...]

Porque assim, a maneira como ela me contou, a versão *pret-a-porter* que ela tinha da história dela, deixava no ar a ideia de que o pai dela tivesse abusado dela, de que aquele pai era um crápula. Não sei, tem alguma coisa nessa história que não está batendo. E eu costumo dizer assim, que existe a Nossa Senhora do Bom Repórter, que quando você procura, você acha. E eu consegui um contato com a família dela, com uma tia, que, enfim, me contou a história. E eu lembro que no dia que a gente tinha “terminado” as entrevistas, eu falei “olha, Raquel, legal e tal, mas eu quero te contar uma outra história, que é a história de uma menina bláblábla”. Foi meio chocante para ela entender que eu não ia escrever o livro que ela tinha na cabeça dela.

[...]

E a reação dela não foi... Não foi muito boa. Mas aí eu falei “olha, eu só vou escrever esse livro se eu chegar o mais próximo possível da verdade”. Porque assim, ela me contou da surra, me contou de... Por isso ela resolveu sair de casa e eu pensei “tem alguma coisa nessa história que não bate”. Porque das duas uma: o que leva um casal, que já tem filhas quase adultas, a adotar uma criança? Fiquei pensando: será que ela é filha do pai dela fora do casamento? E o pai, sei lá, obrigou a esposa a cuidar? Não, nada a ver, a história não é essa. Eu descobri que a história não é essa. Esse cara vai lá e bate nessa filha e tranca ela no quarto... Não faz sentido. Eu conheci a Raquel quando ela tinha 19 anos, então com certeza ela tinha a fantasia de que ela ia criar uma narrativa para ela e que aquilo ia virar verdade. Tanto que no filme... O filme cedeu um pouco às fantasias dela. Fizeram uma família nazista para ela, e que não é verdade, não é real. (Anexo).

Tarquini faz um contra-ponto em relação à versão cinematográfica do livro:

Aquela família do filme não existe. O que é triste, porque eu acho a história verdadeira muito mais interessante. Porque você buscar justificativa “ah, coitadinha, com essa família eu também ia fugir de casa”. Não, a história é outra. É uma garota que com 13 anos começou a consumir drogas, começou a roubar dentro de casa para sustentar o vício e o pai descobriu e é isso, essa é a história. E ela foi para a prostituição porque ela achou que tinha que ir, escolheu. O filme já mostra uma menininha, coitadinha, “se eu vivesse numa família dessas eu também ia sair de casa para virar prostituta”, “se eu virasse uma prostituta eu também ia me render às drogas”. Não. A ordem dos fatores alterou imensamente o produto, nessa caso.

[...]

Eu acho mais interessante a história de uma menina que “quer saber, eu vou virar prostituta. Não vou passar o mês inteiro esfregando o meu umbigo num balcão de loja de shopping”. (Anexo).

No livro de Pacheco, a escrita, no que tange a menina/adolescente sob o olhar da mulher adulta, surge como uma necessidade de enfrentar seus fantasmas interiores e tentar

fazer as pazes consigo mesma, o que nunca conseguiu fazer com sua família. Desde os seus dezessete anos, quando fugiu de casa, Raquel não fala com eles; o último “contato” que teve foi com sua mãe, e Raquel apenas deixou uma carta com algumas poucas palavras de despedida e um pedido de perdão. Esta parte do texto é fria, triste e densa, e no contexto geral da obra soa profundamente depressiva, mas paradoxalmente excitante, uma vez que ali ela iniciava sua aventura. A cena, portanto, merece ser estudada:

Sem perceber, comecei a colocar tudo o que queria dizer a ela no papel. Não foi premeditado. Foi espontâneo e sincero, como há muito tempo eu não conseguia ser. Agradei por tudo o que tinha feito por mim, pedi perdão pela dor que ela sentiria, mas deixei claro que estava indo buscar a minha felicidade, onde quer que ela estivesse. Desejei que, dessa maneira, ela e meu pai também pudessem voltar a ser felizes, sem mim, sem meus problemas. Reli a carta, que parecia a de um suicida. Não conseguiria escrever nada diferente, porém. De certa maneira, algo morria em mim naquele dia. [...] “Tchau, mãe”. Ela não respondeu. Ela não se virou. Eu sabia que era para nunca mais. Ela não. (SURFISTINHA, 2005, p. 92).

O ponto de análise destacado aqui é que todo este trecho fora criada autonomamente por Tarquini:

Óbvio que essa cena destacada... Eu peso a mão nas cores, nas tintas, para... Porque assim, aquele momento em que a Raquel sai de casa, por exemplo... Eu inventei aquela história toda de “eu sabia, ela não”... Então, de ela chegar e falar “oi, mãe” e a mãe não falar com ela... “eu sabia, ela não”..., ela escrevendo o bilhete... A mãe de costas, “eu sabia, ela não”. “Tchau, mãe – ela não me responde”... “eu sabia, ela não”... Eu sabia que era para sempre e ela não... E assim, é óbvio que eu inferi que essa mãe não estava sabendo de nada. Eu não fui lá e perguntei “então a senhora sabia que naquele dia ia acontecer?”. Só que assim, é 99,99% de probabilidade de que ela realmente não soubesse de nada. (Anexo).

Os fatos transcritos aqui nos levam a um ponto de discussão sobre a metodologia da produção do texto biográfico, que se dá sobre a proximidade ou não entre o biógrafo e o biografado, sobre a possibilidade de haver afinidade entre eles. Essa questão torna-se muito marcante, pois, para alguns teóricos, a ligação entre ambos seria de suma importância para que a idealização da biografia ocorra de maneira fértil. Entretanto, outros teóricos compreendem que esta ligação pessoal poderia comprometer a construção do texto e sua objetividade necessária. Tarquini é incisivo quanto a isto:

Você é um confidente. Eu não viro amigo dos meus personagens.

[...]

Eu não viro amigo dos meus personagens, assim como eu não viro amigo das minhas fontes jornalísticas. Eu acho que o jornalista tem que ter um campo muito limpo com relação a isso. É como um psicólogo que não vai fazer terapia com alguém da família.

[...]

Você tem que ter uma parcialidade, você tem que ter um espaço em branco, digamos assim, para trabalhar. Mas é óbvio, durante o trabalho você constrói uma relação de confiança que tem que ser muito grande, sei lá, Fabian me contando que vendia o corpo dele para o sexo, por dinheiro, não é uma coisa fácil de você contar nem para o seu analista, quem dirá para um estranho. (Anexo).

O jornalista, então, ouve as confissões de seus biografados sem, ali, criar laços afetivos ou julgamentos que possam atravessar, de forma negativa, a fabulação sobre aquelas vidas. É um tanto impossível a ele, todavia, não imprimir na escrita desses textos as suas impressões sobre o que ouviu de Pacheco e de Nacer, mas, para evitar cair em demasiado nessa armadilha, Tarquini recorre a pesquisas de campo, a entrevistas com familiares dos seus futuros heróis e à posterior validação de tudo isso na elaboração de uma linguagem capaz de aliar ficção e verdade, trazendo à tona a possibilidade de realidade esperada e afirmada, depois, pelo seu leitor.

É possível que Raquel e Fabian preferissem suas versões um tanto vitimadas das suas histórias. A garota tinha uma relação bastante difícil com a família adotiva, e o *playboy* vinha de um lar desfeito e confuso. Isso, no entanto, não causou em Tarquini as impressões que, por exemplo, foram traçadas no filme sobre a vida de Bruna Surfistinha, o qual colocou a menina em posição de vítima em muitas circunstâncias. Verdade cabal ou não, o jornalista optou por clarificar sujeitos mais reais, por assim dizer, que traziam em suas próprias memórias e nas narrativas do presente a representação não somente de suas realidades pessoais, mas de grupos marginalizados pelas condições em que vivem, por escolhas pessoais, lares não entendidos como estruturados ou ainda por nada disso. Para contemplarmos essa questão, vale lembrar que o próprio Fabian não aprovou, no fim, o que foi apresentado sobre si no livro, não querendo dar continuidade aos ganhos relacionados à produção sobre a sua vida numa possível produção cinematográfica, o que foi factualmente cogitado.

O que emana dessas avaliações são, portanto, as tentativas de se chegar a uma verossimilhança que possa ser aceita pelo leitor e não a uma verdade absoluta. Nesse processo, momentos e sensações podem ser propositalmente esquecidos, assim como trazidos à mente e à voz, compondo *representações*, e vale o grifo na palavra, desses sujeitos. Tarquini preencheu as lacunas dessas tramas com as suas idas à cracolândia e com as conversas com a tia de Raquel, por exemplo. Podemos dizer que a metodologia que antecede a escrita em si é quase mais exaustiva do que esta, pois Tarquini adentrou em ambientes e situações totalmente desconhecidos para ele. Ele mesmo compôs, então, suas

personagens que, como vimos, são heróis de si mesmos e de um homem só, o jornalista-escritor. A singularidade de quem narra essas histórias é, portanto, narrativa e, de certa forma, criação, pois diferente disso essa construção do Eu seria uma quimera (RICOEUR, 1997).

Existe, desse modo, a linha tênue entre a recepção do relato “real” e a manipulação criativa da linguagem, sendo esse o meio termo necessário e valioso para a construção de uma obra, o que cria a verdade aparente possível de ser recebida pelo leitor como a verdade das situações. O próprio Tarquini confessa, na entrevista exposta no Anexo deste trabalho, que há a escolha intencional de expressões e palavras a partir dos depoimentos recolhidos. Além, portanto, desse emaranhado, há o tom a ser dado ao texto, que prioriza um linguajar próximo ao cotidiano, o que dá voz às personagens, como se elas mesmas estivessem ali confessando ao leitor os momentos mais solapados de suas vidas. O que se espera disso é, sobretudo, a expressão catártica do leitor, que pode, e deve, se sentir nauseado e tomado pelas emoções que nascem do sofrimento alheio transcrito em papel.

Não que *O doce veneno do escorpião* e *Vinte mil pedras no caminho* sejam obras de cunho denunciativo, que alertam, de forma didática, sobre os perigos de uma escolha profissional ou do uso excessivo de entorpecentes. A literariedade é o trabalho de Tarquini com o material bruto e com a palavra, é o que confere valor estético à obra e que permite que esta seja enquadrada num gênero específico sem que perca, por isso, valor crítico, e que talvez possibilite, ainda, ganhar pontos no mercado editorial.

Tudo está alicerçado, portanto, na maneira escolhida por Jorge Tarquini para contar essas histórias. As personagens quase que se aproximam daquelas encontradas nos subsolos dostoiévskianos, exauridas de suas próprias filosofias sobre o que é ser um indivíduo uno em meio a outros tantos num universo de infinitas possibilidades de se viver, entre seus “crimes”, reforçando as aspás, e os castigos que provêm destes, entre as ações do passado lembradas na predição de um presente – ou até mesmo de um futuro –, que inevitavelmente retornará a esse momento que a memória e a consciência insistem sempre em trazer. Que a literatura, sobremaneira, trouxe, flanando ora pela possibilidade de um acontecimento real, ora pela criação ficcional que corrobora essa sensação proposital de verdade. Hoje, Pacheco e Nacer são outros em relação àqueles Eus do passado: essa outridade é, ainda assim, responsável por essas identidades pretéritas, e o falar de si, construir a própria narrativa (com o trabalho singular de Tarquini), reconstrói também aspectos difíceis de serem lembrados ou até mesmo assumidos, e sugestionam ainda um perdão sobre si mesmos.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Sob muitas perspectivas, o processo criativo ou de criação artística é, em si, se analisado enquanto objeto de estudo, um ato que encanta e fascina, mesmo estando cheio de obscurantismos e misticismos. Entretanto, este estudo de caso nos mostrou que é, no mínimo, instigante o ato composicional, sendo ele também muito técnico e deveras cansativo. Não estará sempre cheio de inspirações sopradas de uma leve brisa cheia de criatividade, pelo contrário: Tarquini nos mostrou o quão desafiador e pesado pode ser este processo.

As drogas e a prostituição revelaram-se temas desafiadores e ao mesmo tempo pertinentes para a análise da existência do homem na sociedade contemporânea, ou dita pós-moderna, e, neste caso, funcionaram como mote para a criação literária. Esta problematização proporcionou um argumento artístico de excepcional expressividade, pois a partir dela foi mostrado um conteúdo sensível que trouxe à tona diversas questões da teoria da composição.

Ao apresentar os conflitos íntimos de duas existências que primam pela liberdade e pela volúpia, por assim dizer, dando vazão, inconscientemente ou não, aos seus desejos mais libidinosos, o escritor acabou apresentando também a própria existência de grupos sociais, neste caso, marginalizados, que foram parte da própria matéria-prima da criação artística. Estes fenômenos da existência em sociedade, da mesma forma que os modos como o autor dá sentido a eles, constituíram, dessa maneira, a substância do conteúdo e da forma literária em sua construção.

Em razão das recorrentes associações da prostituição e do vício a uma ideia de elemento de dissidência, estado de desregramento ou comportamento transgressivo, entre tantas outras concepções, os marginais são vistos nos horizontes sociais como uma degeneração, muitas vezes causando repulsa, como um desvio, um sujeito à deriva, cuja presença na sociedade causa mal-estar e ameaça. Entretanto, Tarquini conseguiu apresentar em suas personagens um lado humano muitas vezes obliterado para quem apenas os vê de fora; tais figuras aparecem, muitas vezes, como vultos espectrais, especialmente à noite, nas grandes cidades. Percebemos, nas obras, que é como se vivessem em outro mundo, mas, através da leitura das narrativas, o leitor observa o quão perto dele estes seres se encontram.

A pesquisa auxiliou na desconstrução de uma visão tradicional a respeito do conceito de autor e também do de autoria. No caso aqui estudado, a figura tradicional do autor é artisticamente transgredida, observada e analisada com outra proposta, diferente, mas relevante, porque traz, em sua singularidade e na intersecção com as vozes adquiridas, uma proposta de dupla autoria, o questionamento de leis e valores pré-estabelecidos. Assim, esse

engendramento proposital faz emergir um novo caráter sobre a aporia da criação composicional que ultrapassa a realidade sócio-histórica imediata, revelando-se, nisto mesmo, um forte mote literário.

## REFERÊNCIAS

- BAKHTIN, M. O autor e personagem na atividade estética. In BAKHTIN, M. **Estética da criação verbal**. 4. ed. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2003. [1920-1924]
- \_\_\_\_\_. O todo semântico da personagem. In BAKHTIN, M. **Estética da criação verbal**. 4. ed. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BARTHES, Roland. A morte do autor. In **O Rumor da Língua**. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: **Magia e técnica, arte e política**. Obras escolhidas, vol. 1. São Paulo: Brasiliense, 1996.
- CHAGAS DA COSTA, Monica. **George Eliot, o nome na capa de The Mill on the Floss**. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Porto Alegre, p. 166, 2016.
- MADÉLENAT, Daniel. **La biographie**. Paris: PUF, 1984.
- DOSSE, François. **O desafio biográfico** – escrever uma vida. São Paulo: Edusp, 2009.
- FOUCAULT, Michel. **O Que é um Autor?** Lisboa: Vega, 1992.
- FRANGELLA, Simone Miziara. **Corpos urbanos errantes**: uma etnografia da corporalidade de moradores de rua em São Paulo. Tese. IFCH/UNICAMP. Campinas, São Paulo, 2004.
- FRUSCIANTE, John. Life's a bath. In *Smile from the Streets You Hold*. Los Angeles: Birdman Records, 1997.
- HOUAISS, Antônio. **Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 1996.
- JAMESON, Fredric. **Pós-modernismo**: a lógica cultural do capitalismo tardio. São Paulo: Ática, 1997.
- LAJOLO, Marisa; ZILBERMAN, Regina. **O preço da leitura**: leis e números por detrás das letras. São Paulo: Ática, 2001.
- \_\_\_\_\_. **A formação da leitura no Brasil**. São Paulo: Ática, 1996.
- LEJEUNE, Philippe. **O pacto autobiográfico**: De Rousseau à internet. Belo Horizonte: UFMG, 2008.
- NACER, Fabian Penyy; TARQUINI, Jorge. **Vinte mil pedras no caminho**. São Paulo: Geração Editorial, 2015.
- PESSOA, Fernando. **Páginas de estética e de teoria e crítica literárias**. Georg R. Lind e Jacinto P. Coelho (org.). Lisboa: Ática, 1973.

RICOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Trad. Alain François et al., Campinas: Editora da Unicamp, 2007.

\_\_\_\_\_. **Tempo e narrativa**– Tomo III. Trad. Roberto Leal Ferreira. Campinas: Papyrus, 1997.

SANTIAGO, Silvano. O narrador pós-moderno. In: **Nas malhas da letra**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

SURFISTINHA, Bruna. **O doce veneno do escorpião**: o diário de uma garota de programa. São Paulo: Panda Books, 2011.

TEZZA, Cristóvão. Sobre O autor e o herói – um roteiro de leitura. In: FARACO, Carlos Alberto et al. **Diálogos com Bakhtin**. Curitiba/PR: Editora da UFPR, 1996.

## ANEXO A

### TRANSCRIÇÃO DA ENTREVISTA COM JORGE TARQUINI

FC – Felipe Chites

JT – Jorge Tarquini

FC – Nessa primeira parte eu queria selecionar a questão legal, burocrática. Isso também está sendo levantado na pesquisa. Eu não vou perguntar valor específico. Mas, o senhor sabe me dizer alguma coisa a respeito dos valores que o senhor recebeu? Quero dizer, você foi pago à parte para escrever?

JT – Não...

FC – São divididos os direitos autorais?

JT – Dividimos os direitos autorais.

FC – Certo. E houve um acordo com a Raquel Pacheco? Eu imagino, preestabelecido da tua porcentagem...

JT – Tanto com ela quanto com a editora.

FC – E o problema sobre a autoria do livro?

JT – Foi na venda do livro para o exterior. Porque até hoje eu ganho direitos autorais no Brasil, tanto do filme quanto da série, do livro...

FC – Da série, que tem agora na Fox?

JT – Sim.

FC – E quanto a isso ficou tudo certo?

JT – Sim, no Brasil eu recebo meus direitos autorais, tranquilamente. Mesmo as pessoas dizendo que eu não sou o autor, desde sempre eu ganho meus direitos autorais. Eu sou o único não autor que ganha direitos autorais (risos).

FC – Isso leva a uma segunda pergunta: o senhor já escreveu algum livro como *ghost writer*, o senhor trabalha como *ghost writer*?

JT – Não.

FC – Não é uma profissão em que o senhor atua?

JT – Eu tenho uma empresa, que é uma produtora de conteúdos, em que a gente faz determinados trabalhos, por exemplo... No ano passado a gente fez um livro de 65 anos da ESPM, mas a minha empresa é quem assina. Já em outros casos não. Então, por exemplo, o

livro dos 50 anos do grupo Silvio Santos eu assino como autor.

FC – Certo. Que bacana. O senhor poderia explicar mais sobre esse livro? Não é sobre o Silvio Santos...

JT – Não, é sobre... É um livro sobre os 50 anos do grupo Silvio Santos. Toda a história do grupo Silvio Santos.

FC – Ah, sim. E quem assina esse livro é o senhor?

JT – Como autor, sim.

FC – A questão que eu pergunto: como as pessoas hoje chegam até você? Ou antes disso: inicialmente, como iniciou esse contato da Bruna, da Raquel Pacheco, com o senhor? E no segundo momento, do Fabian Nacer?

JT – Nas duas vezes as editoras me procuraram. Na primeira vez foi a Panda que me contactou, com a ideia de escrever o livro da Bruna e, enfim, e foi dessa maneira. E com o Fabian começou com um processo por outra editora, que é a Melhoramentos, que queria fazer um livro paradidático contando a história do Fabian, só que, enfim, se tornou inviável fazer um livro paradidático com esse conteúdo, então a Melhoramentos abriu mão da obra e foi quando eu levei o livro para a editora Geração.

FC – Interessante o que o senhor colocou, de ser paradidático; é uma pequena crítica que eu colocaria. O livro começa um pouco com essa questão de orientar aos pais, aos jovens... É o primeiro trago no cigarro, o primeiro baseado. Isso pode levar a um caminho sem volta. Essa parte ficou um pouco, realmente, paradidática. Mas, em geral, de minha parte, achei o livro absolutamente incrível, absolutamente bem escrito; as descrições são muito reais e as próximas perguntas vão cair nessa dimensão...

JT – É que quando a gente foi com o livro para a Geração editorial... Tanto a diagramação quanto a linguagem são voltadas para os jovens. Ele não quer ser um livro para adultos. Ele quer ser um livro para ser acessível também para a garotada, digamos assim, por mais pesado que seja a história.

FC – E é muito pesada, na verdade.

FC – Tem um outro livro que o senhor assinou como co-autor também.

JT – ... que é um livro acadêmico. Enfim, é um livro feito aqui na ESPM, que é um livro de artigos acadêmicos.

FC – Entendi. Eu ia perguntar como surgiu esse lado “artístico” do senhor. Esperava se tornar um escritor? O senhor tem planos de escrever novos livros ou mesmo biografias? Como foi essa gênese dessa... Porque quando a gente escreve um livro também existe um lado artístico. O senhor se vê como um artista também?

JT – Como jornalista sempre foi natural pensar em algum dia escrever livro. Eu não vejo essa divisão, eu não me vejo como um artista. Eu me vejo como jornalista que escreve livros também. Porque, no fundo, todas essas histórias, por serem reais, são grandes reportagens. Então, por mais que a linguagem seja literária, a gente está falando do uso da literatura no jornalismo, então são livros, reportagens, que falam da literatura jornalística, digamos assim. Eu uso a literatura para fazer jornalismo.

FC – Certo. Foi algo natural, por conta do ramo da sua profissão.

JT – Sim. O que não foi natural foram os assuntos, que acabaram, enfim, surgindo e me interessando. São histórias que poucas pessoas querem contar.

FC – Mas, muitas pessoas querem ouvir.

JT – Sim. Tem uma questão muito complicada. Antigamente, as pessoas confundiam o ator com o personagem, então a vilã da novela não podia ir ao supermercado porque ela apanhava. E no jornalismo as pessoas não conseguem entender como determinado jornalista vai se meter a falar disso, vai emprestar seu nome, sua carreira, para isso. É que hoje é um pouco mais comum, mas, quando eu escrevi o livro da Bruna, 12 anos atrás, muita gente criticou.

FC – Um pequeno preconceito, talvez.

JT – Nem tão pequeno. Foi bem grande. Hoje é um pouco mais comum. O que, por um lado, virou uma coisa interessante, porque, enfim, hoje essas histórias caem no meu colo. As pessoas me procuram.

FC – Uma das perguntas, no decorrer, seria essa. Se você é procurado, se você é sondado...

J T– Sou procurado. Direto.

FC – Se você tem hoje projetos de livros?

JT– Tenho. Tenho três projetos que estão, enfim, em gestação ainda. Porque, enfim, óbvio que um dia eu gostaria de escrever uma ficção. Tenho ideias de escrever um romance, uma coisa do gênero. Mas, por enquanto, eu estou só brincando com as histórias reais.

FC – Certo. E essas sondagens que tu tens hoje, três projetos, referem-se a biografias também?

J – Um deles é.

FC – Um deles sim.

JT – Sim.

FC – O senhor receia que seu nome seja ligado a um biografista, digamos assim? Ou você não vê nenhum problema nisso?

J T– Não vejo nenhum problema nisso. Escrever biografias é bem interessante. É uma outra responsabilidade. É um pouco diferente de você escrever uma ficção, que é o que eu disse...

Um dia eu espero escrever ficção. Mas, eu não vejo problema nenhum de tráfegar entre ficção e não ficção.

FC – Certo. Tu disseste a respeito do jornalismo literário. Uma das perguntas que eu separei aqui é a respeito disso. Especialmente no livro do Fabian, existem descrições extremamente ricas, extremamente sofisticadas, muito específicas do que ele passa. Ele teve um processo de mania de perseguição que, alguns anos antes... Eu pesquisei a respeito disso, estudei um pouquinho de psicanálise e afins, e relato de usuários de drogas... Eles relatam que essa mania de perseguição é muito forte, muito profunda. A maneira como ficou registrada no livro ficou muito real e existiu momentos em que eu fiquei nauseado, fiquei tonto lendo. Senti-me tonto pela descrição, como, por exemplo, quando o Fabian invade um prédio abandonado que era uma creche para crianças e ele sente uma perseguição muito real. E essas perseguições na mente do sujeito são realmente reais. Muitos, inclusive, fazem ligação a um aspecto espiritual. O Fabian deixa isso bem claro, que ele sentia essa dimensão, então não seria mais só um devaneio alucinógeno. Teria um aspecto que vai além disso. A minha pergunta, então, mais importante, é como o senhor trabalhou para fazer essa parte específica da narrativa? Foi o herói biografado relatando? Você gravou isso em áudio e reescreveu? O senhor se deu a liberdade de produzir um pouco de ficcionalidade para incrementar essas cenas?

JT – Na verdade, quando você transforma o depoimento de alguém numa obra é óbvio que você tem a escolha de palavras, tem a maneira como você vai descrever. Por mais que eu, como autor, escreva, escrevi ali, naquele livro, em primeira pessoa, como se eu fosse o Fabian, o livro está contado na voz dele, digamos assim. É óbvio que não dá para ser seco. Você sempre vai, com a sua descrição, entender que tipo de reação você quer causar no seu leitor. Você falou, por exemplo, “me senti nauseado”. Isso é proposital. É como um roteirista de cinema quando está fazendo um filme baseado em fatos reais, uma cinebiografia: aquilo é real, só que você usa cores, usa tintas ali que descolam da realidade para que a obra tenha um mínimo de valor literário, no meu caso, ou cinematográfico e artístico no caso de cinema. Óbvio que todas essas histórias foram contadas para mim, foram mais de 120 horas de entrevista para chegar nesse livro. Mas, o processo é um filtro, uma lente. A minha lente. A maneira como eu resolvo contar. Então, por exemplo, quando começa o livro... Ele me contou em dois minutos, como que foi. “Ah, a gente estava em Campos do Jordão, aí me estenderam um baseado e aí eu fiquei naquela, eu não sabia se eu ia, se eu não ia, se eu pegava, se eu não pegava...”. Ou seja, transformar essa oralidade com que ele contou em algo que envolva o leitor para que ele vire a página, que ele continue. No caso das cenas de violência, de invasão, é muito curioso porque você falou de ter tido sensações físicas ao longo da leitura. Eu brinco

que eu precisei de muito tempo para fazer um detox dessa história, porque você imagina: 120 horas de entrevista, mais as transcrições de todas essas conversas...

FC – Foram todas gravadas.

JT – Foram todas gravadas. E depois disso, manuseando tudo isso, para transformar num livro. Então foi um trabalho de exatamente 1 ano: eu comecei no dia 6 de fevereiro e entreguei os originais no dia 5 de fevereiro do ano seguinte. Foram exatamente 365 dias de trabalho. Então, especificamente nessa narrativa, eu tentava buscar como eu consigo colocar o leitor dentro dessa história, porque existem duas coisas muito distintas: uma coisa é o contar e outra coisa é o mostrar. O novo jornalismo se baseia no *showdown talk*: mostre para mim, não me conte. É mais ou menos o seguinte: vou te contar o sonho que eu tive: aí eu estava na praia, aí o mar estava meio mexido, aí minha mãe vinha vindo... No quarto “e aí” você já está querendo que eu acabe logo, que eu acorde rápido, porque eu estou te contando, isso não te envolve. Agora, quando eu viro para você e falo “eu tive um sonho. Era uma praia deserta, o mar mexido, um céu cinza. Minha mãe vindo na minha direção...”, garanto que você tem uma praia, um céu, uma onde e uma mãe na sua cabeça, esse é o objetivo. O que é diferente de “então, eu estava na praia e aí encontrei minha mãe...”. Você está ligando fatos, e na verdade quando você tem uma narrativa literária você mostra e quer que cada leitor tenha uma rua, um beco, um buraco, um bueiro e um Fabian na sua cabeça. E é isso que te conduz. Então por mais que ele tenha me contado essa história, eu não poderia contar como ele me contou, porque ela está sendo só contada. Eu não posso, é impossível... Livros ruins são livros que contam. Eu não estou dizendo que o meu livro seja bom, mas eu busquei não contar.

FC – Eu acho interessantíssimo pelo fato de ser uma experiência muito específica. Existe hoje, nos últimos anos, muitos documentários ou reportagens sobre a cracolândia, um assunto que está em voga. Mas, essa maneira, num ponto tão íntimo, tão específico, como retratado no livro, essas reportagens não são capazes de mostrar.

JT – Não, não são capazes.

FC – Houve a necessidade de fazer algum tipo de pesquisa mais prática, alguma saída de campo...?

JT – Sim.

FC – ... em ambos os livros. Eu acredito que no do Fabian Nacer tenho sido um pouco mais complexo por conta do tema específico que foi abordado. Como foi essa prática, essa pesquisa de campo?

JT – Eu primeiro tive que pesquisar muita coisa sobre os efeitos das drogas, entender como ela funciona. Entender também como isso impacta na vida de um jovem, porque eu não posso

nem fazer apologia da droga e nem ser um autor censor. Eu não posso censurar meu personagem. Eu tenho que andar num fio de navalha. E, para isso, eu tenho que entender aquele assunto, bastante, para me manter equilibrado nesse fio de navalha. No caso do crack, eu tinha que saber o que era o crack, eu tinha que pegar uma pedra na mão, tinha que saber como se compra, como se vende, eu tinha que, ao invés de só passar de carro na cracolância, ir lá e ver com meus próprios olhos o que era uma pessoa consumindo o crack, qual é o cheiro que tem o crack. Porque a única maneira de você mostrar alguma coisa é vivenciando, ou quando você não vivencia, quando você faz um mergulho para entender essa vivência, porque senão volta a história do meu sonho, e aí, e aí, e aí... E no quarto “e aí” você quer que eu acorde rápido e pare de te contar o meu sonho. Então, na verdade, tem toda uma preparação. No caso da Raquel a mesma coisa: eu tenho que entender o que é uma casa de swing, como é que funciona a vida da prostituição, como é que as garotas de programa... Quem são as garotas de programa... Para entender até que ponto... Porque são histórias conhecidas, todo mundo tem uma ideia do que é uma garota de programa, todo mundo tem uma ideia do que é um viciado em crack. Mas, eu não estava fazendo um livro sobre uma garota de programa ou sobre um viciado em crack: eu estava fazendo um livro sobre Raquel Pacheco, a Bruna Surfistinha, e sobre Fabian Nacer. Eu só posso trazer verdades se eu sair do lugar comum. E sair do lugar comum demanda que eu entenda do que estou falando. Eu não posso ser alguém que está olhando por trás de uma vitrine, então esse trabalho, os dois trabalhos demandaram pesquisa, envolvimento, ir a campo, entender as duas realidades. Só não consumi droga.

FC – Certo.

JT – E te digo uma coisa. É muito... Segurar uma pedra de crack na mão é uma experiência para mim, foi uma experiência para mim muito marcante. Caramba, é isso aqui que gera tudo o que a gente está vendo aqui. E é uma coisa insignificante. Parece uma lasca de queijo parmesão. Exatamente isso. Parece uma lasca de queijo parmesão. E você pensa assim, meu Deus... Por exemplo: uma coisa que eu sempre quis entender era por que as pessoas viciadas em crack vão para a rua. Você sabe me responder?

FC – Você quer dizer: por que elas não consomem em casa?

JT – É. Como outras drogas.

FC – Esse é um dos pontos que estará em algumas dessas perguntas e que está sendo respondido aos poucos. É uma das dúvidas que eu tenho... Eles vão para dentro do bueiro, eles vão para o terreno baldio, eles parecem que têm uma necessidade de se esconder, e em lugares insólitos.

JT – Também. Ocorre que tem uma questão do crack, que é a primeira droga que tira a pessoa

de dentro de casa. Todas as outras drogas você consegue ir a algum lugar, comprar e voltar para casa e consumir. O poder do crack é tão grande que ele cria um ciclo vicioso que não dá tempo. Ele tem que conseguir o dinheiro, comprar e consumir muito rapidamente.

FC – Veja só...

JT – Então não é porque essas pessoas estão indo para a rua porque elas querem viver na rua. A escravidão à qual elas se submetem é muito grande, então eu preciso conseguir dinheiro, eu preciso estar perto de uma boca. Como escritor eu preciso ter essa consciência. Conseguir o dinheiro, comprar a pedra e consumir muito rapidamente. Porque a única maneira de eu combater a ressaca, que é a noia... Porque o efeito da droga é muito pequeno. É um minuto, um minuto e meio, no máximo dois. Os próximos quarenta são a noia. A noia de que “estão me perseguindo...”. A única maneira que eu consigo eliminar essa noia é consumindo mais.

FC – Perfeito.

JT – Não dá tempo.

FC – Eu fico até arrepiado em ouvir isso.

JT – Não dá tempo. Ninguém escolheu ir para a cracolândia, ninguém escolheu estar na rua, viciado. É que não tem escolha. Não é opção, é falta de opção. Como escritor eu não posso carregar esse preconceito. Não dá para ir lá na boca, comprar sua pedrinha e voltar para casa. Quem se vicia em crack tem urgência. Não existe esse tempo. Então, ele é a primeira droga que tira a pessoa de dentro de casa. É por falta de opção.

FC – Sim. É algo que representa o extremo desse âmbito de drogas. Nós não temos no Brasil a tradição de drogas injetáveis... É muito pequeno, como existe na Europa e nos Estados Unidos, especificamente em relação à heroína. Mas, deve ser algo um pouco semelhante. A gente sabe que o fundo do poço, em muitos desses países, diz respeito à heroína. Mas, creio que o crack, tanto quanto, representa o máximo do fundo do poço.

JT – E com um agravante: é uma droga barata.

FC – O agravante é: a droga é muito barata. Realmente, por R\$ 5,00 você compra uma pedra...

JT – Você compra uma pedra que dá para dar oito, dez pegadas ali.

FC – Certo. Uma questão, assim, sobre o Fabian Nacer: a vida dele é um filme. É uma aventura. A juventude, a infância, a história da família, a relação dele com a mãe. Ele foi para os Estados Unidos, ele volta, ele vai para Floripa... Tem uma situação em Floripa, vai até Buenos Aires divulgar um trabalho, volta... Ele se mete em milhões de, vamos dizer assim, me falta uma palavra melhor...

JT – Enrascadas.

FC – Enrascadas. Muito bem. E que tem até um aspecto, guardando as devidas proporções, um tanto quanto cômico. O senhor acredita que ele possa vir, um dia, a se tornar um filme? O senhor teve a intenção de escrever isso como uma possibilidade cinematográfica?

JT – Exatamente.

FC – Eu realmente vejo...

JT – Quase um roteiro.

FC – É, quase um roteiro. Isso estava por trás...

JT – Sim. Óbvio, não é, e não é por vaidade. Eu escrevi o livro obviamente pensando... Quando você está escrevendo e você entende que tem um bom material, óbvio, passa pela cabeça “quem sabe isso, um dia, não vire um filme”.

FC – Certo. E você sabe se tem... Alguém já comentou com o senhor a respeito desse tema?

JT – A gente teve possibilidade de fechar um contrato com o cinema, mas infelizmente o Fabian não quis.

FC – Não quis...

JT – Ele não gosta do livro.

FC – Por essa eu não esperava. O senhor pode falar um pouquinho mais sobre esse tema? Ele não ficou contente com o resultado final?

JT – Eu não sei o que ele esperava do livro e o que ele esperava conseguir com o livro. Eu não sei se ele... Porque assim, da mesma forma que eu não faço nem apologia e nem critico, eu também não limpo a barra do personagem. Se o personagem tem problema de caráter, se ele tem conscientemente escolhas ruins elas vão ser mostradas ali. Para um jornalista, como eu, a verdade vem acima de tudo. Tudo bem, a gente pode ficar aqui o resto da vida discutindo verdade objetiva, mas, por exemplo, em nenhum momento eu falo que ele é uma pessoa boa, ele não é mostrado como uma pessoa boa; ele é mostrado como ele é, na minha visão e pelo que ele me contou, pelo que ele me falou. Então, talvez, não sei se ele não gostou... Eu nunca perguntei por que ele não gostou. Ele conversou com o editor, conversou com outras pessoas, e um dia ele me ligou para dizer que queria escrever outro livro. Tudo bem, não vai poder porque, enfim, eu entrei com o livro e ele entrou com a história, e ambos vendemos os direitos dele, da história, e eu do texto, então durante os próximos 20 anos a editora é dona dessa história e desse texto. Se ele quiser, ele pode contar a história dos Três Porquinhos, a história que ele quiser, mas a história dele ele já vendeu uma vez, não dá para vender duas.

FC – E para que possa ser feita uma... Possa se tornar um filme, esse livro, é necessário o aval dele também?

JT – Sim, porque a gente divide os direitos.

FC – Existiu alguma diferença nos trâmites legais, no que diz respeito aos direitos no livro do Nacer que o senhor mudou, que o senhor ficou mais precavido, em relação ao que ocorreu com a Bruna Surfistinha?

JT – Não, só fica mais claro...

FC – O senhor deixa claro por e-mail que tinha uma pequena preocupação ao tratar do livro da Bruna.

JT – É, porque, na verdade, a minha diferença, o meu problema foi a venda dos livros no exterior, que eu não recebi um centavo. Se você jogar na Amazon, e o nome da Raquel Pacheco, nós aparecemos juntos como autores nas edições internacionais. Só que assim...

FC – E ao que me parece é absurdamente grave, porque eu sei que teve bastante vendagem no exterior.

JT – Sim.

FC – E o senhor sabe colocar o que foi alegado para que o senhor não tivesse essa porcentagem...?

JT – Que o meu contrato não previa isso. E aí quando houve a ação eles... Porque a única maneira que eu tinha de requisitar uma parte das vendas no exterior era eu também ser reconhecido como autor.

FC – Então no trâmite judicial você não é reconhecido como autor do livro?

JT – Não, porque a justiça disse que não houve nenhum trabalho intelectual no que eu fiz. Eles imaginaram que a Bruna sentou, que a Raquel sentou e me ditou o livro, que eu só datilografei.

FC – O senhor deve imaginar que, do ponto de vista da teoria literária, isso não condiz nem um pouco.

JT – Não no jornalismo. Eu não escrevo as minhas próprias histórias...

FC – Você pode falar, não é...

JT – ... Eu assino as minhas matérias, eu nunca vivi as minhas matérias.

FC – Então eu me coloco, assim... Com um absurdo, que certamente você, no mínimo tanto quanto ou mais, é o autor da obra, e assim deveria ser encarado. Mas, o trâmite judicial colocou o senhor como...

JT – Não, eu não sou o autor.

FC – Apenas um escrevente, alguém que registrou.

JT – É, simplesmente ela ditou para mim o livro e eu simplesmente anotei o que ela disse. Não houve nenhum trabalho intelectual da minha parte.

FC – Uau, isso é um soco no estômago... Me falta alguma palavra melhor. E o senhor se

sentiu como frente a isso?

FC – Por um lado existe a questão econômica, claro, mas por outro é a questão da dedicação...

JT – Mas não tem problema nenhum, porque assim... Isso para mim é o de menos, para ser bem sincero. Porque o meu nome está lá no livro; não está na capa, mas está lá na folha de rosto, que é uma coisa, enfim. Está nas fichas catalográficas no exterior, então assim... Uma coisa a gente aprende com o passar do tempo: a verdade, cada um tem a sua. A minha eu sei qual é. Eu sei o que eu fiz, eu sei qual foi a minha participação nesse livro e, enfim, tanto que eu recebo direitos autorais até hoje.

FC – Ficou garantida a tua parte...

JT – Aqui no Brasil. Agora é estranho, não é, alguém que ganha, alguém que não é o autor, ganhando direito autoral.

FC – Realmente.

JT – Se eu tivesse, por exemplo, vendido a minha mão de obra para fazer como *ghost writer* uma obra e cobrei, sei lá, R\$ 10.000,00, fui lá, ganhei e entreguei, isso é uma coisa. Outra coisa é eu até hoje receber direitos autorais.

FC – Pelo filme vocês continuam recebendo.

JT – Mesma coisa. Pelo filme, pela série.

FC – O que deve ter sido uma boa, vamos dizer, um bom trabalho.

JT – Sim.

FC – Uma boa remuneração.

JT – Sim, deu uma boa remuneração (risos). Assim, no começo eu me sentia muito mal, mas aí uma hora você vira e diz assim “quer saber?”. Quero ver alguém chegar na minha frente e dizer que eu não escrevi esse livro. A justiça pode dizer o que ela quiser. Eu queria que alguém viesse e falasse para mim, olhando no meu olho, que eu não escrevi aquele livro.

FC – Certo. Na contracapa do livro da Raquel Pacheco está escrito “Relatos para Jorge Tarquini”. E, no entanto, o teu nome não aparece na referência biográfica, especificamente. No do Fabian Nacer o teu nome aparece. Isso representa alguma mudança? Foi uma questão que o senhor fez questão de que tivesse o teu nome ali?

JT – Sim, sim.

FC – Para evitar qualquer problema...

JT – Para evitar qualquer problema. Para que alguém um dia diga que, na verdade, o Fabian ditou o livro para mim.

FC – Certo. E embora o Fabian não tenha ficado tão contente com o resultado do livro, o que me impressiona, porque o livro é muito bom... Ele não teve interesse inicial de ser feito um

filme...

JT – Então, nós tínhamos até uma proposta já, enfim, de contrato...

FC – Não era lucro para ele como alguém que está construindo um projeto de recuperação...?

JT – É. Ele optou por não.

FC – Ou ele é uma pessoa talvez um pouco...

JT – Ele é um personagem complicado.

FC – Existe um pouco disso.

JT – Sim. Ele é aquilo que eu coloquei no livro. Ele tem aquela personalidade. Não digo que seja bom ou que seja ruim; ele é dessa maneira. É uma pena, porque assim que o livro saiu a gente teve a proposta de...

FC – É um roteiro incrível. Eu torço muito para que um dia saia esse filme. Tu acredita que um dia possa sair?

JT – Acho que sim.

FC – Nunca teve vontade de conversar com o Fabian, a fim de tentar convencê-lo?

JT – Não, porque, enfim, o que tiver que ser vai ser. Enfim. Adoraria, mas se não acontecer também, tudo bem.

FC – Ok. E sobre o sucesso do livro da Raquel Pacheco? O senhor esperava que fosse fazer tanto sucesso?

JT – Nunca.

FC – Porque se colocássemos numa realidade brasileira, o número de vendas do livro dela foi extraordinariamente grande.

JT – É uma das maiores vendas do século até agora.

FC – Como o senhor se sentiu? Como foi isso? Quando caiu a ficha?

JT – É engraçado, porque assim, para o jornalista aquilo que já foi para o ar ou foi impresso é passado. Eu brinco que, assim, eu não acordo de manhã e olho para o espelho e digo “Você é o cara que escreveu o best-seller”, não tem isso. Óbvio, te dá satisfação ver o que você fez na lista dos mais vendidos, todo mundo saber o que é, sei lá, não é “eu escrevi um livro, mas nunca ouvi falar”. Então, primeiro que assim, eu trabalhei como jornalista a minha vida inteira, eu trabalhei em grandes veículos, então tem muita essa veleidade, essa vaidade, porque faz parte do meu trabalho, que o que eu faço ser público de alguma maneira. Óbvio que nessa dimensão de “uau”, vender meio milhão de livros, é uma coisa bacana, mas não a ponto de me deixar subir à cabeça, “agora tudo o que eu escrever vai vender um milhão de livros”, não é isso.

FC – Certo. Eu ia falar sobre, agora, uma questão que eu creio que Bakhtin, no livro A

*estética da criação verbal*, afirma isso, existe uma parte... Um capítulo e uma parte que trata de biografias e autobiografias. Ele afirma que mesmo se tratando de livros desse gênero sempre vai ter um aspecto ficcional.

JT – Sim.

FC – Nossa própria memória é formulada, então ela é, de alguma maneira, recriação, ela tem uma ficcionalidade, porque se nós dois passarmos por uma experiência X, quando a gente for contar, existe uma possibilidade enorme de ter diferenças.

JT – Sim.

FC – Somado a isso, o escritor, seja o sujeito que experienciou ou que está contando, também dá a sua cor de tinta.

JT – O seu filtro.

FC – Tem dois momentos que eu creio que possam ser ficcionais nos livros, no caso do Fabian é uma cena absolutamente instigante (risos), absolutamente... Que ele está dirigindo um táxi e ele descobre que o motorista do táxi é o próprio demônio. E ele conversou e ele deseja que ele continue indo para o fundo do poço. A cena é maravilhosa, é um deleite ler essa cena, ela produz uma imagem no leitor poderosa, como poucas vezes eu experienciei... E num segundo momento, no caso do livro da Raquel Pacheco, é quando ela pega a arma do pai dela, descreve o peso e que ela era gelada, e tenta dar um tiro dentro da boca. Eu creio que ela era muito jovem para ter essa coragem, e que talvez seja ficcional, o que não desmerece, é claro, porque a literariedade é riquíssima... E no caso do Fabian Nacer, embora eu vou crer que tu possas ter experiências espirituais desse tipo, eu creio que seja um aspecto mais para incrementar a história. O que o senhor quer dizer sobre esses dois aspectos?

JT – O grande problema quando você lida com memória é que todo mundo, com certeza, eu, você, qualquer pessoa, tem uma versão *pret-a-porter* da sua vida. Está pronta. “Ah, me conta...”, e você vai contar mais ou menos do mesmo jeito. Então, primeiro, é preciso vencer essa barreira. Para não cair nessas armadilhas da memória você recorre a outras fontes, você recorre a voltar ao assunto... Porque aí você vai pegando as contradições. Durante as entrevistas, tanto com a Raquel quanto com o Fabian, tudo o que me soava pouco crível ou pouco verdadeiro eu dava um jeito de voltar. No caso da história do táxi ele me contou exatamente isso. É óbvio que ele me contou como um delírio...

FC – Ah sim...

JT – Ele me contou como um delírio. E quando eu estava escrevendo eu falei “não, eu vou usar isso como realidade”, porque mesmo sendo um delírio ele o vivenciou realmente.

FC – Tu colocas a experiência do ponto de vista do sujeito.

JT – Exatamente. Porque para ele aquilo aconteceu. E é óbvio que eu sabia que aquilo era irreal. Ele não tentou me vender como uma experiência mística de um encontro com o demônio, mas na verdade ele ali, quando me contou essa história, a gente deu risada, não é, eu achei muito engraçado, e ele falando “pô, e aí eu saí e eu andava...”... Primeiro que é impossível. Não sei se você já teve a experiência de caminhar por vielas dentro de uma comunidade. Você imagina: você, totalmente doido de crack, se você ia conseguir, e achar caminho, ir de um lado para o outro da favela, pegar uma entrada... E o taxista ficar na porta da favela esperando. Não existe. Não existe...

FC – E ele contou aquilo, na mente dele...

JT – Então assim, foi um dia que a gente estava falando exatamente dos delírios, das coisas malucas que aconteceram, então foi quando ele falou do exército branco, foi quando ele me falou de várias coisas que eu optei por tratar como realidade. Porque só tratando como realidade você consegue se colocar no sapato daquele cara. É a mesma coisa que, por exemplo, eu contar para você... Se eu contar para você o que é o TOC, “ah, então, porque a pessoa tem que checar aquela porta, se ela está trancada, vinte vezes”. Agora, se eu for te mostrar, é assim: “fui lá, mexi na porta, mas virei e, não, a porta está aberta, e tive que voltar para checar”. Eu te coloco numa outra dimensão. Eu faço você experimentar, experienciar aquilo.

FC – Não é uma descrição seca.

JT – Não é uma descrição seca. Então, nesse aspecto obviamente tem a questão do filtro, tem a questão da literariedade...

FC – Artisticidade...

JT – Você vai criando uma representação, dentro de uma curva dramática, como autor... Onde eu quero chegar com essa história: existe um momento, em que eu espero que o meu leitor sinta comigo, trazendo isso para dentro das páginas, tais emoções. É como um roteirista de filme. Eu também sou roteirista. Eu brinco muito com a questão de ter uma curva dramática nos meus livros... É cruel, mas todo roteirista é um manipulador. Eu quero que a sua lágrima caia naquele fotograma, naquele parágrafo. Seu olho vai encher de lágrima até aqui. Aqui tem que entrar alguma coisa que faça essa lágrima escorrer. Eu quero que você veja esse filme ou leia este livro com um sorriso nos lábios, mas eu quero que aqui você estoure numa gargalhada. Eu quero que você se sinta oprimido e com medo num filme de terror, mas é aqui que eu quero que você pule da cadeira. Então, você vai esticando o fio da sua narrativa de uma maneira que, assim, ela mantém a atenção o tempo inteiro. Eu tenho vários amigos que me disseram que, assim que leram o livro... Eu recebi no dia seguinte um monte de

mensagens, às cinco da manhã, às quatro da manhã, “cara, não consegui parar de ler...”...

FC – É essa a sensação...

JT – É nesse sentido que eu falo que nós autores, roteiristas, manipulamos. Não no sentido de manipular os fatos ou a verdade, mas de manipular o efeito desta verdade no meu leitor, que eu quero que ocorra no meu espectador, da minha plateia. Então, nesse caso, foi exatamente isso. Em que momento eu vou... Porque assim, no caso do livro do *Vinte mil pedras*, especificamente, a minha intenção era realmente de inundar o leitor. O leitor vai se sentir inundado da primeira à última página com toda a história. Mas inundado de uma maneira... A ideia... Porque, por exemplo, um romance quer te levar, então você vai sentir aquela atmosfera “romântica” ao longo do livro inteiro. Óbvio que em alguns momentos você vai, aquilo vai, de alguma forma, aflorar, e a minha ideia era que as pessoas se sentissem inundadas. Muitos acham super careta esse papo de pegou uma maconha e virou viciado e vai virar?”. O Fabian defende essa ideia. “Agora vou fazer outra pergunta: quem nunca experimentou nada? Nunca bebeu, nunca fumou, nunca fez nada... E um dia acordou ‘Hoje eu quero uma pedra de crack’?”. “Então, a verdade não está nem aqui no papo moralista, de ‘ah, pegou a maconha e vai virar viciado’, e nem nesse aqui que acha que não”. Eu falo, a verdade é sempre o vértice: entre mim e você não existe verdade. A verdade está ali. É um vértice. Ela não está nem em mim, nem em você.

FC – Certo. E só para não deixar escapar... Aquela cena dramática, muito forte, porque o livro da Bruna tem, embora ele seja um pouco mais enxuto, um pouco mais simples, ele tem uma história que por trás é muito triste, muito pesada, que é de uma adolescente sofrendo bullying, uma adolescente que se sente um peixe fora d’água, a questão de ela ser adotada... A gente que... Para muitas pessoas isso realmente, na psiquê, transforma elas... Que tinha uma tendência a uma sexualidade, que algumas pessoas tem mais que outras... Então, essa história da menina que se transforma numa prostituta para mim é escrita de maneira excepcional, eu acho maravilhoso, triste também, aquela cena que ela se despede da mãe, que a mãe está de costas...

JT – É a minha preferida.

FC – Lavando a louça...

JT – E foi contada em um segundo.

FC – E ela está escrevendo um bilhete e ela sai sem se despedir, aquilo ali é pesadíssimo. Extremamente pesado. A questão é, da minha parte eu achei um pouco menos interessante, e que talvez tenha sido uma das coisas que mais instigou a maioria dos leitores, é a questão do sexo, que são cenas bastante bem construídas, mas que não me acrescentam, pessoalmente,

muito... Para a minha personalidade não cresce a partir disso. Mas, a história da menina se tornar prostituta, essa história mexeu muito comigo, e eu estudo mais especificamente essa parte da narrativa. Aquela cena que ela pega a arma e vai dar um... E clica. Ela é muito forte. Essa cena o senhor consegue dizer se ela foi ficcionalizante ou tu preferes deixar em aberto?

JT – Eu acho que ela é as duas coisas. Eu acho que ela é verdade até um certo ponto e ela é ficção a partir de um certo ponto.

FC – Entendo. Consigo entender.

JT – Então assim: que ela pegou essa arma na mão, pegou.

FC – Sim, entendi.

JT – Eu só não sei se a parte final aconteceu ou se era um desejo... É, eu acho que era um desejo. E mesmo sendo um desejo, existiu esse desejo. Então ele não deixa de ser verdade. O fato de eu não ter me jogado da janela, mas ter chegado até o parapeito é real. E é muito curioso porque, assim, você falou, não é, da estrutura do livro. Na verdade são duas personagens, duas identidades: eu tenho a Raquel e tenho a Bruna. E tem uma sutileza que pouca gente percebe. A Raquel desaparece numa altura do livro e só a Bruna é personagem, e a Raquel só volta depois que o livro acaba, quando ela fala que está deixando de fazer programas.

FC – Sim.

JT – É muito curioso, porque, assim, foi uma aposta arriscada, porque são duas personagens. Eu tenho a Raquel, o texto está com uma fonte normal... A fonte é diferente. Quando é a Bruna está em itálico. A ideia era diferenciar... Diferenciar as personalidades e identidades de cada uma... De quem está contando.

JT – Diferenciar duas personalidades, duas personagens, duas identidades. Uma é a menina gordinha, cheia de espinha, que sofria bullying, e a outra é uma deusa do sexo que cobra não sei quanto para fazer sexo com homens, mulheres e enfim. Mas, enfim, a justiça acha que isso não existe, que eu não fiz nada, mas tudo bem. Até porque existe também um outro lado que, por mais que essas histórias tenham sido as que mais te prenderam, eu também não sei te dizer se a maneira como ela me contou alguns programas eram reais.

FC – Pois é...

JT – Se você perguntar para mim “Você acreditou em tudo o que ela te contou?”, eu vou te dizer “não”, tanto que assim, houve um momento bastante crucial que, enfim, por não confiar exatamente na memória... Por exemplo, a história do roubo das joias ela não tinha me contado.

FC – Me conte sobre isso.

JT – Porque assim, a maneira como ela me contou, a versão *pret-a-porter* que ela tinha da história dela, deixava no ar a ideia de que o pai dela tivesse abusado dela, de que aquele pai era um crápula. Não sei, tem alguma coisa nessa história que não está batendo. E eu costumo dizer assim, que existe a Nossa Senhora do Bom Repórter, que quando você procura, você acha. E eu consegui um contato com a família dela, com uma tia, que, enfim, me contou a história. E eu lembro que no dia que a gente tinha “terminado” as entrevistas, eu falei “olha, Raquel, legal e tal, mas eu quero te contar uma outra história, que é a história de uma menina bláblábla”. Foi meio chocante para ela entender que eu não ia escrever o livro que ela tinha na cabeça dela.

FC – E você tem o direito legal, essa liberdade?

JT – Sim. Eu não vou botar meu nome numa história que não é real e vendê-la como uma história real.

FC – Independente do que a Raquel diz e teria por dizer?

JT – Da mesma forma com o Fabian.

FC – Isso é registrado legalmente, documentalmente isso?

JT – Talvez o Fabian não goste... Não, mas eu me sinto absolutamente tranquilo e à vontade.

FC – Você tem essa liberdade com a editora?

JT – Sim, o editor sabe que eu vou atrás, que eu vou procurar.

FC – Houve protesto por parte dela?

JT – Não, dela não. Acho que o Fabian... Um pouco de ele não ter gostado do livro tem a ver com isso também, de ele, enfim, algumas coisas não terem ficado no fiel da balança das palavras dele. Por exemplo, quando ele fala da agência que o pai trabalhou eu fui atrás, conversei com pessoas que trabalharam com o pai dele...

FC – Certo. Mas para não fugir do que eu te interrompi... Essa questão do roubo das joias para mim foi a gota d’água, que, a partir disso, não teve como voltar ao normal, foi algo que tu buscaste por fora, então.

JT – Sim.

FC – E a reação dela não foi...

JT – Não foi muito boa. Mas aí eu falei “olha, eu só vou escrever esse livro se eu chegar o mais próximo possível da verdade”. Porque assim, ela me contou da surra, me contou de... Por isso ela resolveu sair de casa e eu pensei “tem alguma coisa nessa história que não bate”. Porque das duas uma: o que leva um casal, que já tem filhas quase adultas, a adotar uma criança? Fiquei pensando: será que ela é filha do pai dela fora do casamento? E o pai, sei lá, obrigou a esposa a cuidar? Não, nada a ver, a história não é essa. Eu descobri que a história

não é essa. Esse cara vai lá e bate nessa filha e tranca ela no quarto... Não faz sentido. Eu conheci a Raquel quando ela tinha 19 anos, então com certeza ela tinha a fantasia de que ela ia criar uma narrativa para ela e que aquilo ia virar verdade. Tanto que no filme... O filme cedeu um pouco às fantasias dela. Fizeram uma família nazista para ela, e que não é verdade, não é real. Aquela família do filme não existe. O que é triste, porque eu acho a história verdadeira muito mais interessante. Porque você buscar justificativa “ah, coitadinha, com essa família eu também ia fugir de casa”. Não, a história é outra. É uma garota que com 13 anos começou a consumir drogas, começou a roubar dentro de casa para sustentar o vício e o pai descobriu e é isso, essa é a história. E ela foi para a prostituição porque ela achou que tinha que ir, escolheu. O filme já mostra uma menininha, coitadinha, “se eu vivesse numa família dessas eu também ia sair de casa para virar prostituta”, “se eu virasse uma prostituta eu também ia me render às drogas”. Não. A ordem dos fatores alterou imensamente o produto, nesse caso. Não sei se você chegou a ver o filme...

FC – Já, já, claro.

JT – São duas histórias... Eu acho mais interessante a história de uma menina que “quer saber, eu vou virar prostituta. Não vou passar o mês inteiro esfregando o meu umbigo num balcão de loja de shopping”.

FC – Só que como o meu aspecto são os livros...

JT – Ah, sim, sim.

FC – ... o filme não me interessa como valor representativo.

JT – Então assim. Óbvio que essa cena que você destacou... Eu peso a mão nas cores, nas tintas, para... Porque assim, aquele momento em que a Raquel sai de casa, por exemplo... Eu inventei aquela história toda de “eu sabia, ela não”... Então, de ela chegar e falar “oi, mãe” e a mãe não falar com ela... “eu sabia, ela não”..., ela escrevendo o bilhete... A mãe de costas, “eu sabia, ela não”. “Tchau, mãe – ela não me responde”... “eu sabia, ela não”... Eu sabia que era para sempre e ela não... E assim, é óbvio que eu inferi que essa mãe não estava sabendo de nada. Eu não fui lá e perguntei “então a senhora sabia que naquele dia ia acontecer?”. Só que assim, é 99,99% de probabilidade de que ela realmente não soubesse de nada.

FC – Certo. Em algum momento tu falaste sobre essa coisa de tu teres que fazer um detox. É necessário ter uma certa... Acaba se aproximando muito para poder escrever um texto desses e das pessoas...

JT – Sim.

FC – Você tem que desenvolver uma aproximação de cunho pessoal mesmo? Se tornam um pouco amigos...?

JT – Você é um confidente. Eu não viro amigo dos meus personagens.

FC – Tem que confiar muito na pessoa.

JT – Eu não viro amigo dos meus personagens, assim como eu não viro amigo das minhas fontes jornalísticas. Eu acho que o jornalista tem que ter um campo muito limpo com relação a isso. É como um psicólogo que não vai fazer terapia com alguém da família.

FC – Entendi. Ótimo exemplo.

JT – Você tem que ter uma parcialidade, você tem que ter um espaço em branco, digamos assim, para trabalhar. Mas é óbvio, durante o trabalho você constrói uma relação de confiança que tem que ser muito grande, sei lá, Fabian me contando que vendia o corpo dele para o sexo, por dinheiro, não é uma coisa fácil de você contar nem para o seu analista, quem dirá para um estranho. Imagina você contar que, sei lá...

FC – São com travestis e tinham interesse em ser...

JT – Exatamente. “Eu estava tão maluco que fiz sexo oral num cara”.

FC – Vou me encaminhar para o final porque já é quase uma hora de entrevista. Sei que o senhor é uma pessoa ocupada. Eu quero registrar aqui a minha admiração pelo teu trabalho...

JT – Obrigado.

JT – Bem, te digo que assim, para mim é um prazer, uma honra saber que o meu trabalho pode ser, foi escolhido por alguém para um trabalho tão importante. Porque é como eu falei, nós jornalistas não temos muito essa dimensão. Ganhou um prêmio, vendeu um livro... É um pouco abstrato.

FC – O livro de Bruna é uma marca que ficou criada na cultura pop contemporânea brasileira. Só por curiosidade, agora, a última pergunta: aquele livro, *Cem escovadas antes de dormir*, eu não sei se o senhor já ouviu falar...

JT – Sim, eu li.

FC – Ele foi uma influência para o senhor ou talvez até um mote por parte da editora em querer ter um livro do tipo no Brasil? Eu quero dizer, nós poderíamos dizer que a Bruna Surfistinha seria a versão brasileira de *Cem escovadas antes de dormir*? Ou essa comparação poderia ser uma “ofensa”?

JT – Não... Várias vezes já me perguntaram sobre isso, se eu achava que tinha feito a versão brasileira de *Cem escovadas antes de dormir*. Não, eu acho que não pelo seguinte, a gente está tratando de matérias-primas muito distintas. Porque, de uma certa maneira, a grande força da história da Raquel é que assim: uma menina... Não vou dizer bem nascida porque ela não foi bem nascida, ela foi bem criada... Porque ela foi adotada, enfim... Mas ela foi uma menina que, enfim, teve todos os privilégios da vida: estudou em bons colégios, filha de uma pessoa

influyente da sociedade, estudou em grandes colégios, viajava... Enfim, teve uma vida de privilégios, digamos assim. E é muito curioso porque a gente fala muito dessa história de meninas de classe média que entram para o universo das garotas de programa. Então eu brinco que assim: sabe aquele adesivo “eu acredito em duende”? O dela é “eu sou o duende”. Ela é o duende. Ela é uma menina classe média que escolheu ser... E ela nunca disse, e o livro deixa isso claro, “ah, a prostituição é a falta de opção”. No caso foi por opção: ela gostava daquilo, se deu bem com aquilo e sem arrependimentos. Então, de uma certa maneira, eu acho que essa é a grande diferença: porque a menina do *Cem escovadas antes de dormir*, apesar de umas coincidências, é uma outra trajetória. Porque no meio da trajetória da Raquel tem a questão das drogas, a questão de como ela se livrou delas, o que para mim é um feito, e é verdade aquilo... Ela se trancou com a Gabi dentro do duplex e não saiu de lá enquanto não parava a síndrome de abstinência. Uau. Então assim... Eu nem idolatro e nem critico. É o que eu falei, eu ando no fio da navalha para que as coisas sejam mostradas para o seu referencial, é o referencial do leitor que vai julgar essa personagem, não sou eu. Vai ter gente que vai amar o Fabian e vai odiar o Fabian. Vai ter gente que vai amar a Raquel e vai ter gente que vai detestar a Raquel.

FC – Certo. Obrigado, Tarquiri.

JT – Eu que te agradeço.