

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
FACULDADE DE BIBLIOTECONOMIA E COMUNICAÇÃO  
DEPARTAMENTO DE COMUNICAÇÃO  
CURSO DE COMUNICAÇÃO SOCIAL – HABILITAÇÃO: JORNALISMO

CAROLINA TIMM SEFERIN

**ENTRE O JORNALISMO E A LITERATURA: UM ESTUDO DE *NA PIOR EM PARIS E LONDRES*, DE GEORGE ORWELL**

PORTO ALEGRE

2013

CAROLINA TIMM SEFERIN

**ENTRE O JORNALISMO E A LITERATURA:**  
UM ESTUDO DE *NA PIOR EM PARIS E LONDRES*, DE GEORGE ORWELL

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial para a obtenção do grau de Bacharel em Comunicação Social – Habilitação Jornalismo

Orientadora: Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Aline Strelow

PORTO ALEGRE

2013

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
FACULDADE DE BIBLIOTECONOMIA E COMUNICAÇÃO

### AUTORIZAÇÃO

Autorizo o encaminhamento para avaliação e defesa pública do TCC (Trabalho de Conclusão de Curso) intitulado

.....

.....

....., de autoria de

.....,

estudante do curso de

.....,

desenvolvida sob minha orientação.

Porto Alegre, ..... de ..... de 20.....

Assinatura:

Nome completo do **Orientador**:

CAROLINA TIMM SEFERIN

ENTRE O JORNALISMO E A LITERATURA: UM ESTUDO DE *NA PIOR EM PARIS E LONDRES*, DE GEORGE ORWELL

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial para a obtenção do grau de Bacharel em Comunicação Social – Habilitação Jornalismo

Conceito final:

Aprovado em:

BANCA EXAMINADORA

---

Profª Drª Aline Strelow – UFRGS

Orientadora

---

Profª Ms. Rosa Nívea Pedroso – UFRGS

Examinadora

---

Profª Drª Cassilda Golin – UFRGS

Examinadora

## AGRADECIMENTOS

À minha mãe, pelo exemplo de vida e pelos gestos e conselhos que só podemos receber de quem nos ama de verdade. Ao Guigo, pelas conversas, pela amizade e por me ensinar e aprender comigo todos os dias “que a vida é séria e a guerra é dura”.

Aos meus parentes e vizinhos de Chapecó, dindos Ithi e Valci, Nathi, Matheus, Teura, Fabiano e, claro, Isabela, pelo incentivo e pela confiança, mesmo à distância.

À toda família Timm, por despertar em mim o fascínio em observar e ouvir histórias, e por me ensinarem com amor e paciência o valor da família e das cartas em um jogo de canastra.

À família Seferin, pelo apoio nos momentos de dificuldade e pelo carinho com que me receberam em Porto Alegre.

Aos amigos que fiz durante a faculdade e aos que trago desde o colégio, por compreenderem a minha ausência e insanidade nos últimos meses.

À Profª Aline Strelow, pela paciência e pela sabedoria, por ter acreditado neste trabalho desde o início, por ter me tranquilizado nos momentos de insegurança e por ter me mantido no rumo certo.

Ao Professor Mano, por ter me apresentado à literatura russa, ainda no colégio.

Aos professores das escolas públicas, pela coragem e pela resistência, especialmente aos que eu tive na escola Bom Pastor, por terem constituído a base da minha educação.

À equipe do *Filmes e Trilhas*, Fati, Gilson, Nanda e Gustavo, por me proporcionarem a experiência mais divertida e enriquecedora que tive nesses quatro anos. Ao Gustavo, em especial, pela amizade, por compartilhar os interesses literários, políticos e cinematográficos e por aguentar comigo as frustrações com o jornalismo e com a FABICO.

À todos que me ouviram dizer que largaria o jornalismo, pelos conselhos sensatos e por fazerem parte, de alguma forma, desta história.

*“Jornalismo é publicar o que alguém não quer que se publique. Todo o resto é publicidade”.*

*George Orwell*

*“Um escritor é um homem do seu tempo ou não é. O que escreve será sempre ação política ou omissão”.*

*José Saramago*

## RESUMO

Esta monografia tem como objetivo refletir sobre os elementos jornalísticos e ficcionais que compõem a narrativa de *Na pior em Paris e Londres*, primeiro livro do escritor britânico George Orwell, que conta a sua experiência vivendo com os pobres e miseráveis no final dos anos 20. O presente trabalho se constrói com a intenção de contribuir para o estudo das relações entre a literatura e o jornalismo. Para isso, traz uma reflexão que busca apontar semelhanças e diferenças entre os dois gêneros, destacando manifestações que tumultuaram a fronteira entre eles, como o *Realismo Social* e o Jornalismo Literário (além do seu representante mais famoso, o *Novo Jornalismo*). Ao analisar a narrativa, o presente estudo foca a atenção na postura de George Orwell enquanto narrador-protagonista, sobretudo, em termos de apresentação da história e de construção das personagens. Para isso, tem como método a análise de narrativa, amparado principalmente em Motta e Reuter. Mesmo com a presença da ficção, a obra de Orwell tem aspectos jornalísticos marcantes que a aproximam do que hoje é conhecido por Jornalismo Literário, com destaque para a imersão radical do repórter na realidade a ser relatada. O estudo conclui que *Na pior em Paris e Londres* é uma narrativa híbrida e complexa, que se familiariza com o jornalismo e com a literatura, sem se enquadrar exclusivamente em nenhum gênero.

**PALAVRAS-CHAVE:** George Orwell; *Na pior em Paris e Londres*; Narrativa; Jornalismo (Literário); Literatura.

## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO .....</b>	<b>9</b>
<b>2 NA FRONTEIRA ENTRE O JORNALISMO E A LITERATURA .....</b>	<b>13</b>
2.1 RELAÇÕES HISTÓRICAS .....	13
2.2 JORNALISMO E LITERATURA: APROXIMAÇÕES E DISTANCIAMENTOS .....	15
2.3 O <i>REALISMO SOCIAL</i> NA LITERATURA.....	17
2.4 O JORNALISMO LITERÁRIO .....	19
2.5 O <i>NOVO JORNALISMO</i> .....	20
2.6 O LIVRO-REPORTAGEM.....	23
<b>3 A VIDA E A CARREIRA DE GEORGE ORWELL.....</b>	<b>26</b>
<b>4 MÉTODO: ANÁLISE DE NARRATIVA.....</b>	<b>36</b>
4.1 A NARRATIVA.....	37
4.2 SITUANDO A NARRATIVA JORNALÍSTICA .....	39
4.3 O NARRADOR.....	40
4.4 A PERSONAGEM .....	44
<b>5 ANÁLISE DE NA PIOR EM PARIS E LONDRES.....</b>	<b>48</b>
5.1 BREVE RESUMO DA HISTÓRIA .....	48
5.2 O NARRADOR.....	52
5.2.1 Como o narrador apresenta a história .....	55
5.2.2 Como o narrador apresenta e caracteriza as personagens.....	67
5.3 PERSPECTIVAS SOBRE UMA NARRATIVA QUE COMPORTA O JORNALISMO E A FICÇÃO.....	71
<b>6 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>76</b>
<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>80</b>

## 1 INTRODUÇÃO

Afinal, quais características podem ser apontadas como definitivas para o estabelecimento de fronteiras nítidas entre a ficção e a não-ficção, e, sobretudo, entre a literatura e o jornalismo? Historicamente, ocorreram muitas aproximações entre os dois gêneros, tanto em termos de linguagem quanto em relação aos temas abordados. No que diz respeito ao Jornalismo Literário, a distinção é particularmente nebulosa. Neste gênero, sem deixar de lado os princípios básicos do jornalismo e o compromisso com a verdade, o repórter faz uso de técnicas e recursos tipicamente literários para a descrição e a narração, abrindo espaço para a subjetividade e para o aparecimento de suas impressões pessoais. Além disso, se destaca pelo íntimo contato com a realidade, pela intenção de ir além das limitações de tempo e de espaço impostas pelo jornalismo noticiário e pelo ímpeto de construir um relato profundo e duradouro. Para isso, mais importante do que a vivência cotidiana na redação de um jornal, é o comprometimento e a imersão do repórter na situação que pretende relatar.

O Jornalismo Literário se renovou e ganhou notoriedade a partir da década de 60, com a ascensão do *Novo Jornalismo*, que se desenvolveu nos Estados Unidos e consagrou os jornalistas Gay Talese e Tom Wolfe. Contudo, várias obras que datam de épocas anteriores podem ser associadas ao Jornalismo Literário. Entre elas, *Na pior em Paris e Londres* (com o título original *Down and out in Paris and London*), o primeiro livro do escritor inglês Eric Arthur Blair, lançado em 1933 sob o pseudônimo George Orwell, que anos mais tarde o consolidaria como um dos escritores mais importantes do século XX.

Nascido na Índia (na época, um território colonial britânico), em 1903, George Orwell se mudou para a Inglaterra na infância. Ao frequentar colégios aristocráticos como um aluno que pagava taxas reduzidas, ele teve o primeiro contato com a desigualdade social e desenvolveu aversão à opressão e ao abuso de poder praticados pelas autoridades escolares, além de senso crítico em relação ao comportamento da elite inglesa. Também na infância, surgiu o apreço de Orwell pela literatura.

Aos 19 anos, ele tornou-se membro da Polícia Imperial e serviu na Birmânia por cinco anos, de 1922 a 1927. Essa experiência se revelou fundamental para a formação de suas crenças políticas contrárias à opressão social e ao imperialismo. Se sentindo

culpado por conta da crueldade empregada pelos oficiais britânicos, Orwell retornou para a Inglaterra e passou a se dedicar ao estudo da vida e do cotidiano dos pobres e miseráveis na capital inglesa, em uma experiência semelhante à adotada pelo escritor estadunidense Jack London no início do século XX, que resultou no romance *O Povo do Abismo* (1903).

No ano seguinte, Orwell se mudou para Paris e deu continuidade à observação da rotina e da vida dos moradores dos bairros pobres. Contudo, após ser vítima de um roubo, ele passou a viver integralmente a realidade miserável com a qual até então tivera contato apenas como observador, constituindo uma experiência empírica de pobreza. Aliás, é válido mencionar que este ponto distingue os métodos de apuração identificados nas obras de Orwell e de London: este se manteve como um observador, enquanto aquele mergulhou intensamente na pobreza, colocando a si mesmo no cenário dos acontecimentos, como um membro do meio que desejava descrever. A partir dessas vivências, extraiu o material para escrever *Na pior em Paris e Londres*.

É imprescindível mencionar que, em nenhum momento da narrativa, Orwell se compromete com a produção de um relato fiel aos fatos, estabelecendo apenas que o seu grande objetivo era falar sobre a pobreza. No final da obra, ele expressa o desejo de explorá-la de maneira mais profunda. Assim, é compreensível a recorrência deste tema na produção literária de Orwell, em diferentes gêneros, da ficção aos ensaios, além do seu segundo livro de inspiração jornalística, *O caminho para Wigan Pier* (1937), escrito a partir de uma extensa pesquisa sobre o desemprego que assolava uma região inglesa.

George Orwell foi um escritor engajado e polêmico. Pelos socialistas, foi acusado de traição por conta de críticas ao regime de Stalin na União Soviética e suas obras mais célebres (*A Revolução dos Bichos* e *1984*) foram apontadas pelos defensores do capitalismo estadunidense como provas da impossibilidade da constituição de uma sociedade melhor a partir de uma revolução socialista. Mesmo assim, reiterava seu compromisso com o socialismo e a intenção de, ao apontar os equívocos, contribuir para a renovação e a correção de rumos do movimento. Apesar de ter se notabilizado com as obras de ficção, em seus anos iniciais, a produção literária de Orwell foi essencialmente vinculada ao jornalismo, tanto em termos de conteúdo quanto de formato, contemplando artigos para jornais e relatos de experiências.

O desejo de promover um estudo sobre uma face menos conhecida da obra de Orwell caracterizou o ímpeto inicial do estudo que se inicia nestas páginas, uma vez que as produções não-ficcionais de sua autoria são, com frequência, colocadas em segundo plano em trabalhos de análise de sua carreira. Já o interesse por *Na pior em Paris e Londres*, em especial, é motivado pela temática e pela abordagem, além dos riscos a que Orwell se expõe no processo de apuração, mergulhando intensamente na realidade que desejava conhecer e relatar. A partir disso, é possível aproximar *Na pior em Paris e Londres* dos expoentes do Jornalismo Literário. Aliás, a obra consta na lista de sugestões de narrativas de não-ficção disponibilizada pela Associação Brasileira de Jornalismo Literário (ABJL) em seu site oficial, além de compor a *The penguin complete non-fiction longue of George Orwell*, lançada em 1983 e que reúne também *O caminho para Wigan Pier* e *Lutando na Espanha*.

Da intenção de contribuir para o estudo dos limites entre o jornalismo e a literatura e das relações de aproximação e de diferenciação entre os dois discursos, nasceu a presente monografia. Portanto, o objetivo central deste trabalho é analisar os traços jornalísticos e literários que constituem *Na pior em Paris e Londres* e compreender como o autor articula e dialoga com ambos, tendo ponto central para a análise a figura do narrador. Assim, serão consideradas, sobretudo, as reflexões e as descrições de Orwell (que se coloca como um narrador-protagonista atuante, que guia e orienta a história), com destaque para a postura do narrador, especialmente em relação à caracterização e à apresentação da história e das demais personagens.

É possível estabelecer um diálogo entre o presente estudo e um artigo de autoria do acadêmico da Universidade Católica de Pernambuco (UNICAP) Leonardo Lucena Trevas, realizado em 2011<sup>1</sup>, com a proposta específica de ligar a obra *Na pior em Paris e Londres* ao Jornalismo Literário. No artigo, o autor lança discussões que serão debatidas neste trabalho. Logo no início do primeiro capítulo, será promovida uma revisão histórica da relação entre o jornalismo e a literatura, que embasa a discussão dos conceitos e dos elementos que cercam o *Realismo Social* e o Jornalismo Literário, tendo em vista as semelhanças e as diferenças entre os dois campos, problematizando os limites e as possibilidades de cada um. Essas reflexões serão suscitadas especialmente a

---

<sup>1</sup> O artigo foi apresentado na Divisão Temática *Jornalismo*, da Intercom Júnior – Jornada de Iniciação Científica em Comunicação, evento componente do XII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Nordeste, que ocorreu entre os dias 02 e 06 de setembro de 2011, em Recife (PE).

partir das ideias de Pena (2006; 2007), Pereira Lima (1993; 1995), Keske (2006), Bianchin (1997) e Olinto (1958). Ainda no capítulo inicial, será conferida uma atenção particular para o *Novo Jornalismo* e para o livro-reportagem, por se considerar que a análise de suas particularidades pode contribuir para o estudo de *Na pior em Paris e Londres*.

O segundo capítulo se volta para a vida de Eric Arthur Blair, destacando a trajetória que o levou a se tornar o escritor George Orwell. Para isso, serão adotados, como fontes de informação, dados biográficos disponíveis em obras que têm como proposta analisar a sua carreira, além de coletâneas de artigos e textos de caráter autobiográfico de Orwell. O terceiro capítulo aborda o método de análise de narrativa, que será empregado posteriormente no estudo. Além disso, traz uma discussão acerca dos conceitos de narrativa, narrador e personagem, no âmbito da literatura e do jornalismo. Para isso, serão empregados, principalmente, Motta (2005; 2006; 2007; 2009), Sodré (2012) e Reuter (2011) para as considerações gerais sobre a narrativa e Forster (1970), Candido (2011), Brait (1985) e Bianchin (1997) a respeito do narrador e da personagem na literatura e no jornalismo .

Por fim, o quarto capítulo consiste propriamente na análise de *Na pior em Paris e Londres*, tendo em vista as reflexões e os conceitos explorados nos capítulos anteriores, com a proposta de estudar o emprego dos fatores objetivos e subjetivos implicados nesta narrativa. Após a exposição de um breve resumo da obra, será analisada a estrutura da mesma, com destaque para a postura do narrador na apresentação da história e das demais personagens, além dos relatos das experiências de pobreza e miséria, por se acreditar que tais aspectos são os mais relevantes para uma análise que tem como proposta aproximar a narrativa do jornalismo e da literatura. Posteriormente, será exposta a conclusão do trabalho, com a retomada de conceitos e ideias debatidos nos capítulos anteriores e a exposição das considerações finais. Por último, será apresentada uma lista contendo as referências bibliográficas utilizadas no processo de pesquisa e de escrita deste estudo.

## 2 NA FRONTEIRA ENTRE O JORNALISMO E A LITERATURA

Para construir uma reflexão com clareza e embasamento acerca da relação ora tumultuosa, ora fascinante entre o jornalismo e a literatura, é fundamental resgatar as aproximações e diferenças entre os dois gêneros em nível histórico. Assim, este capítulo inicia com uma breve exposição da relação entre a literatura e o jornalismo desde a constituição deste, assumindo para isso a classificação histórica de Marcondes Filho (2000). Em seguida, através, sobretudo, das ideias de Pena (2006; 2007), Pereira Lima (1993; 1995), Keske (2006) e Bianchin (1997) a relação entre os dois campos será problematizada. A partir disso, será promovida uma breve exposição de manifestações que aproximaram e tumultuaram ainda mais a fronteira entre o jornalismo e a literatura: o *Realismo Social* no âmbito literário, o Jornalismo Literário e seu representante mais famoso, o *Novo Jornalismo*, além da grande reportagem sob o formato de livro-reportagem.

### 2.1 RELAÇÕES HISTÓRICAS

Para Marcondes Filho (2000), o jornalismo sintetiza o espírito da modernidade, que seria marcada pelo triunfo da razão (simbolizada pela verdade e pela transparência). O autor estabelece o desenvolvimento histórico do jornalismo em cinco períodos: pré-jornalismo (1631-1789), primeiro jornalismo (1789-1830), segundo jornalismo (1830-1900), terceiro jornalismo (1900-1960) e quarto jornalismo (de 1960 em diante). Com base nessa classificação, no primeiro jornalismo o conteúdo literário ocupava um espaço significativo nos jornais, com o predomínio do jornalismo político-literário, com fins pedagógicos, comandado por escritores, políticos e intelectuais.

Esta condição sofreu sensíveis mudanças já no período seguinte, definido pela profissionalização do jornalismo, pelo ingresso da publicidade e pela consolidação da economia empresarial. Nesta época, “a fase romântica em que o valor pedagógico era financiado pela falência do jornal, cede o passo à imprensa moderna e sintonizada com as exigências do capital” (MARCONDES FILHO, 2000, p. 13). Assim, gradualmente, a imprensa se concretizou como uma indústria de peso no sistema capitalista. De acordo com a classificação do autor, é possível afirmar que a presença da literatura no jornalismo se destacou nas duas etapas destacadas, que abrangeram os séculos XVIII e

XIX, influenciando o estilo e o conteúdo veiculado nos jornais, com destaque para os folhetins e suplementos literários.

Ao se referir ao mesmo período, Pena (2007) constatou que a publicação de narrativas literárias contribuía para o aumento das vendas dos periódicos jornalísticos, além de proporcionar visibilidade e sustento financeiro aos escritores. Keske (2006) também aponta que o jornalismo funcionou como um “abrigo” e um meio de divulgação para estes profissionais, que exerciam funções de repórteres, cronistas e editores. Olinto (1958) e Pereira Lima (1995) ressaltam que escritores consagrados dos séculos XIX e XX trabalharam em jornais, citando, entre outros, os russos Anton Tchékhov e Fiódor Dostoiévski, os estadunidenses Jack London e Ernest Hemingway e os brasileiros Machado de Assis e Euclides da Cunha.

A visão de que o jornalismo e a literatura convergiam e se misturavam até os primeiros anos do século XX é defendida por Keske (2006) e por Pereira Lima (1995). Aliás, este autor encontra uma explicação para a significativa ligação entre a arte literária e a imprensa iniciante na Teoria Geral dos Sistemas. Conforme este ponto de vista, um sistema novo surge inteiramente conectado e dependente dos sistemas pré-existentes e, por isso, em um primeiro momento, tem seu papel condicionado por eles. No entanto, todo sistema aberto está apto ao crescimento, sendo capaz de, aos poucos, se especializar e adquirir características próprias.

É interessante a observação de Pereira Lima (1995) que, mesmo quando representa o real, o fator factual bruto e efetivo não é o principal ponto de preocupação da literatura, ao contrário do que ocorre no jornalismo. Ao se propor a cumprir a tarefa de relatar e transmitir informações acerca da realidade, o jornalismo importa formas de expressão da literatura, sem deixar de adaptá-las e aplicá-las à sua maneira. Um ponto particularmente relevante na análise do autor está na compreensão de que, se nos primórdios da imprensa o jornalismo busca na literatura uma forma de expressão, posteriormente é a literatura que encontra nele a possibilidade de renovação, tanto pela produção de relatos com o objetivo de representar o real quanto pela criação e consolidação de um estilo de escrita conciso e facilmente assimilado.

É importante trazer para esta discussão a concepção de Bulhões (2005) de que, ao longo de sua formação histórica, nem sempre o jornalismo se determinou pela objetividade e pela precisão de estilo. Assim, o peso da informação foi se consolidando

com o tempo, promovendo a busca por um método que primasse pela agilidade e pelo fator objetivo, o que levou à construção de um formato de notícia veloz, sucinto e de fácil compreensão para o maior número possível de leitores. Nesse ponto, se faz necessário retomar a consciência de que a informação não é um produto exclusivo da notícia: ela permeia todas as instâncias do jornalismo. Aliás, conforme lembra Sodré (2012), a informação pode se relacionar a qualquer recurso expressivo, não somente ao jornalístico.

A consolidação do jornalismo enquanto indústria sustentada por monopólios e da notícia sob a forma do *lead*<sup>2</sup> (situada como uma mercadoria perecível, produzida para ser consumida de imediato), portanto, estão associadas à profissionalização do jornalismo e à sua organização em torno de empresas capitalistas, fenômenos que se consolidam no século XX, período situado por Marcondes Filho (2000) como terceiro jornalismo e que dura até a década de 1960, quando tem início o quarto jornalismo, já característico da era tecnológica.

## 2.2 JORNALISMO E LITERATURA: APROXIMAÇÕES E DISTANCIAMENTOS

Para continuar a reflexão, é interessante ter em mente que “as relações entre jornalismo e literatura e as discussões em torno do fato de o jornalismo ser ou não um gênero literário são, praticamente, tão antigas quanto o próprio jornalismo” (BIANCHIN, 1997, p. 41). Conforme a mesma autora, do ponto de vista estético, o jornalismo é uma narrativa, tomando para esta a definição de Genette, ou seja, uma representação de um acontecimento ou de uma série de situações, reais ou fictícias, por meio da linguagem (especialmente a escrita). Sobre isso, é interessante mencionar que Medina (1996) aponta uma diferença sistemática entre as tendências adotadas pelo jornalismo e pela literatura em termos de linguagem: esta permite o uso do caráter conotativo, enquanto aquele tende a assumir a função denotativa como predominante.

Para Sodré (2012), o principal ponto em comum entre o jornalismo e a literatura reside no texto narrativo, o que permite, inclusive, transitar entre os dois campos. Na

---

<sup>2</sup> Para Traquina (2004), o *lead* constitui uma forma de empacotamento das notícias, com o intuito de torná-las mais ágeis e objetivas. Este formato segue a hierarquia de uma pirâmide invertida (com as informações postas em grau decrescente de importância), com ênfase no parágrafo de abertura, que deveria responder seis perguntas essenciais: Quem? O que? Como? Onde? Quando? Por quê?.

literatura, é possível apontar a existência de textos híbridos (literários e informativos) e textos próprios de outros meios expressivos (como o cinema e a música). A partir dessa afirmação, é possível retomar Bianchin (1997), que considera inconsistente admitir que o jornalismo é um gênero literário somente por compartilhar com a literatura a condição de narrativa e a fonte de seu discurso. Apesar de reconhecer os pontos em comum entre os dois, a autora expõe um confronto crucial: ao jornalismo, não é permitido fazer ficção, pois o seu domínio está limitado às realidades concretas, ao passo que o mundo construído pela literatura só existe no âmbito do texto. Conforme Sodré (2012), o texto literário pode ficcionalizar tanto o acontecimento quanto a língua, produzindo significado com base no próprio texto e não em uma dimensão externa.

Esta discussão pode ser complementada por Genro Filho (1987), para quem o jornalismo é incapaz de reproduzir os fatos exatamente como ocorreram, não só devido à intervenção da subjetividade dos sujeitos (que são encarregados de perceber, interpretar e relatar os acontecimentos), mas também porque os fatos, por pertencerem à dimensão histórico-social, não são totalmente objetivos, pois carregam componentes subjetivos inevitáveis. Com isso, Genro Filho (1987) defende que há várias maneiras, igualmente jornalísticas e isentas de neutralidade, de abordar o mesmo assunto, desde a coleta de informações até a redação do relato.

O estabelecimento de uma fronteira intransponível entre o jornalismo e a literatura consiste em um equívoco. É o que defende o crítico Boris Schnaiderman em entrevista concedida à Pereira Lima (1995, p. 139). Para ele, os dois estão intimamente ligados, tanto que, ao analisar as grandes reportagens (ele cita como exemplo *Memórias do cárcere*, livro de memórias escrito por Graciliano Ramos) seria ilusório acreditar que é possível determinar seguramente quais elementos se encaixam no fazer literário e quais pertencem ao âmbito jornalístico. A consideração é fundamental para a análise de *Na pior em Paris e Londres*, obra em que os traços literários e jornalísticos estão presentes e se mesclam.

Keske (2006) também sustenta que o jornalismo e a literatura são áreas complementares e não excludentes. Para o autor, as duas certamente apresentam elementos narrativos capazes de qualificá-las e distingui-las, contudo, a qualidade do texto não caracteriza um fator de separação. Por isso, é compreensível que reportagens notáveis apresentem elementos literários, da mesma forma que certos romances realistas

trazem aspectos jornalísticos. Sobre esta discussão, Pereira Lima (1995) defende que é possível estabelecer uma classificação em três categorias: obras puramente ficcionais, obras jornalísticas (que fazem uso dos recursos literários em sua construção textual) e obras que mesclam a ficção e o factual. Neste último grupo, se situa *Na pior em Paris e Londres*.

Neste ponto, é interessante a percepção de Olinto (1958) de que, geralmente, a ficção se volta para a realidade possível, enquanto o jornalismo se situa próximo ao real atual. Segundo o autor, apesar de suas diferenças, as duas áreas estão sujeitas à narração e à descrição para a formação de um estilo de escrita. Ele associa o trabalho descritivo exercido por um jornalista ao de um legítimo arquiteto literário, capaz de reconstituir cenários e ambientes de um modo que beira o cinematográfico, com o intuito de possibilitar a contextualização e a compreensão de determinada situação.

De acordo com Bianchin (1997), mesmo partindo da mesma fonte (a narrativa), o jornalismo e a literatura constituem gêneros diferentes, e o livro-reportagem se relaciona com os dois, ainda que cada um mantenha a sua autonomia. De acordo com Pereira Lima (1993), a influência da literatura no jornalismo não está limitada ao estilo e à escrita, tampouco pode ser considerada como pertencente ao passado. Para o autor, ela se faz presente na forma de observação e de percepção da realidade. O grande exemplo disso estaria no *Realismo Social*, que inspirou o surgimento da reportagem e do Jornalismo Literário, além do desenvolvimento do *Novo Jornalismo* nos Estados Unidos.

### 2.3 O REALISMO SOCIAL NA LITERATURA

De acordo com D'Onofrio (1997), o movimento realista contribuiu para a própria consolidação do romance enquanto um gênero literário. Esta consideração dá a dimensão da sua importância, mas ela não se restringe ao âmbito literário. Pereira Lima (1995) defende que o *Realismo Social* impulsionou o Jornalismo Literário e participou da constituição do livro-reportagem moderno. Na visão de Wolfe (1994), os escritores representantes do *Realismo Social* atuavam como repórteres de seu tempo, se aprofundando ao máximo na realidade a fim de reproduzi-la com precisão nos romances, exercendo, portanto, um trabalho de captação do real. Ele reconhece a

contribuição de Miguel de Cervantes e François Rabelais para o desenvolvimento do *Realismo Social*, que teria alcançando o auge com Balzac, Dickens, Twain, Dostoiévski e Tolstói, entre outros. Ele também menciona várias obras de cunho não-ficcional produzidas pelos romancistas sociais, incluindo *Na pior em Paris e Londres*, destacando que “Orwell passou explicitamente por uma experiência para escrever sobre ela, apurando como um repórter”<sup>3</sup> (WOLFE, 1994, p. 69).

Nesta perspectiva, Pereira Lima (1995) considera que, de fato, o papel exercido pelo romance social se assemelha ao adotado pela reportagem posteriormente, com a diferença de que esta surgiu vinculada à informação factual, como uma extensão da notícia. Conforme o autor, os escritores deste movimento literário conseguiram estabelecer um método capaz de construir personagens, narrar costumes e acontecimentos e desenvolver uma linguagem a partir de características extraídas do cotidiano, com forte amparo realista. Muitos deles se propuseram a refletir sobre os efeitos da urbanização e da modernização (fenômenos em curso nas sociedades abordadas na época) sobre as pessoas e os grupos sociais. Aqui, é interessante trazer que, em *Na pior em Paris e Londres*, o elemento urbano constitui o pano de fundo da narrativa, especialmente as localidades frequentadas pelos membros das classes sociais mais baixas. Além disso, Orwell apura e capta as informações através de experiências e acontecimentos cotidianos.

Apesar de reconhecer os pontos de aproximação entre o *Realismo Social* e o jornalismo, Sodré (2012) defende a existência de diferenças significativas entre eles. Os relatos produzidos pelos romancistas sociais teriam uma carga simbólica associada profundamente com as crenças dos seus autores, que promoveriam um exame de consciência da época através do material extraído das experiências humanas.

De acordo com Pereira Lima (1995), o declínio do romance social no território europeu teve início por volta de 1870 e se decretou em 1920, sustentado pela crença de que, ao se voltar demasiadamente para o cotidiano, o romance estaria abrindo mão de uma missão moral de maior importância. Por outro lado, o gênero ganhou força nos Estados Unidos após a Primeira Guerra Mundial (1914-1918), sobretudo nos anos 30, elevado por Faulkner, Steinbeck e Hemingway, entre outros escritores. Da experiência estadunidense do romance social, o jornalismo retirou as suas maiores contribuições.

---

<sup>3</sup> Tradução da autora.

## 2.4 O JORNALISMO LITERÁRIO

De acordo com Pereira Lima (1995), o Jornalismo Literário contempla as narrativas jornalísticas que fazem uso de recursos literários para construir o seu discurso. Assim, sem perder de vista a abordagem factual, os autores transcendem a objetividade, assumindo a presença do subjetivo não como um indício de ficção, mas como possibilidade de aprofundar o relato.

Segundo destaca Pena (2007), o Jornalismo Literário ultrapassa o ímpeto de se desprender dos padrões do jornalismo diário e de exercitar o estilo literário. Na tentativa de propor uma análise densa sobre o conceito, o autor estabelece subgêneros como o livro-reportagem, a biografia, o *Novo Jornalismo* e o *Jornalismo Gonzo*, entre outros, defendendo que identificar e refletir sobre os pontos em comum entre eles pode auxiliar na construção de um conceito amplo e articulado do Jornalismo Literário. A partir disso, ele enumera o que considera as sete características fundamentais do gênero:

- Não descartar as lições do jornalismo diário, tampouco negar os princípios do jornalismo, como a apuração, a observação atenta, o compromisso com o factual e a capacidade de se expressar com clareza. Segundo o autor, o Jornalismo Literário potencializa esses princípios;
- A capacidade de ir além do acontecimento cotidiano, superando os limites impostos pela periodicidade e pela atualidade;
- A contextualização de um acontecimento da maneira mais ampla possível (sem esquecer que, por mais completa que seja, uma abordagem constitui um recorte e não um conhecimento total), na tentativa de contribuir para uma compreensão dinâmica da realidade;
- O exercício da cidadania, com a consciência do papel do jornalista na formação do cidadão e do bem-estar comum;
- O rompimento com as técnicas narrativas promovidas pelo *lead*;
- O uso de fontes e personagens alternativas, geralmente deixadas de lado pelo jornalismo tradicional, que costuma recorrer às fontes oficiais e aos entrevistados já legitimados;

- A intenção de construir relatos duradouros e permanentes, afastados da efemeridade e da superficialidade.

Tendo em vista a exposição destes sete itens de Pena (2007), é possível aproximar *Na pior em Paris e Londres* do gênero, pois se trata de uma obra que se propõe a trazer um relato duradouro sobre a realidade experimentada e que prima pela observação atenta, além de contribuir para uma visão ampla e contextualizada de um ambiente social. Contudo, tais aproximações não implicam em situar a obra como pertencente exclusivamente ao Jornalismo Literário, pois, além de empregar técnicas tipicamente literárias, Orwell avança para o terreno ficcional em vários momentos, conforme será discutido na análise da narrativa, no capítulo final do presente estudo.

Para Pena (2006), o Jornalismo Literário, ao agregar os elementos de dois gêneros distintos (o jornalismo e a literatura), promove uma transformação em suas especificidades, que culmina na criação de um terceiro gênero, em constante mudança. Assim, a sua formação não deve ser abordada como uma questão dicotômica entre ficção e realidade, entre informação e entretenimento, e sim conforme a perspectiva “de uma verossimilhança possível” (PENA, 2006, p. 21).

Keske (2006) salienta que o uso de recursos literários não retira a essência da narrativa jornalística (já que a intenção de fidelidade aos fatos é preservada). Sobre isso, é interessante trazer ainda Sodré (2012), para quem o jornalista, mesmo quando se comporta como um narrador literário (colocando a si mesmo na cena descrita ou utilizando elementos próprios do romance, por exemplo), não está praticando ficção “e sim lançando mão de recursos da retórica literária para captar ainda mais a atenção do leitor” (SODRÉ, 2012, p. 144). Assim, ocorre um empréstimo de recursos e não a equivalência entre as duas áreas.

Em virtude das contribuições que podem trazer para o estudo de *Na pior em Paris e Londres*, dois subgêneros do Jornalismo Literário estabelecidos por Pena (2007) serão analisados em particular: o *Novo Jornalismo* e o livro-reportagem.

## 2.5 O NOVO JORNALISMO

Surgido nos Estados Unidos na década de 60, o *Novo Jornalismo* resgatou a tradição do Jornalismo Literário e promoveu “uma cirurgia plástica renovadora sem precedentes” (PEREIRA LIMA, 1995, p. 146), situada no limite entre o jornalismo e a literatura, tendo como representantes mais conhecidos os repórteres Truman Capote, Gay Talese, Tom Wolfe e Norman Mailer. Para Keske (2006), a transformação proposta pelo *Novo Jornalismo* não se restringiu à técnica, mas avançou para a apuração e para a coleta de informações. Com a intenção de produzir um relato denso e marcante, os repórteres se envolviam e imergiam na realidade a ser descrita, com a crença de que para ser capaz de escrever as reportagens é preciso antes vivenciá-las. Conforme Wolfe (2005), o movimento se construiu em torno da descoberta de que era possível escrever jornalismo para ser lido como um romance.

De acordo com Pena (2006), o *Novo Jornalismo* se organizou de maneira instintiva, sem o apoio de uma teoria rígida. O seu advento nos Estados Unidos na década de 60 está relacionado à insatisfação de uma parcela considerável dos profissionais da imprensa com as técnicas expressas pelo *lead*. Pereira Lima (1995) complementa essa ideia, argumentando que, na época, ocorria uma grande divisão entre os jornalistas responsáveis pelas *matérias quentes*, relacionadas aos acontecimentos atuais e aos furos de reportagem, e os que produziam as *matérias frias*, que, apesar de terem menos espaço e destaque nos jornais, gozavam de relativa liberdade de linguagem e de estilo. Somado a isso, os Estados Unidos viviam grandes transformações sociais, culturais e comportamentais. Por isso, um dos principais objetivos do *Novo Jornalismo* era “evitar o aborrecido tom bege pálido dos relatórios que caracteriza a tal ‘imprensa objetiva’” (PENA, 2006, p. 54). Essa premissa abriu espaço para a subjetividade do repórter e para a valoração estética do texto produzido, que deveria possuir qualidade literária.

Segundo Pereira Lima (1995), o *Novo Jornalismo* começou a se manifestar nos jornais (como *Herald Tribune*, *Daily News* e *The New York Times*), passando em seguida para as revistas dominicais, atingindo na sequência as revistas independentes (com destaque para *The New Yorker* e *Esquire*) e, finalmente, alcançando o livro-reportagem, cujo marco inicial pode ser considerado *A sangue frio*, lançado em 1966 por Truman Capote. De acordo o autor, somente quando o *Novo Jornalismo* chegou à

forma de livro-reportagem despertou a atenção dos literatos e dos escritores. No Brasil, dois veículos lançados em 1966 foram amplamente influenciados pelo *Novo Jornalismo: a Revista Realidade e o Jornal da Tarde*.

Ainda sobre o surgimento do *Novo Jornalismo*, é interessante mencionar que Sodré (2012) estabelece que a incidência de elementos literários nos relatos jornalísticos nos Estados Unidos ganhou expressão ainda nos anos 50, influenciada pela grande reportagem *Hiroshima*, escrita por John Hersey, em 1946, para a *The New Yorker*, que pode ser considerada “um prenúncio inequívoco do *Novo Jornalismo*” (SODRÉ, 2012, p. 158). Esta consideração é complementada por Pereira Lima (1993), que afirma que o *Realismo Social*, que já havia sido posto de lado pelos próprios profissionais de literatura, foi resgatado e aprimorado pelo *Novo Jornalismo*, especialmente no que diz respeito ao uso de quatro recursos técnicos:

- A renovação do ponto de vista, com a libertação da obrigação de narrar a história somente de um ângulo e a possibilidade de empregar elementos subjetivos e impressões pessoais na narrativa;
- Os símbolos do cotidiano, com o registro e a captação de gestos, gostos, hábitos, vestimentas e particularidades, com o intuito de situar o leitor na história e construir personagens densas e tridimensionais;
- O uso de diálogos de maneira natural e envolvente, ditando o ritmo da narração;
- A construção cena a cena, com a formação de uma narrativa dinâmica, em que o ato se desdobra conforme o leitor toma contato com o texto.

Os recursos acima mencionados também foram apontados por Pena (2006) como característicos do *Novo Jornalismo*. O autor admite o grau de dificuldade envolvido na aplicação dos mesmos, ressaltando que, para atendê-los, o repórter deve estar engajado e disposto a apurar, observar e entrevistar exaustivamente as fontes e as personagens. Além disso, “no momento de mostrar os diversos pontos de vista, sua capacidade de descrição deve superar os melhores romances realistas” (PENA, 2006, p. 55), sem, contudo, abandonar a convicção de que se trata de um relato de não-ficção. O engajamento e a entrega do repórter são traços marcantes de *Na pior em Paris e Londres*, caracterizando um ponto de aproximação entre esta obra e o *Novo Jornalismo*. Evidentemente, ela não é uma representante do movimento estadunidense, pois foi lançada em 1933, sendo, portanto, anterior ao mesmo.

É interessante ressaltar que, de acordo com Pereira Lima (1993), a partir desse movimento o estigma de inferioridade do jornalismo em relação à literatura foi revisto, o que contribuiu também para a renovação da grande reportagem, especialmente sob o formato de livro. Entretanto, para o autor, o maior legado do *Novo Jornalismo* foi a necessidade do repórter se lançar integralmente na realidade que desejava relatar, a fim de ser capaz de, além de tomar conhecimento dos fatos, também sentir a subjetividade e a imaterialidade dos mesmos.

Para Pena (2006), o *Jornalismo Gonzo* se caracterizou como a face mais radical do *Novo Jornalismo* e teve como principal nome Hunter Thompson, que representava o envolvimento máximo do repórter, assumindo o papel principal e conduzindo a narração conforme o seu ponto de vista, a partir da experiência vivenciada. Mesmo admitindo que o *Novo Jornalismo* marcou profundamente o Jornalismo Literário, é necessário lembrar que trata-se de uma manifestação moderna do mesmo, ou seja, este gênero que não se reduz ao movimento estadunidense, uma vez que “repórteres rebeldes sempre procuraram, ao longo da história, manter viva a chama da reportagem mais solta, criativa, provocante, tirando da literatura – e de outras formas de compreensão e expressão do mundo – inspirações renovadoras” (PEREIRA LIMA, 1993, p. 52).

## 2.6 O LIVRO-REPORTAGEM

Antes de expor as considerações a respeito deste gênero, é fundamental mencionar o dilema em torno do próprio termo empregado para denominá-lo: Pereira Lima (1993; 1995) opta por “livro-reportagem”, enquanto Bianchin (1997), Cosson (1995) e Pena (2006), utilizam “romance-reportagem”. No presente estudo, será empregado unicamente o termo “livro-reportagem”, conforme o título da seção indica. Assim, mais do que propor um esclarecimento de ordem semântica, o objetivo é refletir sobre o produto que se aproxima simultaneamente do romance e da reportagem e pode ser definido como um “veículo de comunicação jornalística não periódica” (PEREIRA LIMA, 1993, p. 7), capaz de ampliar a função de informar e de orientar que delimita o jornalismo noticiário e de avançar em temas ignorados ou abordados de maneira superficial por ele.

O autor aponta que, com a cobrança pela agilidade, os relatos publicados na imprensa surgem cada vez mais reduzidos e simplificados, de modo que o espaço para a grande reportagem diminuiu sensivelmente, bem como o tempo disponível para a pesquisa e para a apuração. Assim, seria compreensível a sua passagem para o formato de livro. Para o autor, na imprensa convencional, prevalece uma lógica linear de causa e consequência, onde predomina o fator factual, “mas não aparecem os fatores que antecedem e condicionam os fatos” (PEREIRA LIMA, 1993, p. 15), o que provoca uma memória rasa e um contato superficial com a realidade.

Conforme Pereira Lima (1993), o livro-reportagem é mais livre em termos de elaboração e confecção do que os produtos oriundos da grande imprensa. Para o autor, o jornalismo de profundidade deve se voltar não para a atualidade, mas para a leitura da contemporaneidade, o que implica o estudo sobre acontecimentos e tendências que se formaram e consolidaram ao longo de anos e suas implicações sobre a realidade vigente. A intenção de produzir um relato sobre a vida dos pobres nas cidades de Paris e Londres no final dos anos 20 é o impulso primordial de Orwell para a concepção de *Na pior em Paris e Londres*. Assim, a sua preocupação central não está na fidelidade aos pequenos elementos factuais, mas na possibilidade de contribuir para a compreensão geral daquela realidade.

É justamente a intenção de representar a realidade com contextualização e interpretação um ponto central definido por Pena (2006) ao se referir ao livro-reportagem. O autor destaca a divergência entre as dúvidas vivenciadas pelo escritor ficcionista e pelo repórter, sendo que este não pode inventar e tem como maior preocupação a apuração dos fatos e a representação literária dos mesmos.

É válido destacar ainda que “nos casos mais bem-sucedidos, o livro-reportagem apresenta tanto um aprofundamento extensivo quanto intensivo da realidade” (PEREIRA LIMA, 1993, p. 29), sendo que o produto final depende do comprometimento e do talento do autor, da amplitude do tema e da forma como é abordado. Em termos extensivos, o relato oferece um número elevado de informações de qualidade, enquanto na perspectiva intensiva, promove a compreensão dinâmica e contextualizada do tema. Na contramão do jornalismo noticiarista, o livro-reportagem procura atingir a permanência e a profundidade, ao mesmo tempo em que se distingue dos outros livros pelo conteúdo (sempre trata de temas condicionados pela realidade e

com o compromisso de fidelidade factual), pelo tratamento (preserva o objetivo central de comunicar) e pela função que exerce (de informar e contextualizar o leitor em quadro social amplo e variado). De acordo com Cosson (1995), além da verdade factual que o aproxima da reportagem, o livro-reportagem também assume processos narrativos realistas (emprestados do *Realismo Social*) e um teor de denúncia social. Neste ponto, ele busca comover e conscientizar, além de permitir a participação efetiva do narrador, que pode dialogar com o leitor com proximidade e manifestar a sua opinião.

No que tange à composição do livro-reportagem, Bianchin (1997) traz um dilema. Por um lado, ao fazer uso da criatividade para relatar diálogos e cenários, o autor se aproxima do romance e se distancia do padrão característico do jornalismo. Em contrapartida, este norteia a narrativa na medida em que permanece a intenção de narrar acontecimentos reais, pois se o autor agisse de outra forma (inventando situações, por exemplo), estaria colocando em risco a sua credibilidade. É interessante a observação de que é comum os livros-reportagens apresentarem em notas e textos de aberturas o seu compromisso de relatar fatos reais, sobretudo, com o objetivo de promover “o veto à ficção” (BIANCHIN, 1997, p. 93), pois, por serem publicados como livros, não contam com o estatuto conferido aos periódicos jornalísticos.

Apesar de argumentar que as fronteiras entre o jornalismo e a ficção não podem ser apontadas de maneira inflexível, Bianchin (1997) acredita que a ausência de liberdade para manipular e inventar os fatos se impõe como uma diferença crucial entre um livro-reportagem e uma obra ficcional. É possível complementar esta ideia com Cosson (1995), para quem é notório que a verdade do livro-reportagem, em termos discursivos, se legitima pela verossimilhança e não pelo cruzamento de informações (como acontece nos relatos puramente informativos). Assim, a sua narrativa “é uma totalidade que conjuga os fatos da realidade em uma história, transformando pessoas em personagens e ordenando os acontecimentos segundo as necessidades de coerência interna de seu discurso” (COSSON, 1995, p. 80).

Conforme se faz notar na reflexão exposta neste subcapítulo, por se ambientar na fronteira entre o jornalismo e a literatura, o livro-reportagem questiona e avança os limites entre os dois, se constituindo como um espaço diferenciado.

### 3 A VIDA E A CARREIRA DE GEORGE ORWELL

Este capítulo se volta para a trajetória de George Orwell, destacando episódios da sua infância e situações que foram importantes para a formação de sua personalidade e de suas convicções políticas, com a intenção de conhecer o escritor em profundidade, além de aprimorar a contextualização de *Na pior em Paris e Londres*, indicando a importância da obra para a carreira de Orwell. Para isso, serão empregados estudos de cunho biográfico acerca do autor, além de ensaios e artigos de sua autoria, com destaque para *Such, such were the joys*<sup>4</sup> (escrito em 1947 e publicado somente em 1952), que contém informações relevantes sobre a sua infância e juventude e *Why I write* (também escrito em 1947 e lançado em 1966), no qual Orwell reflete sobre a condição de escritor.

Segundo Augusto (2006), autor do posfácio de *Na pior em Paris e Londres*, pouco antes de morrer, Orwell manifestou o desejo de que sua biografia não fosse escrita. Mesmo assim, informações importantes sobre a vida do escritor podem ser encontradas em artigos, estudos e livros que se propõe a analisar as suas obras e sua carreira literária, além de dados contidos em textos e ensaios autobiográficos escritos por ele. Com base nos mesmos, informa-se que Eric Arthur Blair (que anos mais tarde adotaria o pseudônimo de George Orwell), nasceu na Índia (então território colonial britânico), em 1903. De acordo com as notas biográficas acerca do autor contidas no livro *Lutando na Espanha e Recordando a Guerra Civil*<sup>5</sup> (1986), Bengala seria o local exato de nascimento, na data de 25 de junho, do filho de Ida Limouzin Blair e Richard Walmesley Blair, funcionário do Departamento de Ópio do Governo da Índia.

Ainda criança, ele mudou-se com a família para a Inglaterra. Segundo consta em *Lutando na Espanha e Recordando a Guerra Civil* (1986), primeiramente, Orwell foi acompanhado somente da mãe e da irmã. Seu pai teria se juntado a eles após se aposentar, em 1911. Este dado encontra uma confirmação parcial no ensaio *Why I write*, no qual ele diz que “raramente encontrou o seu pai até os oito anos de idade”<sup>6</sup> (ORWELL, 1966, p. 318). Conforme as notas biográficas de *Lutando na Espanha e*

<sup>4</sup> Literalmente, o título pode ser traduzido como “Foram tantas, tantas alegrias”.

<sup>5</sup> Os ensaios *Homage to Catalonia* (1938) e *Looking back on the Spanish War* (1943), respectivamente, reunidos em uma obra publicada pela Editora Globo.

<sup>6</sup> Tradução da autora.

*Recordando a Guerra Civil* (1986), durante a infância, Orwell sofreu constantes crises de bronquite e de fraqueza pulmonar. Ele estudou na tradicional escola britânica Eton, graças a uma bolsa de estudos, pois pertencia a uma família de classe média baixa. Para Carvalho (2011), a passagem por este colégio aristocrático deixou marcas profundas na personalidade de Orwell, com destaque para a revolta contra os privilégios e injustiças sociais. Entretanto, o período mais humilhante da infância de Orwell se deu dos oito aos doze anos, época em que ele frequentou a escola preparatória St Cyprian's no sul da Inglaterra, na condição de aluno que pagava taxas reduzidas. Lá, a inferioridade de sua classe social era constantemente exposta pelos colegas mais abastados, que “se gabavam de suas propriedades rurais na Escócia” (CARVALHO, 2011, p. 38). As consequências desses episódios seriam tão graves que teriam motivado Orwell a refutar o sobrenome Blair, de origem escocesa (FYVEL, 1950 *apud* CARVALHO, 2011, p. 38).

Conforme Orwell (1952) descreve no ensaio *Such, Such Were the Joys*, St Cyprian's era uma escola cara e esnobe que tinha como objetivos atrair alunos com descendência aristocrática, contudo, em certos casos, o retorno financeiro era sacrificado em nome do prestígio escolar, com o ingresso de estudantes promissores e com recursos financeiros escassos, que pagavam taxas reduzidas (como era o seu caso). Ele destaca a presença de castigos e punições corporais nos métodos educacionais. Segundo diz, os estudantes não eram tratados de maneira igualitária (os garotos mais ricos eram favorecidos); aliás, ele ressalta a frase que sintetiza o tratamento que teve na escola: “seus pais não podem pagar por isso”<sup>7</sup> (ORWELL, 1952).

Para West (1967 *apud* CARVALHO, 2011, p. 38), o maior trauma vivido por Orwell em St Cyprian's está intimamente ligado à sua relação com Mrs Wilkes, esposa do diretor (conhecida pelos estudantes pelo apelido de “Flip”, embora fosse oficialmente chamada de “Mum”, uma variação do termo “Ma'am”, o termo em língua inglesa para designar “madame”). O crítico aponta que esta experiência inspirou profundamente o escritor na obra *1984*, ligando a figura de Flip ao Big Brother, a sala 101 à diretoria da escola e, em última análise, o cenário do romance a uma St Cyprian's em larga escala. De fato, com base em *Such, such were the joys* é possível notar como a instituição era opressora e provocou no escritor uma imagem negativa de si mesmo,

---

<sup>7</sup> Tradução da autora.

fazendo com que ele assimilasse a certeza de que dificilmente teria sucesso no futuro, após ouvir isso frequentemente do diretor e de sua esposa durante anos.

Apesar dessas considerações, o escritor admite a dificuldade de produzir um relato sincero sobre a infância, sem apelar para o exagero e para a autocomiseração, ressaltando que “ninguém pode olhar para os seus tempos de escola e afirmar com sinceridade que eles foram completamente infelizes”<sup>8</sup> (ORWELL, 1952). Assim, ele reconhece que guardou boas lembranças de St Cyprian's, associadas, sobretudo, aos verões (nos invernos, seus problemas de saúde se agravavam), como os passeios e caçadas de borboletas pelos bosques e campos da região e as expedições até uma aldeia próxima.

Conforme Orwell (1966) revela em *Why I write*, ele foi uma criança solitária e impopular nos tempos de colégio. Por isso, costumava criar histórias e conversar com pessoas imaginárias, tomando parte de uma realidade que só existia em sua imaginação e lhe permitia a fuga da vida cotidiana. O autor afirmou que a criação de histórias e personagens fictícias, além de representar as suas ambições literárias, também manifestava a solidão que costumava sentir. Apesar disso, ele diz ter escrito uma quantidade inferior a meia dúzia de páginas durante a infância (ORWELL, 1966), com destaque para a produção de um poema de cunho patriótico aos onze anos (época em que teve início a Primeira Guerra Mundial), que chegou a ser publicado em um jornal local. Além disso, o hábito de construir uma história imaginária sobre si mesmo, na qual era um herói que vivia grandes aventuras, teria perdurado até por volta dos seus 25 anos de idade.

De acordo com Carvalho (2011), a vida de Orwell melhorou consideravelmente em Eton, onde ingressou em 1916. De acordo com Orwell (1966), apesar do desejo de se tornar um escritor, ele relutou em seguir a carreira em sua juventude. Após concluir os estudos, mesmo com a possibilidade de conquistar uma bolsa de estudos na Universidade de Cambridge, optou por se alistar na Polícia Imperial Britânica e passou os anos seguintes em serviço na Birmânia, experiência que descreve como imprópria e inoportuna. Carvalho (2011) aponta que esta decisão pode ser explicada pelo desejo de se livrar do peso das diferenças entre as classes sociais nas relações de seu convívio (em

---

<sup>8</sup> Tradução da autora.

uma passagem de *O caminho para Wigan Pier*<sup>9</sup>, Orwell ressalta que não havia nenhum conflito evidente entre as classes sociais, só o que importava era ter a pele clara), além da vontade de conhecer as suas origens (uma vez essa que nasceu na Índia) e o espírito aventureiro típico da juventude.

Conforme destaca Carvalho (2011), ao longo dos anos, Orwell acumulou significativa repulsa pelo trabalho que era obrigado a realizar. Em *Why I write*, ele ressalta que a experiência na Birmânia impulsionou o seu ódio natural pela autoridade e o tornou plenamente consciente da existência das classes de trabalhadores, além de suscitar uma compreensão particular do imperialismo. Este sentimento também foi expresso em passagens de *O caminho para Wigan Pier* e no enredo de *Dias na Birmânia*<sup>10</sup>, romance no qual é gritante a desigualdade entre os brancos e os nativos e no qual o herói traz muitas semelhanças com Orwell (por exemplo, o fato de ter ido para a Birmânia com menos de 20 anos de idade). Segundo Newsinger (2010), Orwell se demitiu da ocupação de oficial na Polícia Imperial Britânica no outono de 1927, durante um período de licença em que retornou para a Inglaterra.

É importante destacar que Orwell (1966) considerava os cinco anos em que atuou na Birmânia uma experiência fundamental, mas não suficiente para colocá-lo na orientação política correta (o que só teria acontecido em 1936, com a eclosão da Guerra Civil Espanhola e de eventos relacionados ao nazismo alemão). Contudo, conforme descreve em *Dias na Birmânia*, a sua experiência como oficial da Polícia Imperial o deixou com um enorme sentimento de culpa e o desejo de defender os oprimidos e atuar ao seu lado contra o imperialismo e a dominação dos tiranos. Do ponto de vista de Carvalho (2011), estes sentimentos podem explicar a decisão inusitada de Orwell de viver com os pobres e com os andarilhos, sem nenhuma intenção específica vinculada a convicções políticas, mas movido por um impulso de solidariedade pelo sofrimento das classes sociais mais baixas. É válido destacar ainda a explicação oferecida por Fyvel (1950 *apud* CARVALHO, 2011, p. 41) de que, no fundo, ao se misturar com os pobres e os vagabundos, Orwell estaria seguindo a previsão da esposa do diretor de St Cyprian's, que teria dito que ele não obteria sucesso na vida. Assim, ao cumpri-la, ele estaria, na verdade, se livrando do peso que exercia. Desta experiência, resultou a obra *Na pior em Paris e Londres*.

---

<sup>9</sup> *The road to Wigan Pier* (1937).

<sup>10</sup> *Burmese days* (1934).

Outro fator apontado por Carvalho (2011) é o ímpeto de vivenciar um problema social para ser capaz de produzir um relato autêntico sobre o mesmo. O pesquisador admite que é possível que este desejo tenha se manifestado inconscientemente e considera que, se existiu, é preciso admitir que foi extremamente bem-sucedido. Esta reflexão é fundamental para a análise de *Na pior em Paris e Londres*, pois encontra nesta obra um fator de semelhança com os representantes do Jornalismo Literário. Além disso, é imprescindível mencionar que o pseudônimo George Orwell foi lançado com este livro. De acordo com Augusto (2006), o escritor fazia questão de assumir outra assinatura na publicação da narrativa e, da troca de correspondências entre ele e seu agente literário, Leonard Moore, resultou a opção por George Orwell. O escritor teria sugerido outras três alternativas: P. S Burton, Kenneth Miles e H. Lewis Allways, contudo, sua preferência por George Orwell se manifestou desde o princípio: George, por ser o nome do padroeiro do Reino Unido, e Orwell por nomear um rio da região leste da Inglaterra que desemboca no mar do Norte.

Após a vivência de pobreza e miséria, segundo Carvalho (2011), Orwell teve diversas ocupações e lançou seus primeiros livros, que não tiveram sucesso, embora tenham alcançado uma recepção crítica relativamente positiva. Nesta época, as dificuldades financeiras ainda eram marcantes, tanto que, para Carvalho (2011), influenciaram a produção dos romances seguintes, *A filha do reverendo*<sup>11</sup> e *Mantenha o Sistema/Moinhos de Vento/A flor da Inglaterra*<sup>12</sup>. Neste, o escritor traz a história de um artista que luta contra os valores impostos pelo capitalismo para preservar a sua integridade e o seu talento. De acordo com informações que constam na edição *Moinhos de Vento*, publicada pela Editora Nova Fronteira em 1984, o tempo referente às dificuldades enfrentadas em Londres e em Paris inspirou Orwell na produção desta obra. Já para Trilling (1965), este romance comporta uma síntese da crítica de Orwell aos preceitos do sistema capitalista.

Para Carvalho (2011), Orwell gradualmente tornou-se um militante socialista. Assim, neste âmbito, o editor Victor Gollancz teria encomendado com ele uma reportagem sobre o desemprego em Wigan, uma região industrializada localizada no norte da Inglaterra. Lá, conforme consta nas páginas iniciais de *Lutando na Espanha e*

---

<sup>11</sup> *A Clergyman's Daughter* (1935).

<sup>12</sup> Com o título original *Keep the aspidistra flying*, a obra foi publicada no Brasil com os três diferentes títulos mencionados, variando conforme cada editora.

*Recordando a Guerra Civil* (1986), Orwell “entrevistou operários, consultou relatórios sobre as condições de saúde e habitação dos mineiros, fez uma verdadeira investigação social”. Desta viagem, resultou o romance *O caminho para Wigan Pier*, classificado por Newsinger (2010, p. 21) como “uma grande obra documental”. Além da reportagem, ele apresenta traços autobiográficos e passagens extremamente mal vistas pelos socialistas ingleses na época, em virtude das críticas à literatura socialista produzida na Inglaterra e a exposição do fracasso na difusão da ideologia em defesa da construção de uma sociedade sem classes. De acordo com Carvalho (2011), Orwell defendia um socialismo sem dogmas, que não se limitasse aos membros da classe média; além disso, ele não compartilhava a crença na inevitabilidade do socialismo, argumentando que este só triunfaria se fosse sustentado por defensores dignos e astutos.

Após entregar os relatos originais de *O caminho para Wigan Pier* ao editor, atraído pela atmosfera revolucionária, Orwell partiu para a Espanha, com a intenção de lutar ao lado dos republicanos na Guerra Civil Espanhola (1936-1939). Newsinger (2010) destacou esta experiência como a mais relevante para o desenvolvimento político do escritor. A partir dela, surgiu o ensaio *Lutando na Espanha*, apontado pelo mesmo autor como um dos melhores textos sobre guerra e revolução escrito em língua inglesa, e considerado por Trilling (1965) um dos mais significativos documentos daquela época, por trazer, mais do que um relato de experiências pessoais, um testemunho da natureza da política na modernidade. Além disso, é válido mencionar que o mesmo é citado por Wolfe (1994) como exemplo da prática da autobiografia no *Realismo Social*, na qual o escritor não atua propriamente como um repórter, mas vive a história que narra, sendo capaz de transcrever diálogos e relatar episódios detalhadamente porque esteve presente no momento em que ocorreram.

Antes de partir para o combate na Espanha, Orwell teria se casado com Eileen Maud O’Shaughnessy, uma jovem descendente de irlandeses que compartilhava os ideais socialistas do escritor, tendo sido classificada como “dinâmica e emancipada para a época”, conforme informações fornecidas em *Lutando na Espanha e Recordando a Guerra Civil* (1986). Ainda segundo esta fonte, em Huesca, na Espanha, Orwell alistou-se ao *Partido Obrero de Unificación Marxista*. Em combate, ele foi seriamente ferido por um projétil, que o atingiu no pescoço e causou graves problemas de voz. Decidido a retornar para a Inglaterra, Orwell teria se deparado com “as mentiras e traições de que

os partidos são capazes” e se viu obrigado a fugir para a França, acompanhado de sua esposa.

As experiências vividas no norte da Inglaterra e na Espanha, relatadas nas obras *O caminho para Wigan Pier* e *Lutando na Espanha*, respectivamente, são apontadas por Kubal (1972) como essenciais para a constituição das convicções políticas de Orwell, pois somente ao entrar em contato com os mineiros de carvão, ele alcançou as origens do sistema capitalista e as bases da industrialização e da civilização modernas. Ainda assim, Kubal (1972) considera que as obras produzidas pelo escritor anteriormente (incluindo *Na pior em Paris e Londres*) já evidenciavam o desgosto do escritor em relação às condições sociais vigentes. Segundo o autor, Orwell se destacou por uma preocupação engajada no que considerava os grandes problemas do seu tempo e a confusão que o pensamento político exposto em seus livros causou se deve, sobretudo, ao fato de Orwell não ser um teórico.

Em 1939, Orwell escreveu *Um pouco de ar, por favor*<sup>13</sup>. Já os anos seguintes foram marcados pela publicação de polêmicos ensaios (como *O leão e o unicórnio*<sup>14</sup> e *Recordando a Guerra Civil*). Neste ponto, merece destaque *Why I write*, escrito em 1947, no qual Orwell traz muitas informações autobiográficas, por acreditar que para compreender as motivações de um escritor é preciso conhecer a sua trajetória, já que seria impossível a um escritor livrar-se inteiramente da bagagem e das influências que o constituíram, pois, se o fizesse, estaria condenando o impulso primordial de sua literatura (ORWELL, 1966).

Os motivos que levam um sujeito a se tornar escritor podem ser dispostos em quatro itens, conforme Orwell (1966). O primeiro é o puro egoísmo, marcado pelo desejo de ser lembrado após a sua morte. Seria uma ilusão omitir o peso desta motivação, presente também nas ações dos cientistas, artistas e políticos. O segundo item é o entusiasmo estético, determinado pelo fascínio acerca da construção do ritmo de uma narrativa e pelo desejo de transmitir histórias interessantes ou que não devem ser esquecidas. O terceiro ponto é o impulso histórico, que expõe o ímpeto de trazer os fatos reais e preservá-los para a posteridade. Para terminar, está a proposta política. Sem perder de vista a vastidão de sentido do termo empregado, ele argumenta que este

---

<sup>13</sup> *Coming up for the air* (1939).

<sup>14</sup> *The lion and the unicorn: Socialism and the English Genius* (1941).

contempla o desejo de orientar as palavras para determinada direção, destacando que nenhum livro é isento de inclinações políticas.

É imprescindível mencionar que Orwell (1966) admite que os quatro impulsos podem entrar em conflito e concorrer entre si, contudo, em sua obra, naturalmente estaria previsto que os três primeiros prevalecessem sobre a intenção política. Assim, em um tempo histórico marcado pela paz, ele poderia “ter escrito livros pomposos ou meramente descritivos, nos quais, talvez, as suas convicções políticas permanecessem de maneira inconsciente”<sup>15</sup> (ORWELL, 1966, p. 321). Contudo, ele teria se visto forçado a se tornar relativamente panfletário diante de certos acontecimentos. Primeiro, os cinco anos como oficial da Polícia Imperial Britânica. Em seguida, a ascensão de Hitler e a Guerra Civil Espanhola. Conforme o escritor (e tal declaração é fundamental para a compreensão de sua obra), cada linha por ele escrita após 1936 foi carregada da intenção de combater o totalitarismo e de contribuir com o socialismo democrático. Para ele, “quanto mais alguém é consciente de suas convicções políticas, maiores são as chances de atuar politicamente sem sacrificar a sua integridade intelectual e estética”<sup>16</sup> (ORWELL, 1966, p. 323).

Em *Why I write*, Orwell (1966) assumiu que, desde 1936, a sua maior intenção se tornou produzir uma escrita política vinculada à arte. Assim, conforme descreve, ao sentar-se para escrever um livro, ele seria motivado pela intenção de revelar calúnias ou injustiças e pelo ímpeto de chamar a atenção para o que julgava importante. Todavia, ele admite que não poderia construir uma obra literária sem preocupações estéticas e, para isso, as referências adquiridas em sua formação (inclusive na infância) seriam determinantes. O escritor conclui que não poderia estabelecer qual a mais influente das quatro motivações (egoísta, estética, histórica ou política) em sua obra. Porém, ele destaca que, analisando a sua carreira até então, os livros carentes de uma proposta política se revelaram os mais monótonos e fartos de passagens puramente decorativas e sentenças sem sentido. Esta consideração permite afirmar, ao menos, a intenção de produzir obras com o predomínio da motivação política sobre as outras, ainda que estas, obviamente, não possam ser descartadas.

---

<sup>15</sup> Tradução da autora.

<sup>16</sup> Tradução da autora.

Na segunda metade da década de 40, a saúde de Orwell definhou. Apesar de ter alcançado o reconhecimento da crítica literária, ele não construiu fortuna com os seus livros, tanto que, conforme está descrito no início de *Lutando na Espanha e Recordando a Guerra Civil* (1986), o seu descaso com a saúde estaria intimamente ligado à precária situação financeira. O escritor quis lutar contra os nazistas na Segunda Guerra Mundial, mas foi impedido pela saúde debilitada. Durante o conflito, ele trabalhou na British Broadcasting Corporation (BBC<sup>17</sup>), em um programa radiofônico dirigido para o povo indiano. Em 1943, tornou-se diretor literário do jornal trabalhista *Tribune*. Neste período, ele também contribuiu com a revista estadunidense *Partisan Review*.

Ainda durante a Segunda Guerra, em 1943, Orwell iniciou a produção do romance *A Revolução dos Bichos*<sup>18</sup>, que foi publicado dois anos depois e alcançou grande sucesso de crítica e de público. Conforme descreve Orwell (1966), esta obra constitui a sua primeira tentativa realmente consciente de aliar uma intenção de cunho político com uma proposta artística. Ainda em 1945, ele sofreu o falecimento de sua esposa, Eileen, e, já doente, ficou responsável pela criação de Richard, um menino adotado pelo casal. Após viajar para a França, a Alemanha e a Áustria como correspondente do periódico *The Observer*, Orwell foi para a ilha de Jura, no litoral escocês, com a intenção de escrever e de recuperar a saúde.

Conforme a nota bibliográfica de *Lutando na Espanha e Recordando a Guerra Civil* (1986), em 1947, enquanto escrevia *1984*, sua tuberculose se agravou. Desobedecendo as ordens médicas, Orwell seguiu trabalhando no romance. Já no final da vida, em outubro de 1949, ele se casou, no hospital, com Sônia Bronwell, uma amiga de longa data, que foi nomeada sua herdeira universal. George Orwell faleceu em 21 de janeiro de 1950, meses após a publicação de *1984*, considerada a sua obra mais emblemática. Conforme a nota bibliográfica de *Lutando na Espanha e Recordando a Guerra Civil* (1986), o escritor alcançou a fama e amadureceu quando já estava morrendo – e tinha consciência disso. Segundo a mesma fonte, antes de falecer, ele expressou o desejo de que *A filha do reverendo, Mantenha o Sistema/Moinhos de*

---

<sup>17</sup> É válido mencionar a atuação desta emissora radiofônica durante a Segunda Guerra Mundial, ainda que Orwell não esteja envolvido diretamente na mesma. De acordo com Moreira (1998), de Londres, a BBC realizou transmissões históricas de resistência, dirigidas às populações dos países invadidos pelos nazistas. Conforme a autora, durante o conflito, o programa *War Report* atingiu a audiência de 16 milhões de ouvintes. Além disso, a BBC transmitiu os discursos do primeiro-ministro britânico William Churchill e contribuiu para a resistência do ponto de vista intelectual.

<sup>18</sup> *Animal Farm* (1945).

*Vento/A flor da Inglaterra* e *O leão e o unicórnio* não fossem mais publicados, uma decisão que estaria associada à influência exercida pelos editores nestas obras.

Segundo Newsinger (2010), após a morte de Orwell, seus escritos foram empregados para causas que ele não defendia, relacionadas aos interesses estadunidenses de combate ao comunismo. Para o pesquisador, a intenção de Orwell ao criticar o stalinismo era contribuir para a reestruturação da luta socialista, afim de que esta pudesse triunfar e levar a uma sociedade mais justa e igualitária – e não desmantelar a ideologia em prol do capitalismo.

Conforme a nota biográfica de *Lutando na Espanha e Recordando a Guerra Civil* (1986), durante toda a sua vida, Orwell agiu com coerência em nome da busca pela liberdade, pela paz e pela justiça, devendo ser respeitado “por todos os que têm um ideal e que lutam por ele com sinceridade e convicção”. Já para Russel (1950 *apud* CARVALHO, 2011, p. 37), ele teve uma vida trágica, devido, sobretudo, ao seu amor pela humanidade e pela descrença em ilusões confortáveis; ele também teria preservado um “impecável amor à verdade”, além de não ter se negado “a aprender mesmo as mais penosas lições”. Kubal (1972) também destaca o elemento trágico que acompanhou a vida de Orwell, defendendo que ele jamais experimentou conforto ou segurança, e aparentava estar procurando justamente o oposto, se expondo a situações de risco. Entre estas, certamente é possível apontar a experiência vivenciada pelo escritor nas ruas e bairros pobres em Paris e Londres no final dos anos 20.

A partir disso, é possível situar *Na pior em Paris e Londres* como uma obra produzida no momento inicial da atuação de Orwell ao lado dos oprimidos socialmente, situada entre dois eventos marcantes de sua formação: o serviço como oficial da Polícia Imperial Britânica na Birmânia e a luta na Guerra Civil Espanhola. Além disso, por ser o seu primeiro livro, esta obra carrega o peso de inaugurar a carreira literária dele. As experiências de pobreza e de miséria influenciaram profundamente as convicções políticas de Orwell, que se manifestaram de maneira mais incisiva em seus escritos posteriores, além de terem inspirado outros enredos, com destaque para *Mantenha o Sistema/Moinhos de Vento/A flor da Inglaterra*.

#### 4 MÉTODO: ANÁLISE DE NARRATIVA

Para a análise de *Na pior em Paris e Londres*, será empregado o método de análise da narrativa, a fim de possibilitar a sua compreensão enquanto uma obra que contempla características literárias e jornalísticas. Para isso, é necessário expor primeiramente a análise de narrativa como um método de pesquisa, para, em seguida, abranger discussões conceituais que se referem à narrativa à figura do narrador, visando, sobretudo, a suas funções de apresentar a história e as personagens. Estes aspectos ocupam um papel central em *Na pior em Paris e Londres*, considerando que o narrador se comporta como o filtro através do qual acessamos a história narrada, ou seja, nos deparamos com a sua versão dos fatos. Por esse motivo, é imprescindível compreender o papel que ele ocupa, levando em consideração, principalmente, os aspectos ficcionais e literários que Orwell emprega em sua narrativa.

Primeiramente, é válido considerar que, independentemente do tipo de narrativa, de cunho fictício ou factual, a neutralidade do discurso é impossível, pois “toda palavra e todo enunciado correspondem a uma dupla escolha fundadora: escolha do que é dito, escolha da maneira de dizer” (REUTER, 2011, p. 129). Assim, o ato de contar, em todos os níveis (palavra, enunciado e narrativa) carrega valores e intenções, mesmo em uma narrativa com pretensão de neutralidade.

Segundo Bruner (1997), as origens da narrativa se situam em uma herança antiga de contar histórias, de modo que há uma predisposição que nos levaria a organizar os acontecimentos de forma narrativa. Esta prática constitui uma maneira de nos relacionarmos com os outros em nossa vida cotidiana. Adotando a concepção de Bal (2001 *apud* MOTTA, 2005, p. 25), é possível definir o texto narrativo como aquele narrado por um agente, com uma história contada por meio da linguagem.

A narratologia é o método de análise que comporta a teoria da narrativa e que se dedica ao estudo dos sistemas narrativos humanos, sejam eles factuais ou ficcionais (MOTTA, 2007). É imprescindível salientar que, segundo Reis e Lopes (1988), por se interessar pela narrativa como um todo, a narratologia não deve se prender à análise de textos literários, ainda que estes claramente usufruam de atenção especial. De fato, para Motta (2009), ao conceber as narrativas como uma forma de organização da realidade, é necessário situar a narratologia como, além de um ramo da teoria literária, um campo de

estudo antropológico que contempla o mito, a ideologia, a política e as práticas culturais de uma sociedade.

Amparado em Reis e Lopes (1988), Motta (2005) resgata o conceito de narratividade, que estaria presente não somente nos textos narrativos literários, mas também nas narrativas não literárias e nas verbais. Inspirado nas premissas da narrativa como constituinte da realidade, Motta (2009) também propõe o seu estudo para a compreensão do teor geral das nossas experiências. Para ele, a narrativa "é constitutiva da experiência, estabelece uma visão integrada do mundo, determina conexões, põe em marcha a ligação entre eventos e organiza o sentido reunindo elementos dispersos" (MOTTA, 2009, p. 11). Assim, nós dispomos da narrativa para reafirmar a nossa existência no mundo e nos situarmos nele.

#### 4.1 A NARRATIVA

De acordo com Todorov (2009), uma obra literária é, simultaneamente, uma história, na medida em que evoca certa realidade (que poderia ser transmitida através de outros recursos, como um filme ou um relato oral, por exemplo) e um discurso, pois há um narrador que conta e um leitor que recebe a história, sendo de grande importância a maneira como ela é narrada. Essa condição demanda uma reflexão cuidadosa sobre o modo narrativo e a perspectiva do narrador, que, por sua vez, é determinante para a condução da história. Neste ponto, é válido mencionar que Todorov (2009) encara a história como uma abstração, uma vez essa que é sempre narrada e recebida por alguém, ou seja, não existe por si mesma.

De acordo com Reis e Lopes (1988), etimologicamente, "descrever" (*describere*) remete a "escrever segundo um modelo", ou seja, é através da descrição que o narrador constrói o efeito de realidade, capaz de despertar a verossimilhança. Com base nas ideias desses autores, Motta (2005) propõe uma distinção entre narração (que seria dominada pelo relato de acontecimentos que formam uma ação temporal capaz de incitar a imaginação) e descrição (que representaria um momento em particular, temporalmente determinado, procurando atingir um discurso natural e a constituição do efeito de real através de informações geradoras da verossimilhança). Apesar de estabelecer esta separação, Motta (2005) não acredita na possibilidade de classificar um

texto como puramente descritivo ou narrativo. Para o autor, o discurso jornalístico apresenta uma tendência à descrição, na medida em que sua busca gira em torno do efeito de realidade e não do estímulo à imaginação.

Motta (2005) traz ainda a oposição entre o *showing* e o *telling*, termos ingleses empregados pela teoria literária. Aquele consiste em uma trama que preza mais pela exposição do que pela narração. Já o *telling* traz um esforço particular do narrador, responsável por contar e conduzir a história. A partir disso, Motta (2005) aponta que, no *showing*, o narrador se distancia e procura disfarçar a sua presença, enquanto, no *telling*, ele se converte no centro da narrativa, intervindo e expondo suas impressões com frequência. Assim, a diferença básica entre os dois está relacionada com o grau de intervenção do narrador: quanto mais ele intervém, mais se direciona para o *telling*, se afastando do *showing*. Em relação ao jornalismo, Motta (2005) defende que, de modo geral, ele tende para o *showing*, uma vez que o jornalista busca se distanciar, na tentativa de omitir a sua condição de narrador, e delegar ao público o julgamento e a formação de opinião.

É possível relacionar o *showing* e o *telling* de Motta (2005) com os dois grandes polos narrativos estabelecidos por Reuter (2011): *mostrar* e *contar*. Estes se distinguem pelas escolhas técnicas adotadas, mas não são excludentes, pois se manifestam e se alternam conforme o ritmo da narrativa. Sobre este ponto, é válido estabelecer algumas distinções entre os dois conforme critérios específicos. Em relação às falas das personagens, o *mostrar* procura apresentá-las sem a mediação do narrador, com a predominância do diálogo direto, que reforça o efeito de real; já no *contar*, o narrador intervém e é frequente o discurso indireto ou indireto livre. No que diz respeito à escolha de perspectiva, o modo *mostrar* procura passar a impressão de neutralidade ao narrar, fornecendo ao leitor a sensação de que está diante dos próprios fatos. No outro modo, predominam as histórias explicitamente mediadas pelo narrador.

Segundo Reuter (2011), o momento da narração corresponde ao instante em que a história é contada em relação ao tempo que esta teria se desenrolado. Ele estabelece três categorias: narração ulterior (o narrador relata o que aconteceu anteriormente), simultânea (em que a história é narrada no momento em que está acontecendo) e anterior (o tipo mais raro, no qual o narrador conta o que irá se passar futuramente, por meio de sonhos ou profecias, por exemplo). O livro *Na pior em Paris e Londres* está

situado no primeiro caso, pois Orwell narra experiências que vivenciou anteriormente.

#### 4.2 SITUANDO A NARRATIVA JORNALÍSTICA

É necessário apontar que, para Motta (2007), toda narrativa é construída conforme um contexto ético e moral, que atua como base da sua estrutura (inclusive a jornalística, por mais que carregue uma pretensão de neutralidade). Por vezes, ele não se revela explicitamente; em outros casos, o próprio autor não tem plena consciência de sua existência. No caso de *Na pior em Paris e Londres*, o narrador expõe já nas primeiras páginas a sua intenção de falar sobre a pobreza e, no desenrolar da narrativa, revela a sua posição ao lado dos oprimidos, por meio da exposição de suas impressões e visões acerca do que está narrando e da própria sociedade.

A partir da teoria narrativa de Ricouer (1994) e da teoria da recepção de Jaus (1998) e Iser (1998), Motta (2006) determina que o potencial narrativo do jornalismo não deve ser atribuído às estruturas textuais das notícias e das reportagens, nem aos gêneros jornalísticos (situados no âmbito da descrição e da narração), mas sim à concepção do jornalismo como uma maneira contemporânea de lidar com o tempo e de ordenar os acontecimentos. Assim, o jornalismo corresponde a uma atividade mimética, uma vez essa que “representa a vida, as ações dos homens, dos bons e dos maus homens, relata os dramas, as tragédias, as sagas e as epopeias contemporâneas” (MOTTA, 2006, p. 63). Para Motta (2007), a narrativa jornalística permite a reflexão acerca da complexidade do mundo e contribui para a constituição da instável atualidade. É válido destacar ainda que a índole narrativa do jornalismo não se revela facilmente, sobretudo por conta da pretensão de verdade que este discurso carrega, que o faz negar o ato de narração.

O jornalismo se sustenta pela criação de expectativas, investindo em “episódios de suspense que deixam significados suspensos, retardam a conclusão da história, aumentam a tensão e as expectativas do leitor ou ouvinte” (MOTTA, 2007, p. 151). Assim, para a análise das narrativas produzidas pelo jornalismo, é necessário se voltar para as estratégias textuais empregadas em sua construção, sem perder de vista que se está diante de uma versão construída por um agente – e não da realidade em si. Além disso, o autor lembra que a presença de recursos narrativos permeia todas as instâncias do jornalismo. Em geral, a retórica jornalística procura disfarçar ou dissimular os

recursos narrativos, na tentativa de passar a ideia de que os fatos falam por si. Contudo, é possível visualizar exemplos de reportagens e de textos próprios do Jornalismo Literário em que o caráter narrativo é escancarado, com o repórter assumindo plenamente a sua condição de narrador.

Conforme destaca Medina (1973), no jornalismo, o processo narrativo pode ser concretizado de duas maneiras. A linear se manifesta na grande reportagem como apresentação cronológica dos fatos, reconstituição de acontecimentos em uma sequência lógica e analítica, associação de fatos de maneira complementar e organização hierárquica de informações. Já a não linear comporta a justaposição e a mistura de diferentes planos temporais, a fusão de espaços distintos e a desarticulação de elementos informativos, além da ocorrência da reconstituição psicológica das personagens, o que rompe com a linearidade sequencial.

Ao refletir sobre as narrativas jornalísticas, Sodré (2012) aponta o efeito produzido pela escolha do jornalista e pelo predomínio de determinados aspectos no relato. Para o autor, o destaque para o aproveitamento do espaço, do tempo (que pode se manifestar com a exposição da cronologia do acontecimento) e do elemento “colorido” (que ajuda o leitor a visualizar o cenário, com o apelo à evocação de imagens) poderiam sugerir certa “incurião” da arte literária no jornalismo. Contudo, esta prática carrega claramente a intenção de restituir o vivido da realidade através da descrição minuciosa, o que estaria relacionado com a retórica conhecida como *hipotipose*, que corresponde ao conjunto de figuras de estilo que visam à aproximação entre as coisas e o olhar do leitor, “buscando produzir – por meio da multiplicidade de signos capazes de ‘naturalizar’ o fictício no real – uma ilusão de simultaneidade entre o tempo do acontecimento e o da recepção” (SODRÉ, 2012, p. 215).

### 4.3 O NARRADOR

O narrador é um elemento primordial para qualquer narrativa, de cunho jornalístico ou ficcional. Cabe a ele a condução e a organização da história, além da apresentação dos acontecimentos e das personagens. Sobre isso, Benjamin (1994, p. 205) defende que “se imprime na narrativa a marca do narrador, como a mão do oleiro na argila do vaso”. De acordo com Todorov (2009), o narrador é o sujeito da enunciação

que representa um livro: ele dispõe a ordem dos acontecimentos; ele determina se certa passagem será narrada de modo objetivo ou com a exposição do diálogo entre as personagens; ele nos faz enxergar a história através dos seus próprios olhos ou da perspectiva de uma personagem em particular, conforme seu desejo. Assim, o tipo de narrador é determinante para a concepção da narrativa.

Brait (1995) adota a distinção entre narrador em terceira e em primeira pessoa, a fim de refletir sobre o foco narrativo empregado. De acordo com a autora, o posicionamento do narrador em terceira pessoa como um observador da história simula um registro das ações, que, sob o critério de relevância, estabelece um foco em momentos específicos. Em outra perspectiva, o narrador em terceira pessoa pode assumir um envolvimento direto, expondo suas percepções e desejos juntamente com o relato. Já a condição do narrador em primeira pessoa implica, obrigatoriamente, em seu envolvimento com os atos que narra. Além disso, quando uma personagem expõe a si mesma, a narrativa pode assumir formas como diário íntimo, romance epistolar, memórias ou monólogo interior, todas procurando expor o interior da personagem central.

Segundo Reuter (2011), o narrador assume duas funções básicas: a de narrar e a de direcionar ou controlar a narrativa. Neste ponto, é interessante mencionar que no modo *mostrar* o narrador tende a ocultar a sua presença, ao passo que no modo *contar*, ao contrário, ele pode até assumir funções complementares, tais como a *comunicativa* (ao se dirigir ao narratário<sup>19</sup>), a *metanarrativa* (que consiste em comentar o próprio texto apontando para a sua lógica interna), a *testemunhal* (centrada na declaração, reforça o nível de certeza do narrador sobre o que está contando), a *modalizante* (focada na emoção, manifesta os sentimentos que a história desperta no narrador), a *avaliativa* (voltada para os valores, contempla o julgamento do narrador sobre a história ou as ações das personagens), a *explicativa* (que consiste em fornecer ao narratário informações essenciais para a compreensão da história, ainda que isso interrompa o curso da mesma) e, por fim, a *generalizante* ou *ideológica* (a manifestação dos juízos sobre o mundo, a sociedade e a humanidade).

---

<sup>19</sup> Conforme Reuter (2011), o narratário corresponde a quem, no texto, lê ou escuta a história que está sendo narrada. O autor salienta que o narratário e o leitor são elementos diferentes.

Schüler (1989) considera uma vantagem tratar a voz e a perspectiva narrativas separadamente, pois aquela se refere à adoção do narrador em primeira ou terceira pessoa, enquanto esta determina se o narrador enxerga os acontecimentos de perto ou à distância, se é capaz de conhecer o que se passa no interior de todas as personagens ou se delas conhece apenas a superfície. Desse modo, é possível observar diferentes combinações entre vozes e perspectivas em uma narrativa. Neste ponto, é válido retomar Reuter (2011), que constrói cinco combinações possíveis. Na primeira, *narrador heterodiegético*<sup>20</sup> e *perspectiva passando pelo narrador*, este domina o conhecimento e é onisciente (uma vez essa que sua perspectiva não é limitada pela visão de uma personagem específica), com a ressalva de que deter o conhecimento total e o poder de revelar todos os detalhes da história não implica necessariamente em agir dessa forma.

A segunda combinação, *narrador heterodiegético e perspectiva passando pela personagem*, apresenta um narrador que não é capaz de conhecer o que se passa com todas as personagens (o que possibilita, por exemplo, efeitos de surpresa). Aqui, o texto está centralizado em uma personagem; por vezes, ela narra o que está acontecendo, em outras, o leitor tem a impressão de conhecer o que se passa em seu interior, sem mediações. É possível também a alternância de perspectivas de várias personagens. A terceira combinação, *narrador heterodiegético e perspectiva neutra*, permite que a história se desenrole sem o filtro de nenhuma “consciência”, como se o narrador fosse uma testemunha objetiva, de modo que é impossível conhecer o que as personagens estão pensando ou sentindo. A quarta, *narrador homodiegético*<sup>21</sup> e *perspectiva passando pelo narrador*, se manifesta nas autobiografias, nas confissões e nos relatos nos quais o narrador conta suas experiências de vida em retrospectiva. Nesta combinação, não é possível saber com exatidão o íntimo das outras personagens. Por fim, a quinta combinação, *narrador homodiegético e perspectiva passando pela personagem*, se diferencia pelo fato de o narrador contar a história no momento que ela acontece (e não retrospectivamente), o que confere uma impressão de simultaneidade entre o que ele vivencia e o que relata. É válido mencionar que Reuter (2011) não

---

<sup>20</sup> Conforme o *Dicionário de Teoria da Narrativa*, de Reis e Lopes (1988, p. 121), o *narrador heterodiegético* relata uma história à qual é estranho, ou seja, não participa nem participou, na condição de personagem, do universo diegético em questão.

<sup>21</sup> De acordo com o *Dicionário de Teoria da Narrativa*, de Reis e Lopes (1988, p. 124), o *narrador homodiegético* transmite histórias advindas de suas próprias experiências, isto é, constrói a narrativa a partir de informações oriundas de acontecimentos vivenciados por ele mesmo, como personagem.

considera o *narrador homodiegético e perspectiva neutra* uma categoria porque seria uma combinação paradoxal.

É importante problematizar a relação entre o autor (o escritor, indivíduo que escreveu a história) e o narrador (visto como o enunciador interno do texto, que tem sua existência limitada a ele). Segundo Reuter (2011), a análise interna da narrativa implica em fazer essa diferenciação. Esta consideração é reforçada pela percepção de que o narrador e o autor não podem ser considerados o mesmo agente, uma vez que este é o fundador do universo ao qual aquele pertence (SCHÜLER, 1989). Para Resende (2005), os dois se confundem no jornalismo, levando em conta a necessidade de verdade factual e o peso dos manuais de redação jornalística. Conforme o autor, os estudos acerca do narrador no jornalismo tendem a minimizar a sua presença, dificilmente atribuindo ao mesmo a condição de condutor da narrativa. Por isso, só recentemente a diferenciação entre o autor e o narrador se tornou uma preocupação para as análises jornalísticas. Em um texto com a presença do narrador-jornalista, ele se revela na história e assume a missão de contá-la, o que libera o autor “da obrigação de revelar qualquer verdade que seja” (RESENDE, 2005, p. 98), ou seja, a voz do autor está presente no narrador, mas os dois se distinguem.

De acordo com Sodré (2012), a narrativa jornalística costuma empregar o modo narrativo heterodiegético, centrado no narrador em terceira pessoa e com um conhecimento geral sobre a história e as personagens. O autor aponta ainda o uso da narração heterodiegética centrada na personagem, que abre espaço para o ponto de vista de personagens secundárias; por exemplo, a opinião de um especialista ou da testemunha de um acontecimento. O jornalismo também costuma abranger a narração homodiegética centrada no narrador, que pode se expressar na primeira ou na terceira pessoa, se identificando com o ângulo do protagonista do relato.

Embora as narrativas jornalísticas apresentem, de modo geral, uma pretensão de neutralidade, “quem narra tem algum propósito ao narrar, nenhuma narrativa é ingênua” (MOTTA, 2007, p. 146). Esta consideração é fundamental, pois dimensiona a importância da análise das estratégias retóricas que o narrador-jornalista emprega, considerando que nenhuma narrativa é isenta de intenções e de escolhas por parte de quem narra. Assim, a análise proposta pelo autor pretende encarar as narrativas jornalísticas como jogos de linguagem. Para ele, de modo geral, o principal objetivo dos

jornalistas é a produção do efeito de real, ou seja, despertar no público a impressão de que os fatos falam por si no relato apresentado.

#### 4.4 A PERSONAGEM

A personagem constitui um dos aspectos fundamentais de uma narrativa, seja de cunho jornalístico ou ficcional, pois “há muitas maneiras de escrever uma história, mas nenhuma pode prescindir de personagens. Também são inúmeras as formas de apresentá-los, caracterizá-los ou fazer com que atuem” (SODRÉ; FERRARI, 1986, p. 125). Evidentemente, a autonomia do autor em relação às personagens é maior nas obras de ficção, uma vez que, no jornalismo, a realidade factual se impõe também neste quesito.

Forster (1970), em *Aspectos do romance* (lançado originalmente em 1927), estabelece uma distinção entre personagens planas e redondas. Aquelas são elaboradas em torno de um só aspecto ou ideia, estando vetadas à transformação ao longo da narrativa e, por conseguinte, incapazes de surpreender o leitor (dada a previsibilidade de suas ações). As personagens redondas, por outro lado, são marcadas pela complexidade e pela multidimensionalidade, apresentando uma série de qualidades e particularidades, o que as torna capazes de surpreender o leitor e de exercer ações dinâmicas. Assim, o grande desafio de uma personagem redonda é justamente a capacidade de causar surpresa de modo convincente, pois, “se não convence, é plana tentando ser redonda” (FORSTER, 1970, p. 61).

Bourneuf e Ouellet (1972 *apud* BRAIT, 1985) nomeiam quatro funções desempenhadas pelas personagens. São elas: decorativa (personagem sem significado particular e nula do ponto de vista psicológico, porém não deve ser traçada como dispensável, pois pode contribuir para a construção de um contexto), condução de ação (personagem com força temática e capacidade de mover uma ação), porta-voz do autor (personagem que poderia ser encarada como resultado das experiências e características do autor da obra, sem que esta seja uma autobiografia) e, por último, a função de um ser de ficção com forma particular de existir e sentir (quando a personagem é situada conforme a particularidade do texto em questão).

Independentemente de uma personagem ser inspirada em um ser real ou de ser fruto da imaginação de um ficcionista, a sua materialidade se firma pelo jogo de linguagem estabelecido pelo seu autor (BRAIT, 1985). É possível encontrar na própria narrativa as formas empregadas para caracterizar as personagens, tendo como ponto de partida a postura do narrador, pois é a partir dele que as personagens são caracterizadas.

Ao analisar o livro-reportagem, Bianchin (1997) se dedica também à reflexão acerca da relação entre a pessoa e a personagem no âmbito do jornalismo. Esclarecendo que considera “o verossímil como aquilo que instaura uma ilusão de realidade por sua relação de semelhança com a verdade” (BIANCHIN, 1997, p. 102), ela defende que tal relação contribui para que a narrativa seja interpretada como um relato do real, o que ocorre, entre outros fatores, pela impressão de que os fatos e os diálogos estão narrados da forma como ocorreram. Amparada em Candido (1978), a autora considera que, embora tanto uma pessoa real quanto uma personagem sejam capazes de alcançar certo grau de complexidade, esta atua conforme a estrutura de ação do enredo, ou seja, não age gratuitamente, todas as suas ações apresentam um peso para o desenvolvimento da obra.

Aliás, é interessante observar que, conforme Candido (2011), essa caracterização específica é o elemento capaz de conferir profundidade e a impressão de que a personagem é um ser ilimitado, ainda que não deva ser encarada como uma pessoa real. Tais considerações ganham um contorno particular se expostas aos parâmetros do jornalismo, uma vez que ele define duas perspectivas distintas envolvidas na concepção de uma personagem: o processo de criação derivado da imaginação do autor e a cópia de um modelo real já existente anteriormente. Conforme Candido (2011), os dois polos podem ser (e, em geral, são) combinados de várias maneiras. Assim, o que determina a consistência e a densidade de uma personagem são a coerência e a lógica interna da narrativa, isto é, para ser convincente, não basta que uma personagem seja criada a partir de um modelo real.

Bianchin (1997) menciona vários recursos utilizados pelos autores de livros-reportagens para realçar que a personagem da história é baseada em um indivíduo de verdade, tais como esclarecimentos nas notas de abertura, a escolha de manter seus nomes verídicos e extensivas descrições do tipo físico e da vida dessas pessoas. Sobre a questão da reconstituição de pessoas reais enquanto personagens, Bianchin (1997)

determina que o uso de recursos como o monólogo e o fluxo de consciência (consolidados pela literatura), em geral, se associa à ficção (traço que, em geral, os repórteres dispõem esforços para esconder). Por isso, é necessário ter em mente que o livro-reportagem, como trata de fatos reais, traz personagens “inspiradas” em pessoas. Contudo, conforme expõe a autora, um aspecto ficcional das personagens pode abalar “a crença do leitor a respeito da veracidade dos fatos narrados” (BIANCHIN, 1997, p. 109), um risco que faz com que alguns autores busquem artifícios para mascará-lo.

Candido (2011) estabelece que, na vida real, a percepção fragmentária das pessoas acerca da realidade e suas relações com os semelhantes são construídas pela limitação de suas próprias vivências, ao passo que, no romance, elas são criadas e previamente estabelecidas pelo autor, que lhes assegura um sentido fixo. Desse modo, a limitação do romance (que constitui uma obra fechada e com determinado número de orações) confere à personagem um caráter transparente, coerente e bem definido, que é constituído verbalmente. Além disso, o efeito de realidade é reforçado pela descrição de pormenores das personagens.

De acordo com Candido (2011), o autor é capaz de dar à personagem mais complexidade através da combinação de elementos de caracterização variados, entre ações e traços psíquicos, com a ênfase de que os detalhes são significativos nesse quesito. O autor propõe a esquematização das possibilidades de invenção de uma personagem. A primeira se refere à transposição direta de modelos captados através de experiências autênticas, interiores ou exteriores. O segundo tipo corresponde à transposição de modelos anteriores, que são reconstituídos indiretamente pelo autor, que tem acesso a documentos ou a testemunhos, sobre os quais trabalha empregando a invenção. Já o terceiro ponto mencionado aborda a personagem constituída a partir de um modelo real, íntimo do autor, que serve de ponto de partida. O quarto diz respeito à construção em torno de um modelo que serve de inspiração e tem suas características exploradas. O quinto é referente à constituição em torno de um modelo real, mas que tem traços secundários inventados. O sexto item contempla personagens elaboradas através de vários modelos, sem que nenhum prevaleça sobre os demais, de modo que a personagem ficcional é inédita. Por fim, a sétima possibilidade abrange personagens que não trazem nenhum modelo de inspiração consciente ou intencional.

De acordo com Motta (2007), no jornalismo, as personagens são seres que existem no papel, ainda que tenham pessoas correspondentes na realidade, com quem tem uma relação íntima. Para o autor, o ponto mais controverso da caracterização da personagem jornalística reside no fato de que ela não é um agente puramente ficcional e de livre criação por parte do escritor, mas resultado de uma narrativa fática. Assim, o jornalista precisa respeitar os limites do real, preocupação que não cabe a um romancista. Contudo, a personagem jornalística também é resultado da criação do autor na medida em que ele seleciona os traços da pessoa física que lhe parecem mais interessantes e pode enquadrá-los na narrativa conforme suas escolhas e prioridades. Por isso, no jornalismo, a personagem também deve ser encarada como figura que resulta do discurso construído pelo autor, de modo que se faz necessário “observar como o narrador imprime no texto marcas com as quais pretende construir a personagem na mente dos leitores/ouvintes” (MOTTA, 2007, p. 152).

Neste ponto, é necessário salientar que, apesar do trabalho de pesquisa e de captação, a imagem jornalística não pode ser considerada como um reflexo ou uma reprodução do real, pois a subjetividade do jornalista está presente. Ele não atua somente descrevendo as pessoas tal como existem na realidade. Desse modo, “a subjetivação pressupõe que se apresente a personagem como uma interpretação e uma construção e não como uma ilusão referencial, destinada a abolir a consciência da mediação jornalística” (MOTTA, 2007, p. 154).

## 5 ANÁLISE DE *NA PIOR EM PARIS E LONDRES*

Lançada originalmente em 09 de janeiro de 1933, na Inglaterra (em junho do mesmo ano ocorreu o lançamento nos Estados Unidos e em maio de 1935 na França), com o título *Down and out in Paris and London*, a obra *Na pior em Paris e Londres* traz o relato das desventuras e das experiências de miséria e de pobreza vividas pelo jovem Eric Blair (então com 24 anos), nas duas cidades, no final dos anos 20, quando ele apenas alimentava a pretensão de se tornar escritor. A história é dividida em 38 itens enumerados e se concentra nos acontecimentos em Paris, que dominam a narrativa até o 24º capítulo (p. 147), quando o protagonista regressa para a Inglaterra.

Augusto (2006) considera que Orwell antecipou a categoria existencial do Jornalismo Literário, que define como uma grande reportagem narrada e vivida em primeira pessoa. A partir da imersão radical de Orwell na realidade sobre a qual se propõe a escrever é possível estabelecer uma aproximação entre a obra e os expoentes do Jornalismo Literário, sem deixar de considerar os elementos ficcionais que constituem *Na pior em Paris e Londres*. O autor visivelmente colocou a si mesmo na figura do narrador-protagonista, que emprega para produzir a narrativa com base em suas próprias experiências. Assim, ao invés de fazer um levantamento oficial sobre os *plongeurs*<sup>22</sup> de Paris, ele vai viver como um, se insere na rotina e na vida desses profissionais como um representante da classe. Ao invés de questionar algum mendigo sobre os piores aspectos da vida nas ruas (perguntando como é passar fome, como é a vida com pouco dinheiro ou qual a sensação de passar uma noite em um albergue), Orwell vive essa realidade e toma as suas próprias impressões.

### 5.1 BREVE RESUMO DA HISTÓRIA

A história de *Na pior em Paris e Londres* inicia com a apresentação do cenário em que a trama se desenrola: o bairro, a rua e o hotel em que o protagonista morava, além dos habitantes da localidade. Após ter as suas economias (cerca de 450 francos) furtadas e ser dispensado pelos alunos a quem ministrava lições de língua inglesa, ele viveu momentos de grande dificuldade. Não se restringiu a observar a pobreza,

---

<sup>22</sup> Termo de língua francesa que pode ser traduzido como “ajudante de cozinha” ou “lavador de pratos”.

conheceu os seus aspectos mais íntimos e cruéis: passou fome (chegou a ficar três dias sem comer), penhorou a maioria de suas roupas, trabalhou como *plongeur* nas cozinhas imundas de um hotel luxuoso e de um restaurante chique recém-inaugurado. Neste, viveu uma rotina de dezessete horas de trabalho por dia, sem descanso semanal. Assim, o protagonista mergulhou profundamente na realidade das classes parisienses mais pobres e, a partir destas experiências, refletiu sobre a pobreza e a condição social de um *plongeur*, que considerava um escravo inútil e desperdiçado na sociedade moderna.

Esgotado pela rotina intensa de trabalho, ele escreveu para um amigo em Londres à procura de um emprego mais leve. Diante da perspectiva de conseguir um trabalho como cuidador de um deficiente mental, o protagonista retornou para a Inglaterra. Contudo, o emprego não se materializou de imediato e, enquanto esperava, ele radicalizou ainda mais sua experiência convivendo intensamente com mendigos, perambulando de albergue em albergue (as leis inglesas da época puniam a mendicância com o encarceramento, o que obrigava os mendigos a adotar um estilo de vida nômade). As suas vivências suscitaram reflexões e ponderações sobre a maneira como os mendigos são vistos pela sociedade. Assim, *Na pior em Paris e Londres* se configura como uma narrativa complexa, em que Orwell mescla jornalismo e traços de ficção para construir uma história vivida e narrada em primeira pessoa, tendo a observação participante e a experiência empírica como métodos de apuração e de captação de material. É válido mencionar que estas técnicas podem ser percebidas na obra: o autor não as informa em um texto de abertura nem em nenhum momento da narrativa, uma prática que difere da atitude que os autores de livros-reportagens, de acordo com Bianchin (1997), costumam adotar. É interessante retomar ainda a percepção de Wolfe (1994) de que Orwell viveu intensamente uma experiência para escrever sobre ela, exercendo um trabalho de apuração como um repórter.

Apesar de o narrador informar que morou no bairro do *Coq d'Or* por “mais ou menos um ano e meio” (p. 23), é possível estabelecer que a história se passa no período aproximado de dezoito semanas, com base em indícios fornecidos pelo próprio narrador. Ele define que as primeiras descobertas com a pobreza (que começaram quando ele foi roubado e perdeu o emprego) constituíram “três semanas sórdidas e desconfortáveis” (p. 27), mesmo período de tempo que dura a busca dele por um

emprego (p. 41) até o ingresso no *Hotel X*<sup>23</sup>, onde trabalhou como *plongeur* por “cinco ou seis semanas” (p. 117). Em seguida, foi servir como *plongeur* em um restaurante, trabalhando dezessete horas por dia por quinze dias (p. 130). Entre a desistência deste emprego e a viagem de retorno para Londres, teve “dois dias gloriosos de ócio” (142). Já na Inglaterra, peregrinou pelas ruas e albergues por um mês, enquanto aguardava os seus futuros patrões voltarem de uma viagem. Assim, a duração da história é de cerca de quatro meses e meio.

Antes de ingressar propriamente na análise da narrativa, é fundamental ter em mente que, em nenhum momento, Orwell assume o compromisso com a realidade factual característico dos relatos jornalísticos. Ele não traz esclarecimentos acerca da correspondência entre as experiências que teve e o conteúdo que compõe a estrutura da narrativa. Sobre isso, é possível levar em consideração o que, conforme Augusto (2006), de fato, aconteceu com George Orwell ao se aproximar da miséria em Paris e em Londres. Quando ainda estava de férias da Polícia Imperial Britânica, ele passou a frequentar as regiões mais pobres de Londres, se familiarizando com o seu cotidiano, com a intenção de observar intimamente a vida daqueles que considerava explorados pelo sistema capitalista. Na época, Orwell sentia pavor de conviver com baratas, ratos e percevejos, e alimentava pelos pobres um misto de fascínio, temor e pena. Aos poucos, as suas convicções se modificaram. Augusto (2006) faz questão de enfatizar que durante esse período Orwell não viveu “na pior”: mantinha a opção de abandonar a pobreza e voltar para o outro lado da cidade.

Ao se mudar para Paris, na primavera de 1928, ele teve uma vivência diferente. Instalou-se em um hotel precário e sustentou-se com dificuldade, ministrando aulas de inglês e escrevendo artigos para jornais. No final de outubro de 1929, as suas economias foram furtadas do quarto do hotel, o que deu início à temporada de desventuras e dificuldades em que a primeira parte de *Na pior em Paris e Londres* é baseada. É interessante mencionar que as circunstâncias informadas por Augusto (2006) podem justificar a reserva de 450 francos que o narrador dispunha no início da história e que não têm a origem esclarecida textualmente. Ele diz apenas que se deu conta da situação em “um dia, no verão” (p. 23). Além disso, o narrador informa que se sustentava com as aulas de inglês, que lhe rendiam 36 francos por semana (p. 23) e menciona o

---

<sup>23</sup> Conforme Augusto (2006), o nome verdadeiro do local era Hotel Lotti e não foi revelado por Orwell para não prejudicar os funcionários e o próprio estabelecimento.

recebimento do pagamento por um artigo de jornal (p. 31). Por fim, na história ele também é vítima de um roubo (p. 24) e, a partir desse episódio, passa por dificuldades. Estes elementos indicam uma expressiva correspondência, em linhas gerais, entre a trajetória pessoal de Orwell e a que vive o narrador nesta parte da obra.

De acordo com Augusto (2006), no final de 1929, atraído pela promessa de um emprego, Orwell regressou para a Inglaterra. Entretanto, o trabalho só se materializou em 1932; nesse intervalo, ele viveu um longo tempo com os pais, depois com a irmã, e iniciou o relato de sua experiência em Paris, além de escrever poemas, artigos e resenhas e dar início ao romance *Dias na Birmânia*. Com o intuito de não depender financeiramente de parentes e amigos, Orwell trocou seu segundo melhor terno por peças miseráveis, “e, entre agosto e setembro de 1931, foi viver *down and out* em Bermondsey” (AUGUSTO, 2006, p. 252). Nessa época, ele já concluíra a primeira versão de *Down and out in Paris and London* (que até então se intitulava “*Days in London and Paris*”). Esta versão preliminar, que continha muitas aproximações com um diário e era consideravelmente menor do que o produto final, foi rejeitada por duas editoras inglesas.

Vale a pena destacar que, conforme Augusto (2006), mesmo recebendo ordens de Orwell para destruir o manuscrito, sua amiga Mabel Sinclair Fierz o encaminhou para Leonard Moore, que se tornou grande amigo e agente literário de Orwell e enviou o material ao editor socialista Victor Gollancz. Ele apreciou o conteúdo, mas solicitou uma série de mudanças, como a alteração de nomes, a exclusão de palavras e o corte de uma passagem inteira (que possivelmente se referia ao período em que Orwell ficou internado em um hospital público parisiense, em abril de 1929, vítima de pneumonia<sup>24</sup>). Gollancz também almejava um título mais atrativo; *Down and out in Paris and London* se consolidou com a troca de sugestões entre eles. Além disso, como já foi esclarecido no segundo capítulo deste estudo, durante as correspondências entre o autor e seu agente literário, o pseudônimo George Orwell foi escolhido.

---

<sup>24</sup> É válido mencionar que esta passagem compõe a primeira parte da coletânea *Como morrem os pobres e outros ensaios* (Companhia das Letras, 2011).

## 5.2 O NARRADOR

É interessante resgatar Sodré (2012) para a designação de *Na pior em Paris e Londres* como exemplo de narração homodiegética centrada no narrador e na perspectiva da personagem principal, que, neste caso, se propõe a representar o próprio George Orwell. A obra pode ser situada, a partir de Reuter (2011), como uma *narração ulterior*, pois o narrador-protagonista relata os acontecimentos depois da sua ocorrência, estando diretamente envolvido com eles e incumbido da função de apresentar e caracterizar as personagens e os elementos da história.

Para uma análise consistente da figura do narrador, é válido retomar as cinco combinações possíveis entre a voz e a perspectiva narrativa, estabelecidas por Reuter (2011). A obra se enquadra na quarta combinação, *narrador homodiegético e perspectiva passando pelo narrador*, pois o narrador relata suas experiências pessoais de maneira retrospectiva. Com isso, conhecemos as personagens através da visão dele, que, ao descrevê-las e narrar suas ações, imprime a sua própria avaliação. Assim, o relato é moldado pela sua perspectiva. Esta consideração é particularmente importante para a análise de *Na pior em Paris e Londres*; não se deve perder de vista que se trata de uma versão, de um relato feito por um agente narrador ativo e influente – e não dos fatos em si.

Neste caso, o modo como a narração em primeira pessoa é construída confere à narrativa teor e ritmo de um relato de experiência. Sobre isso, é interessante analisar a maneira como o narrador se apresenta ao leitor. Ele não revela o seu nome, não indica suas características físicas e tampouco fala sobre o seu passado (como faz ao introduzir personagens relevantes, como os amigos Boris e Paddy). Aliás, o protagonista permanece sem nome; este não é mencionado em nenhum diálogo ou trecho descritivo ao longo da narrativa. Com isso, se assemelha ao comportamento que os repórteres costumam adotar, pois sustenta que importa mais a história que narra do que ele mesmo, permitindo assim a identificação de um traço jornalístico marcante na constituição do narrador de *Na pior em Paris e Londres*. Apesar de intervir na narrativa com suas percepções e opiniões, ele se coloca como porta-voz e como parte da história e não como o centro das atenções, o que aproxima a narrativa da intenção jornalística de relatar.

A maior parte das informações que temos do narrador provém indiretamente através de suas relações com as demais personagens e elementos da trama. Um exemplo interessante é a forma como é conhecida a sua nacionalidade: na passagem em que ele apresenta brevemente os moradores do bairro, indica que “com exceção de mim, R. era o único inglês do bairro” (p. 15). Além disso, a maneira como ele narra os seus primeiros contatos íntimos com a pobreza (caracterizada pelo sentimento de descoberta e pela inexperiência) revela que não pertence àquela classe social. Aliás, o fato de estar descobrindo a pobreza aos poucos o aproxima do leitor, que o acompanha durante a trajetória. Sobre isso, o narrador constrói uma grande reflexão (p. 24-26), com o uso do pronome “você” para se referir visivelmente às suas próprias experiências:

Você achava que iria ser bem simples; é extraordinariamente complicado. Você achava que ia ser terrível; é apenas imundo e chato. A primeira coisa que você descobre é a *baixeza* peculiar da pobreza, as mudanças que ela impõe, a complicada mesquinhez, o desnudamento de si mesmo. [...] De repente, você foi reduzido a uma renda de seis francos por dia. Mas, é claro, você não ousa admitir isso – tem que continuar fingindo que nada mudou em sua vida. Desde o início, você se enreda numa teia de mentiras e até com mentiras que mal consegue controlar (ORWELL, 2006, p. 24).

A narração em primeira pessoa sem que o narrador esteja plenamente delineado enquanto personagem contribui para associá-lo diretamente ao autor da obra. Em *Na pior em Paris e Londres*, além do exercício das duas funções básicas (de narrar e de direcionar a narrativa), designadas por Reuter (2011), o narrador também contempla as funções complementares (o que o aproxima mais do modo *contar*, pois não tenta omitir a sua presença e passar a impressão de que os fatos falam por si).

Considerando que se trata de uma narração em primeira pessoa e que o narrador, além de estar profundamente envolvido, representa o próprio George Orwell, é possível apontar facilmente a *função testemunhal*, expressa em toda narrativa, pois há uma proximidade significativa entre o narrador e a história, que é construída a partir das experiências dele. Associada a ela, estão as funções *modalizante* e *avaliativa*. Aquela contempla a manifestação dos sentimentos do narrador em relação ao que narra, enquanto esta traz a exposição de seus valores e de considerações com intuito de julgar. O relato repleto de adjetivos que expressam suas opiniões e impressões pode ser vinculado a estas funções; a apresentação e a imagem dos estabelecimentos, dos ambientes e das personagens são construídas com informações objetivas (como a descrição da fachada e dos quartos de um hotel ou da idade de uma personagem, por

exemplo), mas também pelos sentimentos e pelo julgamento do narrador, que surgem ora motivados por situações pontuais, ora decorrentes do aprendizado adquirido naquele tempo.

É imprescindível apontar ainda a *função generalizante ou ideológica*, que corresponde à exposição do juízo do narrador sobre a sociedade de maneira geral, pois *Na pior em Paris e Londres* está repleta de reflexões e de críticas de cunho social a respeito da miséria, da pobreza e do subemprego. Merece destaque o capítulo 22 (p. 135-141), em que o narrador discorre sobre a função do *plongeur* na sociedade parisiense, além dos capítulos finais da obra (p. 231-243), nos quais ele se dedica a refletir sobre a mendicância. É importante ressaltar que nessas passagens ele deixa claro que está expondo a sua visão e constrói uma crítica contundente ao sistema capitalista e à opressão que exerce sobre as pessoas mais pobres.

A exemplo do que Motta (2007) aponta em certas reportagens e em textos próprios do Jornalismo Literário, o aspecto narrativo em *Na pior em Paris e Londres* é escancarado. O narrador assume plenamente que o ponto de vista a partir do qual a história é vista e contada pertence a ele, como ao exercer a *função ideológica* na reflexão sobre a condição social de um *plongeur*, que encerra dizendo que “estas são apenas minhas próprias ideias sobre os fatos básicos da vida de um *plongeur*” (p. 141).

Apesar da notória correspondência entre o autor e o narrador, é fundamental retomar a necessidade de distinguir os dois, reforçada por Reuter (2011), Schüler (1989) e Resende (2005). Para isso, é válido considerar que o narrador pertence a um mundo criado pelo próprio autor, e existe somente no âmbito do texto. Aliás, na dificuldade de distinguir o autor e o narrador, apontada por Resende (2005), reside um ponto de aproximação da obra com o jornalismo. Contudo, ao contrário da tentativa de disfarçar a presença do narrador (que, em geral, é o fator que dificulta o delineamento do mesmo nas narrativas jornalísticas), o maior empecilho para a distinção nesta obra está no fato de o autor ter efetivamente vivenciado as experiências que narra.

Evidentemente, o narrador-protagonista funciona como um representante do próprio Orwell. Mas não deve ser encarado como a mera transposição da figura do escritor para o interior da narrativa. O autor reconstrói a si mesmo enquanto personagem e narrador da trama, selecionando traços de si que, na sua visão, são necessários para contar os eventos da história. É notório que ele prioriza o que está narrando e não traz informações sobre o narrador que não sejam relevantes para a trama. Assim, o próprio

narrador também é resultado de estratégias e intenções textuais. Com base em Bourneuf e Ouellett (1972 *apud* BRAIT, 1985), é possível estabelecer que ele assume duas funções primordiais: de porta-voz do autor e de condutor de ação, na medida em que é o narrador-protagonista da história.

É interessante como Orwell não coloca o seu protagonista na figura de um jornalista ou de um sujeito interessado em descobrir mais sobre a pobreza para fins de conhecimento; ele o faz mergulhar aos poucos na realidade pobre, movido por episódios de má sorte. Assim, os subempregos como *plongeur* surgem para ele como uma questão de sobrevivência – e não como uma escolha motivada por curiosidade ou simples desejo de ver de perto. Conforme a situação piora, o protagonista vive novas experiências de pobreza, cada vez mais intensas e, com o avanço da história, é possível perceber como o sentimento de espanto em relação à pobreza se atenua, a ponto de o narrador assumir atitudes e posturas que, anteriormente, apenas apontava. Aliás, a vivência causa perplexidade em virtude da sua intensidade: na história, ele chega a experimentar um jejum de três dias (por não ter dinheiro para se alimentar) e uma rotina de dezessete horas diárias de trabalho como lavador de pratos e ajudante de cozinha.

### 5.2.1 Como o narrador apresenta a história

Sem esclarecimentos preliminares sobre o que viveu anteriormente, o narrador inicia o relato com a descrição da atmosfera dominante no bairro da *Rue du Coq d'Or*<sup>25</sup> e no *Hôtel des Trois Moineaux*, em que ele viveu em Paris. Para isso, além de investir em detalhes para possibilitar a visualização dos cenários e dos ambientes, também se dedica à apresentação das pessoas que conheceu ali, que moravam ou trabalhavam nas proximidades. Nesta tarefa, ele emprega predominantemente os adjetivos “curiosos”, “excêntricos” e “bizarros”, deixando transparecer as suas impressões sobre as personagens, prática situada no âmbito da *função avaliativa*.

Conforme o narrador esclarece, a descrição atenciosa desses elementos não é feita por curiosidade, mas porque constituem um elemento importante da história, pois “o bairro pobre, com sua imundície e vidas bizarras, foi a minha primeira experiência prática de pobreza e, depois, o pano de fundo de minhas experiências” (p. 15). A partir

---

<sup>25</sup> De acordo com Augusto (2006), o nome verdadeiro da rua em que Orwell residiu era *Rue du Pot de Fer*. Ele teria optado pela preservação da identidade do local para não prejudicar os estabelecimentos da região e para não despertar desavenças na vizinhança.

disso, a pobreza é situada como o tema central da obra. Ao fazê-lo, ele constitui um exemplo da *função metanarrativa*, pois comenta a própria história que está narrando. É interessante como o narrador situa a pobreza como tema – e não as suas próprias vivências. Esta distinção é importante, pois estabelece o compromisso com a função de denúncia social, que é situado por Cosson (1995) como um dos atributos dos livros-reportagens, aproximando a obra do jornalismo. Neste ponto, merece destaque ainda o motivo a que o narrador atribui a excentricidade dos habitantes do bairro: a pobreza os libertava de seguir os padrões comportamentais. Novamente, ele exerce a *função avaliativa*, por julgar as personagens, tocando também a *função generalizante ou ideológica*, por produzir uma reflexão sobre um tema social, a pobreza.

Para a análise da ênfase do narrador na apresentação dos cenários e das vidas alheias, conforme diz, com o objetivo de “dar uma ideia de como era a vida ali” (p. 15), é interessante retomar a ideia de Sodré (2012) a respeito do destaque sobre o aspecto descritivo como parte da intenção de mostrar, própria do cunho jornalístico. O narrador de *Na pior em Paris e Londres* pode ser situado no que Olinto (1958) classifica como “arquiteto literário”, considerando a capacidade de, através do recurso da descrição, reconstituir os cenários e ambientes em que a trama se desenvolve.

Partindo de Reuter (2011), é possível estabelecer que o narrador de *Na pior em Paris e Londres* constrói a narrativa mesclando com destreza os modos *mostrar* e *contar*, intercalando passagens mais descritivas e densas em termos de detalhes (em que aparece a preocupação em construir o contexto e a intenção jornalística de expor) e trechos concebidos a partir de observações e impressões inteiramente pessoais (em que exerce o juízo sobre os acontecimentos e as demais personagens, se situando mais próximo do *contar*). Com isso, confirma a percepção de que nenhum texto é essencialmente descritivo ou narrativo, pois, apesar de *Na pior em Paris e Londres* tender para o *contar* e para o *telling* (em virtude da constante intervenção do narrador que permeia a narrativa), comporta fatores descritivos (como ao informar o número de hóspedes do hotel e o aspecto geral dos ambientes, por exemplo). Além disso, os diálogos e a transcrição das falas das personagens aparecem em menor peso, de modo que predomina o discurso indireto, o que reforça a tendência para o *contar*, conforme Reuter (2011).

É válido destacar a plasticidade e a materialidade conferidas aos ambientes pelo detalhamento espacial, pois Orwell investe na descrição minuciosa e densa de cenários e seres que movem a trama para constituir um efeito de realidade. Assim, a sensação é de que nenhum detalhe escapa aos seus olhos: ele descreve exaustivamente as dimensões e os aspectos dos ambientes, as condições de salubridade e de higiene das cozinhas imundas em que trabalhou, o tipo físico e o comportamento das pessoas que conheceu, a rotina de trabalho que passou a assumir ao conseguir o emprego de *plongeur*, entre outros elementos.

Com base em Medina (1973), em linhas gerais, é possível situar *Na pior em Paris e Londres* como uma narrativa linear, considerando a estrutura lógica com que os acontecimentos são expostos, que obedece a ordem de ocorrência. Contudo, o cenário de rompimento com a linearidade se manifesta com frequência, especialmente quando o narrador se dedica a refletir sobre os acontecimentos, as personagens e a situação de pobreza que está experimentando.

Um exemplo característico deste rompimento são os trechos em que, antes de retornar para a Inglaterra, o narrador exerce a *função ideológica*, pensando sobre a condição social dos *plongeurs*, produzindo assim uma reflexão ampla sobre a opressão que a sociedade capitalista promove sobre as classes desfavorecidas. É notável como ele deixa claro desde a primeira frase que está prestes a expor a sua opinião, na tentativa de “examinar o significado social da vida de um *plongeur*” (p. 135), que caracteriza um *plongeur* como um escravo moderno, que executa um trabalho servil e sem arte e recebe apenas o suficiente para sobreviver, sem a perspectiva de mudar de vida e sem tempo para refletir sobre a própria condição. Além de suscitar reflexões, o narrador também aponta explicações para a existência do *plongeur* (o temor em relação à plebe e às classes sociais oprimidas) e soluções possíveis (com eficiência simples e a contratação de mais pessoas, ele poderia trabalhar somente de seis a oito horas por dia). Outra contribuição relevante está na percepção de que a classe intelectual não conhece os confins da pobreza e, por isso, tem medo dela e legitima a sua perpetuação. Nesta passagem, o narrador reforça a sua posição ao lado dos oprimidos:

Essa gentalha (costumam pensar) é constituída por animais tão vis que se tornariam perigosos se tivessem lazer; é mais seguro mantê-los bastante ocupados para evitar que pensem. [...] Prevendo alguma sinistra utopia marxista como alternativa, o homem instruído prefere manter as coisas como estão (ORWELL, 2006, p. 139).

Por fim, é relevante considerar que, no término da exposição, o narrador classifica as suas ideias como “uma amostra dos pensamentos que passam pela cabeça de quem trabalha em um hotel” (p. 141), ou seja, ele não se coloca como um jornalista vivenciando uma experiência tendo como fim a produção de um relato, mas como um sujeito que passou pela situação sobre a qual reflete.

Em outra passagem que contempla a *função ideológica*, que aparece logo no início da história (quando ele ainda está se habituando às dificuldades), o protagonista constata o grande traço redentor da pobreza: o poder de aniquilar o futuro. Assim, “uma dieta de pão e margarina proporciona, em certa medida, seu próprio analgésico” (p. 28). Acima de tudo, estar na pior traria um sentimento de alívio, pois chegar ao fundo do poço e ser capaz de aguentar eliminaria o temor de ver as coisas piorarem. Neste ponto, é válido retomar os esclarecimentos acerca da escolha de Orwell de abandonar um emprego seguro na Polícia Imperial e ir viver com os pobres e miseráveis. É importante fazer esta análise, pois, na época, ele não estava vinculado a nenhum periódico jornalístico (o que o isentava do compromisso de seguir uma linha editorial pré-determinada e de cumprir prazos de entrega), nem tinha a perspectiva de ver o relato publicado de imediato, de modo que a sua experiência parece ter sido impulsionada por motivos pessoais. Primeiro, segundo Carvalho (2011), pelo desejo de expurgar a culpa que sentia pelas ações praticadas como oficial e pela intenção de lutar ao lado dos oprimidos e injustiçados socialmente. Em segundo lugar, de acordo com Fyvel (1950 *apud* CARVALHO, 2011, p. 41), porque, ao se misturar com a escória social, Orwell estaria cumprindo a previsão da esposa do diretor do internato que frequentou na infância (que teria dito que ele nunca seria ninguém na vida), na tentativa de livrar-se dela, alcançando com a pobreza um aspecto redentor inteiramente pessoal.

Constantemente, a narrativa é entrecortada por observações e reflexões de diversas ordens, que apontam tanto para a *função avaliativa* (expressa pelo julgamento pontual do narrador) quanto para a *ideológica* (que se manifesta em suas visões de mundo e nas críticas que tece às injustiças sociais e à sociedade). Por vezes, o narrador fala de modo geral sobre a realidade, expondo cenas cotidianas e personagens planas com função decorativa a fim de reconstituir o contexto geral e os cenários em que as ações ocorreram. Em outros momentos, ele se foca nos detalhes e em episódios pontuais e singulares, como a descrição do discurso que se seguia à bebedeira de Fureux, que

expõe quando está comentando as noites de sábado no bairro e a vida social que passa a frequentar como um *plongeur*.

O narrador se revela um sujeito fascinado por histórias e personagens curiosas e incomuns. Com frequência, ele interrompe a história para apresentá-las, o que contribui para a constituição de um relato denso e único, na medida em que somente alguém que conviveu com aqueles indivíduos e prestou atenção nas suas vidas e no que tinham para dizer seria capaz de trazer as suas histórias para a composição da narrativa, fossem contadas pelos moradores do seu bairro (em especial Charlie<sup>26</sup>, que aparece na história essencialmente vinculado a estes momentos), pelos funcionários do hotel em que trabalhou ou pelos mendigos que conheceu em Londres. Tendo em vista a intenção do narrador-protagonista de se fazer presente e o peso que as suas impressões e reflexões configuram na obra, o relato se torna, de fato, único e complexo. Associado a isso, está a condição de vivenciar uma realidade para ser capaz de escrever sobre ela. Desse modo, a obra alcança uma das principais metas do Jornalismo Literário, que, segundo Pena (2007), consiste na construção de um relato duradouro e denso.

A personagem mais importante da primeira parte de *Na pior em Paris e Londres*, é, sem dúvidas, o garçom russo Boris, a quem o protagonista recorre em seu momento de maior dificuldade, após penhorar a maioria de suas roupas e se encontrar quase sem dinheiro a poucos dias do vencimento do aluguel. É válido ressaltar que eles se conheceram durante o tempo que o protagonista ficou internado em um hospital público, pois é a única menção na obra a esse episódio, que segundo Augusto (2006), na primeira versão da narrativa de Orwell, compunha um capítulo inteiro – o corte se deu por exigência do editor Victor Gollancz. Assim, apesar da situação degradante em que Boris está quando reencontra o protagonista (doente, manco e vivendo de favor no quarto de um judeu que lhe devia dinheiro), ele surge com a função de acompanhá-lo e guiá-lo em Paris. A sua apresentação ocupa várias páginas, com a exposição de sua aparência, sua personalidade e seu passado como oficial do Exército Russo:

Era um homem de mais ou menos 35 anos, alto, aguerrido, que havia sido bonito, mas que desde a doença engordara demais por passar muito tempo deitado na cama. Tal como a maioria dos refugiados russos, tivera uma vida de aventuras. Seus pais, mortos na Revolução, haviam sido ricos e ele servira durante a Guerra no Segundo Corpo de Fuzileiros Siberianos, que, segundo

---

<sup>26</sup> Mencionado pela primeira vez quando o narrador está descrevendo a vida no bairro, Charlie é descrito como “uma das curiosidades locais” (p. 16). Será analisado com mais profundidade no item 5.2.2, referente à análise das personagens.

ele, era o melhor regimento do Exército russo. Depois da guerra, havia trabalhado numa fábrica de vassouras, depois como carregador no Les Halles e lavador de pratos, até que, por fim, conseguiu ser promovido a garçom. Quando adoeceu, estava no Hotel Scribe e ganhava cem francos por dia em gorjetas. Sua ambição era se tornar maître d'hôtel, economizar 50 mil francos e montar um pequeno restaurante na Rive Droite (ORWELL, 2006, p. 31-32).

É interessante como, em um trecho da passagem acima, o narrador salienta que está expondo a visão de Boris acerca do Corpo de Fuzileiros Siberianos. A construção “segundo ele” traz uma aproximação com a prática recorrente do jornalismo de estabelecer uma distinção entre uma informação e a opinião de uma fonte a respeito dela. Além de informações objetivas sobre a sua idade e fisionomia, transparece o julgamento do narrador, que diz que “Boris tinha uma índole esquisita, mutável”. Também na apresentação de Boris aparece, pela primeira vez, a ambição do protagonista de se tornar escritor, que é mencionada na fala da personagem, que comenta “Você diz que quer escrever” (p. 34). De acordo com Augusto (2006), Orwell se mudou para Paris, na primavera de 1928, com o intuito de ter um padrão de vida modesto e escrever. Assim, ambos (o autor e o narrador-protagonista) compartilhariam desta intenção.

A narração, especialmente em momentos de dificuldade, desperta a curiosidade do leitor para o que virá a seguir. As viradas de sorte e azar exercem uma expressiva influência na história: o grande roubo praticado por um hóspede inicia o período de desgraça na vida do protagonista; o recebimento inesperado do pagamento por um artigo escrito para um jornal assegura o dinheiro para pagar o aluguel; quando se encontravam no pior momento, o protagonista e Boris conseguem cinquenta francos penhorando seus sobretudos (um valor muito acima do que esperavam); o emprego que surge subitamente e motiva o seu retorno para Londres. É possível associar as viradas de sorte que movem a história com o que Motta (2007) chama de “episódios de suspense”, uma prática do jornalismo para manter o interesse pela continuidade da história. Assim, esses elementos podem ter sido empregados por Orwell justamente com o intuito de construir um enredo atrativo e dinâmico.

Após três semanas de procura, Boris e o protagonista conseguem um emprego no *Hotel X.*, onde este tem a primeira experiência como *plongeur* em Paris. Ao longo das 50 páginas seguintes, o *Hotel X.* assume um papel central na narrativa, como espaço onde as ações se desenrolam. O narrador expõe uma grande capacidade de descrição e

sensibilidade aos detalhes (chega a descrever a sujeira no chão da cozinha e a informar a quantidade de panos de prato ocupados em um dia), contemplando não apenas os ambientes, mas também as pessoas que ali trabalhavam e destacando os cheiros, as texturas e os sentimentos que despertavam nele. Isso permite que o leitor construa uma imagem precisa e detalhada, constituindo uma aproximação com o *mostrar* de Reuter (2011) e o *showing* de Motta (2005). Contudo, esta imagem mental é condicionada pelas intenções e pela perspectiva do narrador, que exprime também o que pensa e o que sente, fazendo uso das funções *modalizante* e *função avaliativa*, expressas por Reuter (2011).

No *Hotel X.*, o protagonista trabalha de onze a treze horas, seis dias por semana; durante quatro dias como ajudante na cozinha, em um dia auxiliando o garçom italiano Valenti e no outro dia como lavador de louças, um serviço que considerava tedioso e estúpido. Ele descreve exaustivamente a sua rotina de trabalho, os colegas e os patrões, além do próprio ambiente do *Hotel X.*, que é apresentado como “um lugar amplo e grandioso, com uma fachada clássica e uma porta lateral pequena e escura como um buraco de rato, que era a entrada de serviço” (p. 66). Os relatos são contundentes e revelam o contraste entre o luxo dos hóspedes e a imundície que tomava conta das áreas de serviço; com frequência, são expostos episódios em que a comida era resgatada do chão para ser servida aos hóspedes e em que os empregados se lavavam com água suja. Para ele, a sujeira era uma característica inerente aos alimentos servidos pelos hotéis e restaurantes relativamente chiques.

Além de buscar dar uma ideia de como era a vida de um *plongeur*, Orwell emprega “nós” e “nosso” nos relatos, o que configura a intenção de falar como um representante daquele meio; não se coloca no patamar de um observador distante, mas no centro da realidade sobre a qual se propõe a discorrer. De acordo com o narrador, ele se adaptou rapidamente à rotina do *Hotel X.* e à vida condicionada a um *plongeur*. Em mais um exercício da *função avaliativa*, ele analisa o próprio comportamento, comparando o que sentia com a satisfação experimentada por um animal bem alimentado, que, vivendo entre o trabalho e o sono, não tinha tempo para refletir.

Cinco ou seis semanas após o início do trabalho no *Hotel X.*, uma oportunidade de emprego no *Auberge de Jehan Cottard*, aguardada ansiosamente por Boris, se concretizou e os dois passaram a trabalhar neste restaurante. Para o protagonista,

representou uma piora considerável em relação ao *Hotel X.*: ele assumiu uma rotina extenuante, trabalhando em torno de dezessete horas por dia, sem folga semanal. Por vezes, perdia o último metrô e passava a noite no chão do restaurante. Além disso, a sujeira e a imundície eram repugnantes, sendo “as condições atrás da porta da cozinha mais apropriadas a um chiqueiro” (p. 124). O narrador destaca ainda os efeitos que a fadiga, o cansaço e o excesso de trabalho produziam nele: passava dias sem tomar banho ou trocar de roupa, além de, em virtude do estresse, discutir com a cozinheira por razões pífias, tomando atitudes que não assumiria normalmente.

Discutíamos sobre coisas de uma mesquinhez inconcebível. A lata de lixo, por exemplo, era uma fonte infundável de altercações – se deveria ficar onde eu queria, que era no caminho da cozinheira, ou onde ela queria, que era no meu caminho para a pia. Uma vez ela resmungou e resmungou até que, por fim, de puro ódio, peguei a lata de lixo e a larguei no meio da cozinha, onde a cozinheira acabaria tropeçando nela.

“Agora, sua vaca, mude de lugar você mesma”.

Pobre velha, a lata era pesada demais para ela, que se sentou, deitou a cabeça na mesa e começou a chorar. E eu zombei dela. Esse é o tipo de efeito que a fadiga tem sobre o nosso comportamento. (ORWELL, 2006, p. 131).

Especialmente no que diz respeito à sua rotina de trabalho no *Hotel X.* e no *Auberge Jean Cottard*, o relato se aproxima mais do desejo de expor uma situação predominante (a precariedade das condições de trabalho nas cozinhas dos hotéis e dos restaurantes luxuosos parisienses, sob o ponto de vista de um *plongeur*) do que estabelecer uma sequência cronológica dos dias de trabalho e dos acontecimentos marcantes neste período, de modo que o contexto geral prevalece sobre os detalhes factuais. Aliás, este fator se evidencia na passagem citada acima, quando o narrador inicia o relato de um episódio pontual com “uma vez”, sem esclarecer com precisão a data de sua ocorrência.

O protagonista trabalhou no *Auberge de Jehan Cottard* somente por quinze dias, até receber a carta de um amigo (chamado apenas de B. e que não fora mencionado até então) informando que poderia retornar para Londres e exercer a tarefa de cuidar de um deficiente mental, o que lhe parecia um emprego muito suave depois de ter sido um *plongeur*. Assim, o regresso do protagonista para a Inglaterra representa o começo da segunda parte de *Na pior em Paris e Londres*. O sentimento de alívio que ele sentia é rompido bruscamente pela notícia de que os futuros patrões estavam viajando e só regressariam em um mês. De súbito, o protagonista fica aterrorizado: suas reservas financeiras eram escassas e ele não conhecia as formas de viver em Londres com pouco

dinheiro (prática com que já estava familiarizado em Paris). Decidido de que pedir um empréstimo a B. de imediato seria impróprio, ele troca suas roupas por vestimentas baratas, o que gera uma mudança súbita no comportamento dos demais. Nesta passagem, se nota o predomínio das percepções e dos sentimentos do protagonista:

O comportamento de todos parecia ter mudado abruptamente. Ajudei um vendedor ambulante a pegar um carrinho que havia derrubado. “Obrigado, companheiro”, disse ele com um sorriso forçado. Ninguém jamais me chamara de companheiro – eram as roupas que haviam provocado aquilo. Pela primeira vez, notei também como a atitude das mulheres variava conforme as roupas dos homens. Quando passa um homem malvestido, elas se afastam dele com um movimento bem franco de repugnância, como se ele fosse um gato morto. As roupas são coisas poderosas. Vestido com roupas de mendigo, é muito difícil, pelo menos no primeiro dia, não sentir que se está genuinamente degradado. Deve-se sentir a mesma vergonha, irracional mas muito real, quando se passa uma primeira noite na prisão (ORWELL, 2006, p. 150-51).

A descoberta de Orwell acerca da diferença de tratamento motivada pelas roupas (que se configura, de certa forma, como sua primeira experiência próxima da mendicância, já que estava trajado como um mendigo<sup>27</sup>), se associa às descobertas sobre a pobreza de Paris, pois também demonstra a inexperiência dele com a situação. Aliás, ele revela o temor de que a disparidade entre o seu sotaque e as suas vestes fosse percebida. É curioso, pois Augusto (2006) aponta que a degradação física que Orwell experimentou permitia que ele fosse tomado como um membro da classe miserável se ficasse calado, pois “seu sotaque etoniano traía as suas origens” (AUGUSTO, 2006, p. 248). Aliás, ele informa que o escritor chegou a ser preso por mendigar, no entanto, foi posto em liberdade por um sargento que percebeu, pelo seu modo distinto de falar, que não era um mendigo, apesar de estar vestido como um.

Em virtude do rigor das leis inglesas (que puniam a vadiagem com encarceramento), durante um mês, o protagonista tem uma vida predominantemente nômade, peregrinando por albergues, hospedarias baratas e abrigos em Londres e pelo interior do país. Este período de tempo é inferior ao vivenciado em Paris e ocupa um espaço menor na obra. Considerando o estilo de vida adotado, é possível dizer que os espaços mais importantes (tanto pela aparição recorrente na obra quanto pelo peso dos

---

<sup>27</sup> É válido mencionar que, em uma nota de rodapé na página 161, o tradutor Pedro Maia Soares esclarece que, na edição original, Orwell empregou o termo “tramp”, que significa literalmente vagabundo. Contudo, a fim de minimizar o efeito pejorativo desta palavra em língua portuguesa, Soares optou por traduzi-lo como “mendigo”. Na história, Orwell se refere a vagabundos no sentido de pessoas que sobrevivem da rua e estão permanentemente na estrada, já que na Inglaterra a mendicância era proibida por lei.

relatos acerca deles) se encontram em Paris: a *Rue du Coq d'Or*, o *Hotel X*. e o *Auberge Jean Cottard*.

As impressões gerais do protagonista a respeito dos locais por que passou são fortes e relatam, principalmente, camas duras, lençóis imundos, banho em águas sujas, cheiro de suor e expressiva manifestação de doenças entre os mendigos. A vivência toca profundamente o narrador, pois o desperta para a precariedade da vida dos mendigos e para o descaso com que são tratados pela sociedade, além de fazê-lo conhecer uma face de Londres completamente distinta. Além disso, exercendo as *funções modalizante e avaliativa* com frequência, ele reflete sobre as lições que os acontecimentos provocam, como o sentido pejorativo da expressão “vagabundo de esquina”, suscitado após aguardar, em pé em uma esquina, por duas horas, a abertura do abrigo do Exército da Salvação onde pretendia passar a noite (p. 181). Durante o mês de mendicância, a sua refeição costumeira foi o chamado “chá-e-duas-fatias” (que contempla uma xícara de chá e duas fatias de pão com manteiga ou margarina).

À primeira vista, o protagonista manifesta estranheza com a sua nova condição. Aos poucos, ele se insere no meio e aprende sobre a “vagabundagem” e a miséria através da observação e da vivência. Contudo, são notórias as diferenças que guarda em relação aos demais. Primeiro, a condição que norteia a sua experiência: dentro de um mês, ele teria um emprego e, possivelmente, condições de vida melhores. Além disso, sabia que poderia recorrer ao amigo B. para conseguir dinheiro emprestado (o que, de fato, faz, em dois momentos). Essas diferenças se manifestam também em pequenas atitudes, como a recusa do protagonista em se lavar ao se deparar com água ou toalhas muito sujas em albergues e o pudor em relação ao tabaco que consumia.

Apesar dessas ressalvas, é marcante a intenção do protagonista de acessar e entender a vida dos mendigos, tanto que, em vários momentos, ele emprega “nós” ou “nosso” compartilhando não apenas a experiência, mas também sentimentos. Com este recurso, o narrador se insere como uma personagem que representa e é representada por aquela situação. Um exemplo está no relato de uma cerimônia religiosa que presencia, em uma instituição de ajuda, após receber chá e alimento: “Odiávamos tudo aquilo. Sentados com as costas na parede, tamborilávamos no boné (um mendigo se sente indecentemente exposto sem seu boné), ficávamos ruborizados e tentávamos balbuciar alguma coisa quando a senhora se dirigia a nós” (p. 163).

Em um albergue, Orwell conhece Paddy, um mendigo irlandês com quem convive por 15 dias e que pode ser apontado como a personagem mais relevante da segunda parte de *Na pior em Paris e Londres*. O narrador o descreve minuciosamente, por ser o primeiro mendigo que conheceu com profundidade e por considerá-lo um “mendigo típico” (p. 174). Segundo ele, “seus traços eram agradáveis, mas o rosto havia encovado e tinha aquela aparência cinzenta e suja que vem da dieta de pão com margarina” (p. 174). Além disso, ao apresentá-lo, o narrador não hesita em julgar o seu íntimo, apontando a autocomiseração como valor central do seu caráter e dizendo que ele “não tinha estômago para o crime”, mas que “era o medo, produto da fome, que o mantinha virtuoso” (p. 175). Mesmo assim, conclui que era um sujeito decente e generoso. A exemplo da função que Boris desempenha em Paris, Paddy atua como um guia do protagonista: “ele me ensinou a viver, comer, dormir, fumar e todo o resto à razão de meia coroa por dia” (p. 207).

Por intermédio de Paddy, o protagonista conhece o grafiteiro de calçada Bozo, que desperta nele um verdadeiro fascínio. A personagem é apresentada como uma figura que destoa daquele meio: um sujeito interessante e culto (com conhecimento variado em literatura e astronomia), com um “dom para frases” e que desprezava a ignorância e a inércia que toma conta da maior parte dos mendigos. O narrador conclui que “ele era um homem muito excepcional” (p. 194).

Já no final da obra, o narrador sustenta uma reflexão sobre a posição social dos mendigos, com a intenção de desmistificar a noção de que são canalhas, vadios por natureza e perigosos, exercendo novamente a *função ideológica*. Em sua opinião, não há uma diferença essencial entre o modo de vida de um mendigo e o de qualquer pessoa socialmente respeitável: o que os distingue é o fato da mendicância não ser um ofício com o qual é possível enriquecer, pois o que importa para a maioria das pessoas é o retorno financeiro – a utilidade e a produtividade de uma profissão ficam em segundo plano. Para ele, “são seres humanos comuns e, se são piores do que as outras pessoas, isso é o resultado, e não a causa, de seu modo de vida” (p. 233). Com isso, defende que o próprio sistema capitalista impõe a condição de vida de um mendigo e não fornece maneiras para que ele possa sair dela. A exemplo do que faz ao analisar os *plongeurs* de Paris, o narrador expõe os infortúnios da mendicância (a fome, o isolamento em relação às mulheres e o ócio forçado) e aponta soluções para melhorar a condição de vida dos

mendigos, como o aprimoramento dos albergues, que poderiam se tornar entidades produtivas e com condições de higiene e de habitação decentes.

Ele também tece comentários sobre algumas acomodações que encontrou em Londres, baseados em impressões íntimas, o que assegura o predomínio da *função modalizante* e da *avaliativa*. Não há informações de que ele tenha preservado a identidade dos estabelecimentos, prática que adotou em Paris. No âmbito jornalístico, é válido mencionar a presença de informações objetivas como o preço e a estrutura dos locais (a quantidade de camas, o tamanho dos quartos, o trabalho exercido, entre outras), além das resoluções do regulamento do Conselho do Condado de Londres (CCI) a respeito das hospedarias públicas e esclarecimentos sobre a lei vigente no que tange à mendicância.

A história termina oito dias antes do prazo previsto para o fim da viagem dos futuros patrões, quando o protagonista consegue um empréstimo financeiro com B. e se separa de Paddy, que segue para outra cidade. Em um novo exemplo da *função metanarrativa*, ele anuncia que a história está encerrada: “Minha história termina aqui. É uma história bem banal e só posso esperar que tenha despertado o mesmo interesse que um diário de viagem” (p. 244-245). Em sua conclusão, o narrador retoma as percepções que defendeu ao longo da história, anunciando que “eis o mundo que o espera se alguma vez você ficar sem dinheiro” (p. 245), se referindo diretamente ao leitor. Por fim, aponta as lições que aprendeu, em definitivo, vivendo na pior em Paris e Londres:

Nunca mais vou pensar que todos os vagabundos são patifes bêbados, nem esperar que um mendigo se mostre agradecido quando eu lhe der uma esmola, nem ficar surpreso se homens desempregados carecem de energia, nem contribuir para o Exército da Salvação, nem empenhar minhas roupas, nem recusar um folheto de propaganda, nem me deleitar com uma refeição em um restaurante chique. Já é um começo (ORWELL, 2006, p. 245).

Considerando o desejo final que exprime de se aprofundar no estudo da pobreza e analisando a recorrência desta e de temas como a opressão social, a miséria e a desigualdade social em suas produções posteriores, é possível estabelecer que Orwell tinha um interesse sincero e engajado nessas questões. Sobre isso, é válido mencionar que as reflexões que inicia em *Na pior em Paris e Londres* são retomadas em *Como*

*morrem os pobres e outros ensaios*, obra em que resgata a sua vivência pessoal como um mendigo e reflete sobre as estruturas profundas da sociedade, entre outros tópicos.

### **5.2.2 Como o narrador apresenta e caracteriza as personagens**

Para a análise das personagens de *Na pior em Paris e Londres* é necessário ter em mente dois aspectos principais. Primeiro, a correspondência entre personagens e pessoas reais, uma prática essencialmente jornalística, debatida amplamente por Bianchin (1997) e por Motta (2007). Em seguida, a construção das personagens por meio de estratégias e artifícios textuais, que lhes conferem materialidade e complexidade, com base em Brait (1985) e em Candido (2011).

Primeiramente, é interessante considerar que os seres que movem a trama parecem ter correspondência com pessoas que Orwell conheceu em suas vivências como pobre e miserável entre 1927 e 1932. Sobre isso, é necessário salientar que o conhecimento dele acerca desses indivíduos foi determinado pela relação que estabeleceu com eles, ou seja, se condicionou ao que eles desejavam revelar e ao que Orwell constatou pela observação e pelo convívio. Esta percepção fragmentária da realidade é considerada um aspecto central por Candido (2011). Também é importante considerar que mesmo as personagens de *Na pior em Paris e Londres* que se baseiam em pessoas reais são construídas a partir das memórias de Orwell e do rumo que ele escolheu exprimir na narrativa.

Tendo em vista os dois polos criativos expostos por Candido (2011), no que se refere ao processo de concepção das personagens, *Na pior em Paris e Londres* se situa mais próximo da cópia de modelos já existentes do que da criação livre do autor, embora, a partir de Augusto (2006) e Trevas (2011) seja possível estabelecer que Orwell possa ter inventado ou adaptado as ações das personagens secundárias (sobretudo as com funções decorativas). Esta prática pode ser enquadrada na quinta categoria concebida por Candido (2011), que designa a constituição de uma personagem em torno de um modelo real, com a presença de detalhes e características secundárias inventadas pelo autor. A autonomia de Orwell o aproxima da ficção literária, pois, segundo Motta (2007), no jornalismo, as personagens não podem ser livremente moldadas, pois, ainda que seja o responsável pela seleção de traços físicos e íntimos das pessoas reais e pela

escolha de como situá-los e reconstruí-los na narrativa, o jornalista precisa respeitar os limites do real.

Em *Na pior em Paris e Londres*, o narrador está diretamente envolvido com o que narra e conhecemos as personagens somente na medida em que ele deseja, ou seja, nossa proximidade e nosso conhecimento acerca das personagens são assinalados por ele. Orwell investe na valorização dos aspectos psicológicos e na exposição de detalhes das personagens, o que, segundo Candido (2011), consiste em um tratamento típico da literatura aos seres ficcionais, condicionado pelo grau de relevância da personagem. Por exemplo, ao apresentar Boris, ele expõe muitos detalhes de ordem íntima, como a paixão pelo xadrez e pelos tempos em que foi oficial do Exército Russo. Além disso, transparece, ora de maneira sutil ora de modo contundente, o julgamento do narrador acerca das personagens e de suas ações (elemento característico da *função avaliativa*), como o juízo que faz de Charlie (p. 142), alegando que a história contada por ele provavelmente era mentirosa, como de costume.

A respeito da combinação de traços ficcionais e jornalísticos que Orwell emprega para compor as personagens, é interessante mencionar que o autor não traz nenhum dos recursos mencionados por Bianchin (1997) que, em geral, são utilizados para realçar que a personagem da história é baseada em uma pessoa de verdade. Ele não assume o compromisso de retratar as pessoas que conheceu da maneira mais fiel possível, não traz esclarecimentos nas notas de abertura e nem comenta a escolha de manter ou modificar o nome verídico destes indivíduos. Assim, a partir de Brait (1985), é possível dizer que, em *Na pior em Paris e Londres*, a materialidade e a complexidade das personagens se constrói através dos recursos retóricos do autor. Candido (2011) estabelece uma linha de raciocínio semelhante, indicando que a coerência da narrativa é responsável pela consistência de uma personagem: para ser convincente, não basta que uma personagem seja criada a partir de um modelo real.

Nesta obra, as personagens se alternam no centro da narrativa, conforme o seu grau de proximidade com o protagonista e a importância que, a seu ver, têm para o momento que está sendo narrado. Podem ser apontadas como personagens redondas, com base em Forster (1970), Boris e Paddy, que atuam como guias do protagonista em momentos distintos. Com base nas quatro funções das personagens elaboradas por Bourneuf e Ouellet (1972 *apud* BRAIT, 1985), é possível situar as duas personagens

como condutoras de ação, pois ambas articulam e movem a narrativa, exercendo ações relevantes para o desenrolar dos acontecimentos e diretamente relacionadas à trama central. Além disso, o narrador dedica várias páginas para a caracterização e a apresentação, além de expor detalhes da aparência, da personalidade e do caráter das personagens. Esses elementos são citados por Candido (2011) como significativos para a construção da complexidade de uma personagem, o que contribui para designar Boris e Paddy como personagens redondas.

Outra personagem que merece destaque é Bozo, não pelo papel que desempenha na narrativa, que é predominantemente coadjuvante, mas porque que, de acordo com Trevas (2011), teria sido concebido por Orwell com base em características de várias pessoas que conheceu e não de um só indivíduo. Nessa perspectiva, ele seria um exemplo da sexta possibilidade de construção de personagens mencionada por Candido (2011), ou seja, criado a partir de vários modelos reais, constituindo uma personagem ficcional inédita. Assim, a concepção de Bozo difere das demais personagens de *Na pior em Paris e Londres*, que, em sua maioria, parecem ter sido inspiradas em modelos reais correspondentes. É interessante salientar este aspecto, pois é justamente Bozo quem mais fascina o protagonista durante o mês em que viveu com os mendigos ingleses; o olhar dele por esta personagem é deslumbrado e enternecido. Assim, é como se Orwell reunisse várias particularidades que encontrou em diferentes pessoas para criar uma personagem que destoa da maioria.

Apesar desta prática ser repreensível conforme a perspectiva do jornalismo, é possível enquadrá-la na intenção geral de produzir um relato aprofundado de uma realidade. Além disso, conforme salienta Trevas (2011), se utilizar de vários modelos para compor uma personagem também supre uma necessidade estilística, de modo a compor um ser mais complexo e corrigir falhas no enredo. Mesmo assim, a concepção de Bozo se caracteriza como um exemplo de influência ficcional na narrativa, pois em uma obra essencialmente jornalística o autor não poderia atuar sobre uma personagem com tamanha liberdade de criação.

Outra personagem que merece uma análise diferenciada é Charlie. Ele surge com a função de ilustrar a excentricidade dos habitantes do bairro parisiense em que o protagonista residia e, ao longo da narrativa, aparece para contar as suas histórias curiosas em três momentos (p. 17-22; p. 113-116; p. 143-146). Nos intervalos entre

eles, é pouco mencionado pelo narrador, de modo que é possível afirmar que não tem uma importância significativa para a trama, pois tem a função específica de compor a atmosfera excêntrica do bairro. Mesmo assim, é apresentado com pormenores, como um garoto “muito rosado e jovem, com as bochechas viçosas e os cabelos macios e castanhos de um garotinho bonitinho e lábios excessivamente vermelhos e úmidos como cerejas” (p. 17). Além disso, o narrador revela suas impressões sobre a personalidade de Charlie, afirmando que ele costumava mentir descaradamente em suas histórias e que “não importa com quem conversa, desde que possa falar de si mesmo” (p. 18).

Constantemente, Orwell traz personagens planas com a intenção de explorar o tema da pobreza e com a função de reforçar um aspecto específico ou contribuir para a formação de uma atmosfera em particular. Este recurso é interessante e eficaz e permite caracterizá-las com a função decorativa, estabelecida por Bourneuf e Ouellet (1972 *apud* BRAIT, 1985), com a ressalva de que, apesar de não apresentarem complexidade, estas personagens não podem ser encaradas como descartáveis, pois surgem plenamente integradas aos momentos da história que ajudam a compor. Como exemplo, é válido citar uma passagem do início da obra, em que narrador apresenta o hotel em que morava. Ele expõe a vida de vários hóspedes de maneira simplória, apenas para mostrar como o hotel era habitado por pessoas variadas e excêntricas:

Em um quarto, moravam uma mulher russa e seu filho, que se dizia artista. A mãe trabalhava dezesseis horas por dia cerzindo meias a 25 cêntimos o pé, enquanto o filho, decentemente vestido, vadiava pelos cafés de Montnapasse. Um dos quartos era alugado por dois inquilinos: um trabalhava de dia, o outro à noite. Em outro quarto, uma viúva dividia a mesma cama com as duas filhas crescidas, ambas tuberculosas (ORWELL, 2006, p. 13).

É válido mencionar que, em outros contextos, por exemplo, ao narrar a vida social no bairro que passou a frequentar após conseguir um emprego no *Hotel X*. e ao descrever as pessoas que conheceu em uma hospedaria londrina, o narrador apresenta semelhante intenção de transmitir a atmosfera de um ambiente. Outro exemplo do uso de uma personagem plana com função decorativa pode ser encontrado no trecho que narra a primeira vez do protagonista em uma casa de penhores. O narrador traz uma personagem (designada somente pela sua ordem de atendimento no estabelecimento, nº 83) para ilustrar o tratamento despendido no local:

O *Número 83* se aproximou do balcão; era um velho barbudo, com um sobretudo abotoado até o pescoço e as bainhas das calças puídas. Sem dizer uma palavra, o atendente jogou o pacote por cima do balcão – evidentemente,

não havia nada. O pacote se abriu, exibindo quatro calças de lã. Ninguém conseguiu deixar de rir. O coitado do *Número 83* juntou suas roupas e arrastou-se para a saída, resmungando consigo mesmo (ORWELL, 2006, p. 30).

A apresentação de personagens planas com brevidade serve ainda para legitimar o potencial observador do narrador, especialmente quando ele está em um lugar público, cercado de muitas pessoas e focaliza a ação de uma personagem específica. Um exímio exemplo deste aspecto está no relato de uma reunião de rua e de uma breve discussão entre uma mãe e seu filho pequeno, com os quais o narrador se depara ao caminhar por Londres. Ambos são expostos em sequência, para suscitar o sentimento de estranheza do narrador com a vida que passou a levar em Londres e culmina na reflexão de que “era tudo muito esquisito, depois de Paris” (p. 158).

Ainda referente às personagens planas apresentadas com funções decorativas, é imprescindível mencionar B., o amigo do protagonista. É curioso como o narrador não se preocupa em apresentá-lo ao leitor, sequer faz uma descrição dele ou da relação entre os dois. B. surge sem explicações, com ações específicas e pontuais: consegue o emprego que possibilita o regresso do protagonista para a Inglaterra e empresta dinheiro para ele em duas ocasiões. É interessante ressaltar que, segundo Augusto (2006), Orwell realmente contou com um amigo que lhe emprestou dinheiro em alguns momentos, o que configura uma correspondência entre a personagem B. e uma pessoa real, ao menos neste aspecto.

### 5.3 PERSPECTIVAS SOBRE UMA NARRATIVA QUE COMPORTA O JORNALISMO E A FICÇÃO

Em *Na pior em Paris e Londres*, se destaca o exímio poder de observação e de descrição do narrador-protagonista. Ainda que esta característica o aproxime da figura de um repórter e que a reconstituição detalhista de cenários contribua para o *mostrar* (que se manifesta com peso no jornalismo), é necessário considerar a possibilidade de que, a exemplo do que faz para constituir a personagem Bozo (se baseando em vários modelos reais para criar um ser ficcional inédito), o autor tenha empregado a imaginação e elementos ficcionais para compor os cenários e os pequenos fatos que movem a história. Sobre isso, é válido mencionar que, conforme Augusto (2006), em

1989, teria sido encontrado, em um sebo em Londres, um exemplar da primeira edição do livro, com a anotação “Isso aconteceu tal como eu descrevi”<sup>28</sup>, supostamente escrita por Orwell, em dezesseis pontos, o que abre espaço para a noção de que em outros trechos ele não prioriza a fidelidade factual. Entretanto, é necessário ter em mente que a autenticidade das anotações carece de confirmação e, ainda que seja comprovada, não compromete a legitimidade da narrativa, haja visto que Orwell, em momento algum, assumiu um compromisso exclusivo com o relato da realidade factual e que, portanto, não violaria a expectativa do público ao empregar elementos ficcionais.

Na medida em que *Na pior em Paris e Londres* se caracteriza como uma contribuição para a compreensão da miséria e da pobreza em sua época, ela se aproxima da intenção de atingir uma leitura da contemporaneidade, que é apontada por Pereira Lima (1993) como característica do jornalismo em profundidade. Na narrativa, Orwell não age com o pudor dos repórteres; mais do que aplicar recursos tipicamente literários para construir um relato denso, ele faz uso de atributos ficcionais. Com isso, se diferencia em definitivo dos autores de produtos essencialmente jornalísticos, que, segundo Bianchin (1997), não tem liberdade para inventar e manipular os acontecimentos, pois lidam com uma narrativa fática.

Em virtude da intenção de falar sobre um cenário social e do emprego extensivo de elementos descritivos e de considerações do narrador que surgem para realçar e interpretar as circunstâncias em que a história se desenvolve, a obra busca mais a produção do efeito de realidade do que o estímulo à fantasia e à imaginação, o que, conforme a concepção de Motta (2005), a aproxima da intenção própria do jornalismo. Partindo do mesmo autor, para quem a narrativa jornalística permite a reflexão acerca da complexidade do mundo e levando-se em consideração a intenção de Orwell na produção do relato, é possível situar *Na pior em Paris e Londres* no âmbito das narrativas de inspiração jornalística. Ela se diferencia das obras de ficção do escritor por conta do seu conteúdo (trata de um tema da realidade a partir das experiências vivenciadas pelo próprio autor) e da função social que exerce (informa e contextualiza o cenário miserável e suas personagens). No entanto, é notório que Orwell não mantém o mesmo apreço em relação ao compromisso factual característico do jornalismo. Por vezes, ele adota práticas de cunho fictício, que, ao lado dos elementos jornalísticos, se

---

<sup>28</sup> Tradução da autora.

integram ao enredo, de modo que é praticamente impossível estabelecer com precisão o grau de invenção e de registro fielmente factual que compõe cada passagem da obra. Precisamente, conforme a classificação de Pereira Lima (1995), ela pode ser considerada uma narrativa em que os traços literários e os jornalísticos se mesclam, sendo, portanto, uma obra híbrida. Sobre isso, é necessário retomar Sodré (2012), que aponta que os textos híbridos contemplam aspectos informativos e literários e não podem ser considerados como pertencentes exclusivamente ao jornalismo nem à literatura, como é o caso de *Na pior em Paris e Londres*.

Levando em consideração as sete características fundamentais do Jornalismo Literário expostas por Pena (2006), é possível estabelecer pontos de semelhança e de distinção entre *Na pior em Paris e Londres* e os representante do gênero. Entre as proximidades, a obra objeto do presente estudo se configura como um relato amplo e contextualizado acerca de um quadro social. A proposta de Orwell de vivenciar a pobreza e de falar sobre ela configura também um compromisso de denúncia social. Na narrativa, se evidencia o rompimento com as técnicas narrativas do *lead*, tendo em vista os recursos tipicamente literários empregados (como a transcrição de diálogos e a exposição dos aspectos psicológicos das personagens). Além disso, em virtude da intenção de falar sobre a realidade dos pobres e dos mendigos, Orwell assegura uma presença predominante das personagens anônimas, comuns, que dificilmente teriam espaço na grande imprensa inglesa ou francesa. Por fim, *Na pior em Paris e Londres* carrega um relato duradouro e complexo, vivido e narrado em primeira pessoa, capaz de superar os limites impostos pela periodicidade e pela atualidade. Contudo, é impossível ignorar o apelo ficcional presente na obra, o que caracteriza um ponto definitivo de distinção entre a mesma e os relatos puramente jornalísticos.

Com base em Pena (2006) e em Keske (2006), é possível estabelecer que o principal ponto de aproximação entre *Na pior em Paris e Londres* e os representantes do *Novo Jornalismo* é a imersão radical na realidade a ser narrada, com a crença de que para ser capaz de escrever as reportagens é preciso antes vivenciá-las, pois, ao discutir sobre os motivos que teriam levado Orwell a se impor a experiência de pobreza, Carvalho (2011) aponta o ímpeto de vivenciar uma situação para ser capaz de produzir um relato autêntico sobre a mesma. É interessante trazer ainda que, conforme Pereira Lima (1993), o principal legado do *Novo Jornalismo* foi revelar a importância do repórter se lançar plenamente na realidade que deseja relatar, pois esta lição também

pode ser assimilada a partir da experiência radical de Orwell que resulta em *Na pior em Paris e Londres*.

Orwell se coloca na posição de narrador-protagonista, situando este não apenas como mais um elemento narrativo, mas como o ponto de vista a partir do qual a história é relatada. Ao mostrar o seu narrador com intensidade, ele reconhece o peso do contexto e do lugar a partir do qual fala para a compreensão da história, além de caracterizar a consciência da impossibilidade da neutralidade de relato. E, mesmo que o narrador se esforçasse para disfarçar a sua presença, ainda assim, estaríamos diante de um relato produzido através da sua seleção e condução, pois, em qualquer obra, temos contato com a versão do narrador e não com os fatos em si.

Mesmo se tratando do primeiro livro de George Orwell, é possível visualizar em *Na pior em Paris e Londres* indícios do escritor crítico e engajado que se manifestaria em obras posteriores. Já está presente o desgosto pelos valores do sistema capitalista e a indignação diante das injustiças e desigualdades sociais, que ganhariam um rumo maduro e consistente com o desenvolvimento da formação política de Orwell, impulsionado pelo contato com a ideologia socialista e pela manifestação de regimes totalitários na Europa.

É válido retomar ainda que, conforme Augusto (2006), a primeira versão do que viria a se tornar *Na pior em Paris e Londres* guardava semelhanças com um diário, sendo, portanto, muito diferente do resultado final, que pode ser lido como um romance. Conforme o autor expõe, o editor e o agente literário de Orwell impuseram uma série de modificações na narrativa, de modo que é possível questionar se o resultado final realmente corresponde à intenção primária do escritor, considerando que, caso vingasse a versão semelhante a um diário, a leitura seria completamente diferente, a começar pelo foco narrativo. Como esclarece Brait (1985), em um diário, prevalece a intenção de expor o íntimo da personagem principal, de modo que o espaço destinado para as histórias alheias e para os cenários exteriores, provavelmente, seria reduzido. Sobre isso, é válido trazer considerações de ordem prática: ele era um aspirante a escritor, sujeito à influência do agente literário e do editor e sem um público fiel, de modo que um livro de memórias ou de relatos íntimos poderia atrair pouca atenção, em virtude de George Orwell ser um autor desconhecido. Assim, o formato de romance seria mais atrativo do ponto de vista comercial.

Segundo Augusto (2006), apesar do zelo de Orwell em proteger os verdadeiros nomes dos estabelecimentos em que morou e trabalhou (aliás, em parte, por conta dele), a autenticidade de *Na pior em Paris e Londres* foi contestada por donos de hotéis e restaurantes de Paris, sob a acusação de mentir sobre o aspecto geral das cozinhas. A crítica do escritor foi embasada pelos locais com que teve contato, considerando que ele “inventou, sem dúvida, pequenos detalhes, nenhum que justifique retirá-lo do panteão dos repórteres de exemplar qualidade literária e fiéis aos fatos, na medida do possível” (AUGUSTO, 2006, p. 254-255). Esta concepção é fundamental para a análise da obra, pois abre espaço para a sua classificação enquanto uma narrativa complexa, densa e híbrida, assumindo a classificação de Pereira Lima (1995) como uma obra que comporta a ficção e o jornalismo, com a intenção maior de Orwell de falar sobre o quadro social de sua época, se voltando para um problema (a pobreza) a fim de conhecê-lo em profundidade e de ser capaz de escrever sobre ele com seriedade e coerência. Para isso, o autor não se limita ao compromisso jornalístico com os fatos: ele faz uso da invenção e da adaptação para construir uma atmosfera narrativa que, a seu ver, transmite a noção do “mundo que o espera, se alguma vez você ficar sem dinheiro” (p. 245).

## 6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Com o intuito de conhecer a pobreza e a miséria que assolavam Paris e Londres no final da década de 20, George Orwell, a princípio, se coloca como um observador (promovendo expedições até as zonas mais pobres de Londres) e, em seguida, experimenta uma experiência empírica sobre a pobreza, mergulhando profundamente na realidade das classes mais pobres parisienses e londrinas. A partir dessas vivências, constrói a narrativa *Na pior em Paris e Londres*. Para isso, o autor não se restringe ao uso de recursos retóricos próprios da literatura, como a valorização dos aspectos psicológicos das personagens, o monólogo interior do narrador e o detalhamento dos ambientes para a visualização dos cenários. Ele faz uso de elementos ficcionais, inventa e adapta pequenos fatos e até personagens, estabelece uma ordem cronológica diferente da que vivenciou e condensa acontecimentos para a elaboração do enredo. Orwell determina a pobreza como tema da narrativa e, a fim de construir um enredo coerente, não se restringe aos fatos que realmente aconteceram – ele constrói uma história a partir de suas próprias experiências, sem se preocupar em enquadrá-la como literária ou como jornalística.

O objetivo central deste estudo foi contribuir para a reflexão acerca da nebulosa e fascinante relação entre o jornalismo e a literatura através da análise de uma narrativa particularmente complexa e híbrida, *Na pior em Paris e Londres*, obra que inaugura a carreira literária do escritor britânico George Orwell, um dos escritores mais polêmicos e emblemáticos do século XX. Tendo em vista a impossibilidade de identificar e classificar a presença do ficcional e do factual em cada passagem da obra, a pretensão da presente análise não foi apontar respostas definitivas, mas contribuir para a reflexão acerca da maneira como os dois recursos dialogam e compõe a narrativa.

Empregando, sobretudo, as ideias de Pena (2006; 2007), Pereira Lima (1993; 1995) e de Bianchin (1997), foi realizada uma reflexão acerca das aproximações e distinções entre a literatura e o jornalismo, em termos históricos e levando em consideração manifestações que tumultuaram a fronteira entre eles, com destaque para o Jornalismo Literário. Em seguida, a vida e a carreira de Orwell foram expostas, a fim de esclarecer aspectos da trajetória pessoal e da formação das convicções que o autor defendeu em suas obras, a fim de situar também *Na pior em Paris e Londres* no âmbito da produção literária de Orwell.

No capítulo seguinte, lançando mão, principalmente, dos conceitos de Motta (2005; 2006; 2007; 2009), de Sodré (2012) e de Reuter (2011), o método de análise de narrativa foi apresentado e problematizado. Também foi promovida uma discussão conceitual da narrativa e de seus aspectos elementares, o narrador e a personagem. Por fim, retomando os conceitos apresentados e discutidos anteriormente, realizou-se a análise de *Na pior em Paris e Londres*, fundamentada na intenção de compreender a constituição da narrativa, o papel do narrador e o modo com a história e as personagens foram apresentadas e construídas, considerando a presença da literatura e do jornalismo. A obra foi situada em sua complexidade, com base nas ideias de Pereira Lima (1995) e em Sodré (2012) acerca de textos híbridos e complexos, que comportam elementos literários e jornalísticos.

Inequivocamente, é possível afirmar que *Na pior em Paris e Londres* traz um relato denso e único, elaborado a partir das vivências do próprio escritor, que mergulhou, em diferentes momentos e graus de intensidade na realidade que desejava relatar, desde as expedições de mendicância praticadas durante as férias no verão de 1927 até a rotina exaustiva experimentada como um *plongeur* em Paris. É possível perceber a observação participante e a experiência empírica como métodos de apuração, ainda que o autor não os mencione textualmente.

Em nenhum momento, Orwell sela o compromisso de produzir um relato puramente fiel aos fatos. O autor não clama pelo título de produto jornalístico ou de reportagem, nem traz uma pretensão de objetividade, apenas expressa o desejo de falar sobre a pobreza a partir do que observou e vivenciou por conta própria. Assim, a obra não tem a sua legitimidade abalada pela ficção que traz no retrato que constrói, por exemplo, na invenção de pequenos fatos, apontada por Augusto (2006) e da constituição de uma personagem a partir de várias pessoas que o autor conheceu em suas vivências, assinalada por Trevas (2011), e que rompe com a prática jornalística de correspondência entre uma personagem e uma pessoa real.

O autor se colocou na posição de um narrador-protagonista que relata as próprias ações, apresenta os elementos da história e as demais personagens conforme a sua visão e não se comporta de maneira a omitir ou disfarçar a sua presença, ao contrário, se faz presente, julga, comenta e reflete sobre os acontecimentos e as ações das personagens. Ele se insere plenamente na narrativa, se mostrando como filtro através do qual o leitor

conhece a história e expõe a si mesmo, deixando a sua subjetividade vir à tona, com suas convicções, intenções e fraquezas (como os erros cometidos em decorrência da inexperiência com a pobreza, por exemplo). Ele não se coloca em um pedestal de onde poderia observar os demais de maneira distanciada, mas no cerne da história, se embrenhando na realidade que narra. Contudo, nas passagens em que se propõe a exercer a chamada *função ideológica*, refletindo sobre a sociedade, ele faz questão de salientar que está expondo a sua opinião, o que configura uma intenção honesta, pois não tenta transmitir a sua visão como se fosse uma informação. Apesar de, na época, não estar comprometido com nenhuma ideologia política, Orwell esboça o cerne do pensamento político que constituiria posteriormente e evidenciaria ao longo da carreira, tecendo críticas à desigualdade social e ao sistema capitalista. Assim, é imprescindível destacar o peso desta função na obra, sem perder de vista as funções elementares de narrar e de conduzir e direcionar a narrativa, além dos exercícios complementares da *modalizante*, da *avaliativa* e da *metanarrativa*.

Para retratar o contexto e o espaço em que as ações se desenvolvem, Orwell lança mão de descrições minuciosas e ricas em detalhes, além de empregar personagens planas com a função específica de ajudar a compor um cenário, o que confere materialidade e plasticidade ao relato. Ele também revela um grande interesse em ouvir histórias, contadas pelas mais diversas pessoas, além do faro para identificá-las e captá-las, característico dos repórteres notáveis. Em comum com o *Novo Jornalismo*, o autor traz primordialmente a imersão radical na realidade com o ímpeto de produzir um relato profundo.

George Orwell foi um sujeito engajado e emblemático, o que se manifestou em suas ações pessoais e como escritor. O fato de ser mundialmente conhecido pelas obras *A Revolução dos Bichos* e *1984* não tira a legitimidade das obras de não-ficção que produziu, como as reportagens e os ensaios. O que as diferencia é a intenção e o vínculo com o real destas, além dos diferentes métodos de trabalho empregados pelo autor. O maior legado de Orwell está vinculado à busca pela compreensão de seu tempo, que expressou por meio de reportagens, ensaios e da própria ficção, além da coragem para exprimir as suas visões, mesmo com o ambiente externo adverso (ele enfrentou a fúria da classe socialista inglesa em virtude das críticas ao regime totalitário de Stalin na União Soviética).

É notório o predomínio de análises voltadas para as obras de ficção do escritor. Assim, é possível conceber este trabalho também como uma contribuição para o avanço dos estudos das narrativas de não-ficção e das contribuições de Orwell para o jornalismo, que se manifestam não somente através das reportagens escritas por ele, mas também das reflexões acerca da imprensa e dos meios de comunicação de massa contidas em seus artigos e ensaios, com destaque para a coletânea *Como morrem os pobres e outros ensaios*.

Em termos de inspiração e de apuração jornalística, é necessário mencionar o mérito de Orwell em se propor a viver com intensidade a experiência da pobreza, na própria pele, participando de sua pauta com profundidade. Em busca do lado humano e cotidiano das zonas pobres de Paris e de Londres, ele foi ao encontro de seus lugares e habitantes, fazendo daquela realidade a sua em muitas ocasiões; foi ver como era de perto, sentir, tocar, experimentar. Aliando aspectos jornalísticos e recursos literários, em *Na pior em Paris e Londres*, Orwell contribui para a compreensão dinâmica de um quadro social e traz uma contribuição também para o Jornalismo Literário, ainda que, em virtude dos elementos ficcionais que carrega, não seja possível classificá-la como pertencente ao gênero.

É possível defender que *Na pior em Paris e Londres*, sem adotar o jornalismo ou a literatura como terreno exclusivo, se familiariza com ambos, revelando um caráter complexo e heterogêneo, capaz de atrair a confluência dos dois discursos. Com base em Sodré (2012) e em Pereira Lima (1995), ela pode ser situada como uma obra híbrida, que traz elementos informativos e literários, sem evidenciar explicitamente o quanto há de invenção e de registro factual em cada passagem da narrativa. Por fim, se faz necessário reiterar a posição de referência que *Na pior em Paris e Londres* merece, por conta de sua qualidade narrativa e da dimensão dos métodos de pesquisa empregados por Orwell. Através deste estudo introdutório, é possível situá-la como uma obra que expande e aprofunda os princípios e os recursos do jornalismo e da literatura, se colocando em um ponto íntimo entre os dois.

## REFERÊNCIAS

- BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. 7 ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 197-221. v. 1.
- BIANCHIN, Neila. **Romance-reportagem: onde a semelhança não é mera coincidência**. Florianópolis: Editora da UFSC, 1997.
- BRAIT, Beth. **A personagem**. 2 ed. São Paulo: Ática, 1985.
- BRUNER, Jerome Seymour. **Atos de significação**. Porto Alegre: Artes Médicas, 1997.
- BULHÕES, Marcelo. Um jornalista do submundo: a reportagem narrativa em Sylvio Floreal. In: **Revista Comunicação Midiática**. UNESP, Bauru, v. 2, n. 3, p.105-118, ago. 2005.
- CANDIDO, Antônio. A Personagem do Romance. In: CANDIDO, Antonio et al. **A Personagem de ficção**. 12 ed. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- CARVALHO, Alfredo Leme Coelho de. **A ficção distópica de Huxley e Orwell**. 2 ed. São José do Rio Preto: UNESP, 2011.
- COSSON, Rildo. Do romance-reportagem como gênero. In: LOPES, Cicero Galeno (org.). **Textos e personagens: estudos de literatura brasileira**. Porto Alegre: Sagra-DC Luzzatto, 1995. p. 76-83.
- D'ONOFRIO, Salvatore. **Literatura ocidental: autores e obras fundamentais**. 2. ed. São Paulo: Ática, 1997.
- FORSTER, E. M. **Aspectos do romance**. Porto Alegre: Globo, 1970.
- GENETTE, Gerard. Fronteiras da narrativa. In: BARTHES, Roland Barthes et al. **Análise estrutural da narrativa**. 6 ed. Petrópolis: Vozes, 2009. p. 265-284.
- GENRO FILHO, Adelmo. **O segredo da pirâmide: para uma teoria marxista do jornalismo**. Porto Alegre: Tchê!, 1987.
- KESKE, Humberto Ivan. O new journalism entre o factual e o ficcional: das aproximações entre literatura e jornalismo. In: **Animus**. Santa Maria, v. 5, n. 1, p. 133-150, jan./jun., 2006.
- KUBAL, David L. **Outside the whale: George Orwell's art & politics**. Indiana: University Notre Dame Press, 1972.
- LIMA, Edvaldo Pereira. **O que é livro-reportagem**. São Paulo: Brasiliense, 1993.
- \_\_\_\_\_. **Páginas ampliadas: o livro-reportagem como extensão do jornalismo e da literatura**. 2 ed. Campinas: Editora da Unicamp, 1995.
- LOPES, Carlos; LOPES, Ana Cristina M. **Dicionário de teoria da narrativa**. São Paulo: Ática, 1988.

MARCONDES FILHO, Ciro. **Comunicação e jornalismo: a saga dos cães perdidos**. São Paulo: Hacker Editores, 2000.

MEDINA, Cremilda. **A arte de tecer o presente**. São Paulo: Média, 1973.

\_\_\_\_\_. **Povo e personagem**. Canoas: Editora da Ulbra, 1996.

MOREIRA, Sonia Virgínia. **Rádio palanque: fazendo política no ar**. Rio de Janeiro: Mil Palavras, 1998.

MOTTA, Luiz Gonzaga. Jornalismo e configuração narrativa da história do presente. **Contracampo**, v. 12, 2005, p. 23-49.

\_\_\_\_\_. Narrativa jornalística e conhecimento imediato do mundo: construção cognitiva da história do presente. **Comunicação & política**, v. 24, n. 3, set./dez. 2006, p. 46-70.

\_\_\_\_\_. Análise pragmática da narrativa jornalística. In: LAGO, Cláudia; BENETTI, Márcia (Orgs). **Metodologia de pesquisa em jornalismo**. Petrópolis: Vozes, 2007. p. 143-167.

\_\_\_\_\_. **Narrativas: representação, instituição ou experimentação da realidade?** In: VII ENCONTRO NACIONAL DE PESQUISADORES EM JORNALISMO, 2009, Brasília. São Paulo: SBPJor, 2009. Disponível em: <[http://sbpjor.kamotini.kinghost.net/sbpjor/admjor/arquivos/luiz\\_gonzaga\\_motta.pdf](http://sbpjor.kamotini.kinghost.net/sbpjor/admjor/arquivos/luiz_gonzaga_motta.pdf)>. Acesso em: 26 mar. 2013.

NEWSINGER, John. **George Orwell: uma biografia política**. Lisboa: Antígona, 2010.

OLINTO, Antônio. **Jornalismo e literatura**. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, 1958.

ORWELL, George. Why I write. In: FRANK, Joseph (Org). **Modern essays in English**. Boston; Toronto: Little, Brown and Company, 1966. p. 318-325

\_\_\_\_\_. **Dias na Birmânia**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983.

\_\_\_\_\_. **Moinhos de Vento**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

\_\_\_\_\_. **Lutando na Espanha e Recordando a Guerra Civil**. Porto Alegre; Rio de Janeiro: Globo, 1986.

\_\_\_\_\_. **Na pior em Paris e Londres**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

\_\_\_\_\_. **Such such were the joys**. Disponível em: <[http://orwell.ru/library/essays/joys/english/e\\_joys](http://orwell.ru/library/essays/joys/english/e_joys)>. Acesso em: 26 abr. 2013.

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

\_\_\_\_\_. O jornalismo literário como gênero e conceito. In: **Contracampo**. Niterói, v. 17, p. 43-58, 2007.

RESENDE, Fernando. O jornalismo e a enunciação: perspectivas para um narrador-jornalista. In: **Contracampo**: Niterói, v. 12, p.85-101.

REUTER, Yves. **Análise estrutural da narrativa**. 3 ed. Rio de Janeiro: Difel, 2011.

SCHÜLER, Donaldo. **Teoria do romance**. São Paulo: Ática, 1989.

SODRÉ, Muniz. **A narração do fato**: notas para uma teoria do acontecimento. 2 ed. Petrópolis: Vozes, 2012.

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

TODOROV, Tzvetan. As categorias da narrativa literária. In: BARTHES, Roland Barthes et al. **Análise estrutural da narrativa**. 6 ed. Petrópolis: Vozes, 2009. p. 218-264.

TRAQUINA, Nelson. **Teorias do jornalismo**. Florianópolis: Insular, 2004. v. 2.

TREVAS, Leonardo Lucena. **George Orwell e o Jornalismo Literário: um estudo de "Na pior em Paris e Londres"**. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 34., 2011. Recife: UNICAP, 2011. Disponível em: <<http://www.intercom.org.br/papers/regionais/nordeste2011/resumos/R28-0549-1.pdf>>. Acesso em: 26 fev. 2013.

TRILLING, Lionel. George Orwell e a política da verdade. In: TRILLING, Lionel. **O eu romântico**: ensaios de crítica literária. Rio de Janeiro: Lidador, 1965. p. 149-167.

WOLFE, Tom. **El nuevo periodismo**. 6 ed. Barcelona: Anagrama, 1994.

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