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

Guilherme Villa Verde Castilhos

A CONSTRUÇÃO DO PERSONAGEM
Uma análise dos perfis da revista *piauí*

Porto Alegre
2009

Guilherme Villa Verde Castilhos

A CONSTRUÇÃO DO PERSONAGEM
Uma análise dos perfis da revista *piauí*

Trabalho de conclusão de curso de graduação apresentado à Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial para a obtenção do título de Bacharel em Comunicação Social, habilitação em Jornalismo.

Orientadora: Profª. MS. Rosa Nívea Pedroso

Porto Alegre
2009

Guilherme Villa Verde Castilhos

A CONSTRUÇÃO DO PERSONAGEM
Uma análise dos perfis da revista *piauí*

Trabalho de conclusão de curso de graduação apresentado à Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial para a obtenção do título de Bacharel em Comunicação Social, habilitação em Jornalismo.

Conceito final:
Aprovado em:
BANCA EXAMINADORA

_____
Profª. MS Rosa Nívea Pedroso (orientadora)

_____
Profª. Drª. Ana Taís Martins Portanova Barros

_____
Profª. Drª. Cida Golin

Porto Alegre
2009

AGRADECIMENTOS

À profª. Rosa Nívea Pedroso, pela paciência e dedicação em me orientar neste trabalho, esclarecendo minhas dúvidas e apontado os caminhos de pesquisa.

A meu pai, Gildo, e a minha mãe, Magali, por terem me garantido toda a educação necessária para chegar até aqui, e por serem os responsáveis diretos pelos valores fundamentais que constituem o meu caráter.

À Tielle, minha namorada, por estar a meu lado em todos os momentos, pela dedicação que não pode ser traduzida em palavras, pelos gestos que só podemos receber de quem nos ama verdadeiramente. Sem o seu apoio este trabalho jamais seria realizado.

À memória do escritor e jornalista Antonio Olinto, defensor da qualidade estética do texto jornalístico, falecido no ano em que este trabalho foi concluído.

É sempre necessário que o homem se purifique interiormente de todos os elementos mortos do pensamento, para pegar da palavra em espírito de virgindade e poder sentir suas possibilidades como meio de expressão.

(Antonio Olinto)

RESUMO

O presente trabalho tem o objetivo de analisar os recursos narrativos e descritivos utilizados pela revista *piauí* para construir nos textos do gênero perfil a imagem do personagem principal. O primeiro capítulo é dedicado à fundamentação teórica da pesquisa, e aborda a natureza do texto jornalístico, a diferença entre notícia e reportagem, a influência dos recursos literários na produção jornalística, o uso da estrutura narrativa e da estrutura descritiva nas reportagens, e as características do gênero perfil. O segundo capítulo apresenta a análise de conteúdo como metodologia utilizada para a pesquisa, estabelece quatro categorias temáticas de análise, informa os três perfis selecionados como amostragem representativa dos três primeiros anos da publicação, e faz uma breve apresentação da revista *piauí*. No terceiro a capítulo, por fim, é realizada a análise dos perfis a partir das seguintes categorias temáticas: foco narrativo, tempo, espaço e personagem.

Palavras-chave: narrativa – perfil – revista *piauí* - personagem

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....9

1 O JORNALISMO COMO NARRATIVA.....11
1.1 O texto jornalístico.....12
1.2 Notícia x reportagem.....16
1.3 O novo jornalismo e a renovação da reportagem.....19
1.4 A estrutura do texto da reportagem.....26
1.4.1 A estrutura narrativa.....29
1.4.1.1 Foco narrativo.....30
1.4.1.2 Alcance e planos de tempo.....32
1.4.1.3 Retardação.....33
1.4.1.4 Aceleração.....35
1.4.1.5 Duração.....36
1.4.1.6 Espaço.....38
1.4.1.7 Personagem.....40
1.4.2 A estrutura descritiva.....41
1.5 O gênero perfil.....44
1.5.1 A caracterização.....48

2 METODOLOGIA.....55
2.1 A análise de conteúdo.....55
2.2 As etapas da análise.....57
2.3 A seleção de amostragem e a categorização.....61
2.4 A revista *piauí*.....63

3 A NARRAÇÃO E A DESCRIÇÃO NOS PERFIS.....65
3.1 Foco narrativo.....65
3.1.1 O foco narrativo em Roberto Kaz.....66
3.1.2 O foco narrativo em Daniela Pinheiro.....72
3.1.3 O foco narrativo em João Moreira Salles.....76

3.2 Tempo.....83

3.2.1 Roberto Kaz e o uso alternado de planos de tempo.....84

3.2.2 Daniela Pinheiro e o foco no passado.....89

3.2.3 João Moreira Salles e o foco no presente.....96

3.3 Espaço.....102

3.3.1 O espaço em Roberto Kaz.....103

3.3.2 O espaço em Daniela Pinheiro.....107

3.3.3 O espaço em João Moreira Salles.....111

3.4 Personagem.....116

3.4.1 O personagem Eurico Miranda.....118

3.4.2 A personagem Laurita Mourão.....122

3.4.3 O personagem Fernando Henrique Cardoso.....126

CONCLUSÃO.....132

REFERÊNCIAS.....137

ANEXOS.....139

INTRODUÇÃO

O lançamento da revista *piauí*[1], em 2006, marcou o retorno às bancas brasileiras de um tipo de jornalismo que, além de cumprir sua função característica de informar o público, oferece aos leitores textos extensos, enriquecidos por uma série de recursos narrativos e descritivos. Trata-se de uma publicação que se preocupa não apenas em informar o leitor, mas, principalmente, em oferecer ao leitor ao longo de suas páginas uma leitura prazerosa, através de textos que podem ser guardados e relidos por muito tempo sem perder seu poder de encantamento. No caso brasileiro, a experiência da revista *Realidade*, na década de 1960, pode ser citada como um marco referencial deste tipo de jornalismo: naquela época, jornalistas brasileiros, influenciados pelo Novo Jornalismo norte-americano, produziram reportagens, principalmente no gênero perfil, que incorporavam técnicas literárias para aprofundar as informações, despertando a empatia do leitor pelos personagens do texto que, pelo emprego destas técnicas, tinham sua imagem construída de forma mais elaborada e convincente. A revista *piauí*, ao retomar esta tradição, produz um jornalismo que se destaca não apenas pelos temas que aborda, mas principalmente pela qualidade da forma pela qual os temas são abordados.

Pareceu-nos pertinente dedicar esta pesquisa acadêmica a um tema que envolvesse a experiência da revista *piauí* que, nos últimos três anos, vêm contribuindo para aprimorar a qualidade do jornalismo brasileiro. Como objeto de estudo desta análise, optamos por um gênero específico produzido pela revista *piauí*: o perfil, reportagem que está enfocada numa pessoa. A escolha deste gênero não se deu por acaso. O perfil é considerado por Sérgio Vilas Boas (2008, p. 38) o "gênero nobre do jornalismo literário". Ou seja, o perfil é o gênero jornalístico mais adequado ao emprego de recursos narrativos e descritivos, normalmente observados na literatura, que, quando aplicados no jornalismo, aprofundam a informação e tornam o texto mais atraente ao leitor. Vilas Boas acrescenta ainda que "um grande personagem é o centro de toda grande reportagem" e que "fazer um bom retrato em palavras é uma arte"

[1] O título da revista é grafado em letras minúsculas

(VILAS BOAS, 2008, p. 38). O perfil é um tipo de reportagem que enfoca não um fato isolado, mas um personagem e sua história de vida. Ao enfocar um personagem e transformá-lo em protagonista do texto, o perfil permite a seu autor se dedicar diretamente ao elemento central de uma grande reportagem, e a lançar mão de uma série de recursos narrativos e descritivos para enriquecer a imagem do personagem que pretende construir no texto.

O objetivo deste trabalho é analisar os perfis publicados pela revista *piauí* para responder à seguinte pergunta: quais os recursos narrativos e descritivos utilizados pela revista para construir a imagem do personagem principal? Para atingir o objetivo proposto, o desenvolvimento deste trabalho está dividido em três capítulos. No primeiro capítulo, por meio da pesquisa bibliográfica, abordamos a função do texto jornalístico, a diferença entre notícia e reportagem, a incorporação pela reportagem de alguns recursos normalmente vinculados à literatura (com destaque à experiência do Novo Jornalismo norte-americano), o uso das estruturas narrativa e descritiva na reportagem, e, por fim, o conceito do gênero perfil, bem como as possibilidades de caracterização do personagem no texto jornalístico. No segundo capítulo abordamos a metodologia utilizada neste trabalho: a análise de conteúdo. Este método compreende a definição de categorias temáticas de análise, a partir das quais o objeto de estudo será analisado e as inferências serão feitas. As categorias temáticas de análise definidas para os fins deste trabalho são: *foco narrativo*, onde analisamos o modo de narrar de cada perfil; *tempo*, onde analisamos os momentos da vida do personagem escolhidos pelo autor para compor o perfil, bem como os recursos utilizados para trabalhar o ritmo da narrativa; *espaço*, onde analisamos os elementos do texto que tratam do cenário e dos objetos que constituem este cenário; e *personagem*, onde analisamos os recursos de caracterização ligados mais diretamente ao personagem em si. Ainda no segundo capítulo apresentamos os três perfis da revista *piauí* escolhidos para a análise, numa amostragem representativa dos três primeiros anos da publicação, bem como os critérios utilizados para esta escolha, além de uma breve apresentação da revista. No terceiro capítulo, por final, é feita a análise dos perfis selecionados a partir das categorias temáticas definidas. O texto integral de cada perfil analisado está inserido nos anexos.

1 O JORNALISMO COMO NARRATIVA

Oswaldo Coimbra abre seu livro intitulado *O texto na reportagem impressa* apontando o que considera um problema no campo dos estudos sobre o jornalismo: a escassez de trabalhos que se preocupam em analisar a segunda face do texto jornalístico. O autor explica que o texto jornalístico possui duas faces: a primeira é a voltada "para fora de si", revelando o texto como "estrutura aberta, ligada ao contexto extraverbal"; a segunda é a voltada "para dentro de si", onde o texto se apresenta como "estrutura cujos elementos estão internamente organizados" (COIMBRA, 1993, p. 7). Para Coimbra, a maioria dos estudos que se debruçam sobre o texto jornalístico foca sua primeira face, que enfatiza a "ligação texto-realidade", e há poucos que priorizam a segunda face, onde "o texto jornalístico é visto em sua realidade primeira: a de texto". O autor aponta como possível justificativa para tal preferência o fato da atividade jornalística possuir uma "natureza essencialmente política (voltada para a *polis*)", onde "o texto – como o som ou a imagem – é um instrumento" (COIMBRA, 1993, p. 7).

Para o presente trabalho é natural a ênfase na segunda face do texto, posto que nosso objetivo é analisar o uso que determinado texto jornalístico faz da narrativa e dos recursos que ela oferece. Contudo, antes de entrarmos na análise da estrutura do texto e da forma como seus elementos internos se relacionam, faz-se necessária uma compreensão do que é o texto jornalístico, do que de fato o diferencia de outros tipos de texto como, por exemplo, o texto literário. Esta diferenciação, como veremos, passa, fundamentalmente, por sua primeira face, pelo tipo de relação que o texto possui com seu contexto.

1.1 O texto jornalístico

Para estudar o texto jornalístico, ou texto informativo, Muniz Sodré e Maria Helena Ferrrari (1987) trabalham a partir do conceito de enunciação, entendido como o "ato de atualizar, de usar a língua num discurso determinado" (SODRÉ; FERARI, 1987, p. 5). Os autores acrescentam que "são as diferentes ´enunciações´ que tornam característicos certos discursos e estabelecem diversos modos de comunicação" (SODRÉ; FERRARI, 1987, p. 5).

A enunciação informativa é caracterizada, inicialmente, por ter como emissor da mensagem a ser comunicada o *medium*, "conjunto de termos técnicos ordenados em função da comunicação de notícias" (SODRÉ; FERRARI, 1987, p. 6), e como receptor desta mensagem um indivíduo que pertence à *massa*. É a enunciação informativa, portanto, que estabelece o discurso informativo, utilizado pelos veículos de comunicação de massa.

A característica fundamental do discurso informativo está na sua intencionalidade. Ou seja, neste tipo de discurso a veiculação de mensagens é marcada pela intenção de informar, de atingir plenamente o receptor, que "não é o indivíduo isolado, mas o membro da *Polis,* interessado no conhecimento de um fato que possa ter desestruturado, reestruturado ou alterado de algum modo o curso normal da comunidade" (SODRÉ ; FERRARI, 1987, p. 8).

Aqui já se estabelece uma distinção entre o discurso informativo, o discurso comunicativo comum e o discurso literário. No discurso comunicativo comum, que pode ser verificado nos diálogos, há um equilíbrio entre o emissor e o receptor da mensagem - ambos possuem igual peso no processo comunicativo, visto que o receptor, em certo momento, pode interferir na mensagem, trocando de posição com o emissor. Não se verifica, neste caso, a marca da intencionalidade característica do discurso informativo, mas apenas uma disposição de ambos os agentes (emissor e receptor) em estabelecer um processo de comunicação. O discurso literário, por sua vez, não está comprometido com a comunicação imediata observada nos diálogos. Sua estrutura é marcada por um sistema semântico que utiliza largamente a linguagem conotativa, onde se trabalha não

apenas com o significado imediato das palavras, mas com o acréscimo de outros significados paralelos, permitindo a ambiguidade. O peso do processo comunicativo se concentra na figura do emissor, e neste discurso também inexiste a marca da intencionalidade, posto que “determinado discurso literário pode não querer informar nada, apenas assinalar a posição expressiva de seu autor com relação ao mundo” (SODRÉ; FERRARI, 1987, p. 8). Já no discurso informativo, o peso do processo comunicativo está concentrado na figura do receptor, posto que a mensagem é revestida pela intenção de atingi-lo plenamente.

A função de informar do jornalismo é reiterada por Nilson Lage, e o autor acrescenta que sua “necessidade social ampliou-se na medida em que as transformações políticas, sociais, científicas e tecnológicas se aceleraram, tornando inviável a atualização por outros processos, como contatos pessoais, demonstrações a auditórios, sermões, etc” (LAGE, 2005, p. 82). Lage distingue ainda o discurso jornalístico do discurso científico: o jornalismo trata das aparências, por dar maior importância aos fatos em si, enquanto a ciência trata das essências, “leis, princípios e postulados que devem reger conjuntos de fatos”. O jornalismo pode ser equiparado à ciência porque ambos pressupõem que “a verdade objetiva existe e que é possível discorrer sobre ela”. No entanto, o jornalismo não investiga as essências de tal verdade, e “assume com frequência versões impostas pela ideologia, procurando preservar a inteireza dos fatos”. O fato de o jornalismo tratar das aparências também o diferencia da literatura – a justificativa para a arte literária na etapa atual da história é a “revelação de conteúdos ou essências verdadeiros através das estruturas de ficção que cria no nível da aparência” (LAGE, 2005, p. 82). Ou seja: um texto literário pode tratar de personagens fictícios para, a partir deles, abordar questões essenciais da existência humana.

Edvaldo Pereira Lima, chama a atenção para o fato de que, conforme Cremilda Medina, a informação e a orientação fazem parte da chamada “função aparente” do jornalismo, sendo que as “funções subjacentes são muitas, variadas, incluindo-se no rol a função econômica, a ideológica, a educativa, a social, e outras” (LIMA, 1993, p. 20). Os conceitos de função aparente e funções subjacentes são levantados por Medina a partir de uma visão da “informação jornalística como produto da comunicação de

massa", da "comunicação de massa como indústria cultural", e da "indústria cultural como fenômeno da sociedade urbana e industrializada" (LIMA, 1993, p. 20). Contudo, para Lima é de fato o "desempenho da tarefa informativa e orientativa" que "diferencia o jornalismo de outras atividades" (LIMA, 1993, p. 20).

Para Nilson Lage (2001) a forma pela qual o jornalismo exerceu sua função de informar sofreu modificações ao longo da história – motivadas, entre outros fatores, pelas mudanças nos recursos tecnológicos disponíveis e na constituição do público leitor. Tais modificações estiveram ligadas à adoção de diferentes paradigmas para construção do texto jornalístico.

No limiar da imprensa, que remonta à circulação dos primeiros jornais em 1609, os textos tinham a função de "difundir as idéias burguesas" junto aos centros comerciais da época. O público leitor deste período restringia-se basicamente a "funcionários públicos, comerciantes e seus auxiliares imediatos" (LAGE, 2001, p. 10). Lage liga este jornalismo do século XVII à imagem do "publicismo" (LAGE, 2001, p. 10). Tal imagem, segundo o autor, ainda aparece no jornalismo contemporâneo, e se caracteriza pela confusão entre propaganda e informação, onde o texto é utilizado mais para vender determinada ideologia do que informar o público. Ainda que os jornais publicassem "fatos de interesse comercial e político", o que de fato atraía os leitores era o chamado "artigo de fundo" – texto geralmente escrito pelo editor, onde a "intenção de orientar e interpretar" estava ligada ao "estilo", muito próximo do verificado em "discursos e proclamações" (LAGE, 2001, p. 10). A retórica utilizada pelos autores ficava entre a "fala parlamentar, a análise erudita e o sermão religioso" (LAGE, 2001, p. 11).

A partir do século XIX o processo de mecanização decorrente da Revolução Industrial modificou radicalmente as técnicas de impressão, possibilitando aos jornais maiores tiragens com a utilização das impressoras rotativas. Devido ao aumento na população das cidades, desencadeado pela multiplicação das fábricas e o surgimento da figura do operário em substituição do artífice, o público leitor modificou-se consideravelmente. Inicia-se o financiamento dos jornais pelo mercado publicitário, devido ao aumento nos custos de produção, levando a uma maior concorrência para atrair leitores – o que significava mais recursos decorrentes dos anúncios.

A imagem “publicista” dá lugar a um jornalismo que pode ser classificado como “educador” e “sensacionalista” (LAGE, 2001, p. 14). Educador porque os novos habitantes das cidades precisavam se adaptar à realidade da sociedade industrial, que “implicava mudanças radicais de comportamento e da compreensão das relações humanas” (LAGE, 2001, p. 14). Aos jornalistas coube a tarefa de ensinar aos leitores “o que ver, o que ler, como ser vestir, como se portar”. Justamente para cumprir esta tarefa, surge o viés sensacionalista dos textos, que precisavam empolgar o público, atingi-lo emocionalmente para despertar o interesse na leitura. O jornalismo adota o paradigma da “literatura novelesca”, levando em conta que “a realidade deveria ser tão fascinante quanto a ficção e, se não fosse, era preciso fazê-la ser” (LAGE, 2001, p. 15). Os jornais começaram a se preocupar com a busca de uma linguagem mais adequada, “aproximando-a dos usos orais ou cultivando figuras de estilo espetaculares, ora exagerando no sentimentalismo, ora incorporando a invenção léxica e a gramática das ruas” (LAGE, 2001, p. 15).

O sensacionalismo atinge seu ápice entre o fim do século XIX e o início do século XX, nos Estados Unidos. O crescimento da “indústria dos jornais” (LAGE, 2001, p. 17) e a competição pelos “furos” leva a imprensa a “*plantar*[2] repórteres em toda parte – nas repartições, nos sindicatos, nas empresas”, conduzindo a “relações progressivamente menos éticas entre jornalistas e fontes” (LAGE, 2001, p. 18). Como reação aos problemas éticos decorrentes do sensacionalismo surgiram as escolas superiores de jornalismo, que se dedicaram a estudos acadêmicos para conceituar a informação jornalística, utilizando como paradigma as ciências exatas. Estabeleceu-se que a informação jornalística deveria “reproduzir os dados obtidos com as fontes”, que “a os testemunhos de um fato deveriam ser confrontados uns com os outros para que se obtivesse a versão mais próxima da realidade” e que “relação com as fontes deveria basear-se apenas na troca de informações” (LAGE, 2001, p. 19). A ética ganha importância como um “fator de regulamentação da linguagem jornalística”, em detrimento do uso da “linguagem retórica” (LAGE, 2001, p. 19). É neste contexto, onde se busca mais rigor para as técnicas de apuração e tratamento da informação, que surge o modelo estrutural da notícia moderna.

---

[2] grifo do autor

1.2 Notícia x reportagem

Uma definição de notícia é encontrada no livro *Estrutura da Notícia*, de Nilson Lage (1993, p 16) como o "relato de uma série de fatos a partir do fato mais importante ou interessante; e cada fato, a partir do aspecto mais importante ou interessante". O autor ressalta que, a partir desta definição, a notícia não traz a *narração* dos fatos, mas sua *exposição*. A narrativa, para Nilson Lage, organiza os eventos numa ordem temporal, onde o primeiro evento antecede o segundo, que por sua vez antecede o terceiro, e assim sucessivamente, de acordo com a ordem em que foram verificados no tempo. Já na estrutura da notícia os fatos são expostos numa ordem que está ligada não a sua ocorrência no tempo, mas a seu grau de importância ou interesse. Foi desta estrutura que surgiu o *lead* – técnica jornalística onde, no primeiro parágrafo de uma notícia, concentra-se o fato principal da série de fatos que será relatada. "O *lead*, na síntese acadêmica de Laswell, informa *quem* fez *o que*, *quando*, *onde*, *como, por que* e *para quê*[3]" (LAGE, 1993, p. 27).

O *lead* tem sua origem no uso oral da língua, na forma como, em uma conversação, o emissor relata ao receptor determinado fato. "Sua natureza é pragmática, ou seja, relacionada às condições de comunicação e à intenção de torná-la eficaz" (LAGE, 2005, p. 73). O *lead* adapta o fato do relato oral, situando-o no tempo e no espaço – na notícia é preciso definir claramente o momento em que ocorreu o fato e em que local. Como se trata de uma relação impessoal entre o autor e o leitor, os verbos não são usados na primeira pessoa, o que significa dizer que não é preciso identificar o sujeito que testemunhou o fato. O *lead* clássico é aquele que "ordena os elementos de quem/o que, fez o que, quando, onde, como, por que/para que – a partir da notação mais importante, excluindo o verbo" (LAGE, 2005, p 75). Neste caso todos os elementos aparecem já na primeira frase da notícia, a partir do mais relevante. Lage identifica outros tipos de *lead* além do clássico, como o lead resumo, utilizado na cobertura de "eventos em que há várias informações de destaque, mais ou menos equivalentes, e que devem ser condensadas em uma única matéria", o lead flash, onde

[3] Grifo do autor

se utiliza uma frase curta para iniciar a notícia, contendo apenas alguns dos elementos, e o lead narrativo, que se diferencia do clássico por não seguir a ordem da importância, mas alinhar os fatos na sua ordem sucessiva para “atingir o clímax”, sendo semelhante a um “pequeno conto, de poucas linhas” (LAGE, 2005, p. 77). Ainda que possa se utilizar o lead narrativo, para Lage, a notícia é, em sua estrutura global, um texto expositivo, e não um texto narrativo.

A notícia, portanto, trabalha com a exposição de um fato ou de uma sequência de fatos. Ainda que seja impossível atingir uma objetividade absoluta, é através da manutenção do “foco do discurso no referente factual” (LAGE, 2005, p. 82), que o discurso noticioso consegue reduzir ao mínimo a subjetividade do relato. Já a reportagem, para Lage (1983, p 46) diferencia-se da notícia, inicialmente, por não tratar de fatos, ou de uma sequência deles, mas por trabalhar no “levantamento *de um assunto* conforme ângulo pré-estabelecido”. Na reportagem existe maior “intensidade, profundidade, e autonomia do jornalista no processo de construção da matéria” (LAGE, 2005, p. 139).

Notícia e reportagem, conforme Edvaldo Pereira Lima, pertencem a duas categorias diferentes de jornalismo: o “jornalismo informativo” e o “jornalismo interpretativo” (LIMA 1993, p. 23). No início do século XX o jornalismo encontrou na notícia “a fórmula básica de comunicar”, fórmula considerada a mais apropriada estruturalmente para o “jornalismo informativo”, que tem como função “informar e orientar de maneira rápida, clara, precisa, exata, objetiva” (LIMA, 1993, p. 24). No entanto, o jornalismo informativo acabou demonstrando limitações. O problema pôde ser verificado mais claramente no final dos anos 10, quando a imprensa norte-americana já dispunha de tecnologia e organização que permitia fornecer ao público um grande volume de informações. Ainda assim, os leitores dos periódicos foram surpreendidos com a eclosão da Primeira Guerra Mundial. O caso demonstrou que a imprensa “estava muito presa aos fatos, ao relato das ocorrências, mas era incapaz de costurar uma ligação entre eles, de modo a revelar ao leitor o sentido e o rumo dos acontecimentos” (LIMA, 1993, p. 25). Para suprir esta necessidade, a revista *Time* foi lançada apresentando um novo modelo de jornalismo, preocupado não apenas em transmitir as informações, mas também em buscar as “conexões entre os

acontecimentos, de modo a oferecer uma compreensão a realidade" (LIMA, 1993, p. 25). Desta experiência surgiu o "jornalismo interpretativo", que, através da reportagem, preencheu os vazios deixados pelo "jornalismo informativo", com a intenção de "não deixar a audiência desprovida de meios para compreender seu tempo, as causas e origens dos fenômenos que presencia, suas consequências no futuro". (LIMA, 1993, p. 25).

Enquanto para Lage, como já visto, a reportagem se diferencia da notícia, inicialmente, por se referir a assuntos a partir de um determinado ângulo, para Cremilda Medina (1978) a diferença passa fundamentalmente pelo uso da narrativa. É através do uso da narrativa que a reportagem realiza a interpretação dos fatos apresentados na notícia. A autora classifica a reportagem como uma "narrativa noticiosa", onde o tratamento mais apurado do fato jornalístico é feito no tempo de ação e no processo de narrar:

> As linhas de tempo e de espaço se enriquecem: enquanto a notícia fixa o aqui, o já, o acontecer, a grande reportagem abre o aqui num círculo amplo, reconstitui o já no antes e depois, deixa os limites do acontecer para um estar acontecendo atemporal ou menos presente. Através da contemplação dos fatos que situam ou explicam o fato nuclear, através da pesquisa histórica de antecedentes, ou através da busca do humano permanente no acontecimento imediato – a reportagem leva a um quadro interpretativo do fato (MEDINA, 1978, p. 134).

A importância da narrativa para a reportagem também é reforçada por Muniz Sodré e Maria Helena Ferrari (1986). Definindo a narrativa como "todo e qualquer discurso capaz de evocar um mundo concebido como real, material e espiritual, situado em um espaço determinado" (SODRÉ; FERRARI, 1986, p. 11), os autores acrescentam que, apesar de estar comumente associada a gêneros literários (romance, conto, novela, etc), a narrativa é muito utilizada no jornalismo, podendo ser encontrada, inclusive, ainda que como potencialidade, na notícia. A diferença é que, neste caso, ao contrário do que se verifica na literatura de ficção, onde a escrita é regida pelo imaginário, a narrativa jornalística é regida "pela realidade factual do dia-a-dia, pelos pontos rítmicos do cotidiano que, discursivamente trabalhados, tornam-se *reportagem*[4]" (SODRÉ; FERRARI, 1986, p. 11).

[4] Grifo do autor

Na reportagem, portanto, há um aprofundamento da narrativa que já existe, mas como germe, na notícia. Entre as principais características de uma reportagem, entendida pelos autores como um gênero do jornalismo, estão a “predominância da forma narrativa”, a “humanização do relato”, o “texto de natureza impressionista” e a “objetividade dos fatos narrados” (SODRÉ; FERRARI, 1986, p. 15). Estas características podem ser trabalhadas em maior ou menor grau de acordo com o assunto abordado. Contudo, Sodré e Ferrari afirmam categoricamente: “será sempre necessário que a narrativa (ainda que de forma variada) esteja presente numa reportagem. Ou não será reportagem” (SODRÉ; FERRARI, 1986, p. 15).

É o tratamento narrativo feito pelo repórter que humaniza no texto os fatos objetivos (as respostas para as perguntas o que?, quem?, quando?, como?, onde?, e por quê?) da notícia, aproximando o relato do leitor. O tipo de relacionamento que o repórter possui com os fatos relatados também pode alterar o efeito da reportagem, conforme explicam Sodré e Ferrari:

> Diretamente ligada à emotividade, a humanização se acentuará na medida em que o relato for feito por alguém que não só testemunha a ação, mas também participa dos fatos. O repórter é aquele que “está presente”, servindo de ponte (e portanto, diminuindo a distância) entre o leitor e o acontecimento. Mesmo não sendo feito em 1ª pessoa, a narrativa deverá carregar em seu discurso um tom impressionista que favoreça esta aproximação (SODRÉ; FERRARI, 1986, p. 15).

1.3 O novo jornalismo e a renovação da reportagem

A reportagem, para Edvaldo Pereira Lima (1993), é a forma de jornalismo que mais se aproxima da literatura. A relação instável entre o jornalismo e a literatura (por vezes de aproximação, por vezes de afastamento) existe desde a segunda metade do século XIX, quando a atividade jornalística começou a ganhar suas feições modernas. No momento em que surgiu a reportagem, como evolução da notícia, fez-se necessário o desenvolvimento de novas técnicas, que permitissem o aprofundamento da informação transmitida. Para atingir este objetivo, o jornalismo buscou um exemplo na literatura:

> Por uma condição de proximidade, estabelecida pelo elo comum da escrita, é natural compreender que, mesmo intuitivamente ou sem mais rigor metodológico, os jornalistas sentiam-se então inclinados a se inspirar na arte literária para encontrar os seus próprios caminhos de narrar o real. (LIMA, 1993, p 135)

Por outro lado, desde o século XIX, escritores buscaram na atividade jornalística, além de uma fonte de subsistência, uma forma de divulgar seus nomes, de se tornarem conhecidos do grande público. De acordo com Nelson Werneck Sodré (apud LIMA, 1993, p. 136): “Os homens de letras buscavam encontrar no jornal o que não encontravam no livro: notoriedade, em primeiro lugar; um pouco de dinheiro, se possível”.

Lima utiliza a Teoria Geral dos Sistemas para explicar os problemas de “confusão conceitual” (LIMA, 1993, p. 137) que surgiram entre o jornalismo industrial nos seus primórdios e a literatura. Esta teoria parte do conceito de uma ordem hierárquica, onde diferentes sistemas que interagem entre si são agrupados em níveis. O natural é que, quando ocorre o surgimento de um novo sistema, seu funcionamento seja marcado pelos insumos que retira de outros sistemas com os quais mais interage. Estes insumos, inicialmente, são assimilados sem grande autonomia, condicionando o funcionamento do novo sistema, e tornando-o muito semelhante ao sistema com o qual apresenta maior interação. Contudo, com o crescimento do novo sistema ele apresenta, gradativamente, um processo de individualização, do qual surgirão suas características próprias. O processo de individualização é motivado por estímulos do ambiente, que resultam em novos padrões de resposta. Lima (1993) cita os princípios de *competição* e *diferenciação*, como importantes para o processo de individualização do novo sistema. É a competição que leva o novo sistema a busca um aspecto diferenciador em sua função:

> Esta diferenciação, ou especialização, é adquirida paulatinamente pelos processos de transformação que o insumos vão recebendo, até maturarem a tal ponto a natureza do produto final que este resulta numa realidade bastante distinta da influência inicial (LIMA, 1993, p. 137).

Com base nesta teoria, Lima explica o fato do jornalismo absorver da literatura elementos (ou insumos), mas posteriormente transformá-los, de forma a melhor se

adaptarem à “necessidade de reportar, completamente factual”, à tarefa de “sair ao real para coletar dados e retratá-lo” (LIMA, 1993, p. 138). Esta apropriação de elementos também ocorreu na direção contrária. Da mesma forma que jornalistas se debruçaram sobre o texto literário para apreender técnicas que aprofundassem o texto informativo, a literatura buscou no jornalismo elementos que lhe permitissem “a representação do real efetivo, uma espécie de reportagem – com sabor literário – dos episódios sociais”, e mesmo a incorporação de elementos que passaram a distinguir o estilo do texto jornalístico, com suas marcas de “precisão, clareza, simplicidade” (LIMA, 1993, p. 138). O crítico Boris Schnaiderman aponta uma confluência muito grande entre literatura e jornalismo na década de 1920 na União Soviética, onde escritores buscaram meios de apreender a nova realidade, não mais se restringindo à ficção, e afirma que, nesta relação de troca recíproca, “o jornalismo tem dado maior vivacidade à literatura moderna”, e que “qualquer reportagem bem feita tem elementos literários” (SCHNAIDERMAN apud LIMA, 1993, p. 139).

Devido a esta aproximação entre jornalismo e literatura, para Lima (1993), as obras que utilizam recursos literários podem ser divididas em três categorias: as de ficção, as jornalísticas (que utilizam tais recursos como uma forma de melhor reportar o real), e um terceiro tipo que mescla a ficção com o factual. Lima utiliza o termo “jornalismo literário”, conforme empregado pelos norte-americanos, para se referir à narrativa jornalística que busca recursos na literatura para “alcançar poder de mobilização do leitor e de retenção da leitura por sua parte” (LIMA, 1993, p. 142). Esta apropriação, conforme Thomas Berner, tem raízes antigas, anteriores ao jornalismo industrial moderno, remetendo ao século XVI, quando as baladas impressas adquiriram forma jornalística, ao fazerem referência a eventos reais e imediatos:

> O que nós presenciamos hoje é talvez apenas uma versão aperfeiçoada e sofisticada do que foi feito muitas vezes nos últimos quatro séculos. A narrativa jornalística literária de hoje reflete o processo de evolução de toda a redação jornalística. (BERNER apud LIMA, 1993, p. 142).

Para Lima (1993), foi sobretudo a influência do movimento literário denominado realismo social que impulsionou o jornalismo literário moderno, quando alguns escritores passaram a produzir também textos para a imprensa. Nos Estados Unidos,

Lima destaca a produção jornalística do escritor Ernest Hemingway na década de 1930, que trouxe uma certa renovação estilística para a reportagem. Para Sara Shaber, a reportagem de Hemingway poderia ser chamada de literária, rompendo com o jornalismo tradicional:

> porque procurava contar uma estória, comunicar uma fatia da vida real aos leitores, em vez de detalhar fatos, interpretações ou descrições em si. Hemingway usava técnicas literárias normalmente ausentes da reportagem de então: estruturação cena a cena, diálogo, imagens, humor, ironia e personalização (SHABER apud LIMA, 1993, p. 145).

Contudo, Lima (1993) ressalva que Hemingway nunca enxergou na atividade jornalística uma finalidade em si mesma, mas um meio de alavancar sua produção em literatura de ficção. Alguns autores, como Phillip Knigthley (apud LIMA, 1993), criticaram seus trabalhos como correspondente de guerra, durante a Guerra Civil espanhola, por enxergar em suas reportagens uma inclinação exagerada à exploração de recursos literários no texto, em detrimento do compromisso jornalístico de informar aos leitores os acontecimentos de maior relevância. Conforme Lima (1993, p. 146) o caminho para o texto jornalístico se equiparar em qualidade narrativa à literatura “seria aperfeiçoando seus meios sem jamais perder sua especificidade”. E este objetivo foi alcançado na década de 1960, com o surgimento do Novo Jornalismo.

Nilson Lage (2001, p. 140) entende o Novo Jornalismo como uma tentativa de se obter um “aprofundamento da realidade” no texto jornalístico mediante a utilização de técnicas literárias. Lage (2001) aponta alguns pontos problemáticos nesta proposta. Entre os conflitos que existem na produção de um texto jornalístico com recursos literários está o fato de que o jornalismo, compreendido como uma “atividade industrial” (LAGE, 2001, p. 141), relaciona-se com produtos, e não com obras, e, portanto, sua atividade pressupõe uma certa urgência na transmissão das informações obtidas. A literatura, por sua vez, para ser elaborada com qualidade, requer mais tempo. Mas não se trata apenas de tempo: a escrita de um texto literário exige, além da obtenção de um volume muito grande de dados objetivos, também a disponibilidade de dados subjetivos. Para Lage (2001, p. 141) não é possível, através da prática jornalística, que trabalha com o “relato do que se sabe, e não do que se ignora” obter informações que sustentem a construção em uma reportagem de narradores oniscientes e onipresentes

(que tudo sabem e estão presentes em todos os locais) – e apenas esta imensa quantidade de dados, muitos impossíveis de alcançar pela observação direta, é que possibilitariam a obtenção da "consistência extrema que se espera da literatura". Para Lage (2001, p. 141), só há duas formas possíveis de se resolver o problema e atingir a consistência de um texto literário: "ou se acrescentam dados fictícios, possíveis, mas não comprovados, ou se misturam dados de diferentes episódios para compor um só". E, nos dois casos, o resultado não seria jornalismo, e sim literatura.

Além disso, Lage (2001, p. 141) considera as técnicas utilizadas em textos literários, como a "valorização de detalhes expressivos" ou o uso do "monólogo interior (discurso indireto livre)", ou mesmo a estrutura narrativa característica de gêneros como o conto ou o romance, onde "uma situação de equilíbrio é alterada por um fato que conduz a outros, até o restabelecimento do equilíbrio", como impróprias para a maioria dos textos que tenham como objetivo a informação pública. Contudo, Lage (2001, p. 141) faz uma ressalva: o uso destas técnicas "pode ser útil, por exemplo, na construção de perfis, que retratam em profundidade um personagem".

Tom Wolfe (2005) um dos expoentes do Novo Jornalismo, relata que um dos primeiros textos a chamar sua atenção quanto à possibilidade de se utilizar recursos diversos da literatura na construção de um texto jornalístico foi o perfil do lutador Joe Louis, escrito por Gay Talese para a revista *Esquire*, que iniciava pelo trecho abaixo:

> "Oi, meu bem!", Joe Louis disse a sua mulher, ao vê-la esperando por ele no aeroporto de Los Angeles.
> Ela sorriu, foi até ele, e estava quase se pondo na ponta dos pés pra beija-lo, quando, de repente, parou.
> "Joe", disse ela, "cadê sua gravata?"
> "Ah, benzinho", ele disse, dando de ombros. "Fiquei acordado a noite inteira em Nova York e não tive tempo de..."
> "A noite *inteira*!", ela cortou. "Quando está aqui, você só quer saber de dormir, dormir e dormir."
> "Benzinho", disse Joe Louis, com um sorriso cansado, "eu estou velho".
> "É", concordou ela, "mas, quando vai para Nova York, você tenta ficar moço de novo." (TALESE apud WOLFE, 2005, p. 20)

A reportagem chamou a atenção de Wolfe (2005, p. 22) pela capacidade de Gay Talese em construir uma "reportagem realmente estilosa", ou seja, dotada de uma "dimensão estética" que poucos trabalhavam em textos jornalísticos. O preciosismo da reportagem, que retratava o personagem principal em locais diferentes (com mudanças

de cena), transcrevendo diálogos completos, chamou a atenção de Wolfe a tal ponto, que ele chegou a duvidar da veracidade das informações apresentadas:

> O engraçado é que essa foi precisamente a reação que incontáveis jornalistas e intelectuais da literatura teriam ao longo dos nove anos seguintes, à medida que o Novo Jornalismo ganhava força. *Os filhos- da- mãe estão inventando!*[5] (WOLFE, 2005, p. 22)

Para Wolfe (2005), a técnica utilizada nas reportagens do Novo Jornalismo foi retirada dos romances do realismo social, literatura produzida a partir do século XIX por escritores como Balzac e Dickens. A influência do realismo social está na utilização de quatro recursos, que possibilitaram ao Novo Jornalismo a produção de narrativas aprofundadas, que conseguiam prender a atenção do leitor e envolvê-lo emocionalmente. O primeiro recurso é a construção cena-a-cena, onde as ações dos personagens da reportagem são registradas em detalhes, no momento em que estão acontecendo, o que leva ao segundo recurso, que é a transcrição completa dos diálogos. Estes dois primeiros recursos podem ser observados no trecho do perfil do lutador Joe Louis escrito por Gay Talese, citado anteriormente. Wolfe (2005, p. 54) ressalta a importância do bom uso do diálogo, e cita como exemplo o uso feito por Dickens, escritor realista do século XIX:

> Os escritores de revista, assim como os primeiros romancistas, aprenderam por tentativa e erro algo que desde então tem sido demonstrado em estudos acadêmicos: o diálogo realista envolve o leitor mais completamente do que qualquer outro recurso. Ele também estabelece e define o personagem mais depressa e com mais eficiência do que qualquer outro recurso. (Dickens tem um jeito de fixar o personagem em nossa mente de modo que se tem a sensação de que ele descreveu cada milímetro da sua aparência – e, quando a gente se dá o trabalho de voltar atrás, descobre que na verdade ele se desincumbiu da descrição física em duas ou três frases, o resto conseguiu no diálogo.) (WOLFE, 2005, p. 54)

O terceiro recurso consiste no que Wolfe (2005, p. 54) chama de “ponto de vista da terceira pessoa”, técnica onde a narrativa toma como referência o ponto de vista de determinado personagem do texto, dando ao leitor “a sensação de estar dentro da cabeça do personagem”. Neste caso, o texto utiliza um tipo de foco narrativo conhecido como narrador onisciente, onde, além do repórter relatar o que está acontecendo

[5] Grifo do autor

naquele momento, pode acrescentar sensações e pensamentos de determinado personagem. A utilização desta técnica em textos de não-ficção, como já visto nas críticas de Nilson Lage ao Novo Jornalismo, é bastante contestada, pela suposta impossibilidade do repórter apurar dados subjetivos, que não estão a seu alcance imediato. Para Wolfe (2005, p. 54), a questão pode ser facilmente resolvida através de entrevistas específicas, onde o repórter questiona seu entrevistado acerca dos seus sentimentos e emoções. Gay Talese, outro importante autor do Novo Jornalismo, explica, no livro *Aos Olhos da Multidão*, a técnica que utilizou para construir este tipo de narrativa:

> Procuro seguir discretamente o objeto de minhas reportagens, observando-o em situações reveladores, anotando suas reações e a dos outros. Tento absorver todo o cenário, o diálogo, a atmosfera, a tensão, o drama, o conflito e então escrevo tudo do ponto de vista de quem estou focalizando, revelando inclusive, sempre que possível, o que os indivíduos pensam nos momentos que descrevo. Essa visão interior só pode ser obtida, naturalmente, com a plena cooperação do sujeito, mas se o escritor goza da confiança daqueles que focaliza, isto se torna viável por meio de entrevistas, onde a pergunta certa é feita no momento exato. É assim possível saber e registrar o que se passa na mente das pessoas (TALESE apud COIMBRA, 1993, p. 76)

O quarto recurso citado por Wolfe (2005, p. 55) é a representação do "*status* de vida" do personagem. Trata-se de registrar no texto uma série de informações, detalhes do cotidiano, que podem existir dentro de uma cena, abrangendo uma grande lista como a maneira de se vestir, comer, andar, falar, ou tratar outras pessoas. Estes detalhes são inseridos no texto pela sua capacidade de simbolizar o "*status"* de vida, compreendido por Wolfe como:

> (...) o padrão de comportamento e posses por meio do qual a pessoa expressa a sua posição no mundo ou o que ela pensa que é seu padrão ou o que gostaria que fosse (Wolfe, 2005, p. 55).

Wolfe (2005, p. 57) ressalta que uma característica dos textos do Novo Jornalismo é a de que não havia regras rígidas para sua produção, ou seja, os autores se sentiam livres para explorar os recursos citados acima, retirados dos romances realistas, podendo mesmo misturá-los a outros recursos. O foco narrativo, por exemplo, podia ser modificado da terceira para a primeira pessoa dentro de uma mesma cena. A

grande vantagem do Novo Jornalismo, para Wolfe (2005, p. 57), para além do uso das técnicas também encontradas nas obras de ficção, é que, neste caso, por se tratar de um texto jornalístico, o leitor sabe "que *tudo aquilo realmente aconteceu*[6]", o que dá ao texto um poder maior de atração.

Para Lima (1993, p. 146), o Novo Jornalismo resgatou, para segunda metade do século XX, "a tradição do jornalismo literário", e o levou a "uma cirurgia plástica renovadora sem precedentes". No Brasil, as influências dessa renovação estética do jornalismo foram sentidas principalmente a partir de 1966, nos lançamentos da revista *Realidade* e do *Jornal da Tarde*. O uso do termo *jornalismo literário* causa certa polêmica, qual seja, a da atribuição ou não do *status* de literário ao texto jornalístico. Alceu Amoroso Lima (1969, p. 23) aborda esta questão no livro intitulado *O jornalismo como gênero literário*, afirmando que o texto jornalístico pode ser considerado literatura "enquanto empregar a expressão verbal com ênfase nos meios de expressão", ainda que sua finalidade última (a comunicação) transcenda esses meios. Para fins deste trabalho, interessa, sobretudo, que o texto jornalístico, sem perder sua característica principal (a função de informar), pode trabalhar com a estrutura narrativa, utilizando recursos que também são encontrados em textos literários. A finalidade desta seção foi a de demonstrar como o jornalismo se apropriou de alguns destes recursos, em suas aproximações com a literatura (principalmente durante o Novo Jornalismo, conforme visto nas citações de Tom Wolfe), para enriquecer e aprofundar sua narrativa.

1.4 A estrutura do texto da reportagem

No ensaio intitulado *Jornalismo e Literatura*, Antonio Olinto (2008) afirma que tanto o texto jornalístico quanto o texto de ficção trabalham com a realidade. A diferença é que, no caso da ficção, o material utilizado é, na maioria das vezes, a realidade em potência. Realidade em ato e realidade em potência são fontes distintas

[6] Grifo do autor

que possuem algo em comum: “para assumir uma forma literária, ambas se sujeitam às leis de descrição e narrativa” (OLINTO, 2008, p. 38). A essas leis, conforme Olinto, também se sujeita a reportagem. Enquanto a descrição está ligada ao espaço, a narrativa está ligada ao tempo. O jornalista quando descreve “procura situar os objetos, as pessoas, os acontecimentos, num determinado lugar”, e quando narra “constrói sequências de fatos, que se desenvolvem dentro de um período de tempo” (OLINTO, 2008, p. 38-39). Ainda sobre descrição e narrativa, o autor faz o seguinte comentário:

> As duas condições, que cercam o homem e tudo o que ele faz, se interpenetram e forma, às vezes, uma só condição. E, tanto na vida real, nos gestos de cada instante, como no que escreve, o ser humano está dentro das limitações do tempo e do espaço, que são sua angústia e sua grandeza. (OLINTO, 2008, p. 39)

Nesta seção vamos analisar como o texto jornalístico utiliza a narrativa e a descrição para transmitir ao leitor um relato da realidade, para cumprir sua função de informar. Para isto, vamos nos apoiar fundamentalmente na obra *O Texto na Reportagem Impressa*, de Oswaldo Coimbra, onde o autor, seguindo a visão de Eloi Guimarães sobre o texto em geral, compreende que a reportagem pode apresentar diferentes tipos de estrutura, de acordo com os elementos que são utilizados em sua construção.

A narrativa e a descrição constituem, para Eloi Guimarães (apud COIMBRA, 1993) duas das três possíveis matrizes de gênero de um texto – as outras duas são a dissertativa e a descritiva. Todo texto, no que se refere à sua estrutura interna, terá em uma das três matrizes a sua estrutura dominante (ou superestrutura). Mas esta divisão em três tipos de estrutura não é rígida – um mesmo texto pode utilizar elementos de estruturas distintas. É possível, por exemplo, que um texto pertença a uma matriz narrativa, mas contenha partes de outras matrizes – dissertativa e/ou descritiva. Para classificar a que gênero pertence determinado texto, “é preciso captar um certo número de constantes. Essas constantes é que permitirão classificar um texto como pertencente a um gênero ou a outro” (COIMBRA, 1993, p. 11). A reportagem, portanto, levando-se em consideração o tipo de estrutura que utiliza majoritariamente, pode ser classificada, de início, como reportagem dissertativa, reportagem narrativa ou reportagem descritiva. A partir desta primeira classificação, podem surgir eventuais combinações, como é o

caso da reportagem dissertativo-narrativa, que combina elementos das duas estruturas. Para o presente trabalho, interessa sobretudo as estruturas narrativa e descritiva e suas possíveis combinações, posto que são estas as estruturas utilizadas na reportagem do tipo perfil, que constitui o nosso objeto de estudo. Contudo, mesmo que para fins de distinção, cabe fazer uma breve análise da estrutura dissertativa.

Para Othon Garcia (apud COIMBRA, 1993, p. 12) há uma diferença entre dissertação – que tem o "propósito principal de expor ou explanar, explicar ou interpretar idéias" - e argumentação – que "visa convencer, persuadir ou influenciar o leitor". Já Eloi Guimarães (apud COIMBRA, 1993, p. 12), trabalha com o conceito de "discurso argumentado", que é mais amplo, e se baseia na relação que existe entre um argumentador e seu auditório. O discurso argumentativo engloba os propósitos da dissertação e da argumentação (explanar e convencer), e, além destes, também os propósitos dos discursos autoritário e factivo, "através dos quais o argumentador quer que o auditório faça algo ou seja algo, respectivamente" (COIMBRA, 1993, p. 12). No entanto, Eloi Guimarães (apud COIMBRA, 1993, p. 12) ressalta que, qualquer que seja o propósito do discurso argumentado, seu efeito é o mesmo: a persuasão. Coimbra parte deste conceito para analisar a estrutura da reportagem dissertativa, pois, além da função de informar, existe nela a presença de uma argumentação, que tenta persuadir o leitor de que a informação é verdadeira. A reportagem dissertativa parte de uma determinada afirmação generalizante, e a seguir, faz sua fundamentação, expondo as informações dentro de um raciocínio lógico para analisar um acontecimento ou uma série de acontecimentos. A característica que de fato diferencia a reportagem dissertativa da narrativa é que a dissertativa "é fechada à diversidade de interpretações" (COIMBRA, 1993, p. 153), ou seja, o autor se pronuncia explicitamente acerca de determinado assunto.

1.4.1 A estrutura narrativa

A estrutura de narração, para Elói Guimarães é representada por:

> (...) um estado de equilíbrio inicial, que define uma situação estável – uma ação transformadora que corresponde à intervenção de uma ação perturbadora acarretando um estado desequilíbrio – uma ação transformadora que corresponde à força da reação da qual decorre um estado final de equilíbrio (GUIMARÃES apud COIMBRA, 1993, p. 15).

A partir deste modelo, Guimarães (apud COIMBRA, 1993, p. 15) aponta três categorias que constroem a estrutura narrativa (correspondendo à manifestação de cada uma das ações citadas): a exposição, a complicação e a resolução. Ainda podem aparecer na estrutura uma avaliação e uma moral. Uma característica importante do texto narrativo, para a autora, é sua dimensão temporal, onde os fatos narrados estão inseridos em uma sequência cronológica, e guardam entre si relações de anterioridade e posterioridade. Contudo, Guimarães estabelece como característica fundamental da narrativa sua "referência primordial à ação de pessoas, às quais ficam subordinadas as descrições de circunstâncias e de objetos" (COIMBRA, 1993, p. 15).

A distinção entre a narrativa utilizada pelo jornalismo e utilizada pela literatura passa, fundamentalmente, pela mesma questão já levantada para definir o discurso jornalístico: a função. Para José Luiz Fiorin e Franscisco Platão Savioli (apud COIMBRA, p. 18), os textos não-literário têm uma função utilitária (no caso do jornalismo, a função de informar), enquanto o texto literário tem uma função estética. No texto literário o plano expressivo é valorizado, ou seja, nele não interessa apenas o conteúdo veiculado, mas a forma como este conteúdo é recriado e organizado; importa ao texto literário "não apenas o que é dito nele, mas o modo como se diz" (COIMBRA, 1993, p. 18)

Para Coimbra esta diferenciação não é tão clara, posto que a narrativa jornalística também valoriza o seu plano expressivo, principalmente no gênero que classifica como "reportagem narrativa" - a reportagem cuja estrutura é formada majoritariamente pela matriz narrativa. Mas, no caso da narrativa jornalística, devido à

sua função de informar, a valorização do plano expressivo não pode comprometer a clareza do texto. O texto jornalístico não pode ser “auto-centrado”, ou seja, deve guardar algum tipo de referência com a realidade, e não apenas buscar “efeitos expressivos tais como ritmo, rima, sonoridade, simetria, etc” (COIMBRA, 1993, p. 18).

A reportagem narrativa tem como característica principal a organização dos fatos numa relação de tempo: de anterioridade ou posteridade. A estrutura da reportagem narrativa é composta por uma série de elementos, trabalhados pelo repórter (ou pelo redator que escreve a partir dos relatos do repórter) para “recriar a realidade diante dos olhos dos leitores, mostrando a eles um eterno acontecer” (COIMBRA, 1993, p. 45). São estes elementos que iremos analisar a seguir. É importante reiterar que o uso destes recursos também pode ser verificado em outros tipos de texto, como o texto literário, mas que neste caso será estudada sua aplicação na reportagem, gênero do texto jornalístico que, portanto, traz em si a função de informar.

1.4.1.1 Foco narrativo

O foco narrativo define o modo de narrar do texto. Coimbra (1993, p 46) define quatro possíveis focos narrativos para a reportagem: dois em 1ª pessoa (narrador testemunha e narrador protagonista) e dois em 3ª pessoa (narrador onisciente e modelo dramático).

O narrador testemunha é verificado nos casos em que o narrador é uma personagem do texto, mas uma personagem secundária. Este tipo de narrador possui um “ângulo de visão limitado, já que narra da periferia dos acontecimentos, utilizando informações que colheu e aquilo que viu ou ouviu”. É um tipo de narrador muito utilizado no gênero perfil, reportagem em que o assunto principal do texto é uma pessoa. Um exemplo deste foco narrativo é o trecho abaixo, do perfil do lutador Cassius Clay escrito por Oriana Fallaci, repórter da revista *Realidade*, em 1966:

> Quando cheguei (à casa de Clay), o campeão estava sentado na grama brincando com as crianças da vizinhança. [...] Embora me visse chegar, Cassius-

> Mohammed continuou a brincar e nem se levantou para me dar a mão. Mas arrotou e disse que se sentia bem porque tinha comido seis costeletas de cordeiro. Seguiu-se um silêncio de quase meia-hora que eu procurava romper com sorrisos, observações, perguntas (FALLACI apud COIMBRA, 1993, p. 46).

Percebe-se que o uso da primeira pessoa na conjugação dos verbos reforça a presença da repórter no relato – Oriana Fallaci esteve lá, testemunhando os fatos, o que valoriza a narrativa. Contudo, ela não é a protagonista do texto, e sim o lutador Cassius Clay.

O narrador protagonista também usa a primeira pessoa, mas, ao contrário do narrador testemunha, ocupa papel de destaque no texto. Neste caso, a narrativa é "limitada às percepções, pensamentos e sentimentos do narrador" (COIMBRA, 1993, p. 46). Este tipo de narrador pode ser verificado nos casos em que jornalistas transcrevem (e editam) depoimentos extensos de determinado entrevistado, resultando num texto que passa a impressão de ter sido escrito pelo próprio entrevistado, ou nos casos em que o repórter adquire tal importância no assunto em que está cobrindo que se torna sua principal fonte. Este segundo caso, do jornalista-narrador-personagem, pode ser verificado no trecho da reportagem "Eu estive na Guerra", publicado na revista *Realidade* em 1968, de autoria do jornalista José Hamilton Ribeiro, que perdeu uma perna ao pisar em uma mina enquanto cobria a guerra do Vietnã. Neste caso, pode-se perceber claramente que o repórter é o centro do relato, e que sua narrativa não toma como base apenas aquilo que viu, mas tudo o que percebeu, sentiu ou pensou durante os acontecimentos:

> A 20 metros de mim, de repente, explode outra mina. Seguem-se gritos angustiantes de dor. Tudo pára.[...] Ouço uma explosão fantástica. É um tuimm interminável que me atravessa os ouvidos de um para o outro lado, dá-me a sensação de grandiosidade. Sinto-me no ar, voando, mas, ainda assim, com uma certa tranquilidade [...]. Uma cortina espessa de fumaça bloqueou-me toda a visão. Tive certeza, então, de que a bomba tinha explodido a alguns metros de mim [...]. Um segundo após me senti no chão, sentado [...] Foi aí que senti a perna esquerda. Os músculos repuxavam a coxa com tal intensidade que eu não me equilibrava sentado. Para não cair, rodopiava sobre mim mesmo, em círculos e aos saltos. Instintivamente, levei as duas mãos para "acalmar" a minha perna esquerda, e foi então que a via em pedaços. (RIBEIRO apud COIMBRA, 1993, p. 47)

O narrador onisciente é verificado nas reportagens, escritas em terceira pessoa, em que, além de conhecer todos os acontecimentos relatados, o repórter conhece também o pensamento dos personagens envolvidos, “como se pairasse acima de tudo e tudo visse” (FIORIN; SAVIOLI apud Coimbra, p. 47). Apesar de não ser comumente utilizado no jornalismo (pelas de apurar as informações) o narrador onisciente foi utilizado pelos autores do chamado Novo Jornalismo, conforme já verificado na seção anterior, no recurso chamado por Tom Wolfe (2005, p. 54) de “ponto de vista da terceira pessoa”.

Por último, no modo dramático, o relato é feito também em terceira pessoa, mas, nesse caso, o narrador só tem consciência dos atos e das falas dos personagens, não explorando seus pensamentos como ocorre com o narrador onisciente. Este é o tipo de narrativa mais utilizada nas reportagens, onde o “texto se compõe de uma sucessão de cenas” (Coimbra, 1993, p. 48).

1.4.1.2 Alcance e planos de tempo

O “alcance” é definido por Coimbra (1993, p. 48) como “a distância do afastamento do tempo em direção ao passado, ao futuro ou entre ambos, medido a partir do que, no texto, é considerado o plano do presente”. Desta forma, o alcance de uma reportagem será maior, tanto maior for o deslocamento que sua narrativa proporcionar no tempo, a partir do fato que é narrado como presente. É importante, neste caso, não confundir o presente no texto com o presente do momento em que o texto é escrito. O “presente histórico”, por exemplo, é um recurso utilizado para narrar fatos ocorridos no passado (em relação ao tempo em que o texto é escrito) como se estivessem ocorrendo no presente. Para indicar os deslocamentos da narrativa em relação ao tempo presente do texto, o repórter utiliza o que Fiorin e Savoli (apud COIMBRA, 1993, p. 49) chamam de “demarcadores”, que podem ser “tempos verbais (está, estava, etc)”, “adjuntos adverbiais (no mês de dezembro)” ou “estações climáticas (no último inverno)”.

Para definir as modalidades pelas quais o tempo se expressa na narrativa, Coimbra (1993, p. 51) toma como base a classificação de Benedito Nunes na obra *O tempo da Narrativa*. As quatro modalidades de expressão do tempo são: o tempo psicológico, que é o menos preciso, revelado por sucessões de estados internos dos personagens, sem corresponder a medidas objetivas; o tempo físico, onde a passagem de tempo é revelada por observações naturais, como a passagem de um dia, o nascer do sol, a chegada da noite, etc; o tempo cronológico, que varia de cultura para cultura e toma como referência o tempo do calendário, podendo ser revelado pela menção de determinado ano, ou de certo acontecimento que ocorra numa data específica (Natal, Páscoa, etc); e o tempo linguístico, onde o tempo é estabelecido por um marco temporal instalado no texto, como, por exemplo, o uso da expressão *agora*, para determinar o plano presente, e através deste eixo se define o que é passado e o que é futuro.

1.4.1.3 Retardação

Como a narrativa trabalha com fatos organizados em uma seqüência de tempo, o repórter pode utilizar alguns recursos que quebram a linearidade do tempo no texto. O efeito de alguns destes recursos é retardar o ritmo da narrativa. Coimbra (1993, p. 55) analisa cinco recursos de retardação mencionados por Samira Nahid de Mesquita (apud COIMBRA, 1993, p. 55) no livro *Enredo.*

O primeiro tipo de retardação é o obtido pela evocação de momentos anteriores ao presente da ação. Este recurso, também chamado de *flaschback* ou analapse, pode aparecer através do uso de *recuos*, quando a sequência narrativa salta para um ponto anterior ao ponto do presente da ação, sem que exista um preenchimento narrativo entre um ponto e outro. Também pode se verificar este tipo de retardação no uso da *retrospectiva*, onde a evocação dos momentos anteriores é feita num segundo texto, separado do texto principal. Lopes e Reis (apud COIMBRA, 1993, p. 78) definem a

analapse como “todo o movimento temporal retrospectivo destinado a relatar eventos anteriores ao presente da ação e mesmo, em alguns casos, anteriores ao seu início”.

Outro tipo de retardação da narrativa ocorre quando o salto temporal ocorre ao inverso do caso anterior, ou seja, salta-se para um ponto posterior ao presente da ação. Este recurso também recebe o nome de *flashforward* ou prolepse. Muitas reportagens utilizam como abertura do texto a antecipação parcial do desenlace, o momento final da sequência de eventos narrados. Depois desta antecipação o texto recua no tempo e segue em sequência linear, narrando a partir do início da sequência dos eventos, até chegar novamente ao desenlace, desta vez narrado integralmente, encerrando a reportagem. Segundo Coimbra (1993, p. 55) o texto que traz este tipo de estrutura narrativa recebe, no jargão jornalístico, a designação de texto “redondo”.

O terceiro tipo de retardação ocorre pela projeção do mundo interior das personagens. A linearidade da seqüência narrativa, neste caso, é quebrada pelo relato de determinadas lembranças, fantasias, sonhos e desejos, que podem pertencer inclusive ao próprio repórter quando este participa como personagem da reportagem.

O quarto tipo de retardação ocorre através do uso de digressões, desvios da sequência narrativa feitos de diversas formas pelo narrador para retardar a ação. Para Lopes e Reis (apud COIMBRA, 1993, p. 78), a digressão ocorre “sempre que a dinâmica da narrativa é interrompida para que o narrador formule asserções, comentários ou reflexões normalmente de teor genérico e transcendendo o concreto dos eventos relatados”. O retardamento por digressão pode ocorrer pelo uso de diálogos do repórter com o leitor, pelo surgimento de reflexões ou opiniões genéricas do repórter, e por comentários do repórter sobre o que está narrando ou mesmo sobre sua maneira de narrar.

A quinta forma de retardar a narrativa listada por Coimbra se dá através do uso de micronarrativas. Este recurso é utilizado em reportagens que trabalham com diversos planos de tempo em sua narrativa. O plano que corresponde ao presente, o “agora” do texto, é segmentado em pequenos pedaços, que funcionam como micronarrativas, e são inseridas no texto entre segmentos que correspondem a outros planos de tempo.

1.4.1.4 Aceleração

Da mesma forma que existem recursos para retardar o andamento da ação na estrutura narrativa, há outros que resultam no efeito contrário: aceleram o andamento. Coimbra (1993, p. 58), ainda apoiado nas observações de Samira Nahid de Mesquita, enumera três recursos de aceleração que podem ser utilizados em uma reportagem narrativa.

O uso de diálogos no texto é uma forma de acelerar a narrativa, posto que a "história avança não só através daquilo que as personagens fazem, mas também através daquilo que elas dizem" (COIMBRA, 1993, p. 58). O diálogo também possui outras funções no texto, como a caracterização dos personagens, que serão vistas mais adiante. No momento, interessa ressaltar que ele é um dos recursos empregados para atingir o efeito de aceleração.

A narrativa também pode ser acelerada pelo uso do discurso direto, onde a fala dos personagens é reproduzida diretamente, da forma como foram ditas, sem a intervenção do narrador. O uso do discurso direto pode aparecer tanto no diálogo (recuso de aceleração que foi visto no parágrafo anterior) como em monólogos de determinado personagem. Coimbra cita algumas marcas do discurso direto na estrutura narrativa:

> 1ª) vem introduzido por um verbo que anuncia a fala da personagem; 2ª) normalmente, antes da fala da personagem, há dois pontos e travessão; 3ª) os pronomes, o tempo verbal e as palavras que dependem de situação são determinados pelo contexto de quem fala. Se é um personagem, usa a 1ª pessoa para falar de si, e a 2ª para falar com o interlocutor. Os tempos verbais são ordenados em relação ao momento da fala. (COIMBRA, 1993, p. 78)

As marcas citadas não são obrigatórias no uso deste recurso: no caso do segundo item, por exemplo, o autor pode utilizar aspas ao invés de dois pontos e travessão para inserir no texto a fala do personagem. O verbo que indica a fala da personagem, indicado na primeira marca do discurso direto, também não é obrigatório, mas quando aparece no texto recebe o nome de *diccendi*. No jornalismo, os verbos *diccendi* mais comumente utilizados são "afirmar", "dizer", "declarar", "destacar", "frisar",

“ressaltar”, entre outros, sendo que “cada um tem uma nuance que o diferencia dos outros” (COIMBRA, 1993, p. 79),

O terceiro recurso de aceleração ocorre quando o texto narra os eventos na ordem em que apareceram. Trata-se de um texto que segue rigorosamente a seqüência linear do tempo, sem a utilização de nenhum recurso de retardação que interrompa o fluxo dos eventos.

1.4.1.5 Duração

Existe uma relação entre o tempo real de duração de determinado evento e o espaço que ele ocupa na narrativa. Nem sempre esta relação é direta, ou seja, um evento que tenha durado cinco dias pode ocupar o mesmo espaço no texto que outro evento que tenha durado cinco horas. Para explicar esta relação, Coimbra (1993, p. 61) parte de dois termos utilizados na teoria da narrativa: história e discurso. História é “a sucessão de acontecimentos, personagens e cenários evocados pelo texto narrativo”. Discurso, por sua vez, é “o próprio texto narrativo em que a história é plasmada”, ou seja, a forma pela qual o narrador transmite a história para seus leitores. Enquanto na história a unidade de medida da duração é temporal (horas, dias, semanas, etc), no discurso esta unidade é espacial (as linhas ou páginas que o evento ocupa no texto). Coimbra (1993, p. 61) enumera cinco “figuras de duração”, ou seja, quatro formas pela quais se relacionam o tempo de duração da história e o tempo de duração do discurso: o sumário, o alongamento, a cena, a pausa e a elipse.

No sumário o tempo da história é reduzido no espaço do discurso, ou seja, eventos de longa duração aparecem em poucas linhas. As funções do sumario são a “ligação entre episódios”, o “resumo dos acontecimentos mais importantes” e a “rápida preparação para funções relevantes” (COIMBRA, 1993, p. 62).

No alongamento ocorre o contrário do verificado no sumário: o tempo da história é ampliado no espaço do discurso. Neste caso o narrador se preocupa em transmitir

vários detalhes da história ocorrida, e um evento que durou poucos minutos pode ocupar várias páginas da reportagem.

A cena é o formato que mais aproxima o tempo da história e o tempo do discurso. O tempo decorrido nos eventos narrados guarda uma relação mais direta com o espaço ocupado no texto. Este efeito de aproximação, para Lopes e Reis (apud COIMBRA, 1993, p. 63), ocorre porque a cena reproduz o discurso dos personagens, respeitando tanto o conteúdo das falas quanto a ordem em que foram ditas. Por esta característica, a cena é semelhante a um texto de teatro. Contudo, Coimbra alerta que, mesmo que na cena o narrador ceda mais espaço para a fala direta dos personagens, tornando-se menos visível no texto, ele ocupa um papel importante no controle da narrativa. É o narrador que "distribui e introduz as falas no texto, fornece as informações sobre as relações espaciais e psicológicas que as personagens mantêm entre si, introduz comentários, etc". (COIMBRA, 1993, p. 63).

Na pausa ocorre uma interrupção no tempo da historia. O discurso prossegue sem estar vinculado às ações dos personagens ou suas falas. A pausa pode ser verificada no uso da digressão, um recurso de retardação da narrativa já exposto neste capítulo, onde, de formas diversas, o narrador se desvia da sequência linear da narrativa. A pausa também pode ocorrer no uso da descrição, uma estrutura de texto que, como será visto, pode ser utilizada dentro da estrutura narrativa.

Na elipse ocorre o contrário do que foi verificado na pausa: o tempo da história continua, mas o discurso é que sofre uma interrupção. Segundo Lopes e Reis (apud COIMBRA, 1993, p. 64), "a elipse constitui toda forma de supressão de lapsos temporais mais ou menos alargados". Quando o lapso, ou salto no tempo, é anunciado no texto através de expressões como "duas horas mais tarde", ou "um ano depois", a elipse é classificada como explícita.

1.4.1.6 Espaço

Todo texto jornalístico faz referência à realidade. A reportagem narrativa, portanto, trará em sua estrutura, uma organização do espaço onde ocorreram os eventos aos quais se refere. Coimbra (1993, p. 66), conforme Lopes e Reis, distingue três aspectos do espaço pode assumir na estrutura narrativa: o espaço físico, o espaço social e o espaço psicológico.

O espaço físico pode se referir tanto ao "cenário natural que serve ao desenrolar da ação e da movimentação dos personagens" quanto aos "elementos de decoração de interiores" (COIMBRA, 1993, p. 66). Refere-se, portanto, às dimensões mais amplas, como praças e ruas, e também às mais restritas, como o interior de uma casa. O espaço social, por sua vez, não guarda uma relação com locais específicos, mas com o tipo de atmosfera característico de ambientes sociais específicos – ele pode aparecer, por exemplo, pela presença na narrativa de personalidades que são característica determinado ambiente. Já o espaço psicológico, ou atmosfera psicológica, guarda uma relação mais íntima com o comportamento dos personagens. A construção do espaço psicológico pode ser verificada mesmo nas atitudes ou falas dos personagens. Na reportagem de Nariciso Kalili para a revista Realidade em 1966 (apud COIMBRA, 1993, p. 68), o ambiente de violência de uma delegacia é reforçado pela fala de um sargento: "Cala a boca, cachorro! Se falar mais alguma coisa entra no pau!"

Além dos diferentes aspectos da construção do espaço na reportagem narrativa (espaço físico, social e psicológico), também existem diferentes formas pelas quais o espaço é introduzido no texto. Para tratar deste ponto, Coimbra trabalha com o conceito de "ambientação", conforme estabelecido pelo escritor teórico da narrativa Osman Lins. Conforme Coimbra, Osman Lins usa o termo *espaço* para se referir apenas aos elementos do texto que designam dados da realidade, enquanto *ambientação* é entendida pelo autor como "o conjunto de processos conhecidos ou possíveis, destinados a provocar, na narrativa, a noção de determinado ambiente" (LINS apud COIMBRA, 1993, p. 69). Osman Lins estabelece três tipos de ambientação: a ambientação franca, a reflexa e a dissimulada ou oblíqua.

A ambientação franca é introduzida por um narrador que não participa da ação, e que utiliza basicamente descrições do ambiente onde o evento ocorre. A ambientação franca aparece no texto em blocos contínuos, em um ou mais parágrafos, correndo o risco de mostrar-se gratuita e desviar a atenção do leitor caso não possua uma ligação direta com a ação da narrativa. Para Dimas (apud COIMBRA, 1993, p. 69) é justamente por aparecer em blocos que a ambientação franca, quando mal formulada (ou seja, quando serve apenas para demonstrar certo virtuosismo descritivo do narrador, sem contribuir para a compreensão dos eventos), permite que o leitor salte os trechos onde ela aparece.

A ambientação reflexa é semelhante à franca, mas se apóia nas percepções dos personagens da narrativa, e não exclusivamente nas do narrador. Conforme Dimas (apud COIMBRA, 1993, p. 70), geralmente ocorre, neste caso, uma visão compartilhada entre o narrador e o personagem. Tanto a ambientação franca quanto a reflexa, aparecem em blocos descritivos, parágrafos que se dedicam à descrição e que interrompem o fluxo da ação narrativa. A utilização inapropriada destes recursos pode causar o chamado “vazio narrativo” (COIMBRA, 1993, p. 70), problema verificado quando o bloco da ambientação é exageradamente prolongado, atendo-se a descrições que não contribuem para a ação narrativa.

O problema do “vazio narrativo” não aparece na terceira ambientação listada por Osman Lins, chamada de dissimulada ou oblíqua. Neste acaso, a ambientação não é feita em blocos descritivos que interrompem o fluxo da ação no texto, a descrição do ambiente está inserida na própria ação dos personagens. Segundo Coimbra (1993, p. 71), na ambientação oblíqua ou dissimulada “há uma harmonização entre o espaço e a ação, um processo de colaboração recíproca, que só o leitor perspicaz perceberá”. Este tipo de ambientação aparece, por exemplo, na reportagem sobre uma cidade do interior de Minas Gerais, escrita por José Carlos Marão para a revista Realidade em 1966, onde o narrador faz algumas descrições da casa do prefeito sem interromper a ação, ao dizer que três personagens (juiz, gerente do banco e deputado local) estavam: “sobriamente sentados nos sofás modernos e cadeiras coloniais do andar de cima da casa do prefeito” (MARÃO apud COIMBRA, 1993, p. 71).

1.4.1.7 Personagem

Coimbra (1993, p. 71) baseia-se no livro A Personagem, de Beth Brait, para fazer o seguinte comentário sobre a construção do personagem na estrutura narrativa:

> Se quisermos saber alguma coisa a respeito de personagens teremos de encarar frente a frente a construção do texto, a maneira que o autor encontrou para dar forma às suas criaturas e aí pinçar a ´vida´ desses seres. O problema da personagem é, antes de tudo, um problema linguístico. (COIMBRA, 1993, p. 71)

São muitos os critérios para a classificação dos personagens na estrutura narrativa. Coimbra (1993, 72) analisa as classificações mais relevantes para o caso específico do texto jornalístico. A primeira classificação apresentada pelo autor refere-se ao tipo de composição da personagem. A *personagem plana* é aquela "construída em torno de uma única idéia ou qualidade" (COIMBRA, 1993, p. 72). O narrador utiliza poucos elementos para caracterizá-la (que podem se repetir ao longo do texto), definindo-a em poucas palavras. O resultado é uma personagem previsível, sem contradições, estática, de pouca densidade psicológica. A personagem plana pode ser dividida em *tipo* (quando é construída sem ser deformada pelo narrador) e *caricatura* (quando sua construção sofre distorções intencionais, com intenções satíricas). A *personagem redonda* apresenta maior complexidade em sua composição. A apuração das informações pelo repórter é mais detalhada, resultando na construção de uma personagem com maior densidade psicológica. Para construir uma personagem redonda, normalmente o repórter, no momento de apurar as informações, utiliza a técnica denominada por Cremilda Medina como "entrevista aberta", em que se "mergulha no outro para compreender seus conceitos, seus valores, comportamentos e históricos de vida" (Coimbra, 1993, p. 73). Coimbra afirma ainda que:

> (...) a personagem redonda é dinâmica, constitui imagem total e a o mesmo tempo muito particular do ser humano e permanece como janela aberta para a averiguação da complexidade do ser humano (COIMBRA, 1993, p. 80).

A divisão entre personagem plana e redonda, contudo, não é rígida. Há casos em que a mesma personagem pode demonstrar, em momentos distintos da

reportagem, características de composição de personagem plana e de personagem redonda.

Além da classificação das personagens a partir da sua composição, Coimbra estabelece outras formas de classificação relevantes para o texto jornalístico. A personagem “referencial” é aquela que, por possuir relevância dentro de determinada cultura, é facilmente reconhecida pelo leitor a que o texto se dirige, remetendo a um sentido “pleno e fixo, imobilizado por uma cultura” (COIMBRA, 1993, p. 73). A personagem “anáfora”, por sua vez, só pode ser apreendida a partir dos elementos internos do texto. É o caso de reportagens que tratam de pessoas que são desconhecidas do público, sendo que sua imagem é construída exclusivamente a partir das informações apresentadas no texto.

Coimbra enumera um quinto tipo de personagem, classificado a partir do critério de “relevo” ou “grau de intervenção” na ação narrativa, chamado de “personagem figurante”. É o caso do personagem que não uma participação central na ação narrativa, e serve mais para “ilustrar uma mentalidade, uma atmosfera, uma profissão, uma mentalidade, uma atitude própria de certa cultura”, ou mesmo para “constituir um número indispensável para uma cena em grupo” (COIMBRA, 1993, p. 74).

1.4.2 A estrutura descritiva

A estrutura descritiva, normalmente, aparece relacionada à estrutura narrativa ou à estrutura dissertativa. Sodré e Ferrari (1987, p. 125) destacam a impossibilidade de se compreender a descrição “como um processo desvinculado dos outros, como se um objeto valesse por si mesmo e pairasse, autônomo, fora de sua história e contexto”. Contudo, para Guimarães (apud COIMBRA, 1993 p. 19), mesmo que poucas vezes encontrada isoladamente em um texto, a descrição ainda assim pode ser entendida como uma estrutura particular, porque possui categorias próprias que a constituem. A característica que diferencia a estrutura descritiva da narrativa é que a primeira não trabalha com a progressão de tempo, fundamental em uma narrativa. Sodré e Ferrari

(1987) usam um raciocínio semelhante para diferenciar a descrição da narrativa, afirmando que a descrição se ocupa de imobilizar determinado objeto, num instante preciso da ação narrativa. Enquanto a característica da narrativa “é seguir o percurso do objeto, acompanha-lo em seu movimento”, a da descrição “é fixar um momento, um lado, um aspecto do ser que se move, retê-lo através da permanência de sua imagem imóvel” (SODRÉ; FERRARI, 1987, p. 125). Ainda que a descrição também possa ser utilizada em conjunto com a estrutura dissertativa, para fins deste trabalho interessará sobretudo sua ligação com a estrutura narrativa, combinação utilizada pelo gênero perfil (o que será visto mais detalhadamente na próxima seção). Sobre o uso da descrição em uma narrativa jornalística, Antônio Olinto afirma:

> O jornalista que descreve procura colocar o leitor em posição visual de compreender o acontecimento, a narrativa, como localizados num determinado espaço. Há, em geral, necessidade de serem reerguidas, pedaço por pedaço, as paisagens que circundam os fatos e têm, às vezes com eles, uma íntima relação. É um trabalho de verdadeiro arquiteto literário, preocupado em construir, ou em reconstruir, os interiores e exteriores em que as cenas se passam, de um modo quase cinematográfico, modo que o século XX tornou mais comum no romance universal, como decorrência mesma do cinema (OLINTO, 2008, p. 39).

A estrutura descritiva pode aparecer em um texto jornalístico de três formas: como fragmento descritivo, bloco descritivo ou reportagem descritiva. O fragmento descritivo é inserido em reportagens narrativas, trazendo informações sobre “as personagens, os objetos, o tempo e o espaço que configuram o cenário das ações” (COIMBRA, 1993, p. 88), podendo também trazer indícios da ação que está por vir - as características de um personagem, por exemplo, podem evidenciar as atitudes que ele tomará durante a narrativa. Os blocos descritivos, mais longos, já foram vistos na análise da estrutura narrativa, onde foram referidos como um recurso utilizado pelo narrador para criar a ambientação. Para Bourneaf e Ouellet (apud COIMBRA, 1993, p. 89), o uso dos blocos descritivos pelo narrador pode trazer diferentes resultados: desvio (repouso entre momentos de ação muito agitados), suspense (aguça a curiosidade do leitor, interrompendo a ação em momentos críticos), abertura (antecipa algo que irá a ocorrer mais tarde na ação narrativa), alargamento (traz um detalhamento de informações que já apareceram no texto). Numa terceira forma, a reportagem descritiva, os elementos da estrutura descritiva predominam no texto. Conforme Coimbra (1993, p.

90), é raro que uma reportagem seja unicamente descritiva, e quando isto ocorre o texto se torna pouco comunicativo, ou mesmo desagradável ao leitor. Alguns casos de reportagens inteiramente descritivas podem ser encontrados nas descrições técnicas das editorias especializadas. Para Sodré e Ferrari (apud COIMBRA, 1993, p. 90) o uso de recursos narrativos pode agregar valor à reportagem descritiva: “A descrição é dinamizada por pequenas situações sem importância fundamental, mas que enriquecem o texto, assegurando-lhe ritmo próprio”.

O processo descritivo utiliza como seus instrumentos fundamentais os “cinco sentidos e todas as suas possibilidades de percepção” (COIMBRA, 1993, p. 98). O papel dos sentidos na reportagem jornalística tem importância fundamental tanto no momento de captação quanto no de redação da reportagem. Num primeiro momento, o repórter mantém sua percepção aguçada para captar todos os dados necessários sobre determinado ser ou objeto; Na redação da reportagem, os sentidos assumem o papel de elementos da estrutura descritiva, canais utilizados para o narrador inserir no texto informações sobre determinado ser ou objeto.

Os textos que descrevem objetos trabalham com uma divisão característica: apresentam o tema (objeto) em sua totalidade, para a seguir dividi-lo em subtemas, ou partes. A seguir, os subtemas são detalhados (ou predicados) através da apresentação de qualidades, ações, ou comparações. A descrição de objetos pode se aplicar a seres, paisagens, situações ou mesmo a mundos psicológicos ou imaginários.

A “comparação” e o “detalhamento” são apresentados por Coimbra (1993, p. 94) como dois elementos utilizados para articular a imagem na descrição de um objeto. Na comparação, o autor utiliza como referência algum objeto de conhecimento do leitor para lhe auxiliar na compreensão de traços do objeto descrito. O detalhamento é a exposição no texto de detalhes que sejam característicos do objeto, e sua execução depende da capacidade de percepção do autor. Os detalhes “enraízam” o objeto descrito no tempo e no espaço, e “aumentam o grau de confiabilidade do texto” (COIMBRA, 1993, p. 95). Um terceiro elemento articulador da imagem é a metáfora, onde ocorre uma comparação implícita de uma palavra ou expressão com outra, com a qual possui em comum uma área de significação. A metáfora enriquece o significado do texto por torná-lo menos hermético.

1.5 O gênero perfil

O perfil, objeto de estudo deste trabalho, para Sodré e Ferrari (1986) é a reportagem que enfoca uma pessoa, a qual aparece no texto como protagonista de uma história: a da sua própria vida. . O termo miniperfil é aplicado quando ocorre o retrato de um personagem secundário, que é acrescentado dentro de uma reportagem qualquer, onde o destaque não é dado ao personagem em si, mas a determinado evento. Os autores utilizam ainda o termo multiperfil, quando, dentro de uma mesma publicação, normalmente utilizando um caderno especial, aparece uma série de textos (crônica, artigo, entrevista, etc), onde diferentes narradores focalizam um mesmo personagem.

O perfil pode ser produzido de diferentes formas, de acordo com a postura do repórter em relação ao personagem focalizado. Na primeira forma o repórter se distancia do personagem, deixando-o se pronunciar livremente. Trata-se de uma "entrevista clássica" (SODRÉ; FERRARI, p. 126), onde não há necessariamente um contato pessoal entre o repórter e o entrevistado, e pode ser utilizado o discurso direto: as falas do entrevistado são transcritas diretamente, sem a presença de um narrador. Na segunda forma há uma aproximação maior entre o autor do perfil e o personagem, o repórter "compartilha com ele um determinado momento e passa ao leitor essa experiência" (1986, p. 131). Usa-se, neste caso, o discurso indireto, com o uso de um narrador. O conteúdo da entrevista é retrabalhado, que faz a apresentação do personagem. Num perfil escrito sobre o escritor Miguel Angel Asturias, por exemplo, escrito por Muniz Sodré para a revista Manchete, o texto pelo trecho a seguir:

> Neste momento, em diversos pontos do planeta, trinta e três teses estão sendo escritas sobre a obra de Miguel Angel Astúrias, o mais novo agraciado com o Prêmio Nobel de Literatura. Conheci-o em dezembro e 1966 no seu apartamento da Rue de Corucelles, em Paris. (apud SODRÉ; FERRARI, 1986, p. 129)

A partir daí, o narrador faz um relato do seu encontro (ocorrido num momento bastante anterior à redação do perfil) com o escritor, inserindo, além das informações

extraídas da entrevista, informações gerais sobre o escritor e sua obra, além de algumas reflexões do próprio narrador sobre o personagem.

Uma terceira forma de perfil, para Sodré e Ferrari (1983, p. 131), mistura as duas anteriores, com o uso dos diálogos e do narrador, e se dá quando o repórter "relata a experiência do encontro no momento em que ele se dá". As informações sobre o caráter do personagem são retiradas do próprio encontro, dando a impressão que o repórter está conhecendo o personagem naquele exato momento, e compartilhando suas descobertas com o leitor. "Trazendo a narrativa, para o presente, o texto intensifica a impressão de realidade..." (SODRÉ; FERRARI, 1983, p. 131). Exemplo desta terceira forma de postura do repórter no, pode ser verificado em outro perfil escrito por Muniz Sodré para a revista Manchete, sobre o ex-gangster e escritor Le Breton:

> Estamos sentados do lado de fora do hotel, na Avenida Atlântica. Le Breton me escuta, mas não perde de vista um só dos graciosos gestos da bela moça que, na praia defronte, expõe-se num sumaríssimo biquíni. Breton é de estatura baixa, esguio, músculos rijos e gestos algo bruscos. Agora me encara e começa a falar.
> - Minha ideia original não era passar pelo Brasil. Eu queria ir a Caiena e depois à Bolívia, para procurar Guevara. (apud SODRÉ; FERRARI, 1993, p. 132)

Sodré e Ferrari (1993, p. 134) distinguem três tipos de personagens de perfil: o indivíduo, o tipo e a caricatura. O personagem indivíduo é o encontrado no perfil acima, sobre Le Breton, onde o interesse maior está sobre o comportamento do entrevistado, sua forma de agir em relação à vida. Trata-se de um "retrato mais psicológico do que referencial" (SODRÉ; FERRARI, 1983, p. 134). Le Breton é, neste caso, é retratado não por ser um ex-gângster ou por ser um escritor, mas por pertencer, simultaneamente, a essas duas categorias, o que o torna bastante peculiar, e é esta peculiaridade, refletida na forma como encara a vida, que é explorada no texto. No caso do personagem tipo, o personagem central do perfil é retratado por algum traço específico que lhe torna célebre – ser um esportista, um cineasta, um milionário, em suma, pertencer a alguma categoria específica que lhe dá relevo. O que será sublinhado, neste caso, são os traços que fazem o personagem pertencer a determinada categoria. Já no caso de um personagem caricatura, o narrador utiliza um "discurso irônico e denunciante" (SODRÉ;

FERRARI, p. 139), para ressaltar determinada excentricidade, ou mesmo denunciar o que há de artificial no comportamento do personagem.

Sérgio Villas Boas (2003) acredita que o papel de um perfil é o de gerar empatia do leitor com o personagem retratado, e que o perfil pode ser ainda mais atraente quando, além disso, provocar no leitor algum tipo de reflexão sobre aspectos objetivos e subjetivos relativos à existência humana. Para atingir este patamar, conforme o autor, o gênero precisa ser trabalhado como uma forma de jornalismo literário, compreendendo esta expressão - da mesma forma que foi vista na seção "O Novo Jornalismo e a renovação da reportagem" – como a narrativa jornalística que se apropria de técnicas literárias: "O perfil é um gênero jornalístico. Sem o literário, no entanto, o perfil não hipnotiza" (VILAS BOAS, 2003, p. 20).

Conforme Vilas Boas (2003, p. 22) o perfil é utilizado ocasionalmente na imprensa há mais de um século, mas o gênero passou a ser trabalhado com mais ênfase a partir da década de 1930, quando "se passou a apostar mais na idéia de retratar figuras humanas jornalística e literariamente". Inicialmente, os perfis se ocupavam de personagens célebres, que ocupassem lugar destaque nas artes, na política, nos esportes ou nos negócios:

> Esperava-se que a matéria lançasse luzes sobre o comportamento, os valores, a visão de mundo e os episódios da história da pessoa, para que suas ações pudessem ser compreendidas num contexto maior que o de uma simples notícia descartável (Vilas Boas, 2003, p. 22).

Com este propósito, os perfis tiveram lugar de destaque em várias revistas norte-americanas como a *The New Yorker*, a *Esquire*, a *Vanity Fair*, a *Harper´s* e a *Atlantic*. Villas Boas (2008) considera a *New Yorker* como a grande difusora do gênero, principalmente a partir da contratação do repórter Joseph Mitchel no final da década de 1930, que passou a redigir perfis sobre personagens menos conhecidos do grande público, como estivadores, operários ou índios. Outro autor importante na produção de perfis foi Lincon Barret, que trabalhou na revista *Life* entre 1937 e 1946. Barret (apud VILLAS BOAS, 2008), no livro *The world we live in: sixteen close-ups*, publicado em 1951, faz uma distinção entre as reportagens biográficas e as biografias em livro, afirmando que as biografias em livro, por geralmente tratarem de pessoas mortas,

possuem evidências completas sobre os personagens a que se referem, enquanto as reportagens, que se dedicam a pessoas vivas, preocupam-se basicamente “com a transitoriedade de atributos externos, como atos ou palavras do personagem” (VILLAS BOAS, 2003, p. 23). Na década de 60, os autores do Novo Jornalismo contribuíram significativamente para a consolidação do gênero, entre os quais Gay Talese e Tom Wolfe.

No Brasil, Villas Boas (2003, p. 10), destaca os perfis das revistas *O Cruzeiro* e *Realidade*, principalmente os que foram produzidos durante o que considera a época áurea da revista *Realidade*, entre 1966 e 1968, quando os repórteres passavam um longo tempo (dias inteiros, ou mesmo semanas) junto às pessoas sobre quais estavam escrevendo. Assim os repórteres captavam uma série de informações como gestos, expressões faciais e detalhes do ambiente, e podiam utilizar recursos como o foco narrativo em primeira pessoa, a transcrição de diálogos ou descrições mais minuciosas do personagem. Entre as características que chamam a atenção nos perfis produzidos pela revista *Realidade* neste período, Villas Boas destaca as seguintes:

> ... imersão total do repórter no processo de captação; jornalistas eram autores e personagens da matéria; ênfase em detalhes reveladores, não em estatísticas ou dados enciclopédicos; descrição do cotidiano; frases sensitivas; valorização dos detalhes físicos e atitudes da pessoa; estímulo ao debate; repórteres reconheciam e assumiam, em primeira pessoa, as dificuldades de compreensão da às vezes indecifrável mas sempre fascinante personalidade humana. (VILLAS BOAS, 2003, p. 24)

Atualmente, Villas Boas (2003, p. 11), considera que as revistas e jornais “dão cada vez menos espaço para perfis construídos literariamente”. Entre os problemas que dificultariam a produção de perfis deste tipo no jornalismo brasileiro atual estariam as limitações de tempo e espaço impostas pelas publicações. Em artigo publicado para a revista *Biblioteca Entrelivros*, numa edição especial sobre Jornalismo e Literatura, Villas Boas (2008) aponta a revista *piauí*, fundada em 2006, como uma publicação que está resgatando a tradição de produzir perfis com este tipo de narrativa aprofundada, destacando os perfis do ex-presidente Fernando Henrique Cardoso e do jornalista esportivo Paulo Vinícius Coelho, ambos escritos por João Moreira Salles.

1.5.1 A caracterização

A partir das classificações de Oswaldo Coimbra (apud VILLAS BOAS, 2003, p. 16), o perfil pode ser definido como uma “reportagem narrativo-descritiva de pessoa”. Por ser uma reportagem focada numa pessoa o perfil utilizará uma série de elementos descritivos específicos para caracterizar seu personagem.

Conforme Lopes e Reis (apud COIMBRA, 1993, p. 103) a caracterização, termo utilizado pela teoria narrativa, não deve ser confundida com a identificação do personagem - feita através da atribuição de um nome, apelido, ou mesmo determinado papel social que desempenha. Os elementos de identificação (nome, apelido, etc) podem ser utilizados para a caracterização do personagem, mas a caracterização vai, além disso, incluindo variados aspectos psicológicos e físicos. A caracterização pode ser feita na modalidade direta ou indireta. A caracterização direta, que ocorre em fragmentos descritivos e faz uma descrição estática do personagem, pode ser dividida em autocaracterização (feita pelo próprio personagem) e heterocaracterização (feita pelo narrador). A caracterização indireta não ocorre num fragmento isolado: as informações sobre o personagem são reveladas pelas suas falas ou atos. É possível fazer uma caracterização indireta de um personagem pelo uso de um trecho narrativo, onde determinada característica fica evidente, como no exemplo abaixo, extraído do perfil do empresário de artistas Marcos Lázaro, escrito para a revista *Realidade* por Narciso Kalili em 1967:

> Marcos não desperdiça um tostão. Tudo que é gasto deve ser bem explicado. Algumas vezes, porém cede a impulsos, como no caso de Ciro Monteiro. O cantor tinha sido contratado por outra emissora mas não recebia os salários devidos. Pediu um empréstimo ao Marcos Lázaro, para pagar quando pudesse. E obteve (KALILI apud COIMBRA, 1993, p. 106).

A caracterização direta pode ser usada na descrição física de um personagem. Assim como ocorre na descrição de objetos, não se trata de relacionar o maior número possível de detalhes, mas de revelar seus aspectos mais característicos, que de fato o

distinguem e individualizam, selecionando “os aspectos que mais impressionam os sentidos” (COIMBRA, 1993, p. 107). Além da concentração nos pormenores mais salientes do personagem, a descrição dos aspectos físicos deve ser concisa. Essas duas preocupações na descrição física (ênfase nos pormenores e concisão) marcaram os perfis da revista *Realidade*, como no perfil de Zé Arigó, escrito por Roberto Freire em 1967: “grandalhão, de bigodes, barrigudo” (FREIRE apud COIMBRA, 1993, p. 107) ; ou ainda no perfil do político Ademar de Barros, escrito por Luiz Fernando Mercadante , em 1968: “um homem alto, forte e meio narigudo com seus 118 quilos reduzidos a 98” (MERCADANTE apud COIMBRA, 1993, p. 107). Utilizam-se poucas palavras, capazes de revelar o que há de peculiar, fisicamente, nas personagens retratadas.

A fala do personagem é uma forma de caracterização indireta. Além do sentido literal das palavras de um diálogo, a linguagem utilizada pelo personagem pode revelar uma série de características, que Pierre Guiraud (apud COIMBRA, 1993, p. 108) chama de “valores sócio-contextuais”. Coimbra (1993), toma como base a obra *A gíria e outros temas,* de Dino Pretti, para listar algumas características que podem ser apreendidas nas variações de linguagem de um personagem : sua região (seja o país de origem, na utilização de uma língua específica, como a região do país, na forma de utilizar a língua em questão); sua profissão (no uso de palavras próprias de determinada área profissional); sua idade (no uso de gírias que caracterizam os mais jovens ou expressões antiquadas que caracterizam os mais velhos); sua posição social (no uso de um dialeto culto pelas as classes de melhores condições econômicas e sociais e de um dialeto popular pelas as classe menos favorecidas) ; o grau de escolaridade (no uso de um dialeto culto pelos personagens mais instruídos ou de um dialeto popular pelos menos instruídos). Coimbra (1993, p. 112) ressalva que nem sempre há uma relação direta entre a posição social de um personagem e seu grau de escolaridade, ou seja, um personagem de classe social mais favorecida pode ter um baixo grau de instrução, e utilizar um dialeto popular. Exemplo deste caso pode ser observado na fala do coronel nordestino Chico Heráclio, encontrado num perfil escrito por José Hamilton Ribeiro para a revista *Realidade* em 1966:

> Tonho, você está outra veiz se enleando com rabo de saia, num tá? Já andei sabendo disso. Deixa de molecagem, tu já é homem de ter vergonha. A cumade

> Maria já veio queixa que você tá botando casa pra outra muié, e isso num se faiz. Vai pra casa conversar mais coma cumade Maria, e diz pra ela que tu vai largá a outra. E depois oceis dois vem aqui pra jurá na minha frente que tu vai vivê como homi direito, de uma casa só. (RIBEIRO apud COIMBRA, 1993, p. 112)

A caracterização do personagem, para Coimbra (1993, p. 112), também pode ser feita pela descrição do espaço. Isto porque pode existir uma certa harmonia entre a forma de agir do personagem (que, como já visto, constitui uma caracterização indireta) e o espaço no qual ele está inserido. Assim, a descrição da casa de um personagem pode trazer informações importantes sobre sua profissão, e essas informações aparecem de forma ainda mais relevante na descrição do seu local de trabalho. Nestes casos, a descrição dos objetos que compõem o cenário onde a ação se desenrola contribuem para a caracterização do personagem. Um exemplo deste tipo de caracterização é observado no perfil de Roberto Campos, ministro do Planejamento do governo Castelo Branco, escrito por Alessandro Porro para a revista *Realidade* de 1966, onde os objetos refletem o gosto contraditório do personagem:

> A sala do apartamento dos Campos [...] é cheia de contrastes como o dono. E, como o dono, tem de tudo: aqui um Luís XV, lá um abajur colonial americano; nas paredes, a pintura ingênua de Lucy Calenda e os tapetes de Genaro se misturam com um afresco paisagístico. Num canto, o piano, no melhor estilo burguês, e, na frente, perto da varanda, uma mesa turca com um conjunto em cobre; à direita, um móvel de espelhos e poltronas estilo Napoleão, e sofás de vários tipos e bibelôs chegados da China ou do Rio Grande do Sul, e flores de papel, coloridas, aqui e ali. Assim é Roberto Campos. Simples, com raízes populares muito fortes extremos requintes intelectuais. (PORRO apud COIMBRA, 1993, p. 116)

As roupas, conforme Coimbra (1993, p. 116), constituem uma categoria importante de objetos cuja descrição é uma forma de caracterização do personagem, sendo “capazes não só de revelar estados de espírito como a passagem de um estado de espírito para outro”.

O texto do perfil oferece ao leitor indícios sobre o caráter e o temperamento do seu personagem. Para Coimbra (1993, p. 118), salvo raras exceções, o repórter não faz conclusões definitivas a respeito destas questões, mas oferece informações que possibilitam ao leitor tirar suas próprias conclusões. O repórter, ainda que não possua uma formação específica para fazer análises aprofundadas de caráter e temperamento, consegue obter estas informações porque desfruta, na entrevista, de um momento para

observar de perto as pessoas, que posteriormente serão transformadas em personagens do seu texto. Sobre o momento da entrevista, Cremilda Medina afirma:

> O entrevistador tem de encarar o momento da entrevista como uma situação psicossocial de complexidade indiscutível. Se for um iniciante sem preparo ou um prático profissional inconsciente da dimensão psicológica e social daquele encontro com a fonte de informação, as coisas acontecerão atabalhoadamente, com agressividade, imposição, autoritarismo. Se não houver consciência das etapas de observação mútua – namoro, busca de confiança recíproca, entrega – a matéria resultará numa versão pobre do que teria sido uma entrevista (MEDINA apud COIMBRA, 1993, p. 118).

Para compreender a forma pela qual o repórter obtém as informações sobre o caráter e o temperamento dos seus personagens, Coimbra (1993, p. 118) aborda o conceito de “comunicação face a face”: o autor considera que uma entrevista jornalística envolve muito mais do que a simples troca de palavras, abrangendo elementos da teoria da “comunicação não-verbal”, onde expressões faciais, corporais e gestuais, e mesmo o modo de articular a voz fornecem ao repórter dados importantes para a caracterização psicológica do entrevistado. Coimbra ressalta que um estudo que proponha a utilização de teorias deste tipo para analisar a descrição psicológica do personagem só é possível no jornalismo:

> Ao empregarmos teorias como a da comunicação não-verbal, criadas para interpretar o comportamento de pessoas que estão no mundo real, na análise de elementos do texto relativos a comportamento de personagens, sabemos que isto se pode fazer somente no Jornalismo, onde o universo composto de palavras, criado no texto, pretende conter, também, de alguma maneira, o mundo real. Somente no Jornalismo, um dado de comunicação não-verbal, que está numa personagem do texto, está (ou deverá estar), de alguma forma, também numa pessoa. Por isso, pode-se falar nele de personagem, falando ao mesmo tempo de pessoa. (COIMBRA, 1993, p. 121)

Coimbra (1993) aborda nove itens para analisar o uso de elementos da comunicação não verbal (captados pelo repórter através da comunicação face a face) no gênero perfil, todos de alguma forma ligados à fala do personagem: a paralinguagem, os gestos, a postura, a expressão facial, o olhar, o riso, o silêncio, a distância, e os toques.

A paralinguagem trata dos elementos que mais estão vinculados à fala. Não constituem as palavras propriamente ditas, mas a forma pela qual elas podem ser

articuladas pelo personagem e mesmo os sons que, ainda que não façam parte do sistema sonoro de determinada língua, comunicam. William Austin (apud COIMBRA, 1993, p. 122), lista quatro traços que podem ser verificados na paralinguagem com função comunicativa: os qualificadores vocais, que modulam as palavras e sons emitidos pelos personagens (e alteram o sentido da mensagem) em sua intensidade (maior o menor ênfase na palavra), tom (voz mais adocicada ou mais agressiva) e tempo (pronúncia lenta ou acelerada); os modificadores de voz, que determinam aspectos da dicção do personagem, articulando os fonemas de forma mais frouxa ou mais demarcada; os segregadores vocais, ou ruídos significativos (que podem ser transcritos no texto como “hummm...” ou “ah...”) que são emitidos entre uma e outra palavra, e caracterizam hesitações no seu discurso; além de elementos variados como o grito, o cochicho, o choro, o pigarro, o bocejo e o suspiro.

Os gestos, neste caso, são compreendidos como os movimentos feitos pelo personagem no ato de falar. Conforme Steinberg (apud COIMBRA, 1993, p. 125) os gestos podem ser classificados como codificados (que podem ser utilizados de forma deliberada, sem estarem relacionados com a fala, como no caso dos surdo-mudos) e como não-codificados (que acompanham a fala). Na análise dos perfis, interessa sobretudo os gestos não-codificados, que podem ser utilizados para substituir ou reforçar as palavras. Um tipo de gesto que substitui as palavras pode ser observado, por exemplo, quando um personagem faz com as mãos um sinal peculiar para chamar alguém. Os gestos que reforçam as palavras, também chamados de ilustradores, são classificados de diversas formas – uma delas é a de D. Efron (apud Coimbra, 1993, p. 126), onde tais gestos são divididos em gesto-batuta (usado para enfatizar ou acentuar certa palavra ou frase, “regendo” a fala), ideográfico (que está relacionado ao fluxo do pensamento do personagem), dêitico (que aponta certo objeto ou pessoa), o espacial (que esclarece certa relação de espaço), o cinematográfico (usado para traduzir ações corporais) e os pictográficos (que esboçam imagens de objetos citados na fala do personagem).

A postura está relacionada à posição do corpo do personagem no momento de falar. Conforme Oriana Fallaci (apud COIMBRA, 1993, p. 127), podem demonstrar tensão, relaxamento, formalidade e hierarquia, informalidade, concordância ou

discordância, e atenção ou desatenção. A postura envolve o jeito de andar, sentar, cruzar ou descruzar os braços, etc. Tem um papel importante para caracterizar psicologicamente o personagem, fornecendo indícios relevantes do seu caráter e dos "sentimentos do indivíduo em relação àqueles que o cercam" (COIMBRA, 1993, p. 127).

A expressão facial tem uma função similar à da postura no que se refere aos sentimentos do personagem, e geralmente acompanha palavras ou movimentos do corpo. No perfil, a caracterização psicológica de um personagem pode ser feita pela descrição do seu rosto, ou mesmo pela comparação. Exemplo de comparação pode ser visto no perfil de Fellini, escrito por Fallaci (apud COIMBRA, 1993, p.131) para a revista *Realidade*: "Fellini tinha plena consciência da glória que o iluminava: seu rosto assumira uma expressão quase mussolinesca".

O olhar é, conforme Davis (apud COIMBRA, 1993, p134) "a forma mais sutil da linguagem física". O movimento dos olhos de um personagem, conforme a autora, pode ser influenciado: por sua personalidade, demonstrando se ele é carinhoso ou busca afeto, quando olha muito para seu interlocutor; pela situação em que se encontra, quando, por exemplo, o mordomo evita o contato visual por estar numa posição subordinada; pelo sentimento que nutre por outras pessoas, quando uma troca de olhares pode relevar cumplicidade; e pela sua importância dentro de determinado grupo, quando o modo de olhar reflete o *status* do personagem em relação àqueles que o cercam.

O riso e o silêncio de um personagem podem ter significados distintos, levando-se em consideração a cultura e o contexto no qual está inserido. Para Steinberg (apud COIMBRA, 1993, p. 136), em algumas culturas, o riso pode inclusive demonstrar hostilidade. Analisando os perfis escritos pela repórter Oriana Fallaci para a revista *Realidade*, Coimbra (1993) aponta a utilização do riso pelos personagens para expressar prazer, ridículo, auto-satisfação, aceitação ou boas maneiras. A partir dos perfis da mesma autora, Coimbra demonstra que o silêncio pode ser usado pelo personagem, entre outras funções, para demonstrar que não está disposto a responder, exprimir espanto, exercer uma forma de autoridade ou demonstrar desagrado.

A distância física entre pessoas que se comunicam é capaz de revelar diferentes formas de relacionamento. Steinberg (apud COIMBRA, 1993) afirma que, geralmente,

indivíduos que detém mais importância, guardam maior distanciamento dos seus interlocutores. Para Coimbra (1993) a aproximação física entre os interlocutores pode assumir, entre outras funções, as de iniciar ou reestabelecer um diálogo, ou a de fazer uma ameaça.

Os toques entre interlocutores, conforme Steinberg (apud COIMBRA, 1993), podem indiciar sexualidade, poder ou afeição. Conforme o autor, o significado do toque pode ser afetado por fatores como a parte do corpo que é tocada, o tempo que dura o contato, a pressão que se emprega no toque, os movimentos que são feitos após o toque ou a presença ou não de outras pessoas.

2 METODOLOGIA

2.1 A análise de conteúdo

A Análise de Conteúdo é compreendida por Wilson Corrêa da Fonseca Junior (2006), numa concepção mais ampla, como um método utilizado pelas ciências humanas e sociais que, por meio da aplicação de técnicas de pesquisa variadas, se destina à investigação de fenômenos simbólicos. Os instrumentos metodológicos da análise do conteúdo são utilizados e aperfeiçoados desde o século XVII, mas a adoção regular da análise de conteúdo como método posto a serviço de várias áreas de conhecimento (como a ciência política ou a comunicação de massas) só ocorreu de fato no início do século XX. A herança positivista da análise de conteúdo pode ser observada nas definições de autores como Kientz, Bardin e Krippendorff (apud FONSECA JUNIOR, 2006, p. 281), que designam o método como "uma técnica de pesquisa para a descrição objetiva, sistemática e quantitativa do conteúdo manifesto da comunicação". Justamente por possuir estas características, o método passou a ser utilizado em estudos relacionados à comunicação, nos EUA, no início do século XX, como uma reação às análises de texto mais subjetivas.

Conforme Fonseca Júnior (2006), a ocupação básica da análise de conteúdo é a análise de mensagens, diferenciando-se da análise semiológica e da análise do discurso por cumprir dois requisitos: a sistematicidade e a confiabilidade. Segundo Lozano:

> A análise de conteúdo é sistemática porque se baseia num conjunto de procedimentos que se aplicam da mesma forma a todo conteúdo analisável. É também confiável (...) porque permite que diferentes pessoas, aplicando em separado as mesmas categorias à mesma amostra de mensagens, possam chegar às mesmas conclusões (LOZANO apud FONSECA JUNIOR, 2006, p.286).

São três as características fundamentais da análise de conteúdo citadas por Fonseca Júnior (2006) tomando como base a visão de Kripendorf:

a) possui uma orientação fundamentalmente empírica e exploratória, que se vincula a fenômenos reais e de finalidade preditiva;
b) transcende as noções normais de conteúdo, envolvendo as idéias de mensagem, canal, comunicação e sistema;
c) utiliza uma metodologia própria, o que permite ao investigador a programação, a comunicação, e avaliação crítica de um projeto de pesquisa, com independência de resultados.

Krippendorff estabelece seis marcos de referência que devem ser considerados pelo pesquisador na adoção da análise de conteúdo:

> O primeiro marco são os dados, tais como estes se apresentam ao analista: os dados constituem a superfície que deve ser penetrada pelo analista, constituindo os elementos básicos da análise de conteúdo. Deve-se, portanto, deixar claro quais dados estão sendo analisados, como eles foram identificados e de qual população foram extraídos. (KRIPENDROFF apud FONSECA JUNIOR, p. 287)

O segundo é o contexto dos dados: é impossível ignorar a influência do contexto no discurso – é em função de um contexto que determinado discurso ocorre, e a construção do discurso é influenciada por algumas condições do contexto. Portanto, deve-se explicitar o contexto dos dados apresentados de acordo com as convenções e os problemas práticos de cada disciplina.

O terceiro é o conhecimento do pesquisador: como o texto científico, ele próprio, se configura como um discurso, os interesses e conhecimentos do pesquisador também são determinantes para a construção do contexto a partir do qual são realizadas as inferências. O pesquisador, portanto, deve explicitar os pressupostos por ele formulados sobre a relação entre os dados e seu contexto.

O quarto é o objetivo da análise de conteúdo: o objetivo das inferências de uma análise de conteúdo deve ser anunciado com clareza. Os estudos exploratórios feitos preliminarmente pelo pesquisador podem auxiliar na decisão quanto ao melhor enfoque para o trabalho. A decisão do enfoque é importante, pois irá determinar a seleção do material que será analisado. Normalmente, os projetos de análise de conteúdo apresentam um objetivo geral e vários objetivos específicos.

O quinto é a inferência como tarefa intelectual básica: A análise de conteúdo tem como tarefa estabelecer uma relação entre os dados obtidos e alguns aspectos do seu contexto.

O sexto marco de referência, por fim, é a validade como critério de sucesso: Ainda que a inexistência de provas diretas sobre os fenômenos analisados seja uma característica da análise de conteúdo, faz-se necessário o estabelecimento de critérios que possibilitem a validação dos resultados, de forma que outras pessoas possam comprovar se a inferências são exatas.

2.2 As etapas da análise

A pesquisadora francesa Laurence Bardin (apud FONSECA JUNIOR, 2006, p. 288), estruturou o método da análise de conteúdo em cinco etapas: a organização da análise; a codificação; a categorização; a inferência; e o tratamento informático.

A organização da análise pode ser dividida, cronologicamente, em três etapas: a *pré-análise* trata do planejamento do trabalho que será elaborado, onde se procura sistematizar as ideias iniciais com o desenvolvimento de sucessivas operações, que serão contempladas num plano de análise; a *exploração do material* trata da análise em si, onde, tendo em vista as regras previamente formuladas, são realizadas as operações de codificação; e o *tratamento dos resultados obtidos e interpretação* é a etapa onde os resultados brutos são tratados de forma que se tornem significativos e válidos. A fase da pré-análise é considerada a mais importante da análise de conteúdo, pois envolve a organização do trabalho, que servirá de base para as etapas seguintes.

O ponto de partida de uma análise de conteúdo é variável: enquanto para Krippendorff (apud FONSECA JUNIOR, 2006) o ideal é partir do estabelecimento de um objetivo de pequisa, Bardin (apud FONSECA JUNIOR, 2006) acha mais conveniente iniciar a pesquisa pela *leitura flutuante*, momento em que o pesquisador faz um primeiro contato com os documentos que serão analisados e se deixa invadir por impressões e orientações. A *leitura flutuante* levará o pesquisador à escolha do tema e do referencial

teórico utilizado na análise, e à formulação do problema, dos objetivos e das hipóteses de pesquisa.

O segundo passo da análise de conteúdo é a constituição do *corpus*, ou seja, a definição dos documentos que serão submetidos à análise. Fonseca Júnior (2006) cita algumas regras estabelecidas por Bardin e por Barros e Targino para a constituição do corpus. As duas primeiras são a regra da exaustividade, onde todos os documentos relativos ao assunto pesquisado, dentro do período escolhido, devem ser considerados, e a regra da representatividade, aplicada nos casos em que se trabalha com um universo de elementos que, por sua extensão, não podem ser abrangidos em sua totalidade, e, portanto, deve-se trabalhar com uma amostragem representativa do universo inicial. A constituição do *corpus* condiciona a ênfase que será dada à pesquisa, podendo resultar em uma análise quantitativa ou qualitativa. A análise quantitativa será usada nos casos em que quantidade de material a ser analisado é muito grande, mediante a aplicação de procedimentos de estatística. A análise qualitativa é realizada quando a quantidade de material a ser analisada é reduzida, permitindo um aprofundamento do conteúdo. Uma terceira regra da constituição do *corpus* é a da homogeneidade, onde se estabelece que todos os documentos obtidos para a análise devem ser da mesma natureza, do mesmo gênero ou se reportarem ao mesmo assunto. Há ainda a regra da pertinência, segundo a qual os documentos selecionados devem ser adequados aos objetivos propostos pela pesquisa.

Na terceira etapa da análise de conteúdo ocorre a codificação, processo através do qual os dados brutos são transformados de forma sistemática, segundo regras de enumeração, agregação e classificação, com a finalidade de esclarecer o analista sobre as características do material selecionado. A finalidade principal da codificação é estabelecer um elo entre o material selecionado e a teoria do pesquisador – ainda que os documentos, por si só, apresentem inúmeras possibilidades de análise, a análise de conteúdo estará focada no referencial de codificação. A codificação pode ser dividida em três etapas: o recorte, onde são escolhidas as unidades de registro e de contexto; a enumeração, onde são escolhidas as regras de enumeração; e a classificação e agregação (etapa classificada por Bardin (apud FONSECA JUNIOR, 2006) como categorização), onde são escolhidas as categorias.

As unidades de registro são partes de uma unidade de amostragem, que é estabelecida na etapa anterior, durante a constituição do *corpus*. Na análise de conteúdo de um discurso político, por exemplo, as unidades de registro podem ser as palavras-chave presentes no texto do discurso. Em alguns casos as unidades de registro podem incorporar *unidades de enumeração* ou *unidades espaço-temporais*, como quando são considerados os minutos de uma emissão radiofônica, ou o centímetro da coluna de determinado jornal. As unidades de contexto são necessárias, em alguns casos, para que as unidades de registro sejam melhor compreendidas (a importância de relacionar os dados com o seu contexto já foi referida quando foram citados os marcos de referência da análise de conteúdo). Tomando o mesmo exemplo da análise de um discurso político, algumas expressões como *liberdade* ou *democracia* podem ser contextualizadas, de forma que seu verdadeiro sentido possa ser apreendido.

A segunda fase da codificação, a escolha das regras de enumeração, refere-se ao modo de quantificação das unidades de registro, o que leva ao estabelecimento de índices. No que se refere às pesquisas sobre comunicação de massas, Krippendorff estabelece três índices que podem ser tradicionalmente encontrados: a *freqüência* com que determinado símbolo, ideia ou tema aparece pode ser utilizada como medida de *importância, atenção ou ênfase*; o equilíbrio encontrado entre a quantidade de atributos *favoráveis* e *desfavoráveis* de determinado símbolo, ideia ou tema, pode servir com medida de *orientação* ou *tendência*; e, por final, a quantidade de associações e de classificações que são manifestadas sobre determinado símbolo, ideia ou tema, pode ser utilizada como uma medida de *intensidade* ou *força*.

A terceira fase da codificação, é definida por Bardin (apud FONSECA JUNIOR, 2006) como categorização, e estudada, por sua importância, como a terceira etapa da análise de conteúdo. A categorização consiste em classificar e reagrupar as unidades de registro em um número reduzido de categorias, de formar que a massa de dados e sua variedade se tornem inteligíveis. Os critérios de categorização, para Bardin (apud FONSECA JUNIOR, 2006), podem ser o *semântico* (relacionado às categorias temáticas), o *sintático* (podendo englobar verbos, adjetivos, etc), o *léxico* (relacionado à classificação das palavras de acordo com o seu sentido) e o *expressivo* (que podem

envolver categorias que estejam relacionadas, por exemplo, às perturbações da linguagem). São duas as etapas da categorização: o *inventário*, onde os elementos são isolados, e a *classificação*, onde os elementos são repartidos e reunidos em grupos similares, de forma a impor uma certa organização às mensagens. A categorização bem elaborada deve apresentar algumas características, são elas: a *exclusão mútua*, onde os elementos incluídos em uma categoria não podem ser incluídos também em outra; a *homogeneidade*, onde apenas unidades de registro da mesma natureza podem ser incluídas em determinada categoria; a *pertinência*, onde o sistema de categorias escolhido deve estar de acordo com as intenções da pesquisa; a *objetividade* e a *fidelidade*, onde os procedimentos de classificação devem ser objetivos, de forma que, caso alguém queria repeti-los, possa-se garantir a fidelidade dos resultados; e a *produtividade*, onde os resultados fornecidos por um conjunto de categorias devem ser férteis em índices de inferências, dados e novas hipóteses.

A quarta etapa da análise de conteúdo, a inferência, é o momento mais fértil da pesquisa, e está centrada nos aspectos implícitos da mensagem que está sendo analisada. Nesta etapa, o pesquisador procura desvendar o sentido que está em segundo plano na mensagem. A inferência é utilizada nos estudos de comunicação para determinar as *condições de produção* de determinada mensagem, ou seja, “as variáveis psicológicas do indivíduo emissor, variáveis sociológicas e culturais, variáveis relativas à situação da comunicação ou do contexto de produção da mensagem” (BARDIN apud FONSECA JUNIOR, 2006, p. 299). Assim, a análise de conteúdo se fundamenta na relação existente entre o que existe na superfície do texto, num sentido mais amplo, e os fatores que determinam as características verificadas. Os diversos tipos de inferências podem ser divididos em duas modalidades: as inferências *específicas*, que estão vinculadas à situação específica do problema analisado, e as inferências *gerais*, que extrapolam a situação específica do problema.

A quinta etapa da análise de conteúdo é o tratamento informático, e está ligada ao uso do computador na pesquisa. Atualmente, o tratamento informático pode ser divido em três espécies: as análises estatísticas, onde são feitas a classificação, a reorganização, a transformação, e a descrição dos dados através de índices numéricos, que mais tarde serão processados por *softwares*; o auxílio nos estudos e descobertas,

onde, devido à grande quantidade de material textual selecionado, se procura estabelecer um panorama geral do conteúdo analisado (classe, variedade e distribuição dos dados); e a análise de conteúdo por computador, onde se busca a representação de algum aspecto do contexto social dos dados.

2.3 A seleção da amostragem e a categorização

A análise de conteúdo será o método utilizado por este trabalho, que tem como objeto de pesquisa os perfis publicados pela revista *piauí*. O objetivo da análise é identificar os recursos narrativos e descritivos utilizados nos textos para construir a imagem do personagem principal. Para atingir este objetivo, a análise será aplicada sobre três perfis, selecionados de um universo de 36 edições da revista. As edições que serviram de base para a seleção totalizam os primeiros três anos da publicação, de outubro de 2006 a setembro de 2009. A escolha dos três perfis que serão submetidos à análise seguiu os seguintes critérios:

a) Cada perfil foi extraído de um ano diferente de publicação da revista, de formar a melhor abranger o universo inicial de 36 edições. Ressalvamos que foi tomado como base o ano de publicação, e não o ano do calendário.

b) Cada perfil selecionado foi escrito por um autor diferente, posto que a pesquisa não se restringe a analisar o estilo de um autor determinado, mas a forma pela qual a revista *piauí* trabalha o gênero perfil.

c) Não foram consideradas as traduções publicadas a partir de revistas internacionais, como a *The New Yorker*, ou mesmo os textos extraídos de livros. A escolha considerou apenas os perfis publicados originalmente pela revista, pelo mesmo motivo exposto no item anterior.

A partir destes critérios, fizemos uma escolha aleatória entre os perfis publicados pela revista para constituir a amostragem que será submetida à análise. Os perfis

selecionados são: “O Andarilho”, perfil do ex-presidente Fernando Henrique Cardoso, escrito por João Moreira Salles (*piauí* nº 11, ano 1, agosto de 2007); “Eurico, #@*%&!”, perfil do ex-dirigente de futebol Eurico Miranda, escrito por Roberto Kaz (*piauí* nº 19, ano 2, abril de 2008); e “A Amiga do Hipotálamo”, perfil da escritora Laurita Mourão, escrito por Daniela Pinheiro (*piauí* nº 29, ano 3, fevereiro de 2009). Destacamos que todos os autores dos perfis selecionados são integrantes da redação da revista *piauí* e, portanto, possuem um vínculo maior com a revista, que não o de eventuais colaboradores: João Moreira Salles é editor e um dos fundadores da publicação; Roberto Kaz e Daniela Pinheiro são repórteres da revista.

Os perfis escolhidos serão analisados a partir de quatro categorias temáticas de análise, formuladas a partir do que foi estudado no capítulo teórico a respeito do jornalismo como narrativa:

- Foco narrativo: onde será explicitado o tipo de narrador utilizado no texto;
- Tempo: englobando os recursos utilizados pelo autor para trabalhar o tempo da ação narrativa.
- Espaço: envolvendo tanto os elementos que se referem ao ambiente quanto os que se referem aos objetos integrantes do cenário onde se desenrola a ação narrativa.
- Personagem: onde serão expostos os recursos narrativos e descritivos ligados mais diretamente à caracterização do personagem principal.

A divisão dos elementos do texto em categorias se faz necessário, conforme já explicitado nesta seção, para que os dados apresentados possam ser compreendidos objetivamente. As quatro categorias listas acima contribuem, com maior ou menos ênfase, para a compreensão de como os autores constroem no texto a imagem dos personagens retratados.

2.4 A revista *piauí*

A revista *piauí* foi anunciada oficialmente em agosto de 2006, durante a Festa Literária Internacional de Parati (Flip), pelo documentarista João Moreira Salles e por Luiz Schwarcz, editor da Companhia das Letras. A edição número 1 da revista circulou em outubro daquele ano. Editada pela Editora Alvinegra e impressa pela Divisão Gráfica do Grupo Abril em papel pólen bold 90 gramas, nas capas, e pólen soft 70 gramas, no miolo, a publicação apresentou um formato físico diferenciado: 26,5 cm x 34,8 cm. A edição de estréia (outubro de 2006) apresentou, entre outras matérias: um ensaio do jornalista e escritor Roberto Pompeu Toledo sobre o papagaio como símbolo nacional; um conto do escritor Rubem Fonseca; uma reportagem da jornalista e escritora Vanessa Bárbara sobre os atendentes de telamarketing; um diário da escritora e jornalista e escritora Cecília Giannetti sobre sua experiência pessoal em Nova York; e um perfil escrito pela jornalista e escritora Danuza Leão sobre o estilista Guilherme Guimarães. Além destes textos, a *piauí* número 1 apresentou ainda um ensaio fotográfico do fotógrafo Orlando Britto e uma história em quadrinhos do desenhista Marcel Gotlib.

A variedade de gêneros observada na primeira edição manteve-se ao longo dos três anos da publicação que constituem o universo desta pesquisa. Contudo, a revista, de periodicidade mensal, dedica-se principalmente às reportagens narrativas, trabalhadas na forma de textos longos, divididos em quatro colunas e com poucas ilustrações, que podem ocupar diversas páginas. Apesar de algumas seções estarem presentes em todos os números da revista - caso de *Esquina*, *Chegada* e *Despedida*, onde são publicados textos mais curtos, no formato narrativo – a revista, no geral, não utiliza seções fixas. Esta característica reflete a preocupação em não se prender a uma linha editorial específica: os temas abordados são variados, sendo que as matérias se justificam principalmente pela qualidade do texto. No *site* da revista há um texto onde a publicação se autodefine, destacamos o trecho abaixo;

> *piauí* é uma revista para quem gosta de ler. Para quem gosta de histórias com começo, meio e fim. A revista conta histórias de pessoas. De mulheres e homens de verdade. Ela pretende relatar como pessoas vivem, amam e trabalham, sofrem ou se divertem, como enfrentam problemas e como sonham. *piauí* sempre parte da vida concreta. (PIAUÍ, 2009).

A revista *piauí*, portanto, tem como proposta principal a produção de reportagens narrativas, que tenham como tema histórias envolventes e que, principalmente, estejam focadas em pessoas. O gênero perfil, objeto de estudo deste trabalho, é o tipo de reportagem que melhor se adapta a esta proposta.

3 A NARRAÇÃO E A DESCRIÇÃO NOS PERFIS

Conforme observamos no capítulo *O jornalismo como narrativa*, o perfil é um gênero de texto jornalístico que se utiliza de duas estruturas: a narrativa e a descritiva. Enquanto a estrutura narrativa é caracterizada pelo relato de eventos que guardam relação de temporariedade entre si, onde um evento antecede ou sucede outro, a estrutura descritiva aborda pessoas ou coisas que estão fixadas num momento. Nas seções deste capítulo, faremos a análise dos recursos narrativos e descritivos utilizados pelos autores para construir a imagem do personagem principal no perfil. Em cada seção vamos nos ater a uma das categorias temáticas de análise definidas no capítulo anterior: foco narrativo, tempo, espaço e personagem. São categorias que abrangem elementos distintos de narração e descrição, e cada elemento, como veremos a seguir, contribui para a construção do personagem.

3.1 Foco narrativo

O foco narrativo, como visto no capítulo teórico, define o modo de narrar do texto. É uma categoria temática importante para os objetivos deste trabalho, posto que o foco narrativo determina a relação do narrador com a história relatada e, portanto, o tipo de enfoque que o autor utiliza para criar a imagem do personagem principal. A importância do foco narrativo para o texto é ressaltada por Coimbra:

> (...) além de condicionar a quantidade de informações veiculadas numa narrativa (eventos, personagens, espaço, etc), atinge, também, a sua qualidade, por traduzir uma certa posição afetiva, ideológica, moral e ética em relação a essa informação. (COIMBRA, 1993, p. 76)

Partindo-se das classificações apresentadas por Coimbra, numa reportagem podem ser observados tanto o foco narrativo em 1ª pessoa quanto o foco narrativo em 3ª pessoa. Nas narrativas em 1ª pessoa, o narrador é personagem do texto, podendo aparecer como testemunha, ou, até mesmo, protagonista dos fatos relatados. Neste

caso, as informações que aparecem no texto se limitam às percepções diretas do personagem-narrador. Por um lado há esta limitação no ângulo de visão do texto, que se restringe à visão do personagem-narrador, podendo prejudicar a quantidade de informações. Por outro lado, o fato do leitor perceber que o repórter esteve lá, em contato direto com os eventos que relata, valoriza a narrativa e a qualidade das informações. Dificilmente ocorrerá no gênero perfil o caso de narrador protagonista, posto que o personagem principal deste tipo de texto é o entrevistado, e não o repórter.

A narrativa em 3ª pessoa, por sua vez, amplia o ângulo de visão do narrador: como este não é personagem da história, as informações de que dispõe não se restringem às que podem ser obtidas pela experiência direta. A narrativa em terceira pessoa, portanto, permite o uso de um narrador onisciente, que tem acesso a todas as informações que possam interessar ao relato, o que, em alguns casos, pode incluir o pensamento dos personagens. É importante ressaltar que focos narrativos diferentes podem ser utilizados dentro de um mesmo texto. Nesta seção veremos como o foco narrativo é utilizado nos três perfis selecionados da revista *piauí*, e como ele interfere na imagem do personagem principal criada por seus autores.

3.1.1 O foco narrativo em Roberto Kaz

No perfil sobre Eurico Miranda, escrito por Roberto Kaz, o foco narrativo é mantido durante todo o texto na terceira pessoa. Curiosamente, isto não impede que o repórter apareça como personagem da narrativa. No trecho abaixo o então secretário estadual de Esportes do Rio de Janeiro, Eduardo Paes, entra no gabinete de Eurico Miranda e ocorre um diálogo sobre a presença do repórter no local:

> Intrigado com a presença de um repórter na sala, perguntou ao presidente do Vasco se tudo o que estava sendo dito seria publicado.
> - Claro, não tenho nada a esconder – respondeu-lhe Miranda. – Em caso de encontro sigiloso, o repórter não participa. É simples assim
> - Então, Eurico, ao menos deixa o cara sentar – pediu Eduardo Paes. Você fica tratando mal os jornalistas e depois eles falam mal de você.

> - Estou pouco me lixando – disse o dirigente. (KAZ in PIAUÍ, 2008, p. 26)

O foco narrativo está em terceira pessoa mas, ainda assim, o autor do texto é referido como um personagem da ação narrada. Isto é possível porque, em um texto narrativo, como afirma Coimbra (1993, p. 46), “narrador e autor não são necessariamente a mesma entidade”. O *autor* do texto, Roberto Kaz, existe no mundo real, é o jornalista que apurou os dados e escreveu o perfil. Já o *narrador* é a voz que Roberto Kaz escolheu para narrar a história, que existe no texto e não precisa estar diretamente relacionado a ele próprio no mundo real. A separação que se dá entre autor e narrador permite que o narrador, utilizando o foco em terceira pessoa, cite o autor como personagem da história: “Intrigado com a presença de *um repórter* na sala...” (Kaz, in: *piauí*, 2008, p. 26). Desta forma, ainda que a presença do autor seja explicitada na cena, o narrador não fica obrigado a restringir seu ângulo de visão ao do narrador-personagem, podendo utilizar livremente o foco em terceira pessoa. O fundamental nesta cena não era entrar em detalhes sobre o que o repórter sentiu naquele momento (objetivo que seria mais facilmente alcançado com um foco narrativo em primeira pessoa), e sim mostrar ao leitor um traço característico do personagem principal, Eurico Miranda. Este traço se revela na forma como ele trata o repórter que está ali, na mesma sala. O fato do repórter não se manifestar na cena, mas sua presença ser notada, ressalta o comportamento dos personagens junto a um representante da imprensa:

> - Já estão te xingando? – perguntou Paes, notando os gritos da torcida.
> - Ainda não, mas daqui a pouco começa.
> - Os insultos começaram desde que Eurico deixou de dar ingresso para a torcida organizada – disse Paes, para ninguém em particular. (KAZ in PIAUÍ, 2008, p. 28)

Fica claro ao leitor que Eduardo Paes, ao fazer seu comentário sobre a motivação da torcida vascaína em seus insultos contra Eurico Miranda, está ciente da presença de um repórter no gabinete, e sabe que o repórter poderá divulgar tudo o que está vendo e ouvindo. Um efeito de humor, que aproxima o leitor do texto, é obtido por Roberto Kaz

ao acrescentar, de forma irônica, que o comentário de Eduardo Paes é dirigido “para ninguém em particular”.(KAZ in PIAUÍ, 2008, p. 28)

Tomando-se novamente a classificação proposta por Coimbra, o foco narrativo observado nos trechos citados pode ser compreendido como um tipo específico do foco em terceira pessoa: o modo dramático. Neste modo de narrar os estados mentais dos personagens não são explorados, limitando-se a narrativa àquilo que fazem e falam. Sobre o modo dramático, Coimbra acrescenta:

> Ação e diálogo, eis a essência deste modo de narrar. Ao leitor cabe deduzir as significações do texto a partir dos movimentos e palavras das personagens. (Coimbra, 1993, p. 77)

Neste modo narrativo a cena é apresentada ao leitor como se ele estivesse assistindo ao que foi gravado por uma câmera: a ação se desenrola diante dos seus olhos, sem a interferência de comentários diretos do narrador, ou mesmo a interferência de informações a respeito do que os personagens estão pensando naquele momento. Nos trechos que citamos anteriormente, o repórter Roberto Kaz, ainda que apareça no quadro, não faz comentários sobre o que os personagens estão fazendo ou falando, apenas registra estas fatos. Contudo, neste registro há uma clara subjetividade. O repórter escolheu registrar no texto determinada fala, determinada ação, em detrimento de muitas outras que presenciou, e fez tais escolhas tomando como parâmetro algumas características do personagem que pretendia ressaltar. Tais características do personagem são mais intensamente percebidas pelo leitor desta forma do que se fossem colocadas no texto na forma de impressões diretas do narrador. O autor poderia, por exemplo, utilizar o foco em primeira pessoa para relatar que se sentiu constrangido naquele momento, que Eurico Miranda pareceu-lhe antipático em sua atitude, etc., mas isto não teria o mesmo impacto. Ainda que se trate de um recorte, de um momento, como já dito, escolhido pelo repórter para uma função específica no texto, no modo dramático é o leitor que, a partir do que está no recorte, deduz as características do personagem. Isto reforça no leitor a sensação de estar em contato mais próximo com o que seu deu na realidade.

O uso do modo dramático, portanto, não deve ser entendido como uma pretensão de objetividade por parte do autor. A subjetividade está presente, de forma

mais ou menos velada em qualquer reportagem narrativa (ou mesmo em qualquer texto jornalístico), posto que o leitor nunca está diante do fato em si, mas de um relato dos fatos, feito por alguém. Tomar o uso do modo dramático como um relato objetivo do real, envolveria ainda outro problema: o autor deveria apresentar uma absoluta neutralidade diante do que está relatando. Isto de forma alguma ocorre nos trechos citados. Ainda que o repórter não participe dos diálogos, é sua presença no gabinete que motiva as falas de Eurico Miranda e Eduardo Paes. Se o autor não estivesse ali, aquele diálogo não teria ocorrido. Ou seja: o autor não apenas selecionou subjetivamente determinadas falas ou ações dos personagens, como já observado anteriormente, mas sua presença na cena, ainda que como personagem secundário, foi determinante para a ocorrência daquelas falas e ações. O foco narrativo, portanto, é um elemento da estrutura narrativa utilizado pelo autor para construir a imagem do personagem do perfil, construção esta que é subjetiva. O que temos no texto não é a pessoa Eurico Miranda em si, mas o personagem Eurico Miranda, construído pelo autor Roberto Kaz a partir do que observou na realidade.

O modo dramático permitiu ao narrador utilizar dois recursos que, segundo Tom Wolfe (2005), foram característicos nos textos do Novo Jornalismo, e estão intimamente ligados: a construção cena-a-cena e a transcrição dos diálogos. A transcrição dos diálogos pode ser observada claramente nos trechos citados anteriormente. Para Wolfe, o diálogo realista é o recurso do texto com maior capacidade de envolver o leitor e, por conseqüência, o que define o personagem de forma mais rápida e eficaz. É por este motivo que, no diálogo citado, a frase de Eurico Miranda – “Estou pouco me lixando” (KAZ in PIAUÍ, 2008, p. 28) - é extremamente rica em significado quanto ao caráter do personagem, e constrói no texto a imagem de Eurico Miranda com mais eficácia do que um eventual adjetivo que fosse posto junto a seu nome. Em outros momentos do perfil, Roberto Kaz, também através do modo dramático, utiliza a construção cena-a-cena e a transcrição dos diálogos de forma combinada, como no trecho abaixo, que abre o perfil:

> Eurico Miranda acendia um charuto quando o celular tocou. “Pelo portão dezoito, entra pelo portão dezoito”, repetiu ele pelo telefone. Em seguida, ligou para o chefe da segurança do Estádio de São Januário, sede do Vasco da Gama, o clube do qual ele é presidente há sete anos e ordenou: “Tubarão, quando o

> secretário chegar traz ele aqui na minha sala, entendeu?" (KAZ in PIAUÍ, 2008, p. 26)

Contudo, o modo dramático não é utilizado por Roberto Kaz durante todo o texto. O perfil é aberto pelo trecho acima, e se mantém no modo dramático por vários parágrafos, até que aparece no texto um uso diferente do foco em terceira pessoa:

> Eurico Miranda ganhou seu nome em homenagem ao general Eurico Gaspar Dutra, presidente do Brasil de 1946 a 1951. Seus pais, Álvaro e Alexandra, deixaram Arouca, ao norte de Portugal, na década de 30, fugindo da ditadura salazarista. (KAZ in PIAUÍ, 2008, p. 28)

Aqui o narrador interrompe a ação narrativa para inserir no texto informações sobre a origem de Eurico Miranda. Neste e em outros momentos, o foco se mantém na terceira pessoa, mas os fatos são resumidos, abrangendo períodos mais longos da vida do personagem. Não há a mesma ênfase na ação narrativa verificada nos trechos citados anteriormente. Estas mudanças no uso do foco narrativo em terceira pessoa – ora se detendo em detalhes na construção de uma cena, ora trazendo informações mais resumidas, que abrangem um tempo maior na vida do personagem - aparecem em vários momentos do perfil e, como veremos na próxima seção, possibilitam ao narrador trabalhar com planos de tempo distintos no texto: o primeiro plano é a sua vida atual, e o segundo é composto por momentos da sua biografia.

Para os fins desta seção devemos destacar que, para abordar tanto a vida atual quanto o passado do personagem, o foco narrativo em terceira pessoa é utilizado de duas formas distintas ao longo do perfil: há parágrafos em que ele está no modo dramático e o narrador se detém na construção detalhada de cenas, baseando-se principalmente nas ações e falas dos personagens. Este primeiro uso do foco narrativo caracteriza os momentos do perfil em que o relato faz referência àquilo que o autor observou enquanto esteve em contato direto com Eurico Miranda. Ainda que o foco narrativo não esteja em primeira pessoa, o leitor percebe, pelo detalhamento e consistência das cenas, que o repórter esteve lá, atento a cada fala e ação que ocorria, ou mesmo a cada objeto e cenário que pudesse ser descrito.

O segundo tipo de foco narrativo utilizado neste perfil aparece nos momentos em que o texto se detém sobre fatos selecionados da trajetória do personagem, que

remontam a seu passado. O narrador, então, como vimos no último trecho citado, resume os fatos, e não cria cenas tão consistentes como as anteriores, que incluíam transcrições completas de diálogos e um detalhamento das ações do personagem. Mas o resumo dos fatos implica uma característica deste uso do foco narrativo: o narrador se permite atingir um certo grau de onisciência. Não está mais se reportando exclusivamente à cena que se desenrola em frente ao leitor (como se fosse gravada por uma câmera), mas a eventos que ocorreram em momentos variados. A narrativa passa a ser construída tomando como base fontes diversas, e não mais exclusivamente o que o autor observou durante suas entrevistas com o personagem. No trecho abaixo, por exemplo, o narrador parte de declarações do também dirigente do Vasco da Gama, Pedro Valente, publicadas em 1997 pela revista *Placar*, para remontar ao período em ocupava um cargo de assessoria no clube:

> (...) Pedro Valente afirma que o presidente, quando assessor, não tinha posses. "Ele era uma espécie de secretário. Humilde, servia café e tirava xerox." Como o trabalho do Vasco não era remunerado, Miranda conseguiu um emprego de gerente na Besouro Veículos, de Monteiro de Carvalho. Seria demitido dez anos mais tarde, depois de uma auditoria ter mostrado que, sob sua gerência, 286 pessoas não haviam recebido seus carros, mesmo tendo pago todas as prestações. (KAZ in PIAUÍ, 2008, p. 29).

O foco narrativo ainda está na terceira pessoa, mas o narrador se afasta do relato direto daquilo que Roberto Kaz presenciou quando realizou as entrevista com Eurico Miranda. Além da reprodução da fala de Pedro Valente, o narrador inclui informações sobre a vida passada do personagem, bastante relevantes no que diz respeito à sua conduta profissional.

No uso conjunto de dois tipos de foco – o modo dramático e o narrador onisciente – o perfil escrito por Roberto Kaz constrói uma imagem mais completa do personagem Eurico Miranda. Quando utiliza o modo dramático, o foco se aproxima do personagem, revelando ao leitor o seu cotidiano e uma série de características que podem ser observadas no seu comportamento e nas suas falas. Ao utilizar o recurso do narrador onisciente, o foco se afasta do personagem (daquilo que o repórter observou diretamente em seu contato com Eurico Miranda), e relata eventos marcantes da sua biografia.

3.1.2 O foco narrativo em Daniela Pinheiro

O perfil *A Amiga do Hipotálamo*, escrito por Daniela Pinheiro, é o único dos três selecionados para esta análise em que o texto apresenta o foco narrativo em primeira pessoa. Daniela Pinheiro toma como personagem principal a ex-funcionária do Itamaraty e escritora Laurita Mourão, que se tornou célebre no final dos anos 70 ao lançar um livro onde revelava suas aventuras sexuais com embaixadores, cônsules e diplomatas estrangeiros. O foco narrativo em primeira pessoa não é utilizado pela autora durante todo o perfil, o que pode ser observado em sua abertura:

> O motorista e o cozinheiro partiram do apartamento em Copacabana depois do Natal. Levavam no porta-malas do Honda Civic os cristais, a prataria e uma caixa de uísque escocês doze anos que seria consumida ao longo dos dois meses seguintes. O destino deles, Punta del Este, ficava a 2200 quilômetros, a serem vencidos em três dias. Há vinte verões, Laurita Mourão de Irazabal passa férias no balneário uruguaio. Ela foi de avião. “Não tenho mais saúde”, disse, dias antes de embarcar. “Quando chego lá, já está tudo arrumado, só preciso ligar a internet. Não consigo ficar sem e-mail” (PINHEIRO in PIAUÍ, 2009, p. 24)

Neste parágrafo Daniela Pinheiro utiliza o foco narrativo em terceira pessoa. As primeiras frases trazem o relato de uma ação narrativa que envolve dois personagens secundários: o motorista e o cozinheiro de Laurita Mourão. O narrador não aparece como personagem, apenas expõe ao leitor esta cena de abertura, que traz informações sobre o *status* da personagem principal (questão que será abordada mais a fundo na seção *Espaço*). Na quarta frase a personagem principal é apresentada ao leitor. Não há nenhuma menção explícita da presença da repórter. O texto não revela para quem Laurita Mourão dirige suas frases quando justifica sua opção em viajar de avião. Fica apenas subentendido para o leitor que Laurita Mourão está falando para a repórter, já que não há no texto indicações de algum possível interlocutor. O foco narrativo segue em terceira pessoa por vários parágrafos, onde Laurita Mourão é apresentada na biblioteca de seu apartamento em Copacabana, local onde faz comentários sobre sua produção literária e sobre a sexualidade humana. A partir do sexto parágrafo a presença da repórter é explicitada, com o uso do foco narrativo em primeira pessoa:

> “Meus livros são todos medíocres, você bem deve saber”, reconheceu. “Mas eu não ligo muito”. Perguntei o que a levou a se candidatar, duas vezes, à Academia Brasileira de Letras. “Eu acho que poderia levar uma coisa diferente para a Academia. Meus amigos perguntavam: ‘O que Pintaguy escreveu?´, ´O que Marco Maciel fez de memorável?´ Pelo menos os meus livros são animados” respondeu. “Eu ia levar um pouco de alegria para lá. Aquilo deve ser uma chatice cheia de velhos. Detesto velho.” Laurita Mourão tem 82 anos. Nas duas tentativas de entrar na Academia, não recebeu sequer um voto. (PINHEIRO in PIAUÍ, 2009, p. 24)

O foco narrativo em primeira pessoa, observado acima, aproxima o texto do dinamismo de um diálogo. Mas não há a transcrição completa do diálogo: a fala da repórter é apresentada indiretamente, e apenas as falas da entrevistada aparecem numa citação direta, entre aspas. Apesar de se tratar de um narrador-testemunha, a autora não utiliza este foco narrativo para reproduzir diretamente no texto o que sentiu naquele momento. O recurso do narrador-testemunha, onde a voz da autora se confunde com a voz da narradora, é utilizado apenas para reproduzir a dinâmica da entrevista. Nas últimas duas frases há uma mudança para o foco narrativo em terceira pessoa, acrescentando informações sobre a personagem que criam um efeito de humor: após Laurita Mourão justificar sua pretensão de ingressar na Academia Brasileira de Letras, a narradora afirma que, em sua tentativa, a personagem principal não recebeu “sequer um voto” (PINHEIRO in PIAUÍ, 2009).

No mesmo parágrafo, portanto, temos o uso de dois focos narrativos distintos: em primeira e em terceira pessoa. Ambos são usados para trazer informações sobre a personagem principal, e não para colocar a repórter numa posição de protagonismo. Num primeiro momento, o foco narrativo em primeira pessoa reproduz a dinâmica do diálogo entre a repórter e a entrevistada, e, num segundo momento, o foco narrativo em terceira pessoa acrescenta a informação sobre a idade da entrevistada e um comentário sobre seu fracasso na tentativa de ingressar na ABL.

No final do perfil há outro exemplo de foco narrativo em primeira pessoa. Laurita Mourão é perguntada sobre as propostas que apresentou quando concorreu ao cargo de deputada federal na década de 80, e, entre uma fala e outra da personagem principal há uma intervenção da narradora:

> Seu slogan eleitoral era: “Com ou sem razão, vote em Laurita Mourão”. Ela disse não se lembrar bem das promessas de candidata, e resumiu assim sua plataforma: ”O mote era liberar o homem. A minha teoria é que enquanto a mulher pedir pensão, casar-se por interesse ou ficar dependente, o homem nunca vai ser liberado. Até hoje o homem paga o ex-coito. Se ele não for liberado, jamais liberará a mulher.”
> Confusa, pedi mais explicações. “Veja bem”, ela me disse. “Por que a humanidade cria tanto problema com o sexo? Porque o homem acha que a mulher é propriedade dele. Porque se ela tem o controle da própria sexualidade, ela é um ser livre. É a mesma coisa da patroa que não põe a empregada pra estudar ou do chefe que não deixa o melhor funcionário fazer um curso no estrangeiro. É o lado egoístico da humanidade de negar o know-how. Porque o know-how, sobretudo na cama, liberta.” Com 6200 votos, Laurita não foi eleita. (PINHEIRO in PIAUÍ, 2009, p. 27)

Aqui o recurso da narradora-testemunha é explorado para acrescentar no texto uma informação que diz respeito à dificuldade da repórter em compreender as declarações de Laurita Mourão. Ao registrar sua própria dificuldade de assimilação, a autora enfatiza, indiretamente, a falta de clareza no raciocínio da personagem. Esta ênfase adquire um tom de humor ao final do parágrafo, quando o perfil é encerrado, ironicamente, com a informação de que Laurita Mourão recebeu 6200 votos e não foi eleita. A narradora não chega a afirmar diretamente que o raciocínio de Laurita Mourão é confuso. Isto é deduzido pelo leitor a partir de duas fontes: a primeira é a o próprio conteúdo das falas da personagem principal, transcritas diretamente no texto; a segunda é a reação da repórter, o estado mental da autora do texto naquele momento, revelado pelo uso da narradora-testemunha. Ou seja: o foco narrativo em primeira pessoa é utilizado para caracterizar indiretamente a personagem principal: a confusão na fala de Laurita Mourão é reforçada pela reação da repórter, e não por uma declaração direta da narradora.

O uso do foco em primeira pessoa neste perfil está relacionado ao tempo de contato que a repórter teve com a entrevistada. Ao contrário do que pode ser observado nos outros perfis analisados, neste a entrevista se deu num único dia. A maioria das informações presentes no texto foi retirada deste encontro, eixo condutor do perfil:

> Ela me recebeu com blusa e calça de seda azul, um lenço estampado com motivos navais, sombra verde que realçava seus olhos cor turquesa e colares dourados. Equilibrava-se em uma sandália plataforma branca e tinha as unhas pintadas de rosa-escuro. Emanava um suave perfume de talco e tinha os cabelos fartos e loiros, armados a laquê. (PINHEIRO in PIAUÍ, 2009, p. 24)

Este parágrafo é dedicado a uma descrição da roupa, cabelo, perfume, etc. da personagem principal. Mas é introduzido pelo foco narrativo em primeira pessoa, com o uso mais evidente do narrador-testemunha do que o verificado nos trechos anteriores. A informação de que o repórter esteve lá fica mais clara, e além disso é passada ao leitor a impressão de que a personagem se preparou para o encontro, que sua vestimenta foi escolhida levando em consideração aquele momento. Ao contrário do verificado nos outros dois perfis, aqui não vemos a personagem principal retratada em momentos diversos do seu cotidiano, mas em um momento específico: o encontro com a repórter para a realização da entrevista. É a partir desta entrevista que a narradora vai inserir informações sobre certos momentos da biografia da personagem, sobretudo os que lhe tornaram mais célebre: o lançamento de um livro polêmico nos anos 70, o envolvimento sexual com pessoas conhecidas do público, a tentativa de ingressar na carreira política, etc. Essas informações são inseridas pela narradora ao longo do texto principalmente pela reprodução direta e indireta das falas da personagem. Mas há momentos, breves, em que a narradora se afasta das informações retiradas da entrevista com a personagem principal, para reproduzir declarações de outras pessoas entrevistadas pela repórter, cujos depoimentos auxiliam na caracterização do personagem. Exemplo deste caso pode ser visto no trecho abaixo, onde após a personagem principal revelar que no passado teve uma aventura sexual em Paris com o escritor Paulo Coelho (que então utilizava o nome Paulinho Araripe), a narradora acrescenta declarações do próprio Paulo Coelho, que contesta a informação:

> Paulo Coelho diz que “Laurita era adorável”. Mas esclarece, no entanto, que Paulinho Araripe não era ele. “Era um primo meu, que nem estava em Paris naquela época” (PINHEIRO in PIAUÍ, 2009, p. 27)

Aqui a narradora cruza as declarações da personagem principal com a declaração de um personagem secundário, uma forma de direito de reposta. Isto reforça que o que é relatado sobre a biografia de Laurita Mourão, principalmente que é reproduzido diretamente, pela citação direta da fala da personagem, pode ser contestado, é a versão de Laurita sobre sua própria história, e que em diversos momentos envolve a história de terceiros.

Entendemos, portanto, que o maior efeito do uso do foco narrativo em primeira pessoa neste perfil é o de destacar a entrevista realizada com a personagem. Ainda que a autora utilize o recurso do narrador-testemunha para acrescentar informações sobre seu próprio estado mental durante a entrevista, como já demonstrado, o faz brevemente. Não há no perfil trechos mais longos, onde o recurso do narrador-testemunha seja utilizado para explorar com mais afinco a experiência pessoal da repórter na ocasião, revelando em detalhes o que estava sentindo ou pensando. É o discurso da personagem principal, reproduzido de forma direta ou indireta, que está em primeiro plano. A narradora se afasta do deste discurso ou para inserir declarações de terceiros (como verificado no caso do escrito Paulo Coelho), ou para fazer descrições da personagem e do ambiente em que se deu a entrevista (verificados nos trechos dos parágrafos iniciais do perfil).

Comparando este perfil com os outros dois analisados, o uso do foco narrativo em primeira pessoa ganha duas justificativas. A primeira, já citada, é da que este encontro foi mais curto, durou apenas um dia. A maior parte do material que autora utiliza no texto faz referência à entrevista em si, e colocar-se com personagem do perfil ajudou a reproduzir a dinâmica da entrevista. O segundo é que Laurita Mourão, atualmente, é uma personagem menos conhecida do público do que Eurico Miranda ou Fernando Henrique Cardoso. Para muitos leitores, especialmente os mais jovens, este perfil, de fato, é o primeiro contato com a escritora. A presença da repórter como personagem da narrativa, sendo recebida pela escritora em sua casa, aproxima o leitor do texto. A personagem principal, neste caso, está se recebendo a repórter na sua casa, e, metaforicamente, recebe também o leitor para, a partir da entrevista, contar sua história.

3.1.3 O foco narrativo em João Moreira Salles

No perfil *O Andarilho*, João Moreira Salles acompanha Fernando Henrique Cardoso durante suas viagens pelos Estados Unidos, onde, em contrato firmado com a

Universidade Brown, se dedica a atividades ligadas ao meio acadêmico, e pela Europa, onde participa de um encontro de ex-governantes e passa uma semana fazendo turismo com sua esposa e sua neta. O grande volume de informações coletado pelo autor durante o tempo que passou com FHC permite a construção de uma narrativa que não se prende apenas às declarações do personagem, como numa entrevista clássica. As entrevistas concedidas por FHC são inseridas em meio a um relato que acompanha o personagem por diversos dias e dá grande destaque à ação narrativa.

A primeira diferenciação que pode ser estabelecida no uso do foco narrativo neste perfil é que, ao contrário do que se observou nos perfis escritos por Daniela Pinheiro e Roberto Kaz, o narrador não aparece como personagem do texto. Roberto Kaz, no perfil sobre Eurico Miranda, mesmo utilizando o foco em terceira pessoa, referiu-se a si próprio no texto, como personagem de uma cena. Daniela Pinheiro, em alguns momentos do perfil sobre Laurita Mourão, utiliza o foco em primeira pessoa, explicitando a presença da repórter na entrevista. Já no perfil sobre Fernando Henrique Cardoso, João Moreira Salles opta por não aparecer, restringindo o espaço da ação narrativa apenas ao personagem principal e aos personagens secundários do texto. Mas isto não impossibilita o narrador de travar um diálogo direto como o personagem, como no trecho abaixo:

> Plim! “Vejamos”, disse, virando-se de novo na cadeira. Era a confirmação de que o vôo para Little Rock havia sido remarcado. Percebeu que teria que acordar às 5 e meia da manhã, o que de imediato o fez voltar aos desencontros com os Estados Unidos. “Ainda bem que aqui eu durmo cedo”, disse. “No clube em que fico hospedado, o jantar é servido das 17 às 20 horas. Mas me permitem que, se for muito necessário, podem fazer uma concessão.” Permitem-lhe jantar depois das 8? “Não”, esclarece com desalento. “Antes das 5.” (SALLES in PIAUÍ, 2007, p. 27)

O narrador dialoga com o personagem, mas o faz sem se colocar na cena. A pergunta “Permitem-lhe jantar depois das 8?” é inserida diretamente na narrativa como as outras frases do narrador, sem aspas. É uma pergunta importante para criar o efeito de humor pretendido na cena, já que explicita que a concessão feita pelo clube ao ex-presidente não se mostra tão vantajosa. Mas o que deve ser observado para os fins desta seção é que o narrador atinge plenamente este objetivo sem se colocar como

personagem da cena. Comparemos esta cena com um trecho já citado anteriormente, no perfil escrito por Daniela Pinheiro:

> “Meus livros são todos medíocres, você bem deve saber”, reconheceu. “Mas eu não ligo muito”. Perguntei o que a levou a se candidatar, duas vezes, à Academia Brasileira de Letras. “Eu acho que poderia levar uma coisa diferente para a Academia. Meus amigos perguntavam: ‘O que Pintaguy escreveu?´, ´O que Marco Maciel fez de memorável?´ Pelo menos os meus livros são animados” respondeu. (PINHEIRO in PIAUÍ, 2009, p. 24)

Daniela Pinheiro utiliza neste trecho o foco em primeira pessoa. A narradora conjuga o verbo em primeira pessoa para relatar, de forma indireta, sua participação no diálogo. Neste caso, portanto, a narradora se coloca como personagem da cena, e o leitor pode observar a autora realizando a entrevista, junto à personagem principal. Como a fala da narradora é reproduzida na forma de um discurso indireto, não é acompanhada de aspas. As aspas são utilizadas apenas para as falas da entrevistada, reproduzidas na forma de um discurso direto.

Agora, voltemos ao trecho do perfil escrito por João Moreira Salles. A fala do narrador também não é acompanhada de aspas, e seu uso se restringe às falas do personagem principal. Contudo, a fala do narrador, aqui, é escrita na forma de um discurso direto. A diferença fundamental nos dois focos narrativos observados, está no fato de que o narrador utilizado por João Moreira Salles não se coloca como personagem do texto para fazer a pergunta. Não há uma passagem do foco para a primeira pessoa que anteceda a pergunta. A pergunta é feita pela mesma voz impessoal do narrador que vinha conduzindo o relato até ali. Tomando-se novamente a metáfora da câmera que persegue o personagem, poderíamos acrescentar que, neste caso, o repórter não aparece em frente à câmera para fazer a pergunta; o personagem principal, FHC, continua sozinho na imagem, em primeiro plano, e a pergunta do narrador é feita por uma voz impessoal, em *off*.

Este detalhe é importante para compreendermos o tipo de foco narrativo utilizado por João Moreira Salles neste perfil. Trata-se, como dito, de um foco narrativo em terceira pessoa, onde o autor do texto não é citado. Isto também o difere, portanto, do foco narrativo utilizado por Roberto Kaz. Como vimos anteriormente, Roberto Kaz

utilizou em seu texto o foco em terceira pessoa, mas, ainda assim, colocou-se como personagem secundário do perfil.

O foco narrativo utilizado por João Moreira Salles permite ao autor explorar os dois recursos característicos do Novo Jornalismo já citados anteriormente: a construção cena-a-cena e transcrição dos diálogos. Mas, neste caso, há momentos em que o autor não se restringe ao modo dramático propriamente dito. Ou seja, há momentos em que o narrador valoriza a ação narrativa pelo relato detalhado das ações e falas do personagem (característica do modo dramático) mas, ainda assim, se permite fazer comentários sobre o que está relatando. Tomemos outro trecho que exemplifica um trabalho diferenciado do modo dramático, onde, ao relato detalhado do diálogo do personagem principal com um personagem secundário, é acrescentado um comentário do narrador:

> "Qual é a tua área?", pergunta a Daniel Ferrante. "Física teórica, partíuclas elementares, altas energias..." "Mas isso está muito fora de moda!", interrompe-o o ex-presidente: "Houve um avanço tremendo no campo da física de partículas, mas faz tempo". Imediatamente dá meia-volta: "Eu não entendo de física, mas fui vizinho do Mario Schenberg". Se a conversa fosse um jogo de xadrez, esse primeiro lance levaria o nome de *abertura FHC*: primeiro movimento, impressionar o interlocutor; segundo movimento, desarmar-se em seguida, assim que a primeira impressão já estiver sedimentada. (SALLES in PIAUÍ, 2007, p. 27)

Aqui, o narrador faz uma transcrição direta do diálogo, para a seguir, no mesmo parágrafo, acrescentar um comentário sobre o que foi relatado. O comentário, contudo, não se refere ao conteúdo do que foi dito, mas a uma forma peculiar utilizada por Fernando Henrique Cardoso para conversar com seus interlocutores. O acréscimo do comentário do narrador não tira a força do diálogo. Ao contrário: é oferecida ao leitor uma comparação bem elaborada, que, tomando como base o diálogo, enriquece a caracterização do personagem principal. Faremos com mais ênfase uma análise sobre a caracterização do personagem principal no perfil através de sua fala na seção *Personagem*. Nesta seção, interessa observar que João Moreira Salles utiliza um narrador que, ao mesmo tempo em que relata as ações e falas do personagem principal em detalhes, se permite retardar a ação narrativa para tecer comentários sobre o que é relatado. Mas isto não é uma regra que possa ser aplicada a todo o perfil *O Andarilho*. Como já mencionamos no início desta seção, em um mesmo texto o foco narrativo pode

ser trabalhado de diferentes formas. Há momentos do perfil em que João Moreira Salles opta por não acrescentar comentários do narrador, concentrando-se na construção de uma cena consistente:

> Sapatos, casaco, pasta, raio-X: às 8 horas e 45 minutos, estava a postos para o vôo Delta com destino a Atlanta, com conexão às 15 horas pra Raleigh-Durham, na Carolina do Norte. Desta vez, bilhete da executiva. O avião pousou às 11 horas em Atlanta, sem atrasos, o que significaria quatro horas de espera. Fernando Henrique buscou uma área tranqüila para rever seus papéis e fazer emendas na conferência programada para dali a dois dias, na Universidade da Carolina do Norte, em Chapel Hill. Sentou-se ao lado de uma senhora que folheava a revista *People* e chupava picolé. Meia hora depois atinou que, se era executiva, então dava direito a sala VIP. "E eu sofrendo no meio do povo à toa", deduz, recolhendo seus papéis à pasta. (SALLES in PIAUÍ, 2007, p. 29)

Aqui João Moreira Salles constrói um tipo de cena recorrente ao longo do perfil: o ex-presidente da república é mostrado em uma ação narrativa onde se submete aos mesmos trâmites das pessoas comuns. Cenas como esta são importantes ao longo do perfil, porque reforçam o enfoque pretendido pelo autor, que logo no título do texto – *O Andarilho* - revela, ironicamente, o momento da vida do ex-presidente que pretende abordar. FHC aparece, em várias partes do texto, como um homem que, mesmo tendo ocupado um posto político de extrema importância num passado recente, se dedica a trabalhos acadêmicos para garantir sua remuneração. Preocupa-se com a própria sobrevivência financeira, como qualquer outra pessoa. O autor demonstra isto ao leitor, neste trecho, mantendo o foco no modo dramático. Sem interromper a ação narrativa, onde FHC é apresentado em um aeroporto, aproveitando o tempo de espera do seu vôo para se preparar para uma conferência, o narrador insere a descrição de um personagem secundário importante para a ambientação da cena. O contraste entre o personagem principal, ex-presidente, e a personagem secundária, representante típica do povo americano, fica evidente na frase: "Sentou-se ao lado de uma senhora que folheava a revista *People* e chupava picolé" (SALLES in PIAUÍ, 2007, p. 29). A fala do personagem inserida a seguir, após o narrador revelar que só então ele percebeu que não precisava estar naquele ambiente, é bastante significativa: "E eu sofrendo no meio do povo à toa" (SALLES in PIAUÍ, 2007, p. 29). A cena é rica em elementos de caracterização indireta do personagem – seja por suas falas, seja por suas ações –

mas devemos destacar aqui outro ponto, diretamente relacionado ao tipo de foco narrativo utilizado pelo autor.

Como já vimos anteriormente, o modo dramático permite ao autor o uso de dois recursos citados por Tom Wolfe (2005) como característicos do Novo Jornalismo: a construção cena-a-cena, e a transcrição dos diálogos. O quarto recurso citado por Wolfe, a representação do *status* de vida do personagem, também é bastante utilizado nos três perfis analisados, o que será abordado com mais ênfase nas seções *Espaço* e *Personagem*. Mas há um terceiro recurso na lista de Wolfe (2005, p. 54), denominado "ponto de vista da terceira pessoa", cuja aplicação é bastante polêmica em textos de não-ficção, e que envolve a utilização de um narrador onisciente, que tenha acesso inclusive aos pensamentos dos personagens da narrativa. Vimos no capítulo teórico que um dos expoentes do Novo Jornalismo, Gay Talese, defendeu a possibilidade de utilizar este tipo de narrador mediante um envolvimento maior do repórter com o entrevistado durante a apuração da reportagem, o que envolve a observação detalhada do seu comportamento e a aplicação de entrevistas específicas. De fato, o ponto de vista da terceira pessoa é um recurso que, apesar de polêmico em textos jornalísticos (já que envolve o uso de informações dificilmente comprováveis), enriquece a imagem do personagem no texto, porque revela ao leitor não apenas o que o personagem fala ou faz, mas também o que pensa. Contudo, em nenhum dos três perfis analisados, observamos o uso de narradores que se permitam este grau de onisciência. Em outras palavras: não há, nos perfis selecionados, um narrador que invada a mente do personagem e transcreva diretamente o que se passa lá dentro naquele momento específico da narrativa. Mas, tomando novamente as frases finais do trecho já citado do perfil *O Andarilho*, podemos observar um foco narrativo que, mesmo sem recorrer a um narrador onisciente, permite uma revelação importante sobre o raciocínio do personagem principal: "Meia hora depois atinou que, se era executiva, então dava direito a sala VIP. 'E eu sofrendo no meio do povo à toa', deduz, recolhendo seus papéis à pasta" (SALLES in PIAUÍ, 2007, p. 29).

O foco se mantém em terceira pessoa, e o narrador não transcreve o pensamento do personagem, e sim sua fala. Mas é uma fala que ilustra a irritação do personagem consigo mesmo, uma auto-censura por sua distração. O efeito obtido na

narrativa, grosso modo, é causar ao leitor a impressão de que o personagem está pensando em voz alta. Este efeito é reforçado pelo fato do narrador não denunciar sua presença na cena, não apontar possíveis interlocutores para os quais o personagem está se dirigindo. Ainda que não chegue a utilizar o ponto de vista da terceira pessoa proposto por Wolfe, ou seja, ainda que não revele diretamente o que se passa na mente do personagem, o narrador de *O Andarilho* utiliza esta fala específica do personagem principal como um importante indício do que ele está pensando naquele momento. Efeito semelhante pode ser percebido neste outro trecho:

> Para ir de um a outro, cruza-se por salões e corredores abarrotados. Tomando-se passagens subterrâneas. Escadas Rolantes. Esteiras. Alças de Conexão. Há gente por todo lado, dormindo, comendo, comprando, correndo, bocejando, gritando, espirrando, digitando. “Que venha a depressão”, murmura Fernando Henrique, olhando para o relógio e apertando o passo. (SALLES in PIAUÍ, 2007, p. 29).

Aqui a frase do personagem demonstra uma irritação com o ambiente que o circunda, com o excesso de gente, com a dificuldade para se locomover. Como no caso anterior, é uma frase curta e de alta carga emotiva. O personagem “murmura” a frase, o que reforça a impressão de que está pensando em voz alta. As frases não são proferidas pelo personagem durante uma entrevista, onde normalmente o que é dito pode ser melhor articulado, onde a intenção de comunicar uma idéia é mais clara, e, por se tornar mais evidente que tudo será publicado, o personagem escolhe melhor as palavras. O que temos aqui são frases que parecem escapar de sua boca, proferidas em meio a situações do cotidiano, onde o personagem não está, necessariamente, colocando-se na posição de entrevistado. São frases que poderiam ser banais, vazias de significado, mas que quando bem trabalhadas pelo narrador, quando inseridas dentro de determina cena, trazem informações importantes para a caracterização do personagem. Ainda que o narrador não entre na mente do personagem, como propunham alguns autores do Novo Jornalismo, ele oferece ao leitor pistas importantes do que está acontecendo lá dentro.

João Moreira Salles, portanto, utiliza um foco narrativo que valoriza o relato contínuo das ações e falas do personagem principal, mas que também permite ao narrador interromper brevemente as cenas, no momento em que estão acontecendo,

para fazer comentários, por vezes metafóricos, sobre o que o leitor está observando. Trata-se, sobretudo, de um narrador que não se coloca como personagem do texto, nem mesmo quando dialoga diretamente com o personagem principal. Assim, o que temos reforçado no perfil é um personagem principal que está sempre em primeiro plano, e que por vezes dá a impressão de estar pensando em voz alta.

3.2 TEMPO

Sérgio Villas Boas (2003) diferencia os textos no gênero perfil das biografias em livro afirmando que enquanto estas se ocupam de toda a vida do biografado, incluindo cada pormenor, aquelas se detém sobre apenas alguns momentos da vida da pessoa. Para os objetivos propostos por este trabalho, portanto, deveremos analisar que momentos da vida das pessoas os autores dos perfis selecionaram para compor o personagem no texto. Mas esta seção não tratará apenas disto.

Para Sodré e Ferrari (1986) existem dois tipos de tempo em um texto narrativo: o tempo *do* texto e o tempo *no* texto. O tempo *no* texto guarda relação com o tempo da história. Ou seja, no caso do gênero perfil, diz respeito ao que já foi citado anteriormente: os momentos da vida da pessoa que o autor seleciona para compor o personagem no texto. Já o tempo *do* texto trata do modo escolhido pelo autor para reproduzir os fatos na narrativa, modo que pode ser mais acelerado ou mais retardado. Conforme vimos no capítulo teórico, Coimbra (1993) enumera uma série de recursos que podem ser utilizados em um texto narrativo para acelerar ou retardar o andamento da ação narrativa.

Entre os recursos utilizados para retardar o tempo da ação, Coimbra destaca o uso de *flashbacks* e *flashforwards* (evocações de momentos anteriores ao que está ocorrendo na narrativa e antecipação de momentos posteriores), a projeção do mundo interior dos personagens, o uso de digressões ou desvios da seqüência narrativa (obtidos, por exemplo, através de comentários do narrador a respeito daquilo que está narrando), pelo uso de micronarrativas (onde o plano que corresponde ao presente no texto é segmentado em pequenas partes, inseridas entre segmentos do texto que

tratam de outros planos de tempo), ou pela inserção de blocos descritivos (onde a ação narrativa é interrompida por trechos de texto que se ocupam da descrição do ambiente ou do personagem).

A aceleração, conforme Coimbra, pode ser obtida por recursos como o uso de diálogos (posto que a ação narrativa evolui não apenas pelo que os personagens fazem, mas também através daquilo que falam), pelo uso do discurso direto (onde as falas dos personagens são reproduzidas diretamente no texto, caso não só dos diálogos, mas também dos monólogos), e pelo uso de um relato que siga uma seqüência linear sem interrupções, caso em que o efeito de aceleração é obtido simplesmente pela ausência dos recursos de retardação. O uso destes recursos pelo narrador pode tornar um texto mais ou menos atrativo para o leitor. E a construção de uma narrativa mais atrativa, de leitura mais agradável, acarreta uma construção mais convincente do personagem.

3.2.1 Roberto Kaz e o uso alternado de planos de tempo

O perfil *Eurico, $%&%*, trabalha com dois planos de tempo: o primeiro se refere aos momentos em que o repórter Roberto Kaz passou com Eurico Miranda, acompanhando seu cotidiano como presidente do Vasco da Gama; o segundo se refere a momentos que o autor selecionou da história pessoal de Eurico Miranda, incluindo informações sobre sua origem, seu ingresso e ascensão no clube Vasco da Gama, sua eleição como deputado federal, seu envolvimento na CPI sobre sonegação de impostos, e sua polêmica mais recente, em 2000, quando parte do alambrado do estádio do Vasco da Gama cedeu durante o segundo jogo das finais do Campeonato Brasileiro. Estes dois planos de tempo, que tratam do presente e do passado do personagem, são intercalados durante o perfil.

Tomando-se como referência as letras capitulares utilizadas na diagramação do texto, podemos dividir o perfil em nove blocos de parágrafos. Os dois primeiros blocos referem-se exclusivamente ao primeiro plano de tempo. Tomemos como exemplo o

trecho abaixo, extraído do primeiro bloco, onde o personagem principal é mostrado acompanhando uma partida de futebol:

> O jogo começou assim que terminou a novela Duas Caras, da Rede Globo. Numa enfiada de bola, Miranda se entusiasmou: Bem metida, bem metida. Esse garoto, Alex Teixeira, é craque." Diante de uma lateral mal cobrada, disse: "O que não perdôo no jogador profissional é o seguinte, você vai jogar a bola com a mão, não pode jogar para o adversário." Depois de um cruzamento errado, afirmou. "Eu tenho uma teoria: a bola só entra se chutada para o gol" (KAZ in PIAUÍ, 2008, p. 28)

O narrador usa os próprios lances da partida de futebol como marcos temporais do texto – palavras que aparecem no texto com uma modalidade de expressão da passagem do tempo – e também para relatar a reação do personagem principal a cada momento, seja através de seus atos, seja através de suas falas. Temos, portanto, a explicitação de um ritmo de narrativa acelerado, onde não há grande saltos temporais e os eventos relatados pelo narrador seguem uma seqüência cronológica linear. Este ritmo narrativo é utilizado durante todo o primeiro bloco do perfil. No segundo bloco, o plano de tempo continua o mesmo, Roberto Kaz está se referindo à vida atual do personagem. Mas há uma alteração no tempo *do* texto, ou seja, o ritmo narrativo é alterado:

> A presença de Eurico Ângelo de Olivera Miranda se faz sentir pelo odor. Ao 63 anos, ele é um homem corpulento, que chega a acender dez charutos por dia, embora jogue fora metade deles. (KAZ in PIAUÍ, 2008, p. 28)

O narrador introduz um bloco descritivo, que paralisa a ação narrativa. O tempo da história é congelado, para que o narrador se ocupe diretamente da descrição do personagem. A estrutura descritiva predomina durante segundo bloco, onde o narrador descreve o personagem, fornece informações sobre seu cotidiano no clube de futebol e descreve em minúcias seu ambiente de trabalho. No terceiro bloco a estrutura narrativa é retomada, mas então o perfil passa a tratar não mais da vida atual do personagem: há um primeiro salto temporal, e o narrador se ocupa em relatar o passado de Eurico Miranda:

> Eurico Miranda ganhou seu nome em homenagem ao general Eurico Miranda Gaspar Dutra, presidente do Brasil de 1946 a 1951. Seus pais, Álvaro e Alxandra, deixaram Auroca ao norte de Portugal, na década de 30 fugindo da ditadura salazarista. No Rio, moraram primeiro no subúrbio de Brás de Pina e, depois, na Urca, onde abrira a Padaria Miranda. Aos 13 anos o menino Eurico Miranda ajudava o pai no balcão e... (KAZ in PIAUÍ, 2008, p. 28)

Comparando este trecho, que trata do passado do personagem, com o primeiro trecho que citamos, onde Eurico Miranda acompanhava uma partida de futebol, podemos estabelecer uma primeira distinção. No primeiro trecho, que tratava do presente do personagem, o narrador abordava eventos que ocorreram num tempo relativamente curto: as falas e reações de Eurico Miranda após cada lance do jogo. Já no trecho acima, há um tempo maior de história, mas os eventos aparecem no texto de forma mais resumida. Coimbra compreende esta relação a partir de dois termos utilizados pela teoria narrativa: a “história” e o “discurso” (Coimbra, 1993, p. 61). A história está ligada ao conteúdo da narrativa, aos fatos em si, à sucessão de eventos que são relatados no texto. Já o discurso é o próprio texto narrativo, ou seja, a forma pela qual o narrador relata os fatos ao leitor. História e discurso possuem unidades de medida diferentes: enquanto na história temos unidades de medida temporais (anos, meses, etc.) no discurso temos unidades de medidas espaciais (linhas, parágrafos, etc.). Desta forma, o tempo da história pode aparecer num espaço reduzido ou ampliado no discurso. Se compararmos o trecho que tratava do presente de Eurico Miranda com o trecho acima, que trata do seu passado, veremos que o tempo de história do primeiro é menor que o do segundo. Mas, no primeiro trecho, o tempo da história ocupava um espaço maior no discurso. No segundo, os eventos aparecem mais resumidos, e em poucas frases abrange-se um período mais longo da história. Isto ressalta uma tendência que pode ser observada ao longo do perfil: nos momentos em que o narrador trata do primeiro plano temporal do texto, que constitui o *presente* no texto (quando Roberto Kaz esteve em contato direto com Eurico Miranda), o tempo da história ocupa um espaço ampliado no discurso, ao passo que nos momentos em que o narrador trata de eventos anteriores na biografia do personagem, o tempo da história ocupa um espaço reduzido no discurso. Ambos os planos de tempo seguem uma seqüência cronológica linear, mas enquanto no plano do presente temos por vezes a

indicação dos minutos ou das horas que se passam como marcos temporais, no plano do passado, temos a indicação dos anos.

A partir do terceiro bloco do perfil, há um revezamento sucessivo de grupos de parágrafos que tratam do passado e grupos que tratam do presente. No plano do presente há uma concentração maior no detalhamento das ações e falas do personagem, e por vezes um tempo reduzido da história se estende no espaço do discurso, como no trecho abaixo:

> Levantou-se, colocou 33 ingressos no bolso, apagou a luz, desligou o computador e o ar-condicionado, amarrou o elástico da calça, trancou a porta do gabinete e desceu em direção ao carro, carregando uma mala preta na mão direita e uma caixa de charutos na esquerda. “Está começando a chover. Isso tira público”, falou, preocupado. (KAZ in PIAUÍ, 2008, p. 28)

Aqui Eurico Miranda é visto se dirigindo para o Maracanã, para acompanhar a partida entre Vasco e Botafogo. O narrador utiliza uma frase de ritmo narrativo acelerado, onde o leitor acompanha uma série de ações consecutivas do personagem. O salto para o plano do passado, na linha seguinte, ocorre de forma brusca, pela menção de um ano específico como marco temporal:

> Em 1980, com 36 anos, Eurico Miranda conseguiu seu primeiro cargo de importância no Vasco, como assessor do presidente Alberto Pires Ribeiro, que havia sido eleito um anos antes... (KAZ in PIAUÍ, 2008, p. 29)

O perfil é marcado, portanto, por um ritmo narrativo acelerado nos parágrafos que se referem ao plano do presente, e este ritmo é ou interrompido pela inserção de um bloco descritivo (caso específico do segundo bloco do perfil, que citamos anteriormente) ou bruscamente retardado pelo salto temporal para o plano de tempo que trata do passado do personagem. Afirmamos anteriormente que há uma tendência ao longo da narrativa de, nos parágrafos que tratam do passado do personagem, o tempo da história se mostrar mais resumido, ocupando espaço reduzido no discurso. A palavra tendência não foi escolhida ao acaso, posto que esta característica não é observada em todo o texto. Há momentos em que o narrador, contrariando a estrutura dominante do perfil, se detém mais detalhadamente sobre certo evento do passado do

personagem e faz com que o tempo da história ocupe um espaço maior no discurso. O exemplo mais claro disso pode ser observado no sétimo bloco do perfil, que trata da ocasião em que Eurico Miranda, então deputado federal, é investigado por uma CPI sobre a sonegação de impostos por parte de clubes, dirigentes, empresários e jogadores de futebol:

> No dia 4 de julho de 2001, um delegado federal e seis agentes dirigiram-se ao São Januário. A visita foi contada no relatório da Comissão.
> "O deputado Eurico Miranda demonstrou-se visivelmente contrariado e surpreso ao receber a equipe de busca no estádio. O mesmo procurou de todas as formas dificultar a ação dos assessores e da polícia, várias vezes pronunciando-se aos gritos, fazendo ameaças (veladas e diretas) aos assessores da CPI, sempre se valendo de sua prerrogativa de parlamentar para exigir a obediência e respeito". Diante do inevitável cumprimento da ordem judicial, Eurico Miranda ameaçou desligar a luz do estádio ao escurecer. "De fato, por volta das 18h30 a equipe foi surpreendida com os desligamento de todas as luzes", afirma o relatório do senador Geraldo Althoff.
> Os agentes se propuseram a voltar no dia seguinte, desde que as salas que pudessem conter material de interesse fossem lacradas. Funcionários do Vasco disseram que o material de eventual interesse deveria estar nas salas da tesouraria e da presidência. (KAZ in PIAUÍ, 2008, p. 30)

Tomando como base o relatório da CPI, o perfil traz o relato de um dia específico do passado de Eurico Miranda, quando um grupo da polícia federal entrou no Estádio São Januário em busca de cópias do balanço contábil do Vasco da Gama. Utilizando ora a transcrição direta do relatório da CPI, ora a reprodução indireta do seu conteúdo, o perfil faz uma narrativa mais detalhada do que ocorreu naquele dia, incluindo as ações dos personagens naquele momento. O efeito desta quebra na estrutura que vinha sendo mantida no perfil até então, qual seja, a de resumir os fatos do passado do personagem, concentrando eventos de anos diferentes num mesmo parágrafo, é o de destacar para o leitor um momento específico da vida do personagem. Pela alteração no ritmo narrativo utilizado no plano do passado, certo dia da vida do personagem é sublinhado pelo narrador no texto, e sua importância na trajetória de Eurico Miranda é ressaltada.

O uso conjunto de dois planos de tempo, portanto, é a forma utilizada por Roberto Kaz para construir um texto que contempla tanto a vida atual de Eurico Miranda quanto momentos específicos de sua trajetória. No plano do presente há momentos em que o ritmo narrativo é acelerado, trazendo a caracterização indireta do

personagem por seus atos e falas, e momentos em que o ritmo narrativo é interrompido para uma caracterização direta do personagem pelo uso da estrutura descritiva. No plano do passado há momentos em que o tempo da história ocupa um espaço reduzido no discurso, trazendo para o leitor uma série de informações que dizem respeito à trajetória do personagem, e momentos em que o narrador se detém mais detalhadamente a um evento específico, reforçando a importância do evento nesta trajetória. Ambos os planos têm papel importante na construção da imagem do personagem principal do perfil.

3.2.2 Daniela Pinheiro e o foco no passado

No uso dos planos de tempo vemos uma diferença significativa entre o perfil sobre Eurico Miranda, escrito por Roberto Kaz, e o perfil sobre Laurita Mourão, escrito por Daniela Pinheiro. Se no primeiro perfil, tínhamos uma narrativa que trabalhava dois planos de tempo de forma alternada, concentrando-se ora no presente, ora no passado de Eurico Miranda, no segundo perfil a narrativa reforça principalmente o segundo plano do tempo: os momentos mais significativos da biografia de Laurita Mourão.

Tomaremos novamente o uso das letras capitulares como marcas no texto para dividi-lo em blocos de parágrafo. Neste caso, o perfil de Laurita Mourão é composto por seis blocos. Os primeiros dois blocos tratam basicamente da ambientação da entrevista. O ritmo narrativo é pontuado por trechos em que narradora a faz o relato direto da ação narrativa presenciada naquele momento, e outros trechos em que o ritmo é desacelerado, e narradora se ocupa da descrição do ambiente, da descrição da personagem, e de comentários gerais sobre seu envolvimento com a literatura e vida pregressa. Dois exemplos de trechos em que a narradora se ocupa do relato direto da ação narrativa podem ser vistos a seguir:

> O motorista e o cozinheiro partiram do apartamento em Copacabana depois do Natal. Levavam no porta-malas do Honda Civic os cristais, a prataria e uma caixa de uísque escocês doze anos que seria consumida ao longo dos dois meses seguintes.(...)

> Na biblioteca do apartamento carioca, de frente para o mar, Laurita abriu cada uma das vinte portas do armário. Procurava em seus arquivos organizados em mais de 100 pastas numeradas e indentifcadas com uma canetinha vemelha, o racunho de sua última obra literária, *Meu Amigo Hipotálamo*, um ensaio com toques de ficção sobre a parte do cérebro que, segundo ela, é o "motor" da sexualidade humana. (PINHEIRO in PIAUÍ, 2009, p. 24)

Os dois parágrafos foram extraídos do primeiro bloco. O plano de tempo trabalhado aqui é o *presente* do texto. A narrativa traz o relato dos primeiros momentos do contato entre a repórter Daniela Pinheiro e a entrevistada Laurita Mourão. Nos trechos acima o ritmo narrativo está acelerado: a narrativa se concentra nos atos e falas dos personagens. A ação narrativa, portanto, prossegue sem interrupções. Mas ainda neste primeiro bloco a narradora utiliza recursos que retardam a ação narrativa, como a inserção de um parágrafo descritivo:

> Ela é cheia de vida. Fala com entusiasmo e sem afetação. Com gestos delicados, costuma interpretar as histórias, mudando o tom de voz, imitando sotaques e fazendo posturas corporais. Quando um interlocutor inconveniente a interrompe, ela simplesmente se cala. Salpica seus relatos com frases e expressões de meia dúzia de idiomas. (PINHEIRO in PIAUÍ, 2008, p. 24)

Nesta parta da narrativa o tempo para. A narradora interrompe a ação narrativa para, antecipadamente, descrever as características que observou na personagem ao longo da entrevista. Não temos mais o relato de eventos que guardam relação temporal entre si, onde um ato da personagem antecede outro, uma fala antecede outra. A narradora descreve a forma de falar e agir da personagem ao longo da entrevista, numa estrutura descritiva, o que é diferente de um relato de falas e atos específicos da personagem que ocorram numa sequência linear de tempo, típico de uma estrutura narrativa. O plano de tempo trabalhado ainda é o presente do texto, o momento da entrevista. Ao final do segundo bloco, após fazer uma descrição da sala de jogos da casa de Laurita Mourão, e citar a presença de uma série de quadros de fotos na parede, envolvendo pessoas famosas e pessoas anônimas, a narradora introduz pela citação direta uma fala mais longa da personagem comentando as fotos:

> Na sala de jogos, onde há uma televisão de 50 polegadas, vêem-se vários quadros de fotos com famosos e anônimos. "Sou eu, os amigos, a família e muitos dos meus amantes", ela apontou.

> E começou: “Esse aqui é o Marcelo, era íntimo do Israel Klabin. Ah, esse é um uruguaio, Jorge Sierra, muito bom de cama. Aqui é o meu amante brasileiro metido a cineasta, o Regis Furtado. Olha o Pelé. Mas nunca tive nada com ele, viu? Ele foi amante de uma pessoa da minha família. Ah, o Arnaldo Jabor também. Esse é o Bylli Blanco, meu amigo. Olha aqui, eu com o Gilberto Braga novinho. Aqui, eu e o Jamaleão; a cunhada dele era minha empregada. E aqui, montado nesse cavalo, lindo maravilhoso, o Daniel, o meu sobrinho amante, o único amor da minha vida.” (PINHEIRO in PIAUÍ, 2008, p. 24)

A partir desta fala da personagem, citada diretamente pela narradora, o perfil passa a se concentrar quase que exclusivamente no conteúdo da entrevista em si (exceção feita às citações de depoimentos de terceiros, como o do escritor Paulo Coelho, visto na seção *Foco Narrativo*). A narradora constrói a partir daí um perfil que se detém sobre segundo plano de tempo do texto, o passado da personagem. A fala do trecho citado anteriormente, mais longa do que as que vinham sendo citadas no texto, introduz este foco do texto no passado das personagens: ela fala, a partir das fotos que estão na parede da sela de jogos, sobre pessoas que fizeram parte da sua vida, e, principalmente, sobre pessoas com as quais se envolveu sexualmente. É justamente este o tema do seu livro mais polêmico, onde Laurita Mourão revelou suas aventuras sexuais com personalidades do Itamaraty. A narradora, portanto, a partir de uma pequena frase descritiva, onde faz a observação sobre os objetos da sala de jogos, que tem como conseqüência uma fala da personagem comentando as fotos na parede, joga o leitor no plano de tempo que será tratado no bloco seguinte: o passado de Laurita Mourão, que a tornou famosa nos anos 70 e 80. Nos dois primeiros blocos havia algumas menções, breves, a este passado, mas o plano de tempo dominante era o presente do texto, a narrativa contemplava com maior ênfase o momento em que a repórter foi recebida na casa de Laurita Mourão. A fala da personagem, citada acima, serve como gancho para o que a narrativa se volte, de fato, para o passado de Laurita Mourão. A mudança para o segundo plano do tempo fica explicitada no parágrafo seguinte, que abre o terceiro bloco do perfil:

> No final dos anos 70, ela provocou mal estar no Itamaraty ao publicar *À Mesa do Jantar*, um livro de memórias no qual relatou algumas de suas aventuras sexuais com embaixadores, cônsules e diplomatas estrangeiros. (PINHEIRO in PIAUÍ, 2008, p. 24)

Na passagem para o segundo plano de tempo, explicitada no texto por um marco temporal, a narradora trata do evento mais polêmico na trajetória pessoal de Laurita Mourão, o lançamento do livro que a tornou célebre. A narrativa está concentrada no passado da personagem. A narradora, após estas frases, traz informações sobre a obra, e cita falas da personagem comentando o impacto do livro naquela época, e o fato de sua publicação ter lançado seu nome à condição de celebridade, convidada para programas de televisão e inclusive reconhecida nas ruas. Após abordar este assunto, a narrativa faz um salto temporal para a vida mais recente da personagem, e trata do seu relacionamento atual, com um homem casado e mais jovem:

> Há sete anos, ela mantém um "relacionamento" que já foi estável, mas agora, segundo ela, "está mais para virtual". O namorado, casado , 49 anos mais moço, mora num estado do Sul que Laurita prefere não divulgar. Ela levantou da poltrona para busca a foto do rapaz. Queria me provar que ele era parecidíssimo com o presidente francês Nicolas Sarkozy. A semelhança, digamos, é tênue. (PINHEIRO in PIAUÍ, 2008, p. 24)

A narradora interrompe aqui o relato direto da história da personagem, pontuado por suas falas, para inserir no perfil fatos que se passaram no momento da entrevista, no presente do texto. O leitor observa, brevemente, a movimentação de Laurita Mourão no local em que concede a entrevista. A seguir a narrativa volta para o formato anterior, e se ocupa em detalhar como Laurita Mourão conheceu seu atual namorado, 49 nove anos mais moço, e que lhe serviu de motorista durante uma de suas viagens para Punta del Este (portanto, mais jovem e de uma classe social inferior). A narradora acrescenta que os amigos da personagem reagiram de forma negativa quando travaram conhecimento deste novo relacionamento, e acrescenta a fala de Laurita Mourão:

> Amigos lhe disseram que ela estava sendo explorada. "Coitados", falou, dirigindo-me uma piscadela. "Você acha que realmente estou me importando se vou ter amor verdadeiro ou não a essa altura do campeonato? Infelizmente, só não faço mais sexo por falta de mão-de-obra!" (PINHEIRO in PIAUÍ, 2008, p. 26)

O uso em sequência de dos dois períodos distintos da vida da personagem neste terceiro bloco do perfil – o lançamento do livro *À Mesa do Jantar* e seu relacionamento atual – tem um papel importante na construção da sua imagem. Reforça no texto que

algumas características observadas no passado da personagem continuam presentes na sua vida atual. A autora do livro que escandalizou o Brasil no final dos anos 70, por trazer à tona assuntos que não eram revelados ao grande público – a promiscuidade de grandes nomes do Itamaraty – continua, aos 82 anos, tratando de sua vida sexual com a mesma liberdade, sem temer, ou sequer se importar, com a censura da opinião alheia. Além da exaltação ao sexo livre, que rompe preconceitos, o prazer em chocar e o gosto pela polêmica continuam vivos.

No bloco seguinte, o quarto do perfil, a autora faz novo salto temporal, e recua na biografia de Laurita Mourão. A personagem aponta a criação que recebeu do pai com um fator determinante para a sua forma de tratar sua vida sexual. A narradora aproveita o gancho oferecido pela personagem para trazer ao leitor informações sobre o pai de Laurita Mourão. Trata-se do general Olympio Mourão Filho, personagem importante da história do Brasil em dois momentos: quando forjou o chamado Plano Cohen, falso documento que serviu de argumento a Getúlio Vargas para reprimir um suposto avanço comunista no país, e quando participou diretamente do golpe militar em 1964. O general Olympio Mourão Filho, golpista e anti-comunista conforme as informações do texto, é visto por Laurita Mourão como um pai liberal, que discutia desde cedo com a filha assuntos ligados ao sexo e ao fumo. A personagem chega a contestar a interpretação que hoje se faz da biografia do seu pai, contestação esta que lhe serviu de mote para escrever a biografia *Mourão, o General do Pijama Vermelho.* A narrativa parte das declarações da personagem a respeito da sua criação, retrocedendo no tempo da sua história pessoal, e se atém sobre um personagem secundário – o pai de Laurita Mourão. A informação é importante na construção da imagem da personagem principal. O reforço que é feito no texto sobre a origem da personagem, a defesa que a personagem faz do pai general, e mesmo a visão que a personagem revela possuir do período ditatorial no Brasil, mostram ao leitor que a mentalidade liberal que Laurita Mourão procura atribuir a si própria, com certo orgulho, ao longo da entrevista é muito peculiar, ou até mesmo contraditória. No trecho abaixo, por exemplo, Laurita Mourão revela sua opinião a respeito do período da ditadura militar no Brasil:

> No Brasil, a ditadura se tornava violenta e Laurita diz que acompanhava o endurecimento à distância. “A gente não sabia o que estava acontecendo. Eu

> soube o que ouve em detalhes só muitos anos depois", afirmou. "Tenho a impressão de que há um exagero nos relatos. As ditaduras na Argentina e no Chile foram bem piores. Lá teve rapto de bebê, essas coisas" (PINHEIRO in PIAUÍ, 2008, p. 26)

Do quarto bloco até o final do perfil (constituído, ao todo, por seis blocos), a narrativa se ocupa principalmente em reconstituir, cronologicamente, a trajetória pessoal de Laurita Mourão, partindo da sua criação pelo pai militar (onde são acrescentadas informações sobre este personagem secundário, conforme vimos anteriormente) o relato passa por seu primeiro casamento, o ingresso no Itamaraty, a mudança para a Europa, vida em Paris, e se encerra com sua campanha para deputada federal, nos anos 80. Há portanto, uma concentração no segundo plano de tempo do texto, o passado. Mas pela forma de narrar, pautada pelo uso frequente de citações diretas, o perfil faz referências breves ao primeiro plano do texto, o presente, incluindo junto a algumas falas as ações da personagem enquanto fala, revelando seu comportamento no momento da entrevista:

> "Paris, anos 60, uma mulher livre como eu, de 40 e poucos anos, corpo bem-feito ainda, onde você acha que os rapazotes interessantes iam parar? Na minha cama, pó!", disse Laurita às gargalhadas. (PINHEIRO in PIAUÍ, 2008, p. 27)

Ainda que os três blocos finais do perfil sejam dedicados principalmente ao passado da personagem, há um momento que a narradora interrompe a reconstituição da trajetória de Laurita Mourão, no quinto bloco, pra trazer informações sobre sua situação financeira atual. A narradora dedica dois parágrafos do perfil a estas informações, tomemos o primeiro como exemplo:

> Laurita leva uma vida de rica, mas não tem propriedades ou herança. Sua maior extravagância são as férias em Punta, durante as quais ela desembolsa 12 mil dólares de aluguel pela temporada. O ex-marido faliu, e o general Mourão, segundo disse, "morreu pobre como as ratas, deixou sua dentadura, um relógio carrilhão, e a aposentadoria". (PINHEIRO in PIAUÍ, 2008, p. 27)

Tratam-se de comentários diretos da narradora sobre a situação financeira atual de Laurita Mourão, seguidos pela fala da personagem. Após esta interrupção na trajetória pregressa da personagem, a narrativa retoma sua biografia a partir dos anos

80, e o perfil é encerrado com sua campanha política para deputada federal, na mesma década.

O perfil escrito por Daniela Pinheiro, portanto, trabalha com dois planos de tempo: o presente, momento da entrevista, e o passado, trajetória da personagem. Mas o plano do presente é utilizado basicamente para a ambientação da entrevista, que remete sobretudo ao passado da personagem. O leitor acompanha nas páginas do perfil uma mulher de 84 anos falando sobre sua vida, comentando os momentos que a tornaram célebre no passado, sua criação, suas aventuras sexuais, sua tentativa frustrada de ingressar na vida política. Em alguns momentos a narradora também se ocupa em informar ao leitor como está hoje a mulher que conta sua história, trazendo informações sobre seu relacionamento atual com um homem mais jovem, sobre sua situação financeira atual, ou sobre seu hábito de passar as férias em Punta del Este. Em todo caso, excetuando-se os dois blocos de abertura (ambientação da entrevista), estas interrupções da narradora são breves, e algumas vezes inseridas na forma de comentários – caso do trecho em que a narradora comenta a situação financeira atual da personagem, citado anteriormente.

O foco do perfil, portanto, está mais concentrado no passado da personagem, é a partir deste plano de tempo que o leitor conhece Laurita Mourão. O plano de tempo do presente tem um papel importante para a caracterização de Laurita Mourão, o que veremos com mais ênfase nas próximas seções (*Espaço* e *Personagem*), mas é no plano de tempo do passado que se concentram as informações que de fato tornam a personagem peculiar, devido à sua história de vida, e atraem a atenção do leitor. No que se refere ao uso dos elementos da estrutura narrativa ligados ao tempo, é pela menção freqüente ao passado da personagem que a autora constrói sua imagem no texto.

3.2.3 João Moreira Salles e o foco no presente

No perfil *O Andarilho*, João Moreira Salles relata o que observou durante os 10 dias em que acompanhou Fernando Henrique Cardoso em suas viagens pelos Estados Unidos - onde o personagem se dedica a atividades acadêmicas - e pela Europa - onde o personagem participa de um encontro de ex-governantes em Madri e faz turismo com sua família. É no plano de tempo do presente, da vida atual de Fernando Henrique Cardoso presenciada por João Moreira Salles, que se concentra a maior parte da narrativa. As menções ao passado do personagem são construídas a partir das declarações de Fernando Henrique durante estes dias. Quando o passado aparece no texto, ele está inserido num contexto mais amplo, que se refere ao presente. O passado está, por exemplo, nas falas do personagem dentro de cenas mais extensas, que se passam no plano de tempo do presente. Ou ainda em breves relatos construídos pela voz do narrador, mas que tomam por base a fala do personagem, que novamente está inserida num plano de tempo do presente. No trecho abaixo, por exemplo, o ex-presidente fala sobre o seu passado, mas o narrador informa que este relato está sendo feito durante um vôo entre Chicago e Little Rock:

> Serão quase duas horas de Chicago a Little Rock. Apertado num avião regional fabricado por canadenses – "canadenses miudinhos", segundo a comissária de bordo – Fernando Henrique retoma a narrativa de seu trajeto político e intelectual. Ele pertence a uma geração que teve a ambição de mudar a história. (SALLES in PIAUÍ, 2007, p. 29)

Os relatos que remetem ao passado, portanto, são inseridos num contexto mais amplo, que trata do cotidiano atual do personagem presenciado pelo autor. O foco no presente é anunciado já no título do perfil: *O Andarilho*. O título faz uma metáfora para a atual condição do ex-presidente, viajando de uma cidade para outra, e até mesmo cruzando o oceano, para cumprir uma agenda lotada de compromissos. Este foco na vida atual do personagem fica ainda mais evidente no subtítulo, onde, o autor faz um resumo ao leitor do que está por vir, explicitando o tempo da vida do personagem que pretende abordar:

> Em dez dias, 19 compromissos, duas palestras, quatro cidades, sete aeroportos, seis aviões, dois continentes, e dez mil quilômetros: a vida do ex-presidente Fernando Henrique Cardoso longe do poder. (SALLES in PIAUÍ, 2007, p. 27)

Tomando novamente o uso das letras capitulares como referência para fazer a divisão do perfil em blocos de parágrafos, há outro ponto importante a ser observado. Este é o único dos três perfis analisados em que todos os blocos, sem exceção, são abertos por frases que remetem o leitor diretamente à vida atual do personagem. Algumas vezes a frase de abertura do bloco faz o relato do que o personagem está falando ou fazendo. Outras vezes faz a descrição da roupa que ele está vestindo ou do ambiente onde ele está localizado. Mas o foco desta frase, invariavelmente, é o plano do presente. O leitor tem a impressão de estar acompanhando, passo a passo, o cotidiano atual do ex-presidente. Esta impressão é estimulada ao longo do texto pela a menção do horário específico em que ocorreram certas ações. Tomemos como exemplo alguns trechos aleatórios, que aparecem em momentos distintos do perfil:

> Às 11 em ponto, três pessoas entraram na sala. Não que ele soubesse do que se tratava. (...) Presidencial, de terno escuro e sobretudo azul-marinho, às 2 da tarde do dia seguinte Fernando Henrique atravessa o campus ao lado do professor Snyder.(...) Passava um pouco das 7 da manhã. De terno, carregando na mão uma pasta e o sobretudo, o ex-presidente ia empurrando uma mala espantosamente vermelha. (...) Às 11 horas e 27 minutos, o ex-presidente alcança em fim o portão C-18. Aproxima-se num quase trote, braço esticado, passagem e passaporte à mão. (..) Às 21 horas e 30 minutos, quinze horas depois de sair do seu quarto em Providence, FHC é deixado na porta do hotel. (SALLES in PIAUÍ, 2007, p. 28-31)

A menção freqüente dos horários reforça uma característica da vida atual do personagem: o ritmo frenético dos seus dias, com a agenda tomada por uma série de viagens e compromissos. O efeito dos marcos temporais espalhados ao longo do perfil é reforçado quando o narrador explicita a agenda atribulada do ex-presidente:

> A agenda de FHC lembra as excursões que fazem doze países em sete dias. Cada hora é minuciosamente ocupada. Das 16 horas e 30 minutos às 17 horas e 30 minutos, levam-no a uma recepção no amplo apartamento pessoal de Clinton, no último andar da biblioteca, com vista infinita para a cidade, o rio e a planície. (SALLES in PIAUÍ, 2007, p. 30)

Como foi observado na seção *Foco narrativo*, a narrativa se assemelha a uma câmera que persegue o personagem, revelando detalhes do que ele está fazendo a cada momento. Importa para os fins desta seção observar que o autor atrai a curiosidade do leitor para a vida atual de Fernando Henrique Cardoso, abordando um cotidiano que envolve inclusive eventos de foro íntimo, como o relato do personagem tentando encontrar uma posição cômoda para dormir em uma poltrona, num intervalo de descanso entre um e outro compromisso:

> Das 17h45 às 18h, descanso. FHC é levado a um quartinho com duas poltronas e um sofá curto. Tira a almofada da poltrona, ajeita-a na cabeceira do sofá, deita-se. Vira de lado e encolhe as pernas – a posição fetal é a única viável. Pede que apaguem a luz. (SALLES in PIAUÍ, 2007, p. 30)

O foco do trecho está no *agora*, no presente do texto. O narrador abre o parágrafo com o uso de um marco temporal, que informa o leitor sobre o horário específico em que o personagem se dirigiu ao quarto e o tempo que dispunha para descansar. Observamos neste trecho um recurso que não parece nos outros perfis analisados: o autor utiliza o tempo verbal no presente para relatar as ações do personagem. Isto aproxima o leitor do momento em que os eventos ocorreram e reforça no texto o foco no plano do presente, na vida atual do personagem. O uso do tempo verbal no presente também seve para destacar um ritmo narrativo bastante acelerado, baseado sobretudo no relato de ações contínuas e sucessivas do personagem.

Devemos reiterar aqui que um ritmo narrativo acelerado, tomando-se como base os elementos da estrutura narrativa listados por Coimbra (1992), não implica uma narrativa onde um longo tempo da história do personagem seja reduzido num pequeno espaço do discurso (onde, por exemplo, eventos que se prolongaram por vários anos aparecem em poucas linhas). Pelo contrário: o ritmo narrativo acelerado é caracterizado pelo relato da ação narrativa seguindo sua seqüência cronológica, sem grandes saltos temporais. Ou ainda, sem grandes interrupções do narrador para, por exemplo, tecer comentários sobre o que está sendo relatado.

O perfil de João Moreira Salles é marcado por longos trechos de ritmo narrativo acelerado, que destacam as ações e falas do personagem, mas também por breves momentos em que este ritmo é retardado pelo narrador. Demonstraremos a seguir um

momento do texto em que o retardamento do ritmo narrativo ocorre de forma bastante clara: o segundo bloco do perfil é utilizado pelo narrador como uma pausa na ação narrativa que vinha ocorrendo no primeiro bloco e que, após o término da pausa, continua ocorrendo no terceiro.

O primeiro bloco do perfil é caracterizado por um ritmo narrativo acelerado. Ainda que ocorram pequenas interrupções do narrador para fazer comentários sobre o personagem, ou ainda o uso do discurso indireto para reproduzir parte das falas da personagem (recursos que retardam o ritmo), não há saltos no tempo, e a narrativa segue uma seqüência cronológica linear. O leitor tem acesso, basicamente, ao relato de uma manhã de trabalho de Fernando Henrique. O personagem é visto conferindo suas mensagens no computador, remarcando o horário de vôos, dando uma entrevista para uma repórter do *Miami Herald* e, no último parágrafo do bloco, o narrador relata o encontro de Fernando Henrique com Daniel Ferrante, personagem secundário:

> Ao meio-dia, um rapaz apareceu na porta. De esguelha, FHC deu uma espiada na agenda. Daniel Ferrante, paulista, 30 anos, desde 2000 nos Estados Unidos, doutor em física por Brown e agora aluno do pós-doutorado. Tinha hora marcada. “Como posso te ajudar?”, perguntou o ex-presidente, indicando-lhe a mesa redonda. Ferrante se ajeitou na cadeira e, em voz baixa, disse: “Presidente, eu quero voltar. Então a minha pergunta é: existe um projeto para o Brasil?” (SALLES in PIAUÍ, 2007, p. 27)

O parágrafo acima é aberto por um marco temporal. A seguir, o narrador faz uma breve descrição do personagem secundário e a ação narrativa prossegue, iniciando a transcrição do diálogo entre os dois personagens. No entanto, após a pergunta feita por Daniel Ferrante não observamos a seqüência do diálogo, mas um corte direto para o segundo bloco, onde o tempo da narrativa é interrompido pela inserção de uma estrutura descritiva:

> Fernando Henrique está instalado na sala 218 da Rhode Suíte, no Thomas J. Watson Jr. Institute for International Studies. É uma sala confortável e impessoal: bancada para o computador, mesa redonda para reunião, duas fileiras de estantes repletas de *journals* de estudos latino-americanos, dezenas de exemplares do mesmo número. FHC guarda seus livros, não mais de vinte, ao alcance da mão. Uma grane janela dá para a rua. Brown significa honorários. “Quando deixei a presidência, fiquei assustado e me perguntei: como vou sobreviver?” (SALLES in PIAUÍ, 2007, p. 27)

O tempo da narrativa é interrompido e o narrador se ocupa em descrever a sala de Fernando Henrique na Universidade Brown. A seguir, a narrativa é retomada, mas não do ponto onde havia sido interrompida. Há uma quebra na seqüência cronológica. A fala de Fernando Henrique na última linha deste trecho não ocorre no mesmo plano de tempo que vínhamos acompanhando no trecho anterior (diálogo entre Fernando Henrique e Daniel Ferrante). Os parágrafos seguintes ao que foi citado acima abordam, através da narrativa em terceira pessoa e da citação direta das falas do personagem, as medidas tomadas pelo ex-presidente para garantir sua sobrevivência quando deixou a presidência da república: a fundação do Instituto Fernando Henrique Cardoso, no Brasil, e o contrato de cinco anos com a Universidade Brown, no Estados Unidos. O narrador estabelece neste segundo bloco uma entrevista direta com o personagem principal, onde o ex-presidente esclarece os motivos que o levaram a assinar o contrato com a universidade norte-americana. Após esta entrevista o terceiro bloco é aberto retomando a ação narrativa que havia sido interrompida anteriormente. Ou seja, temos a continuação do diálogo entre Fernando Henrique e Daniel Ferrante: "'Qual é a tua área?' pergunta a Daniel Ferrante. 'Física teórica, partículas elementares, altas energias...' 'Mas isso está muito fora de moda!', interrompe-o o ex-presidente" (SALLES in PIAUÍ, 2007, p. 28)

Recapitulando: há um ritmo narrativo acelerado no primeiro bloco, que segue em seqüência cronológica os eventos que ocorrem em uma manhã de trabalho do personagem até o momento do diálogo com Daniel Ferrante. A seqüência cronológica é subitamente interrompida no segundo bloco por frases descritivas, que paralisam o tempo da narrativa, e por uma seqüência narrativa que se refere a outro plano de tempo, onde o autor faz uma entrevista direta com o personagem. No terceiro bloco, o diálogo entre Fernando Henrique e Daniel Fernandes é retomado do ponto onde havia parado. Portanto o segundo bloco do perfil, além de interromper a ação narrativa pelo uso da estrutura descritiva, interrompe a seqüência cronológica linear que vinha sendo seguida até então. Esta interrupção, onde o narrador realiza uma entrevista à parte com o personagem, tem a função de explicar ao leitor o que Fernando Henrique está fazendo naquele ambiente, quais são suas novas atribuições, e porque escolheu se dedicar à vida acadêmica. Após a interrupção do segundo bloco, a seqüência

cronológica prossegue normalmente até o final do perfil. O narrador fará outras interrupções no ritmo narrativo, seja para inserir comentários e descrições, seja para reproduzir indiretamente a fala dos personagens, mas os eventos da narrativa seguirão sua ordem cronológica, conforme ocorreram na realidade. O respeito à seqüência cronológica linear fica explicitado no texto pelo uso contínuo dos marcos temporais. Além dos marcos temporais que fazem menções a horas específicas, já citados anteriormente, o narrador utiliza marcos menos precisos, mas que também têm a função de expressar a passagem do tempo:

> Depois do almoço, novo encontro, agora com alunos escolhidos por mérito e excelência. (...)
> De banho tomado e terno repassado, FHC assumia na noite seguinte, o pódio do auditório de Chapel Hill.(...)
> À noite, Fernando Henrique vai a um restaurante especializado em cabrito, sua primeira refeição européia. (...)
> Para o último jantar de FHC em Madri, no dia seguinte, ele, dona Ruth e um casal de amigos vão a um restaurante simplíssimo, quase um botequim. (...)(SALLES in PIAUÍ, 2007, p. 28-32)

O narrador também utiliza formas alternativas de expressar a passagem do tempo, que não o uso explícito de marcadores temporais. No trecho abaixo, Fernando Henrique está fazendo uma palestra para estudantes. O ex-presidente inicia sua palestra com uma piada. Há seguir, há um breve intervalo até que sua fala prossiga:

> “Quero corrigir o professor de vocês. Não é verdade que estudo a questão do desenvolvimento há quarenta anos. Estudo há cinqüenta”. Funciona, em parte. Ouvem-se risadinhas.
> Toca um celular, alguém boceja, uma menina abre o caderno e, de caneta em punho, se prepara pra anotar. FHC fará uma recapitulação do conceito de desenvolvimento, da década de 60 até o presente. “Nosso trabalho era uma crítica ao capitalismo.” (SALLES in PIAUÍ, 2007, p. 29)

Para expressar o tempo que se passa entre a piada de Fernando Henrique e a retomada de sua fala, o narrador relata numa frase uma série de ações que ocorrem na sala, separadas por vírgula. Aqui, é a própria seqüência de ações que caracteriza a passagem de tempo. Em algumas das ações narradas, como o toque do celular e o bocejo de um estudante, o leitor percebe a indiferença de parte dos estudantes presentes na sala ante a fala de um ex-presidente de outro país. Na mesma frase, portanto, o narrador obtém o efeito de explicitar a passagem do tempo e ainda traz

informações sobre o comportamento de parte dos estudantes ante a presença de Fernando Henrique. É uma forma de expressar a passagem do tempo diretamente pelo relato de ações narrativas.

O perfil *O Andarilho*, portanto, utiliza um plano de tempo dominante, que se refere aos dez dias em que João Moreira Salles acompanhou Fernando Henrique Cardoso. Este plano de tempo é utilizado para transmitir ao leitor o momento atual da vida do personagem. O uso constante de ritmos narrativos acelerados, que envolvem o destaque da ação narrativa, e o uso de uma seqüência cronológica linear (que só é interrompida no segundo bloco), aprofundam o foco no plano do presente, acentuando no personagem do texto um momento do ex-presidente pouco conhecido pelo leitor: sua vida longe do poder.

3.3 Espaço

Se a imagem do personagem principal do perfil, como vimos na seção anterior, passa pelo relato de eventos que aconteceram na sua vida (presenciados ou não pelo autor), devemos acrescentar agora que estes eventos ocorrem em num espaço determinado. Este espaço pode ser descrito diretamente pelo narrador, utilizando-se uma estrutura descritiva, ou indicado de forma indireta no texto, no decorrer da própria ação narrativa. Os elementos da narrativa que tratam do espaço, conforme Coimbra, podem abordar aspectos distintos. O autor lista três aspectos: o espaço físico (onde os elementos tratam dos cenários onde se desenrolam as ações e dos objetos que compõem estes cenários); o espaço social (ligado ao uso de personagens-tipos, que caracterizam determinada classe social); e o espaço psicológico (onde se faz referência a uma certa atmosfera psicológica presente no ambiente, deduzida pelo leitor a partir do comportamento dos personagens).

Os elementos que tratam do espaço, segundo Coimbra, podem assumir uma função importante na caracterização dos personagens da narrativa. No caso do gênero perfil, objeto de estudo deste trabalho, informações que dizem respeito ao espaço físico

revelam característica importantes do personagem principal do texto. Observações sobre a decoração da casa de um personagem, ou sobre os objetos encontrados em seu ambiente de trabalha, por exemplo, podem caracterizar indiretamente o personagem, revelando traços da sua personalidade. Esta função também pode ser exercida pela descrição de objetos de uso pessoal do personagem, como as roupas que veste. Nesta seção nos ocuparemos em analisar como o espaço é utilizado nos perfis selecionados para construir a imagem do personagem principal.

3.3.1 O espaço em Roberto Kaz

No perfil *Eurico, @#%*, o cenário mais detalhado por Roberto Kaz é o ambiente de trabalho do personagem principal. A importância deste local para o personagem é ressaltada em certo momento do texto pela citação de um biógrafo e da fala do próprio Eurico Miranda:

> Seu biógrafo, José Loureiro, diz que o dirigente "mora no Vasco. E eventualmente, aparece em casa". O cartola confirma: "Minha mulher nunca vai me pedir pra ficar menos em São Januário" (KAZ in PIAUÍ, 2008, p. 31).

Esta relação do personagem com o seu ambiente de trabalho, tratando-o como se de fato fosse sua residência, é bastante significativa para a caracterização de Eurico Miranda no perfil. Ao longo do texto, há momentos em que o narrador demonstra a intenção do personagem em vincular a imagem do clube de futebol que preside à sua imagem particular, como no trecho abaixo:

> Quem entra em São Januário pelo portão principal, e desce para o gramado, se depara com uma obra da gestão de Eurico Miranda, intitulada Calçada da Fama. São centenas de placas de mármore cravadas no chão, alinhadas em filas de sete, cada qual com o nome de um torcedor benemérito. Na primeira fileira, estão os nomes dele, da esposa Sylvia e do neto, Pedro. Na segunda, o filho Mário. Na terceira fila Euriquinho, e sua esposa, Luisa. Na quarta, Álvaro e Sulvia Alexandra. Não há o nome de um único jogador – nem de Romário o Roberto Dinamite, ídolos maiores de Vasco (KAZ in PIAUÍ, 2008, p. 30).

Ao situar o leitor no ambiente do estádio, o narrador demonstra que um espaço de destaque do clube é reservado para prestar homenagens, principalmente, a Eurico Miranda e a membros da sua família. É inserida na descrição da obra intitulada *Calçada da Fama* a informação de que alguns personagens célebres do clube – ex-jogadores que se tornaram ídolos do Vasco – são ignorados neste espaço. Pela descrição do espaço o narrador informa que Eurico Miranda é um homem egocêntrico, que não se sente constrangido em realizar obras no estádio São Januário com o claro objetivo de enaltecer seu próprio nome. O egocentrismo de Eurico Miranda, e outras características psicológicas que decorrem desta primeira, são trabalhados ao longo do perfil como traços importantes da sua imagem. Cabe ressaltarmos, para os fins desta seção, que os uso de elementos narrativos e descritivos ligados ao espaço auxiliam a construção desta imagem.

Tomando novamente o uso das letras capitulares do texto como referência para dividi-lo em blocos de parágrafos, observamos que na segunda parte do perfil (constituído ao todo por nove partes), Roberto Kaz concentra as informações que dizem respeito ao gabinete de Eurico Miranda. O narrador informa que o gabinete do presidente é o único do estádio, e é lá que todas as decisões são tomadas. A seguir há parágrafos de estrutura descritiva, dedicados a um detalhamento de sua decoração, como nos trechos abaixo:

> O gabinete é divido em duas partes. A ante-sala, para reuniões, é composta de uma mesa com dez cadeiras de couro e um pufe branco e preto, com desenhos da Cruz de Malta. Nas paredes, há treze fotos ampliadas de times campeões do Vasco – todos em períodos em que Miranda, como vice ou presidente de futebol, estava à frente do clube. Ele aparece em dez das fotos, de terno o suspensório, com a taça a seus pés.
> Perto da entrada do banheiro, fica um retrato a óleo do navegador Vasco da Gama e uma foto em preto-e-branco de Miranda com o apresentador Chacrinha, vascaíno fanático. Outra parede abriga uma imagem do Cristo Redentor, incrementada com uma cruz de Malta no peito, e uma fotografia do dirigente, cercado pelo time, durante a comemoração do milésimo gol de Romário (um tratamento na imagem fez com que todos na foto, à exceção do colorido dirigente, apareçam em preto-e-branco.) (KAZ in PIAUÍ, 2008, p. 28).

Novamente há um reforço, através da descrição do espaço, na caracterização de Eurico Miranda como um personagem egocêntrico. As fotos que decoram o gabinete, mesmo as que dizem respeito às conquistas do clube, destacam a imagem do dirigente.

Mesmo numa fotografia em que o jogador Romário deveria ser o protagonista do evento, o narrador comenta que há um tratamento na imagem para que Eurico Miranda fique destacado. As fotos presentes no gabinete ressaltam que Eurico Miranda associa diretamente sua própria imagem aos momentos vitoriosos do Vasco. Trata-se de um dirigente centralizador, que procura tomar para si o papel de protagonista nos momentos gloriosos do clube.

A imagem de um personagem egocêntrico é deduzida não apenas pela menção às fotografias que decoram o gabinete; em outros momentos do perfil, a descrição da posição de certos objetos na sala também servem como uma forma de caracterização:

> Na mesa do dirigente há cinco caixas de Cohiba, quatro folhas de plástico, papéis, fotos da família e uma infindade de escudos, troféus, mascotes e imagens de santos, todos voltados para o presidente. Na direção oposta, a do interlocutor, existe apenas uma foto, do seu neto Pedro, ainda bebê, com a frase: "Não perturbem o vovô" (...)
> A Sala inteira conta com um único computador, sobre a mesa do cartola. Quem precisa checar os e-mails é obrigado a faze-lo sob a sua observação (KAZ in PIAUÍ, 2008, p. 28).

A organização dos objetos no gabinete é feita de modo a ressaltar a superioridade hierárquica de Eurico Miranda ante os demais. A informação de que o único computador da sala está sempre voltado para o presidente, demonstra uma necessidade do personagem de reafirmar sua posição de poder, de centralizar em si o controle do que acontece no gabinete. .

Há um objeto em particular que é bastante explorado pelo narrador para a caracterização do personagem: o charuto cubano *Cohiba*. A relação do personagem com este objeto ressalta aspectos importantes da sua imagem no texto. Primeiramente, podemos observar que a partir deste objeto (e da relação do personagem com o objeto) o narrador utiliza um dos recursos listados por Tom Wolfe (2005) como fundamentais aos textos do Novo Jornalismo: a representação do *status* de vida do personagem. O hábito de fumar charutos cubanos, de custo elevado, revelam ao leitor o padrão de vida que o personagem procura ostentar:

> A presença de Eurico Ângelo de Oliveira se faz sentir pelo odor. Ao 63 anos, ele é um homem corpulento, que chega a acender dez charutos por dia, embora jogue fora metade deles. “A maioria, já descarto só de enconstar”, contou. (...) Agora, só fuma o cubano Cohiba, especialmente Siglo II, que custa mais de 50 reais cada (KAZ in PIAUÍ, 2008).

Além de representar o *status* de vida do personagem, o charuto cubano também é utilizado pelo narrador para ressaltar outras características do personagem, como o tratamento que ele dispensa às opiniões alheias. Isto fica evidente nesta fala do personagem: “Toda vez que dizem que eu estou $@$#@&, acendo um charuto.E às vezes acendo só para sacanear quem está do lado” (Kaz, in:*piauí*, 2008). O personagem, além de não ceder ante as críticas, faz questão de demonstrar sua indiferença numa postura agressiva. Ante interlocutores que se incomodam com o cheiro da fumaça, ele responde acendendo um novo charuto. Esta forma peculiar do personagem se relacionar com as pessoas decorre de características que observamos anteriormente (seu egocentrismo, sua auto-suficiência), que podem ser deduzidas pelo leitor a partir dos comentários do narrador sobre certos espaços do Estádio São Januário, sobre a decoração do ambiente de trabalho do personagem e sobre a disposição dos objetos neste ambiente. Ou seja: o narrador, no que se refere aos elementos do texto ligados ao espaço, faz uma caracterização do personagem partindo da descrição do cenário e dos objetos que compõem o cenário, e esta caracterização é reiterada e aprofundada quando o narrador se detém sobre um objeto específico - neste caso, o charuto cubano.

Devemos citar ainda outro momento em que este objeto, o charuto cubano, é utilizado para reforçar a caracterização do personagem. Trata-se de um aspecto semelhante ao que vimos anteriormente, a forma do personagem se relacionar com outras pessoas:

> O primeiro gol vascaíno saiu aos trinta minutos, de pênalti. Em comemoração, ele deu uma baforada no charuto e jogou a ponta pela janela, sobre a passagem que leva às cadeiras especiais (KAZ in PIAUÍ, 2008).

Esta cena bastante é significativa quanto à caracterização psicológica de Eurico Miranda. Ele está em seu gabinete, com vista para o campo de futebol, assistindo à partida entre Vasco e Rezende. Num parágrafo anterior o narrador havia citado um grito

de guerra que estava sendo entoado pela torcida, fazendo críticas agressivas ao dirigente. Eurico Miranda, então, comemora o gol do Vasco jogando a ponta do charuto sobre a torcida. Nesta atitude vemos um desprezo do personagem pelas pessoas que estavam lhe criticando. Ele se coloca numa posição acima da torcida, fumando um charuto caro e jogando o resto deste charuto sobre as pessoas que clamavam pelo seu afastamento da dirigência do clube. O mesmo objeto que ressalta o *status* de vida elevado que o dirigente procura ostentar, neste gesto indica o desprezo que ele sente por aqueles que, na sua visão, estão abaixo de si, numa posição inferior.

Através de estruturas narrativas e descritivas, Roberto Kaz utiliza elementos ligados ao espaço, que compreendem o cenário onde os eventos se desenrolam e os objetos que compõem o cenário, para a caracterização do personagem principal. Aliando estes elementos aos que analisamos em outras seções, o autor revela características psicológicas que auxiliam na construção da imagem do personagem principal do perfil.

3.3.2 O espaço em Daniela Pinheiro

No perfil sobre Laurita Mourão, como vimos nas seções anteriores, Daniela Pinheiro focou o texto sobretudo na entrevista que realizou com a personagem. O cenário que aparece em mais destaque no texto, portanto, é o local onde se deu esta entrevista: o apartamento de Laurita Mourão. No primeiro parágrafo do perfil a narradora introduz o leitor neste ambiente:

> O motorista e o cozinheiro partiram do apartamento em Copacabana depois do Natal. Levavam no porta-malas do Honda Civic os cristais, a prataria e uma caixa de uísque escocês doze anos que seria consumida ao longo dos dois meses seguintes. O destino deles, Punta del Este, ficava a 2200 quilômetros, a serem vencidos em três dias de estrada. Há vinte verões, Laurita Mourão de Irazabal passa férias no balneário uruguaio Ela foi de avião. “Não tenho mais saúde”, disse, dias antes de embarcar. “Quando chego lá já está tudo arrumado, só preciso ligar a internet. Não consigo ficar sem e-mail” (PINHEIRO in PIAUÍ, 2009, p. 24).

Neste trecho, o espaço onde ocorre a entrevista é revelado no decorrer de uma ação narrativa. Ou seja, ao invés de utilizar um bloco descritivo, congelando o tempo da ação para inserir informações detalhadas do ambiente onde ocorrerá a entrevista, a autora insere estas informações numa estrutura narrativa, no decorrer dos eventos. Acompanhando o relato de uma ação que envolve dois personagens secundários – o motorista e o cozinheiro – o leitor é informado de que esta ação se passa num apartamento em Copacabana. Além da localização do cenário da entrevista, neste trecho observamos o uso de um dos recursos citados por Tom Wolfe (2005): a representação do *status* de vida da personagem. Através deste recurso, segundo Tom Wolfe, o narrador revela "o padrão de comportamento e posses por meio do qual a pessoa expressa sua posição no mundo ou o que ela pensa que é seu padrão ou o que gostaria que fosse" (Wolfe, 2005, p. 55). No trecho citado do perfil, a narradora revela que Laurita Mourão possui dois empregados particulares, mobilizados para organizar suas férias de verão em Punta del Este. Na frase seguinte, temos a informação de que o automóvel utilizado pelos empregados é um *Honda Civic*, e que eles estão transportando "os cristais, a prataria, e uma caixa de uísque escocês doze anos". Há, portanto, uma série de elementos indicando que o padrão de vida da personagem principal, seu *status* de vida, é elevado: a personagem possui empregados particulares, o destino da sua viagem de férias é num local conceituado, possui um automóvel luxuoso (utilizado, neste caso, apenas para o deslocamento dos seus objetos, posto que, no mesmo parágrafo, o narrador informa que ela viaja de avião), e leva para as férias objetos de alto valor. Além de servir para caracterizar o padrão elevado (no que diz respeito ao custo financeiro) de vida da personagem, a menção aos objetos que são transportados traz outra informação peculiar sobre Laurita Mourão: a personagem consome uma caixa de uísque escocês durante os dois meses de viagem. Este hábito implica não apenas um padrão de vida elevado, mas também a caracterização de uma personagem que, aos 82 anos de idade, ainda se permite um comportamento marcado pelos excessos – neste caso, o excesso no consumo de bebidas alcoólicas. Estas informações, que dizem respeito ao padrão de vida da personagem e ao seu comportamento marcado pelo excesso, é inserida anteriormente no texto, já no subtítulo do perfil:

> As escaldantes aventuras da autora de incesto *Incesto em Segundo Grau*, Laurita Mourão, que aos 82 anos leva uma caixa de uísque para as férias de verão em Punta del Este (PINHEIRO in PIAUÍ, 2009, p. 24).

A abertura do segundo parágrafo tem uma estrutura semelhante à que observamos no primeiro: a narradora faz a ambientação da entrevista, citando o cenário onde ela ocorre, dentro de um ação narrativa. Desta vez, o centro da ação narrativa é a personagem principal, Laurita Mourão:

> Na biblioteca do apartamento carioca, de frente para o mar, Laurita abriu cada uma das vinte portas do armário. Procurava em seus arquivos, organizados em mais de 100 pastas e identificados com uma canetinha vermelha, o racunho de sua última obra literária, *Meu Amigo Hipotálamo*, um ensaio com toques de ficção sobre a parte do cérebro que, segundo ela, é o "motor" da sexualidade humana (PINHEIRO in PIAUÍ, 2009, p. 24).

Na primeira linha há um reforço na definição do *status* de vida da personagem: além do seu apartamento se localizar em Copacabana, como havia sido informado no parágrafo anterior, ele é "de frente para o mar". A personagem, portanto, vive num local valorizado da cidade. Na frase seguinte, elementos que se referem ao espaço novamente caracterizam uma personagem exagerada. Se no parágrafo anterior este exagero estava destacado na quantidade de álcool que ela consome nas férias, aqui aparece nas 100 pastas de arquivos, espalhadas em vinte gavetas, cuja quantidade chega a dificultar a localização do rascunho de uma obra específica. Devemos destacar ainda que, a partir deste parágrafo, a ambientação passa a servir como um gancho para a narradora inserir no texto o conteúdo da entrevista realizada. Neste caso, além de descrever brevemente a biblioteca do apartamento (um dos cenários onde ocorre a entrevista), a narradora cita um objeto específico – o rascunho da última obra literária de Laurita Mourão – para introduzir no texto os primeiros comentários sobre um dos temas abordados na entrevista: a produção literária da personagem, marcada por livros sobre sexo. O mesmo recurso pode ser observado no trecho abaixo:

> Na sala de jogos, onde há uma televisão de 50 polegadas, vêem-se vários quadros de fotos com famosos e anônimos. "Sou eu, os amigos, a família e muitos dos meus amantes", ela apontou. (PINHEIRO in PIAUÍ, 2009, p. 24)

Novamente, a narradora parte da ambientação da entrevista, onde são mencionados objetos que ressaltam a característica de uma personagem exagerada e de *status* de vida elevado, e utiliza a menção a determinado objeto como gancho para inserir o conteúdo da entrevista. Neste caso, o exagero e o *status* de vida elevado estão na menção à televisão de 50 polegadas, e os quadros na parede servem como gancho para a personagem falar sobre amigos, parentes e, principalmente, seus inúmeros amantes. O liberalismo sexual que marca a biografia de Laurita Mourão é outro tema que será aprofundado ao longo da entrevista.

A partir destas inferências, podemos concluir que os elementos ligados ao espaço são utilizados no perfil *A Amiga do Hipotálamo* com três objetivos. O primeiro, trata da localização propriamente dita da entrevista, situando o leitor quanto ao local onde se deu a entrevista. O segundo objetivo é a caracterização da personagem. Como vimos, o cenário da entrevista traz uma série de informações que servem tanto para demonstrar o padrão elevado de vida de Laurita Mourão, quanto seu gosto pelo excesso. Essas características, que podem ser deduzidas pelo leitor nos trechos que citamos anteriormente, são explicitadas pela narradora no trecho abaixo:

> Voltou para o Rio no final dos anos 80 e foi morar num apartamento de 450 metros quadrados (hoje com sinais eloqüentes da ação do tempo e da maresia), decorado com excesso de móveis, quadros, cortinas, tapeçarias, e fotografias desbotadas.
> No hall de entrada há um conjunto de pias de banheiro em mármore Carrara com louça pintada à mão, importado do apartamento que pertencia ao jazzista Duke Ellington. A sala principal abriga o piano de cauda Steinway comprado em trinta prestações nos Estados Unidos. Estão à mostra uma coleção de broches da filha, cartazes de cinema, cachos de uva feitos em pedra, candelabros, almofadas de crochê e muitos, muitos livros. (PINHEIRO in PIAUÍ, 2009, p. 24)

O excesso na decoração é explicitado pela narradora, e este excesso é o reflexo da um característica da personagem. Além disso, a menção às fotografias desbotadas remete ao apego da personagem a seu passado. Como vimos na seção anterior, é justamente este período, o passado de Laurita Mourão, que será o mais explorado ao longo do perfil. O terceiro objetivo da ambientação, por fim, é utilizar os objetos que compõe o cenário como gancho para a inserção no perfil do conteúdo da entrevista. No que se refere ao espaço, portanto, Daniela Pinheiro utiliza elementos que situam o leitor

no local onde se deu a entrevista, oferecem uma caracterização inicial da personagem e introduzem no texto os temas da entrevista.

3.3.3 O espaço em João Moreira Salles

O espaço é um elemento importante no perfil *O Andarilho*. Como vimos na seção anterior, neste texto João Moreira Salles procura mostrar ao leitor a vida atual (tomando-se como referência o período em que o perfil foi escrito) do ex-presidente Fernando Henrique Cardoso. Esta vida atual é marcada pelas viagens constantes do personagem e por sua relação com os espaços pelos quais transita. O próprio título do perfil indica esta característica. A metáfora *O Andarilho* remete a um personagem que parece não ter residência fixa, que passa boa parte do tempo perambulando por locais diversos. No antetítulo, João Moreira Salles dá uma primeira indicação do amplo espaço que o personagem percorre num curto período de tempo:

> Em dez dias, 19 compromissos, duas palestras, quatro cidades, sete aeroportos, seis aviões, dois continentes e dez mil quilômetros: a vida do ex-presidente Fernando Henrique Cardoso longe do poder (SALLES in PIAUÍ, 2007, p. 28).

O itinerário percorrido pelo personagem contempla cidades dos Estados Unidos e da Europa. Nos Estados Unidos, o ex-presidente é visto cumprindo as obrigações acadêmicas decorrentes de seu contrato com a Universidade Brown, que envolvem as cidades de Providence (sede da universidade, no estado de Rodhe Island), Little Rock (Chicago), e Chapel Hill (Calorina do Norte). Por fim o presidente participa de um encontro de ex-governantes em Madri, na Espanha, e aproveita para fazer turismo na cidade acompanhado pela esposa e pela neta. No decorrer destas viagens o personagem é visto em ambientes diversos (sala de trabalho, restaurantes, aeroportos, campi universitários, museu, etc.).

Nos eventos que se passam nas cidades norte-americanas o perfil destaca um conflito característico deste momento da vida do personagem: o ex-presidente, para sobreviver financeiramente, é obrigado a viver (ainda que não em caráter permanente)

num país com o qual não possui grande afinidade. Isto fica explicitado pelo narrador no segundo parágrafo, onde o narrador faz um comentário bastante significativo quanto à relação do ex-presidente com os Estados Unidos: “FHC e os EUA não forma uma parceria ideal. A América, para ele, é como a madrinha excêntrica, que provê – convive-se com ela mais por necessidade que por gosto” (SALLES in PIAUÍ, 2007, p. 27). Através desta metáfora, João Moreira Salles faz a primeira abordagem deste conflito do ex-presidente. A relação do personagem com o espaço é abordada novamente quando, na segunda parte do texto, o autor insere uma estrutura descritiva para comentar a sala que Fernando Henrique ocupa na Universidade Brown:

> Fernando Henrique está instalado na sala 218 do Rhode Suite, no Thomas J. Watson Jr. Institute for Internacional Studies. É uma sala confortável e impessoal: bancada para o computador, mesa redonda para reuniões, duas fileiras de estantes repletas de *journals* de estudos latino-americanos, dezenas de exemplares do mesmo número. FHC guarda seus livros, não mais de vinte, na prateleira sobre o computador, ao alcance da mão. Uma grande janela dá para a rua. Brown significa honorários. “Quando deixei a presidência, fiquei assustado e me perguntei: como vou sobreviver?” (SALLES in PIAUÍ, 2007, p. 27).

A sala onde o personagem está instalado é definida como “impessoal”. Pela descrição do cenário, vemos que se trata basicamente de um ambiente de trabalho. O personagem está ali de passagem e, portanto, não chegou a imprimir no ambiente traços da sua personalidade. O que há de mais pessoal na sala são os livros da prateleira. Não há quadros ou retratos na parede. Em outras palavras: não há uma relação mais íntima do personagem com o seu ambiente de trabalho, e esta informação é fornecida ao leitor, num primeiro momento, pela descrição do cenário. O personagem está ali exclusivamente pelo dinheiro, o que fica reforçado ao final do parágrafo pelo comentário do narrador e pela citação da fala do próprio Fernando Henrique. Através desta relação do personagem com o espaço, João Moreira Salles constrói a imagem de um ex-presidente que, afastado do poder, luta pela sua sobrevivência financeira. No decorrer do perfil surgem cenas em que Fernando Henrique é visto com um cidadão comum, correndo contra o tempo para cumprir todos os compromissos que assumiu, nos mais diversos locais. Nestas cenas o narrador explora o conflito do personagem com um ambiente que por vezes parece lhe ser hostil:

> Às 13 horas e 30 minutos, sai em busca de um restaurante, sempre espantado com a quantidade de gente, com a obesidade generalizada, com o excesso de tudo. Ao avistar dois assentos vazios no balcão de um bar, instala-se antes que sejam ocupados. Acima de sua cabeça, há três TVs ligadas em três canais diferentes, um deles de *rap*. "Este é um país muito barulhento", constata, quase gritando para ser ouvido. Sua salada *Caesar* lhe chega direto da geladeira, envolta em celofane. Ele ajuda com *Coca light*. (SALLES in PIAUÍ, 2007, p. 27).

Nesta cena Fernando Henrique está no aeroporto de Atlanta, no intervalo entre o vôo que lhe trouxe de Providence e a conexão que lhe levará até Raleigh Durham, para seu próximo compromisso. Na primeira frase temos a ação narrativa do personagem buscando um restaurante, que inclui uma descrição do ambiente e, ao mesmo tempo, a reação negativa do personagem a este ambiente. Nas frases que seguem o narrador descreve o bar escolhido por Fernando Henrique para fazer sua refeição, e, a partir daí, cita um comentário de desagravo do personagem quanto ao excesso de barulho. O desconforto do personagem com o ambiente restrito do bar ganha, em sua fala, uma dimensão mais ampla, e passa a implicar seu desconforto em relação a um aspecto da cultura norte-americana. Portanto, o narrador parte da descrição do espaço físico do local para abordar o conflito do ex-presidente com os Estados Unidos. Outro elemento utilizado neste e em outros momentos do texto para reforçar este conflito refere-se à alimentação. Fica evidente que a comida servida no aeroporto é de má-qualidade. Em outro momento do perfil, o problema da comida deixa de se restringir aos bares de aeroporto, e passa a se referir aos hábitos alimentares dos norte-americanos:

> Depois de três dias à base de lanchonetes de aeroporto, Fernando Henrique senta-se feliz à mesa de um restaurante de verdade. Como é domingo, o que encontra é um *brunch*. Desconfiado, investiga o conteúdo de salvas de prata e rescaldeiros. Pega um prato e se serve, não sem antes consultar o cartãozinho de cada iguaria. Evita combinações menos ortodoxas. Ao redor, pessoas misturam costeletas de caneiro com panquecas, salmão com rabanada. "A Ruth sempre diz que os Estados Unidos precisam ler Lévi-Strauss. O cru e o cozido, o doce e o amargo, esses contrastes. Uma coisa é uma coisa, outra coisa é outra coisa. Eles misturam tudo", diz, apontando um prato vizinho com indícios de peixe e melancia (SALLES in PIAUÍ, 2007, p. 31).

Nestas cenas, João Moreira Salles reforça o comentário que havia feito no início do perfil, citado anteriormente, onde afirmava que o ex-presidente convive com os Estados Unidos "mais por necessidade do que por gosto". O que fica claro para o leitor, nos parágrafos do perfil que tratam da relação do personagem com o espaço, é que

este conflito do ex-presidente está relacionado à cultura norte-americana em si, com o comportamento da população, é neste contexto que o personagem se sente fora do seu ambiente natural. Este conflito aparece principalmente nas cenas em que Fernando Henrique é visto em espaços públicos, e faz seus comentários sobre aquilo que lhe desagrada no comportamento dos norte-americanos. Já nos momentos em que o personagem se envolve diretamente com os seus compromissos, parece se sentir mais à vontade. Isto fica explicitado no trecho abaixo, pelo comentário do narrador:

> Anima-se com o compromisso em Chappel Hill, onde estará em um de seus ambientes naturais. Sua reminiscências se dividem entre a vida acadêmica – que trata com seriedade – e a vida política – de que gosta, embora tente disfarçar com doses de ironia. (SALLES in PIAUÍ, 2007, p. 30).

Este parágrafo é inserido no perfil logo após o trecho que analisamos anteriormente, onde o ex-presidente era visto no bar do aeroporto reclamando do barulho excessivo que caracteriza os Estados Unidos. Aqui o narrador menciona a animação do personagem com o seu próximo compromisso, em Chapper Hill, cidade em que está localizada a Universidade da Carolina do Norte, onde Fernando Henrique dará entrevista, palestras e participará de conversas com alunos sobre sua vida acadêmica e política. O narrador destaca que este constitui um dos “ambientes naturais” do personagem. É neste ambiente, portanto, que o personagem se sente mais à vontade, fundamentalmente porque ali seu *status* de intelectual e de ex-presidente se sobressai. O problema para o personagem, portanto, não está propriamente nos compromissos que assume, mas nos intervalos entre um e outro compromisso, onde ele aparece como um cidadão comum, correndo contra o tempo pra cumprir os compromisso, obrigado a conviver com uma cultura que não lhe desperta afinidade. Podemos observar, portanto, dois conflitos do personagem a partir da sua relação com o espaço: o primeiro diz respeito à sua aversão pela cultura de um país com a qual, por compromissos profissionais, precisa conviver; o segundo diz respeito à necessidade do personagem, por vezes, de abrir mão do seus *status* de intelectual e político conceituado para viver como um cidadão comum. Este segundo conflito pode ser observado no trecho abaixo:

> Entregou o passaporte e a passagem e pôs a mala na balança: 28 quilos, oito a mais do que lhe havia dado direito a classe econômica. Vem a conta: 50 dólares. "*Expensive, no?"* Abre a carteira. Na esperança de um desconto, tenta passar uma conversa: "Estou aqui há um mês, sou professor, são meus livros..." Nada. Paga resmungando e, a pedido da funcionária, arrasta a mala até o raio-X. Na fila da segurança, tira os sapatos, põe o casaco na bandeja, os sapatos, a pasta. "Não, não tenho laptop", responde ao agente. Passou pelo detector de metais, recuperou os sapatos, sentou-se para calçá-los. Não há porte presidencial que resista. (SALLES in PIAUÍ, 2007, p. 29).

Aqui vemos o personagem fora do seu ambiente natural. Nota-se seu aborrecimento em ter que passar pelos mesmos trâmites de um cidadão comum. O conflito do seu *status* (intelectual e ex-presidente x cidadão comum) é construído pela menção a um elemento do especo, um objeto do vestuário do personagem. O ex-presidente precisa tirar os sapatos para passar no detector de metais e, metaforicamente, se despe do *status* que procura conservar, o que fica explicitado na frase final do narrador: "Não há porte presidencial que resista" (SALLES in PIAUÍ, 2007, p. 29).

Devemos acrescentar que as referências ao espaço, neste perfil, não são feitas apenas pela menção a cenários ou objetos que compõe este cenário. A ambientação das cenas, por vezes, deixa de se restringir ao espaço físico e passa a abordar o espaço psicológico:

> Na sala de aula apertada, há cerca de cem estudantes. Um deles veio cochichar no ouvido do professor: "A gente vai ter que sair mais cedo para protestar contra a presença do embaixador chinês". Snyder suspira. Leva o convidado até uma cadeira espremida entre a primeira fila e o quadro-negro, pede silêncio e faz uma breve apresentação do palestrante (...) Toca um celular, alguém boceja, uma menina abre o caderno e, de caneta em punho, se prepara para anotar. FHC fará uma recapitulação do conceito de desenvolvimento, dá década de 60 até o presente (SALLES in PIAUÍ, 2007, p. 29).

Aqui a narrativa aborda falas e ações de alunos, além do ruído de um telefone celular, para reconstruir o espaço psicológico da sala de aula em que Fernando Henrique foi dar sua palestra. O leitor pode observar, pela reação de alguns alunos, a indiferença de parte dos estudantes ante a presença de um ex-presidente da república. Há, novamente, através de elementos ligados ao espaço (desta vez, ao espaço

psicológico), o reforço no conflito de *status* do personagem: a importância da figura de um intelectual e político renomado não é reconhecida por parte dos alunos que estão na sala.

Os conflitos que mencionamos até agora – do personagem com a cultura norte-americana e com o *status* que procura conservar – desaparecem ao final do perfil, quando o narrador aborda a viagem de Fernando Henrique para a Espanha, onde participa de um encontro de ex-governantes. Neste momento o *status* político do ex-presidente é reforçado, e ele toma contato com uma cultura que lhe parece mais afim:

> No aeroporto de Bajaras, de manhã, pela primeira vez recebe tratamento de chefe de Estado. Um carro e dois funcionários do Itamaraty o aguardam na pista. É levado a uma sala onde alguém se encarrega dos trâmites da imigração e alfândega (...)
> À noite, Fernando Henrique vai a um restaurante especializado em cabrito, sua primeira refeição européia. Para quem veio de uma temporada nos Estados Unidos, a alegria é grande. (SALLES in PIAUÍ, 2007, p. 32).

Partindo das inferências feitas até aqui, podemos estabelecer entre o uso do espaço feito neste perfil e nos perfis que analisamos anteriormente. Se nos perfis sobre Eurico Miranda e Laurita Mourão o espaço físico (que compreendia o ambiente de trabalho ou a residência do personagem) refletia diretamente características do personagem principal, neste caso os eventos ocorrem em espaços impessoais. No perfil *O Andarilho*, o espaço é utilizado para demonstrar a agenda atribulada de Fernando Henrique (que lhe obriga a estar em locais diversos num curto período de tempo) e para ressaltar os conflitos do personagem na sua vida longe do poder.

3.4 Personagem

Nas seções anteriores deste capítulo, a análise dos perfis foi feita a partir de categorias temáticas que enfocavam o modo de narrar, o tempo e espaço no texto, sendo que cada uma delas contribuía para a construção da imagem do personagem. Na seção espaço, vimos que a descrição do cenário e dos objetos que compõe o

cenário, bem como o relato da relação do personagem com o ambiente em que está inserido, constituem uma forma de caracterização indireta do personagem. Nesta seção, a análise estará focada nos recursos de caracterização ligados mais intimamente ao personagem.

Coimbra afirma que “ao longo de um texto de perfil, seja ele extenso ou curto, diferentes traços, qualidades e características são atribuídos a uma personagem” (COIMBRA, 1993, p. 103). O autor acrescenta que a atribuição destes traços, qualidades ou características é denominada pela teoria narrativa como caracterização do personagem. Coimbra distingue duas modalidades de caracterização: a direta e a indireta. A caracterização é direta quando se trata de uma descrição estática dos atributos do personagem, e indireta quando é feita de forma mais dinâmica, onde os atributos do personagem são deduzidos pelo leitor a partir de seus atos ou falas.

3.4.1 O personagem Eurico Miranda

Como vimos nas seções anteriores, o texto *Eurico, #@$%@!*,, como é de praxe nos textos do gênero perfil, utiliza tanto a estrutura narrativa, onde os eventos são relatados guardando uma relação de temporariedade entre si, quanto a estrutura descritiva, onde o tempo é interrompido e o autor se dedica à descrever, estaticamente, qualidades do espaço e do personagem. No entanto, a estrutura narrativa também pode ter funções descritivas – neste caso, a partir das ações e falas do personagem, o leitor pode deduzir algumas de suas características. O texto de Roberto Kaz é constituído, majoritariamente, pela estrutura narrativa. Portanto, a caracterização indireta é a mais verificada ao longo do texto. Mas há momentos em que o autor interrompe ação narrativa e, inserindo blocos descritivos, realiza a caracterização direta. Começaremos a análise por estes momentos.

A caracterização direta aparece com mais destaque neste perfil na segunda parte do texto, onde ação narrativa é interrompida e o narrador apresenta, diretamente, o personagem ao leitor:

> A presença de Eurico Ângelo de Olveira Miranda se faz sentir pelo seu odor. Aos 63 anos, ele é um homem corpulento, que chega a acender dez charutos por dia, embora jogue fora metade deles. (KAZ in PIAUÍ, 2008, p. 28)

Nesta descrição o autor revela dois atributos físicos do personagem: o tamanho do seu corpo e seu odor característico. Este segundo atributo é o mais destacado pelo autor, e serve como ponto de partida para que o texto se detenha, a partir daí, sobre o hábito do personagem fumar charutos. Vimos na seção anterior que este objeto, o charuto, é utilizado para caracterizar indiretamente Eurico Miranda. Nesta seção devemos ressaltar que o autor apresenta o odor do charuto como uma característica marcante do personagem em si. Conforme Coimbra, as percepções do autor são os instrumentos fundamentais de que dispõe para realizar uma descrição. Neste caso o autor insere no texto uma informação que é captada pela percepção visual – o personagem é corpulento – é outra que é captada pela percepção olfativa – o personagem depreende um odor característico. Ambas são combinadas para fornecer ao leitor a imagem dos atributos físicos que Roberto Kaz considerou mais peculiares em Eurico Miranda. Neste caso a descrição dos atributos é feita diretamente pelo narrador. Mas há outro trecho, dedicado à caracterização psicológica, onde o narrador parte da imagem que o personagem tem de si:

> Ele se diz um homem seguro ("Não tenho essas $@$@$@$ de conflito existencial"), cortês ("Se uma mulher está comigo no elevador, pode ser uma faxineira, eu deixo que sai na frente") e justo ("Não piso em ninguém abaixo de mim, mas posso chutar uma pessoa à minha altura ou acima"). (Kaz, 2008, p. 28)

Neste trecho temos o que Coimbra considera uma "autocaracterização" (Coimbra, 1993, p. 105), ou seja, é o próprio personagem que se atribui certas características. O narrador lista, através do discurso indireto, três características psicológicas que o personagem alega possuir, e acrescenta, pelo discurso direto, a fala do personagem comentando tais características. O efeito obtido pelo uso conjunto do discurso direto e indireto é o de revelar ao leitor, ironicamente, a forma peculiar do personagem interpretar as características listadas (seguro, cortês e justo). Desta forma a caracterização direta é enriquecida no texto, pois não se trata apenas de listar uma série de adjetivos, que tomados isoladamente teriam um sentido vago, mas de acrescentar o raciocínio feito pelo personagem para se declarar merecedor destes

adjetivos. É sobretudo este raciocínio, mais do que os adjetivos em si, o que torna o personagem peculiar, porque demonstra uma forma pouco usual de se compreender as noções de segurança, cortesia e justiça. O narrador, portanto, insere neste fragmento descritivo elementos da estrutura narrativa (lembremos que as falas do personagem, assim como suas ações, também são consideradas ação narrativa), complementando a caracterização direta. Estes elementos narrativos além de enriquecerem a descrição, posto que ilustram o que é dito pelo narrador, acrescentam no texto o efeito irônico que mencionamos, possibilitando ao leitor deduzir a peculiaridade do raciocínio do personagem.

Passemos agora à segunda forma de caracterização utilizada por Roberto Kaz neste perfil: a indireta. Trata-se de uma forma de caracterização mais dinâmica, onde as qualidades do personagem não são atribuídas de forma estática pelo narrador, mas aparecem de forma mais fluida ao longo do texto. Como afirmamos no início desta seção é esta forma de caracterização a mais utilizada ao longo deste perfil. Podemos observar um primeiro exemplo no parágrafo abaixo:

> No Maracanã, Eurico Miranda foi primeiro ao vestiário. De lá, quis subir ao gramado para ver qual era o placar do jogo preliminar, entre o time juvenil do Vasco e o do Botafogo. Escorou-se no portão que antecede a escadaria do campo e berrou: “Isso aqui tá trancado. Com quem está a chave?”. Do outro lado, um funcionário respondeu: “Com o quarto árbitro, mas ele falou que ninguém entra.” O dirigente se irritou: “Que &*#$% de quarto árbitro? Manda ele entregar a chave que eu quero entrar.” Temeroso, o funcionário foi até o juiz, voltou com a chave e avisou: “Eu vou abrir, mas o quarto árbitro pediu para o senhor não subir muito a escada, para ficar escondido”. O vascaíno se enfureceu: “Que ficar escondido o quê?”, constatou. “Eu lá sou homem de ficar escondido? Vai @# %#$¨%! Entrega a @%#$% da chave que eu quero entrar.” Subiu, viu que estava zero a zero, e retornou. (KAZ in PIAUÍ, 2008, p. 29)

Neste parágrafo, de estrutura narrativa, as características psicológicas de Eurico Miranda são deduzidas pelo leitor a partir das falas e atos do personagem. A cena relatada mostra a irritação do dirigente vascaíno com o fato de ser impedido de entrar no gramado, e sua relutância em aceitar quaisquer regras ou ser tratado como um freqüentador comum do estádio. Com isso, o narrador obtém uma caracterização mais convincente do que se tivesse simplesmente afirmado, de forma direta, que Eurico Miranda é prepotente. Aqui a prepotência do personagem não é atribuída diretamente através de um adjetivo, mas demonstrada ao leitor em uma cena do cotidiano do

personagem. A partir do conjunto da cena, portanto, composta por uma série de atos e falas do personagem, temos uma forma de caracterização psicológica indireta. Mas Coimbra destaca ainda outros elementos mais específicos que podem ser utilizados no perfil para a caracterização indireta.

O primeiro elemento específico de caracterização indireta a ser destacado no perfil *Eurico, #@$¨#!*, aparece já em seu título, que faz uma alusão à linguagem utilizada pelo personagem principal. Os sinais gráficos que aparecem no título, após a vírgula, são utilizados ao longo do texto para representar os palavrões que aparecem nas falas de Eurico Miranda. Ao invés de censurar o que está sendo dito, os símbolos gráficos dão ainda mais destaque às palavras que teoricamente ocultam, pois reforçam a freqüência constante com que o personagem utiliza este tipo de linguagem. Se o leitor olhar à distância as páginas da revista, perceberá a freqüência dos palavrões pela grande quantidade de símbolos marcando o texto. O leitor consegue, ainda, decifrar o que está sendo dito, posto que se tratam de expressões de uso corrente, e que podem ser deduzidas pela relação direta entre o número de símbolos e o número de letras que compõe cada expressão. Num trecho do perfil temos a citação da seguinte fala: "Eu lá sou homem de ficar escondido? Vai $# &#$@#! Entrega a @##@# da chave que eu quero entrar" (KAZ in PIAUÍ, 2008, p. 29). Fica claro quais são as palavras que os símbolos gráficos representam, mas se elas fossem escritas diretamente não teriam o mesmo impacto. Não se trata apenas de reforçar a agressividade do personagem em certos momentos, mas de demonstrar que o uso dos palavrões é uma característica da sua linguagem. Os palavrões são usados pelo personagem inclusive em tom de brincadeira:

> Depois do feriado, em São Januário, Miranda encontrou o presidente da Escola de Samba Unidos da Tijuca, Fernando Horta, quando se dirigia ao restaurante do clube. Comentou que a vitória da Beija Flor, campeã pelo segundo ano consecutivo, havia sido justa. Um amigo de Horta respondeu: "Sempre achei que o senhor tinha uma tendência carnavalesca forte." Eurico berrou, com o dedo em riste, mas em tom amistoso: "Carnavalesco é o @#%@$%@! Carnavalesco é você que gosta de aparecer. Eu não entendo de samba. Entendo de administração" (KAZ in PIAUÍ, 2008, p. 30).

Neste trecho temos vários elementos de caracterização indireta do personagem. O primeiro deles, já citado, é a linguagem do personagem, marcada pelo uso de

palavrões mesmo quando sua postura não é agressiva. Os outros elementos que iremos destacar estão ligados à comunicação não verbal. São elementos do texto que, apesar de ligados à comunicação do personagem, não se restringem ao conteúdo de suas falas, e funcionam como indícios do seu temperamento. Quando o narrador relata que “Eurico berrou, com o dedo em riste, mas em tom amistoso”, podemos observar três elementos deste tipo. Ao informar que o personagem “berrou”, mas “em tom amistoso”, o narrador utiliza dois elementos da paralinguagem (que estão ligados à fala do personagem, mas não exatamente ao conteúdo desta fala): o primeiro se refere à intensidade da voz do personagem, e o segundo ao tom, sendo que ambos funcionam como qualificadores vocais. O terceiro elemento, encontrado na expressão “dedo em riste”, faz a caracterização indireta pelo gesto, que neste caso reforça o conteúdo do que é dito. No trecho citado, portanto, temos uma série de elementos que caracterizam indiretamente o personagem pela sua linguagem, pelos qualificadores vocais da sua fala e pelos gestos que acompanham sua fala. São elementos diversos que aparecem neste e em outros momentos do perfil, como no trecho seguinte, onde o Eurico Miranda recebe um padre no seu gabinete do Estádio São Januário: “Ao saber da condição eclesiástica do visitante, Miranda se entusiasmou. ‘Então absolve tudo, absolve aí, ô meu filho!’, bradou , mexendo largamente os braços.” (Kaz, 2008, p. 26). Aqui temos novamente um elemento da paralinguagem que se refere à intensidade da voz (o personagem bradou), e outro elemento que se refere aos gestos (o personagem mexeu largamente os braços), sendo que ambos reforçam o entusiasmo de Eurico Miranda naquele momento. Estes elementos caracterizam indiretamente, ao longo do perfil, um personagem extrovertido, que seja pela linguagem, pelos gestos, pela forma de se comunicar, expressa com intensidade suas emoções, se impondo no ambiente.

No perfi *Eurico, #$%@#*, portanto, Roberto Kaz se utiliza tanto da caracterização direta quanto da indireta para construir a imagem do personagem principal. A caracterização direta, menos utilizada, é reforçada em certo momento pelo acréscimo das falas do personagem. A caracterização indireta é obtida tanto pelo conjunto de uma cena que relata o cotidiano do personagem, quanto pelo uso de elementos específicos que dizem respeito à forma do personagem se comunicar.

3.4.2 A personagem Laurita Mourão

O perfil *A Amiga do Hiportálamo* foi escrito basicamente a partir de uma entrevista realizada com Laurita Mourão. Como vimos nas seções anteriores, este fato condiciona uma primeira diferença entre o perfil escrito por Daniela Pinheiro e os outros que estamos analisando nesse trabalho: o perfil sobre Laurita Mourão está mais concentrado no conteúdo da entrevista em si, e menos na construção de cenas que revelam o cotidiano atual da personagem. Ao contrário do perfil sobre Eurico Miranda, onde a caracterização indireta do personagem é feita em grande parte pelo conjunto de uma cena, aqui esta caracterização ocorre, num primeiro momento, a partir da história pessoal que a personagem revela no decorrer da entrevista. Na seção *Tempo*, observamos que as diversas aventuras sexuais contadas por Laurita Mourão durante a entrevista, caracterizam indiretamente uma personagem que pretende demonstrar uma postura liberal (entendida aqui num sentido oposto a de uma postura conservadora), ainda que por vezes esta postura pareça contraditória. O exemplo mais claro deste conflito está na opinião de Laurita Mourão sobre a ditadura militar no Brasil (visão esta que decorre do fato da personagem ser filha do General Mourão, um dos protagonistas do golpe de 1964):

> No Brasil a ditadura se tornava mais violenta e Laurita diz que acompanhava o endurecimento à distância. “A gente não sabia o que estava acontecendo. Eu soube o que houve em detalhes só muitos anos depois”, afirmou. “Tenho a impressão de que há um exagero nos relatos. As ditaduras na Argentina e no Chile foram bem piores. Lá teve rapto de bebês, essas coisas”. (Pinheiro, in: *piauí*, 2009, p. 26)

Portanto, a postura liberal de Laurita Mourão , e mesmo as contradições desta postura, são traços psicológicos mais amplos da personagem, deduzidos pelo leitor a patir do conteúdo geral da entrevista. Para os fins desta seção, devemos agora analisar alguns recursos mais específicos utilizados por Daniela Pinheiro para construir a imagem da personagem principal.

Primeiramente, devemos observar que a postura liberal da personagem, caracterizada indiretamente pelo conteúdo geral da entrevista, é reforçada diretamente em alguns momentos do texto:

> Quem a conheceu na juventude e na meia-idade garante que o charme de Laurita vinha exatamente da postura despudorada e liberada. “Nunca fui bonita. Beleza, imagine!”, ela falou. “Eu era engraçadinha, e tinha esse meu jeito expansivo, provocador; isso atraía os homens”, disse. “Só 15% das mulheres gostam de sexo. O resto é motivado por hormônio, idade ou cartão de crédito. Gostar de sexo como eu gosto, são pouquíssimas”. (Pinheiro, in: *piauí*, 2009, p. 27)

Trata-se de um trecho de estrutura narrativa, posto que a sucessão de falas – tanto quanto a sucessão de atos – de um personagem é compreendida como ação narrativa. No entanto, o conteúdo destas falas tem um efeito descritivo. Aqui temos o que Coimbra define como “autocaracterização” (Coimbra, 1993, p. 105), onde a própria personagem lista seus atributos. A personagem refere-se tanto a seus aspectos físicos (revela que nunca foi bonita), quanto a certas características psicológicas (se considera expansiva e provocadora, e ressalta que gosta de sexo). Em sua maioria, essas características aparecem de forma estática, ou seja, a personagem usa adjetivos para caracterizar diretamente sua aparência e seu comportamento, sem entrar em maiores aprofundamentos sobre o sentido específico de cada um deles. O traço mais revelador deste depoimento não está nos adjetivos que a personagem emprega, mas ao peso maior que dá às suas características psicológicas em prejuízo das físicas para justificar seu sucesso com os homens. Neste momento do texto, através de uma caracterização direta, a personagem revela que seus traços mais peculiares estão no âmbito psicológico, reforçando aquilo que o leitor deduz a partir do conteúdo geral da entrevista: a grande quantidade de amantes que a personagem acumulou durante sua trajetória, bem como o lançamento de um polêmico livro onde revela suas aventuras amorosas, decorrem de sua postura liberal com relação ao sexo. Para complementar esta imagem, e mesmo acentuar que a postura liberal da personagem não se restringe ao sexo, a narradora insere o depoimento de personagens secundários:

> O cineasta Carlos Diegues, que a conheceu em Nova York, disse que Laurita Mourão era uma mulher “batalhadora, desoprimida, muito à frente de seu tempo”,

> a quem os amigos admiravam pelo fato de ela criar as onze crianças sozinha, sem nunca reclamar da responsabilidade. (PINHEIRO in PIAUÍ, 2009, p. 26)

Neste trecho a narradora utiliza o depoimento de um personagem secundário para caracterizar a personagem principal. Primeiramente há uma caracterização direta, onde atributos estáticos da personagem são apontados na reprodução direta da fala de Carlos Diegues. A seguir estes atributos estáticos são ilustrados pelo fato de Laurita Mourão assumir a criação de seus onze filhos.

Nos trechos do perfil que analisamos até aqui, a caracterização direta da personagem é feita em parágrafos de estrutura narrativa, seja pelo relato da fala de Laurita Mourão, ou pelo relato da fala de um personagem secundário. Mas há um momento do perfil em que a narradora insere um parágrafo descritivo para fazer a caracterização:

> Ela é cheia de vida. Fala com entusiasmo e sem afetação. Com gestos delicados, costuma interpretar as histórias, mudando o tom de voz, imitando sotaques e fazendo posturas corporais. Quando um interlocutor inconveniente a interrompe, ela simplesmente se cala. Salpica seus relatos com frases e expressões de meia dúzia de idiomas. (PINHEIRO in PIAUÍ, 2009, p. 24)

Ainda que o parágrafo apresente uma série de ações da personagem, trata-se de uma estrutura descritiva, posto que não há uma progressão temporal entre os eventos (característica da estrutura narrativa). Se modificássemos a ordem das frases, por exemplo, não haveria modificação no sentido do parágrafo. Isto porque não é relevante aqui se uma ação ocorre antes ou depois de outra: a autora dá a entender que elas ocorrem reiteradamente, o que pode ser percebido, por exemplo, no trecho "*costuma* [7] interpretar as histórias" (PINHEIRO in PIAUÍ, 2009, p. 24). Ou seja, são ações que caracterizam o comportamento usual da personagem. Coimbra afirma que, ainda que a presença de verbos de ação numa estrutura descritiva soe contraditória (posto que na descrição temos a interrupção da ação narrativa), trata-se de um recurso importante no gênero perfil, principalmente no que se refere à caracterização psicológica do personagem:

---

[7] Grifo nosso

> Os verbos de ação que aparecem no texto descritivo mencionados por nós são, como vimos, indispensáveis ao perfil jornalístico, isto é, à descrição jornalística de pessoa. Conquanto uma pessoa/personagem possa ter seus atributos, num texto, descritos de modo estático pelo narrador, dentro da chamada caracterização direta, parece que tal tipo de descrição estática só se aplica melhor ao ser humano no seu aspecto físico (...). Os demais aspectos do ser humano apreendidos numa descrição configuram-se sempre através de ações: a fala, o olhar, o riso, os toques, a exteriorização do pensamento. O silêncio, numa conversa, também é ação, tanto que há um verbo para designá-la: silenciar" (COIMBRA, 1993, p.162)

O parágrafo do perfil escrito por Daniela Pinheiro citado anteriormente é aberto com uma frase onde a narradora atribui, estaticamente, uma qualidade à personagem: "Ela é cheia de vida" (PINHEIRO in PIAUÍ, 2009, p. 24). A frase tem um significado pouco claro e, tomada isoladamente, faria uma caracterização pobre de Laurita Mourão. Mas as frases seguintes são compostas por uma série de ações da personagem que ilustram o que é afirmado pela narradora na primeira frase. A caracterização direta da personagem, verificada na primeira frase, é enriquecida a seguir por diversos elementos de caracterização indireta. O fato da personagem ser cheia de vida é melhor compreendido, por exemplo, quando a narradora informa que Laurita Mourão tem o hábito de interpretar as histórias que conta, e que esta interpretação envolve seus gestos, sua postura corporal, seu tom de voz, e mesmo a imitação de sotaques. Ao revelar a forma da personagem se comunicar, portanto, a narradora torna o atributo "cheia de vida" mais convincente. As ações que aparecem nesta frase dizem respeito, como vimos na análise do perfil escrito por Roberto Kaz, a elementos da comunicação não-verbal. Mesmo o silêncio da personagem aparece neste parágrafo como um elemento de caracterização: "Quando um interlocutor inconveniente a interrompe, ela simplesmente se cala". (PINHEIRO in PIAUÍ, 2009, p. 24). O silêncio, portanto, é utilizado pela personagem para demonstrar seu desagrado.

A construção da personagem Laurita Mourão, portanto, é feita, num sentido mais amplo, a partir do conteúdo da entrevista onde ela revela sua história de vida, numa caracterização indireta. Em certos momentos, o perfil utiliza a caracterização direta, pela fala da personagem principal, pela fala de personagens secundários, e mesmo pela descrição feita pela narradora. Mas, a narradora enriquece os atributos estáticos da caracterização direta por elementos de caracterização indireta, que auxiliam na construção de um personagem mais convincente.

3.4.3 O personagem Fernando Henrique Cardoso

Fernando Henrique Cardoso é, para o leitor brasileiro, um tipo de personagem que podemos classificar como “referencial” (Coimbra, 1993, p. 74). Ou seja, é um personagem que, principalmente por ter sido Presidente da República, tem uma imagem que já é conhecida do público, seu nome está ligado a um sentido fixado na cultura brasileira. Escrever um perfil sobre Fernando Henrique, portanto, implica um desafio ao autor: reconstruir no texto a imagem de um personagem já conhecido. No título do perfil, observamos um recurso importante para esta reconstrução: a metáfora *O Andarilho*, remete o leitor a uma imagem que se opõe àquela que normalmente é atribuída a Fernando Henrique, qual seja, a de político renomado. A metáfora atrai o leitor, porque lhe informa que o perfil fará uma abordagem diferenciada do personagem. Esta abordagem está centrada principalmente no cotidiano atual de Fernando Henrique, na sua vida longe do poder.

O reforço no cotidiano do personagem é obtido pelo narrador pelo emprego de recursos que, segundo Tom Wolfe (2005), foram fundamentais aos textos do Novo Jornalismo: a construção cena-a-cena e a transcrição de diálogos. Nas seções anteriores observamos a importância da construção de cenas consistentes neste perfil, e inferimos a partir destas cenas o uso do foco narrativo em terceira pessoa, o enfoque do tempo no presente, e a caracterização indireta do personagem pela sua relação com o espaço em que está inserido. O tempo e o espaço da narrativa remetem o leitor ao cotidiano agitado do ex-presidente, onde, tal qual o andarilho referido no título, precisa se deslocar por diversos locais num ritmo agitado para cumprir sua agenda. Trataremos agora de verificar outras formas de caracterização que estão ligados mais intimamente ao personagem em si.

No primeiro parágrafo do perfil temos a construção de uma cena em que Fernando Henrique está em sua sala de trabalho, na Universidade Brown, dos Estados Unidos:

> Plim! Fernando Henrique Cardoso girou a cadeira e se aproximou do computador. “Vejamos se é algo importante”. Não era. Ao término de sua

> temporada anual na Universidade Brown, no minúsculo estado de Rhode Island, ao norte de Nova York, as mensagens que chegavam pelo correio eletrônico eram todas meio sem graça: questões administrativas, pedidos de aluno para agendamentos de última hora. O ex-presidente pelejava por mudar o horário de seu vôo pra Little Rock, a capital do Arkansas, onde teria de estar dentro de dois dias. Fernando Henrique se via às voltas com o mundo bizantino dos *e-tickets* e suas infinitas possibilidades. "Estou mal acostumado, as pessoas tomam conta de mim. No Brasil, são praticamente babás", resignava-se, arrastando sem muita desenvoltura o mouse. (SALLES in PIAUÍ, 2007, p. 27)

A cena relatada neste parágrafo reforça uma informação que havíamos observado com relação ao título: neste perfil o autor se dedica a reconstruir a imagem de um personagem referencial, abordando um aspecto de sua vida pouco conhecido do leitor. Em oposição à figura de um político brasileiro que ocupou o posto máximo da República, cargo onde esteve intimamente ligado às questões centrais do seu país, vemos a de um homem que cuida da própria vida, trabalhando para garantir seu sustento financeiro. Esta nova imagem é apresentada, na abertura do perfil, pelo relato da rotina do personagem, pontuada por atividades de pouca relevância. Nas primeiras frases vemos o personagem atraído pelo som que indica a chegada de uma nova mensagem eletrônica. Sua fala revela a expectativa em tomar contato com algo importante, expectativa esta que é prontamente frustrada. Mais adiante, o narrador mostra Fernando Henrique tentando mudar um horário de vôo pelo computador. Em sua fala, o personagem reclama do excesso de cuidados que se acostumou a receber no Brasil, justificando sua dificuldade atual em resolver por conta própria problemas rotineiros. Acompanhando esta fala, temos o ato desajeitado do personagem ao lidar com o *mouse*, que ilustra esta dificuldade. Nesta cena, portanto, o narrador caracteriza indiretamente o personagem a partir de seus atos e falas, revelando traços importantes da imagem que é construída no texto. Num primeiro momento, temos o conflito de um personagem que já esteve numa posição política em que suas ações eram decisivas para o futuro do país, e que agora se dedica a seus interesses privados, numa rotina que envolve atividades pouco relevantes; Num segundo momento, há o conflito do personagem que, por questões de sobrevivência financeira, precisa enfrentar situações que são corriqueiras para um cidadão comum, mas com as quais não demonstra grande intimidade. Devemos ressaltar que esses conflitos só podem ser percebidos em sua plenitude pelos leitores para quem este personagem é referencial, ou seja, por

aqueles leitores que estão inseridos na cultura onde a imagem deste personagem já está fixada. Nas palavras de Coimbra, no que diz respeito a um personagem referencial: “sua apreensão e seu reconhecimento dependem do grau de participação do leitor nesta cultura” (COIMBRA, 1993, p. 74). Neste caso, a caracterização indireta pelos atos e falas do personagem é enriquecida pela imagem do personagem referencial que o leitor já conhece, porque revelam aspectos novos do personagem que se contrapõem àquela imagem. É a partir desta contraposição que os conflitos caracterizados indiretamente pela ação narrativa se revelam plenamente.

Os conflitos do personagem principal, portanto, constituem um traço marcante da sua caracterização no texto. Se no parágrafo de abertura este traço era deduzido pelo leitor pelo conjunto da cena, há momentos em que ele é abordado com mais ênfase na narrativa, quando o personagem fala mais diretamente sobre o primeiro conflito que observamos (presidente da república x cidadão comum preocupado com a sobrevivência financeira):

> “Quando deixei a presidência, fiquei assustado e me perguntei: como vou sobreviver?”(...)
> “Eles me pagam um dinheirão, 70 mil dólares por ano, com a obrigação de eu passar no mínimo quatro semanas aqui. Tirando os impostos, dá uns 5 mil por mês. Faz as contas, é muito bom. Antes recebi um convite de Harvard, não aceitei. Brown me pagava o dobro. A Ruth ficou indignada: ´Mas é Harvard!´ Eu disse ´Ruth, a essa altura do campeonato eu não preciso de glórias, preciso é de dinheiro´” (SALLES in PIAUÍ, 2007, p. 27)

Aqui o conteúdo da fala do personagem é explorado com mais ênfase para realizar sua caracterização. Tanto a construção de cenas, quanto a ênfase na fala do personagem são elementos bastante utilizados ao longo do perfil. Ora o autor se atém ao relato do que observou no cotidiano de Fernando Henrique, e sua caracterização é feita pelo conjunto de atos e falas, ora reserva mais espaço no texto para a reprodução das falas, extraídas da entrevistas que Fernando Henrique concedeu ao autor. Há diversas cenas que reforçam a imagem do ex-presidente lutando pela sobrevivência financeira, como por exemplo nos parágrafos que mostram o personagem correndo contra o tempo para dar conta de todos os seus compromissos, perambulando por aeroportos lotados, ou tendo que se contentar com refeições de gosto duvidosos (algumas destas cenas foram analisadas nas seções *Tempo* e *Espaço*). Neste caso, as

cenas se detêm sobre os aspectos da vida do personagem que são menos conhecidos do leitor. Mas há outros momentos em que a narrativa aborda a trajetória política do personagem:

> "Lamento não ter podido contar com melhores instrumentos. Imagine, eu ser confundido com a idéia de Estado mínimo..."
> Esse é o seu drama. Quando está entre alunos e professores, gasta boa parte do tempo defendendo-se da tese de que sua agenda e seu legado pertencem ao ideário neoliberal. É enfático: "Acontece que nunca fui um idealista, no sentido de utópico. Sou um realista, sei até onde é possível ir. Há um momento em que a realidade se impõe. Sou um pragmático, no sentido americano. Diante do Estado inepto e da prevalência da burguesia estatal, privatizar era o jeito" (SALLES in PIAUÍ, 2007, p. 30).

Aqui a narrativa se detém sobre o conteúdo de uma das entrevistas que Fernando Henrique forneceu ao autor. Ao falar de sua trajetória política, o personagem tenta se desvincular dos rótulos ideológicos que normalmente são atribuídos a seu nome. Devemos destacar que o relato do passado político do personagem é feito a partir do seu próprio ponto de vista. Ou seja, não se trata de simplesmente reproduzir no texto a história de um personagem referencial, mas sim de destacar a visão que o próprio personagem tem desta história. Mantendo no texto o ponto de vista de Fernando Henrique, o narrador caracteriza o conflito entre a imagem que o personagem tem de si e aquela decorrente dos rótulos ideológicos que lhe aplicam. A certa altura, uma frase do narrador interrompe a citação direta da fala do personagem para ressaltar explicitamente este conflito: "Esse é o seu drama" (SALLES in PIAUÍ, 2007, p. 30). Se aqui a imagem que o personagem tem de sua trajetória política é revelada pelo relato de uma entrevista concedida ao autor, há outro momento do texto, no parágrafo final do perfil, em que o mesmo tema é abordado no decorrer de um diálogo com personagens secundários:

> Ruth Cardoso registra tudo, sem dar muita atenção. Se há alguém que não cai nos números do marido, é ela. Conta de uma viagem a Buenos Aires, quando passavam pelo bairro da Recoleta foram reconhecidos por um ônibus de turistas brasileiros. Confusão instalada, desceram todos e começaram a bater fotos. O sorriso de FHC se abre feito uma cortina. "Olha só para ele", alfineta Ruth Cardoso. "Deviam ser todos petistas, Fernando, e você não passava de atração turísica". Ele não se dá por vencido: "Em restaurantes de Buenos Aires eu sou aplaudido quando entro. É que eu traí os interesses da pátria, então lá eles me adoram". A neta Julia balança a cabeça: "Como é que ele diz essas barbaridades" (SALLE in PIAUÍ, 2007, p. 32).

Este parágrafo encerra uma cena que o narrador relata um jantar de Fernando Henrique em Madri, acompanhado pela esposa, pela neta, e por um casal de amigos. O personagem é observado num ambiente íntimo, e suas falas adquirem um tom menos formal do que o observado nos momentos em que concede entrevistas ao autor. A cena demonstra que, neste contexto, o ex-presidente se permite ironizar sua imagem política, em tom de brincadeira, para provocar a esposa.

Nos trechos que observamos até aqui a caracterização do personagem foi feita principalmente por seus atos e falas. Mas há momentos do perfil em que a ação narrativa de uma cena é complementada por comentários do narrador, como no trecho abaixo:

> "Qual é a tua área?", pergunta a Daniel Ferrante. "Física teórica, partículas elementares, altas energias..." "Mas isso está fora de moda!", interrompe-o o ex-presidente: "Houve um avanço tremendo no campo da física de partículas, mas faz tempo". Imediatamente dá meia-volta: "Eu não entendo de física, mas fui vizinho do Mario Schenberg". Se a conversa fosse um jogo de xadrez, esse primeiro lance levaria o nome de *abertura FHC:* primeiro movimento, impressionar o interlocutor; segundo movimento, desarmar-se em seguida, assim que a primeira impressão já estiver sedimentada. (SALLES in PIAUÍ, 2007, p. 28)

O comentário do narrador não se refere ao conteúdo das falas, mas à forma peculiar do personagem conduzir o diálogo. A comparação do diálogo com os movimentos planejados de um jogo de xadrez ressalta o domínio retórico do ex-presidente: ainda que suas falas pareçam espontâneas na cena, na verdade são calculadas para impressionar o interlocutor sem perder sua simpatia. Ao cunhar a expressão *abertura FHC*, o narrador destaca que essa é uma forma típica do personagem iniciar seus diálogos. O termo *abertura FHC* é utilizado em outros momentos do perfil, acentuando os diferentes efeitos pretendidos pelo personagem com suas falas:

> *Abertura FHC II,* a estratégia da auto-esculhambação: "Quero corrigir o professor de vocês. Não é verdade que estudo a questão do desenvolvimento há quarenta anos. Estudo há cinqüenta". Funciona, em parte. Ouvem-se risadinhas (SALLES in PIAUÍ, 2007, p. 29).

O perfil *O Andarilho*, portanto, utiliza principalmente a caracterização indireta para construir a imagem do personagem principal no texto. Esta caracterização é feita a partir da construção de cenas que revelam o cotidiano do personagem e da exploração do conteúdo de suas falas. João Moreira Salles insere ainda comentários do narrador sobre o personagem, mas estes comentários estão ligados à ação narrativa, reforçando o seu significado para a caracterização. Através destes recursos de caracterização, ou seja, pelas cenas que revelam o cotidiano atual de Fernando Henrique (incluindo sua dedicação ao trabalho acadêmico e seus momentos mais íntimos com a família), pelas falas onde Fernando Henrique fala sobre si mesmo, e pelos comentários do narrador, João Moreira Salles aprofunda a imagem já conhecida de um personagem referencial, apresentando inclusive aspectos que entram em conflito com a imagem do personagem que já está fixada na cultura brasileira.

CONCLUSÃO

A partir das inferências feitas no capítulo *A narração e a descrição nos perfis*, podemos apresentar agora, de forma resumida, os principais recursos narrativos e descritivos utilizados nos perfis analisados.

O perfil escrito por Roberto Kaz utiliza um foco narrativo em terceira pessoa. Contudo, o autor é personagem do texto. Isto é possível porque narrador e autor são entidades diferentes em uma narrativa. Assim, a voz narrativa utilizada por Roberto Kaz se permite fazer referência ao autor como um personagem secundário do perfil, relatando em terceira pessoa seu encontro com o personagem principal Eurico Miranda. O foco narrativo em terceira pessoa é utilizado neste perfil de duas formas distintas: num primeiro momento é utilizado o modo dramático, onde a ênfase está nos atos e falas dos personagens, o que permite a utilização de dois recursos listados por Tom Wolfe (2005) como fundamentais aos textos do Novo Jornalismo: a construção cena-a-cena, e a transcrição dos diálogos. São recursos que tornam o personagem mais convincente, dando ao leitor a impressão de estar mais próximo àquilo que se deu na realidade. Num segundo momento, é utilizado o narrador onisciente, onde o narrador se distancia das ações e falas do personagem principal e acrescenta informações mais genéricas, que dizem respeito à sua trajetória pessoal.

Na seção *Tempo*, vimos que Roberto Kaz utiliza dois planos de tempo alternados ao longo do perfil. O primeiro se refere ao presente de Eurico Miranda, relatando o que o autor observou no período em que acompanhou o cotidiano do personagem principal, e o segundo se refere ao passado do personagem. A tendência ao longo do perfil é que, o plano de tempo do presente apresente um ritmo narrativo acelerado, com uma ação narrativa que se desenrola de forma linear, sem grandes saltos temporais ou interrupções para comentários do narrador, e que o plano de tempo do passado apresente um ritmo narrativo retardado, marcado por grande saltos temporais, onde o tempo da história ocupa um espaço reduzido no texto. Contudo, há momentos em que o ritmo narrativo é retardado e o tempo da história ocupa um espaço maior no texto, como nos parágrafos que reconstituem o dia em que agentes da polícia federal

entraram no local de trabalho de Eurico Miranda. Assim, o narrador, além de enfocar paralelamente o presente e o passado do personagem principal, utiliza recursos que modificam o ritmo narrativo para ressaltar determinados momentos de sua vida.

Na seção *Espaço*, observamos que Roberto Kaz utiliza a descrição do cenário do ambiente de trabalho de Eurico Miranda para acentuar determinadas características psicológicas do personagem, como seu egocentrismo. Além disso, o narrador se concentra em certos objetos de uso particular de personagem, como o charuto, para reforçar sua caracterização. A relação de Eurico Miranda com o charuto, especificamente, reforça o *status* de vida que o personagem pretende demonstrar.

Na seção *Personagem*, vimos que Roberto Kaz utiliza a construção de cenas para caracterizar indiretamente o personagem principal, através dos conjuntos dos seus atos e falas. Há outros elementos mais específicos de caracterização indireta no decorrer destas cenas, como a caracterização do personagem pela sua linguagem (marcado pelo uso de palavrões, que são reforçados no texto pelo uso de símbolos gráficos), pelos seus gestos ou pelo seu tom de voz.

O perfil escrito por Daniela Pinheiro utiliza o foco narrativo em primeira pessoa. Este foco é utilizado pela narradora para, ao se colocar como personagem do texto, reforçar o momento do seu encontro com a personagem principal, Laurita Mourão. O foco narrativo em primeira pessoa também é utilizado para reproduzir o dinamismo do diálogo entre a autora e a personagem principal durante a entrevista que constitui a base do perfil. Ao se colocar como personagem do texto a narradora se permite ainda revelar seu próprio estado mental em certo momento da entrevista, caracterizando indiretamente a falta de clareza em determinadas falas da personagem principal.

Na seção *Tempo*, vimos que, ainda que Daniela Pinheiro trabalhe com dois planos de tempo, sendo plano do presente o momento da entrevista e o plano do passado a trajetória da personagem principal, é sobretudo no plano do passado que o perfil se concentra. O plano do presente faz a ambientação da entrevista e algumas referências à vida atual de Laurita Mourão, mas é o passado da personagem, marcado por uma vida sexual agitada e pelo lançamento de um livro polêmico, que ocupa a maior parte do texto.

Na seção *Espaço,* observamos que o apartamento de Laurita Mourão é descrito por Daniela Pinheiro tanto para ambientar a entrevista quanto para ressaltar os *status* de vida da personagem. Os objetos do cenário são utilizados tanto para reforçar este *status* (como a presença de um carro de luxo), quanto para remeter o leito ao passado da personagem (como as fotos na parede onde aparecem antigos amantes de Laurita Mourão).

Na seção *Personagem*, vimos que a caracterização de Laurita Mourão é feita principalmente pelo conteúdo da entrevista onde a personagem revela a história de sua vida. Em alguns momentos, o perfil utiliza a caracterização direta, onde determinadas qualidades estáticas são atribuídas à personagem, seja através de sua própria fala, seja pela fala de personagens secundários, seja por comentários do narrador. No entanto, estes atributos estáticos e pouco significativos (como, por exemplo, a menção de que a personagem é cheia de vida), são ilustrados por atos da personagem que enriquecem seus significados.

O perfil escrito por João Moreira Salles utiliza o foco narrativo em terceira pessoa. Em nenhum momento do texto o narrador aparece como personagem do texto. Contudo, mesmo sem se colocar em cena, o narrador se permite dialogar diretamente com o personagem principal. Os recursos de construção cena-a-cena e transcrição dos diálogos também são muito utilizados neste perfil, através de um foco narrativo que simula uma câmera que parece perseguir o personagem aonde quer que ele vá. Desta forma, narrador chega a relatar cenas onde o leitor tem a impressão de observar o personagem principal pensando em voz alta. Mas, ainda que o foco narrativo seja utilizado principalmente no modo dramático (com a ênfase nas ações e falas do personagem), há momentos que o narrador se permite interromper a ação narrativa para fazer comentários sobre o que está relatando.

Na seção *Tempo*, vimos que o perfil está fundamentado principalmente no plano do presente, na vida atual do ex-presidente Fernando Henrique Cardoso. O reforço neste plano de tempo, em certos momentos, é feito inclusive pela conjugação dos verbos no presente. O ritmo narrativo do perfil é acelerado, pontuado por diversos marcos temporais que se referem a horários específicos, caracterizando o ritmo agitado do cotidiano atual do personagem. Os momentos do texto que abordam o passado de

Fernando Henrique, aparecem principalmente nas falas do personagem, sendo que o narrador especifica em que momento do plano do presente estas falas ocorreram. Há um momento do perfil, por exemplo, em que Fernando Henrique fala sobre sua trajetória política, mas o narrador especifica que esta entrevista se deu durante um vôo que levava o personagem para seu próximo compromisso de trabalho.

Na seção *Espaço*, vimos que a descrição dos diversos cenários feita por João Moreira Salles reforça o conflito de Fernando Henrique com certos elementos da cultura norte-americana. Os diversos cenários também reforçam o ritmo agitado do cotidiano atual do personagem, marcado por uma agenda de compromissos que lhe obriga a estar em diversos locais num curto espaço de tempo. Em certos parágrafos do perfil, os elementos do espaço também são utilizados pra caracterizar outro conflito do personagem, o de um ex-presidente que agora se vê obrigado a viver situações de um cidadão comum para cumprir sua agenda, como no trecho em que Fernando Henrique é obrigado a tirar seus sapatos para passar pelo detector de metais de um aeroporto.

Na seção *Personagem*, vimos que a caracterização de Fernando Henrique é feita no perfil principalmente pela forma indireta, através do relato de cenas do seu cotidiano e pela reprodução de suas falas. Há alguns comentários do narrador, mas eles se ocupam geralmente da forma peculiar de Fernando Henrique agir ou falar. Através do relato das cenas do cotidiano (que mostram o ex-presidente preocupado com o próprio sustento financeiro, ou em momentos de maior intimidade com a família), ou da citação das falas onde Fernando Henrique comenta sua trajetória pessoal, João Moreira Salles aprofunda a imagem de um personagem referencial, já conhecido dos leitores, e por vezes insere no texto aspectos do personagem que entram em conflito com a imagem que já está fixada na cultura brasileira.

Através destas inferências, cumprimos com o objetivo proposto por este trabalho, qual seja, o de analisar os recursos narrativos e descritivos utilizados pela revista *piauí* para construir nos textos do gênero perfil a imagem do personagem principal. Podemos concluir, a partir desta amostragem representativa dos três primeiros anos da publicação, que a revista *piauí* faz um uso diversificado de tais recursos em seus perfis. Os autores têm a liberdade de utilizar de diferentes formas elementos como o foco narrativo, o tempo ou o espaço, para construir no texto a imagem do personagem

principal. Ressaltamos aqui que esta construção é sempre subjetiva. Fernando Henrique Cardoso, Laurita Mourão e Eurico Miranda são pessoas que existem no mundo real, mas o que temos nos perfis são personagens construídos pelos autores a partir daquilo que observaram na realidade. Os autores dos perfis ressaltam, pelo uso dos recursos narrativos e descritivos, certas características do personagem, de acordo com a imagem que pretendem construir no texto. O que observamos ao longo deste trabalho foram as diversas formas utilizadas pela revista *piauí* para empregar estes recursos, construindo em seus perfis personagens convincentes, e oferecendo a seus leitores informações aprofundadas e um texto de leitura prazerosa.

REFERÊNCIAS

COIMBRA, Oswaldo. **O texto da reportagem impressa**: um curso sobre sua estrutura. São Paulo: Ática, 1993.

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

LAGE, Nilson. **Estrutura da Notícia**. São Paulo: Ática, 1993.

LAGE, Nilson. **Teoria e técnica do texto jornalístico**. Petrópolis: Elsevier, 2005.

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

LIMA, Edvaldo Peirera. **Páginas ampliadas**: o livro-reportagem como extensão do jornalismo e da literatura. Campinas: Editora da Unicamp, 1993.

MEDINA, Cremilda de Araújo. **Notícia, um produto à venda**: jornalismo na sociedade urbana e industrial. São Paulo: Alfa-Omega, 1978.

FONSECA JR., Wilson Correa da. Análise de Conteúdo. In: DUARTE, Jorge; BARROS, Antonio (Orgs.). **Métodos e Técnicas de Pesquisa em Comunicação.** 2 ed. São Paulo: Atlas, 2006.

PIAUÍ. Edição 11, São Paulo, Alvinegra, ago. 2007.

PIAUÍ. Edição 19, São Paulo, Alvinegra, abril 2008.

PIAUÍ. Edição 29, São Paulo, Alvinegra, fev. 2009.

PIAUÍ. **Midia kit**. Disponível em: <http://www.revistapiaui.com.br/kit/midia.pdf>. Acesso em: 07.dez.2009.

SODRÉ, Muniz; FERRARI, Maria Helena. **O texto nos meios de comunicação**: técnica de redação. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1987.

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

VILAS BOAS, Sergio. **Perfis**: e como escreve-los. São Paulo: Summus, 2003.

VILAS BOAS, Sergio. Perfil, o gênero nobre do jornalismo literário. in: Biblioteca Entrelivros, Edição 11, São Paulo, Duetto, ago. 2008.

ANEXOS

piauí

Imprimir

poder passado

O andarilho

Em dez dias, 19 compromissos, duas palestras, quatro cidades, sete aeroportos, seis aviões, dois continentes e dez mil quilômetros: a vida do ex-presidente Fernando Henrique Cardoso longe do poder

JOÃO MOREIRA SALLES

Plim! Fernando Henrique Cardoso girou a cadeira e se aproximou do computador: "Vejamos se é algo importante". Não era. Ao término de sua temporada anual na Universidade Brown, no minúsculo estado de Rhode Island, ao norte de Nova York, as mensagens que chegavam pelo correio eletrônico eram todas meio sem graça: questões administrativas, pedidos de alunos para agendamentos de última hora. O ex-presidente pelejava por mudar o horário de seu vôo para Little Rock, a capital do Arkansas, onde teria de estar dentro de dois dias. Fernando Henrique se via às voltas com o mundo bizantino dos e-tickets e suas infinitas alternativas. "Estou mal acostumado, as pessoas tomam conta de mim. No Brasil, são praticamente babás", resignava-se, arrastando sem muita desenvoltura o mouse.

Era um tedioso dia de inverno, com largos intervalos de inatividade. Ainda assim, sua agenda indicava quatro compromissos: entrevista a um jornal da Flórida, duas conversas com alunos e jantar com o embaixador chinês nos Estados Unidos. FHC e os EUA não formam uma parceria ideal. A América, para ele, é como a madrinha excêntrica, que provê - convive-se com ela mais por necessidade que por gosto. Naquele dia, o ex-presidente se queixava dos hábitos alimentares de seus anfitriões: "Essa coisa de comer com as mãos, eu não sei fazer isso. E eles gostam de conversar enquanto comem sanduíche. Eu digo não: ou eu falo, ou eu como".

Às 11 em ponto, três pessoas entraram na sala. Não que soubesse do que se tratava. Seu modus operandi é simples: as pessoas ligam, ele marca e seja o que Deus quiser. Atende a todos com inegável paciência. "Sou professor at large, o que significa que posso fazer o que eu quiser". Ele se levantou abotoando o paletó azul-marinho. Havia trazido dois ternos para a temporada americana - o outro, de risca de giz -, comprados por 400 dólares cada na liquidação da loja de departamentos Sacks Fifth Avenue ("Ótimo negócio", congratulou-se). "É uma entrevista?", perguntou ao ver um gravador. A jornalista se apresentou: Jane Bussey, do Miami Herald. "Ela já ganhou um Pulitzer", acrescentou a moça que a acompanhava, meio a troco de nada. "Ah", FHC sorriu educadamente.

Durante a próxima meia hora, respondeu com entusiasmo a perguntas triviais, dando à jornalista a impressão de que suas perguntas eram melhores do que pareciam. Comunica-se com facilidade, apesar dos esbarrões no idioma. Ainda segue - e não abdicou de influenciar - a política no Brasil, mas longe do país suas preocupações são outras. América Latina, poder do sistema financeiro internacional e destino da democracia estão entre elas. Quando a jornalista chegou ao tema Hugo Chávez, FHC reagiu: "Vocês perguntam sobre a democracia na América Latina, mas a questão maior é o que acontecerá com a democracia americana. Marx e Tocqueville eram fascinados pela democracia de vocês, pela participação das pessoas na vida pública. Hoje estranhariam muito. Há uma grande mudança em curso. A força do sistema financeiro é tão grande, que acaba por transformar a essência do sistema. Como as corporações se integrarão a essa democracia?" Ele havia lido no Wall Street Journal daquele dia uma notícia que o impressionara: a tentativa de um grupo de investidores de tomar o controle acionário do New York Times das mãos da família Sulzberger, proprietária do jornal há mais de setenta anos. "É um perigo", reclamou com a jornalista, que já guardava o gravador e agradecia.

Em tempos de rebuliço político na América Latina, pedem-lhe cada vez mais que opine sobre Chávez. Lula deixou de ter graça nas universidades americanas. "Ele perdeu pontos quando decidiu ser sensato. A sensatez não apaixona. Lula não quebra, Chávez quebra. Esse pessoal de esquerda gosta dos nietzschianos. Lula é cartesiano - a seu modo, pelo menos. Está sempre do lado do senso comum."

Plim! "Vejamos", disse, virando-se de novo na cadeira. Era a confirmação de que o vôo para Little Rock havia sido remarcado. Percebeu que teria de acordar às 5 e meia da manhã, o que de imediato o fez voltar aos desencontros com os Estados Unidos. "Ainda bem que aqui eu durmo cedo", disse. "No clube em que fico hospedado, o jantar é servido das 17 às 20 horas. Mas me disseram que, se for muito necessário, podem fazer uma concessão." Permitem-lhe jantar depois das 8? "Não", esclarece com desalento. "Antes das 5."

Ao meio-dia, um rapaz apareceu na porta. De esguelha, FHC deu uma espiada na agenda. Daniel Ferrante, paulista, 30 anos, desde 2 000 nos Estados Unidos, doutor em física por Brown e agora aluno do pós-doutorado. Tinha hora marcada. "Como posso te ajudar?", perguntou o ex-presidente, indicando-lhe a mesa redonda. Ferrante se ajeitou na cadeira e, em voz baixa, disse: "Presidente, eu quero voltar. Então a minha pergunta é: existe um projeto de nação no Brasil?"

Fernando Henrique está instalado na sala 218 da Rhodes Suite, no Thomas J. Watson Jr. Institute for International Studies. É uma sala confortável e impessoal: bancada para o computador, mesa redonda para reuniões, duas fileiras de estantes repletas de journals de estudos latino-americanos, dezenas de exemplares do mesmo número. FHC guarda seus livros, não mais de vinte, na prateleira sobre o computador, ao alcance da mão. Uma grande janela dá para a rua. Brown significa honorários. "Quando deixei a presidência, fiquei assustado e me perguntei: como vou sobreviver?"

Alguns meses antes de terminar o segundo mandato, Fernando Henrique convidou um grupo de empresários para jantar no Alvorada, explicou-lhes que pensava criar uma fundação nos moldes das bibliotecas presidenciais americanas - conservaria ali toda a sua documentação presidencial e promoveria palestras e debates sobre o futuro do país - e pediu contribuições. Do encontro nasceu o Instituto Fernando Henrique Cardoso, com dotação inicial de 7 milhões de reais, sua base de operações no Brasil.

Fora do país, o ex-presidente firmou um contrato de cinco anos com a Universidade Brown. "Eles me pagam um dinheirão, 70 mil dólares por ano, com a obrigação de eu passar no mínimo quatro semanas aqui. Tirando os impostos, dá uns 5 mil por mês. Faz as contas, é muito bom. Antes recebi um convite de Harvard, não aceitei. Brown me pagava o dobro. A Ruth ficou indignada: 'Mas é Harvard!' Eu disse: 'Ruth, a essa altura do campeonato, eu não preciso de glórias. Preciso é de dinheiro'. Nem sabia que dava pra ganhar esse dinheirão todo com uma palestra só. Fiquei cliente do Harry Walker, o mesmo agente do Clinton. Em média, me oferecem 40 mil dólares; ele fica com 20%. Minha vantagem é que eu me viro em quatro línguas, três delas muito bem. Em Praga, uma vez, como nós éramos um grupo de palestrantes, não cheguei a falar nem vinte minutos - pagaram 60 mil dólares. O Clinton chega a ganhar 150 mil."

Fernando Henrique está à vontade no mundo. Itamar Franco não se deu bem em Roma e voltou para Juiz de Fora. José Sarney foi até o Amapá para poder retornar ao Senado. Collor passou anos em Miami, voltou a Maceió e agora está de novo em Brasília. Com FHC, há sempre a suspeita de que suas afinidades eletivas estejam mais ligadas a Paris ou Madri que a São Paulo ou Goiânia. Fora do país, ele tem prestígio em círculos acadêmicos e entre ex-governantes. No Brasil, tem influência, mas não poder. Segundo ele, o poder se mede pela quantidade de votos futuros e, por essa conta, seu cacife é nenhum. "Meu tempo passou. Queriam que eu concorresse ao governo de São Paulo. Eu disse: aí eu ganho e no dia seguinte tem rebelião em presídio e prefeito querendo encontro. O Senado é igual. Aquela convivência é muito desinteressante. Chega." Fala com convicção, parece sincero: depois de trocar idéias com Chirac e Clinton, deve ser meio desanimadora a perspectiva de puxar conversa com Epitácio Cafeteira.

Por que, então, não se estabelecer no exterior? "Ainda me interesso pelo Brasil. É uma espécie de disciplina intelectual. Vivo bem em qualquer lugar, mas essa coisa de ser brasileiro é quase uma obrigação." A palavra é forte. Significa, na lógica de FHC, comprometer-se com um país que continuará a ser medíocre: "Que ninguém se engane: o Brasil é isso mesmo que está aí. A saúde melhorou, a educação também e aos poucos a infra-estrutura se acertará. Mas não vai haver espetáculo do crescimento algum, nada que se compare à Índia ou à China. Continuaremos nessa falta de entusiasmo, nesse desânimo".

"Qual é a tua área?", pergunta a Daniel Ferrante. "Física teórica, partículas elementares, altas energias..." "Mas isso está muito fora de moda!", interrompe-o o ex-presidente: "Houve um avanço tremendo no campo da física de partículas, mas faz tempo". Imediatamente dá meia-volta: "Eu entendo nada de física, mas fui vizinho do Mario Schenberg". Se a conversa fosse um jogo de xadrez, esse primeiro lance levaria o nome de abertura

FHC: primeiro movimento, impressionar o interlocutor; segundo movimento, desarmar-se em seguida, quando a primeira impressão já está sedimentada. Ferrante sorriu: "É verdade, no momento a minha a área não é a mais popular". O ex-presidente se acomodou na cadeira e passou a responder. Falou sem nenhuma pompa. (Ferrante descreveria o encontro como uma "conversa de cozinha" que lhe trouxe "a sensação de paz interior".)

"Um projeto de nação...", FHC começou. "A pergunta pressupõe que exista um centro decisório, alguém que planeja. Não há mais. O Brasil é um dos últimos países a ter Ministério do Planejamento; na América Latina, acabaram todos. É um dos efeitos do neoliberalismo. Dito isso, acho que tem lugar para você lá. Agora, você vai ganhar pouco..."

Não é o que inquieta Ferrante: "Emprego eu consigo", diz o rapaz. "O senhor me perdoa, mas existe o projeto da UniLula, em São Bernardo, eu podia ir pra lá. E sei que vou ganhar pouco. Minha pergunta é outra: existe curiosidade no Brasil? Existe desejo de ciência?" Ele hesita antes de completar: "É que eu sinto essa obrigação de devolver. Minha idéia é criar um fórum de discussão na internet, uma rede de divulgação científica para a comunidade lusófona. Quero tornar o conhecimento acessível a mais gente. É possível, ou eu vou morrer na praia?"

"Não precisa morrer na praia, não. Mas repito: falta centro." Fernando Henrique se aproxima de um dos temas que mais o têm ocupado, o da desintegração nacional: "Quais são as instituições que dão coesão a uma sociedade? Família, religião, partidos, escola. No Brasil, tudo isso fracassou. Na América Latina, em certos lugares, 50% das crianças não têm pai, a família se dissolveu. A religião preponderante é a católica, que vive uma crise danada depois que decidiu se lançar na política. As igrejas pentecostais são a própria expressão da fragmentação. Os partidos fracassaram. O último deles foi o PT, que cumpria um papel importante como aglutinador de entusiasmo. No meu governo, universalizamos o acesso à escola, mas pra quê? O que se ensina ali é um desastre. A única coisa que organiza o Brasil hoje é o mercado, e isso é dramático. O neoliberalismo venceu. Ao contrário do que pensam, contra a minha vontade".

Meses antes, o ex-presidente já abordara o tema: "Em que momento nos sentimos uma coisa só, uma nação? Talvez só no futebol. O Carnaval é uma celebração. A parada de 7 de Setembro é uma palhaçada. Quem se sente irmanado no Brasil? O Exército, e talvez só ele. Os americanos têm os seus founding fathers. Pode ser uma bobagem, mas organiza a sociedade. A França tem os ideais da Revolução. O Brasil não tem nada. Eu disse para os homens de imaginação, para o Nizan Guanaes: olha, a imaginação do povo é igual à estrutura do mito do Lévi-Strauss, ou seja, é binária: existem o bem e o mal. Eu fui eleito presidente da República porque fiz o bem - no caso, o real. O real já está aí, eu disse. Chega uma hora em que a força dele acaba. O que vamos oferecer no lugar? Ninguém soube me dar essa resposta. Eu também não soube encontrá-la". E, oscilando entre Lévi-Strauss e Nizan Guanaes, Fernando Henrique encerrou o assunto.

Daniel Ferrante agradeceu a conversa, embora tivesse saído da sala sem uma resposta clara. Meses depois, cumprindo seu plano original, estendeu a temporada nos Estados Unidos por mais um ano. Ainda não sabe quando volta para o Brasil e o que o espera aqui.

Providence, uma cidade pequena, ostenta como sua maior façanha gastronômica o recorde de lojas de donuts dos Estados Unidos. Fernando Henrique costuma almoçar nas ruas adjacentes ao campus. Ao sair do Watson Institute, caminha dois quarteirões e entra no restaurante Spice, tailandês. O cardápio traz fotografias dos pratos, todos a menos de 10 dólares. "Aqui pelo menos eu como um arrozinho com frango que lembra um pouco a comida do Brasil", disse ao pedir.

Fernando Collor fizera dias antes seu primeiro discurso no Senado. Durante mais de três horas, comparara seu calvário ao de D. Pedro I, D. Pedro II, Getúlio Vargas e João Goulart, classificando de "grande farsa" o processo que o tirara da Presidência. Os parlamentares, quase sem exceção, se solidarizaram com o senador, Tasso Jereissati entre eles. A reação impressionou Fernando Henrique. "Li que o Collor sequer pagou os impostos sobre as sobras de campanha. Embolsou e pronto. Como pode? O pessoal do meu partido diz que o que ele fez é menos grave que os escândalos do PT. E isso lá é desculpa? O problema do Brasil não é nem o esfacelamento do Estado. É algo anterior: é a falta de cultura cívica. De respeito à lei. Sem isso, como fazer uma nação?", pergunta, acabrunhado.

FHC volta a pé pelas alamedas do campus. Cruza com Richard Snyder, professor de sociologia. Snyder pergunta se no dia seguinte ele poderia conversar com seus alunos. "Qual o assunto?", quis saber o ex-presidente. "Liderança na América Latina. A sua experiência", responde o professor. "Ah! Se é pra falar de mim mesmo, então é fácil." E com um sorriso: "É uma das coisas que mais gosto de fazer".

Uma aluna o aguardava na porta da sala 218. FHC, como de hábito, não sabia do que se tratava. A garota,

estudante de relações internacionais, havia marcado uma entrevista para o jornalzinho da faculdade e trazia um exemplar de The Accidental President of Brazil, as memórias de FHC, cheia de post-its espetados. O autor sorriu, garboso. As perguntas, quase colegiais - Por que o senhor publicou este livro? Qual foi a reação do público? O senhor escreve como ex-presidente ou como sociólogo? -, novamente receberam respostas elaboradas. A cada uma delas, a garota exclamava "Oh, thank you!" Ao explicar a recepção do público à obra, FHC não resistiu: "Na Amazon, os leitores avaliam os livros por um sistema de estrelinhas. My book is full of stars". "Oh, thank you!"

Presidencial, de terno escuro e sobretudo azul-marinho pesado, às 2 da tarde do dia seguinte Fernando Henrique atravessa o campus ao lado do professor Snyder. Tem as mãos enfiadas nos bolsos. "Odeio frio", murmura. Faz 4 graus. Logo antes de alcançarem o prédio, Snyder informa: "O curso se chama Desenvolvimento, mercados e estados". Lutando com os cabelos que uma rajada de vento tornara selvagens, FHC comenta: "Mercados e estados? É um diálogo de surdos". Na sala de aula, apertada, há cerca de cem estudantes. Um deles veio cochichar no ouvido do professor: "A gente vai ter que sair mais cedo pra protestar contra a presença do embaixador chinês". Snyder suspira. Leva o convidado até uma cadeira espremida entre a primeira fila e o quadro-negro, pede silêncio e faz uma breve apresentação do palestrante, "um dos grandes teóricos do desenvolvimento". FHC se levanta.

Abertura FHC II, a estratégia da auto-esculhambação: "Quero corrigir o professor de vocês. Não é verdade que estudo a questão do desenvolvimento há quarenta anos. Estudo há cinqüenta". Funciona, em parte. Ouvem-se risadinhas. Toca um celular, alguém boceja, uma menina abre o caderno e, de caneta em punho, se prepara para anotar.

FHC fará uma recapitulação do conceito de desenvolvimento, da década de 60 até o presente. "Nosso trabalho era uma crítica ao capitalismo. Falávamos em dependência, em subdesenvolvimento, nunca em países 'em desenvolvimento', porque os países centrais não desejavam o desenvolvimento dos periféricos." Didaticamente, explicita a pergunta que dominou sua carreira de sociólogo: "Como se desenvolver nesse quadro?" Os modelos da época vislumbravam uma só alternativa: ruptura e revolução. Explica que sua contribuição foi "introduzir complexidade" na teoria. Países de economia mais diversificada, como o Brasil, seriam capazes de se desenvolver com capitais externos. A posição teórica de Fernando Henrique afastou-o da opção revolucionária. O livro que escreveu com o sociólogo chileno Enzo Faletto, Dependência e Desenvolvimento na América Latina, até hoje sua obra mais importante, abriu caminho para uma reforma do sistema, dentro do sistema. Sessenta minutos depois, usará na conclusão o que lhe restou do marxismo: "É preciso ter consciência de que todos os processos são históricos e, portanto, passíveis de mudanças. Ao mesmo tempo, é preciso saber que as estruturas são resistentes e limitam as alternativas. Quando mudei da academia para a política, sabia o que podia ou não fazer. Não sei se isso é bom. Conhecer de antemão as conseqüências e as limitações pode ser frustrante". Certamente, não permite pensar o impensável, ou, para usar um termo dele, não permite "quebrar". "A lucidez é um estorvo", declarou.

O grupo de alunos que vai protestar deixa a sala. Os que ficam fazem perguntas. Uma menina levanta a mão: "Qual a diferença entre ser ministro da Fazenda e presidente?" Ele não hesita: "O Brasil não tem guerras, não tem inimigos. É uma beleza ser chanceler. Nosso adversário era a inflação, e foi onde me jogaram, na Fazenda: é o pior emprego do mundo".

No final da aula, já fora do prédio, cinco alunos o rodeiam. Apesar do frio, um rapaz ruivo e sardento está de sandália de dedo, camisa havaiana e uma toalha molhada em torno do pescoço. FHC, tentando domar os cabelos, se vira à esquerda e à direita para atender à diminuta platéia. Não podia estar mais feliz. "Eles gostam muito disso", comenta minutos depois, a caminho da palestra do embaixador chinês. Para entrar no auditório, é preciso atravessar um corredor polonês de jovens que protestam. Entregam-lhe um panfleto que proclama: "Genocídio em Darfur - A China é cúmplice". Ele sorri: "Como eu ia dizendo, é bom ser brasileiro: ninguém dá bola".

No pequeno e tumultuado aeroporto de Providence, a fila no balcão da US Air se espichava em ziguezague até o meio do saguão. Passava um pouco das 7 da manhã. De terno, carregando na mão uma pasta e o sobretudo, o ex-presidente ia empurrando uma mala espantosamente vermelha. "As malas têm de ser berrantes, senão levam a sua sem querer." Seu bilhete para Little Rock, com escala em Chicago, estava marcado para as 8 horas e 24 minutos. Quinze minutos depois, a fila não avançara um passo. FHC decide assuntar.

Descobrindo que o vôo seria operado pela Delta Airlines, cruzou o saguão até o balcão da companhia. Não havia filas. Entregou o passaporte e a passagem e pôs a mala na balança: 28 quilos, oito a mais do que lhe dava direito a classe econômica. Vem a conta: 50 dólares. "Expensive, no?" Abre a carteira. Na esperança de um desconto, tenta passar uma conversa: "Estou aqui há um mês, sou professor, são meus livros..." Nada. Paga

resmungando e, a pedido da funcionária, arrasta a mala até a esteira dos raios X. Na fila da segurança, tira os sapatos, põe o casaco na bandeja, os sapatos, a pasta. "Não, não tenho laptop", responde ao agente. Passou pelo detector de metais, recuperou os sapatos, sentou-se para calçá-los. Não há porte presidencial que resista.

"Eu podia pedir o acompanhamento do Secret Service" - privilégio pessoal, não necessariamente extensivo a todos os ex-chefes de Estado -, "o que evita essas filas, isso de tirar o sapato, mas aí os americanos sabem que estou aqui e vira uma chatice. Sou obrigado a ir a recepção, a jantar. Prefiro sozinho. Além do mais, não acho que minha honra ou a do Brasil caiam por terra abaixo quando tiro os sapatos..." Como não havia tido tempo de tomar café e o painel avisava que o vôo atrasaria, FHC entra numa lanchonete T.G.I Friday's. Corre os olhos pelo cardápio gorduroso e, desanimado, encomenda um misto quente. Entre goles de um café hediondo, relembra alguns dos homens que conheceu no poder.

"Tenho horror ao Bush, horror pessoal." Tiveram o primeiro encontro na Casa Branca. "O Bush se gabou de que seria conhecido como o maior poluidor do planeta. 'Vou abrir o Alasca para o petróleo. Podem reclamar, mas o mundo precisa que os Estados Unidos sejam fortes.' O incrível é que ainda assim consegue ser um homem simpático, desses que dão soquinho no ombro da gente. Mas não sabe nada. Uma hora, falei da nossa diversidade racial, os espanhóis, portugueses, japoneses... Ele perguntou: 'And do you have blacks?' A Condoleezza deu um pulo: 'Senhor presidente, o Brasil tem a maior população de negros fora da África!' Ele não sabe nada", recorda com desapreço.

Bill Clinton, Nelson Mandela e Felipe González são os três líderes que FHC mais admira. "O González e o Clinton são assim: quando entram na sala, todos se viram. São naturalmente maiores. Agora, o Mandela é a força moral. Até o Clinton se sente humilde quando se aproxima dele." Com Chirac, se dá muito bem. São ambos hedonistas, antipuritanos. Putin é outra coisa, um obcecado pela força: "Vai reconstruir a Rússia. É um autocrata que foi subestimado no início. Eu teria medo do Putin".

O avião decola com uma hora de atraso. FHC tenta cochilar, mas está num assento de corredor e é acordado duas vezes - a primeira, pelo passageiro da janela; a segunda, pelo do meio.

Com 76 milhões de passageiros por ano, o Aeroporto O'Hare, em Chicago, é o mais movimentado dos Estados Unidos. Ao desembarcar no terminal A, Fernando Henrique é informado de que a conexão para Little Rock partirá do terminal C, dali a dezoito minutos. Para ir de um a outro, cruza-se por salões e corredores abarrotados. Tomam-se passagens subterrâneas. Escadas rolantes. Esteiras. Alças de conexão. Há gente por todo lado - dormindo, comendo, comprando, correndo, bocejando, gritando, espirrando, digitando. "Que venha a depressão", murmura Fernando Henrique, olhando o relógio e apertando o passo.

A placa indica que é por ali. Depois, que é por ali. Logo adiante, aparecem duas setas - em desacordo. Entra-se por um corredor, volta-se atrás. Às 11 horas e 27 minutos, o ex-presidente alcança enfim o portão C-18. Aproxima-se num quase trote, braço esticado, passagem e passaporte à mão. A funcionária balança a cabeça. O vôo das 11 horas e 25 minutos fora encerrado havia alguns minutos. Fernando Henrique olha pelo vidro. O avião está ali, à vista, inatingível. "E a minha mala, que foi etiquetada para esse vôo?", pergunta serenamente. "Deve seguir no próximo avião para Little Rock", responde a funcionária, sem tirar os olhos dos cartões de embarque dos que não perderam o vôo. "E quando sai o próximo?", continua o ex-presidente, imune ao desinteresse da moça. Com um suspiro eloqüente, ela deixa os cartões de lado e analisa o monitor: "Dentro de três horas. Mas é preciso ver se não está lotado".

Na melhor das hipóteses, ele chegará para a palestra com folga de apenas uma hora e meia. Saca um celular da pasta - é a primeira e última vez que será visto com o aparelho nas próximas duas semanas - e tenta falar com Brown, para que o ajudem a avisar seus anfitriões sobre a conexão perdida. O telefone não funciona (ou ele não sabe operá-lo). Desiste, mas consegue remanejar a passagem. Como Inês é morta, decide investigar o cardápio de um restaurante italiano que descobre entre dois portões. Escolhe, e come sem pestanejar, um duvidoso fettuccine Alfredo, acompanhado de Coca light.

Serão quase duas horas de Chicago a Little Rock. Apertado num avião regional fabricado por canadenses - "canadenses miudinhos", segundo a comissária de bordo -, Fernando Henrique retoma a narrativa de seu trajeto político e intelectual. Ele pertence a uma geração que teve a ambição de mudar a história. Ao chegar ao poder, constatou que as possibilidades de transformação eram limitadas; acertadamente ou não, julgou que inexistiam alternativas. Levou adiante seu projeto de governo com convicção pragmática, mas sem adesão ideológica - é o que se infere. "Fiz o que fiz faute de mieux", afirma. "Lamento não ter podido contar com melhores instrumentos. Imagine, eu ser confundido com a idéia de Estado mínimo..."

Esse é seu drama. Quando está entre alunos e professores, gasta boa parte do tempo defendendo-se da tese

de que sua agenda e seu legado pertencem ao ideário neoliberal. É enfático: "Acontece que nunca fui um idealista, no sentido de utópico. Sou um realista, sei até onde é possível ir. Há um momento em que a realidade se impõe. Sou um pragmático, no sentido americano. Diante do Estado inepto e da prevalência da burguesia estatal, privatizar era o jeito". Tenta explicar: "Batizaram de Consenso de Washington a constatação de que o Estado estava falido e de que não se pode gastar o que não se tem; se tivessem batizado de Consenso de La Paz, não teria havido problema".

Por trás da retórica do pragmatismo, detecta-se uma lassidão. No 18 Brumário - um dos três livros que FHC recomenda ao leitor no prefácio das suas memórias -, Marx fala em "verdades sem paixões" e "história sem acontecimento". O sentimento é semelhante.

O avião estava prestes a aterrissar em Little Rock. FHC espiou pela janela "Parece o Mato Grosso...", disse, com um muxoxo. No desembarque, esperavam-no dois funcionários da Biblioteca e a argelina Danielle Ardaillon, sua assistente por anos, uma mulher bonita, de rosto anguloso, que viera a Little Rock apenas para a ocasião. Há um outro brasileiro na chegada. Também estava viajando há mais de dez horas. Reparava agora, aflito, que às 5 da manhã, zonzo de sono, vestira paletó e calça de ternos diferentes e que não daria tempo de passar no hotel para trocar de roupa. "Sem problema", tranqüilizou-o Fernando Henrique, "do Brasil eles esperam tudo."

Com 200 mil habitantes, Little Rock seria desconhecida até dos americanos se não tivesse servido de trampolim para Bill Clinton, que está para a cidade como a torre Eiffel está para Paris. Na Clinton Avenue, pode-se entrar na Clinton Store e comprar bonecos Clinton que tocam sax, pequenos Clintons falantes (21 frases memoráveis do ex-presidente), camisetas e gravatas com seu rosto, livros de culinária com suas receitas prediletas. Ainda que o Arkansas seja a sede da Wal-Mart, a maior rede de varejo do mundo, Clinton é uma indústria de peso para o estado. O William J. Clinton Presidential Center domina a cidade. Inaugurado em 2004 a um custo de 165 milhões de dólares, reúne a biblioteca presidencial, escritórios administrativos e a Clinton School of Public Service, que oferece o único mestrado em serviço público do país.

A agenda de FHC lembra as excursões que fazem doze países em sete dias. Cada hora é minuciosamente ocupada. Das 16 horas e 30 minutos às 17 horas e 30 minutos, levam-no a uma recepção no amplo apartamento pessoal de Clinton, no último andar da biblioteca, com vista infinita para a cidade, o rio e a planície. Clinton não está presente. Há políticos e empresários locais, gente da sociedade. Umas cem pessoas se espalham pelos cômodos. Todas sorriem institucionalmente. Um pianista negro tocando Garota de Ipanema. Em estantes repletas de livros meticulosamente arrumados, nota-se um ecletismo incapaz de refletir os interesses de um só leitor: madre Teresa de Calcutá ao lado de Naipaul, Edna O'Brien junto a tratados sobre protestantismo americano. A idéia de vigor e juventude, tão cara à imagem rock'n'roll que Clinton fez questão de projetar, se traduz em quadros de inspiração expressionista cujo tema quase invariável é o ex-presidente e seu sax; certos traços, elétricos, parecem ter sido feitos por um gato que, sem sucesso, tentou se agarrar à tela. Fernando Henrique é levado ao quarto dos Clinton: visita o guarda-roupa deles, o banheiro. Com rigor prussiano, o apartamento se esvazia às 17 horas e 25 minutos.

Os próximos quinze minutos determinam uma visita à biblioteca presidencial. O anfitrião é Mack McLarty, um homem de 61 anos, baixo, impecavelmente educado e mãos muito pequenas. Amigo de infância de Clinton, foi chefe de sua Casa Civil. O roteiro é compacto: réplica em tamanho natural do Salão Oval, arquivos com a documentação presidencial e, por fim, num golpe de coreografia perfeita, um grande painel intitulado Comunidade Global, com imensas fotografias dos doze líderes de que Bill Clinton se sentiu mais próximo. Entre eles, dois ex-presos políticos (o checo Vaclav Havel e o sul-africano Nelson Mandela), um ditador (o chinês Jian Zemin), um rei (Hussein, da Jordânia, que contribuiu para a construção da biblioteca) e Fernando Henrique, que sorri, envaidecido.

Das 17 horas e 45 minutos às 18 horas, descanso. FHC é levado a um quartinho com duas poltronas e um sofá curto. Tira a almofada da poltrona, ajeita-a na cabeceira do sofá, deita-se. Vira de lado e encolhe as pernas - a posição fetal é a única viável. Pede que apaguem a luz.

Às 18 horas e 10 minutos, McLarty apresenta "o mais bem-sucedido presidente da história do Brasil". Da soleira do grande salão, o homenageado ouve as palavras que costumam acompanhar discursos sobre o país: "Amazônia", "Garota de Ipanema" e, novidade recente, "etanol". Na platéia, aguardam-no cerca de 300 pessoas, entre as quais o prefeito, o vice-governador, empresários e senhoras da sociedade local, além dos 21 alunos da Clinton School. O convidado está cansado, pede desculpas - gostaria de falar de improviso, mas estava viajando havia quase treze horas. Começa a ler sua palestra, "Desafio à democracia na América Latina". Falta ao Brasil "a convicção profunda de que a lei conta", dirá. Uma hora depois, encerra a conferência com um floreio retórico: "Hoje, só o mercado produz coesão. Mas o mercado é bom para produzir lucros, não valores".

É aplaudido de pé, e pelos vinte minutos seguintes autografará uma pilha de The Accidental President of Brazil, além de posar para dezenas de fotos de celular. Sorri em todas, mas desiste de arrumar o cabelo, que a essa altura adquiriu vida própria. Consulta a agenda numa brecha: das 19 horas e 30 minutos às 21 hora, jantar na casa de McLarty.

Às 21 horas e 30 minutos, quinze horas depois de sair do seu quarto em Providence, FHC é deixado na porta do hotel. Faz seu próprio check-in.

Às 8 horas e 45 minutos, estava a postos para o vôo Delta com destino a Atlanta, com conexão às 15 horas para Raleigh Durham, na Carolina do Norte. Desta vez, bilhete de executiva. O avião pousou às 11 horas em Atlanta, sem atrasos, o que significaria quatro horas de espera. Fernando Henrique buscou uma área tranqüila para rever seus papéis e fazer emendas na conferência programada para dali a dois dias, na Universidade da Carolina do Norte, em Chapel Hill. Sentou-se ao lado de uma senhora que folheava a revista People e chupava um picolé. Meia hora depois atinou que, se era executiva, então dava direito a sala VIP. "E eu sofrendo no meio do povo à toa", deduz, recolhendo seus papéis à pasta.

Às 13 horas e 30 minutos, sai em busca de um restaurante, sempre espantado com a quantidade de gente, com a obesidade generalizada, com o excesso de tudo. Ao avistar dois assentos vazios no balcão de um bar, instala-se antes que sejam ocupados. Acima de sua cabeça, há três TVs ligadas em três canais diferentes, um deles de rap. "Este é um país muito barulhento", constata, quase gritando para ser ouvido. Sua salada Caesar lhe chega direto da geladeira, envolta em celofane. Ele ajuda com Coca light.

Anima-se com o compromisso em Chapel Hill, onde estará em um de seus ambientes naturais. Suas reminiscências se dividem entre a vida acadêmica - que trata com seriedade - e a vida política - de que gosta, embora tente disfarçar com doses de ironia.

"O melhor professor que tive no Brasil foi o Antonio Candido. As aulas, impecáveis, começavam e terminavam no horário, sem um minuto a mais ou a menos. Um raciocínio límpido, extraordinário. Candido é meu amigo, a ligação dele com o PT jamais foi um entrave. Nunca tive problemas com pessoas que discordaram de mim politicamente. Roberto Schwarz é meu amigo, esteve em casa outro dia mesmo. Agora, quando a divergência escorrega para o terreno pessoal, aí eu me desaponto. Quando dizem que fiz isso ou aquilo em busca de vantagem pessoal, acho imperdoável. Foi por isso que acabei me afastando de dois amigos - e só de dois: o Chico de Oliveira e a Maria da Conceição Tavares", disse, referindo-se ao sociólogo que foi seu colega no Cebrap e à economista filiada ao PT.

FHC sai em defesa de seu sucessor quando o tema são ataques pessoais. "Não acredito que Lula tenha práticas de enriquecimento pessoal", diz. "O que há é que ele é um pouco leniente. O partido ajuda daqui, ajuda dali e ele vai deixando, acha que é normal. No fundo, não há nada de muito grave nisso. Mas era melhor dizer: fulano me ajudou a comprar o apartamento, o partido me deu tal dinheiro. Lula não pensa em dinheiro. Ele gosta do poder, e gosta da vida boa." É semelhante sua opinião sobre José Genoino e José Dirceu: "Genoino não é desonesto, Dirceu também não. Dirceu é outra coisa..." Sorri. Espera o raciocínio se completar: "Dirceu é o Putin que fracassou".

Dentre amigos e colaboradores, é imensa a admiração intelectual por Pérsio Arida e André Lara Resende. Lamenta que tenham se retirado da vida pública e deixado de produzir: "Não deviam ter parado tão cedo. É que existe essa mania de ganhar dinheiro. Ganharam, e agora não sabem o que fazer. Eu digo: 'André, você não pode ficar assim, volta a trabalhar'. Ele fica lá com o aviãozinho dele, pra cima e pra baixo. É uma loucura", diz, enquanto fecha a conta. Não guarda canhotos de cartão de crédito. "Ruth guarda todos. Eu não, sou muito desorganizado", gesto de quem não liga para dinheiro ou privilégio de quem não precisa mais se preocupar com essas coisas.

Se há um político brasileiro de quem Fernando Henrique não gosta é Delfim Netto. Em seu cauteloso livro de memórias, A Arte da Política, trata praticamente todos os personagens com luvas de pelica. Delfim é a exceção. "Não gosto mesmo", reitera. "Ele atrapalhou muito o real, mas isso não é o mais importante. Um brigadeiro me trouxe um documento, nem sei se isso mais tarde se tornou público. Era uma reunião do Conselho de Segurança Nacional, Costa e Silva presidente. A questão era cassar ou não o Covas. O ministro da Marinha, Rademaker, era um duro, defendia a cassação. Costa e Silva, que no fundo era um bonachão, contemporizava: 'Por que não cassamos sem tirar os direitos políticos?' Rademaker argumentava que não ia adiantar, ele se reelegeria. Havia um impasse. Foi quando se manifestou o ministro da Fazenda, o Delfim: 'Esse eu conheço, é de Santos, um comunista'. Aí acabou: cassaram. Delfim mentiu. Covas nunca foi comunista, não era sequer ligado à esquerda. Era um janista, um conservador. Tenho horror ao Delfim."

Delfim Netto nega a história com veemência. Afirma que não se faziam atas de processos de cassação e que chegou a ajudar Covas a arrumar emprego depois da cassação. "Que o Fernando apareça com a ata", desafia, "ou vai passar por mentiroso."

O presidente está hospedado numa residência que pertence à Universidade da Carolina do Norte em Chapel Hill, a mais antiga instituição pública de ensino superior dos Estados Unidos. As instalações são estupendas. Chão de tábua corrida, solenes sofás de couro, poltronas de espaldar alto, mesas de jacarandá, retratos a óleo de personagens históricos, cenas de caça e uma mesa de bilhar de pano vermelho. O quarto de Fernando Henrique tem cama com baldaquino.

Às 11 da manhã ele aparece no salão, de jeans. Junto à lareira, com uma equipe amadora de filmagem, espera-o o professor de sociologia Arturo Escobar. Ao se dar conta de que a entrevista será gravada, FHC declara: "Estos pantalones non son presidenciales". Vai até o quarto e volta de blazer e gravata. As perguntas, bem elaboradas, retomam concepções que desenvolveu há décadas. Como de hábito, ele se vê desafiado a defender a continuidade entre suas idéias como sociólogo e as que implementou como presidente. O neoliberalismo é uma espécie de assombração que ele se vê forçado a exorcizar a cada entrevista.

"O que houve não foi uma ruptura epistemológica no meu trajeto intelectual, mas uma ruptura ontológica no mundo", afirma. "No final da década de 80, não estávamos mais enfrentando teorias, mas realidade. Olhamos o que existia e estava tudo aos pedaços. Estávamos falidos. Fomos forçados a privatizar, não havia outro jeito. Mesmo assim, não privatizei tudo - porque não era necessário. Acredito no papel do Estado." Para Fernando Henrique, seu verdadeiro legado acadêmico é de ordem metodológica e não ideológica. Foi uma lição que aprendeu com Florestan Fernandes: "Colete todos os dados, compreenda todos os pontos de vista", ensinava Florestan. "Minha mente não é tomista, estou sempre ligado à realidade, nunca me orientei por abstrações."

Reage à idéia de que a América Latina estaria se voltando para a esquerda: "Não é esquerda, é populismo: o líder falando diretamente com as massas, sem o intermédio das instituições". Esse é um ponto crucial. Se Chávez é percebido como progressista, imediatamente FHC se torna um conservador, rótulo do qual tenta se livrar a todo custo. Repetirá inúmeras vezes que o populismo é autoritário e regressivo. "Esquerda clássica é o Allende, esse sim queria romper com o sistema capitalista. Chávez opera no nível ideológico. Na prática, ele vende para os americanos e a burguesia venezuelana está ganhando dinheiro", argumenta.

Antes de almoçar, volta ao quarto para repassar a programação. Entre aulas, almoços, palestras, conversas com alunos e jantares, a agenda prevê um compromisso a cada duas horas. Receberá honorários? "Acho que sim. Essas coisas eles não conversam comigo, mas vou perguntar lá no Brasil, porque do jeito que estão me fazendo trabalhar, tomara que o dinheiro seja bom." Torce para que chegue a 10 mil dólares, no mínimo.

Depois de três dias à base de lanchonetes de aeroporto, Fernando Henrique senta-se feliz à mesa de um restaurante de verdade. Como é domingo, o que encontra é um brunch. Desconfiado, investiga o conteúdo de salvas de prata e rescaldeiros. Pega um prato e se serve, não sem antes consultar o cartãozinho diante de cada iguaria. Evita combinações menos ortodoxas. Ao redor, pessoas misturam costeletas de carneiro com panquecas, salmão com rabanada. "A Ruth sempre diz que os Estados Unidos precisavam ler Lévi-Strauss. O cru e o cozido, o doce e o amargo, esses contrastes. Uma coisa é uma coisa, outra coisa é outra coisa. Eles misturam tudo", diz, apontando um prato vizinho com indícios de peixe e melancia.

Ele come lentamente. Fala das diferenças entre os dois grandes nomes de seu partido e, certo de que seu tempo ficou para trás, não precisa mais sopesar cada palavra. "Sou mesmo a única oposição, mas estou me lixando para o que o Lula faz. O problema é a continuidade do que foi feito. Serra quer ser presidente e então vai àquele encontro dos governadores em que a Lei de Responsabilidade Fiscal foi posta em xeque. De concessão em concessão, a vaca vai pro brejo. Serra não disse nada porque vai se beneficiar com isso. Ele seria um bom presidente. Quebra lanças. Aécio é mais conservador, acomoda mais. Isso dito, politicamente Aécio é fortíssimo. Pode ser menos preparado que o Serra, mas é popularíssimo. Não precisa provar mais nada. Serra precisa. O governo dele em São Paulo é que decidirá, e o início não foi brilhante. Agora, o Aécio gosta demais da vida privada dele. Pode parecer banal, mas é assim que as coisas funcionam. Com a presidência, muda tudo. Como ele não poderia mais ter a liberdade de que goza hoje, prefere pensar que tem tempo pela frente."

Fernando Henrique atravessa o campus em direção ao clube, onde descansará até o próximo compromisso. Gosta de conversar enquanto caminha a passos lentos, as mãos trançadas nas costas: "Sou cartesiano com um pouco de candomblé. Porque, no Brasil, sendo só cartesiano não se vai longe. Já o Lula é o Macunaíma, o brasileiro sem caráter, que se acomoda". A frase não soa pejorativa nem parece comportar um juízo moral. Para

ele, Lula é aquele que se amolda, que nunca bate pé ou explicita suas posições. Um camaleão.

FHC é capaz de elogiar adversários históricos e criticar aliados. "Os militares fizeram coisas bem-feitas. De certa maneira, construíram um Estado. Telecomunicações é coisa deles. Collor, este sim, seguiu uma receita neoliberal burra e destruiu o Estado. Mas, antes dele, quem realmente desmanchou a máquina do Estado fomos nós da oposição, o PMDB, no governo Sarney. Foi quando começou o loteamento dos cargos, todo mundo querendo uma fatia, uma sede tremenda e o Sarney entregando. Tudo foi trocado contra favores, uma vergonha. O regime militar tinha ocupado as empresas estatais, militares reformados em diretorias, essas coisas. Com o PMDB, o que se loteou foi a máquina do Estado: ministérios, hospitais, todo tipo de órgão, até o mais insignificante, tudo. O Estado desapareceu, virou patrimônio dos políticos." O próprio Fernando Henrique, no entanto, ao chegar à Presidência, parece ter concluído que política no Brasil era assim mesmo. Protegeu os três ministérios que considerava essenciais - Saúde, Educação e Fazenda - e entregou o resto aos de sempre, sob o argumento de que era isso ou a paralisia. Acomodou-se, a seu modo. Renan Calheiros foi seu ministro da Justiça.

Depois do almoço, novo encontro, agora com alunos escolhidos por mérito e excelência. FHC chega às 16h em ponto e troca palavras com quem já está ali. Quando chega finalmente a professora, traz um exemplar de Dependência e Desenvolvimento. Para espanto de todos, Fernando Henrique estica o braço e, fulminante, furta-lhe o livro. "Vejamos que edição é esta", diz. "É que eles nunca me informam qual a edição e não me pagam" - abertura FHC III, a do homem comum. Os vinte e tanto alunos estão ganhos. Diante de seu realismo cético, um rapaz quer saber: "Quem explica o mundo de hoje?" "O maior erro dos pensadores sociais clássicos foi o sonho de produzir um mundo homogêneo. Isso jamais acontecerá. Hoje, o que falta é uma síntese, uma atualização de Marx e os outros. Quem sabe você não a faz?", devolve ao rapaz. "Se fizer, por favor me cite." E encerra com o velho sorriso do sedutor em tempo integral.

De banho tomado e terno repassado, FHC assumia na noite seguinte o pódio do auditório de Chapel Hill. Era o seu quarto compromisso do dia, uma palestra para 500 pessoas. Numa sala adjacente, outra centena o acompanharia por um telão. Falou durante uma hora, lendo vinte páginas de texto. Estava cansado, as palavras em inglês se atropelavam. Para adiantar o expediente, foi comendo etapas do raciocínio, acrescentando and so on and so forth, "e assim por diante", às opiniões sobre Hugo Chávez, Evo Morales, globalização, fracasso da democracia. Aplaudiram-no de pé, talvez mais como reconhecimento ao esforço evidente e à simpatia que à clareza das idéias. Depois de uma longa sessão de fotografias - a invenção dos celulares que fotografam foi um mau momento para as celebridades, mesmo as acadêmicas -, terminou a noite numa lanchonete de estudantes especializada em pizza em fatias. O jantar custou 6 dólares.

Às 8 horas da manhã, comia com gosto um prato de panquecas regadas a maple syrup, seguidas de morangos com iogurte. Ia respondendo a perguntas: como comem os supremos mandatários? Banquetes de Estado são suculentos? Como é a comida em Buckingham, por exemplo? "Péssima!", garante. "Agora, é de uma formalidade extraordinária. Primeiro, a rainha vem te receber em Victoria Station. Aí nós entramos numa carruagem para o trajeto até o palácio. Como estava frio, eles estenderam uma manta. Eu do lado da Elizabeth, a manta por cima da gente. Pensei: Ai, meu Deus, agora é que minha perna encosta na da rainha." No palácio, foi apresentado a seus aposentos: "Ela mostra tudo: abre as gavetas, abre os armários, mostra o banheiro, mostra o chuveiro, é estranhíssimo. Depois vem a troca de presentes. Só que o Itamaraty nunca me dizia o que eu ia dar e eu peguei o primeiro que estava na minha frente. Ela ficou espantadíssima: 'But it is my horse!' - era um óleo do cavalo dela. Fiquei contente, ela havia gostado. Só então me dei conta do desastre: eu tinha acabado de presentear a rainha com o presente que ela ia me dar. O Rubens Barbosa, o embaixador, preparara durante meses o jantar de homenagem que ofereceríamos na nossa embaixada. Os royals chegaram todos, e nos sentamos à mesa. A Margareth, que é meio diferente, às tantas gritou para a rainha, lá do outro lado da mesa: 'Lilibeth, this wine is very bad!' - aquele silêncio. A rainha ficou vermelha, furiosa. E não é que tinha razão? O vinho havia passado do ponto. Ela é divertida. Durante a recepção, apontava a Elizabeth e repetia: 'The queen wants a dry martini'. E a rainha respondia, cada vez mais vermelhinha, bravíssima: 'I do not want a dry martini'.".

Fernando Henrique é Cavaleiro da Ordem de Bath: "Minhas filhas podem se casar na catedral de Westminster, eu posso ser enterrado lá e tenho direito a tomar banho com a rainha". Não pretende exercer o terceiro privilégio e tentou em vão convencer a filha Bia a fazer uso do primeiro. Quanto ao segundo, "já disse à Ruth: junto o meu dinheirinho e quando morrer vou pra lá de avião, direto pra Westminster". Ele brinca, mas gosta das liturgias do Velho Mundo. No Brasil, seria difícil manter qualquer sonho hierático. "Parada militar no Brasil é pobre pra burro", observa o homem que teve de presidir a oito festejos de 7 de Setembro. "Brasileiro não sabe marchar, eles sambam. Somos o povo menos marcial do planeta." Chateação sem tamanho: "A cada bandeira de regimento, a gente tinha de levantar, era um senta-levanta infindável", lembra-se com um esgar de pavor. Sem falar dos cabelos: "Em setembro venta muito em Brasília, então o cabelo fica ao contrário".

Fernando Henrique termina o café e segue para o aeroporto. Seu destino é Madri, com escala em Nova York, em classe executiva na travessia do Atlântico. Depois do jantar a bordo, alterna a leitura de A Marcha da Insensatez, da historiadora americana Barbara Tuchman (em tradução), com um thriller estrelado por Nicolas Cage. No Aeroporto de Barajas, de manhã, pela primeira vez recebe tratamento de ex-chefe de Estado. Um carro e dois funcionários do Itamaraty o aguardam na pista. É levado a uma sala onde alguém se encarrega dos trâmites de imigração e alfândega.

Dali a seis horas estaria sentado em torno de uma mesa em forma de U, numa sala confortável no subsolo do hotel Grand Meliá Fénix. Era a reunião do comitê executivo do Clube de Madri, que já presidira. A organização reúne 66 ex-governantes. Clinton é presidente honorário, o gigante ausente sobre o qual todos falam. Estão ali, entre outros, dois ex-presidentes da Colômbia, Andrés Pastrana e César Gaviria, que não larga o celular; as ex-presidentes da Irlanda e da Islândia, a severa Mary Robinson e a silenciosa Vigdis Finnbogadóttir; o ex-presidente de Moçambique Joaquim Chissano; os ex-primeiros-ministros da Bulgária e da Romênia Philip Dimitrov e Peter Roman (que passa parte da reunião folheando um jornal). À direita de FHC, está o ex-primeiro-ministro da Noruega ("Esse é novo, caiu há pouco tempo", explicará mais tarde). Ricardo Lagos, do Chile, é o novo presidente do Clube.

É uma reunião árida. Questões administrativas, financeiras e de agenda são tratadas ao longo de três horas. O aperto fiscal parece premente. César Gaviria, dadas as dificuldades financeiras, chega a sugerir que o Clube vá buscar recursos junto a empresas espanholas. "Podíamos até pôr o logotipo delas naqueles painéis atrás de nós quando a gente fala em eventos..." A sugestão é prontamente rechaçada por Mary Robinson, com voz de chumbo: "Não me agradaria ver o Clube associado a determinadas empresas".

Fernando Henrique sugere restringir um pouco a extensa agenda do ano: aquecimento global, Darfur, apoio à reforma constitucional no Equador, liberdade de associação em países muçulmanos da África, construção de uma sociedade democrática no Kosovo. Passam a uma longuíssima discussão - quarenta minutos - sobre a situação kosovar. Está em causa a conveniência ou não de enviar um representante do Clube a um seminário sobre a independência da região. Alguns membros fincam olhares perdidos nas paredes brancas, outros se distraem com rabisquinhos em papel timbrado do Clube.

À noite, Fernando Henrique vai a um restaurante especializado em cabrito, sua primeira refeição européia. Para quem veio de uma temporada nos Estados Unidos, a alegria é grande.

O ex-presidente dormiu bem aquela noite. Tão bem que, às 9 da manhã, um ônibus com todos os ex-governantes a bordo esperava por ele - em vão. O Clube de Madri co-patrocinava uma conferência internacional sobre cidades globais e era imperativo que seus membros chegassem na hora, sob pena de fazer naufragar o evento. Ricardo Lagos abriria a conferência. A responsável pelo protocolo, uma moça eficientíssima, decidiu que não esperava mais. O ônibus partiu com quinze minutos de atraso, a reboque de batedores que lhe abriam caminho para o centro de conferências. FHC surgiu no lobby do hotel a tempo apenas de ver o comboio se afastar. Esticou o braço e foi de táxi.

A primeira mesa-redonda, "Protagonismo da grande cidade e o papel das políticas públicas", dura quase duas horas. Na primeira fila, César Gaviria dorme à larga, a cabeça para trás. Fernando Henrique cochila discretamente, com o rosto apoiado na mão, como se refletisse. Na segunda mesa, "Instrumentos 'suaves' de política urbanística", caberá a ele sintetizar as idéias expostas. Duas horas depois, assume o microfone: "Não tenho muito a acrescentar porque minha única experiência com cidades foi a eleição que perdi para prefeito de São Paulo", desdenha, numa típica abertura FHC II. Passa então a rechear sua fala com a "coesão mecânica" e a "coesão orgânica" de Durkheim (mais tarde, no táxi: "É o bê-á-bá da sociologia. Olhei em volta, vi que não tinha um sociólogo, mandei ver"), e citações ao sociólogo alemão Tönnies, que explora os conceitos de sociedade e comunidade ou, no original, Gemeinschaft e Gesellschaft, como soltou Fernando Henrique em bom sotaque. Foi o quanto bastou para inspirar pasmo e aplausos de admiração. (No mesmo táxi: "São as únicas palavras que sei em alemão".)

No dia seguinte, Ruth Cardoso e a neta Julia juntaram-se a Fernando Henrique. A menina acabara de completar 18 anos e passaria uma semana viajando pela Espanha com os avós. Por volta das 11 horas, foram ao Museu Thyssen-Bornemisza, ver uma exposição temporária de retratos. Fernando Henrique faz fila diante do caixa, paga e volta exultante: "É a vitória do proletariado. Só 10 euros, pra mim, Ruth e Julia! E a moça ainda me pediu a carteira de identidade, pra comprovar se eu tinha mesmo 75 anos".

O presidente admira um Picasso neoclássico - Olga na Cadeira, de 1924, à moda de Ingres -, o que lhe dará ocasião de praticar um de seus divertimentos prediletos: implicar com as idéias progressistas de dona Ruth.

"Mas isso é absolutamente acadêmico", ela se choca. "Ele só pintou porque ela estava cansada de ser retratada com dois olhos do mesmo lado. Deve ter pedido: 'Faz um retrato bonito, vai'. Aí, ele fez." FHC rebate: "Não é isso, não. É que Picasso é absolutamente genial. Dá cambalhota. É Deus". Dona Ruth: "Gênio, mas não por isso. Pelo que pintou antes". Ele: "É gênio, Ruth. Faz de tudo". E, antecipando o gostinho, encerra o sparring: "Aliás, eu me identifico muito com Picasso". Dona Ruth se vira para a neta e aconselha: "Não ouve isso, Julia".

À noite, amigos convidam a família Cardoso para um show de flamenco. A mesa é colada ao palco. A cada arranco do dançarino, que bate furiosamente os pés no chão, o presidente recua na cadeira, assustado.

Para o último jantar de FHC em Madri, no dia seguinte, ele, dona Ruth, Julia e um casal de amigos vão a um restaurante simplíssimo, quase um botequim. Oito mesas, se tanto. O ex-presidente vai direto para a cozinha e volta feliz: "Ganhei quatro votos", anuncia. As paredes são cobertas de fotografias - toureiros, políticos, o príncipe das Astúrias. "Vou ver as fotos", diz, e levanta de novo. Chegam croquetes, morcela, aspargos, queijo. Ele se farta. "A Ruth tinha essa educação comunista com os filhos, essa história de dividir tudo, inclusive a comida boa que de vez em quando eu trazia pra casa. Depois de um tempo, passei a lamber o chocolate na frente deles, pra ninguém meter a mão." "O camembert ele escondia no armário", confirma Ruth Cardoso. De sobremesa, Fernando Henrique derruba um prato de arroz-doce e se encanta quando descobre que ali servem rabanada também. Come rabanada a valer. Ao saber quem é o cliente, dono e funcionários do restaurante pedem fotos. FHC volta à minúscula cozinha e, junto do forno, posa com quatro empregados, todos com cara de mexicano. "Pronto, agora consolidei o voto", comemora. Alguém comenta: "Consolidou. No México".

Ruth Cardoso registra tudo, sem dar muita atenção. Se há alguém que não cai nos números do marido, é ela. Conta de uma viagem a Buenos Aires, quando passeavam pelo bairro da Recoleta e foram reconhecidos por um ônibus de turistas brasileiros. Confusão instalada, desceram todos e começaram a bater fotos. O sorriso de FHC se abre feito uma cortina. "Olha só pra ele", alfineta Ruth Cardoso. "Deviam ser todos petistas, Fernando, e você não passava de atração turística." Ele não se dá por vencido: "Em restaurantes de Buenos Aires eu sou aplaudido quando entro. É que eu traí os interesses da pátria, então lá eles me adoram". A neta Julia balança a cabeça: "Como é que ele diz essas barbaridades..."

piauí

Imprimir

vultos do futebol

Eurico, #@!

Conhecedor de Dostoievski e Victor Hugo, mas influenciado pelo O Pequeno Príncipe, o cartola deixou de ler para se dedicar totalmente ao Vasco

ROBERTO KAZ

Eurico Miranda acendia um charuto quando o celular tocou. "Pelo portão dezoito, entra pelo portão dezoito", repetiu ele pelo telefone. Em seguida, ligou para o chefe da segurança do Estádio de São Januário, sede do Vasco da Gama, o clube do qual ele é presidente há sete anos, e ordenou: "Tubarão, quando o secretário chegar traz ele aqui na minha sala, entendeu?" Taciturno, murmurou: "Com um horário desses, não vai ter ninguém nessa #*@! de jogo." Eram nove da noite de uma quarta-feira e a partida entre Vasco e Resende estava prestes a começar. Acomodado em seu gabinete, que tem vista para o campo, Eurico Miranda conversava com torcedores. Um deles era padre Carlinhos, que viajara desde Formiga, no interior de Minas Gerais, trazendo-lhe um queijo de presente. Ao saber da condição eclesiástica do visitante, Miranda se entusiasmou. "Então absolve tudo, absolve aí, ô meu filho!", bradou, mexendo largamente os braços. Mas logo avisou ao padre: "Tu pode ficar mais um pouco aqui, mas assistir ao jogo, nem pensar."

Miranda soube pela televisão que o Botafogo ganhava por 5 a 2 do Mesquita. Mudou de canal e descobriu que o Flamengo também ganhava, por 1 a 0, do Macaé. "Já vi demais", disse com irritação, e sintonizou numa partida do campeonato paulista. Foi interrompido pela chegada de Eduardo Paes, secretário estadual de Esportes, que pretende se candidatar à prefeitura do Rio. Da entrada do gabinete, Paes saudou: "Euricão!" O dirigente respondeu, enquanto se levantava para abraçá-lo: "Boa noite, secretário e futuro prefeito!" Paes apertou a mão do assessor e faz-tudo de Miranda, Ricardo Vasconcellos, e o elogiou: "Santo homem."

Os três se sentaram diante da janela, tendo à vista, do outro lado do campo, uma faixa com a frase "Sempre Eurico". O dirigente bebia um suco de pêssego em lata. Paes pediu um café sem açúcar e comentou com alguém que estava por perto: "Você tinha que ter ido à festa do Romário, para ver aquela fauna, que vai do Eurico Miranda à Suzana Vieira. E o mais popular, claro, é o Eurico." Quis saber por que a empresa de engenharia MRV acabara de se vincular ao Vasco, depois de sete anos sem patrocinar o clube. "É para vender apartamento para a portuguesada, Eurico?", indagou. Miranda lhe deu uma resposta incompreensível, de tão evasiva. Intrigado com a presença de um repórter na sala, perguntou ao presidente do Vasco se tudo o que estava sendo dito seria publicado.

- Claro, não tenho nada a esconder - respondeu-lhe Miranda. - Em caso de encontro sigiloso, o repórter não participa. É simples assim.

- Então, Eurico, ao menos deixa o cara sentar - pediu Eduardo Paes. Você fica tratando mal os jornalistas e depois eles falam mal de você.

- Estou pouco me lixando - disse o dirigente.

- Já estão te xingando? - perguntou Paes, notando os gritos da torcida.

- Ainda não, mas daqui a pouco começa.

- Os insultos começaram desde que Eurico deixou de dar ingressos para a torcida organizada - disse Paes, para ninguém em particular.

No meio do minuto de silêncio em respeito à morte de uma torcedora benemérita, começou o brado de guerra vascaíno: "Ô, ô ô, ô ô ô. Fora, Euri-cô!"

O jogo começou assim que terminou a novela Duas Caras, da Rede Globo. Numa enfiada de bola, Miranda se entusiasmou: "Bem metida, bem metida. Esse garoto, Alex Teixeira, é craque." Diante de uma lateral mal cobrada, disse: "O que não perdôo no jogador profissional é o seguinte, você vai jogar a bola com a mão, não pode jogar para o adversário." Depois de um cruzamento errado, afirmou: "Eu tenho uma teoria: a bola só entra se chutada para o gol."

O primeiro gol vascaíno saiu aos trinta minutos, de pênalti. Em comemoração, ele deu uma baforada no charuto e jogou a ponta pela janela, sobre a passagem que leva às cadeiras especiais. Três minutos depois, vibrou com o segundo gol. "Viu o drible do garoto, o Alex?" A torcida entoou um novo grito: "Ei, Eurico, um-sete-um!" [Referência ao artigo 171 do Código Penal, que versa sobre o crime de estelionato.]

Terminado o primeiro tempo, Miranda se levantou, faminto. "O que está faltando aqui é o meu serviço Habib's", disse, falando do lanche que lhe é oferecido pela cadeia de lanchonetes que patrocina o Vasco desde dezembro. Informado de que a comida já chegara, ele retrucou com euforia: "#*@!, ninguém avisou." Com uma esfiha na mão, exaltou a qualidade do produto: "Está vendo como está quentinho? Coisa de Primeiro Mundo."

No segundo tempo, com o placar em 3 a 1, Eduardo Paes se levantou. "Euricão, vou nessa, que amanhã meu dia é longo", disse. "Alguém tem que trabalhar nesta cidade." Sem tirar o olho do campo, Miranda se despediu: "Eduardo, aqui você é sempre bem-vindo." E voltou a reclamar, quando o time errou, mesmo com um jogador a mais em campo: "Tem coisas absolutamente elementares no futebol. Quando você joga onze contra dez, tem que tocar a bola. Toca a bola, #*@! "

Findo o jogo, com uma goleada do Vasco por 5 a 2, ele sentou-se à mesa e passou a apalpar charutos. Colocou três na cartela que leva para casa. Viu uma notícia no computador e, surpreso, comentou: "Ih, o Giuliani saiu", em referência ao republicano Rudolph Giuliani, que acabara de desistir da candidatura às prévias da presidência americana. Diante do silêncio, pensou, em voz alta: "São os jovens que vão decidir essa eleição."

A presença de Eurico Ângelo de Oliveira Miranda se faz sentir pelo odor. Aos 63 anos, ele é um homem corpulento, que chega a acender dez charutos por dia, embora jogue fora metade deles. "A maioria, já descarto só de encostar", contou. "Toda vez que dizem que eu estou #*@!, acendo um charuto. E às vezes acendo só para sacanear quem está do lado." Durante trinta anos, ele fumou cinco maços diários de cigarro, e parou há pouco mais de uma década. "Foi fácil", disse. "Se o homem não é dominado pela mulher, como vai ser dominado por um vício? Meu único vício é o Vasco." Agora, só fuma o cubano Cohiba, especialmente Siglo II, que custa mais de 50 reais cada.

Diferente da maioria dos fumantes de cubanos, Eurico Miranda não faz questão de acender seus charutos com fósforo. Usa um isqueiro Bic, que ostenta o escudo do Vasco. Ele criou duas regras sobre charutos. A primeira: ninguém está autorizado a fumar charutos no gabinete, além dele. "Tenho minhas particularidades", explica. "Nunca fumei em conjunto, nunca bebi em conjunto e nunca #*@! em conjunto." A segunda ordem diz respeito às guimbas: só ele tem o direito de jogá-las fora. Por isso, seu cinzeiro está sempre transbordando.

Miranda costuma chegar a São Januá-rio por volta de onze da manhã, num Chrysler com motorista e um segurança armado. O carro não é blindado. "Quem é que quer meu mal?", pergunta. "O cara que dá emprego e alimenta bocas não faz mal a ninguém, eu sou um alimentador de bocas." No estádio inteiro há apenas um gabinete: o da presidência. As decisões de quaisquer departamentos são tomadas lá. "Tirando a minha mesa, isso é um gabinete democrático. Vem todo mundo aqui dentro", explica. O assessor Ricardo Vasconcellos complementa: "A democracia aqui é o seguinte: o Eurico dá autonomia, desde que cada um saiba seus limites." Miranda exemplifica: "É uma democracia com regras. Começa pelo banheiro. Eu deixo que usem meu banheiro privativo. Desde que peçam licença. Isso aqui não é banheiro público."

Ele se diz um homem seguro ("Não tenho essas BYsibD de conflito existencial"), cortês ("Se uma mulher está comigo no elevador, pode ser uma faxineira, eu deixo que saia na frente") e justo ("Não piso em ninguém abaixo de mim, mas posso chutar uma pessoa à minha altura ou acima"). Na sua profissão, tem como modelo o nonagenário João Havelange, o ex-presidente da Federação Internacional de Futebol Association, a Fifa:

"Inegavelmente, é o maior dirigente esportivo de todos os tempos. Mas Havelange era imparcial. Eu não. Eu vejo o que é melhor para o Vasco."

Além de Vasconcellos, Eurico está sempre acompanhado de mais quatro assessores, que se espalham pelos sofás da sala. São eles os vice-presidentes Amadeu Pinto da Rocha, Pedro Valente e José Luis da Silva Moreira. O outro é Eurico Ângelo Brandão de Oliveira Miranda, o Euriquinho, seu filho de 30 anos, que, embora não ocupe um cargo, serve de intermediário na contratação de jogadores.

O gabinete é divido em duas partes. A ante-sala, para reuniões, é composta de uma mesa com dez cadeiras de couro e um pufe branco e preto, com desenhos da cruz de Malta. Nas paredes, há treze fotos ampliadas de times campeões do Vasco - todos em períodos em que Miranda, como vice ou presidente de futebol, estava à frente do clube. Ele aparece em dez das fotos, de terno ou suspensório, com a taça a seus pés.

A sala principal, protegida do sol por um vidro fumê que deixa o ambiente rosado, tem cerca de 50 metros quadrados. Na mesa do dirigente há cinco caixas de Cohiba, quatro folhas de plástico, papéis, fotos da família e uma infinidade de escudos, troféus, mascotes e imagens de santos, todos voltados para o presidente. Na direção oposta,
a do interlocutor, existe apenas uma foto, do seu neto Pedro, ainda bebê, com a frase "Não perturbem o vovô".

Atrás da mesa, há uma estante com cerca de trinta livros, entre os quais o Almanaque Guinness de 2006, Seleção Brasileira: 90 anos (1914-2006) e A Regra do Jogo: Uma História Institucional da CBF. Eurico Miranda conta ter sido um grande leitor. "Foi um pouco depois da adolescência. Li Os Miseráveis, do Victor Hugo, Crime e Castigo, do Dostoievski, além de Machado de Assis, Aloísio de Azevedo e Jorge Amado. Mas abri mão desse hábito por causa do Vasco." Perguntei quais eram os seus livros preferidos. "Um que me marcou, e que para muita gente não tem nada de importante, foi O Pequeno Príncipe. O outro foi Dom Quixote, que influenciou certas atitudes minhas. Ele me ensinou a não me importar com o que os outros dizem."

Perto da entrada do banheiro, ficam um retrato a óleo do navegador Vasco da Gama e uma foto em preto-e-branco de Miranda com o apresentador Chacrinha, vascaíno fanático. Outra parede abriga uma imagem do Cristo Redentor, incrementada com uma cruz de Malta no peito, e uma fotografia do dirigente, cercado pelo time, durante a comemoração do milésimo gol de Romário (um tratamento na imagem fez com que todos na foto, à exceção do colorido dirigente, apareçam em preto-e-branco). A sala inteira conta com um único computador, sobre a mesa do cartola. Quem precisa checar os e-mails é obrigado a fazê-lo sob a sua observação.

Eurico Miranda ganhou seu nome em homenagem ao general Eurico Gaspar Dutra, presidente do Brasil de 1946 a 1951. Seus pais, Álvaro e Alexandra, deixaram Arouca, ao norte de Portugal, na década de 30, fugindo da ditadura salazarista. No Rio, moraram primeiro no subúrbio de Brás de Pina e, depois, na Urca, onde abriram a Padaria Miranda. Aos 13 anos, o menino Eurico ajudava o pai no balcão e, na eventual ausência de um funcionário, entregava os pães, de bicicleta, ao amanhecer. O dirigente ainda lembra com precisão a receita para uma fornada de pão francês: 1 quilo de farinha, 400 gramas de açúcar e 250 gramas de sal.

Assim como a maioria da colônia lusitana no Rio, a família era vascaína. Nas horas vagas, Miranda freqüentava o Estádio de São Januário na companhia da mãe. Diz não se lembrar do primeiro jogo que assistiu: "Isso é coisa de quem se torna torcedor no meio da vida. Eu sou Vasco desde que nasci."

Como seus irmãos Álvaro e José Alberto, ele estudou no Santo Inácio, colégio jesuíta tradicional. Embora tirasse boas notas e fosse coroinha na capela, acabou expulso por insistir em vestir a camisa do Vasco sobre o uniforme, além de ser um brigão contumaz. Cursou os últimos anos no Andrews, outra escola de renome.

O escritor José Louzeiro, autor de quarenta livros, entre eles biografias de Elza Soares e Gregório Fortunato, prepara há cinco anos um livro sobre o cartola vascaíno. Conta que o pai do dirigente, vendo o filho como seu possível sucessor nos negócios, carregava-o sempre a tiracolo, em visitas a bancos, para que o garoto aprendesse a lidar com dinheiro. "Ele tinha uma origem humilde, veio de um vilarejo pequeno de Portugal, e queria se inserir na sociedade por meio do Eurico", conta Louzeiro. "Por isso o colocava nas melhores escolas e fazia com que viajasse." Aos 14 anos, enquanto os irmãos continuavam no Rio, Miranda visitou Portugal, Espanha e França. Aos 17, passou no vestibular de medicina da Faculdade Nacional (ligada à Universidade Federal do Rio de Janeiro, UFRJ), mas preferiu mudar para o curso de fisioterapia, profissão que exerceu durante dois anos. Descontente com a profissão, voltou à mesma universidade, dessa vez para cursar direito. Aos 21 anos, conseguiu o primeiro emprego no Vasco, como supervisor do departamento de cadastros.

Desde que foi para o Vasco da Gama, Miranda não usa a camisa do clube. Costuma vestir-se com sapato de

couro, calça de linho e camisa de botão com a gola aberta e as mangas dobradas. A roupa é escolhida e colocada em cima da cama por Sylvia, com quem é casado há 35 anos. Em dias de jogo no Maracanã, o traje é mais jovial: sapato mocassim, calça de elástico, camisa pólo e óculos escuros Ray Ban, de grau. Se lhe perguntam se tem miopia, ele responde: "Vou lá saber se tenho miopia? Tenho grau, #*@! " Era assim que ele estava no sábado de Carnaval, dia da disputa entre Vasco e Botafogo pela quinta rodada da Taça Guanabara. Às duas da tarde, no Almirante, o restaurante do clube, Miranda comeu pão com lingüiça e tomou um refrigerante dietético. "Tradicionalmente, esse jogo em dia de Carnaval tem dado um bom público, vem muito turista", comentou. O garçom lhe trouxe uma travessa de arroz com batata portuguesa e peixe à dorê. Ele cortou o peixe em pedacinhos, misturou ao arroz e curvou-se sobre a mesa para comer. Ao terminar, largou os talheres no prato, jogou o guardanapo para o lado, e disse, a respeito de uma notícia que passava na televisão: "Bunda de fora é uma evolução da indumentária. Antigamente, Carnaval era em traje de luxo. Agora, é com pouca roupa. O Paulo Barros [carnavalesco da Viradouro] foi de uma infelicidade #*@! ao reclamar disso."

O garçom lhe trouxe pudim de leite e café. Eurico apoiou os braços nas cadeiras do lado e acendeu um charuto para falar de futebol. Refutou a tese de decadência dos times cariocas, que não ganham o Campeonato Brasileiro há sete anos, ao passo que os paulistas ganharam nos últimos cinco anos. "Tudo isso é absolutamente sazonal. Se você for contar, os times do Rio têm dez títulos brasileiros; os de São Paulo, treze [na verdade, são dez contra dezesseis]. A diferença é pequena." Foi interrompido por um torcedor em busca de ingressos para ele e a filha. Sem falar nada, Miranda tirou dois do bolso e os entregou.

No gabinete, despachou Vasconcellos para o Maracanã, "para ver se minha cabine está direita", e pediu uma nova caixa de Cohiba. "Esses aqui não estão me agradando", justificou, apontando para os charutos que tinha sobre a mesa. Levantou-se, colocou 33 ingressos no bolso, apagou a luz, desligou o computador e o ar-condicionado, amarrou o elástico da calça, trancou a porta do gabinete e desceu em direção ao carro, carregando uma mala preta na mão direita e a caixa de charutos na esquerda. "Está começando a chover. Isso tira público", falou, preocupado.

Em 1980, com 36 anos, Eurico Miranda conseguiu seu primeiro cargo de importância no Vasco, como assessor do presidente Alberto Pires Ribeiro, que havia sido eleito um ano antes, apoiado por uma chapa que incluía o futuro presidente do clube, Antônio Soares Calçada, o atual vice Pedro Valente e o empresário Olavo Monteiro de Carvalho. Na reportagem de 1997, "Tudo sobre Eurico Miranda - o que você sempre quis saber mas não tinha coragem de perguntar a ele com medo de tomar uma porrada", da revista Placar, Pedro Valente afirma que o dirigente, quando era assessor, ainda não tinha posses. "Ele era uma espécie de secretário. Humilde, servia café e tirava xérox." Como o trabalho no Vasco não era remunerado, Miranda conseguiu um emprego de gerente na Besouro Veículos, de Monteiro de Carvalho. Seria demitido dez anos mais tarde, depois de uma auditoria ter mostrado que, sob sua gerência, 286 pessoas não haviam recebido seus carros, mesmo tendo pago todas as prestações.

O dirigente ficou na oposição quando perdeu duas eleições à presidência para Antônio Soares Calçada. Para neutralizá-lo, Calçada convidou-o em 1986 para ser um dos vice-presidentes. A ascensão coincidiu com um período de transformação no futebol. Poucos anos antes, o Conselho Nacional de Desportos permitira a propaganda nos uniformes dos clubes, que até então sobreviviam à base de bilheteria e mensalidade. Em 1987, o Clube dos Treze, união dos times mais conhecidos, intermediou um contrato de patrocínio entre dezesseis equipes e a Coca-Cola, e vendeu, pela primeira vez, os direitos de transmissão dos jogos para a Rede Globo. A venda de jogadores para times europeus aumentou exponencialmente. O futebol brasileiro começou a gerar muito dinheiro.

Antes, os cartolas eram pequenos empresários que se aproximavam dos clubes pelo prestígio. Pedro Valente confirma: "Os dirigentes anteriores, ligados à comunidade portuguesa, tinham negócios de secos e molhados, pagavam poucos impostos e não queriam exposição. Com a chegada do Eurico, isso mudou. O Vasco deixou de ser um time calado e passou a ter o mesmo poderio dos outros grandes clubes do Rio. O que ele trouxe de novo foi esse perfil brigador." Com a atenção dos holofotes, Miranda fez uma jogada de marketing eficaz: passou a provocar o Flamengo, time com maior torcida. O grande clássico carioca, antes, era Flamengo e Fluminense. Hoje, é Flamengo e Vasco.

No Maracanã, Eurico Miranda foi primeiro ao vestiário. De lá, quis subir ao gramado para ver qual era o placar do jogo preliminar, entre o time juvenil do Vasco e o do Botafogo. Escorou-se no portão que antecede a escadaria do campo, e berrou: "Isso aqui tá trancado. Com quem está a chave?" Do outro lado, um funcionário respondeu: "Com o quarto árbitro, mas ele falou que ninguém entra." O dirigente se irritou: "Que #*@! de quarto árbitro? Manda ele entregar a chave que eu quero entrar." Temeroso, o funcionário foi até o juiz, voltou com a chave e avisou: "Eu vou abrir, mas o quarto árbitro pediu para o senhor não subir muito a escada, para ficar escondido." O vascaíno se enfureceu: "Que ficar escondido o quê?", contestou. "Eu lá sou homem de ficar

escondido? Vai #*@! Entrega a GBNfa da chave que eu quero entrar." Subiu, viu que estava zero a zero e retornou.

Ladeado por dois seguranças, ele saiu do vestiário em direção à tribuna de imprensa sem apresentar ingresso ou crachá. Na saída do elevador, foi abordado por um repórter da Televisão Educativa, a TVE, que tentou convencê-lo a participar da programação. Recusou. "Enquanto o Márcio Guedes estiver lá, eu não entro." Nos anos 90, Miranda e Guedes, comentarista da Record, tiveram um embate numa transmissão ao vivo. "Eu não vim aqui pra ser chamado de canalha por esse moço", disse o cartola. "Esse é um que tem a mania de atingir a família dos outros, que não deve ter uma família como a minha." Hoje, além de Guedes, estão proibidos de entrar em São Januário o jornalista Juca Kfouri, da ESPN, e os colunistas de O Globo Fernando Calazans e Renato Maurício Prado (que ganhou um processo por difamação contra o dirigente no valor de 350 mil reais, pagos em espécie).

A entrada também é vetada a qualquer repórter do Lance!, o principal diário esportivo brasileiro. Em 2006, o jornal mostrou que um sócio inadimplente tivera permissão para votar na eleição para presidente do Vasco na qual Miranda derrotou o ex-jogador Roberto Dinamite. Um laudo judicial posterior acabou por comprovar o voto de 1 256 sócios em situação irregular. Em março de 2008, a 8ª Câmara do Tribunal de Justiça do Rio anulou o pleito. Por lei, uma nova eleição com os mesmos candidatos deve ocorrer em meados de abril.

Miranda entrou numa cabine da Globo, onde era aguardado por Milton Neves, principal apresentador esportivo da Record. Neves brincou: "Ô, Eurico, vim assistir ao jogo com você." O dirigente falou de bate-pronto: "Que assistir jogo comigo? Eu não assisto jogo com ninguém, Milton." O apresentador se dirigiu a uma cabine vizinha.

O primeiro tempo terminou com o Vasco perdendo por 2 a 0. Miranda fez um elogio à equipe adversária: "Inegavelmente é um time bem treinado." Foi interrompido por um alvoroço que surgiu na cabine ao lado: Milton Neves discutia com torcedores do Botafogo. Em tom de provocação, o apresentador repetia: "O estado de São Paulo carrega o país nas costas" e "Noventa e cinco foi roubado", em referência ao Campeonato Brasileiro vencido, em 1995, pelo Botafogo contra o seu time, o Santos. Eurico riu: "Imagina eu ao lado desse cara. Ele é o maior outdoor ambulante que eu conheço." O jogo do Vasco terminou em 3 a 2 para o Botafogo.

Em 1990, depois de ocupar durante um ano o cargo de diretor de futebol da Confederação Brasileira de Futebol, a CBF, Eurico Miranda candidatou-se a deputado federal pelo Partido Liberal, o PL. Perdeu. Em nova tentativa, quatro anos depois, elegeu-se com 37 mil votos, pelo Partido Progressista Reformador, o PPR. Reelegeu-se em 1998, dessa vez pelo Partido Progressista Brasileiro, o PPB, com 106 mil votos.

Nos sete anos em que freqüentou a Câmara dos Deputados, Eurico Miranda apresentou treze proposições, a maioria ligada ao futebol. "Eu estava lá para representar o Vasco", costuma dizer. Em março de 1995, recém-chegado a Brasília, requereu ao ministro de Minas e Energia que explicasse o contrato de patrocínio entre a Petrobrás e o Flamengo. No documento, perguntou: "Qual o custo total da operação e que benefícios para a Petrobrás podem ser enunciados como efetivamente decorrentes do negócio? Quais os critérios que nortearam a escolha do Clube de Regatas do Flamengo? Houve algum estudo que considerou a contratação de agremiações esportivas congêneres?"

Depois, o deputado Miranda apresentou um projeto de lei fixando a idade mínima do passe livre dos jogadores em 28 anos. Ele justificou: "A abolição do passe estimula o aliciamento de atletas e a concorrência desleal, criando uma 'nova escravidão', onde os empresários substituem os clubes, configurando uma mera permuta de 'senhorios'." Com certo orgulho, ele relembra: "Consegui mudar algumas coisas na lei do passe, mas não tudo."

Em 2002, às vésperas da Copa do Mundo, sugeriu ao ministro das Comunicações que a Globo fosse obrigada a retransmitir o sinal às redes educativas. Valeu-se de argumentos democráticos: "Segundo a própria Gerência de Operações da emissora, cerca de 22 milhões de pessoas dessas cidades [que só recebem sinal de antena parabólica analógica] somente poderiam assistir aos jogos através da realização de assinaturas com a SKY, empresa pertencente às Organizações Globo." A proposição não foi acatada. Dos projetos apresentados, apenas um não versava sobre futebol, o que dispunha sobre a isenção de impostos para cooperativas de táxi, e foi arquivado. O atual vice-presidente de futebol do Vasco, José Luiz Moreira, é dono da Táxi Verde Ltda.

Quando Miranda era deputado, foi criada uma Comissão Parlamentar de Inquérito para investigar as suspeitas de sonegação de imposto por parte de clubes, dirigentes, empresários e jogadores de futebol. Com os sigilos bancário e fiscal quebrados, o dirigente foi amplamente citado no relatório final. Num capítulo de sessenta páginas sobre o Vasco da Gama, demonstrou-se que um coordenador administrativo do clube, Aremithas José de Lima, havia movimentado 13,5 milhões de reais, entre 1995 e 2000, sendo que sua renda média mensal, na mesma época, era de 2 970 reais. Nos depoimentos à comissão, os dirigentes do Vasco alegaram que o

dinheiro custeava a alimentação dos atletas amadores, e havia sido repassado à conta do funcionário em razão de um bloqueio judicial das finanças do clube.

Em resposta, o senador Geraldo Althoff, relator da CPI, escreveu: "Há de se convir que foge às raias do bom senso imaginar milhões e milhões de reais sendo gastos na alimentação de 400 jovens atletas." O relator, que ouviu o depoimento de Aremithas José de Lima, escreveu também que o funcionário "confirmou ter sido procurado pelo então vice-presidente do Vasco, sr. Eurico Miranda, que orientou para que este cedesse a sua conta bancária para utilização pelo Clube de Regatas Vasco da Gama. A partir daquele momento, o esquema passou a funcionar da seguinte forma: o sr. Aremithas recebia ordens diretas, escritas ou verbais, do sr. Eurico Miranda, para que preenchesse cheques para pagamentos diversos. Após preenchidos, os cheques eram devolvidos ao sr. Eurico".

O dinheiro teve distintas finalidades. Parte foi usada para saldar dívidas com jogadores, como o goleiro Carlos Germano, que recebeu 59 mil reais, e o zagueiro Mauro Galvão, capitão do time na conquista da Taça Libertadores da América de 1998, que ganhou 100 mil reais. Outros 14 mil reais foram depositados na conta de José de Souza Barbosa (Zeca), líder da torcida organizada Pequenos Vascaínos. Um cheque no valor de 1 500 reais pagou as mensalidades da NET, do provedor UOL e do Clube Ginástico Português, todas em nome de Eurico Miranda. Outro cheque, de 90 mil reais, foi emitido em nome da Same Empreendimentos Imobiliários, que tem como proprietários o dirigente, sua esposa e os filhos. O relatório da Comissão sustenta ainda que, em 1999, o dirigente recebeu um empréstimo de 320 mil reais do empresário Reinaldo Menezes da Rocha Pitta, responsável por negociar os passes de alguns jogadores do Vasco. O relator reconheceu que a operação não caracterizava uma ilegalidade, mas escreveu: "É como se a raposa pagasse
um jantar ao vigia do galinheiro."

A CPI requereu cópias do balanço contábil de quinze clubes. Devido à relutância da diretoria do Vasco em ceder os documentos, o juiz da 7ª Vara Federal Criminal determinou a expedição de um mandado de busca. No dia 4 de julho de 2001, um delegado federal e seis agentes dirigiram-se a São Januário. A visita foi contada no relatório da Comissão.

"O deputado Eurico Miranda demonstrou-se visivelmente contrariado e surpreso ao receber a equipe de busca no estádio. O mesmo procurou de todas as formas dificultar a ação dos assessores e da polícia, várias vezes pronunciando-se aos gritos, fazendo ameaças (veladas e diretas) aos assessores da CPI, sempre se valendo de sua prerrogativa de parlamentar para exigir obediência e respeito." Diante do inevitável cumprimento da ordem judicial, Eurico ameaçou desligar a luz do estádio ao escurecer. "De fato, por volta das 18h30 a equipe foi surpreendida com o desligamento de todas as luzes", afirma o relatório do senador Geraldo Althoff.

Os agentes se propuseram a voltar no dia seguinte, desde que as salas que pudessem conter material de interesse fossem lacradas. Funcionários do Vasco disseram que o material de eventual interesse deveria estar nas salas da tesouraria e da presidência. O relatório continua: "Ao ouvir tal informação, o deputado Eurico Miranda ficou completamente irado. Dirigiu-se aos berros aos assessores, ameaçando-os e utilizando expressões insultuosas como 'monstros', 'estou de olho em você há muito tempo', 'estou cansado da sua conversinha' e 'vou mandar te buscar', entre outras."

O grupo da Polícia Federal voltou no dia seguinte, segundo o relatório, "acompanhado de efetivo maior de policiais, dado que a integridade física dos assessores havia sido ameaçada". No ano seguinte, abriu-se um processo de cassação de Eurico Miranda. Com auxílio do deputado federal Severino Cavalcanti, seu companheiro de bancada, a ação foi arquivada por falta de provas.

O relatório final da CPI foi encaminhado ao Ministério Público Federal, que denunciou Miranda por crime tributário. Em 2007, julgado na 4ª Vara Federal Criminal do Rio, ele foi condenado a dez anos de reclusão. Na sentença, o juiz escreveu que, em pleno interrogatório, o réu lamentou "ter que gastar seu tempo com fatos dessa natureza". E concluiu: "Essa sua característica faz com que a sua conduta social seja desconforme ao contrato social, eis que solenemente ignora as regras de convivência em sociedade." O dirigente recorre da condenação em liberdade.

Eurico Miranda passou o Carnaval com a família na sua casa de veraneio, em Angra dos Reis. Lá, seu principal lazer é montar quebra-cabeças. "Para eu me esquecer de tudo, só quebra-cabeça", explicou. "Gosto dos fáceis, de três mil peças, aqueles da Grow. Monto quadros, paisagens. Já montei a Mona Lisa, sem dúvida." Depois de prontas, as imagens são guardadas num quarto.

Depois do feriado, em São Januário, Miranda encontrou o presidente da Escola de Samba Unidos da Tijuca, Fernando Horta, quando se dirigia ao restaurante do clube. Comentou que a vitória da Beija-Flor, campeã pelo

segundo ano consecutivo, havia sido justa. Um amigo de Horta respondeu: "Sempre achei que o senhor tinha uma tendência carnavalesca forte." Eurico berrou, com o dedo em riste, mas em tom amistoso: "Carnavalesco é o #*@! Carnavalesco é você, que gosta de aparecer. Eu não entendo de samba. Entendo de administração."

Na mesa, era aguardado por três vice-presidentes, um assessor e o filho Euriquinho. Antes de se sentar, perguntou:

- Pediram peixe?

- Estávamos esperando você - respondeu o vice-presidente de finanças.

- Como não pediu, CofAa?

- O peixe já está saindo, presidente - interveio o garçom.

Um convidado perguntou se ele sempre comia peixe.

- Claro que não - respondeu, com raiva.

- Só quatro vezes por semana - interrompeu-o o filho, Euriquinho.

- Nas outras três é picanha - completou o vice de futebol.

Depois da sobremesa - melancia -, Miranda acendeu um charuto. Os companheiros ainda estavam no prato principal.

No gabinete, encontrou Mário Ângelo, seu filho primogênito. Durante um ano, Mário foi superintendente de esporte amador do Vasco, mas abandonou o futebol para se dedicar à carreira acadêmica - faz mestrado na Pontifícia Universidade Católica, PUC. Ele conta que o cartola não se opôs: "Ele é cem por cento como pai. Nunca me bateu, nunca me negou nada e nunca reclamou do fato de eu ter ido estudar história."

O terceiro filho, Álvaro Ângelo, também é diretor do Vasco, embora raramente apareça no gabinete. A caçula, Sylvia Alexandra, de 28 anos, é atriz. Em junho, atuou na peça Scabrunska, inspirada na história de Cinderela, com diálogos em "grammelot", um idioma inventado e incompreensível. Na antevéspera do jogo contra o Cruzeiro, pelo Campeonato Brasileiro, jogadores e comissão técnica foram no ônibus do Vasco assistir Scabrunska.

Quem entra em São Januário pelo portão principal, e desce para o gramado, se depara com uma obra da gestão Eurico Miranda, intitulada Calçada da Fama. São centenas de placas de mármore cravadas no chão, alinhadas em filas de sete, cada qual com o nome de um torcedor benemérito. Na primeira fileira, estão os nomes dele, da esposa Sylvia e do neto, Pedro. Na segunda, o filho Mário. Na terceira fila, Euriquinho e sua esposa, Luisa. Na quarta, Álvaro e Sylvia Alexandra. Não há o nome de um único jogador - nem de Romário ou Roberto Dinamite, ídolos maiores do Vasco.

A lua-de-mel entre Miranda e Sylvia foi passada na cidade de Teresópolis. Nos primeiros anos de casamento, moraram num apartamento modesto no Edifício Serra da Amazônia, no Flamengo. O dirigente foi síndico do prédio de fevereiro de 1974 a janeiro de 1975. Um laudo pericial, exigido pelo síndico que o sucedeu, concluiu que a administração do dirigente deixara o condomínio deficitário em 43 365 cruzeiros, o equivalente, hoje, a cerca de 60 mil reais. Dois anos depois, diante do juiz da 11ª Vara Cível, Eurico concordou em saldar o débito.

Sylvia e Miranda vivem hoje numa cobertura em Laranjeiras. Seu biógrafo, José Louzeiro, diz que o dirigente "mora no Vasco. E eventualmente aparece em casa". O cartola confirma: "Minha mulher nunca vai me pedir para ficar menos em São Januário. Casamento que é negociação de um ceder aqui, o outro ali, não é casamento. Me juntei a ela porque estava tudo ajustado. Ela me entende."

Ele costuma dizer que só pretende sair do Vasco quando encontrar alguém à altura para substituí-lo. Está difícil. "O Euriquinho não quer ser presidente. Pelo menos, é o que eu acho. Aqui, você está sujeito a chuvas e trovoadas, injustiças, ofensas morais. Eu agüento, porque sou um cara carcomido, mas acho que meus filhos não aturariam. Eu nunca recebi um centavo do Vasco [pelo estatuto do clube, os cargos de presidente e vice são voluntários e não remunerados]. Mas os jovens de hoje não aceitam isso; eles não trabalham de graça." Por ora, Miranda aposta no neto Pedro. Ele tem 4 anos.

Os quinze anos em que Eurico Miranda exerceu a vice-presidência de futebol foram ricos em títulos para o Vasco. O time conquistou a Copa Mercosul
e a Libertadores da América, três vezes o Campeonato Brasileiro e seis vezes o Campeonato Estadual. Na virada do século, o Vasco era exaltado pela imprensa esportiva como o melhor time brasileiro. O sucesso foi alavancado, em parte, pela parceria com o Nations Bank (posteriormente adquirido pelo Bank of America), que, em 1998, assinou um contrato de dez anos com o clube. O banco depositou 34 milhões de reais à vista. De acordo com o relatório da CPI do futebol, desse montante, mais de 12 milhões foram aplicados, a mando de Miranda, numa conta nas Bahamas, um paraíso fiscal. Três anos após o fechamento do acordo, o contrato foi desfeito.

Em 2000, o Vasco chegou às finais do Campeonato Brasileiro, contra o São Caetano. A primeira partida, disputada em São Paulo, terminou empatada em 1 a 1. A segunda foi jogada em São Januário. Aos 23 minutos do primeiro tempo, parte do alambrado rompeu, ferindo 168 torcedores. Por ordem do então governador, Anthony Garotinho, a partida foi interrompida. Irritado, Miranda chamou-o de "incompetente e frouxo". Uma perícia feita pelo Instituto de Criminalística Carlos Éboli apontou um excedente de 5 220 pessoas, além das 32 537 contabilizadas oficialmente. O Vasco responde a 284 processos ligados ao incidente. "Tem acusação de gente que nem estava aqui. Já perdemos mais de
1 milhão de reais nessa história", comentou, recentemente, em seu gabinete.

A terceira partida da final aconteceu no Maracanã, e o Vasco venceu por 3 a 1. Dizendo-se prejudicado pela transmissão da Globo, que fora a favor da interrupção do jogo em São Januário, Miranda ordenou que a camisa do time exibisse a logomarca do Sistema Brasileiro de Televisão, SBT. Durante duas horas, a Globo teve que veicular o símbolo da emissora que era, à época, sua maior concorrente. Três dias depois da conquista do título, o cartola justificou o ato: "Foi uma homenagem ao SBT e uma forma que encontrei de mostrar que a gente não pode ter monopólio. Precisamos estimular a concorrência."

Oito anos depois desse episódio, a relação entre ele e a Globo voltou a ser amistosa. O diretor de marketing do Corinthians, Luiz Paulo Rosenberg, explicou: "Quanto mais emissoras houver batalhando, maior vai ser o preço pago pelo direito de transmissão. Mas o Eurico é a favor do monopólio. Quando ele acha que o interesse dele coincide com o da Globo, eles ficam do mesmo lado. E é bom estar na trincheira dele, que é um briguento muito articulado."

Em fevereiro, o Vasco jogou contra o Flamengo, pela semifinal da Taça Guanabara. Eurico Miranda acordou cedo, para pegar a missa das nove, numa igreja perto do seu apartamento. Devoto de Nossa Senhora Aparecida, que adorna a tela do seu computador e pende de uma corrente que carrega no pescoço, ele se considera um "católico apostólico romano convicto, mas não praticante".

Depois de visitar os jogadores na concentração, o cartola se dirigiu ao gabinete e ligou o computador. "Vou me inteirando das notícias." Primeiro, checou as novidades culturais. "Tropa de Elite ganhou prêmio!", exclamou, surpreso, embora não tenha visto o filme. Conferiu a tabela da Taça Guanabara e acessou os sites NetVasco e Casaca, ligados ao clube. Depois, ficou jogando Paciência.

Às duas da tarde, foi para o Maracanã. Quando entrava no carro, foi abordado por um funcionário, que lhe pediu ingressos.

- Ô Tubarão, tem algum sobrando aí? - perguntou ao chefe de segurança.

- Não sobrou nada, presidente. Todos que estão comigo têm dono.

- Pega dois e dá para ele - ordenou.

- Mas aí tem gente que vai ficar sem - tentou argumentar um vice-presidente.

Miranda o ignorou: "Pega dois e dá para ele." A contragosto, Tubarão tirou os ingressos do bolso. O dirigente virou-se para o funcionário contemplado e disparou: "Agora some da minha frente."

No Maracanã, repetiu os rituais: não apresentou crachá, visitou os jogadores no vestiário, disse um palavrão para o funcionário que vigia a entrada do gramado e se acomodou numa cabine de imprensa. Ficou calado na maior parte da primeira etapa, que terminou em 1 a 1. Aos dez minutos do segundo tempo, levantou-se e avisou: "Vou mijar." Não voltou mais.

piauí

Imprimir

anais da sociedade

A amiga do hipotálamo

As escaldantes aventuras da autora de Incesto em Segundo Grau, Laurita Mourão, que aos 82 anos leva uma caixa de uísque para as férias de verão em Punta del Este

DANIELA PINHEIRO

Baixe aqui a versão em áudio desta matéria.

O motorista e o cozinheiro partiram do apartamento em Copacabana depois do Natal. Levavam no porta-malas do Honda Civic os cristais, a prataria e uma caixa de uísque escocês doze anos que seria consumida ao longo dos dois meses seguintes. O destino deles, Punta del Este, ficava a 2 200 quilômetros, a serem vencidos em três dias de estrada. Há vinte verões, Laurita Mourão de Irazabal passa férias no balneário uruguaio. Ela foi de avião. "Não tenho mais saúde", disse, dias antes de embarcar. "Quando chego lá, já está tudo arru-mado, só preciso ligar a internet. Não consigo ficar sem e-mail."

Na biblioteca do apartamento carioca, de frente para o mar, Laurita abriu cada uma das vinte portas do armário. Procurava em seus arquivos, organizados em mais de 100 pastas numeradas e identificadas com uma canetinha vermelha, o rascunho de sua última obra literária, *Meu Amigo Hipotálamo*, um ensaio com toques de ficção sobre a parte do cérebro que, segundo ela, é o "motor" da sexualidade humana.

"O prazer sexual está todo na mente", disse. "No dia em que as pessoas entenderem que basta fechar os olhos e fazer um cineminha na cabeça, nunca mais vão perder um orgasmo na vida."

O livro, o oitavo de sua autoria, não foi publicado. Ela pagou "uns 200 reais" para deixá-lo disponível para a impressão pela internet, mas não tem idéia se alguém se interessou. Laurita Mourão define sua produção literária como "erótica, nada por-nográfica" e afirma jamais ter recebido um tostão em direitos autorais.

Também autora de *Incesto em Segundo Grau* - sobre uma avó que tem uma noite de prazer sexual com o neto de 20 anos - e a coletânea de contos *Decamourão*, inspirado em Boccaccio, ambos publicados pela editora Record, ela costuma dizer que só há dois assuntos que merecem ser tratados com seriedade: a fé e o sexo.

"Meus livros são todos medíocres, você bem deve saber", reconheceu. "Mas eu não ligo muito." Perguntei o que a levou a se candidatar, duas vezes, à Academia Brasileira de Letras. "Eu acho que poderia levar uma coisa diferente para a Academia. Meus amigos perguntavam: 'O que o Pitanguy escreveu?', 'O que o Marco Maciel fez de memorável?' Pelo menos, os meus livros são -animados", respondeu. "Eu ia levar um pouco de alegria para lá. Aquilo deve ser uma chatice, cheio de velhos. Detesto velho." Laurita Mourão tem 82 anos. Nas duas tentativas de entrar na Academia, não recebeu sequer um voto.

Ela é cheia de vida. Fala com entusiasmo e sem afetação. Com gestos delicados, costuma interpretar as histórias, mudando o tom de voz, imitando sotaques e fazendo posturas corporais. Quando um interlocutor inconveniente a interrompe, ela simplesmente se cala. Salpica seus relatos com frases e expressões de meia dúzia de idiomas.

Funcionária aposentada do Itama-raty, Laurita viveu por meio século no exterior. Passou pelo Uruguai, Argentina, França, Estados Unidos, Espanha e Caribe. Voltou para o Rio no final dos anos 80 e foi morar num aparta-mento alugado de 450 metros quadrados (hoje com sinais eloquentes da ação do tempo e da maresia), decorado com excesso de móveis, quadros, cortinas, ta-peçarias e fotografias desbotadas.

No hall de entrada, há um conjunto de pias de banheiro em mármore Carrara com louça pintada à mão, importado do apartamento que pertencia ao jazzista Duke Ellington. A sala principal abriga o piano de cauda Steinway comprado em trinta prestações nos Estados -Unidos. Estão à mostra a coleção de broches da filha, cartazes de cinema, cachos de uva feitos em pedra, candelabros, almofadas de crochê e muitos, muitos livros.

Ela me recebeu com blusa e calça de seda azul, um lenço estampado com motivos navais, sombra verde que realçava seus olhos cor turquesa e colares dourados. Equilibrava-se em uma sandália plataforma branca e tinha as unhas pintadas de rosa-escuro. Emanava um suave perfume de talco e tinha os cabelos fartos e loiros armados a laquê.

Laurita vive com uma neta e cinco empregados. "Assino cinco carteiras de trabalho, mas faço isso para ajudar cinco brasileiros, não porque sou dondoca", disse. Na sala de jogos, onde há uma televisão de 50 polegadas, vêem-se vários quadros de fotos com famosos e anônimos. "Sou eu, os amigos, a família e muitos dos meus amantes", ela apontou.

E começou: "Esse aqui é o Marcelo, era íntimo do Israel Klabin. Ah, esse é um uruguaio, Jorge Sierra, muito bom de cama. Aqui é o meu amante brasileiro metido a cineasta, o Regis Furtado. Olha o Pelé. Mas nunca tive nada com ele, viu? Ele foi amante de uma pessoa da minha família. Ah, o Arnaldo Jabor também. Esse é o Billy Blanco, meu amigo. Olha aqui, eu com o Gilberto Braga novinho. Aqui, eu e o Jamelão; a cunhada dele era minha empregada. E aqui, montado nesse cavalo, lindo-maravilhoso, o Daniel, o meu sobrinho amante, o único amor da minha vida."

No final dos anos 70, ela provocou mal-estar no Itamaraty ao publicar *À Mesa do Jantar*, um livro de memórias no qual relatou algumas de suas aventuras sexuais com embaixadores, cônsules e diplomatas estrangeiros. Por ter elencado os casados, os separados, os solteiros e os muito jovens, ela estima ter vendido 10 mil exemplares. Tentou disfarçar os nomes, mas nem tanto. Um embaixador de sobrenome Carnaúba, por exemplo, virou "Babaçu", mas com grafia árabe: Bab-Hassuh. O diplomata Egberto Mafra, de quem ela chegou a engravidar, foi tratado como Gilberto Marques. Outro embaixador, conhe-cido no governo Fernando Henrique Cardoso por um apelido de criança, teve que se explicar em casa.

"Na época foi uma baita confusão", lembrou o embaixador José Botafogo Gonçalves, que a conhece há trinta anos (e não é personagem do livro). "As mulheres dos envolvidos ficaram uma fera, os protagonistas em choque e os fofoqueiros em polvorosa. O Itamaraty tem um histórico de escândalos, mas eram histórias intramuros. Foi a primeira vez que foram para o prelo."

À Mesa do Jantar tinha novidades inclusive para a família de Laurita.

Ela conta no livro que o verdadeiro pai de sua filha mais nova era o sobrinho de seu marido. "Fiquei semanas na lista dos livros mais vendidos. Era convidada para programas de debates na televisão e até reconhecida na rua", disse. "Para mim, foi importante aquela catarse. Mas fiquei com fama de escandalosa. Aliás, sempre tive má fama. Hoje, o livro poderia ser dado para meninas que estão fazendo primeira comunhão."

Há sete anos, ela mantém um "relacionamento" que já foi estável, mas agora, segundo ela, "está mais para virtual". O namorado, casado, 49 anos mais moço, mora num estado do Sul que Laurita prefere não divulgar. Ela levantou da poltrona para buscar a foto do rapaz. Queria me provar que ele era parecidíssimo com o presidente francês Nicolas Sarkozy. A semelhança, digamos, é tênue.

"Eu só penso na Carla Bruni", disse, manuseando a fotografia. "Aquele -Sarkozy tem cara de quem gosta do meu esporte. Aliás, os franceses, te digo com experiência, são os melhores amantes do mundo. Na cama, eles acham que as mulheres são iguais a eles, que têm os mes-mos direitos." Já os americanos são péssimos. "Na hora dos prolegômenos, eles são primários. E têm um complexo de culpa que... haja saco!", comentou. Pedi que explicasse melhor e ela disse: "O americano se deita com você, tem orgasmo e depois fica repetindo: 'Oh, Jesus, eu estou traindo minha mulher... Oh, que horror, oh, que pecado, como sou um *son of a bitch*."

Ela conheceu o namorado durante uma viagem entre o Rio e Punta del Este, quando ele lhe serviu de motorista. Laurita o havia contratado para o serviço por indicação de uma amiga. Ele tinha 25 anos; ela, 74. Nos hotéis em que paravam, tomavam champanhe, que ele nunca havia provado. Ao final de um mês, ela conta, estavam

enamorados.

Laurita resolveu custear seus -estudos. Durante cinco anos, pagou a faculdade de direito, a festa de formatura e, havia dois meses, o rapaz conseguira a carteira da Ordem dos Advogados do Brasil. "Mais um brasileiro que -ajudei", disse, rindo.

Amigos lhe disseram que ela estava sendo explorada. "Coitados", falou, dirigindo-me uma piscadela. "Você acha que realmente estou me importando se vou ter amor verdadeiro ou não a essa altura do campeonato? Infelizmente, só não faço mais sexo por falta de mão-de-obra!"

A desenvoltura em lidar com a própria sexualidade, ela diz, deve-se muito à criação que recebeu do pai, o general Olympio Mourão Filho, que entrou para a história em duas quarteladas. Foi ele o autor de um documento falso, o Plano Cohen, que serviu de pretexto para Getúlio Vargas reprimir o avanço comunista e instalar em 1937 a ditadura do Estado Novo. Também foi ele quem, na tarde de 31 de março de 1964, antecipando-se ao que havia sido acertado pelos militares de maior patente que a sua, fez marchar tropas de Juiz de Fora rumo ao Rio, para derrubar o presidente João Goulart. O general Mourão também é lembrado por uma frase que deu identidade aos golpistas. Ao ser indagado sobre o teor de uma reunião que tivera no Palácio do Planalto, respondeu: "Meu filho, em matéria de lei, sou uma vaca fardada."

A primogênita se lembra das aulas que, ainda na primeira infância, recebia do pai. Mourão desenhava em um -quadro-negro trompas de Falópio, útero, ovários e explicava qual a função de cada órgão, as diferenças anatômicas entre os sexos, como se lavar e evitar a gravidez. "Ele era muito liberal, dizia que poderíamos fumar, se quiséssemos", lembrou. "Mas explicava detalhadamente os males do cigarro, as doenças, desenhando tudo. Muito didático."

Entre 1955 e 1964, o general escreveu um diário, que o historiador Helio Silva transformou em um livro intitulado *Memórias: a Verdade de um Revolucionário*. Em 1978, Laurita conseguiu embargar a publicação do livro, alegando que se tratava de um diário íntimo de seu pai. Helio Silva divulgou então um bilhete, escrito à mão por Mourão e entregue a ele junto com os cadernos, afirmando que o acadêmico "era o único a ter coragem de publicar" o que havia escrito. Também anexou ao processo uma declaração da última mulher do general confirmando a doação. Seis meses depois, a ação foi revogada e o livro foi publicado.

Dois anos depois, ela tentou novamente impedir Helio Silva de divulgar os originais da defesa que Mourão apresentou a um "tribunal de honra" do Exército esclarecendo sua participação no Plano Cohen, organizada no livro *A Ameaça Vermelha: o Plano Cohen*. "Sou a única filha dele e acho que tenho o direito de ter a gerência e os direitos autorais sobre os escritos do meu pai", ela justificou. "Mas dessa vez, meus advogados queriam me cobrar 5 mil dólares pela ação e tive que desistir", contou.

Em 2002, Laurita resolveu abandonar os textos de cunho erótico para escrever a sua versão dos episódios protagonizados pelo pai. Em quatro meses, ela produziu as 423 páginas de *Mourão, o General do Pijama Vermelho*. O título faz alusão ao robe de seda usado pelo militar quando disparava os telefo-nemas de articulação do golpe.

"Ele mudou a história do país por duas vezes, e em ambas foi mal interpretado", disse. Laurita defende que o pai serviu de bode expiatório e foi enganado no Plano Cohen. Segundo ela, o rascunho escrito por Mourão foi "desviado" para outros fins, sem sua anuência. Em 1964, houve outro equívoco. "Meu pai nunca foi a favor do fechamento do Congresso", disse. "Inclusive mandou tropas à Brasília para impedir isso no momento da instauração do Ato Institucional nº 5. Ele era um homem das instituições."

Ela se casou "virgem e inocente", como contou, com um fazendeiro uruguaio muito rico. Namoraram à distância quando cursou direito na Faculdade Nacio-nal?do Rio de Janeiro. Eram apenas oito mulheres numa turma de 100 homens.

Mudou-se para o interior do Uruguai, onde tinha uma rotina de dona-de-casa. Teve quatro filhos, sendo que um deles morreu ainda criança. O casamento não ia bem e, por indicação do pai, ela entrou no Itamaraty como assessora de comunicação, função que desempenhou por 35 anos. Foi transferida para Madri, quando o marido a abandonou com as crianças. De lá, foram para Paris.

No Brasil, a ditadura se tornava mais violenta e Laurita diz que acompanhava o endurecimento à distância. "A gente não sabia o que estava acontecendo. Eu soube o que houve em detalhes só muitos anos depois", afirmou. "Tenho a impressão de que há um exagero nos relatos. As ditaduras na Argentina e no Chile foram bem piores. Lá teve rapto de bebês, essas coisas."

Pouco tempo depois de chegar à França, Laurita recebeu a notícia de que sua única irmã, que era viúva, havia morrido em um acidente automobilístico. Da noite para o dia, ela se viu responsável pela tutela de oito sobrinhos. "De repente, era eu sozinha e onze filhos", disse. O jornalista Roberto D'Ávila, amigo de décadas, se lembra dessa época. "Mesmo com aquele tanto de filhos, a casa dela era uma festa", contou. "O apartamento era uma referência para os brasileiros que chegavam a Paris. Estava sempre lotado de artistas e gente interessante. E ela sempre muito gentil, muito alegre e debochada. As pessoas estranhavam aquela pessoa tão aberta ser filha do general Mourão."

Certa vez, Laurita recebeu a visita de uma amiga carioca, acompanhada do sobrinho de 20 anos, Paulinho Araripe. O rapaz, magro e cabeludo, hippie e músico, logo atraiu a atenção da dona da casa. "Paris, anos 60, uma mulher livre como eu, de 40 e poucos anos, corpo bem-feito ainda, onde você acha que os rapazotes interessantes iam parar? Na minha cama, pô!", disse Laurita às gargalhadas.

Passaram-se as décadas e ela se esqueceu do caso. No final dos anos 80, numa festa na casa do editor Paulo Rocco em homenagem ao intelectual americano Francis Fukuyama, Laurita foi apresentada a vários autores, entre eles Paulo Coelho, que acabara de lançar *O Alquimista*, livro que ela havia adorado. Ela estranhou quando ele a chamou pelo nome. Na primeira oportunidade, Coelho se aproximou para conversar. "Laurita, você não se lembra do Paulinho Araripe, que passou um tempo com você em Paris?", ele teria dito. "Claro, ele era muito agradável", respondeu ela. "Laurita, o Paulinho Araripe sou eu!", teria respondido Coelho.

"Eu falei que o havia reconhecido, mas não queria falar nada em respeito à senhora dele, que estava por lá", disse-me Laurita. "Isso o Itamaraty me ensinou: tem que ter sempre uma desculpa boa na ponta da língua. Mas, olha que vexame: uma foda que eu esqueci!" Paulo Coelho diz que "Laurita era adorável". Mas esclarece, no entanto, que Paulinho Araripe não era ele. "Era um primo meu, que nem estava em Paris naquela época."

Quem a conheceu na juventude e na meia-idade garante que o charme de Laurita vinha exatamente da postura despudorada e liberada. "Nunca fui bonita. Beleza, imagine!", ela falou. "Eu era engraçadinha, e tinha esse meu jeito expansivo, provocador; isso atraía os homens", disse. "Só 15% das mulheres realmente gostam de sexo. O resto é motivado por hormônio, idade ou cartão de crédito. Gostar de sexo como eu gosto, são pouquíssimas."

O cineasta Carlos Diegues, que a conheceu em Nova York, disse que Laurita era uma mulher "batalhadora, desoprimida, muito à frente de seu tempo", a quem os amigos admiravam pelo fato de ela criar as onze crianças sozinha sem jamais reclamar da responsabilidade.

Laurita leva uma vida de rica, mas não tem propriedades ou herança. Sua maior extravagância são as férias em Punta, durante as quais ela desembolsa 12 mil dólares de aluguel pela temporada. O ex-marido rico faliu e o general Mourão, segundo disse, "morreu pobre como as ratas: deixou sua dentadura, um relógio carrilhão e a aposentadoria".

Como filha de general, Laurita recebe uma pensão mensal de 24 mil reais. Por ter trabalhado no Itamaraty, ganha uma aposentadoria de 2 700 reais, quantia que ela considera injusta. Com um filho e um genro diplomatas, ela evita polemizar. "O Itamaraty mudou muito", disse. "A figura do embaixador plenipotenciário acabou. Hoje, o que existe é o embaixador *light*, que não decide mais nada, nem a cor da toalha do lavabo."

Nos anos 80, ela pediu para ser transferida para o serviço consular em Nova York. Conseguiu um apartamento em frente ao Central Park, com um aluguel razoável. Para complementar a renda, ela fazia bicos como motorista, pianista de restaurante francês, professora de português e tradutora.

Foi quando escreveu *Alice do Quinto Diedro*, ambientado na cidade. Laurita conta a vida da "mulher revolucionária, a mulher do ano 2000", liberada sexual-mente, viajada e bem-sucedida. "Era a história da mulher que eu queria ser", disse. No livro, a protagonista vive uma "orgia cósmica" no 45º andar do World Trade Center. O sexo havia se tornado "algo sagrado: nunca adiado ou omitido" e o governo do planeta Terra, que havia sepultado guerras e conflitos há anos, estava nas mãos de um "computador cósmico central".

Nessa época, Laurita também se aventurou na política. O ministro Delfim Netto, líder do então PDS, veio com a proposta de lançar uma candidata à deputada federal pelo Rio de Janeiro nas primeiras eleições diretas proporcionais. "Ele foi bem sincero: disse que poderia ser qualquer uma, que não precisava ter nada de especial, mas que havia pensado em mim", lembrou.

Laurita, que havia trabalhado com Delfim quando ele era embaixador em Paris, viu no convite a oportunidade de passar quatro meses no Brasil (fa-zendo campanha) e ainda manter seu salário diplomático. "A minha vontade

de largar Nova York era zero, mas tinha essa lei que eu podia me afastar e eu sabia que não ia ganhar nunca", contou.

Seu slogan eleitoral era: "Com ou sem razão, vote em Laurita Mourão." Ela disse não se lembrar bem das promessas de candidata, e resumiu assim sua plataforma: "O mote era liberar o homem. A minha teoria é que enquanto a mulher pedir pensão, casar-se por interesse ou ficar dependente, o homem nunca vai ser liberado. Até hoje, o homem paga o ex-coito. Se ele não for liberado, jamais liberará a mulher."

Confusa, pedi mais explicações. "Veja bem", ela me disse. "Por que a humanidade cria tanto problema com o sexo? Porque o homem acha que a mulher é propriedade dele. Porque se ela tem o controle da própria sexualidade, ela é um ser livre. É a mesma coisa da patroa que não põe a empregada para estudar ou do chefe que não deixa o melhor funcionário fazer um curso no estrangeiro. É o lado egoístico da humanidade de negar o *know-how*. Porque o *know-how*, sobretudo na cama, liberta." Com 6 200 votos, Laurita não foi eleita.