

RETRATO DE UMA NAÇÃO: O CONTO-REPORTAGEM EM “Ô COPACABANA!”, DE JOÃO ANTÔNIO

PORTRAIT OF A NATION: THE TALE-REPORT IN “Ô COPACABANA!” BY JOÃO ANTÔNIO

Roberto Nicolato

Jornalista e doutor em Estudos Literários pela Universidade Federal do Paraná, é professor do curso de Jornalismo da Universidade Positivo.

RESUMO

Este artigo busca analisar os diferentes níveis de representação (sociais, estéticos e políticos) na obra *Ô Copacabana!*, do escritor e jornalista João Antônio, lançada durante o período de distensão do regime militar no Brasil. Revela o diálogo existente entre literatura e jornalismo nas narrativas denominadas de conto-reportagem e crônica-reportagem e como o bairro carioca, na década de 70, traduz-se num retrato menor do país, marcado pelas contradições sociais, após o fim do milagre econômico.

Palavras-chave: Ô Copacabana; literatura; jornalismo.

ABSTRACT

This paper analyses the different levels of representation (social, aesthetics and political) in the novel “Ô Copacabana!”, by the writer and journalist João Antônio, launched during the distension of the military regime in Brazil. It shows the dialogue between literature and journalism in the narratives denominated editorials and chronic editorials and as the neighborhood in Rio, in the 70s, means a smaller portrait of the country, marked by social contradictions, after the economic miracle.

Keywords: Ô Copacabana; literature; journalism.

INTRODUÇÃO

O livro *Ô Copacabana!* de João Antônio, foi lançado em 1978, quando o processo de distensão política de um governo de exceção, durante a ditadura militar no Brasil, mostrava-se mais avançado, embora ainda longe de contribuir para a constituição de uma república democrática, de fato e de direito. A censura prévia nos jornais havia sido extinta, mas ao cidadão não era dado o direito de escolher representantes de cargos executivos, como os de presidente, governador e prefeito.

O bairro de Copacabana é revelado no livro de João Antônio como uma metonímia, o retrato em menor proporção de um país, em todas as suas contradições, nos idos dos anos 70. É desta forma que o autor, observador perspicaz da realidade carioca, representa Copacabana, instalada dentro de um país que presenciou o fim do milagre econômico e que continuava embalada na abertura lenta e gradual do regime.

Trata-se de um olhar mais analítico que descritivo, da visão de um escritor jornalista, para entender a alma de um povo, às vezes buscando nas suas raízes a razão de seus males. Os personagens são revelados como tipos que transitam por espaços públicos, como a praia, as galerias, as ruas e bares, cada qual exercendo diferentes funções em conformidade com a alternância das horas. São representados em textos, cuja autonomia garante leitura fora do conjunto, mas que estão em constante diálogo para assim retratar Copacabana. A cada ponto conta-se ou vive-se uma história, transmutada em micronarrativas, compondo um denso painel das atividades econômicas, culturais, comportamentais e, porque não dizer humanas, do bairro.

A visão de João Antônio sobre o bairro da Zona Sul carioca é revelada no próprio título da obra. Ao invés de “Ó Copacabana!”, chamamento que poderia se traduzir em admiração e caracterizar aquele espaço como “nobre”, provido de status e grandeza cultural tanto no sentido popular como erudito, o autor optou-se por “Ô Copacabana!”, expressão que denota “desgosto”, “preocupação” e, conseqüentemente, no “olha no que você se transformou”.

A edição analisada¹ reúne ainda outros dois textos, incorporados na última edição, de 2001: “Viva o Bicho” e “Carioca da Gema”, escritos no início da década de 70 e que também trazem o Rio de Janeiro como tema. Na obra de João Antônio, Copacabana é revelada sob o impacto das transformações advindas do crescimento desordenado, da imigração do campo para a cidade e da expansão dos meios de comunicação de massa, como a televisão; um bairro onde o glamour cultural dos

¹ Foi utilizada para análise dos textos a edição produzida pela Cosac & Naify Edições, em 2001. Os dois textos que foram acrescentados na publicação serviram mais como objeto de consulta do que propriamente de análise.

anos 50 e 60 dá lugar ao esnobismo decadente, à miséria e ao baixo poder aquisitivo de parte dos moradores.

A OBRA

Os textos de “*Ô Copacabana!*” foram escritos em forma de crônicas e contos, e muito se aproximam da reportagem, misturando ficção e realidade, a qual é mediada por um observador nem sempre participante, mas que a tudo vê e descreve, e que encontra na possibilidade menos limitada dos procedimentos literários uma aproximação maior com o leitor.

Se nas revistas as reportagens – em função da própria natureza do jornalismo –, colocam como primordial na composição do texto a busca da verdade, na obra de João Antônio o predomínio é da ficção, pois que os fatos, embora muitas vezes extraídos da realidade e do “realmente acontecido”, não necessitem do aval da veracidade. Assim, o jornalismo passa a estar a serviço da literatura, para que esta permaneça ancorada no tempo mais imediato, e esteja fixada no real.

Neste aspecto, vale a pena reforçar a tese sobre as funções primordiais do jornalismo e da literatura, pois enquanto o primeiro busca principalmente um pacto ético, ou seja, um compromisso com verdade – mesmo que os fatos não tenham dimensões absolutas, conforme concepção de Paul Veyne² –, a literatura encaminha-se para o senso estético e para as preocupações voltadas para a essência humana. No caso específico de *Ô Copacabana!*, interessa mais a argumentação do narrador do que propriamente a verdade dos fatos, que na sua relatividade são utilizados apenas como ponto de partida para engendrar uma série de críticas à sociedade.

Neste raciocínio, as narrativas de *Ô Copacabana!* se inserem, apenas em parte, nas considerações de Antonio Candido, para quem a crônica, no decorrer do

² Em se tratando da história e da realidade como o que acontece ou o que aconteceu, Paul Veyne observa que “quando muito, pode-se pensar que certos fatos são mais importantes que outros, mas mesmo essa importância depende, totalmente, dos critérios escolhidos por cada historiador e não tem uma grandeza absoluta” (VEYNE, 1998, p.17). A tese também é válida para o jornalismo na sua incessante busca pela verdade dos fatos.

século XX, passou a ter uma função mais descompromissada, ou seja, com menos sentido argumentativo para se tornar uma conversa aparentemente fiada.

Ao longo deste percurso, [a crônica] foi largando cada vez mais a intenção de informar e comentar (deixada a outros tipos de jornalismo), para ficar sobretudo com a de divertir. A linguagem se tornou mais leve, mais descompromissada e (fato decisivo) se afastou da lógica argumentativa ou da crítica política, para penetrar poesia adentro. Creio que a fórmula moderna, onde entra o fato miúdo e um toque humorístico, com o seu *quantum satis* de poesia, representa o amadurecimento e o encontro mais puro da crônica consigo mesma (CANDIDO, 1992, p.15).

Ainda em “A vida ao rés-do-chão”, Candido faz uma análise do desenvolvimento da crônica moderna no Brasil, a qual em função de suas peculiaridades aqui adquiridas transformou-se num gênero unicamente brasileiro. “Acho que foi no decênio de 1930 que a crônica moderna se definiu e consolidou no Brasil, como gênero bem nosso, cultivado por um número crescente de escritores e jornalistas, com os seus rotineiros e seus mestres” (p.17).

Candido cita como nomes importantes para a consolidação da crônica moderna no Brasil, na década de 30, Mário de Andrade, Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade e Rubem Braga, seguidos nas décadas posteriores por Fernando Sabino e Paulo Mendes Campos. “Neles todos, e alguns outros, como por exemplo Raquel de Queirós, há um traço comum: deixando de ser comentário mais ou menos argumentativo e expositivo para virar conversa aparentemente fiada, foi como se a crônica pusesse de lado qualquer seriedade nos problemas” (p.17). O crítico, no entanto, enfatiza que essa aparência não esconde muitas vezes o profundo significado dos sentimentos e o tom de crítica social.

Em João Antônio, as narrativas também são marcadas pela coloquialidade, porque não dizer pelo uso acentuado de gírias e pela quebra da ênfase e do monumental, como aponta Candido para caracterizar a crônica moderna. Por outro lado, persiste em todas elas o viés argumentativo da crítica política que, mais do que divertir de forma leve, busca satirizar por meio da ironia. Não há espaço para outro tema na obra de João Antônio que não a realidade sócio-política e cultural de Copacabana.

Em que pese a natureza mais literária que jornalística na obra de João Antônio, o sentido da crônica, por sua vez, aproxima-se mais de perto das observações de José Marques de Melo, as quais sinalizam para uma visão mais abrangente quanto às funções deste gênero considerado híbrido, na fronteira entre o jornalismo e a literatura. Segundo o autor, diferente das crônicas de costumes do século XIX, a crônica moderna incorpora a agilidade e a palpitação de um jornalismo em constante transformação. “Ela figura no corpo do jornal não como objeto estranho, mas como matéria inteiramente ligada ao espírito da edição noticiosa” (MELO, 1994, p.154).

Para José Marques de Melo, a crônica moderna não exclui o “ar despreocupado, de quem está falando coisas sem maior conseqüência”, conforme concepção de Antonio Candido. Assim como considera fundamental a tese do crítico literário a respeito da nova fisionomia adquirida pelo gênero a partir da Semana de Arte Moderna, de 1922, e do desenvolvimento da imprensa: a de que a coloquialidade do discurso e a despretensão em relação aos fatos assumem o lugar do artifício e da grandiloqüência (p.154).

De acordo com as observações de José Marques de Melo, são muitas as discussões sobre as funções e atribuições da crônica, e dentre as quais ele prefere configurá-la como um gênero eminentemente jornalístico. Neste aspecto, teria como características fundamentais: “1) Fidelidade ao cotidiano, pela vinculação temática e analítica que mantém em relação ao que está ocorrendo, aqui e agora; pela captação dos estados emergentes da psicologia coletiva. 2) Crítica social, que corresponde a “entrar fundo no significado dos atos e sentimentos do homem” (p.155).

De uma maneira geral, em *Ô Copacabana!* a crônica não se define apenas como um retrato atualizado do cotidiano, pois a sua essência, como já mencionado, está eivada da crítica social, carregada de ironia e mordacidade. Desta forma, melhor ainda é dar-lhe outro sentido, resgatá-la, como assim deseja João Antônio, na dimensão oferecida por Lima Barreto nas sátiras de *Os Bruzundangas*, de 1922. Espírito que já predomina nas primeiras páginas de *Ô Copacabana!*

RETRATO DE UMA NAÇÃO: O CONTO-REPORTAGEM
EM “Ô COPACABANA!”, DE JOÃO ANTÔNIO

Nem se queira que o custo de vida seja menos custoso. Nosso preclaro prefeito, homem doutorado, democrata e cristão no duro, atento administrador já nos explicou, com generosidade e temperança, saber e espírito orientador que, além da taxa do lixo, devemos pagar os mais altos aluguéis do país. Afinal estamos vivendo à orla atlântica e esta é uma das cidades de condomínios mais caros do mundo. (...) Morar no Rio de Janeiro, e mais, morar na Zona Sul do Rio de Janeiro, nesta princesinha do mar, Copacabana, primor dos primores e exemplo de planificação de bairro moderno, é destacadamente um prêmio. Seguremos, assim, honrados e contentes, o prêmio (ANTÔNIO, 2001, p. 27).

Este mesmo sentido de atualidade e espírito crítico percorre os contos na obra de João Antonio e, diferentemente da construção clássica do gênero, não há uma forte tensão no interior da narrativa, dentro da perspectiva da lei do efeito único e planejado proposto, por exemplo, pelo escritor Edgar Alan Poe. Mostrando-se frouxas, estas narrativas também distanciam das definições de Alfredo Bosi, para quem o conto “condensa e potencia no seu espaço todas as possibilidades de ficção” (BOSI, 1999, p.07).

Um exemplo é a descrição do perfil da “olheira” e prostituta Mariazinha Tiro-a-Esmo, “Um dia, tem de fugir com medo dos ciúmes do protetor. Acaba na Praia do Pinto, num dos pontos quentes de pivetes do Rio. Começa, então, a pintar nas festinhas de embalo enturmada com as bandidetes e faz ponto Castelinho, no Leme e no Lido” (ANTÔNIO, 2001, p. 102). O retrato é feito a partir de um observador, olhando de cima, distanciado, que está mais preocupado em revelar o cotidiano e agruras da personagem do que propriamente configurar um clima de suspense.

Essa “frouxidão” pode ser observada no final da narrativa: “— Sou piranha, e daí? Eu tenho culpa? Acho que não gostaria de ser. Seria bom ter um homem só com um carro só. Parece que seria legal. Mas está aí uma coisa que eu acho que os homens não querem” (p.103). Neste aspecto, a informação cumpre papel mais importante do que o desenlace da história em que está inserida a personagem.

Não é à toa que muitos críticos enquadram *Ô Copacabana!* nos gêneros crônica-reportagem e conto-reportagem, em razão da semelhança com a reportagem-crônica e reportagem-conto, muito comuns nos anos 60 e 70 na revista *Realidade*, na qual predominava o jornalismo literário. A inversão dos vocábulos

para caracterizar o livro de João Antônio deve-se ao fato de que por mais que a realidade imediata esteja presente, e que os fatos possam ter caráter de “verdade”, há nas narrativas o imperativo do plano ficcional³.

Para bom entendimento da reportagem-conto, as observações de Maria Helena Ferrari e Muniz Sodré podem ser um pouco mais esclarecedoras. Segundo os dois autores, este gênero começa por particularizar a ação, escolhendo um personagem para ilustrar o tema que pretende desenvolver (FERRARI; SODRÉ, 1986, p.77). Esta situação dramatizada serve para abrir, iniciar a reportagem e, a partir, daí haver um desdobramento para a pesquisa documental e a contextualização do que se quer reportar.

Em relação à reportagem-crônica, observam que há um caráter mais circunstancial e ambiental. “Sendo pequena, não é notícia, nem tem a abrangência da grande reportagem. (...) Chega perto da crítica social e da opinião velada” (p.87). Como exemplo, os autores citam trecho de uma reportagem do jornalista Luiz Eduardo Rezende, publicada no *Jornal do Brasil* em 10/09/84.

Levar uma vaca holandesa para a Cinelândia e distribuir leite à população faz o mesmo efeito que esperar cinco horas para ser entrevistada, com um gambá embaixo do braço, pintar árvores de bolinhas brancas, quebrar gaiolas de passarinhos na porta do Carrefour, passear na Rua da Carioca de bermudas e gravata borboleta, provocar a torcida do Flamengo ou atuar politicamente em favelas, dizendo sempre “não sou nem serei candidata”.

O objetivo de quem faz isso é um só: notoriedade. A explicação quase sempre igual: sacrificar-se por uma causa justa, defender o povo, preservar a ecologia, colocar-se em defesa do consumidor, contra os *tubarões* (p.87).

É importante observar que, na maior parte dos textos que compõem a obra *Ô Copacabana!*, a estrutura narrativa situa-se mais próxima da crônica-reportagem do que propriamente do conto-reportagem, uma vez que aquela tem predomínio até a página 63. A partir daí as crônicas-reportagens passam a ser intercaladas com

³ Isso, no entanto, não invalida a tese de que as crônicas e contos-reportagens de João Antônio possam ser consideradas como “documentos” de um tempo vivido, a exemplo da percepção de Margarida de Souza Neves, ao analisar as crônicas produzidas na passagem do século XIX para o século XX, no Rio de Janeiro. Segundo ela, são documentos porque se constituem no discurso de uma nova ordem, de transformação, e que se apresentam “como ‘imagens de um tempo social’ e ‘narrativas do cotidiano’, ambos considerados como ‘construções’ e não como ‘dados’” (NEVES, 1992, p.76).

as narrativas mais próximas do conto. O que se nota é que cada qual cumpre uma função de acordo com os desígnios do autor, seja para argumentar, tecer considerações sobre a realidade observada ou para simplesmente descrever e narrar as cenas.

CIVILIZAÇÃO E BARBÁRIE

O livro de João Antonio faz uma análise sobre o comportamento do carioca, das autoridades e de uma série de problemas vividos cotidianamente pelos moradores de Copacabana, como a constante abertura de buracos nas ruas pelas companhias estatais, a falta de segurança pública, os carros estacionados nas calçadas, o sumiço das áreas verdes, entre outros. Além disso, apresenta uma galeria de tipos humanos que vão desde salva-vidas a madames, prostitutas e torcedores de futebol.

Nada escapa à veia irônica e ao sarcasmo de João Antonio, quer seja a campanha do Mexa-se, o Festival Internacional do Osso ou a instalação de um pip dog na praça Serzedelo Correia, onde o jornalista e escritor morou numa pequena cobertura desde que se mudou de São Paulo para o Rio de Janeiro, em 1964, ano do golpe militar, para exercer a função de repórter do Caderno B, do *Jornal do Brasil*.

Se no aspecto lingüístico e satírico, João Antônio filia-se a um tipo de literatura mais próxima do gênero argumentativo, da retórica, do que propriamente romanesco, inaugurado no Brasil por Lima Barreto, o mesmo se dá no que a se refere ao modo como representa o bairro de Copacabana, e por extensão o Rio de Janeiro, tida como cidade moderna e ao mesmo tempo caótica e atrasada culturalmente.

A discussão sobre civilização e barbárie serve de conexão para entender a cidade do início do século XX e na década de 70 daquele mesmo século. Esta conexão é evidenciada no início de *Ô Copacabana!*, em que há uma dedicatória para Lima Barreto, considerado como um escritor “nunca bastante lembrado” e “denunciador desconcertante” (p.13). É importante lembrar a admiração João Antônio pelo autor de *Triste Fim de Policarpo Quaresma*, o que fez com que

escrevesse o livro *Calvário e porres do pingente Afonso Henriques de Lima Barreto*, no ano de 1977, dedicado ao escritor.

Outra homenagem vem a seguir, ainda sem entrar propriamente nas narrativas, desta vez a Copacabana, com a reprodução da letra do samba-canção da década de 40, “Princesinha do Mar”, de Alberto Ribeiro e João de Barro (Braguinha). Na página seguinte, no entanto, prevalece certo estranhamento com o autor colocando-se no texto numa posição reflexiva sobre a falta de consciência e a passividade dos brasileiros: “*Não estamos nem aí. E não queremos nem saber quem envernizou a asa da barata*” (p.17).

Novamente, na página seguinte, o leitor volta-se a deparar com outra dedicatória à Copacabana, mas agora é feito um contraponto à Princesinha do Mar, que deixa de ser a mulher admirada e festejada como símbolo da beleza e um dos ícones da Bossa Nova, cantada em prosa e verso pelo poeta. Copacabana então passa a ser colocada na condição da mulher decadente, feia, cadela arrombada e prostituta. “*Ao te beijar ficou perdido de amor é o cacete*” (p.19).

O amor do poeta dá lugar ao amor do homem/bandido. Que ama e bate. Uma relação de amor e ódio que vai perpassar todas as narrativas diante de uma Copacabana que nos anos 70 está passando por profundas transformações advindas da queda do nível de renda dos moradores, do crescimento imobiliário e desordenado. O texto começa com “*meu amor*” e termina com “*Eu te bato porque te amo*”.

A partir daí, instaura-se na obra o peso das antíteses e das contradições. Copacabana, que antes era representada pela mulher pura e bela – considerada um símbolo de paraíso tropical e de pátria grande, modelo de desenvolvimento nos anos 50 e 60 –, será contaminada pelas contradições sociais que já há muito imperavam no Rio de Janeiro. E no último dos “textos introdutórios”, o autor ironicamente observa a fala dos gringos que só conseguem pronunciar “*Côpabanana*” (p.21).

Na obra, não há títulos separando os fragmentos, mas apenas um pequeno espaço entre eles na página. O ponto de partida das narrativas coloca o narrador em cena, como aquele que anda pelas ruas do bairro, não na condição de um cronista enaltecendo a paisagem idílica, mas como observador das contradições

sociais: “Virou, mexeu, sujidade. E desandamos a pererecar. Os homens, lá em cima, mexem os pauzinhos, sapecam as leis e nos aplicam os espetos. Ficamos sambados, prejudicados, lesadinhos” (p. 27).

Os moradores são apresentados como sujeitos indiferentes à realidade, manipulados que estão pelas contingências políticas do regime militar, em que não é oferecida a possibilidade de escolher livremente seus governantes; inclusive os prefeitos eram nomeados pelo regime ditatorial. Assim, ficam descartadas quaisquer mudanças que tragam benefícios ao bairro:

Quanto ao prefeito, ninguém votou nele. Os tempos não estão para isso. Ele nos foi dado de presente. Ou melhor, imposto. Indicado, conforme o feito das falas oficiais. Assim, vivemos como crianças incorrigíveis, autômatos ou débeis mentais. Como se não soubéssemos dirigir nossas vidas, gente irresponsável, sem preocupação política, bonecos de engonço nas mãos de chefões que sabem tudo. Mas, de toda essa remandiola estrambótica, nos fica uma certeza. Cada novo prefeito é um cidadão esforçado. Consegue ser pior que o antecessor (p. 27).

No bairro miscigenado e cosmopolita vive, segundo as observações do narrador, “a chamada civilização do quarto-e-sala”, ao referir-se às quitinetes que se avolumam, fruto do crescimento imobiliário. “Há dependurados nos trens suburbanos, como há dependurados nos prédios de apartamentos por toda a extensão do nosso bairro (p.30). Novamente, uma referência à Copacabana que se deixou contaminar pelos desníveis sociais do Rio de Janeiro, como um todo.

Fisicamente, trata-se agora de espaço cheio de prédios, como paliteiros, com poucas áreas verdes e cercada por grande número de favelas. Nesta radiografia, em plano geral, as ruas deixaram de oferecer lugar para circulação dos pedestres, devido à proliferação de camelôs, dos automóveis em cima das calçadas, de pedintes e da indústria dos buracos. O espaço é o da desordem, do caos e da falta de respeito às leis.

Ao colocar em evidência a ausência do exercício de cidadania e do sentido de coletividade, João Antônio irá lançar mão em *Ô Copacabana!* de um olhar sarcástico, e que nos remonta aos conceitos de civilização e barbárie, os quais integram a história mais remota do país, desde o período da colonização. Na verdade, João

Antonio recupera o slogan da urbanização ocorrida no Rio do prefeito Pereira Passos, no início do século XX, no raiar da República.

Ah, feito antigamente, o Rio civiliza-se.
Já temos um emissário submarino, telefone automático para as principais partes do mundo, televisão em cores. Entramos na era supersônica do Concorde, vôos a 18 mil metros de altura e velocidade duas vezes maior que a do som. E, povo disciplinado, a rede de cadernetas de poupança vai muito bem (p.36).

Nota-se que a discussão passa a ser mais ampla, atingindo a cidade como um todo, do mesmo modo que Lima Barreto questionava as transformações ocorridas no Rio, onde as novas tecnologias como o fonógrafo, os bondes elétricos e o cinematógrafo serviam como objeto de admiração e desejo sob o pano de fundo do atraso e da miséria social.

Há tanto nas crônicas de João Antônio quanto de Lima Barreto a necessidade de questionar o paradigma do progresso, incapaz de pôr fim ao modelo econômico e social excludente que continuou prevalecendo no Brasil em diferentes épocas. Margarida de Souza Neves, por exemplo, identifica o posicionamento de Lima Barreto inserido numa conotação negativa do Rio de Janeiro no raiar da República, ao contrário de Olavo Bilac que estabeleceu valores positivos para a nova ordem que surgia (NEVES, 1992, p. 84).

Como conotações positivas ou negativas, conforme o cronista, as múltiplas associações entre “progresso”, “civilização”, “ordem”, “trabalho”, “saneamento”, “racionalidade” e “cidadania” se repetem como sinais do novo, em sua relação essencial com a República e o modelo cultural francês e seu caráter de superação das mazelas da colonização portuguesa, quase sempre associada aos conceitos opostos de “atraso”, “barbárie”, “desordem”, “ociosidade”, “doença”, “irracionalidade” e “anarquia” (p.85).

Se o escritor Lima Barreto vai se insurgir contra a importação de valores culturais estrangeiros e contra a presença no cotidiano das famílias do Rio de Janeiro das novas tecnologias⁴, João Antônio irá criticar ainda a modernidade estéril

⁴ Na crônica “Amor, Cinema e Telefone”, o escritor critica a presença dos emblemas da modernidade (telefone e cinematógrafo), no cotidiano dos cavalheiros e damas do Rio de Janeiro, a partir de uma visão conservadora e saudosista. As novas tecnologias são relacionadas à destruição dos laços afetivos, de todo tipo de tragédias conjugais: “Ainda outro dia, no inquérito a que a política

e dependente dos moradores de Copacabana. O que está em foco nos anos 70 são as mudanças dos costumes e dos hábitos alimentares, agora moldados ao estilo do cidadão norte-americano e não mais francês ou inglês, como no início do século XX. “Nós estamos é na civilização do Bob’s, do Rick’s e do Gordon’s. E tome de *hot-dog, hamburger, ice-cream, sanduwich e soft-drink!*” (ANTÔNIO, 2001, p.103).

Além de ironizar “os maus hábitos adquiridos por importação”, o que está em jogo nas palavras do cronista são os novos hábitos advindos do progresso. “E o nosso bairro tratou, depressinha, de acrilizar os botequins, lanchoneter os restaurantes, entornar cerveja enlatada, comer de pé, meter tamborete no lugar de mesa e quatro cadeiras, formicar os balcões(...)” (p. 103). A preocupação maior é que neste confronto entre os últimos redutos da “tradição” acabem sendo sufocados pelo afã da “modernidade”, da novidade pela novidade, pelo que não é legítimo e nacional.

Essa história de fazer hora em botequim e restaurante acabou. Já era. Nosso bairro mantém certas manias ridículas, como conservar a Confeitaria Colombo, da rua Barão de Ipanema, o Bon Marche, da Siqueira Campos ou A Marisqueira, da Barata Ribeiro, ali perto da Pracinha Inhangá. Nenhum desses lugares tem a vida, a confusão e a badalação de uma Adega Pérola, defronte ao Shopping Center da Siqueira Campos, ou do Gordon’s, na Avenida Nossa Senhora de Copacabana (p.103).

Ser civilizado para os moradores de Copacabana e do Rio de Janeiro na década de 70, ainda na visão irônica de João Antônio, era construir os primeiros pipi-dogs do mundo na Praça Serzedelo Correia ou realizar o I Festival do Osso, um evento internacional no qual até foi escolhido “o costureiro criador da coleção de inverno para as cadelinhas da Zona Sul” (p. 38). Sob o olhar estrangeiro, o festival é um exemplo de organização. “Outras medidas foram providenciadas para não repetir o nosso crônico defeito de improvisação, ausência de planificação e crédito imoderado apenas no talento” (p. 38).

procedeu, sobre aquela tragédia conjugal da Rua Juparanã, veio saber-se que a esposa culpada conhecera o seu sedutor no Cinemaz. (...) Outro aparelho bem moderno, que está sendo factor constante da dissolução da família, é o telefone” (BARRETO, 1956, p. 106).

Defeito que pode ser explicado, em parte, ao se reportar à própria fase de colonização brasileira pelos portugueses no tocante, por exemplo, à construção das cidades e organização das atividades produtivas. Sérgio Buarque de Hollanda, em *Raízes do Brasil*, observa que enquanto na América Espanhola a construção dos centros urbanos seguiu um projeto racional, planejado, de um “ladrilhador”, no Brasil foi concebido sob o espírito “semeador” do colonizador português. “A cidade que os portugueses construíram na América não é produto mental, não chega a contradizer o quadro da natureza, e sua silhueta se enlaça na linha da paisagem. Nenhum rigor, nenhum método, nenhuma previdência” (HOLLANDA, 1995, p. 110). Ou seja, os centros urbanos nasceram do imprevisto, ao deus-dará.

A improvisação, a falta de lastro cultural e o espetáculo da frivolidade acabam sendo escamoteados, conforme nos dá a entender o narrador, na medida em que o que mais importa são as condições tecnológicas propiciadas pelo telefone automático, televisão em cores, avião concorde etc. e que satisfazem os anseios de uma determinada faixa de moradores, como fruto da modernidade e do “processo civilizatório”. Para os que transitam por este universo não há males em Copacabana ou outros bairros do Rio de Janeiro. Assim, na concepção de João Antonio, o carioca vai provando o seu talento em áreas que não importam à população de modo geral, tanto no que se refere às condições materiais quanto culturais.

Ou seja, toda a energia acaba sendo despendida no desenvolvimento de atividades frívolas, como o Festival do Osso, ou para a fruição das novas tecnologias, modelos, modas e produtos importados. Se de um lado, prevalece a apatia dos moradores frente à situação em que vive o país, por outro há grande distanciamento da população em relação ao sistema cultural e educacional, como principal fonte de conhecimento e saber. A certa altura da narrativa de *Ô Copacabana*, João Antônio sugere que este distanciamento possa ser explicado pela própria formação da “civilização brasileira”, e que para suprir esta falta busca-se assimilar de imediato o que vem de fora, arranjando um jeito de improvisar, de ostentar um talento que não existe porque, no fundo, o carioca e, por extensão o brasileiro, não conta com lastro cultural, e nem mesmo tem tempo para isto.

Desta forma, longe de discussões sobre política, economia e questões de ordem cultural, os moradores de Copacabana, conforme observa ironicamente o

narrador, está mais preocupado em tratar de coisas amenas. “Nem bom, nem mau. Não temos lastro cultural algum, nem nos houve tempo para isso, vamos consumindo o que nos chega mais imediatamente à mão. Somos especialistas em duas matérias: Futebol e televisão”. Isso nos leva a pensar que o distanciamento cultural pode também ser explicado pela própria disseminação ideológica pela manutenção do poder, pois, no fundo, o futebol e a televisão foram dois ícones de sustentação do otimismo apregoado pela propaganda, veiculada na mídia, durante o regime militar.

Segundo as observações de João Antonio predomina no bairro de Copacabana o descompromisso com a questão cultural, num sentido de valorização da cultura brasileira, das produções artísticas, substituídas pela cultura de massa, pelos programas transmitidos pela televisão, que começa a se consolidar no país, na década de 70, como um veículo de maior abrangência, de maior consumo.

O que se busca fora do imprevisto nas observações do narrador de *Ô Copacabana!* é o artifício e o disfarce, o que de menos representativo deve-se configurar nas relações sociais e políticas de uma comunidade. Isto porque, no fundo, não é possível esconder o sentido da barbárie nas mortes violentas e na miséria que atinge 75% da população da Baixada Fluminense. Muito menos a ausência de políticas voltadas para a área cultural.

Uma característica recorrente do morador de Copacabana e, por extensão, do brasileiro, apontada na obra de João Antônio, é a falta de solidariedade, e passividade frente aos problemas que atingem a nação. “De porrada em porrada, acabamos virando colecionadores. Mas nós não estamos nem aí. Estamos podres e nem queremos saber. Não nos inquieta, coça ou espeta a inexistência de clubes abertos, centros culturais ou de reunião de classes, lugares onde pudéssemos discutir e lutar por melhores condições de vida”. (p. 47).

Os espaços públicos freqüentados pelos moradores, de convivência social do carioca, a praia⁵ e o botequim, por outro lado, observa o cronista, são reservados ao

⁵ Em *A condição urbana*, Paulo César da Costa Gomes diz que “no caso Rio de Janeiro, nada é mais característico como espaço do ‘carioquismo’ do que as praias da Zona Sul da cidade. Nas praias se inscreve o estilo de vida do habitante da cidade. Nelas, que são uma das imagens picturais mais fortes do Rio de Janeiro, são lançadas as novas modas, as novas gírias, onde o carioquismo é mais

namoro e à diversão, ou a comemorações sem grandes motivos. “Não estamos nem aí. Pedimos passagem aos mendigos e vamos tocando” (p. 50). Assim, o sentido da festa está relacionado ao espaço da alienação e não político.

MARGINALIDADE SOCIAL

Com a alusão à passividade do carioca, o narrador fecha o primeiro bloco do livro, marcado por uma visão mais abrangente da realidade de Copacabana e do país para, na seqüência, optar por narrativas mais particularizadas, embora sem deixar de lado as discussões sobre os problemas que afetam a sociedade.

A partir daí, entra em cena a descrição mais detalhada dos lugares e personagens do cotidiano que circulam pelos espaços públicos de Copacabana. Nota-se que estes são focados nas ruas, palco dos acontecimentos sociais, longe dos ambientes da casa e da família, da mesma forma como em outros livros como *Malagueta*, *Perus e Bacanaço*, *Leão-de-chácara* e *Abraçado ao meu rancor*. Sejam eles os surfistas bronzeados que, apesar do baixo poder aquisitivo, seduzem as meninas de classe média, os malandros de uma forma geral ou os delirantes torcedores de futebol, os chamados prisioneiros da paixão pelo seu time.

Os textos também se aproximam mais do conto-reportagem, predominando muitas vezes mais a forma narrativa do que dissertativa e algumas vezes figura do narrador como um repórter mediador do fato, que irá utilizar-se da entrevista pingue-pongue (na forma de perguntas e respostas) para retratar os personagens que freqüentam e trabalham na Galeria Alaska:

Sai do subúrbio às seis da manhã e pega trem entupido de gente na Central. É o salário mínimo. Come de marmita requentada, tem três bocas para dar de comer em casa. Não fossem as gorjetas... Homem assim não brinca em serviço. Já se toca que falou demais:

-- Sei lá. Da noite, estou por fora, que saio às oito e me mando pra Todos os Santos.

característico, ou seja, a praia serve como um poderoso referencial na definição do estilo de vida, caricaturizado, é claro, da cidade. A praia é também um referente que ultrapassa em muito os limites das areias, seja na referência à parte da praia da qual se é freqüentador, seja no bronzeado exibido fora dela como signo do direito ao ócio, muito importante na leitura cultural carioca. (GOMES,2002, p.213).

RETRATO DE UMA NAÇÃO: O CONTO-REPORTAGEM
EM “Ô COPACABANA!”, DE JOÃO ANTÔNIO

Mas um, seu companheiro, Zezé, o que mora no Catumbi, desbocado e algo feminino por profissão, cabelo grande, confessa só atender pederastas, e é um bem-sucedido.

-- Nada. O salão, dia e noite, é o mesmo chaveco. Tem bicha bacana, média e pé-de-chinelo (p. 76).

Fora do universo do trabalho, os personagens que predominam na narrativa de *Ô Copacabana!* transitam pelo espaço da desordem, ou seja, o espaço da rua que, na definição de DaMatta, seria o equivalente ao mato ou a floresta, num “domínio semidesconhecido e semicontrolado, povoado de personagens perigosos. Assim, é na rua e no mato que vivem os malandros, os marginais e os espíritos, essas entidades com quem nunca se tem relações contratuais precisas” (DAMATTA, 1997, p.93).

A rua, na concepção do autor, é um local de movimento, de ‘luta’ e de ‘batalha’. “Como um rio, a rua se move sempre num fluxo de pessoas indiferenciadas e desconhecidas que chamamos de ‘povo’ e de ‘massa’. As palavras são reveladoras. Em casa, temos as ‘pessoas’, e todos lá são ‘gente’: ‘nossa gente” (DAMATTA, 1986, p.29). Ao retratar Copacabana, João Antônio irá optar por descrever os espaços considerados marginais, seja no nível econômico ou comportamental, como, por exemplo, a Praça Sezerdelo Correia ou a Galeria Alaska, respectivamente.

A praça Serzedelo Correia, onde inclusive morou o escritor João Antônio, é conhecida como a Praça dos Paraíbas por concentrar um grande número de imigrantes nordestinos. De acordo com Nelson Saldanha, a praça deve ser observada de maneira diferente do universo da vida privada, em que são estabelecidos laços consangüíneos e de parentescos, diretamente relacionados aos afetos mais pessoais. Neste sentido, como espaço público, ela representa uma obra do “viver social e do estender-se das relações que perfazem este viver, e que se desdobram em termos de produção econômica, ordem política, criação cultural” (SALDANHA, 1993, p. 15).

A Praça Serzedelo, que está situada entre as ruas Siqueira Campos, Hilário de Gouveia e Avenida Nossa Senhora de Copacabana, foi construída em 1893 para abrigar a estação de bondes do bairro de Copacabana e de lá para cá passou por

várias transformações. No livro de João Antônio, o local é definido como o “chão mais sofrido e vivido de Copa”, “espécie de capital cultural do bairro”, onde aos sábados e domingos se concentram, para divertir ou trabalhar, os “pingentes urbanos nordestinos”.

Mas o que importa destacar aqui é a relação que se estabelece entre as pessoas e uma determinada área física da cidade, ou seja, como as “pessoas, movidas por diferentes anseios e expectativas, estão reunidas sobre este terreno comum da cidade e aí desenvolvem relações orientadas e organizadas territorialmente” (GOMES, 2002, p. 12). Em se tratando da cidade do Rio de Janeiro e, por extensão, do Brasil, há antes que observar que, por força do grande abismo existente entre os diferentes níveis sociais, os territórios são muito bem demarcados, e organizados conforme o sentimento de identidade e pertencimento.

Na praça Serzedelo, por exemplo, a ocupação territorial é radiografada pelo olhar do cronista em diferentes momentos do dia. “Cada milímetro tem história. Cada horário, seu povo particular” (ANTÔNIO, 2001, p. 65). Durante o dia, abriga crianças, empregadas domésticas, trabalhadores da construção civil, aposentados, engraxates e vendedores ambulantes. À noite, a praça vira um grande circo, com os engolidores de fogo, músicos nordestinos e a paquera rolando solta. Na madrugada vira território dos ratos.

Neste horário, torna-se mais forte os laços de pertencimento, de modo que a cultura nordestina surge como o elemento capaz de agregar as pessoas que vivenciam uma mesma realidade: a do imigrante que se mudou para a metrópole em busca de melhores condições de vida. De acordo com Paulo César da Costa Gomes, a identidade comunitária está sempre relacionada a uma identidade territorial. E neste sentido,

Outra idéia forte e comum nesse tipo de dinâmica é o relato de uma diáspora. A supressão pela força, a submissão imposta a uma outra cultura ou comunidade e, sobretudo, a perda do território original pela conquista e pela dispersão de seus integrantes são traços marcantes dessas narrativas que povoam identidades nacionalistas ou regionalistas. Enfim, a manutenção de uma certa tradição que remete ao grupo identitário, à cultura própria e ao sonho ou perspectiva de poder restaurar o território original são os

elementos que preservam e dão consistência a essas identidades (GOMES, 2002, p.62-63).

No caso específico do imigrante nordestino, a perda do território original não se dá em função da conquista de um povo em relação a outro, mas pela impossibilidade de se manter na terra natal, onde faltam os meios necessários para a sobrevivência. Neste sentido, é plausível a argumentação de Paulo César da Costa Gomes de que “quando esta volta ao território original é impossível, torna-se necessário recriá-lo ou refundá-lo simultaneamente ao processo de reorganização da estrutura do grupo identitário” (p.64).

Da Praça Serzedelo, o olhar do cronista transfere-se para outro espaço marginalizado no bairro de Copacabana: a Galeria Alaska. A narrativa transcorre num período de 24 horas, fechando um ciclo que tem início no momento em que se anuncia mais uma manhã, com a chegada do caminhão leiteiro e dos primeiros raios de sol na Avenida Atlântica.

A partir daí, há uma particularização da narrativa com a colocação em cena das dificuldades vividas pelo personagem Otacílio, barbeiro, morador do subúrbio e que trabalha na Galeria Alaska. “Um homem, quarenta anos, Otacílio, dez de galeria, vem de longe, do outro lado da cidade, do subúrbio bravo, Todos os Santos, muito calor, sol e mar nenhum. Carrega marmitta feito livro debaixo do braço, apanha trem da Central do Brasil e um ônibus para Copacabana. Gasta, só aí, quase dez cruzeiros e para ele é dinheiro” (p. 73).

Na visão do cronista, durante o dia a galeria insurge como um território da ordem, ocupada pelos trabalhadores suburbanos ou pelos moradores do local. “A hora é esta, doméstica, e a galeria, de um golpe, família. (...) E na galeria há crianças e velocípedes, carrinhos de neném. Brincam e passeiam o dia, enquanto o sol explode e os carros se multiplicam, velozes, nas duas extremidades da Alaska, acordada aos supetões, aos sustos, vinda das noites em claro” (p.75).

A exemplo da figura do *flâneur*, o narrador observa os personagens, o burburinho e o colorido da multidão que deixa o elevador do edifício sob o qual está instalada a galeria. Em determinado momento, a atitude é muito semelhante à do

personagem do conto “O Homem na Multidão” (1840), de Edgard Allan Poe⁶. Só que ao invés de seguir as pegadas de um velho decrépito, observa três rapazes homossexuais desde o momento em que deixam a Galeria até as horas de lazer na praia:

Os três estiram duas esteiras, deitam-se para o sol, muito aconchegados, corpos se relando. Antes, os cuidados com o corpo. Da sacola, o óleo de bronzear, o creme para o rosto. Então seus movimentos ficam ainda mais femininos, milimetradamente. Os vizinhos olham e não. Nada assusta ninguém, é como lei – ninguém tem nada com a vida de ninguém em Copacabana (ANTÔNIO, 2001, p. 77-78).

O tempo na narrativa de João Antônio segue uma ordem cronológica, com a demarcação exata dos momentos em que neste território provisionado alternam-se os personagens e as funções que cada um deles exercem neste espaço de sociabilidades. Basta o sol desaparecer no horizonte, para instaurar um outro universo, desta vez da desordem. “Sete da noite, quando Copacabana troca de mão, num golpe, na muda de turma de garçons, barbeiros, balconistas, motoristas de táxi, botequineiros e o resto dos serviçais, a luz elétrica acende o olho diferente, vesgo, da noite na galeria” (p. 78). Em outra passagem, a metáfora do olho é usada para designar a vigilância da 13ª Delegacia que, paradoxalmente, está instalada ao lado da Galeria, a única durante a noite a representar o universo da ordem.

No mais, será neste espaço do desconhecido e da malandragem que irá transitar a prostituta Mariazinha Tiro a Esmo, representada como a figura do típico malandro carioca, ou Elzinha Prejudicada, uma comerciária que durante o dia veste saia de mulher e à noite se traveste de homem e parte para as suas conquistas; ou então serão retratados os homossexuais pobres ou os ricos, do Rio Jerez, e as mulatas que dançam para os turistas estrangeiros nas boates da Alaska e da Avenida Atlântica.

⁶ Em “O Homem na Multidão” (1840), Poe aborda a história de um homem que observa as “ondas contínuas”, “o mar tumultuado das cabeças humanas”, proporcionado pelo espetáculo da multidão, através da vidraça de um café. À certa altura, o olhar cinematográfico se depara com um velho decrépito de fisionomia singular. Ele decide decifrar o mistério daquele velho, e o segue por um labirinto sem que o outro dê conta de que está sendo perseguido. O velho recusa-se a ficar só, se refugia na multidão. O desconhecido não se deixa ler. (POE, 1945).

Em outra narrativa de *Ô Copacabana!*, João Antônio busca desmitificar o sentido das representações sobre a Galeria Alaska e o bairro de Copacabana, feito pela imprensa e pela sociedade, de uma maneira geral. Como já mencionado, nem sempre os locais tidos como o espaço da desordem podem ser caracterizados como uma via de mão única.

As representações, de acordo com o cronista, alternam-se de acordo com a visão de quem observa, como é o caso da Galeria Alaska e do Beco da Fome. “Verão. A noite do nosso bairro, em dois extremos famosos, o Beco da Fome e a Galeria Alaska, só chega a fornecer reportagem quando agita e arrepia. Nas notícias, são dois pontos de boemia, maus costumes e piores companhias” (p.110).

O nível de representação da imprensa e dos cariocas, por sua vez, não coincide com a do narrador:

No final, Copa engana. O nosso bairro vai fazendo com que se fale só do seu lado de fora. O mito, a máscara jamais caiu de todo. Galeria Alaska não é feita só de homossexuais masculinos e femininos, mas de seres híbridos. (...) Há trabalhadores na galeria e gente de vida brava, que chega de outros cantos da cidade para defender o seu, ali. Barbeiros, manicures, balconistas, comerciários. O diabo é que a galeria está incrustada dentro de Copa e não é um templo da família. O que é família em Copa? (p. 111-12).

Mas se os espaços públicos foram ocupados por personagens “menores”, anônimos, não se pode imputar a eles os males dos quais sofrem a Copacabana dos anos 70. Na opinião do cronista João Antônio, “o bairro escroto continua muito amado. Mais, é claro, pelos que não têm outro, os eira-sem-beira, os pés-inchados, os zés-manés, os pau-de-araras, as marias-judias, a candagagem que nem nasceu aqui. Empurrou-se para cá por não ter onde ir, despencou-se sem saber onde e já perdeu as origens. Nesses, então, gostar de Copacabana é até uma dignidade” (p.117-18).

Em todas as narrativas, João Antônio, faz uso desbragado de gírias, além de recriar expressões que ouvia de muitos “personagens”. Não menos rara é a utilização de antíteses metáforas para definir Copacabana, o que pode se perceber do início ao fim do livro:

Copa injuriada, mal lambida, prejudicada, velha antes do tempo, mijada e cagada pelos cachorros, marafona fanada, os letreiros das fachadas de tuas lojas ficando passados, marafona muquirana, lambona, estuprada(...) És a que nos resta. Feito aquela mulher por quem nos apaixonamos, jogo, doidura, risco, faz vinte anos e, no momento, está despencando. Enxovalhada, roída, usada, todos os defeitos gritam, dão desgosto. E estamos bem enfarados dela, chega que dói, desancada a relar em ter sido a mulher de quem já se gostou. E está ali. Machucando como um senhorio calado e de pé. Ô, isto sabe a cinza (p. 148).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Merece observar que na década de 70, o bairro de Copacabana já não era mais aquele que o escritor-jornalista escolheu para fugir do “progresso” de São Paulo, residindo numa pequena cobertura na Praça Serzedelo Correia. E no final do texto o amor bandido dá lugar a um olhar melancólico, bem direcionado: “Lá no fundo dos olhos, morteiros hoje, de cadela mansa, onde o tempo se esconde, ela ainda atíça, volta e meia, depois da espreita, matreiro, debochado, raro, um brilho, aquele que espeta, chamado dos dezoito anos” (p.119).

Em *Ô Copacabana!*, o que está em jogo, na verdade, é a preocupação do cronista em discutir aspectos da realidade nacional, como uma onda comum que dominava a escrita da maioria dos escritores da década de 70. Mais uma vez a literatura, agora de caráter documental, busca identificar, divulgar, interpretar, e construir a identidade nacional que, segundo as teses de Roberto DaMatta, pode ser formada sob dois aspectos. Um deles está relacionado às estatísticas econômicas e demográficas, como o PIB, *renda per capita*, inflação, sistema político e educacional. O outro à própria definição do brasileiro, como amante do futebol, da música popular e dos santos e orixás

A identidade se constrói duplamente. Por meio dos dados quantitativos, onde somos sempre uma coletividade que deixa a desejar; e por meio de dados sensíveis e qualitativos, onde nos podemos ver a nós mesmos como algo que vale a pena. Aqui, o

RETRATO DE UMA NAÇÃO: O CONTO-REPORTAGEM
EM “Ô COPACABANA!”, DE JOÃO ANTÔNIO

que faz o Brasil, Brasil não é mais a vergonha do regime ou a inflação galopante e “sem vergonha”, mas a comida deliciosa, a música envolvente, a saudade que humaniza o tempo e a morte, e os amigos que permitem resistir a tudo... (DAMATTA, 1986, p. 19).

No fundo, a voz do cronista se confunde com a do próprio autor. João Antônio começou a carreira de jornalista no Jornal do Brasil. Participou da equipe que criou a revista *Realidade*, em 1966, na qual publicou o primeiro conto-reportagem do jornalismo brasileiro, intitulado “Um dia no Cais” (1968). Na literatura, elaborou um retrato em preto e branco da nação brasileira a partir de tipos marginalizados, a realidade buscada nas ruas que um dia sonhou ser grandiosa.

REFERÊNCIAS

ANTÔNIO, João. **Ô Copacabana!** São Paulo: Cosac e Naify Edições, 2001.

BARRETO, Lima. **Os bruzundangas**. Rio de Janeiro: Artium, 1998.

_____. **Coisas do reino de Jambon: sátira e folclore**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1956.

BOSI, Alfredo (org); **O conto brasileiro contemporâneo**. 12 ed. São Paulo: Cultrix, 1999.

CANDIDO, Antonio. **A crônica: o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil**.

In: **A vida ao rés-do-chão**. Campinas, SP: Editora da Unicamp; Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1992.

DAMATTA, Roberto. **Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro**. 6 ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

_____. *O que faz o Brasil Brasil?* Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

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

GOMES, Paulo César da Costa. **A condição urbana: ensaios sobre geopolítica da cidade**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.

HOLLANDA, Sérgio Buarque de. **Raízes do Brasil**. 26 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

MELO, José Marques. **A opinião no jornalismo brasileiro**. 2. ed.rev. – Petrópolis: Vozes, 1994.

NEVES, Margarida de Souza. **Uma escrita no tempo: memória, ordem e progresso nas crônicas cariocas**. In: **A crônica: o gênero, sua fixação e sua transformação no Brasil**. Campinas (SP): Editora da Unicamp; Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1992.

POE, Edgard Allan. **Novelas extraordinárias**. São Paulo: Clube do Livro, 1945.

SALDANHA, Nelson. **O jardim e a praça: o privado e o público na vida social e histórica**. São Paulo: Editora Universidade de São Paulo, 1993.

VEYNE, Paul. **Como se escreve a história e Foucault revoluciona a história**. 4. ed. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1998.