

UNIVERSIDADE FEDERAL DO MARANHÃO
PROGRAMA DE PÓS GRADUAÇÃO EM CULTURA E SOCIEDADE
MESTRADO INTERDISCIPLINAR

ANDERSON ROBERTO CORRÊA PINTO

MEMÓRIA E RESISTÊNCIA NA NARRATIVA DE JOSÉ LOUZEIRO:
reflexões sobre o romance-reportagem *Aracelli, Meu Amor*

SÃO LUÍS

2017

ANDERSON ROBERTO CORRÊA PINTO

MEMÓRIA E RESISTÊNCIA NA NARRATIVA DE JOSÉ LOUZEIRO:

reflexões sobre o romance-reportagem *Aracelli, Meu Amor*

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade – Mestrado Interdisciplinar da Universidade Federal do Maranhão para obtenção do grau de mestre em Cultura e Sociedade.

Linha de Pesquisa: Expressões e Processos Socioculturais

Orientador: Prof. Dr. José Ribamar Ferreira Junior

São Luís - MA

2017

Ficha gerada por meio do SIGAA/Biblioteca com dados fornecidos pelo(a) autor(a).
Núcleo Integrado de Bibliotecas/UFMA

Pinto, Anderson Roberto Corrêa.

Memória e resistência na narrativa de José Louzeiro : reflexões sobre o romance-reportagem Aracelli, Meu Amor / Anderson Roberto Corrêa Pinto. - 2017.

97 f.

Coorientador(a): Anderson Roberto Pinto.

Orientador(a): José Ribamar Ferreira Junior.

Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-graduação em Cultura e Sociedade/cch, Universidade Federal do Maranhão, São Luís, 2017.

1. José Louzeiro. 2. Memória. 3. Narrativa. 4. Resistência. 5. Romance-reportagem. I. Ferreira Junior, José Ribamar. II. Pinto, Anderson Roberto. III. Título.

ANDERSON ROBERTO CORRÊA PINTO

MEMÓRIA E RESISTÊNCIA NA NARRATIVA DE JOSÉ LOUZEIRO:

reflexões sobre o romance-reportagem *Aracelli, Meu Amor*

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade – Mestrado Interdisciplinar da Universidade Federal do Maranhão para obtenção do grau de mestre em Cultura e Sociedade.

Linha de Pesquisa: Expressões e Processos Socioculturais

Aprovada em ____/____/____.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. José Ribamar Ferreira Junior (orientador)
Universidade Federal do Maranhão

Prof. Dr. José Alcides Ribeiro
Universidade de São Paulo

Prof. Dra. Vera Lúcia Rolim Salles
Universidade Federal do Maranhão

Aos meus pais, Joana e Jesuel,
pelo apoio e incentivo aos estudos.

AGRADECIMENTOS

A Deus, por tudo;

A meu orientador, Dr. José Ferreira Junior, pelos ensinamentos e pelo aprendizado;

Aos colegas e amigos da Turma 2015 do PGCULT, por compartilhar alegrias e dividir as angústias dos prazos, especialmente a Andreia Moutinho, Eliete Cruz, Isis Monteles, Livia Costa, Welyza Silva e Walline Alves.

Aos professores do Programa de Pós-graduação em Cultura e Sociedade;

Aos amigos e familiares pela compreensão de nem sempre estar presente;

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), pela concessão da bolsa de estudos que viabilizou este trabalho.

RESUMO

Essa dissertação aborda aspectos significativos da produção de romances-reportagem pelo escritor José Louzeiro, publicados durante o regime de ditadura civil-militar, vigente no Brasil entre 1964 e 1985. A pesquisa tem como foco compreender o caráter de resistência e de denúncia social da narrativa escrita pelo jornalista maranhense, tomando como *corpus* a obra *Aracelli, meu amor – Um anjo espera a justiça dos homens*, publicada em 1976. Buscou-se fazer uma reflexão sobre a construção do relato de natureza testemunhal, amparando-se as análises no pressuposto de que as relações entre memória e esquecimento estão presentes em textos narrativos, apontando-se possíveis contribuições do escritor para a consolidação do debate acerca da temática da infância desamparada no Brasil. A narrativa de resistência de José Louzeiro, além de propiciar o enfrentamento e a análise de temas abafados pelo governo ditatorial, produziu construções com efeitos estéticos pelo rigor do trabalho apurativo e pela tessitura textual, marcados pelo viés jornalístico.

Palavras-chave: Romance-reportagem. Narrativa. Resistência. Memória. José Louzeiro.

ABSTRACT

This dissertation addresses significant aspects of the production of novels-report by the writer José Louzeiro, published during the regime of dictatorship civil-military law in Brazil between 1964 and 1985. The research focuses on understanding the nature of resistance and social denunciation of the narrative written by journalist from Maranhão, taking as *corpus* the work *Aracelli, meu amor – Um anjo espera a justiça dos homens*, published in 1976. We tried to make a reflection on the construction of the report of the nature of testimony, supporting the analysis on the assumption that relations between memory and forgetting are present in text narratives, pointing out possible contributions of the writer for the consolidation of the debate about the theme of childhood helpless in Brazil. The narrative of resistance of José Louzeiro, in addition to provide the coping and the analysis of themes muffled by the dictatorial government, produced constructions with aesthetic effects of the thoroughness of the work of counting and by textual fabric, marked by the journalistic bias.

Keywords: Novels-report. Narrative. Resistance. Memory. José Louzeiro.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	08
2 PANORAMA DA IMPRENSA NA DITADURA: resistindo à censura	12
2.1 A tentativa de silenciamento	14
2.2 Davi contra Goliath: os nanicos resistem	18
2.3 Afasta de mim esse cálice: a arte não cala sua voz	22
3 AS POSSIBILIDADES NARRATIVAS PÓS-GOLPE DE 1964	28
3.1 Romance-reportagem: diálogos e perspectivas	29
3.2 Fluxos entre jornalismo e literatura	34
3.3 Experiências: o <i>New Journalism</i> e a revista <i>Realidade</i>	38
3.4 O olhar de José Louzeiro para a realidade	43
3.5 O Caso Aracelli: das manchetes para o livro	50
4 MEMÓRIA E RESISTÊNCIA	57
4.1 Horizontes conceituais sobre memória	58
4.2 Narrativas: uma questão de perspectiva	66
4.3 Denúncia, testemunho e resistência em <i>Aracelli, meu amor</i>	71
4.4 Reflexões sobre memória e o legado de <i>Aracelli, meu amor</i>	78
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS	88
REFERÊNCIAS	90

1 INTRODUÇÃO

Quanto mais vivo e me lembro de coisas do passado, mais acho que a literatura e o jornalismo estão intimamente relacionados.

Gabriel García Marquez¹

O tempo tem dado razão ao escritor colombiano Gabriel García Marquez. O relacionamento entre o jornalismo e a literatura é antigo. Um casamento que gerou frutos híbridos e muitas discussões sobre as possibilidades e sistematizações dessa união. O namoro entre os dois campos pode ser observado desde o início da imprensa em todo o mundo, que possibilitou o surgimento dos folhetins, das crônicas, dos suplementos literários e outros artifícios que comprovam as aproximações e os distanciamentos entre esses discursos.

Mas é na década de 1970 que, no Brasil, desponta o romance-reportagem, tipologia textual difundida no país durante o período da Ditadura civil-militar como forma de ampliar temas que não podiam ser absorvidos e explorados de maneira mais crítica pelo jornalismo diário. Narrativas construídas a partir de uma manchete dos jornais apoiadas na verossimilhança dos fatos e costuradas com a subjetividade própria da literatura.

O romance-reportagem floresce em um cenário em que as mais hediondas experiências de autoritarismo e violência se instalam no país. E é na tentativa de combater o poder usurpado, expondo e discutindo os problemas presentes em uma sociedade mergulhada em corrupção, que aparece esse novo gênero, tendo entre seus representantes o maranhense José Louzeiro. No momento em que a censura limita o trabalho nas redações, esses autores encontram na literatura uma válvula de escape para executar o projeto de denúncia social. Se aproximam do estilo norte-americano do *new journalism* praticado por repórteres como Gay Talese, Truman Capote e Tom Wolfe.

Com o direito de livre expressão cerceado pelo decreto do Ato Institucional Número Cinco (AI-5), em 1968, José Louzeiro produziu obras que preencheram a lacuna deixada pela imprensa àquela época. Suas narrativas não são mais, puramente, a notícia fria, em que se objetiva apenas apresentar os fatos; são agora narrativas de denúncia e de resistência que ampliam os fatos, mediam a reflexão e buscam soluções mais contundentes para os problemas decorrentes de um país autoritário e capitalista. Como alega a crítica, as obras, que atravessam

¹ MARQUEZ, Gabriel Garcia. *Cheiro da goiaba*: conversas com Plínio Apuleyo Mendonza. Trad. Trad. Eliane Zagury. 6 ed. Rio de Janeiro: Record, 2007.

gerações, poderiam ter perdido sua razão de ser, pois com o pé no jornalismo, abordam temas que interessavam àquele momento político do país. Mas em sentido contrário, desenvolve-se essa dissertação sob o ponto de vista de que tais narrativas têm muito a contribuir para o Brasil contemporâneo.

É nessa perspectiva que se busca apoio nas teorias sobre memória para falar do legado que os romances-reportagem deixaram para a posteridade. Partindo do testemunho e das memórias individuais, as obras da década de 1970, as quais se reporta este estudo, constroem suas denúncias e contribuem sobremaneira para um trabalho contra o esquecimento. As memórias tomadas de empréstimo para a tessitura dessas narrativas são aquelas pertencentes às minorias marginalizadas e que, em conflito com o poder hegemônico, tentam modificar a história tida como verdadeira e oficial difundida pelas classes dominantes. Rememorar esse período histórico do Brasil é reconhecer as barbáries praticadas, muitas vezes, a pessoas inocentes e desengajadas da resistência ao regime. Significa também uma revisão da História, em que é possível realizar ações no presente para evitar a repetição daqueles acontecimentos no futuro.

Desse modo, é desenvolvido um estudo de caráter analítico bibliográfico, com revisão da literatura sobre os temas tangentes. Para tanto, foi escolhido como *corpus* do trabalho o romance-reportagem *Aracelli, meu amor – Um anjo espera a justiça dos homens*, de José Louzeiro, desenvolvido a partir da concepção de uma narrativa de testemunho e de resistência empreendida pelo escritor e jornalista maranhense como reação a um regime draconiano, de censura prévia, de violência repressiva e de caça aos inconformados. A motivação para o estudo desta obra deve-se ao fato de ela estar circunscrita num jogo de interesses de um grupo dominante e por o caso relatado ter ganhado grande expressividade na mídia nacional à época. Ressaltamos que a produção, publicação e difusão desta obra estão inseridas numa nova conjectura social, política e econômica, em que se percebe o desenvolvimento dos veículos de comunicação de massa e da indústria cultural. Além disso, busca-se tecer reflexões sobre a importância do livro na atualidade, considerando a problematização da memória e do esquecimento, e sua construção a partir da memória do narrador e das fontes ouvidas.

Discorre-se no primeiro capítulo sobre a atuação de grupos de intelectuais, em que se inclui José Louzeiro, diante as imposições do Estado no regime ditatorial. Nesse grupo de resistentes ao sistema autoritário estão jornalistas, professores universitários, escritores, músicos, cineastas, entre outros grandes profissionais das artes reconhecidos hoje como

alguns dos mais importantes da história cultural do país. Para tanto, há embasamento teórico orientado pela literatura acerca do período, a saber: Aquino (1999), Sodré (1999), Kushnir (2012), Kucinski (2002), Costa (2005), Holanda e Gonçalves (1979) e Romancini e Lago (2007).

Um dos frutos dessa inquietação é o romance-reportagem, gênero que assume uma nova perspectiva de narrativa jornalística com um viés literário. O nascimento deste gênero híbrido é o fio condutor do segundo capítulo. A partir das definições a respeito desta nova tipologia textual, com base nos conceitos postulados por Cosson (2001 e 2007), Süsskind (1984), Lima (1990), Lima (2009), Ribeiro (1996), Ferreira (2003), Pena (2006) e Bulhões (2007), empreende-se uma investigação sobre o âmbito de produção desses textos no Brasil, observando elementos como o mercado editorial, a influência da censura e o uso destas narrativas como instrumento de denúncia da realidade, compreendendo as obras dentro de um discurso testemunhal.

Esse capítulo dedica-se também a recuperar a vida e obra de José Louzeiro, destacando-o como um dos precursores do gênero romance-reportagem. O objetivo é conhecer a trajetória profissional do jornalista, sua passagem pelos meios de comunicação, sua forte relação com as fontes até o momento em que sua produção ganha contornos desta nova tipologia textual. “Ele se esforça para eliminar os elementos puramente formais e elitistas, fazendo com que sua obra, antes de tudo e principalmente, seja útil às camadas socialmente mais baixas do país” (SILVERMAN, 2000, p.40). Seu trabalho dentro e fora das redações explorou, sobretudo, o universo de figuras marginalizadas, mantendo, assim, contato com prostitutas, bicheiros, bandidos e moradores em situação de rua, vítimas de crimes sociais que, em sua grande maioria, sobrevivem longe dos olhares das classes mais privilegiadas.

Essa vivência com a realidade mais crua aliada à conjuntura histórica e política do país serviu como arcabouço de sua obra posterior: os romances-reportagem. Nesse sentido, observa-se a relação mantida entre José Louzeiro e seus contemporâneos, jornalistas e escritores brasileiros e hispano-americanos, tendo em vista que esse estilo textual também foi difundido em boa parte da América Latina, com nuances próprias em cada país, passando a tratar a realidade através de uma narrativa de testemunho, de caráter documental e traços de ficcionalidade.

Adiante, apresenta-se a obra *corpus* deste estudo, *Aracelli, meu amor*. A narrativa é considerada um importante registro do cenário da década de 1970 ao abordar um crime que

chocou o país: uma barbárie que até hoje não encontrou culpados, mas que possibilitou a criação de uma rede de proteção aos menores brasileiros, que inclui o decreto que instituiu o dia 18 de maio, data da morte da menina Aracelli Cabrera Crespo, em Vitória, no Espírito Santo (1973), como o Dia Nacional de Enfrentamento ao Abuso e à Exploração Sexual de Crianças e Adolescentes.

O último capítulo é dedicado à análise proposta nesse trabalho sob o ponto de vista da narrativa do jornalismo e da construção de memórias. Utiliza-se a obra *corpus* para traçar uma reflexão acerca da memória como elemento preponderante para a tessitura das narrativas do romance-reportagem na década de 1970 e as consequências dela e seu correlato, o esquecimento, na atualidade. Quanto à memória, a análise não fica apenas condicionada ao uso de fontes e de seus testemunhos para contrapor as informações oficiais do caso Aracelli, mas mantém viva a história de impunidade que prevaleceu no período da Ditadura no Brasil. Quanto ao esquecimento, ressalta-se em que implica a rememoração do caso para imprimir no presente o desejo constante de justiça. Para esta análise, entre outros, advogam as teorias de Halbwachs (2006), Pollak (1989 e 1992), Le Goff (1990), Eco (1998), Ricoeur (2007, 2010 e 2011), Nora (1993) e Padrós (2001). Além de ter como suporte a teoria de narrativas de Todorov (1976, 1996, 2000 e 2006), Candido (1995 e 1989), Sodré (2009) e Motta (2013).

2 PANORAMA DA IMPRENSA NA DITADURA: resistindo à censura

*Podem me prender, podem me bater
Podem até deixar-me sem comer
Que eu não mudo de opinião.*

Zé Ketí²

Brasil, 1964. Um golpe marca a história do país. Não seria a primeira vez que os militares interviriam na política brasileira, mas naquele momento não teria um caráter tutelar, para garantia dos direitos constitucionais, sem a ambição de governar, como ocorrera em 1989, durante a Proclamação da República, por exemplo; ou como aconteceu em 1945, com a deposição de Getúlio Vargas. Agora, os militares, além de restaurar a ordem, ascenderiam ao poder com a derrubada de João Goulart, o Jango.

Com a Ditadura civil-militar que se instalava no país, surge um tempo em que os direitos civis, especialmente os dos jornalistas, são cerceados. Um período marcado pelas perseguições, pela linha-dura militar, pela falta de diálogo, pelas imposições; mas também pela resistência ao endurecimento do regime, que, segundo seus articuladores, era uma revolução preocupada em acabar com os problemas econômicos pelos quais o país passava: alta da inflação, crescente de movimentos grevistas, contração da economia – acumulava déficit de 504 bilhões de cruzeiros – já que havia muitos gastos e pouca era a arrecadação; soma-se a isso a queda dos investimentos estrangeiros (GASPARI, 2002).

Ressalta-se que Jango tinha um projeto de reformulação do governo. Suas propostas reformistas buscavam a redução das desigualdades sociais através de uma “reforma de base” nos setores agrário, urbano, tributário e, inclusive, eleitoral, cuja proposta era dar voto a analfabetos e militares de baixas patentes. Nada disso, entretanto, agradava à elite brasileira, que via seu poderio econômico ameaçado. Os conservadores, sobretudo em São Paulo, vão para as ruas na chamada Marcha da Família com Deus pela Liberdade, em resposta às ideias consideradas esquerdistas do então presidente, que lutava pela expansão dos direitos dos trabalhadores, ao tempo em que os governadores da Guanabara, Carlos Lacerda, de Minas Gerais, Magalhães Pinto, e de São Paulo, Adhemar de Barros, conspiravam contra Goulart porque tinham aspirações de chegar ao Palácio do Planalto num futuro próximo.

A grande imprensa também começou a apoiar o golpe sem acreditar que os militares perdurariam tantos anos no comando do país. Em seu editorial do dia 31 de março, às

² Trecho da música “Opinião”, interpretada por Nara Leão.

vésperas da tomada do poder, o *Correio da Manhã*, um dos jornais mais populares do Rio de Janeiro, questionou Goulart com um “Até que ponto o Presidente da República abusará da paciência da Nação? (...) Não é possível continuar neste caos em todos os sentidos e em todos os setores (...) O Brasil já sofreu demasiado com o governo atual. Agora, basta!”³.

O comunismo foi o grande inimigo do regime civil-militar, com apoio inclusive dos Estados Unidos, temerosos que o país seguisse os mesmos caminhos de Cuba. A situação brasileira acabou influenciando outros países da América Latina que também instalaram suas ditaduras. Logo nos primeiros dias após o golpe, os setores mais esquerdistas do governo começaram a ser reprimidos como o Comando Geral dos Trabalhadores (CGT), a União Nacional dos Estudantes (UNE), as Ligas Camponesas e grupos católicos como a Juventude Universitária Católica (JUC) e a Ação Popular (AP).

As primeiras ações do novo governo, além das intervenções nos sindicatos e prisões dos oposicionistas, tinham como objetivo abrir caminho para o capital estrangeiro no país, o que resultou no cancelamento de leis nacionalistas e em mudanças trabalhistas, com a eliminação da estabilidade no emprego e o fim das greves (COSSON, 2007). Esse cenário leva à concretização do chamado “milagre brasileiro”, na década de 1970, com estabilização da economia nacional após um período de crise. O governo pretendia elevar o nome do Brasil entre as principais nações do mundo. Para tanto, realizou grandes obras e produziu intensa propaganda para evidenciar o crescimento do PIB, cujos índices elevaram-se em até 10% ao ano.

Deve-se perceber, contudo, que a maior beneficiada com tudo isso foi a elite brasileira, evidenciando as contradições do regime. Se de um lado tem-se uma pequena parcela da população favorecida, do outro se encontra a grande maioria de brasileiros amargando as chagas sociais históricas: os índices de subnutrição, de analfabetismo e mortalidade infantil só aumentavam. A concentração do poderio econômico continuava entre poucos; e, ademais, registrava-se uma diminuição do salário mínimo se comparado a décadas anteriores (HABERT, 2006).

Houve alguma resistência popular, que logo foi combatida com os decretos dos Atos Institucionais, que alteraram a estrutura jurídica brasileira sem a necessidade de consulta ao Congresso Nacional. Em decorrência disso, foram suspensas imunidades parlamentares,

³ Editorial “Basta”, publicado pelo *Correio da Manhã* em 31 de março de 1964, em apoio aos militares. Disponível em http://www.franklinmartins.com.br/estacao_historia_artigo.php?titulo=basta-e-fora-dois-editoriais-do-correio-da-manha.

abertos inquéritos comandados por coronéis para apurar casos de subversão dentro das corporações militares, cassados mandatos de políticos, a exemplo de Goulart, Leonel Brizola, Jânio Quadros, Luís Carlos Prestes e do governador de Pernambuco, Miguel Arraes. Foi o início da violência desenfreada às vozes dissidentes ao regime. A criação do Serviço Nacional de Informações (SNI) para controle do cidadão enfraquecia ações contra o governo. É nesse momento que começaram as mais duras retaliações à imprensa.

A parcela descontente da população vai para as ruas. Os movimentos populares e políticos da sociedade civil organizada (estudantes, políticos de esquerda e artistas) se intensificam, como a Frente Ampla e a Passeata dos Cem Mil. Segundo Romancini e Lago (2007, p.126), “todos esses eventos dão combustível ao chamado ‘golpe dentro do golpe’, a edição do Ato Institucional nº 5, o malfadado AI-5”. O decreto foi baixado no dia 13 de dezembro de 1968, dando início aos “anos de chumbo”, quando o governo ditatorial atinge seu apogeu. O AI-5 não teria prazo de vigência, acabando apenas, de fato, em 1979. Para Gorender (1990, p.152), o terrorismo de direita é oficializado com o novo Ato, tornando-se “terrorismo de Estado, diretamente praticado pelas organizações militares institucionais”.

O Executivo, entre outras coisas, poderia autorizar a suspensão da garantia de *habeas-corpus*. Ademais, houve expurgos no funcionalismo público e prisões de líderes intelectuais, artistas e estudantes, resultando no exílio de muitos, a exemplo dos cantores Caetano Veloso e Gilberto Gil, líderes do movimento Tropicalismo, que foram presos, liberados e obrigados a se exilar em Londres em meados de 1969. No mesmo grupo desses intelectuais estava a imprensa, que igualmente foi vítima dos mandos e desmandos do governo linha dura, como se discorre a seguir.

2.1 A tentativa de silenciamento

*Não há democracia sem
liberdade de imprensa*

Thomas Jefferson

O AI-5 foi o grande algoz da intelectualidade durante o regime, especialmente porque institucionalizou a censura no país, desencadeando sucessivos abusos contra escritores, jornalistas, músicos e artistas do teatro, da televisão e do cinema, como o

fechamento de empresas, impedimento de apresentação de espetáculos e de lançamento de obras, além de ameaças, prisões, torturas e até morte de muitos desses profissionais.

Semanas antes de decretado o ato, nos últimos meses do governo Costa e Silva, já havia sido sancionada uma Lei da Censura (5.536, de 21 de novembro de 1968), que dispunha sobre a censura de obras teatrais e cinematográficas. Para o governo, a nova lei seria apenas classificatória, sem cortes de trechos, desde que não fossem “contrárias à segurança nacional e ao regime representativo e democrático, à ordem e ao decoro públicos, aos bons costumes, ou ofensivas às coletividades ou as religiões ou, ainda, capazes de incentivar preconceitos de raça ou de lutas de classes”⁴.

Kushnir (2012) explica que, nesse momento, a censura aplicava-se à diversão e à imprensa, “ambas com cunho político”, sendo a primeira disfarçada pela questão da preservação da moral e dos bons costumes. “Censurar, portanto, é um ato político em qualquer esfera ou momento de sua utilização. Com graus de ingerência maiores ou menores, esse ponto é fundamental para compreender os mecanismos estabelecidos no pós-AI-5” (KUSHNIR, 2012, p.106).

A partir de então, o governo cria órgãos destinados ao controle de dados e informações, entre os quais o Serviço de Censura de Diversões Públicas (SCDP), setor do Departamento de Censura de Diversões Públicas (DCDP), coordenado pelo Ministério da Justiça, responsável pelo exercício da censura prévia no país. O alvo eram as áreas de diversão, pois são as áreas que influenciam fortemente a opinião pública. Ficam assim à mercê do órgão programas de televisão, rádio, cinema, teatro, espetáculos públicos e músicas. Nesse mesmo período, surge o Departamento de Operações de Informações – Centro de Operações de Defesa Interna (DOI-CODI), que se encarregava de prender, sequestrar e torturar os chamados subversivos à ordem imposta pelo governo militar.

No que tange à imprensa, duas formas de censura foram bastante usuais: a censura prévia e a autocensura. A primeira, segundo Aquino (1999, p.23), “envolve a prática cotidiana vivenciada por homens e mulheres, captados enquanto sujeitos que agem na produção de notícias (jornalistas) e, em contrapartida, no veto ao acesso à informação (censores)”. Isso, porém, não ocorreu em todos os jornais, mas houve ameaças de que poderia acontecer, como afirmam Romancini e Lago (2007).

⁴ BRASIL. LEI Nº 5.536, DE 21 DE NOVEMBRO DE 1968, Dispõe sobre a censura de obras teatrais e cinematográficas, cria o Conselho Superior de Censura, e dá outras providências. Portal da Legislação – Presidência da República. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil/03/leis/1950-1969/L5536.htm>. Acesso em 05 de dez de 2015.

Os censores se instalaram nas redações para avaliar os arquivos dentro de parâmetros da Polícia Federal. O censor poderia, então, vetar ou liberar com restrições o material (texto e imagens). Se houvesse alguma observação, os jornalistas poderiam reajustar o texto, por exemplo, e encaminhar de volta ao censor para ver se tinham acatado as ordens. Como punição, em alguns casos, a censura prévia passou a ser feita em Brasília, sendo necessário enviar o material para a capital. Evidentemente, isso prejudicou ainda mais as empresas, já que o envio de materiais seria muito oneroso, estando envolvidos gastos financeiros com transportes além de atrasos na rotina de fechamento dos jornais e das revistas.

Para esquivar-se da censura prévia e alertar os leitores a respeito das proibições, os jornais faziam uso de métodos como o surgimento de lacunas em suas páginas, que quando não deixadas em branco, eram preenchidas com receitas culinárias, poemas, letras de músicas, anúncios irrelevantes ou imagens descontextualizadas. Também utilizavam mensagens subliminares sobre ações e repercussões do regime militar.

Tendo em vista a importância conferida pela censura na construção de uma imagem de regime político que ocultasse a existência concreta dos instrumentos repressivos, a denúncia ao público-leitor da presença de censores na redação por intermédio da substituição dos cortes por elementos que causassem estranhamento pelo insólito de sua presença, constituiu-se em uma importante medida de resistência à dominação (AQUINO, 1999, p.23).

A aceitação das ordens impostas pela censura prévia desencadeou o que se chama de autocensura, pela qual os próprios diretores e editores de jornais eram responsáveis por suprimir das edições dos jornais as notícias e as reportagens cujos temas eram considerados proibidos pelo Ministério da Justiça. A autocensura representou “um ato consciente, e com o objetivo, também consciente, de dosar a informação que chegará ao leitor ou mesmo suprimi-la” (KUCINSKI, 2002, p.538). Para este autor, tipificar a autocensura não é tarefa fácil, pois “ela se confunde com mecanismos sistêmicos e inconscientes de censura inerentes ao processo social de construção da notícia” (KUCINSKI, 2002, p.536).

Para informar a imprensa a respeito dos temas vetados, a Polícia Federal usava os “bilhetinhos”. Telefone e telegrama também eram utilizados. Os bilhetinhos geralmente começavam com os dizeres “De ordem superior, fica proibido”. Por ser uma prática ilegal, depois de um tempo deixaram de ter o timbre e carimbos oficiais, o que deu margem para falsas proibições feitas por terceiros. Marconi (1980), que fez um levantamento de mais de 500 assuntos vetados à imprensa pela Polícia Federal, entre 1968 a 1979, relata que os

bilhetes eram entregues nos jornais por agentes da polícia que mostravam o texto para ser copiado pelos jornalistas, que tinham de assinar um recibo dando ciência da entrega. O original voltava com o policial para não deixar provas documentais da censura.

A princípio, havia restrições de assuntos considerados subversivos pelo governo; e, mais tarde, o leque de temas foi ampliado para atos de corrupção, violência, assassinatos políticos, torturas, sucessão presidencial, crises econômicas, manifestações contra o Brasil no exterior, apreensões de jornais, livros e discos, e até epidemias. Essa atitude de negligenciar as chagas da sociedade brasileira era uma forma de esconder os problemas do país, proporcionando à grande massa uma boa imagem do governo e de seu projeto do “milagre brasileiro”, responsável pelo registro de elevado crescimento econômico e de consumo no país, como já abordado.

De acordo com Dines (1986) e Kushnir (2012), em 15 de setembro de 1972, a Polícia Federal enviou para as redações dos jornais do Rio de Janeiro e de São Paulo um decálogo intitulado Regras Gerais da Censura, com a relação de temas proibidos.

Foi graças à terminante proibição de centenas de assuntos, e a esta manipulação, que a quase totalidade da imprensa brasileira aceitou pacificamente que os governos revolucionários, adeptos da censura, conseguiram (sic) anestesiarem a opinião pública, fazer um ‘milagre econômico’, e esconder seu caráter sanguinário (...). Insatisfeitos com esta instrumentalização da imprensa através da censura, os militares brasileiros também ‘solicitavam’ aos meios de comunicação a divulgação das matérias de seu exclusivo interesse. Como já vimos, todas as mortes de ‘subversivos’ ou ‘terroristas’ cometidas por agentes dos órgãos de segurança só podiam ser divulgadas se limitadas às notas oficiais. Elas chegavam às redações normalmente acompanhadas de uma circular do superintendente local da Polícia Federal onde se “solicitava” providências no sentido “de determinar a mais ampla divulgação no órgão sob sua esclarecida direção, da nota em anexo por cópia xerográfica” (MARCONI, 1980, p.52).

Como forma de punir àqueles que não cumprissem as proibições, jornais eram retirados de circulação, ou no caso de emissoras de televisão e de rádio, os programas saíam do ar, além da ameaça de censura prévia. Segundo Romancini e Lago (2007, p. 132), “o regime sugeria também aos donos das empresas o afastamento de determinados jornalistas e controlava fortemente as informações”. Os autores ressaltam que a “autocensura terminaria em 1976, embora continuasse a existir veículos sob censura prévia” (ROMANCINI; LAGO, 2007, p.133). Mas os abusos do governo contra a imprensa continuaram: entre as repressões, houve invasões a redações e bancas de jornais, atentados a bomba e violência física contra jornalistas.

Para evitar o desgaste e os prejuízos, o *Jornal do Brasil* redige uma circular em 29 de dezembro de 1969, com normas intituladas “Instruções para o controle de qualidade e problemas políticos”, elaborado pelo diretor do jornal, José Sette Câmara, para o editor-chefe, Alberto Dines. Segundo o texto, não era um documento de autocensura, nem mostrava um posicionamento contra ou favor do governo.

O *JB* luta pela restauração da plenitude do regime democrático no Brasil, pelo retorno do estado de direito. (...) Enquanto estiver em vigor o regime de exceção, temos que usar todos os nossos recursos de inteligência para defender a linha democrática sem correr os riscos inúteis do desafio quixotesco ao Governo. (*apud* KUSHNIR, 2012, p.48)

Assim, deveria se usar “a máxima discricção e o maior cuidado”. Nesse sentido, os jornalistas deveriam sempre optar pela suspensão de qualquer notícia que representasse algum tipo de risco para o jornal. O texto frisava: “Para bem cumprirmos o nosso maior dever, que é retratar a verdade, é preciso, antes de mais nada, sobreviver. (...) na dúvida a opção deve ser pelo lápis vermelho” (KUSHNIR, 2012, p.49).

2.2 Davi contra Goliath: os nanicos resistem

*O sol nas bancas de revista
me enche de alegria e preguiça
Quem lê tanta notícia
Eu vou*
Caetano Veloso⁵

Considerando as restrições ao trabalho da imprensa com a vigilância cerrada do governo, a partir dos anos de 1970, iniciou-se um dos ciclos mais interessantes do jornalismo independente, que terá papel tão ou mais significativo quando a arte na defesa dos direitos dos cidadãos e na resistência ao autoritarismo. A chamada “imprensa alternativa” ou “imprensa nanica”, segundo Kucinski (2003, p.28), pode ser entendida “como uma das últimas grandes manifestações da *utopia* no Brasil”, tendo papel fundamental na divulgação das produções artísticas alternativas.

Pelo menos 150 periódicos “que tinham como traço comum a oposição intransigente ao regime militar” nasceram e morreram entre 1964 e 1980 no país (KUCINSKI, 2003, p.13).

⁵ Trecho da composição “Alegria, Alegria”, de Caetano Veloso (1967).

Esses novos instrumentos jornalísticos de resistência, como jornais e revistas de vida curta ou média, objetivavam denunciar aspectos sociais e econômicos ignorados ou mascarados pelas empresas da grande mídia, além de tecer uma análise crítica favorecendo o diálogo sobre a realidade brasileira, quer por meio de discussões políticas, quer por meio do humor e das sátiras, como destaca Regina Festa:

O termo imprensa alternativa (...) identifica um tipo de jornal tabloide ou revista, de oposição, dos anos 70, cuja venda era feita em bancas ou de mão em mão. Eram publicações de caráter cultural, político e expressavam interesses da média burguesia, dos trabalhadores e da pequena-burguesia. Eram espaços nos quais grupos de oposição ou frentes políticas emitiam uma corajosa condenação ao regime político (FESTA, 1986, p.16).

A imprensa alternativa que vigorou durante os quinze anos, mais duros, da Ditadura Militar no Brasil teve um protagonista: *O Pasquim*, em 1969. Além deste, destacaram-se também *Opinião e Movimento*. Segundo Kucinski (2003, p.14-15) – que traça um panorama acerca do gênero no Brasil –, havia dois grupos de jornais alternativos: os “predominantemente políticos”, aqueles que “valorizavam o *nacional* e o *popular* dos anos 1950” e também o “marxismo vulgarizado dos meios estudantis”; e o segundo grupo, formado por aqueles que tinham como parâmetros as propostas difundidas pelo movimento de contracultura norte-americano. Além dessa, havia influências “no orientalismo, no anarquismo e no existencialismo de Jean Paul Sartre”, voltando-se, assim, para “a crítica dos costumes e à ruptura cultural”. Mesmo assim, os existencialistas tinham um viés político.

Toda a imprensa alternativa da época era marcada por uma postura de combate político-ideológico à Ditadura. Nesse contexto, essas publicações passam a ser espaços propícios para o debate das ideias esquerdistas que começavam a se reorganizar frente ao autoritarismo, fazendo compreender que a história da imprensa alternativa, muitas vezes, se confunde com a história das esquerdas brasileiras.

Kucinski (2003, p.17) refere-se aos jornais alternativos como “palcos de uma realização sociopolítica”. Nos bastidores, realizavam-se as disputas políticas e ideológicas. Essa prática de rearticulação de militância é que diferencia, por exemplo, a imprensa alternativa brasileira daquela que eclodiu em países europeus e nos Estados Unidos.

O autor nota que os jornais alternativos da década de 1970 assemelham-se a outros ciclos desse gênero ocorridos no país, como os pasquins irreverentes e panfletários do período da Regência e os jornais anarquistas de operários distribuídos entre 1880 e 1920. “Nos três

momentos, pequenos jornais sem fins mercantis, produzidos precariamente, às vezes por um só homem, como eram muitos pasquins, dirigiam-se à sociedade e às classes subalternas criticando o Estado e propondo mudanças” (KUCINSKI, 2003, p.21).

Estruturalmente, as publicações de 1970 buscavam compor seu próprio corpo editorial, com participação dos militantes políticos e contribuições voluntárias de intelectuais. Os jornais tinham apoio de jornalistas que também trabalhavam na grande imprensa e de artistas que organizavam shows para arrecadar fundos para a produção dos jornais. Kucinski (2003), em seu levantamento sobre o gênero, considera que a imprensa alternativa, em seu apogeu, levou para as ruas pelo menos oito grandes jornais que somavam até 160 mil exemplares por semana. Além disso, eram publicados periódicos regionais e de temáticas específicas, como os feministas.

Em contrapartida, dos 150 jornais elencados pelo autor, metade não chegava a completar um ano de existência, ficando nas primeiras duas e três edições. Alguns como *Amanhã*, *Informação* e o satírico *Pif-Paf*, do Millôr Fernandes, apesar dos poucos números, foram bastante expressivos à época. Apenas cerca de 25 jornais conseguiu ter vida mais longa, de até cinco anos, mas “nenhum deles sobreviveu com seus traços originais ao regime autoritário que combateram e sob o qual nasceram” (KUCINSKI, 2003, p.22).

Considerando os “protagonistas da imprensa alternativa”, Kucinski (2003) sistematizou as publicações em sete gerações distintas. A primeira geração corresponde ao período que abarca o lançamento do *Pif-Paf*, em 1964, até o fim da *Folha da Semana*, em 1966, caracterizado pelo “desmoronamento do universo político do populismo, sem que a maior parte da esquerda suspeitasse da dimensão a ser adquirida pela mudança” (KUCINSKI, 2003, p.33).

Em seguida, aparece um segundo grupo de jornais, como *O Sol*, *Poder* e *Amanhã*, intimamente ligados “ao imaginário oriundo da revolução cubana, da proposta de uma guerrilha continental, da teoria dos focos de Régis Debray” (KUCINSKI, 2003, p.35). A terceira geração é quando menos se produz novos produtos e se percebe uma “retomada do jornalismo crítico pela grande imprensa, desaparecendo o impulso jornalístico vital para a criação de jornais alternativos” (KUCINSKI, 2003, p.34).

A quarta fase do jornalismo alternativo é a mais rica em produção, fazendo surgir periódicos de circulação nacional como *O Pasquim* e *Opinião*. O humor que beira o escatológico marca a quinta geração dos alternativos entre 1971 e 1972. É nesta fase que

aparecem *Grilo* e *Balão*, jornais que evidenciavam os gêneros opinativos do *cartoons* e das charges, dando espaço para grandes nomes até então incidentes como Luis Gê, Laerte, Angeli e os irmãos Chico e Paulo Caruso.

Uma sexta fase do ciclo alternativo dá as caras quando, a partir de 1974, “os primeiros presos políticos com penas já cumpridas reintegram-se à vida civil”. Surgem, então, jornais como *Versus* e *Movimento*, “nos quais predomina o ativismo político”. Simultaneamente, aparecem os alternativos regionais e feministas. E a partir de 1977, “nasceram jornais motivados essencialmente pela campanha da anistia, que também empolga os jornais alternativos já em circulação” (KUCINSKI, 2003, p.35). A última fase, influenciada pelas novas escolas de comunicação, caracteriza-se pelos jornais *basistas* e *estudantis* que criticavam os meios de comunicação e o jornalismo convencional.

Como bem observado por Kucinski (2003, p.38), “os primeiros jornais alternativos nasceram no vazio deixado pelo desbaratamento da imprensa vinculada ao campo popular e pelo estreitamento do espaço crítico na grande imprensa”, e em linha contrária, também desapareceram. Dentro do senso comum, o autor aponta que a imprensa nanica surge dentro da lógica da Ditadura, como instrumento de resistência. Se não há mais o que resistir, não há motivos para existir. “Opor-se ao governo deixou de ser monopólio da imprensa alternativa” (KUCINSKI, 2003, p.25).

Com a abertura política, são os grandes jornais que se apropriaram dos temas abordados pelos alternativos e logo também levam para suas redações os jornalistas que faziam os nanicos. Ao analisar este fenômeno, José Luiz Braga (1991, p.101) ressalta que, após contratar esses jornalistas, a grande imprensa se “adaptou rapidamente à nova fase, arejando sua forma, renovando sua linguagem, se tornando, sem censura, mais informativa e atendendo bem rápido às novas solicitações do público leitor”. Compreende-se que o elemento de maior força dos alternativos foi justamente absorvido pela grande mídia, alimentando-a na virada da década.

Além disso, havia disputas políticas internas nas redações que ajudaram os nanicos a se fragilizarem como empreendimentos. Dentro da lógica mercantil, outros fatores também propiciaram o desaparecimento desses jornais, tendo em vista o modo anárquico de sua produção, repudiando o lucro, desprezando administração, organização e comercialização.

Paradoxalmente, a insistência numa distribuição nacional antieconômica, a incapacidade de formar bases grandes de leitores-assinantes, certo triunfalismo em

relação aos efeitos da censura, tudo isso contribuiu para fazer da imprensa alternativa não uma formação permanente, mas uma coisa provisória, frágil e vulnerável não só aos ataques de fora como às suas próprias contradições (KUCINSKI, 2003, p.25).

O desgaste dessa imprensa está ligado a “questões concretas”, como as pressões econômicas:

Com a abertura de novos espaços políticos na sociedade, as pessoas que até então se agrupavam em frente de oposições buscaram outras áreas para sua atividade política; um segundo fator foi a perseguição econômica que essa imprensa sofreu: a censura caíra em 78, mas a partir daí a ação repressiva passou para as autarquias que redobram a fiscalização contábil, a cobrança de impostos atrasados, etc.; o terceiro elemento foi talvez o mais decisivo: o *Coorjournal*, em 79, havia publicado um documento secreto do Centro de Informações do Exército, segundo o qual a imprensa alternativa existia para contestar o regime. Logo depois, começaram os atentados às bancas que vendiam jornais alternativos. Ao longo desses anos, algumas publicações tiveram edições inteiras apreendidas, tornando inviável a continuidade econômica do projeto (FESTA, 1986, p.17).

Nem por isso deixou-se de produzir um jornalismo crítico que resistia ao cenário de autoritarismo no Brasil, tentando passar aos leitores o que a grande mídia não podia ou não queria passar, sendo capazes de deixar marcas presentes até os dias atuais.

2.3 Afasta de mim esse cálice: a arte não cala sua voz

*Vem, vamos embora,
que esperar não é saber
Quem sabe faz a hora,
não espera acontecer*

Geraldo Vandré⁶

Se houve uma resistência política forte ao modo como os militares levavam o país, houve também uma resistência cultural muito atuante no país questionando a situação em que a nação se encontrava. E não diferentemente, os agentes culturais inconformados também sofreram sanções do governo. É importante salientar que o final dos anos 1960 e a década seguinte foram bastante fecundos para a arte e a intelectualidade brasileira, influenciados talvez pelos movimentos artísticos que disseminavam suas ideias pela Europa e pelos Estados Unidos. Uma destoante realidade em que a liberdade de criação artística esbarrava na força de

⁶ Trecho da canção “Pra não dizer que não falei das flores” (Caminhando), de 1968, segundo lugar no Festival da Canção de 1968.

um poder opressor que tirava a liberdade pública, o que Alceu Amoroso Lima denomina de “terrorismo cultural”⁷.

Em ensaio sobre a produção artística da década de 1960, o crítico literário Roberto Schwarz (1978) estabelece relação entre a cultura e a política brasileira, propondo uma “hegemonia cultural de esquerda”. Apesar de haver uma liderança do país pela direita anticomunista a partir de 1964 quando instalado o regime civil-militar no Brasil, o comando dos processos culturais será da esquerda.

Lucy Dias, autora do livro *Anos 70: Enquanto Corria a Barca – Anos de chumbo, piração e amor*, lançado em 2003, comenta que, no final dos anos 1960, o Brasil vivia um dos poucos momentos da história em que se podia ver as “forças progressistas” chegarem muito próximas ao poder político. “Havia uma ‘arte revolucionária’ sendo desenvolvida pelos Centros Populares de Cultura (CPCs), colocando na ordem do dia a construção de uma cultura ‘nacional, popular e democrática’ a serviço da revolução social que acreditávamos estar próximos”, (DIAS, 2003, p.27). Partilhando as ideias do dramaturgo alemão Bertolt Brecht, o CPC, ligado a União Nacional dos Estudantes (UNE), entendia o teatro como uma arma de conscientização e politização.

Na Era de Aquarius, da contracultura, da pílula anticoncepcional, da liberdade sexual, do rock, dos movimentos feministas, todos que conspiravam para esse novo momento eram tidos como “marginais num mundo arrumado cujos problemas, se os tinha aqui e ali, deveriam ser resolvidos através daquele vagaroso processo de evolução em que manda quem pode e obedece quem tem juízo” (GASPARI, 2002, p.215). Testemunhava-se uma evolução da cultura brasileira.

Nesse cenário de controle político, fez-se necessário se repensar o papel das artes considerando as novas exigências de mercado que marcam as transformações pelas quais passa o país e que implica também na interferência do Estado.

Essa trama complexa de fatores sociais, políticos e econômicos terá, certamente, uma razoável influência nas prioridades estabelecidas pelos artistas e intelectuais com relação aos canais privilegiados para sua atuação e mesmo na opção por determinados esquemas formais e de linguagem (HOLLANDA; GONÇALVES, 1979, p.9).

⁷ “Terrorismo cultural”, artigo publicado em 7 de maio de 1964, no *Jornal do Brasil*, que desagradou o presidente Castelo Branco. O artigo o alertava sobre o perigo comunista. No texto, o autor torna-se porta-voz em defesa dos direitos, da liberdade e da democracia, denunciando o militarismo e afirmando que direita e esquerda deveriam conviver pacificamente.

Segundo Reimão (1993), no início da década de 1970, os artistas que até então tinham sido poupados das garras autoritárias do regime, passam também a ser reprimidos, sendo presos e expulsos do país. Essa situação só será amenizada já em fins da década com o começo da abertura política, mas sem, no entanto, se identificar a ausência da censura, que permanece, mas de maneira mais branda comparada ao momento anterior. Ademais, há apoio do Estado para a produção artística. Holanda e Gonçalves (1979, p.33) ratificam a adoção positiva do governo diante da questão cultural ao considerar que “o Estado deixa tão-somente de reprimir e passa a fornecer programas para a intelectualidade, incentivos à produção, agências voltadas para a cultura”, a partir da Política Nacional de Cultura (PCN), lançada no governo Geisel.

É, entretanto, em meio ao regime endurecido que surgem os mais importantes “movimentos” de resistência. Na música, por exemplo, o Tropicalismo aparece como um movimento cujas canções têm letras contestadoras e vanguardistas, buscando no caos reafirmar uma identidade artística brasileira como pretendeu o grupo de 1968. Não havia necessariamente uma nova modalidade musical; o que se pretendia era uma participação mais ativa no cenário cultural do país com sentido crítico e transformador. Soma-se ao movimento liderado por Caetano Veloso, Gilberto Gil e Tom Zé, as cantoras Gal Costa e Nara Leão, o maestro e arranjador Rogério Duprat, a banda Os Mutantes, além de artistas de outras áreas como o poeta Torquato Neto, Hélio Oiticica e outros criadores nas Artes Plásticas, o teatrólogo José Celso Martinez Corrêa e o cineasta Glauber Rocha.

A maioria desses músicos participou dos festivais que ocorreram no país, transmitidos pela televisão. A música popular, que tinha um grande poder de penetração nas massas, passou a usar de sua influência estética e artística para sensibilizar as pessoas a respeito das questões políticas e sociais do momento. Os festivais logo passaram a ser palco político para as vozes da juventude.

Não pertenciam ao movimento do Tropicalismo, mas também eram vozes inconformadas, cantores como Geraldo Vandré, Raul Seixas, Sérgio Sampaio, Gonzaguinha, Edu Lobo e Chico Buarque, este um dos mais visados pela censura. A canção de Vandré, *Para não dizer que não falei de flores*, tornou-se um hino deste momento de resistência ao golpe. Todos injetaram em suas composições, direta ou subliminarmente, ideais contrários aos impostos pelo regime. Eles burlavam o autoritarismo militar fazendo uso de figuras de linguagem, como metáforas e ironia, como forma de seus protestos passarem despercebidos pelos censores. Chico Buarque, especialmente depois de voltar do exílio, quando assume o

pseudônimo Julinho da Adelaide, produziu algumas de suas obras-primas, de um valor literário, em que às vezes a qualidade dos arranjos era inferior às letras que manifestavam o enfrentamento aos instrumentos de repressão. O exílio, aliás, que foi o destino de muitos artistas da época que eram “convidados” a se retirar do país por seus posicionamentos de oposição ao governo.

A sétima arte teve sua parcela de participação na luta contra os rumos tomados pelo país. Quando se deu o golpe, o cinema brasileiro estava em uma de suas melhores fases, sendo reconhecido internacionalmente. Tanto o Cinema Novo quanto o Cinema Marginal foram fundamentais na construção de uma consciência política sobre a realidade brasileira, através do uso de uma linguagem inovadora e ousada. Para Dias (2003), o cineasta Glauber Rocha era o posto mais avançado dessa genialidade artística louca e torta, que, com sua “estética da fome”, era comumente tema de discussões de mesas de bar. Segundo ela, foi um momento raro, em que a classe média urbana também participou dos debates do movimento social, assumindo posições favoráveis às reformas estruturais. Já aos 24 anos, Rocha leva ao público o seu aclamado *Deus e o diabo na terra do sol*, em que, nas cenas finais, o cangaceiro Corisco, com balas no corpo, grita “Mais fortes são os poderes do povo”.

Se por um lado há cineastas como Carlos Diegues e seu *Xica da Silva* e Bruno Barreto, de *Dona Flor e seus Dois Maridos*, filmes revestidos de populismo, com grandes bilheterias que, de forma mais sutil, falavam dos costumes e problemas do país, do outro se encontra o argentino radicado no Brasil, Hector Babenco, que produziu duas grandes obras, *Lúcio Flávio, o passageiro da agonia* e *Pixote, a lei do mais fraco*, nos quais constrói uma denúncia da realidade de exclusão e violência de crianças e adolescentes, do sistema carcerário e das desigualdades sociais do país. Com grande aceitação do público, ambos os filmes foram obras baseados em livros-reportagens de José Louzeiro, que já vinham de grande êxito no mercado editorial, preenchendo uma lacuna da literatura brasileira naquela década.

Silvano Santiago (1980a) reporta-se ao processo cultural do país considerando o teatro, a música popular e as artes plásticas como as artes mais atuantes especialmente nos primeiros anos da década de 1970, rebaixando a literatura a uma atividade com menos destaque porque não utilizava o corpo como meio de apresentação de ideias. Desta maneira, considera que durante o período da Ditadura, a literatura vivenciou dois períodos distintos. O primeiro, de 1969 a 1974, que dá vazão ao texto de sobrevivência, “centrado no indivíduo e no seu pequeno grupo social (a literatura de curtição, a poesia marginal, a circulação do mimeógrafo, etc)” e por se tratar de um grupo fechado, “acaba sendo consumido por alguns

poucos e entusiastas”, com sucesso nas universidades e demonstrando fracasso nas vendas para o grande público (SILVANO, 1980a, p.2). O outro período corresponde aos anos de 1975 a 1979, em que se sobressai o texto de resistência, com uma função sociopolítica, considerado “uma réplica aos meios de comunicação que foram selecionados pela censura ou pelos zelosos ‘copy-desks’ da imprensa objetiva” (SILVANO, 1980a, p.2). Assim, narra o fato com maior subjetividade: “O texto de resistência, por ser jornalístico, parece negar a literatura ao constituir-se em livro, pois se constrói na descrença de que existam processos propriamente literários” (SILVANO, 1980a, p.2).

A literatura foi a que menos sofreu as forças castradoras da censura, porque se entendia que as baixas tiragens de livros no Brasil, em decorrência de um número muito reduzido de leitores no país, não seria uma ameaça ao sistema. Mesmo porque, geralmente, as obras mais contestadoras circulavam entre alguns grupos mais intelectualizados (COSSON, 2007).

Foram os romances de 1970 que melhor conseguiram driblar as normas do governo e desvelar a realidade brasileira escondida pelo discurso oficial. Tão logo isso ocorre, verificou-se uma crescente no mercado editorial brasileiro, com aumento de leitores, de escritores e de publicações inimagináveis de ficção curta e longa, incluindo também revistas literárias, até mesmo os livros-reportagem, que construíram uma nova narrativa brasileira. Surge o grupo que Antonio Candido (1989) chama de “geração da repressão”, formada pelos jovens escritores amadurecidos depois do golpe, em que distingue a tendência como “realismo feroz”, cuja tendência está ligada à violência repressiva, à censura e à caça aos inconformados.

É curioso observar a influência quase insensível da ditadura no lado puramente quantitativo da publicação literária. O regime autoritário, apesar de sua campanha de terrorismo e de censura – incluindo a proibição de cerca de quinhentos livros, a maioria por causa de menções sexuais explícitas – testemunha o *boom* do romance brasileiro (SILVERMAN, 2000, p.420).

Como delineou Santiago (1980b), percebe-se ainda que a literatura foi influenciada fortemente pelos meios de comunicação, haja vista que muitos escritores eram oriundos desse campo, apresentando uma literatura engajada e comprometida com as questões do momento, influenciando as formas de produção textual plural, que vão desde os contos e crônicas, perpassando a paródia, a alegoria, o fantástico, a memória e o testemunho. Ressalta-se que as Américas viviam um bom momento do realismo mágico e da literatura hispano-americana

que tinha nomes como Gabriel García Márquez e Mario Vargas Llosa, também jornalistas. Esse seria o momento propício para os profissionais da imprensa, aspirantes a romancistas, entrarem de vez nesse mercado, agora bastante promissor como era a literatura daquela década.

No Brasil, renomados jornalistas que viviam o dia a dia das redações foram fisgados pela ficção e produziram romances que, de alguma forma, remetiam à realidade em que viviam, a citar, Paulo Francis, Inácio de Loyola Brandão, Agnaldo Silva, Ivan Ângelo, Luiz Vilela, João Ubaldo Ribeiro, João Antônio, Fernando Gabeira, Renato Pompeu, José Louzeiro, entre outros. Em alguns casos, esses profissionais eram protagonistas da história. Evidentemente, não se pode pensar que foi apenas a censura nos jornais que leva escritores-jornalistas a enveredarem para a literatura; é necessário considerar, além de suas próprias trajetórias pessoais, o interesse pela construção de uma narrativa com linguagem própria, diferente dos autores consagrados da literatura, como Jorge Amado, Clarice Lispector e Graciliano Ramos, além do mercado editorial promissor, que refletia o bom desempenho da indústria de bens de consumo que crescia no país em decorrência do “milagre brasileiro”.

Rildo Cosson (2007) afirma que todas as alternativas culturais, artísticas e literárias eram bem-vindas, especialmente aquelas que demonstravam gestos de resistência, desconsiderando as diferenças ideológicas e estéticas. Assim, pretendia-se redimensionar ou repensar a cultura, a literatura e as artes em geral e suas relações com o Estado, o público e com o mercado cultural, agora mais abrangente e diverso.

3 AS POSSIBILIDADES NARRATIVAS PÓS-GOLPE DE 1964

A poesia existe nos fatos.

Oswald de Andrade⁸

A conjuntura política, social e cultural na década de 1970 foi fecunda para a produção jornalística e literária brasileira. Esse ambiente de grande agitação proporcionou o surgimento de narrativas que se colam ao real. Desde a chegada dos portugueses, o Brasil tem visto uma literatura com nuances realistas, com um lastro forte de documento. Foi assim com a *Carta de Pero Vaz de Caminha*; foi assim com *Os Sertões*, de Euclides da Cunha. E do mesmo jeito seguiu com as novas obras no pós-golpe. É nesse contexto que surge o romance-reportagem.

Essa denominação era título de uma série de livros publicados pela editora Civilização Brasileira, em 1975, do editor Ênio Silveira. O intuito era designar “um novo conjunto de obras baseadas em episódios reais, com personagens também reais e uma narrativa que adotava contornos ficcionais”, como explica Rildo Cosson (2007, p.37). O primeiro livro lançado pela coleção foi o do jornalista Carlos Heitor Cony, *O caso Lou* (1975). Em seguida, é publicado o famoso *Lúcio Flávio, o passageiro da agonia* (1975), de José Louzeiro, que registra a venda de dez mil exemplares em quatro meses. O sucesso do livro popularizou a expressão romance-reportagem e fez do jornalista maranhense um dos pioneiros e mais bem sucedidos autores do novo gênero. O que o levou a publicar nos anos seguintes mais duas obras igualmente exitosas, *Aracelli, meu amor – Um anjo espera a justiça dos homens* (1976) e *Infância dos mortos* (1977).

Consequentemente, depois do sucesso de *Lúcio Flávio*, adaptado para o cinema pelo autor e pelo diretor Hector Babenco, outros autores também começaram a enveredar por esse novo gênero, entre eles Aguinaldo Silva, Fernando Gabeira, Ignácio de Loyola Brandão, Fernando Morais, Ivan Ângelo e Édson Magalhães. O romance-reportagem conquista o público, possibilitando divulgar informações até então censuradas pelo regime militar por meio de narrativas que dialogam com a literatura e o jornalismo. Contudo, ao mesmo tempo em que é visto como um espaço alternativo de escrita, assumindo as influências do *new journalism*, o romance-reportagem recebe muitas críticas, especialmente no meio literário, considerando-o uma literatura de segunda categoria.

Nas páginas seguintes, discorre-se sobre o gênero, suas aproximações e

⁸ Trecho do “Manifesto da Poesia Pau-Brasil”, de 18 de março de 1924, publicado no *Correio da Manhã*.

distanciamento com os discursos jornalístico e literário, ressaltando as marcas narrativas de memória e testemunho das arbitrariedades do Estado autoritário, dedicando especial atenção à trajetória de José Louzeiro e sua obra *Aracelli, meu amor, corpus* de análise desta pesquisa. Ressalta-se que o jornalista maranhense marca seu nome na história por firmar um paradigma para o romance-reportagem da década de 1970, em que se empreende maior esforço na apuração dos fatos para a construção de uma narrativa que mantém certo distanciamento das características do texto jornalístico estruturado na objetividade do *lead*. Em seu texto, o autor tem a intenção de não faltar com a verdade, preocupado em denunciar a realidade, dando voz a grupos menos privilegiados da sociedade.

3.1 Romance-reportagem: diálogos e perspectivas

Ao nascer, um novo gênero nunca suprime nem substitui quaisquer gêneros já existentes. Qualquer gênero novo nada mais faz que completar os velhos, apenas amplia o círculo de gêneros já existentes. Ora, cada gênero tem seu campo predominante de existência em relação ao qual é insubstituível.

Mikhail Bakhtin⁹

Com conteúdos quase sempre tidos como subversivos, contrários à ordem política militar imposta à época, o romance-reportagem tornou-se um veículo de grande aceitação popular, mas ao mesmo tempo dividiu a opinião dos críticos literários. Vigiados, jornalistas da década de 1970 encontraram no novo gênero¹⁰ uma válvula de escape para abordar a nova situação social vivida pelo país. Assim, entende-se que o romance-reportagem é “fruto da inquietude do jornalista que tem algo a dizer, com profundidade, e não encontra espaço para fazê-lo no seu âmbito regular de trabalho, na imprensa cotidiana” (LIMA, 2009, p.33). O autor completa afirmando que o gênero é fruto também de outra inquietude inerente ao repórter:

a de procurar realizar um trabalho que lhe permita utilizar todo o seu potencial de construtor de narrativas da realidade. O jornalismo oferece ao profissional de talento e fôlego, para o aprofundamento, inúmeras possibilidades de tratamento sensível e inteligente do texto, enriquecendo-o com recursos provenientes não só do jornalismo, mas também da literatura e até do cinema (LIMA, 2009, p.33-34).

⁹ *Problemas da poética de Dostoiévski*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002.

¹⁰ Segundo Costa Lima, em seu “Sociedade e discurso ficcional”, “gênero não significa outra coisa senão uma forma historicamente reconhecida de comunicação, seja ela literária ou não literária, seja escrita ou oral, seja presente em discurso claramente configurados, seja em discursos difusos, como o do cotidiano” (2009, p. 247).

Como assinalou Cosson (2002), essas mudanças, com a aproximação do jornalismo com a literatura, levam a um “novo padrão jornalístico no Brasil”, em que se favorece uma linguagem literária influenciada diretamente pela linguagem jornalística e, ainda, pela cultura de massa.

Em sua análise sobre a literatura brasileira, Bosi (2006, p.435) observa que a “literatura-reportagem” reclamava “o lugar, ou múltiplos lugares, do sujeito, as potências do desejo, a liberdade sem peias da imaginação” a partir de uma reprodução fotográfica do real, armando o sujeito contra o regime de opressão e a mídia pró-governo.

O foco é a denúncia social, em que o texto se alinha a outras vozes para combater o regime, para restaurar a democracia e promover uma sociedade mais justa. Seus textos já não são mais apenas notícias, são agora denúncias, ganhando corpo com matizes da literatura, em que realidade e ficção se entremeiam em narrativas com certa feição ao naturalismo. *Cabeça de papel*, de Paulo Francis; *A Ilha*, de Fernando Morais; *Reflexos do baile*, de Antônio Callado; *A Festa*, de Ivan Ângelo; *O que é isso, companheiro?*, de Fernando Gabeira; *Em Carne Viva e Porque Cláudia Lessin vai morrer*, ambos de José Louzeiro, figuram na lista das obras do gênero.

O novo gênero é híbrido, isso porque o romance-reportagem vai buscar na literatura características das narrativas ficcionais, enquanto do jornalismo toma a factualidade necessária para retratar a realidade do cotidiano. Destaca-se que o romance é um gênero de múltiplos planos linguísticos e estilísticos, capaz de conter em sua trama outros gêneros, possibilitando classificá-lo como um fenômeno pluriestilístico, plurilinguístico e plurivocal, ou seja, ele agrega diferentes estilos, linguagens e vozes, como descreve Mikhail Bakhtin (1998). Segundo ele, o gênero literário é vivo e não se esgota, já que se permite inovar e renovar, fazendo surgir novas formas temáticas e composicionais.

Assim, considera que:

A linguagem literária é um sistema dinâmico e complexo de estilos de linguagem; o peso específico e sua inter-relação no sistema da linguagem estão em mudança permanente. A linguagem da literatura cuja composição é integrada pelos estilos da linguagem não-literária, é um sistema ainda mais complexo e organizado em outras bases. (BAKHTIN, 2003, p.267)

Tzvetan Todorov (2006, p.94) contribui para esse pensamento quando afirma que “poder-se-ia dizer que todo grande livro estabelece a existência de dois gêneros, a realidade

de duas normas: a do gênero que ele transgride que dominava a literatura precedente; a do gênero que ele cria”. Pode-se, então, entender que o romance-reportagem imprime essas características, num diálogo permanente entre a literatura e jornalismo, sendo um gênero híbrido.

Lima (2009, p.178) ressalta que o jornalismo age, num primeiro movimento, como “camaleão”, assumindo formas do fazer literário para retratar o real. Num segundo, é a literatura que bebe das fontes jornalísticas para atualizar sua prática, em que é possibilitada a “representação do real efetivo, uma espécie de reportagem – com sabor literário – dos episódios sociais”.

Considerando tudo isso, Candido (1989) diz que no decênio de 1970 existem desdobramentos do gênero romance e do conto ao incorporarem técnicas e linguagens antes impensadas dentro de suas fronteiras.

Resultam textos indefiníveis: romances que mais parecem reportagens; contos que não se distinguem de poemas ou crônicas, semeados de sinais e fotomontagens; autobiografias com tonalidade e técnica de romance; narrativas que são cenas de teatro; textos feitos com a justaposição de recortes, documentos, lembranças, reflexões de toda a sorte. A ficção recebe na carne mais sensível o impacto do *boom* jornalístico moderno (CANDIDO, 1989, p.209).

Essa aproximação é explicada por diversos fatores. Usualmente, muitos críticos e ensaístas consideram que o romance-reportagem da década de 1970 é uma alternativa à censura nos jornais diários. Assim, “é a censura que leva os jornalistas a buscarem na literatura o espaço perdido na imprensa, e a consequência é uma literatura parajornalística e romances que recendem a reportagem” (COSSON, 2007, p.89).

Segundo Sato (2000), o gênero possibilitou a veiculação de informações que a censura do regime militar impedia, com obras que colocavam a questão das áreas de atuação da literatura e do jornalismo como complementares. E é devido a essa convergência entre o discurso literário e o jornalístico, na qual as fronteiras de gênero encontram-se sob uma nuvem divergente de conceitos, que se assiste a uma conversa perene sobre as definições acerca desse modo de narrar a realidade.

Além de alguns teóricos apontarem a censura como um dos fatores que proporcionam uma aproximação da narrativa jornalística com o discurso literário, outros entendem que o romance-reportagem mantém uma íntima relação com a estética Realista/Naturalista que tem seu embrião na segunda metade do século XIX. Num ensaio crítico sobre esta relação entre os

dois campos na década de 1970, Davi Arrigucci Jr. (1979, p.80), vinculando o gênero a uma espécie de neonaturalismo, numa tendência a voltar à literatura mimética, com uma verossimilhança realista, compreende que esse tipo de narrativa “é um romance apoiado na mediação da reportagem, e é um romance alegórico, que através de um fato específico tende a aludir a uma situação mais geral – o quadro geral da violência”.

Segundo o ensaísta, essas produções, quando comparadas às grandes obras ficcionais da literatura brasileira, são fracas, sem grande valor estético, porém elas encontram nessa literatura disfarçada um modo de conseguir a ampliação de suas denúncias que não conseguiam na imprensa cotidiana.

Esse posicionamento, contudo, não é unanimidade dentro do campo literário. Hollanda e Gonçalves (1979) julgam o romance-reportagem como um vértice muito produtivo da literatura de 1970 neonaturalista ligado às representações jornalísticas. Segundo eles, há um momento de quase insatisfação da narrativa literária que abre caminho para escritores-jornalistas falarem, testemunharem e documentarem o momento. O romance-reportagem “parece estabelecer um compromisso entre o pressuposto da objetividade jornalística e de certa intervenção do subjetivo, aquilo que o elevaria ao estatuto de literatura” (HOLLANDA; GONÇALVES, 1979, p.55).

Esse viés do naturalismo é reforçado por Flora Süssekind (1984), quando traça uma linha de continuidade desta estética em finais do século XIX, desde a publicação de *O Mulato*, de Aluísio Azevedo, em 1881, que se repetiria em outros dois momentos na literatura brasileira, surgindo transformada segundo as exigências históricas do país. Assim, tem-se três momentos distintos no tempo.

O primeiro seria aquele original, dos romances de tese, em que os autores acompanham com interesse as discussões científicas da época e transportam tais ideias para realizar uma análise clínica da sociedade brasileira com uma visão determinista, mais racional e objetiva. O segundo momento vai se estabelecer no Modernismo brasileiro, na chamada Geração de 30, quando se aborda a questão da propriedade de terras no Brasil, tendo uma literatura mais crítica e panfletária que explora os contrastes sociais para levar ao leitor a tomar consciência da condição de subdesenvolvimento na maior parte do país, apontando para uma transformação da realidade injusta. O terceiro momento seria a produção que se discute neste trabalho, em que haverá a forte influência do jornalismo.

Para Sússekind (1984, p.173), as três fases se alinham quando pretendem documentar o momento social, cumprindo “a delicada função de restaurar, por meios terapêuticos, econômicos ou jornalísticos, fraturas e divisões especialmente flagrantes na sociedade brasileira”. Contudo, para tanto, recorrem a saberes diversos: “às *ciências naturais* no século passado, às *ciências sociais* nos anos trinta e às *ciências da comunicação* na década de setenta” (grifos da autora).

Na visão de Sússekind (1984), há a ideia de um “leitor ingênuo”, que busca tranquilidades, identidades e verdades inquestionadas, em que o jornalista dotado de um conhecimento mais profundo dos fatos será o sujeito credível responsável por levar a ele a informação verdadeira. Além de que o Naturalismo tem uma estética “falhada e conservadora”, entende-se que ao querer representar uma identidade nacional, esconde as fragilidades do país, atuando como um curativo que ameniza os problemas (omissos por causa da censura) e unifica as contradições da sociedade brasileira. Assim, o romance-reportagem agirá como um “calmante”, com a ilusão de que as notícias veiculadas parecem verdade, quando no íntimo não tem grande valor.

Ao tecer comentários ao ensaio de Sússekind, Cosson (2007) leva em consideração outros autores que se debruçam sobre o Naturalismo, a exemplo de Eva Paulino Bueno¹¹. De tal modo, considera inconveniente a linha de raciocínio da ensaísta por considerar que o Naturalismo age de forma contrária ao que foi posto, desvelando as mazelas do país, dando voz aos excluídos, e não servindo como um *band-aid*, que encobre os estranhamentos sociais. Discorda da autora no que tange à afirmação de que o Naturalismo restaura as “fraturas da identidade”, sem permitir dúvidas e divisões, quando entende que o naturalismo não apenas retrata, mas também promove questionamento e análise que possibilitam uma transformação da identidade brasileira. Confronta ainda a ideia de que o Naturalismo produz um leitor-ingênuo, ao passo que de fato essas novas narrativas dão lugar às vozes dos excluídos que são apagadas da cultura oficial brasileira.

Desta forma, Cosson (2007, p.76) indica que “a leitura do romance-reportagem como uma das correntes do naturalismo repete a leitura de outras ‘edições’ do naturalismo. Embora isso seja verdade para suas linhas gerais, nessa repetição há especificidades que indicam várias diferenças”.

¹¹ *Resisting boundaries: the subject of naturalism in Brazil*. New York: Garland, 1995.

Em análise sobre a relação entre a ficção e as mídias informativas, o professor José Alcides Ribeiro entende que:

É interessante notar que se o tom de testemunho e a análise e crítica aprofundada da sociedade estão presentes numa parte substancial dos romances realistas do século XIX esses aspectos não desaparecem totalmente no século XX, estando presentes intensamente no fenômeno do romance-reportagem e em outras criações ficcionais que sofreram uma contaminação do campo da imprensa periódica na década de setenta (RIBEIRO, 2004, p.3).

Avançando um pouco mais no estudo do romance-reportagem e sua convergência com o discurso jornalístico e o discurso literário, além da censura e da tendência naturalista, os teóricos levam também em consideração a aproximação do gênero com o *new journalism*, na qual se percebe uma efetiva “migração jornalística” para o campo da literatura. Antes de situar essa corrente, que ganha maior propulsão na década de 1960 nos Estados Unidos com o intuito de resgatar e reformular o jornalismo literário, é necessário conhecer como se deu esse trânsito entre os dois campos a partir de um panorama da imprensa brasileira.

3.2 Fluxos entre jornalismo e literatura

*O jornalismo tem, fundamentalmente,
as mesmas possibilidades que a literatura,
de produzir obras de arte.*

Antonio Olinto¹²

A história da imprensa no Brasil é marcada por essa relação de irmandade entre o jornalismo e a literatura. Aliás, como bem define Vicchiatti (2005), literatura e jornalismo são territórios distintos, mas não são separados por barreiras intransponíveis que possam deter as apropriações e os entrelaçamentos impossibilitando a construção de uma identidade híbrida. Essas aproximações são vistas desde o século XIX, quando o texto jornalístico passa da notícia para a reportagem, tendo a necessidade de um aperfeiçoamento das técnicas de tratamento da mensagem. Ou no sentido contrário, quando escritores encontram nos periódicos um canal para aprimoramento e promoção do talento literário (LIMA, 2009).

Esse jornalismo literário, que tem suas origens em escritores como Balzac, Victor Hugo, Stendhal, é caracterizado por Monica Martinez (2009) como um gênero fronteiro

¹² *Jornalismo e Literatura*. Porto Alegre: JÁEditoras, 2008.

cujo objetivo é produzir reportagens mais densas, completas e que propicie uma identificação com o leitor. Há um apelo pela subjetividade e certa descrença no *lead* para dar maior abrangência ao texto, ampliando os limites da informação.

Felipe Pena, que se debruça sobre o estudo do Jornalismo Literário, ao identificá-lo, aponta algumas características, considerando-o uma estrela de sete pontas por:

potencializar os recursos do jornalismo, ultrapassar os limites dos acontecimentos cotidianos, proporcionar visões amplas da realidade, exercer plenamente a cidadania, romper as correntes burocráticas do lide, evitar os definidores primários, e, principalmente, garantir perenidade e profundidade aos relatos (PENA, 2006, p.14).

Mas antes de visualizar como se manifesta o Jornalismo Literário na contemporaneidade, é preciso perceber as transformações pelas quais a imprensa passou desde a introdução das características literárias nos textos divulgados nas páginas dos jornais. No Brasil, são muitos os exemplos dessa manifestação, desde o século XIX. Machado de Assis, Joaquim Manuel de Macedo, Manuel Antônio de Almeida, José de Alencar e os maranhenses Gonçalves Dias, Aluísio Azevedo e Coelho Neto encontram nos jornais terreno fértil para sua produção intelectual, quer como escritores, quer como jornalistas, com produções como crônicas e críticas sobre assuntos políticos e de teor literário. Publicações como o jornal *O Patriota*, a *Revista da Sociedade Filomática*, a *Minerva Brasiliense*, a *Guanabara* (com participação de Gonçalves Dias) e a *Revista Niterói*, que tem a base do Romantismo brasileiro, tiveram atuação de escritores e contribuíram para uma tradição literária no país. “Mas o jornalismo que faziam estava muito mais próximo da crônica e dos editoriais de hoje. Baseado no modelo francês, privilegiava a análise e o comentário, e não a informação” (COSTA, 2005, p.41).

Sabendo que os brasileiros da época tinham forte admiração pela cultura francesa, chega ao país, aos moldes do que se fazia no jornalismo europeu, a cultura do folhetim (do francês, *feuilleton*), fenômeno de massa impulsionado pela dinâmica do capitalismo. “No início, designava apenas o espaço de fim de página, que abrigava um autêntico balaio de gatos textual de amenidades: curiosidades, casos extravagantes, charadas, anedotas, receitas culinárias etc. E uma parcela de ficção narrativa” (BULHÕES, 2007, p.32).

Umberto Eco (1998) expõe em seu ensaio sobre um dos primeiros sucessos folhетinescos da França – *Os Mistérios de Paris*, publicado em 19 de junho de 1842, no *Journal des Débats*, por Eugène Sue, com 147 episódios – que o aparecimento, a produção e a

difusão desse tipo de obra deve-se às condições de mercado. Era o primeiro exemplo de comunicação massiva. Nos folhetins, a narrativa evolui consoante às reações do público, como se a obra tivesse vida própria. A partir desse momento, Eugène Sue deixa de escrever *Os Mistérios de Paris* e o romance escreve-se por si só, com a colaboração do público. Mas, escrito diariamente para o consumo de massa, como processo para difundir o jornal entre as massas populares (GRAMSCI, 1972), obedecendo aos gostos e exigências da audiência, o folhetim pressupunha a perda de autonomia do autor. Vergava às regras da indústria da imprensa.

Submetido às regras da indústria na forma, no estilo e também nos conteúdos para conquistar o maior número de leitores, o folhetim encontrava no primeiro veículo massivo as três condições para se realizar: a) uma economia de mercado; b) uma tecnologia de comunicação; c) o reconhecimento de que a própria narrativa era uma mercadoria: a fidelidade do leitor à narrativa significava fidelidade ao produto (ECO, 1998). Dessa forma, a função democrática do folhetim estava inscrita no próprio gênero, porque para obter o maior impacto público de vendas devia acomodar a existência do popular (e também a existência literária do “povo”) e o seu encontro com as classes altas no mundo em convulsão do nascimento do capitalismo industrial.

Esse padrão folhetinesco também teve ressonância no Brasil, que procurava copiar os moldes europeus. Com um parque gráfico ainda deficitário, os jornais serão o principal meio de divulgação das obras literárias dos autores brasileiros. Antes disso, esses escritores já trabalhavam como editores, repórteres e cronistas, o que pode ser considerado um indício da hibridização de técnicas e discursos em seus textos.

Essa congruência de gêneros é bastante evidente nas obras iniciais de Aluísio Azevedo, aquelas ainda produzidas no contexto do Romantismo nacional, como aponta Ferreira Junior (2015) em seu estudo sobre a obra crítica do introdutor do Naturalismo no país. Ao comentar sobre a versão folhetinesca de *Mistérios da Tijuca* (posteriormente *Girândola de Amores*), publicada no jornal carioca *Folha Nova*, entre 1882 e 1883, o autor destaca as características fabris do processo, pois a criação era diária, sem espaços para atrasos que poderiam abalar “o contrato de confiança entre o ficcionista e o jornal para o qual trabalhava” (FERREIRA JUNIOR, 2015, p.18) e, em consequência, resultariam no não pagamento pela encomenda que garantia seu sustento.

Ferreira Junior (2015) ressalta a originalidade de Aluísio Azevedo ao produzir *Mistérios da Tijuca*, tendo em vista que o autor procurava aclimatar o Naturalismo às

preferências literárias do país e sem deixar de lado as marcas românticas exigidas pelo público.

A construção da trama ficcional, conjuntamente com a pontual inserção de comentários do projeto literário do autor, traz a singularidade do processo de construção da obra. [...] A solução, para Aluísio Azevedo, era tentar “conciliar as duas escolas”, tornando sua produção (conceito que parece apropriado tendo em vista que se tratava de uma produção fabril) híbrida, e consciente, voltada para múltiplas experimentações nas quais o pensamento crítico ia sendo construído (FERREIRA JUNIOR, 2015, p.19-20).

Apreende-se que Aluísio Azevedo, semelhante a outros escritores, era um formador de opinião, que buscava uma nova ordem para o país palpitando sobre os mais variados assuntos, prova de que eles tinham um grande poder de ação sobre as camadas médias urbanas, potencial grupo de leitores de jornal. É sensato buscar a constatação de Bulhões (2007, p.83), quando este afirma que “no século XIX e início do XX, muitas páginas de grandes jornais faziam conviver pacificamente as narrativas que representavam o mundo imaginado”.

Já na virada do século, com a modernização do país, percebe-se mudanças sistemáticas na relação entre os dois campos que serão introduzidas gradualmente e mais tarde serão acentuadas. Entre essas alterações estão:

a tendência ao declínio do folhetim, substituído pelo colunismo, e, pouco a pouco, pela reportagem; a tendência para a entrevista, substituindo o simples artigo político; a tendência para o predomínio da informação sobre a doutrinação; o aparecimento de temas antes tratados como secundários, avultando agora, e ocupando espaço cada vez maior, os policiais com destaques, mas também os esportivos e até os mundanos (SODRÉ, 1999, p.296).

Nesse período, João do Rio, pseudônimo de João Paulo Alberto Coelho Barreto, foi um dos jornalistas que trouxeram muitas contribuições para a imprensa literária, entre elas a transformação da crônica em reportagem. Ele presenciou a transição que ocorrera na imprensa brasileira de uma fase artesanal para uma mais industrial, em que pode apostar em um jornalismo mais investigativo e comportamental, como afirma Costa (2005, p.42). O jovem escritor adaptou-se muito bem nessa nova estrutura da imprensa brasileira na qual “era preciso saber transitar entre os dois meios (jornalismo e literatura) e mundos (o *grand* e o sub, o do *bas fond* e o do pobre trabalhador)”.

Para Cremilda Medina (1988), João do Rio foi além dos limites da redação e buscou nas ruas a matéria-prima do jornalismo, a informação. Para Bulhões (2007, p.79), o jornalista praticou a “reportagem em sentido pleno, ou seja, fez da atuação do repórter em seu ofício de

ir à cata da informação a condição fundamental sem a qual não se elabora a informação jornalística”.

Esse elemento, por sinal, se torna comum entre os profissionais que passam a enxergar um novo modo de fazer jornalismo. A reportagem ganhou destaque nesse momento de transição entre séculos, dando maior importância ao repórter e seus relatos de *front*. A “popularização” das reportagens foi fortemente influenciada pelos conflitos que ocorrem no mundo como, por exemplo, a Guerra Civil dos Estados Unidos (1861-1865) e mesmo a Guerra de Canudos, no Brasil, que leva Euclides da Cunha a escrever *Os Sertões* (1902), considerado por muitos o primeiro livro-reportagem (BULHÕES, 2007).

Euclides da Cunha, Lima Barreto e os escritores do Modernismo brasileiro, através de um realismo social, vão impulsionar o Jornalismo Literário, numa busca por uma renovação estilística da narrativa em profundidade. A oportunidade que o jornalismo poderia ter de manter uma qualidade narrativa tal qual a literatura, sem esquecer o valor de captação do real, é buscada com afinco pelos jornalistas norte-americanos em meados do século passado por intermédio da proposta do *new journalism*, que mantém a simbiose entre os dois campos.

3.3 Experiências: o *New Journalism* e a revista *Realidade*

*Os jornalistas são os trabalhadores manuais,
os operários da palavra.
O jornalismo só pode ser literatura
quando é apaixonado.*

Marguerite Duras

Além da censura e das tendências naturalistas, o romance-reportagem presente na década de 1970 também pode ser compreendido como um legado do modelo de romance de não-ficção (*nonfiction novel*) proposto pelos norte-americanos na década anterior, conhecido como *new journalism*. O fenômeno de renovação do jornalismo resgataria o Jornalismo Literário, tendo Truman Capote, Tom Wolfe e Gay Talese como seus principais representantes. Wolfe (2005) explica que a expressão *new journalism* começou a ser usada em 1966 como sinônimo de uma “excitação artística”. O autor recusava-se a chamar essa corrente de movimento, como o faziam muitos críticos.

Em meio à contracultura, à psicodelia e à guerra contra o Vietnã, esses autores/jornalistas assumem uma postura mais subjetiva da realidade com narrativas inspiradas no realismo social da segunda metade do século XIX, praticado com maestria por Balzac, Fielding e Dickens. Para isso, quatro artifícios foram fundamentais:

O básico era a construção cena a cena, contar a história passando de cena para cena e recorrendo o mínimo possível à mera narrativa histórica (...) registrando o diálogo completo, o que constituía o recurso número dois. (...) O terceiro recurso era o chamado “ponto de vista da terceira pessoa”, a técnica de apresentar cada cena ao leitor por intermédio dos olhos de um personagem particular, dando ao leitor a sensação de estar dentro da cabeça do personagem. (...) O quarto (...) trata-se do registro dos gestos, hábitos, maneiras, costumes, estilos de mobília (...). Simbólicos, em geral, do status de vida da pessoa, usando essa expressão no sentido amplo de todo o padrão de comportamento e posses por meio do qual a pessoa expressa sua posição no mundo ou que ela pensa que é seu padrão ou o que gostaria que fosse. (WOLFE, 2005, p.53-55).

Não há uma negação da objetividade jornalística, mas, como afirma Pena (2006), o *new journalism* se apresenta a partir da insatisfação dos jornalistas com a objetividade do *lead*, abalando uma estrutura já consolidada do *modus operandi* do jornalismo diário. Tal objetividade, “controlada por interesses corporativos, serve mais para esconder do que para revelar a verdade dos fatos” (COSSON, 2007, p.138). Tem-se, assim, uma corrente contestadora, que floresce, não à toa, em um momento de profundas transgressões comportamentais, assumindo uma postura libertária, como explica Bulhões (2007). Wolfe julgava que o *new journalism* e seu reconhecimento como arte correspondiam “a uma quebra nas diferenças de classes, a uma subversão de toda a estrutura cultural” (Cosson, 2007, p.137). Buscava-se uma nova textualidade jornalística em oposição ao tradicionalismo redacional vigente na década de 1960, tido como meramente mercadológico. Os jovens jornalistas suspeitam de impessoalidade e imparcialidade do jornalismo, defendendo uma reestruturação estilística em que “convocaram conscientemente as armas – e os brasões assinalados – da literatura” (BULHÕES, 2007, p.146).

Wolfe (2005) conta que nos anos que antecedem o experimentalismo do *new journalism*, muitos (jornalistas ou profissionais de outras áreas) almejavam o status de escritor literário, especialmente de romance, a obra literária por excelência. Nas redações, esse era o desejo daqueles que se dedicavam ao *feature*, às matérias frias, de interesse humano, que geralmente perdiam espaço para as matérias quentes, que vendiam muito mais e acirravam a concorrência das empresas em busca do furo de reportagem. Mas os jornalistas que produziam o *feature*, as grandes reportagens, e que buscavam uma angulação inédita para o

fato, tinham livre espaço para praticar o Jornalismo Literário. Estar no jornal era apenas uma forma de amadurecer o texto para o fazer literário. As reportagens tinham como marca a extensa pesquisa de campo e as descrições minuciosas de personagens e ambientes, assemelhando-se ao romance realista em que se priorizava a construção de cenas, o registro dos hábitos, dos costumes, das roupas, das falas. Esses novos jornalistas “descobriram que é possível fazer literatura sem sair do jornalismo escrevendo reportagens que podiam ser lidas como romances”, como afirma Cosson (2007, p.136-137).

A ideia era conseguir emprego num jornal, conservar inteiros o corpo e a alma, pagar o aluguel, conhecer “o mundo”, acumular “experiência”, talvez eliminar um pouco a gordura do seu estilo – depois, em algum momento, demitir-se pura e simplesmente, dizer adeus ao jornalismo, mudar-se para uma cabana em algum lugar, trabalhar dia e noite durante seis meses, e iluminar o céu com o triunfo final. O triunfo final era conhecido como O Romance (WOLFE, 2005, p.13).

Mas houve especialmente crítica por parte dos literatos, que desconsideravam o trabalho de apuração dos fatos para a produção destas grandes reportagens. Wolfe comenta que muitos não entendiam que nessa nova forma de narrar havia também a construção de personagens através da investigação e observação dos fatos ocorridos. Segundo ele, a crítica entendia apenas que os textos eram o retrato cru da realidade, sem nenhum elemento de inspiração e criação artística.

A parte crucial que a reportagem desempenha em toda narrativa, seja romances, filmes ou não-ficção, é algo não tanto ignorado, mas simplesmente não compreendido. A noção moderna de arte é essencialmente religiosa ou mágica, e segundo ela o artista é visto como uma fera sagrada que, de alguma forma, grande ou pequena, recebe lances da divindade conhecida como criatividade. [...] Mesmo a relação óbvia entre a reportagem e o grande romance – basta pensar em Balzac, Dickens, Gogol, Tolstói, Dostoiévski e, de fato, Joyce – é um coisa que os historiadores da literatura abordam apenas no sentido biográfico. Foi preciso o Novo Jornalismo para trazer para primeiro plano essa estranha questão da reportagem (WOLFE, 2005, p.27).

Apesar disso, a proposta de elevar o jornalismo à condição de arte logo se dissemina pelo mundo. Os livros de grande sucesso dos escritores do *new journalism* são traduzidos e alcançam também grande sucesso em terras brasileiras, como *In cold blood* (1966), de Truman Capote, (traduzido como *A Sangue-frio*), reunião de várias reportagens publicadas na revista *The New Yorker*, um ano antes, sobre o assassinato de uma família no interior do Kansas, nos Estados Unidos. A obra, antes mesmo de ser comercializada no país, ganhou

resenhas em revistas brasileiras que apontavam as potencialidades do estilo que poderia ser utilizado nas redações da imprensa nacional, como de fato ocorreu.

No Brasil, em 1966, uma experiência editorial mostrava-se pretensa ao exercício de uma linguagem à maneira do *new journalism*. Tratava-se da revista *Realidade*, considerada por muitos historiadores de mídia, a grande escola da reportagem moderna brasileira, como afirma Lima (2009). Dirigida por Paulo Patarra, *Realidade*, marco da modernização da linguagem do jornalismo brasileiro, foi uma publicação mensal da Editora Abril, que documentou as transformações pelas quais o Brasil passava, preocupando-se em explorar e “discutir temas desconfortáveis para certos padrões de moral (liberdade sexual), aborto, homossexualidade, prostituição” (BULHÕES, 2007, p.143).

Apesar de pertencer ao grupo Abril, a revista tinha uma redação alternativa e, segundo Faro (1999, p.4), “guardou estreita relação com o discurso transgressor produzido em meados dos anos 60 e que abarcou, em sua formulação, a ordem dos valores burgueses conservadores, a ordem do Estado e a ordem da estrutura social”. *Realidade* assume uma postura que tentava combater a escrita objetiva que o jornalismo brasileiro estava acostumado. A revista tinha uma proposta estética renovadora, com publicação de grandes reportagens de um engenho textual voltado para a literatura – com direito a diálogos –, estabelecendo uma narrativa muito próxima do conto. O jornalismo passa a ansiar por uma compreensão dos fracassos e misérias sociais, políticas e econômicas do país.

Realidade teve sucesso em suas tiragens e de vendas. A primeira edição teve 251.250 exemplares esgotados em três dias de vendas. O segundo número, também esgotado em poucos dias, alcançou uma tiragem de 281.517 exemplares. O número foi ascendente. O recorde de vendas foi de 505.500, na revista de número 11, de fevereiro de 1967. Os dados mostram a importância e a força dessa publicação naqueles anos, especialmente com a queda expressiva de vendas das duas maiores revistas de informação geral do Brasil, *O Cruzeiro* e *Manchete*. A primeira, depois de tanto sucesso, não conseguiu se reciclar aos novos moldes de comunicação da época. A segunda, por priorizar as imagens, não se aprofundou no texto, deixando o leitor insatisfeito. O que não ocorria com *Realidade*, que, reforçando, trazia uma análise da sociedade brasileira.

Segundo Faro (1999), a publicação colocou em prática o estilo de jornalismo investigativo que denunciava os grandes problemas do país. Com *Realidade*, o fato jornalístico ganhou dimensões sociológicas e penetrou no gosto do público. “É facilmente perceptível que há uma disposição editorial da publicação em dilatar a esfera de debates à

volta de questões sensíveis na conjuntura da época – e nos parece que isso, por si, já assegura o papel que sua produção jornalística teve na mobilização democrática” (FARO, 2014, p.172).

A publicação não teve, contudo, vida longa. Após 1968, com o vigor da censura estabelecida pelo AI-5, “a revista sofre limitações *descaracterizadoras*, razão pela qual deixa de refletir as principais tendências apontadas” (FARO, 1999, p.11, grifo do autor). Cosson (2007) resume algumas das principais questões que levam a revista ao fim, entre elas, o espírito de ruptura com o Brasil visto do alto; problemas com a censura externa, pelo regime moralista, e interna, pelos donos da revista que já não queriam dar tanta liberdade à equipe de produção; e ainda questões relacionadas às estratégias comerciais mal sucedidas.

Além de *Realidade*, outros produtos da grande imprensa também abrem espaço para esse tipo de reportagem. Em 1966, surgia, por exemplo, o *Jornal da Tarde*, voltado para a contextualização da sociedade paulista. O periódico consegue se manter vivo por seguir, especialmente, algumas tendências de forma: a excelência da linguagem plástica, criatividade do texto literário e a busca da interpretação. Todos esses veículos favorecem, portanto, um espaço para consumo do livro-reportagem, os quais buscavam, então, canalizar os temas censurados nos jornais diários e “colocar a público a história surdina que se desenrolava fora das páginas dos grandes jornais” (LIMA, 2009, p.243).

As temáticas e a simbiose entre literatura e jornalismo serão os principais elos entre a experiência de *Realidade* com as publicações de livros-reportagens. A possibilidade de uma ampla variedade temática viabiliza fazer um mapa da realidade contemporânea, tocando, por exemplo, em feridas abertas em todos os âmbitos da sociedade brasileira. Abre-se um pressuposto para documentar o real de modo mais orgânico, trazendo para o texto perfis humanizados, ampla contextualização dos acontecimentos, extensa documentação dos fatos, tudo com um olhar mais subjetivo. A intenção não era o furo de reportagem, mas sim buscar explicações e até soluções para esta realidade silenciada, a partir de uma interpretação mais profunda dos acontecimentos que mexiam com todos os estratos da pirâmide social.

A proposta é observada com clareza em *Aracelli, meu amor*. Quando José Louzeiro escreve sua obra, vive o caso como se fosse uma personagem daquela história, que meses depois estaria no papel. Conversa com testemunhas. É ameaçado de morte por aqueles que eram beneficiados caso o crime não fosse resolvido. Tudo isso mostra como esses textos provocam o interesse de grande parcela da população. Essas narrativas prendem a atenção porque apelam para a subjetividade, distanciando-se da escrita telegráfica jornalística tradicional.

Essa subjetividade é alcançada com auxílio de um fazer narrativo mais ousado, com experimentações do texto jornalístico com um fundo literário, dentro da proposta do *new journalism*, no qual os repórteres tinham maior liberdade para criar seus textos e demarcar seu estilo. Publicações como *Realidade* contribuíram para que o público leitor se acostumassem a textos jornalísticos com essas características, mais autônoma, sem a uniformização comum dos jornais diários. “*Realidade* era uma revista de sabor, as matérias tinham de encontrar a sua forma de canalizar e reproduzir o contato visceral com a vida” (LIMA, 2009, p.230).

3.4 O olhar de José Louzeiro para a realidade

Falar do escritor José Louzeiro não é uma empreitada fácil. É mais ou menos como atirar pedras num vespeiro: o risco de ferroadas é muito alto.

Granville Ponce

A busca implacável pela verdade factual é uma das marcas mais acentuadas na obra do escritor e jornalista José Louzeiro. Considerado um dos pioneiros do gênero romance-reportagem que, no calor dos *anos de chumbo* trazidos pelo golpe de 1964, foi privado de tocar em determinados assuntos nos jornais para os quais trabalhou. Ele encontra nesse gênero uma via alternativa para desconstruir a imagem idealizada pelo governo militar, mostrando ao seu leitor – que não eram poucos, dado o sucesso de suas obras – a dura realidade brasileira, que vitimava especialmente os mais fracos economicamente. Em entrevista à jornalista Márcia Peltier, Louzeiro (2011) disse que sempre “idiotamente” teve “uma pretensão de uma coisa que pode se chamar de vingança contra a sociedade cruel em que vivemos”. Declarou-se sempre “a favor dos ofendidos”. E continuou:

Então, me revoltava muito. Por exemplo, o Lúcio Flávio pra todo mundo era um bandido. Não, não. Ele é fruto da crueldade do golpe militar de 64. (...) Vale a pena o comportamento do Lúcio? Valeu a pena? Não sei. Mas esse foi o dever dele. Por aí que ele começou a ver o mundo. Ele tinha que se vingar daqueles caras que ridicularizam e levaram o pai dele ao ridículo com a cara toda suja de bolo e levando bolachas e ponta pés (LOUZEIRO, 2011).

A intenção das obras era, portanto, propiciar a construção de uma consciência crítica na população sobre direitos humanos. Segundo Renato Franco (2003), os livros-reportagem mostravam a indignação e um anseio de resistir à repressão dos militares, permitindo a

circulação dos atos arbitrários cometidos pelo governo. Parte desses romances “também se propôs a produzir uma consciência literária original acerca da própria condição e alcance do romance em uma sociedade autoritária e na qual viceja a poderosa indústria cultural” (FRANCO, 2003, p.363-364).

Essas relações com as camadas mais pobres e marginalizadas da sociedade foram talvez influenciadas pela própria história de vida do autor. Nascido em São Luís, no Maranhão, em 19 de setembro de 1932, filho de um pedreiro e uma dona de casa, ouviu as primeiras histórias de sua avó Dorotéia, que o incentivou a ler, especialmente os causos de Jeca Tatu. Estudou em um colégio público da capital maranhense até que, no 4º ano primário, ficou doente do ouvido e foi condenado à morte pelos médicos. A cura veio de um senhor que lhe receitou remédios homeopáticos; em seguida, retornou aos estudos, depois de mais de dois anos afastado da escola.

Segundo Louzeiro (1982), foi no início da juventude que encetou os primeiros contatos com marginais, frequentando a Zona de Baixo Meretrício de São Luís e também levando almoço para seu pai que, naquela época, fora contratado pelo Estado como mestre de obras nos serviços de calçamento de ruas da capital. Ele trabalhava ao lado de presidiários e de soldados que ficavam de vigília.

Assim conheci um detento chamado Manezinho, que havia morto um filho; fiz amizade com Jibóia, que assassinara uma irmã... Ovi os casos narrados por Sentença, que tinha liquidado com a família inteira... Conheci caras horríveis. Além disso, eu vinha de uma família operária. Nós morávamos num subúrbio de São Luís chamado Camboa do Mato; hoje está diferente, mas, naquela época, era do mato mesmo. Quer dizer, quando eu cheguei à reportagem de polícia, já sabia de histórias fantásticas! (LOUZEIRO, 1982, p.5-6).

As conversas com os presidiários ajudaram Louzeiro em suas iniciais incursões no meio jornalístico. Estava nos primeiros anos do então chamado Científico (o atual Ensino Médio) quando um de seus professores conseguiu-lhe um emprego como assistente de revisor no jornal *O Imparcial*, dos Associados, de Assis Chateaubriand. Fazia as revisões de matérias publicadas no suplemento literário do jornal que ninguém gostava de ler. Esse trabalho o influenciou a gostar ainda mais de literatura. “Na medida em que eu fui melhorando a minha compreensão do que era um revisor, eu passei a ler essas matérias desses jornais. Havia lá escritores que depois se tornariam famosos, como o Ferreira Gullar e o José Sarney” (LOUZEIRO, 2008). Mais tarde, entre os 16 e 17 anos, foi recomendado para ser ajudante de repórter de polícia em *O Globo*, *Pacotilha*, outro jornal da mesma cadeia. O diário era

dirigido por Nonato Masson que, ao lado do repórter Moacyr de Barros, foi um dos grandes incentivadores de Louzeiro na profissão.

Suas reportagens já tinham mais consistência quando foi para *O Combate* ser repórter parlamentar. Nessa época, em 1953, começou a ter problemas com os políticos mais poderosos do Estado, motivo que o levou a sair de São Luís. Ao denunciar um crime supostamente praticado pelos jagunços do senador Vitorino Freire, a quem o jornal fazia oposição, entrou para lista dos repórteres que “deveriam desaparecer”. Dois colegas de Louzeiro já haviam sido assassinados quando a direção do jornal arranhou dinheiro para mandá-lo para o Rio de Janeiro, em 1954, onde foi admitido como repórter em *O Jornal*.

Os primeiros meses na nova cidade não foram fáceis. Além de repórter, trabalhou também como *office boy* para ajudar nas despesas, já que o jornal dificilmente pagava em dia. Mas o emprego de contínuo não durou muito tempo e logo Louzeiro foi expulso da pensão onde morava. Sem um lugar para viver, dormia na rodoviária e no aeroporto, pedia dinheiro na rua, tendo de optar pelo almoço ou pelo jantar. As duas refeições seriam um luxo que o dinheiro não poderia comprar na época. Nesse momento, manteve contato com muitas prostitutas, desocupados e homossexuais, a quem chama de “pessoas sensíveis” e cujas histórias foram fundamentais para a construção de sua identidade jornalística e literária.

Louzeiro ainda passou por várias redações de jornal trabalhando, muitas vezes, como copidesque e outras como repórter. Entre os periódicos estão a *Revista da Semana*, *Correio da Manhã* e *Diário Carioca*. Enquanto copidesque – função que não lhe agradava muito –, produziu reportagens para jornais *O Dia* e *Luta Democrática*¹³, *A Notícia*, *O Radical* e *O Popular*, e também para a revista *Manchete*, até transferir-se para o estado de São Paulo, onde trabalhou na *Folha de S. Paulo* e no *Diário do Grande ABC*, em Santo André. Nesse ínterim, também editou a *Enciclopédia Barsa*, publicação da *Enciclopédia Britânica no Brasil*, e fundou o *Jornal do Escritor*, que circulou até meados de 1970.

A literatura entra definitivamente em sua vida quando começou a “transitar pela área dos que lidavam com a palavra escrita”, passando a sentir a necessidade de escrever. Foi nesse momento que fez os primeiros rascunhos de *Acusado de homicídio*, livro que publicaria em 1960 e que considera o embrião da literatura que o projetou. Antes, participou de um concurso do jornal *Tribuna da Imprensa* com três contos, entre os quais estava *Depois da Luta*. Levou

¹³ O jornal *Luta Democrática* era de propriedade do deputado federal Tenório Cavalcanti, O Homem da Capa Preta, que inspirou o filme estrelado por José Wilker e cujo roteiro era assinado por José Louzeiro, em colaboração com Sérgio Rezende e Tairone Feitosa.

o prêmio que somava mais de dois meses de seu ordenado. O conto foi publicado, posteriormente, com ilustrações de Benjamim Silva. A partir de então tentou conciliar jornalismo e literatura, especialmente porque a imprensa brasileira estava deixando de dar espaço às reportagens policiais (LOUZEIRO, 1982).

Ressalta-se que as grandes reportagens que produziu de seis, sete, oito páginas, por causa da censura ou mesmo pela orientação editorial, foram cortadas, reduzidas a uma ou duas laudas. Em certos casos, nem chegavam a ser publicadas porque iam de encontro ao “milagre brasileiro” divulgado pelo governo, expondo as chagas da sociedade. Algumas delas foram compiladas no livro *Assim Marcha a Família* (1965), reunião de 11 textos de um grupo de jornalistas que foram censurados nas redações. Por causa desse livro, ele foi chamado algumas vezes para prestar esclarecimentos na polícia política.

Segundo Louzeiro (1982, p.11), os capitães da imprensa brasileira não viam com bons olhos a reportagem policial que dava visibilidade aos crimes praticados pelos marginais. O que importava eram as causas nobres. Estas sim tinham espaço privilegiado nas páginas dos jornais. “Sábida como é, a burguesia achava que não devia expor suas feridas”. Para ele, as reportagens policiais poderiam ter contribuído sobremaneira para resolver essa questão, como um sinal de alerta para que a sociedade se humanizasse. Enquanto repórter, Louzeiro teve um olhar no submundo, tentando retratar o cotidiano das classes menos favorecidas, adentrando no mundo dessas figuras marginalizadas, longe do olhar da burguesia.

O submundo me ensinou a superar esse negócio de umas pessoas se acharem melhores que as outras. Aprendi o respeito que se deve ter pela pessoa humana. Todos nós vamos morrer do mesmo jeitinho, vamos virar uma massa nojenta ou um montículo de cinzas. Uma prostituta tem a consciência disso a todo momento (LOUZEIRO, 1982, p.15).

Nos romances-reportagem de escritor maranhense estão bem demarcados esses dois mundos: o da sociedade organizada, que não pratica os valores éticos e morais que exaltam, afundada em hipocrisia; e o do subterrâneo, onde estão os que vivem à margem dos direitos que geralmente têm medidas diferentes. A polícia é quem vai mediar os dois mundos, como aparelho repressor do Estado. Fato que é confirmado pelo autor, quando afirma que “a polícia não se volta (nem poderia) para as raízes do problema. Ela está orientada para acabar com a criminalidade, mas exacerbando a práxis da violência” (LOUZEIRO, 1982, p.12). Ele mergulha nas origens, dificuldades, ilusões e esperanças do universo de uma maioria sem voz e enfraquecida, enquanto personifica os policiais na figura do “mau” que age de forma a punir

os bandidos com violência, em nome de lei e da ordem, uma extensão de uma sociedade que se denomina justa e honesta (FERREIRA, 2003).

O jornalista Carlos Heitor Cony, no prefácio de que escreve para o livro *Mito em Chamas - A Lenda do Justiceiro Mão Branca* (1997), de José Louzeiro, assinala que o autor maranhense consegue tirar do seio da sociedade a matéria-prima para suas obras. Deve-se isso à lida diária do jornalista em tempos que publicava nas páginas de polícia, que possibilita transformar esses acontecimentos reais em ficção.

Devemos a ele alguns dos momentos mais importantes da literatura extraída de uma realidade violenta. Dois de seus livros, sobre o desaparecimento de Aracelli e sobre o drama de Pixote, colaboraram para uma tomada de consciência da sociedade para o que se passava nos subterrâneos do decantado milagre econômico (CONY, 1997 *apud* LOUZEIRO, 1997, p. 9).

Em 1975, Louzeiro lança o primeiro de uma série de livros que vão tratar desta questão do submundo. *Lúcio Flávio, passageiro da agonia*, foi um teste para a linguagem que considerava adequada para se tratar do tema. O livro abordou a vida de Lúcio Flávio Vilar Lírio (1944-1975), chefe de uma quadrilha de ladrões de carro e assaltantes de banco, um criminoso que poderia ser igual a qualquer outro, mas diferenciava-se pela origem – de classe média, ainda que decadente –, e pelo seu grau de instrução bastante elevado, que o ajudou a liderar ações exitosas na criminalidade. Morreu executado pelo companheiro de cela, provavelmente, a mando de um dos policiais corruptos a quem tinha se aliado.

Seguem à publicação de *Lúcio Flávio, Aracelli, meu amor*, que abordaremos adiante e *Infância dos Mortos*. Publicado em 1977, este livro tem origem na cobertura do “caso Camanducaia” que se refere à violência causada a dezenas de meninos que viviam em situação de rua na cidade de São Paulo. O caso ocorreu em outubro de 1974, quando pelo menos 93 garotos teriam sido apreendidos pela Polícia Militar em uma praça da cidade. A intenção era fazer uma “limpeza” na região. As crianças foram levadas em um ônibus para a rodovia Fernão Dias, no estado de Minas Gerais, próximo à cidade de Camanducaia, onde ali foram coagidos a se despirem e pularem na ribanceira. Antes teriam sido espancados e sofrido ameaças de serem alvejados pelos policiais. No dia seguinte, os meninos, muito debilitados, feridos e com fome, invadiram alguns restaurantes pedindo comida e pegando as tolhas das mesas para se protegerem do frio. Louzeiro, que trabalhava para a *Folha de S. Paulo*, foi o primeiro repórter a chegar ao local, tomando depoimentos dos garotos, que serviram para a construção de seu livro, que mais tarde também se tornou filme: *Pixote, a lei do mais fraco*

(1980), dirigido por Hector Babenco, que assina o roteiro com Louzeiro e Jorge Durán. Os três também foram responsáveis pelo filme *Lúcio Flávio* (1977), baseado no livro apresentado anteriormente, em que o ator Reginaldo Faria vivia o protagonista. Ambos foram sucesso de bilheteria e crítica.

Aliás, o cinema foi uma das vertentes pela qual enveredou o escritor-jornalista maranhense, que inclui ainda obras como *Os Amores da Pantera* (1978), *Amor Bandido* (1978), *O Caso Cláudia* (1979) e *O Homem da Capa Preta* (1986), somando mais de 10 filmes. Ao longo de sua carreira, escreveu telenovelas e seriados para extinta Rede Manchete e para a Rede Globo, entre elas *Olho por olho*, *Corpo Santo*, *Guerra sem fim* e *Gente fina*. Uma delas, *O Marajá*, escrita em parceria com Regina Braga, uma sátira alusiva à relação entre Fernando Collor de Melo e Paulo César Farias, foi impedida de ir ao ar por liminar da justiça obtida pelo ex-presidente (BRAUNE, 2007). Em todas as vertentes, seu texto mostrava-se sempre alinhado à denúncia da corrupção que desencadeia as misérias da sociedade brasileira.

Os laços entre os livros-reportagem e esse universo da visualidade midiática demonstram ainda mais a simbiose entre a factualidade e a ficcionalidade, especialmente quando se observa a construção da narrativa, em que há composição veloz dos eventos, corte abrupto de cenas, diálogos secos e com uma linguagem sem tanta erudição, mais próxima do real, e manejo de apelos visuais, como entende Bulhões (2007).

Nesse contexto, como bem observado pelo próprio Louzeiro (1980), seu trabalho apresenta uma estética textual marcada por uma linguagem que se aproxima da oralidade, uma linguagem popular cuja intenção favorece uma apreciação mais fácil pelo leitor, fazendo com que sua obra alcance um público ainda maior. “Existem passagens nos meus livros que são verdadeira literatura oral. E tenho absoluta consciência disso, que é pra ver se consigo sair de um grupo de leitores de uma classe média elitizada para um leitor de classe média proletarizada”. É sabido que no Brasil, a leitura de livros é um hábito da elite e não da massa. A tessitura de um texto mais coloquial é um esforço do autor em polarizar a literatura para que não seja apenas uma prática elitista.

O jornalista maranhense menciona em entrevista que recebeu muitas críticas quanto ao uso desse tipo de linguagem, especialmente de eruditos que taxavam sua narrativa de vulgar. “Eu não quero demonstrar erudição ao escrever, eu quero demonstrar que o que eu estou fazendo tem possibilidade de ser lido, esse é que é o negócio. Se o erudito não quer me ler o problema é dele, mas outras pessoas vão ler” (LOUZEIRO, 2008).

Essa estética favorece, pois, a aproximação do leitor da verdade factual. Citando R. M. Albèrés, Ribeiro (2004) considera que nesse tipo de texto se estabelece um discurso testemunhal “o jornalista fala com seu leitor como um contador de histórias e como um eloquente analista que põe tudo a vista com muita segurança” (RIBEIRO, 2004, p.5).

Cita-se, a exemplo, a advertência do autor para o leitor logo no início de *Lúcio Flávio, o passageiro da agonia*, no qual, sob o viés do discurso testemunhal, são apresentadas minúcias sobre a vida de Lúcio Flávio e as manipulações às quais esteve sujeito antes de ser assassinado. “Os fatos que substanciam esta narrativa foram tirados do nosso amargo cotidiano. O autor não teve a preocupação de alinhá-los cronologicamente, nem se absteve de descrever situações brutais, que mostram muito bem o grau de desumanização a que chegamos” (LOUZEIRO, 1973, p.1).

Daí a necessidade do novo gênero pautar temas comuns ao cotidiano de seus leitores por meio de uma linguagem mais simples, buscando, dessa forma, estabelecer maior aproximação entre eles. Para o jornalista maranhense, sua literatura e a maioria daquelas produzidas por seus contemporâneos têm preocupações sociais profundas, cujo intuito – muito mais do que ser meramente uma leitura de entretenimento – é de ser uma literatura cujas tramas expõem e refletem problemas presentes na sociedade violentada e conturbada.

Além dos livros-reportagem, Louzeiro escreveu ainda romances de ficção que também enveredam pela questão policial, influenciados pela prática jornalística do autor, como *20.º axioma* (1980), *M-20, a morte do líder* (1981), *Verão dos perseguidos* (1983), *Devotos do ódio* (1987) e *A fina flor da sedução* (2001), bem como títulos de literatura infanto-juvenil, entre eles *A gang do beijo* (1984), *Bezerro de ouro* (1986), *Ritinha Temporal* (1991), *Praça das Dores* (1994), *JK, o otimismo em pessoa* (1996) e *Villa-Lobos, o aprendiz de feiticeiro* (1996). Em 1997, o jornalista escreveu a biografia *Elza Soares: cantando para não enlouquecer* e mais tarde *O anjo da fidelidade: a história sincera de Gregório Fortunato* (2000), biografia do guarda-costas do presidente Getúlio Vargas, apontando a tese de que ele não teria sido o mandante do atentado contra Carlos Lacerda, mas sim assumido o crime para proteger o irmão mais novo do presidente, Benjamin Vargas.

Seu trabalho mais recente publicado é *Lições de Amor* (2012), um livro de memória em homenagem à Maria Freitas, sua professora de infância e uma das pessoas mais importantes para tomar gosto pela leitura. Atualmente, Louzeiro está às voltas com a edição de um livro que abordará a ressocialização de ex-detentos, que se alinha às ideias pelas quais têm lutado desde o início de sua trajetória profissional. Também planeja escrever sua

biografia, mas a idade já avançada não permite tanta agilidade. Um grupo de amigos e admiradores também se prepara para gravar um documentário sobre o autor, cujo projeto foi aprovado em edital de audiovisual do Estado do Maranhão.

3.5 O Caso Aracelli: das manchetes para o livro

Mas a verdade tem de ser arrastada pra fora das águas escuras do lago, esticada na areia pra que todos a vejam, ainda que tenha a forma nojenta de todos os moluscos. Ela é a mancha que ajuda a nos curar ou nos destruirá de uma vez por todas.

José Louzeiro¹⁴

Aracelli, meu amor – Um anjo espera a justiça dos homens teve sua primeira edição lançada no ano de 1976. O romance-reportagem retoma o caso que chocou o Brasil: a morte da menina Aracelli Cabrera Crespo, de nove anos de idade, ocorrido em Vitória, no Estado do Espírito Santo, três anos antes. Há no livro o desdobramento das investigações sobre o caso que, até então (e ainda hoje), não levou ninguém para a prisão. Os únicos condenados foram os familiares da vítima: condenados pela dor da impunidade.

A obra pode ser dividida em duas partes. Na primeira, o narrador detém-se a contar as circunstâncias do desaparecimento de Aracelli, ocorrido em 18 de maio de 1973. Na segunda, é retratada a tumultuada investigação sobre o assassinato até o sumiço do corpo de dentro do Instituto Médico Legal (IML). Logo no primeiro capítulo, são reconstituídos, com base no testemunho e nas investigações, os últimos momentos em que a menina teria sido vista em público, descrito, inclusive, um pequeno diálogo com um garoto de bicicleta. Tinha saído mais cedo do Colégio São Pedro, na Praia do Suá, por volta das 16h30, direto para o ponto de ônibus a pedido da mãe, como dissera a professora. Ficou sentada próximo à banca de revista alisando um gato. Perdeu o ônibus da Viação Penedo que a levaria para casa, em Serra, município vizinho. A descrição é minuciosa, na tentativa de fazer com que o leitor consiga construir a imagem do ambiente mais próxima do real. O texto começa com a datação: “Vitória, sexta-feira, 18 de maio de 1973”. É a última vez que ela é vista. As cenas que seguem passam pela preocupação do pai, o espanhol Gabriel Crespo Sanches, pela comoção dos amigos e vizinhos, pela busca da menina e pelas suposições sobre o que teria ocorrido.

¹⁴ *Aracelli, meu amor*. São Paulo: Prumo, 2012, p. 126.

Seis dias depois dos pais de Aracelli registrarem o desaparecimento da menina, Ronaldo Monjardim, um garoto de 15 anos, que tinha ido brincar num matagal próximo ao Hospital Infantil de Vitória, na Praia do Canto, encontrou coberto numa fenda o corpo da garota desaparecida. O cadáver estava despido, queimado e mutilado com marcas de mordidas pelo corpo. O rosto estava desfigurado por ácido. A corrosão era uma tentativa de evitar a identificação do corpo. O pai foi o primeiro a reconhecê-la no IML. A mãe, a boliviana Lola Cabrera Sanches, não tinha certeza de que aquele corpo na gaveta gelada seria de sua filha, mesmo com os exames de reconhecimento feitos pelo Instituto de Criminalística de Brasília comprovando que o cadáver era da menina desaparecida. Ressalta-se que Lola, em uma das linhas de investigação, era apontada como cúmplice do crime, pois ela teria usado a filha como “avião” para entregar drogas aos possíveis culpados de sua morte. A mãe faria parte de esquema de tráfico de cocaína entre Bolívia e Brasil, mas a hipótese foi descartada depois.

A segunda parte da obra volta-se para a busca dos culpados. A investigação somente engrena de vez quando a notícia ganha repercussão nacional. Até então, tudo era feito na morosidade burocrática da justiça capixaba. Os despautérios das investigações começam quando o superintendente de Polícia, Gilberto Barros Faria, atribui o crime a um anônimo “preto velho” que andava pela região, na tentativa de esconder o nome dos principais suspeitos, que, a essa altura, todos já sabiam ser pertencentes a famílias de grande poderio econômico do Espírito Santo. Foi o sargento Homero Dias, do Serviço Secreto da Polícia Militar, quem nominou os suspeitos publicamente: Dante de Brito Michelini, o Dantinho, filho de Dante de Barros Michelini, um cafeicultor e dono de extensas terras do estado, e Paulo Constanteen Helal, o Paulinho, filho de Constanteen Helal, empresário dos ramos hoteleiro e imobiliário na região. Tanto Dantinho quanto Paulinho eram conhecidos por seu envolvimento com drogas.

Deste ponto em diante, Louzeiro mostra as situações desencadeadas na tentativa de atrapalhar a investigação e tirar de vista o nome dos dois jovens da lista de principais suspeitos. Homero Dias, que tinha provas para chamar os dois para depor, foi retirado do caso após entregar seu relatório com as evidências ao delegado Manoel Araújo, responsável pelo inquérito. O sargento já havia comunicado à família sobre suas suspeitas. Dias foi morto tempos depois, alvejado pelas costas enquanto perseguia o traficante José Paulo de Souza, o Paulinho Boca Negra, na Ilha do Príncipe. Este, quando preso, informou à polícia que não tinha matado o sargento, mas sim um soldado da Polícia Militar, Jair de Oliveira Garcia, que o acompanhava na perseguição. Boca Negra foi esfaqueado meses depois na prisão.

Outras mortes ainda foram contabilizadas por Louzeiro na narrativa. Todas como indícios de queima de arquivo, a mando das famílias Michelini e Helal. Carlos Éboli, perito do Rio de Janeiro, que confirmaria a acusação feita por Homero Dias sobre os responsáveis pelo crime, também morre após ataque do coração. Outra morte contada na narrativa é de Fortunato Piccin, um dos “bodes expiatórios” forjados pelos suspeitos. Além dos assassinatos, um homem idoso que rondava o colégio onde Aracelli estudava é preso suspeito do crime. Também mais um “bode expiatório”.

Nesse meio tempo, o filme fotográfico com registro da descoberta do corpo e outros arquivos importantes para o inquérito haviam desaparecido. Ainda, para despistar a polícia, os pais de Aracelli começaram a receber bilhetes de um suposto sequestrador da menina, um engenheiro e advogado denominado Alexandre Stuart. A carta teria sido encaminhada a Pedro Guerreiro, amigo dos Sanches. A correspondência é reproduzida no livro:

Aracelli (Celita) está viva. Na tarde de 18 de maio foi levada por uma hora, com quem foi vista, para longe. Seu cabelo foi cortado como rapazinho e está com roupas de menino. [...] O resto é palhaçada. [...] Nós a raptamos para pedir resgate. E o resgate é de Cr\$ 100 mil, se não quiserem que aconteça com Celita o que aconteceu com Lúcia Helena. [...] Não estamos blefando. Celita está conosco e só será entregue viva se fizerem o que mandamos (LOUZEIRO, 2012, p.56).

Louzeiro, em nota de rodapé, explica que Lúcia Helena foi o nome dado pelo suposto sequestrador para a menina encontrada morta no matagal pelo garoto Monjardim na tentativa de confundir os pais de Aracelli e os policiais. Na verdade, Lúcia Helena nunca existira.

Depois da morte de Homero Dias e do pedido de afastamento de Manoel Araújo, o delegado Sebastião Ildelfonso Primo assume o inquérito, mas tem de trabalhar da estaca zero, já que os relatórios produzidos pelo sargento não chegaram às suas mãos. E novos falsos indícios apareciam em sua mesa. Recebeu de Araújo e do pai de Dantinho fragmentos de tecido que seriam da farda escolar de Aracelli. Segundo eles, os dois teriam feito uma busca na casa de Fortunato Piccin, o Nato, do círculo de amigos de Dantinho e Paulinho, também usuário de drogas, e encontrado lá o pedaço de pano. A ideia era incriminar o rapaz, que nem chegou a dar depoimento, pois morrera na Santa Casa de Misericórdia por administração de uma dose equivocada de Valium, no mesmo dia que o corpo da menina-título foi encontrado. Levantou-se outra suspeita. O pai de Nato acreditava que o filho não teria morrido por erro médico, mas sim a mando do senhor Helal, pai de Paulino, um dos provedores do hospital. Mais tarde descartou-se a possibilidade do tecido ser do uniforme da filha dos Sanches.

Ressalta-se que, ao longo da narrativa, outras personagens são apresentadas. A maioria delas representa a voz das pessoas que clamavam por justiça. Entre elas, a cigana Rita Soares, que com seus poderes místicos fazia previsões sobre os acontecimentos recentes de Vitória. Diferentemente das já citadas, esta é uma personagem fictícia na narrativa e representa na história a voz do autor José Louzeiro. Essas outras personagens costumavam se encontrar no Salão Totinho, onde todos discutiam os rumos da investigação do caso Aracelli. É necessária a referência ao cachorro Radar, animal de estimação da menina. Na narrativa, foi o cachorro que reconheceu o corpo dela na bandeja do Instituto. Para alguns autores, como Bulhões (2007), não seria um problema a introdução de personagens com esse viés ficcional mais fantástico.

Em um livro como *Aracelli, meu amor*, Louzeiro se permite mesmo inventar personagens, fazendo-os conviver com os da facticidade no trecho narrativo do verídico assassinato de uma menina de nove anos. Há, pois, uma “literatura-verdade” operando com recursos tomados de empréstimo de narrativas ficcionais e, às vezes, certa disposição fabulativa que parece não comprometer o labor jornalístico (BULHÕES, 2007, p.172).

Para outros, como Silverman (2000), uma excessiva ficcionalidade comprometeria a verdadeira proposta desse tipo de obra que se pretende a falar a verdade.

Mais prejudiciais ao romance são as previsões de uma cigana vidente, relativas aos aspectos misteriosos do caso: embora funcionais – quando o informante papagueia, como se fosse fato, as próprias suposições do autor-narrador – tal recurso dificilmente seria considerado científico, assim diminuindo mais ainda a credibilidade geral, pedra angular do romance-reportagem (SILVERMAN, 2000, p.43).

Para ajudar no caso, é encaminhado para Vitória o perito criminal Carlos de Melo Éboli, que será uma figura importante do ponto de vista da análise deste trabalho. Ele não se convenceu das histórias que havia ouvido dos policiais envolvidos no caso. Em sua investigação, começou a acreditar em ordens de fora da corporação para abafar o caso. Para ele, os principais suspeitos não mediam esforços para sumir com provas e criar evidências falsas no intuito de despistar os investigadores interessados no caso. Após escrever um relatório para o juiz Waldir Vitral, indicou o perito Asdrúbal Cabral para ajudar Ildefonso Primo nas investigações.

Ao passo que Cabral e Primo investiam no caso sem apoio de seus superiores, o deputado Clério Falcão, do MDB, trabalhava para instaurar uma Comissão Parlamentar de

Inquérito (CPI)¹⁵ na Assembleia Legislativa para elucidar o caso. Mas pouco foi efetivamente feito. Os trabalhos da comissão começaram em abril de 1975. Em seu depoimento, Cabral falou das suspeitas que tinha sobre a morte de Nato Peccin e de sua incriminação pela morte da menina, acusação sustentada pelo pai de Nato em depoimento. Quem também depôs para a comissão foi Marislei Fernandes Muniz, ex-amante de Paulo Helal, uma peça chave para a resolução do caso. Ela confessou que ele teria dado mimos à garota para conquistar sua confiança antes de levá-la para casa. Afirmou também tê-lo acompanhado ao lugar onde o corpo de Aracelli tinha sido abandonado para jogar ácido em seu rosto.

Meses depois, o corpo de Aracelli foi submetido à autópsia, comprovando que teria sido espancada em vida, estuprada, induzida ao uso de drogas, causando intoxicação exógena por barbitúrico. Foram demonstradas infiltrações equimóticas na face, suficientes para comprovar violência por ação contundente e que a causa da morte seria por asfixia. Dantinho e Paulo Helal tiveram prisão preventiva decretada em agosto de 1977 e 1980 foram a júri e condenados a cumprir dezoito anos de reclusão e o pagamento de uma multa de Cr\$ 18 mil (dezoito mil cruzeiros). Hilton Silly, juiz da 3ª Vara Criminal de Vitória, responsável pelo caso, também condenou o pai de Dantinho, Dante Michelini, a cinco anos de reclusão. Os advogados dos acusados pediram a revisão do caso, que voltou a ser investigado. O resultado foi a anulação da primeira sentença pelo Tribunal de Justiça do Espírito Santo. O juiz Paulo Copolio, que cuidou do processo, absolveu os três alegando falta de provas. O livro é encerrado com os comentários sobre o sumiço do corpo de menina do IML. Hoje o crime prescreveu, e nenhuma pessoa foi culpada e presa pela morte de Aracelli.

O Caso Aracelli foi amplamente divulgado pela imprensa local e nacional, com reportagens publicadas em jornais de Vitória como *A Gazeta*, *A Tribuna* e *O Diário*, e em emissoras de televisão, inclusive com um programa especial do Globo Repórter, da Rede Globo, em 1977. José Louzeiro estava no *Última Hora*, no Rio de Janeiro, quando começou a investigar o caso. Antes de ir pessoalmente ao Espírito Santo, pediu a um colega que averiguasse a história. E era tudo verdade.

Aí eu comecei a me interessar pelo tema, comecei ir a Vitória, ia de maneira camuflada para poder escapar, eram duas famílias envolvidas, duas famílias “donas” do estado do Espírito Santo, uma era os Helal e outra os Michelin, e eu ia de um jeito e voltava de outro, ia de avião, voltava de ônibus, de ônibus comprava a passagem e não voltava, só voltava no dia seguinte, voltava de carro, carona e assim nós conseguimos fazer toda a história. Descobri, fiz amizade com um perito

¹⁵ A CPI que investigou o caso Aracelli foi criada pela Resolução 1.330, de 15 de abril de 1975.

chamado Asdrúbal de Lima Cabral, que desde o começo ele dizia, apontava os criminosos e todo mundo negava (LOUZEIRO, 2008).

As investigações sobre o caso foram conturbadas. O jornalista maranhense, visto como pessoa indesejada, recebeu muitas ameaças. Conta, em entrevista, que um rapaz que cuidava da limpeza do hotel onde tinha se instalado, ao saber quem era ele, pediu a ele que saísse do hotel, pois era uma das propriedades da família Helal, envolvida no caso.

No lançamento do livro, já em 1976, também foi repreendido pela censura. Os implicados no caso apareciam na narrativa com nomes verdadeiros e isso agravava a situação. Foram os advogados deles que solicitaram a apreensão dos livros. O veto foi feito pelo ministro da Justiça Armando Falcão. Era uma edição de 20 mil exemplares e todos foram levados das livrarias e do depósito da editora onde estavam armazenados. José Louzeiro relata o episódio em que soube do veto durante uma tarde de autógrafo numa Feira de Livros, em Vitória.

Foi uma tremenda confusão. Uma hora antes de chegarmos, a rapaziada rica da cidade, amiga dos acusados pela morte da menina, havia pisoteado livros e ameaçado o vendedor. Depois chegou o pessoal da Censura e impediu o lançamento. Quando eu apareci recebi um papel de caderno com umas palavras escritas a lápis. O que eu considerei um bilhete mal escrito, dizia simplesmente que, por decisão “de um rádio da Brasília”, o livro estava censurado e todos os exemplares que se encontravam na banca da Praça Costa Pereira tinham sido recolhidos. Fui convidado a comparecer ao “setor competente” para maiores explicações, o que não aceitei, evidentemente, pois nada mais havia para explicar (LOUZEIRO, 1982, p.18).

Os exemplares foram primeiramente recolhidos somente no estado do Espírito Santo, continuando a circular normalmente no restante do país. Segundo o autor, somente semanas depois a censura chegou também nas outras regiões. Ainda assim, uma cópia clandestina do livro circulou, tamanho era o interesse das pessoas pelo caso.

A essa altura me sentia tão envolvido no processo antiarbitrariedade que, às vezes, julgava-me algo quixotesco. Falar de trabalhadores, de pequenos ladrões e de vítimas diretas da burguesia dava naquilo. Os grandes ladrões, aqueles que se apoderavam das riquezas nacionais, esses não sofriam os horrores de um Lúcio Flávio. Aí passei a admitir que eu vivia num mundo fantástico. [...] Se eu contar a um coleguinha norte-americano que os matadores da menina Aracelli foram condenados por um tribunal, mas estão soltos, ele achará por certo que estou brincando quando, na verdade, quem brinca por aqui é a justiça, sempre que os implicados são ricos (LOUZEIRO, 1982, p.18-19).

Os trechos da entrevista de José Louzeiro demonstram o seu interesse pela defesa dos direitos dos pobres e indefesos diante o poder dos mais ricos, que violam as leis que eles

mesmos criam e se acham acima do bem e do mal. Reforça que no Brasil a cadeia não é lugar para ricos e, como induz uma das personagens do livro, se os culpados fossem pobres, certamente já estariam presos. O jornalista se propõe a expor, desta forma, as dolorosas feridas do país, mesmo que tenha de arcar com as consequências.

4 MEMÓRIA E RESISTÊNCIA

*As penas, sejam elas quais forem,
tornam-se suportáveis se as narrarmos
ou fizermos delas uma história.*

Isak Dinesen

A literatura produzida durante a Ditadura civil-militar brasileira constitui-se também de narrativas que tomaram para si um posicionamento combativo através da denúncia social, tornando a escrita sua resistência. A atuação dos romances-reportagem teve como intuito vencer o controle e o silêncio forçado diante da censura aos meios de comunicação e às manifestações artísticas, instalada no país naquele momento. Novas versões dos acontecimentos tomam as páginas desses livros fazendo entender que o jornalista/escritor tem um papel social e histórico: o de registrar fatos e construir a memória através da documentação.

A análise a que se empreenderá daqui em diante será no esforço de compreender a importância de obras como *Aracelli, meu amor* na construção de um legado para a sociedade brasileira. Servindo como testemunhos de uma época, não só esta mas como também outras narrativas do gênero servem como instrumentos fundamentais na redemocratização do país, na luta por direitos antes cerceados, dando oportunidades especialmente àqueles que não eram abraçados pelos interesses do governo.

Ressalta-se que revisitar livros do gênero representa um resgate da memória. Porém, mais do que introduzir o ocorrido nesse período de repressão, um novo olhar para eles possibilita reflexões sobre a história do país e as implicações na sociedade, como forma de pensar o devir. Entendendo o romance-reportagem também como uma narrativa midiática, atrela-se a ele o conceito de memória jornalística, uma ferramenta dentro do universo das mídias para a revisão do passado (e para uma perspectiva do presente). O jornalismo não se limita apenas àquilo que acaba de ocorrer, mas há uma preocupação em ponderar ou sugerir novas interpretações acerca de um acontecimento já noticiado. A recontextualização no âmbito da contemporaneidade e a atualização do tema são questões reforçadas por Jacques Le Goff (1990) ao considerar a memória capaz de conservar informações ou impressões entendidas como do passado e atualizá-las. O Jornalismo – ao lado da Antropologia, da História e da Sociologia –, através de uma narrativa de testemunho, terá papel fundamental na construção e democratização de uma memória social.

4.1 Horizontes conceituais sobre memória

*A memória é a consciência
inserida no tempo.*

Fernando Pessoa

Tem se observado nas últimas décadas um crescente interesse das Ciências Humanas e Sociais pelo estudo da “memória” e suas implicações em diversos aspectos da sociedade, como da cultura popular, da história, dos hábitos e costumes, da política, das crenças religiosas, entre outros. Andreas Huyssen (2000) comenta que esse interesse em revisitar o passado tem se tornado ainda mais habitual.

Um dos fenômenos culturais e políticos mais surpreendentes dos anos recentes é a emergência da memória como uma das preocupações culturais e políticas centrais das sociedades ocidentais. Esse fenômeno caracteriza uma volta ao passado que contrasta totalmente com o privilégio dado ao futuro, que tanto caracterizou as primeiras décadas da modernidade do século XX (HUYSSSEN, 2000, p.9).

A pesquisadora argentina Beatriz Sarlo (2007) introduz o conceito de pós-memória, a partir de seu entendimento sobre a memória mediada através de relatos feitos por aquelas pessoas ou grupos que presenciaram determinado acontecimento, estabelecendo uma relação de posteridade com a memória. São memórias de uma segunda ou terceira geração. Segundo ela, a recuperação do passado lida com “conflitos e contradições característicos da análise intelectual do discurso sobre o passado e seus efeitos sobre sensibilidade”, considerando dois lados, memória e história (SARLO, 2007, p.92).

As bases do conceito de uma memória social, um dos principais meios de se abordar questões sobre o tempo e a história, tangem as ideias difundidas por Maurice Halbwachs que, em 1925, elaborou uma espécie de “sociologia da memória coletiva”, da qual muitos autores como Pierre Nora (1984), Michel Pollak (1989 e 1992) e Paul Ricoeur (1997 e 2007) irão estabelecer diálogos interessantes.

Na esteira dos postulados de Halbwachs (2006), convivem no âmbito social memória individual e memória coletiva. Segundo o sociólogo francês, a primeira implica a existência da segunda, uma vez que as lembranças individuais não existem se apartadas do meio social. Mas as memórias individuais não se confundem com a memória coletiva. Em síntese, para se lembrar, precisa-se do outro. Assim, dispõe que a memória individual tem base no que denomina de “intuição sensível”, um estado de consciência que a distinguirá das percepções

em que entram elementos do pensamento social e que está sempre no presente, sendo incapaz de se recriar espontaneamente, pois “nossas percepções do mundo exterior se sucedem seguindo a mesma ordem de sucessão dos fatos e fenômenos naturais” (HALBWACHS, 2006, p.60).

Ao examinar a memória individual, o autor esclarece que, para evocar o passado, se faz imperativo tomar de empréstimo as lembranças dos outros, haja vista que a memória está limitada em um tempo-espaço, fazendo o sujeito lembrar apenas do que viu, ouviu, sentiu ou fez. Serão os outros que completarão as lembranças de um indivíduo. Assim, a memória individual dá-se a partir de um ponto de vista sobre a memória coletiva, considerando as flutuações, transformações e mudanças constantes (HALBWACHS, 2006). O autor explica, contudo, que é importante observar o lugar que o sujeito ocupa dentro do grupo e das relações que mantém com outros ambientes, e entende que, por isso mesmo, haverá uma diversidade de compreensões sobre determinado instrumento comum.

A sucessão de lembranças, mesmo as mais pessoais, sempre se explica pelas mudanças que se produzem em nossas relações com os diversos ambientes coletivos, ou seja, em definitivo, pelas transformações desses ambientes, cada um tomando em separado, e em seu conjunto (HALBWACHS, 2006, p.69).

Assim, quando uma pessoa evoca a lembrança de um acontecimento que não presenciou ou teve participação, será necessário se prender à memória dos outros, pois essa será a única fonte que possuirá sobre o fato ocorrido. Um exemplo é quando pensamos em um brasileiro que nasceu no período da redemocratização da política brasileira, não tendo vivido sob o regime civil-militar. Para “rememorar” o período do golpe de 1964 e da Ditadura que o seguiu, temos de buscar as lembranças de pessoas que participaram desse momento. Só a partir de então, haverá certa propriedade para falar sobre o assunto, pois pesquisa-se nos livros, assisti-se a um programa na televisão ou ouviu-se o testemunho de alguém que viveu naquele período. Essas lembranças coletivas farão parte das lembranças individuais desse sujeito que busca outras memórias, posto que ele também faz parte desse grupo.

Em seu livro, Halbwachs (2006) destaca que as lembranças, em sua forma e conteúdo, são definidas pelos contextos em que se apresentam, podendo ser reconstruídas ou simuladas a partir da percepção de outras pessoas, da imaginação sobre o que teria ocorrido ou pela internalização de uma memória histórica. Segundo ele, “a lembrança é uma imagem introduzida em outras imagens, uma imagem genérica transportada ao passado” (HALBWACHS, 2006, p.93). Ressalta-se que a lembrança é que reconstitui o passado, cujas

imagens já foram alteradas, com base em informações do presente dadas por outros sujeitos pertencentes ao mesmo grupo, o que reforça a ideia de que a memória individual encontra-se apoiada às percepções advindas da memória coletiva e de uma memória histórica.

Partindo desse contexto é que Halbwachs (2006, p.73) delimita duas memórias distintas, a pessoal e a social, ou, por assim dizer, a autobiográfica e a histórica: “A primeira receberia ajuda da segunda, já que afinal de contas a história de nossa vida faz parte da história em geral”. Mas uma ressalva é importante: a memória se apoia numa história vivida e não em uma história apreendida. Assim, para o teórico, história não é apenas uma sucessão de acontecimentos datados, mas sim aquilo que torna esses momentos diferentes um dos outros, apresentados nos compêndios de forma resumida e sistêmica. A memória, ao contrário, tem um fluxo mais contínuo e denso, sendo a base da formação de identidade de um povo.

Em resumo, o autor afirma:

A história é a compilação dos fatos que ocuparam maior lugar na memória dos homens. No entanto, lidos nos livros, ensinados e aprendidos nas escolas, os acontecimentos passados são selecionados, comparados e classificados segundo necessidade ou regras que não se impunham aos círculos dos homens que por muito tempo foram seu repositório vivo. Em geral a história só começa no ponto em que termina a tradição, momento em que se apaga ou se decompõe a memória social (HALBWACHS, 2006, p.100-101).

Retomando a ideia de que as memórias individuais são constituídas dos empréstimos que os sujeitos fazem de seus ambientes e que as memórias coletivas são as lembranças compartilhadas por um grupo e repassadas de geração a geração, pode-se concluir que a memória é um fenômeno coletivamente construído, submetido a mudanças constantes, mas que mantém algo de invariante. Para que se tenha esse beneficiamento a partir da memória alheia, não bastam apenas os testemunhos. É imprescindível que haja também pontos em comum entre as memórias de tal forma que a reconstituição das lembranças possa ser feita sobre uma base comum (HALBWACHS, 2006).

Umberto Eco, em seus *Seis passeios pelos bosques da ficção* (1994), afirma que as pessoas não vivem o presente imediato, pois dependem das memórias individuais e coletivas. Para ele, “nosso relacionamento perceptual com o mundo funciona porque confiamos em histórias anteriores. (...) Aceitamos como verdadeira uma história que nossos ancestrais nos transmitiram, ainda que hoje chamemos estes ancestrais de cientistas” (ECO, 1994, p.137).

Jacques Le Goff, em sua obra *História e Memória* (1990), concentrando-se especialmente na questão da memória oral, entende que “a memória, como unidade de conservar certas informações, remete-nos em primeiro lugar a um conjunto de funções psíquicas, graças às quais o homem pode atualizar impressões ou informações passadas, ou que ele represente como passadas” (LE GOFF, 1990, p.423). Assim, memória seria sinônimo de poder. Para ele, a memória coletiva corresponde às questões das sociedades desenvolvidas ou em vias de desenvolvimento, das classes dominantes ou dominadas, que travam uma constante luta pelo poder ou pela vida, pela sobrevivência ou pela promoção. Deve-se trabalhar de tal maneira que a memória coletiva sirva para a libertação e não para a servidão dos homens.

Além disso, encara a memória como um “elemento essencial do que se costuma chamar de identidade, individual ou coletiva, cuja busca é uma das atividades fundamentais dos indivíduos e das sociedades de hoje, na febre e na angústia” (LE GOFF, 1990, p.476). Destarte, a identidade busca nessa memória um suporte para sua existência. É a partir da reconstrução das memórias que o indivíduo determina seu lugar no meio social e as relações que manterá com o outro.

Essa identidade é construída muito em função do que Paul Ricoeur (2007) considera de *Reminiscing*¹⁶. Segundo ele, trata-se de um fenômeno que “consiste em fazer reviver o passado evocando-o entre várias pessoas, uma ajudando a outra a rememorar acontecimentos ou saberes compartilhados, a lembrança de uma servindo de *reminder* para as lembranças da outra” (RICOEUR, 2007, p.55).

Em seu trabalho, entretanto, fala de um cruzamento da problemática da memória e da identidade, tanto coletiva como pessoal. Retomando a questão do poder abordada por Le Goff, introduz o conceito de memória manipulada, considerando que por meios das relações de força, versões da memória e esquecimento são construídas e forjadas. Destaca-se que as manipulações da memória são inseridas nas tentativas de expressões públicas de identidades e memórias. Ricoeur (2007) entende que as fragilidades da identidade interferirão na memória.

¹⁶ A ideia advém dos três modos mnemônicos (*Reminding*, *Reminiscing* e *Recognizing*) estabelecidos na obra mestra de Edward Casey, *Remembering. A Phenomenological Study* (1987). O primeiro termo refere-se à questão da recordação na interioridade (associações) e na exterioridade (fotos, cartões, livros, jornais) que advertem contra o esquecimento no futuro. O terceiro trata-se do processo de reconhecimento ou de estar reconhecendo, destacando certas particularidades de objetos e/ou pessoas conhecidas em um tempo anterior, ou seja, conduz a apreensão que se teve desse tempo passado para ser reconhecido no tempo atual. O entendimento desses três fenômenos é fundamental para dar sentido da história de vida dos sujeitos, estabelecendo novos parâmetros que são validados por sua memória.

A primeira causa de fragilidade está relacionada ao tempo, ao passo em que se põe em dúvida a continuidade de uma identidade no futuro. A segunda fragilidade situa-se no confronto com o outro, em que a identidade é forjada pelas relações sociais. A terceira, que mantém relação com a segunda, diz respeito à herança violenta fundadora. Para Ricoeur (2007, p.97), toda comunidade histórica nasce de uma guerra, em que os vencedores impõem seus traços simbólicos aos perdedores. “Assim, os mesmos acontecimentos podem significar glória para uns e humilhação para outros”.

Michel Pollak (1992), quando trata da ligação entre memória e identidade social, retoma alguns conceitos de Halbwachs, considerando que, quando da solidificação da memória, muitos elementos da história passam a fazer parte da essência de cada pessoa, tornando-se elemento de identidade. Para ele, a memória é um fenômeno construído de forma consciente ou inconsciente a partir de um trabalho de organização das lembranças. Logo, quando se trata de memória herdada (coletiva, na visão de Halbwachs), diz-se que “há uma ligação fenomenológica muito estreita entre a memória e o sentimento de identidade” (POLLAK, 1992, p.204).

Dessa forma, entende-se que:

a memória é um elemento constituinte do sentimento de identidade, tanto individual como coletiva, na medida em que ela é também um fator extremamente importante do sentimento de continuidade e de coerência de uma pessoa ou de um grupo em sua reconstrução de si (POLLAK, 1992, p.204).

O autor adverte, contudo, que não se pode construir uma imagem isenta de mudanças, pois isso dependerá também do outro. Segundo o sociólogo, a identidade é um fenômeno que se produz em referência aos critérios de aceitabilidade, de admissibilidade e de credibilidade por meio de processo de negociação. Doravante, memória e identidade são valores que podem ser disputados em conflitos sociais, especialmente naqueles em que há questões políticas envolvidas.

Em seu ensaio, Pollak (1992) considera que a memória, quer individual, quer coletiva, é constituída por três elementos: *acontecimentos*, *pessoas* e *lugares*. Em relação aos *acontecimentos*, percebe-os de dois modos: aqueles vividos pessoalmente e os vividos por tabela, estes são acontecimentos dos quais as pessoas não participaram, mas que, por conta do sentido de pertencimento e de identificação e também pela importância do fato, seria

impossível saber, no imaginário, se houve ou não sua participação. É graças a essa identificação com o passado que Pollak refere-se à “memória herdada”.

A esses acontecimentos vividos por tabela vêm se juntar todos os eventos que não se situam dentro do espaço-tempo de uma pessoa ou de um grupo. É perfeitamente possível que, por meio da sociabilização política, ou de sociabilização histórica, ocorra um fenômeno de projeção ou de identificação com determinado passado, tão forte que podemos falar numa memória herdada (POLLAK, 1992, p.201).

Ao se pensar no contexto histórico ao qual este trabalho se detém, a produção jornalística e literária da década de 1970, desde os livros-reportagem, como também as biografias e os livros de memória, que retratam as consequências da arbitrariedade do poder militar durante a Ditadura brasileira, são exemplos de acontecimentos que, de uma maneira ou de outra, traumatizaram a sociedade da época de tal forma que mesmo hoje, 30 anos depois do fim do regime, os sentimentos de repulsa, de resistência e de solidariedade que vigoravam são continuados com certo grau de identificação. Durante o processo de impeachment de Dilma Rousseff, por exemplo, muitas pessoas temiam que um regime militar se instalasse novamente no país.

Quando se trata de *pessoas*, o sociólogo austríaco considera também aquelas “frequentadas por tabelas”, mas que estão fortemente presentes na história, ainda que não tenham convivido no mesmo espaço-tempo dos indivíduos que narram. Ainda no contexto da ditadura, não é preciso ter convivido com os generais que presidiram o Brasil para conhecê-los. Um último elemento está relacionado aos *lugares*, que pode ser algo mais próximo, como um lugar presente na infância de uma pessoa, ou mesmo um monumento público que traz à baila lembranças coletivas de comemoração, por exemplo. Há também os lugares mais longes, fora do espaço-tempo do indivíduo, que “podem constituir lugar importante para a memória do grupo, e, por conseguinte, da própria pessoa, seja por tabela, seja por pertencimento a esse grupo” (POLLAK, 1992, p.202).

Ao abordar a questão do lugar, Pollak retoma o conceito de “lugares de memória” estabelecido por Pierre Nora (1993). Segundo este, a existência desses lugares se dá por acreditar que não há mais “meios de memória”. Assim, há um maior interesse pelos sentimentos sociais e por afirmação de identidade do que manter relação com uma memória espontânea, sendo necessário criar arquivos, manter aniversários, organizar celebrações, pronunciar elogios fúnebres, notariar atas, atividades vistas como ações não naturais.

Nora (1993) defende a oposição entre memória e história, e estabelece algumas diferenças. Para ele, a história é a reconstrução incompleta do que não existe mais, uma representação do passado; enquanto a memória é atual, um vínculo vivido no presente. A memória aceita qualquer tipo de lembrança, já a história tende a ser analítica e busca a criticidade. Ainda, a memória “emerge de um grupo que ela une” e se enraíza no concreto; a história é universal e tem relação com tempo, com a evolução e com as relações das coisas. “Menos a memória é vivida do interior, mais ela tem necessidade de suportes exteriores e de referências tangíveis de uma existência que só vive através delas. Daí a obsessão pelo arquivo que marca o contemporâneo” (NORA, 1993, p.14).

No seio dessa observação, o historiador explica que as sociedades-memórias – a Igreja, a família, o Estado, a escola –, responsáveis por conservar e repassar as tradições para as futuras gerações, estão em crise devido ao fenômeno da mundialização, da democratização, da massificação, da mediatização.

Mas também há em Nora (1993) a ideia de que os lugares de memória ultrapassam a barreira do físico, estabelecendo também no sentido material, simbólico e funcional, que coexistem sempre. Esse pressuposto leva Ana Regina Rêgo (2014) a considerar o jornalismo como um lugar de memória, tendo em vista que o texto jornalístico, mesmo situado no passado, fala de um presente, reunindo os três aspectos (material, funcional e simbólico) responsáveis pela consolidação do lugar mnemônico e, dessa forma, possibilitando a este campo da comunicação tornar-se influente na conformação da memória coletiva e no imaginário simbólico de um povo. Para ela, o jornalismo:

possui na contemporaneidade específica influência no processo de consolidação de memória, o que aumenta a responsabilidade dos profissionais em construir um discurso jornalístico que, para além de perseguir a objetividade e de tentar uma impossível imparcialidade, possa se aproximar e refletir a realidade, como também possibilitar reflexões sobre a mesma, de modo que não sejam construídas cortinas que não permitam a visibilidade dos acontecimentos, tal qual aconteceram (RÊGO, 2014, p.21).

Diante do exposto, convém trazer as contribuições de Marialva Barbosa (2006) que insere os meios de comunicação nesse fluxo de relações entre história e memória. Para ela, as mídias impressas, por exemplo, como fonte, immortalizam uma visão do passado que pretende ser um retrato de uma época, ao mesmo tempo em que os meios de comunicação utilizam o passado de forma simbólica em seu discurso, como testemunho. Ela ressalta ainda a questão

do esquecimento, mostrando que ele é comandado no jogo dialético da memória. A autora concorda que a memória só é possível a partir do esquecimento.

E quando se fala em esquecimento, há de se apoiar nas ideias de Ricoeur (2007). O trato do esquecimento se dá, em sua teoria, por meio dos conceitos de memória impedida, memória manipulada e de esquecimento comandado, a partir de uma perspectiva de usos e abusos da memória. A primeira está diretamente relacionada com o inconsciente freudiano e tem um sentido mais “patológico”, no qual a memória é tida como doente/ferida, que aprisiona o indivíduo ao passado, e encontra obstáculos para que novas versões sejam reconstruídas no consciente, impedindo que o trauma se torne um passado memorável. O mesmo pode ocorrer com a memória coletiva, quando um grupo social tenta minimizar, ocultar estados dramáticos de sua história.

A memória manipulada encontra-se no plano da narratividade, pois nela é imprescindível uma seleção, já que não se pode lembrar-se de tudo, e nem se pode de tudo esquecer. “Alcançamos, aqui, a relação estrita entre memória declarativa, narratividade, testemunho, representação figurada do passado histórico” (RICOEUR, 2007, p.455), em que se lança mão de artifícios de esquecimento, ao passo que para narrar um acontecimento será necessário não narrar outros. Estratégia que é utilizada na historiografia e no jornalismo quando por questões ideológicas, por exemplo, será dado importância maior a um fato em detrimento de outro. Ele alinha-se à questão da “memória enquadrada”, de Henry Rousso, quando aponta “a história do tempo presente” destacando as discussões possibilitadas à historiografia em que se colocam frente a frente relatos escritos e de testemunhas vivas sobre os acontecimentos. As manipulações da memória mantêm relação com os fenômenos ideológicos.

Para Todorov (2000), a memória manipulada é característica especialmente dos regimes totalitários, mas não só deles, de todos os devotos da glória. Diz o autor que a memória é prestigiada pelos inimigos do totalitarismo ao ponto de perceberem que a reconstrução do passado passou a ser concebida como um ato de oposição ao poder. Afirma que as vítimas têm o direito de se fazer queixas, de reclamar e protestar. Assim, é necessário um trabalho de seleção e combinação dos fatos não em busca da verdade, mas do bem. Segundo ele, a memória não se opõe ao esquecimento, mas implica nele, já que recordar é selecionar fatos, dizer o que deve ser esquecido. Todorov entende que se deve “extrair das lembranças traumatizantes o valor exemplar, que apenas uma inversão da memória em projeto pode tornar pertinente. Enquanto o traumatismo remete ao passado, o valor exemplar orienta para o futuro” (RICOEUR, 2007, p.99).

Por fim, o esquecimento comandado, institucionalizado política e socialmente por meio da anistia (que busca a paz cívica e a reconciliação entre inimigos), é gerido a partir de negociações tácitas de *o quê esquecer e como esquecer*. Para Ricoeur, a anistia equivaleria a uma amnésia comandada.

Uma última reflexão pertinente a fazer refere-se ao *dever de memória* e que recai sobre a memória manipulada. O dever da memória, que está ao lado do trabalho de luto e do trabalho de memória, é considerado uma reivindicação das vítimas, um apelo à justiça que a sociedade deve a elas. “É a justiça que, ao extrair das lembranças traumatizantes, seu valor exemplar, transforma a memória em projeto”. A justiça, como imperativo do dever de memória, entre todas as virtudes, “é a que, por excelência e por constituição, é voltada para outrem” (RICOEUR, 2007, p.101). Há também uma referência à dívida, pois devemos o que somos, em parte, às gerações passadas. O dever da memória, ainda, é uma “prioridade moral” a quem sofreu com as imposições históricas e sociais dentro de uma relação ideológica do discurso de poder. Entende-se, por fim, que trazer à tona as recordações imprime o julgamento dos fatos para se alcançar a verdade e possibilitar que as vítimas sejam retratadas.

Dentro da proposta deste trabalho, entende-se que José Louzeiro traduz no subtítulo da obra *corpus* a ideia de um dever de memória que as narrativas dos romances-reportagem sempre almejavam. *Aracelli, meu amor – um anjo espera a justiça dos homens*, bem como muitas obras do gênero produzidas na década de 1970, serão, como delineado ao longo deste tópico, uma reclamação dos direitos, um pedido de retratação pelos males causados a incontáveis brasileiros que foram humilhados, feridos e mortos pelas arbitrariedades cometidas durante o regime autoritário e antidemocrático. É a partir desse aspecto que se empreenderá, a seguir, as discussões sobre a importância e o legado dos romances-reportagem do escritor e jornalista maranhense José Louzeiro para a sociedade brasileira.

4.2 Narrativas: uma questão de perspectiva

*Para quê um blá-blá-blá interminável
se os fatos são a nossa melhor ficção.*

W. H. Auden

Como esclarecido nos capítulos anteriores, o romance-reportagem será um dos instrumentos utilizados pelos jornalistas como forma de driblar a censura para dar vazão a

informações omitidas ou desvirtuadas especialmente pelos órgãos do governo durante a Ditadura civil-militar instaurada no país em 1964, a partir de um diálogo entre o jornalismo e a literatura. Como bem define Cosson (2001, p.11), trata-se de “narrativas, nas quais fatos comprováveis, à maneira de uma reportagem, apresentam-se vestidos com técnicas narrativas tipicamente ficcionais”.

O que importa aqui não é investigar a estrutura textual sob a qual são construídos esses textos, mas perceber como tais narrativas influenciaram o comportamento da sociedade desde a publicação dos romances-reportagem até os dias presentes, bem como seu posicionamento diante à exposição de fatos que abordam uma realidade camuflada pelo poder vigente à época. Questões sobre memória, poder, ideologia e discurso serão importantes nesse momento. Identificar, portanto, as representações instituídas pela sociedade a partir da dessas narrativas é fundamental para alcançar o objetivo principal desse estudo.

Cabe ressaltar que a narrativa tem sido objeto de reflexões teórico-metodológicas nos mais diversos campos do saber, passando pela Linguística e Literatura, pela História, pela Filosofia, pelas Artes e pelas Ciências da Comunicação, por exemplo. Um debate que supera a questão de real e ficcional, mas que está atrelado principalmente à linguagem, ao discurso, à memória e à representação. Roland Barthes (1976) comenta que todos vivem rodeados pelas narrativas, que se encontram incontáveis tipos pelo mundo. Segundo ele, a narrativa se manifesta de forma oral, escrita ou mesmo por gestos, considerando qualquer matéria elemento para construção de uma, e pode estar no filme, no livro, no cinema, na pintura, nas histórias em quadrinho, na conversação. “A narrativa está presente em todos os tempos, em todos os lugares, em todas as sociedades; a narrativa começa com a própria humanidade; não há, não há em parte alguma, povo algum sem narrativa” (BARTHES, 1976, p.19).

O filósofo búlgaro-francês Tzvetan Todorov se debruçou sobre a teoria da narrativa com bases literárias, propondo o termo “narratologia” para assinalar os estudos sobre sua estrutura e seus elementos. Em *As Categorias da Narrativa Literária* (1976), apresenta uma teoria que bebe da análise do discurso e tem forte influência de correntes estruturalistas, na qual o meio social torna-se princípio fundamental nas relações entre os sujeitos. Delimita dois níveis para uma análise da narrativa: a história e o discurso.

A narrativa é história, pois é vista com um conjunto de acontecimentos desenvolvidos pelas personagens, compreendendo uma lógica de ações e uma sintaxe dessas personagens, que se confundem com os da vida real, contadas por meio de uma obra de arte, por um filme ou mesmo de um testemunho de relato oral. A narrativa também é entendida

como discurso, uma vez que remete a um narrador e seu ponto de vista e a um leitor que fará sua interpretação do relato. Importa, assim, o modo como esse acontecimento será narrado.

No campo da filosofia e da história, Ricoeur (2010) abre caminhos para novas conceituações sobre a narrativa. Em sua perspectiva, com base nas concepções aristotélicas, a narração está atrelada ao tempo, visto que o sujeito somente percebe a passagem do tempo através da narração; logo os eventos só ganham importância no contexto do relato. O tempo construído em função de *mimesis discursiva*, só pode ser apreendido por meio da narrativa – ficcional ou histórica –, e por seu ciclo hermenêutico: prefiguração, configuração e refiguração. A narrativa ficcional e da história, mesmo estruturalmente diferentes, têm em comum o fato de contribuírem para o desenho da condição histórica de um grupo.

As narrativas e os relatos somente ganham importância quando tornam inelegíveis as circunstâncias e o contexto dos acontecimentos. Segundo Ricoeur, esses relatos possuem duas dimensões: uma cronológica que se refere à continuidade da história, mantendo relação com o que chama de trama narrativa; e uma dimensão atemporal, que vai a simples sucessão dos eventos, mas perpassa a significação desses episódios, portanto um ato reflexivo em que se introjeta a noção de ponto de vista do narrador. Desta forma, considera a narrativa como um “ato judicatório”, em que narrar implica em selecionar, escolher e priorizar partindo de um julgamento reflexivo sobre os eventos narrados. Por considerar a narrativa como uma mimese da realidade, não tem como pretensão a simples cópia, mas buscar trazer novos significados em relação aos valores e à memória cultural dos interlocutores. Há nisso uma intencionalidade. Narrar pressupõe argumentação, no sentido de provocar os mais diversos efeitos em seu destinatário.

Sob o viés dos processos comunicativos, o jornalista Luiz Gonzaga Motta (2013) define as narrativas como “um modo de expressão universal, que atravessa o jornalismo, o cinema, a telenovela, a fotografia, a publicidade, o conteúdo das novas mídias etc.” (MOTTA, 2013, p.9). Nesse grupo de narrativas da comunicação englobam-se aquelas fictícias e as fáticas, as primeiras, tomadas como ilusórias, não verdadeiras, inventadas, como os filmes, por exemplo; as outras, realistas, que reivindicam uma fidelidade ao real e à autenticidade histórica.

Em seu trabalho *Análise crítica da narrativa*, estabelece uma teoria da narrativa que bebe dos postulados por Paul Ricoeur, privilegiando a enunciação narrativa, de modo que esse enunciado tem mais valor agregado que a própria narração. A partir de uma perspectiva antropológica e cultural, o autor compreende esse enunciado como elo entre os interlocutores

envolvidos na coconstrução de sentidos sobre o mundo através da linguagem, cuja estratégia enunciativa “visa atrair, envolver e convencer o interlocutor, trazê-lo para o jogo da coconstrução compartilhada de sentidos (ainda que muitas vezes essa cooperação possa ser conflituosa)” (MOTTA, 2013, p.11). A narrativa é, portanto, um dispositivo argumentativo produtor de significados, uma construção de sentidos por performances linguísticas, em que se encontram, de um lado, argumentos para envolver o interlocutor, e do outro, correlações de poder e disputas pela interpretação do sentido público dos eventos.

Essa construção de sentido de que fala Motta se desdobra na afirmação que o autor faz sobre representação e apresentação do mundo. Segundo ele, as narrativas propiciam a entender as relações simbólicas do homem com a sociedade, só existindo dentro de um contexto. Como afirma, “as narrativas não representam simplesmente a realidade: elas apresentam e organizam o mundo, ajudam o homem a construir a realidade” (MOTTA, 2013, p.34). Assim, indivíduos e nações são criados através dos conflitos e enfrentamentos sociais e simbólicos de narrativas factuais ou imaginárias que ajudam instituir identidades e sociedades.

Em sua narratologia, Motta entende que é importante esclarecer as diferenças entre representações factuais e fictícias do mundo. Defende que nas variadas formas de expressão o homem viola as fronteiras entre o fático e o fictício, possibilitando que um penetre na representação do outro. É nos discursos midiáticos que esse entrelaçamento entre o real e o irreal se sobressai. Assim, se questiona: a vida imita a arte ou é o contrário que se estabelece? Retomando a questão dos sentidos, ressalta a intencionalidade dos interlocutores e de seus discursos no ato de comunicação.

Tangendo a teoria de Todorov, declara que “há uma vontade ontológica de criar sentido em toda ação discursiva e em todo o ato narrativo” (MOTTA, 2013, p.38). Tem-se que a trama narrativa elaborada pelo narrador constitui-se de uma sequência de fatos com uma estratégia enunciativa. Deste modo:

O que distingue a narrativa ficcional da narrativa de realidade é a vontade de sentido que se estabelece entre os interlocutores na relação comunicativa, o protocolo relativo da *veridicção*. Se o desejo é traduzir fielmente o real, o narrador organiza natural e espontaneamente sua narrativa de maneira *dessubjetivada*, aproxima seu discurso do referente com a finalidade de convencer o destinatário que está relatando a verdade, relatando o mundo *tal qual ele é* (MOTTA, 2013, p.39, grifos do autor).

Com um produto jornalístico, por exemplo, fica estabelecido um pacto entre o leitor e o jornalista-narrador. Comprar um jornal, diz o autor, implica na confiança que o leitor tem nas histórias relatadas no produto, tidas como verdadeiras. Tanto as narrativas jornalísticas como as historiográficas tem essa organização discursiva de *veridicção*; são relatos objetivos que pretendem se aproximar do real. Motta (2013) ressalta que a linguagem objetiva utilizada como recurso nesses textos propicia a *dessubjetivação* do real, tornando o fato ainda mais crível.

Especificamente sobre a narrativa jornalística, esclarece que a análise desse tipo de relato “é um meio caminho entre a análise literária (ficcional) e a análise da narrativa histórica (fática), integrando elementos dessas duas vertentes em uma síntese narrativa nova e singular, que precisa dar conta da complexidade semiótica da comunicação jornalística” (MOTTA, 2013, p.100).

Numa perspectiva muito próxima à de Motta, o professor Muniz Sodré (2009), em *A Narração do Fato – Notas para uma teoria do acontecimento*, aponta as semelhanças e diferenças entre a narrativa literária e a narrativa jornalística, afirmando haver entre elas uma fronteira. Para isso, refere-se à construção textual jornalística como um gênero sociodiscursivo, em que se observa a construção de sentidos a partir de uma situação comunicativa contextualizada com base em experiências de um grupo de sujeitos linguísticos. Passa a entender a narrativa como um enunciado narrativo.

A respeito, assinala o enunciado como “resultado da ação, o produto fechado ou acabado da prática social de linguagem ou discurso, que tem forma verbal, visual, audiovisual, etc”. Vincula ainda o conceito de enunciação, referindo-se a ela como um “ato comunicativo que gerou o enunciado, portanto, às circunstâncias de tempo, lugar e sujeito, necessárias à produção da fala” (SODRÉ, 2009, p.175). Completa sua reflexão o conceito de discurso, especialmente o informativo, quando leva em conta a narrativa jornalística. Assim, “discurso é mesmo, em linhas gerais, o funcionamento da linguagem, portanto, o lugar da intersubjetivação ou de formação do laço social”. É também “realidade em construção, geradora de sentido para o que se apresenta como social e semanticamente fragmentado” (SODRÉ, 2009, p.141). Em suma, um lugar de produção de sentidos, ideológico e heterogêneo, onde os enunciados, inseridos em um contexto, terão valor sociocomunicativo. Isso faz do discurso um “fato social”, considerado o espaço e o tempo na qual é manifestado.

4.3 Denúncia, testemunho e resistência em *Aracelli, meu amor*

Com as bandeiras nas ruas
Ninguém pode nos calar

César Teixeira¹⁷

Ao analisar a narrativa de José Louzeiro, a crítica aponta características peculiares a sua obra como a denúncia social, o realismo do registro narrativo, contornos de uma linguagem objetiva, o estilo jornalístico, o seu caráter testemunhal e, porque não, de memória. É certo que muitos olham para a produção do romance-reportagem com uma perspectiva mais voltada para o romance, e deixam de lado o horizonte narrativo, o que provoca certo esquecimento da sua condição de gênero autônomo (COSSON, 2001). O romance-reportagem é, portanto, um modo de narrar que retoma o discurso social.

Para Todorov, no ensaio *El origen de los géneros* (1996), o gênero é a codificação de propriedades discursivas. Estas, por sua vez, são características do discurso que se evidenciam pelo aspecto semântico do texto, pelo seu aspecto sintático (a relação das partes entre si), de seu aspecto pragmático (relação entre os usuários), ou pelo seu aspecto verbal (referente à materialidade dos signos). “A diferença entre um ato de fala e outro, assim como entre um gênero e outro, pode situar-se em qualquer desses níveis do discurso” (TODOROV, 1996, p.53, tradução nossa)¹⁸. Tomando como base o elaborado por Todorov, Cosson propõe que a análise do gênero romance-reportagem seja feita levando em consideração a leitura desses níveis. Logo, quando se fala na obra de José Louzeiro, a verdade factual colocada no texto ocorre em nível semântico, enquanto a denúncia social ocorre em nível pragmático. Ressalta-se, que considerando a diegese, o romance-reportagem é verdadeiro porque é embasado em fatos da realidade, como se verifica também nas notícias apresentadas nos jornais.

Como o romance-reportagem é constituído, na maioria das vezes, sobre fatos retirados das manchetes de primeira página de jornal, a *verdade*, que o marca semanticamente, é também *factual*. Todavia, a teia da faticidade do romance-reportagem apoia-se mais na mímesis e na verossimilhança que na veracidade e no cruzamento dos fatos (COSSON, 2001, p.36, grifos do autor).

Observando o cenário sociopolítico brasileiro durante a Ditadura civil-militar no Brasil, a narrativa de *Aracelli, meu amor*, expõe, portanto, questões marcadas pela denúncia

¹⁷ Trecho da canção “Oração Latina”.

¹⁸ “La diferencia entre un acto de lenguaje y otro, y, también entre un género y otra, puede situarse en cualquiera de estos niveles del discurso”.

social, vista por Cosson (2001) como uma das características pragmáticas do romance-reportagem. Como relatado, a obra de José Louzeiro mostra, para além do brutal assassinato da menina de nove anos (nível semântico), os bastidores de uma política manipulada pelos interesses pessoais de quem detinha o poder econômico da capital capixaba. A denúncia social é evidente ao longo da leitura do texto, mesmo com os traços ficcionais. Sabe-se que, apesar de essas características, a obra foi retirada de circulação pela censura a pedido dos advogados dos três suspeitos de ter cometido o crime, pertencentes a famílias de grande influência política.

É importante ponderar aqui sobre um dos papéis desse gênero discursivo. O romance-reportagem, como mencionado, naquele momento, tinha a função de divulgar as verdades não ditas ou distorcidas pelos jornais diários, servindo como porta-voz da sociedade que via seus direitos usurpados. A obra *Aracelli, meu amor* é circunscrita nesse período em que o Brasil é dominado pela corrupção, no qual os mandos e desmandos do regime militar antidemocrático ampliavam a falta de equidade de direitos. Requeria-se, destarte, um posicionamento mais comprometido e rigoroso por parte dos órgãos responsáveis do governo para a elucidação do caso e posterior punição aos culpados.

A sociedade clamava por isso. Vale lembrar que o crime foi amplamente divulgado em todo o país. A notícia de que uma pessoa inofensiva teria sido agredida, maltratada, torturada e perdido a vida por capricho de jovens da elite brasileira chocou e repercutiu bastante nos jornais por algum tempo. Mas a sociedade almejava informações mais detalhadas do caso e de seus desdobramentos. Havia um clamor por justiça. O livro vai dar conta do que, por causa da censura, foi impedido de circular na imprensa e vai de encontro com uma das premissas do jornalista, o de “dar voz aos excluídos”. A censura fazia uma lavagem cerebral na população, pelo medo e pela manipulação das informações. A narrativa será um instrumento de resistência à Ditadura e seu poder. Há nela uma postura combativa à opressão simbólica, aos crimes e uma intenção de fazer o leitor perceber os dramas e as mazelas que afundavam o país.

Os romances mais significativos de José Louzeiro tratam frontalmente dos maus-tratos sofridos pelos pobres e marginalizados, e mais recentemente, pelos trabalhadores rurais e pelos índios oprimidos. [...] Todos são vítimas das circunstâncias, isto é, do Brasil autoritário e capitalista; e todas as suas estratégias, se análogas a fatos reais ou literalmente delas nascidas, têm partilhado a mesma censura à imprensa. “A violência começa na sociedade daqueles que não têm nada, estimulada pela sociedade daqueles que têm tudo¹⁹” (SILVERMAN, 2000, p.40-41).

¹⁹ A frase destacada por Silverman é de uma entrevista de José Louzeiro a Rubem Mauro Machado, na *Revista Ele e Ela*, nº 158, de 1982.

Na narrativa de denúncia, o autor quando explora os problemas que acometem a sociedade, assume duas funções relacionadas com o público leitor, uma individual e outra social, segundo o posicionamento de Antonio Candido (1985). A função individual considera o autor como indivíduo capaz de exprimir a sua originalidade narrativa em favor de um público que pretende atingir. O papel social do autor será completado quando o seu interlocutor corresponde às suas expectativas, quando este assume uma postura de continuidade ou de mudança social diante o que foi posto pelo autor. “A matéria e a forma da sua obra dependerão em parte da tensão entre as veleidades profundas e a consonância ao meio, caracterizando um diálogo mais ou menos vivo entre criador e público” (CANDIDO, 1985, p.84). O professor adverte que a função social independe da vontade ou da consciência dos interlocutores da obra, mas está condicionada a própria natureza da narrativa e dos valores culturais inerentes a ela.

O artista quer atingir determinado fim; o auditor ou leitor deseja que ele lhe mostre determinado aspecto da realidade. Todo este lado voluntário da criação e da recepção da obra concorre para uma função específica, menos importante que as outras duas e frequentemente englobada nelas, e que se poderia chamar de função ideológica (CANDIDO, 1985, p.56).

Como afirma Cosson (2001), se de um lado a denúncia social implica a adoção de uma postura ideológica por parte do autor, visando uma transformação na sociedade, por outro a denúncia deve ser bem integrada na narrativa para que o leitor não considere a obra como um simples panfleto vinculado a uma ou outra corrente política. Nesse sentido é preciso entender a presença do narrador como manipulador das estratégias narrativas. Sua presença deve ser neutralizada, apresentando-se na narrativa de modo indireto, como na descrição dos espaços ou na composição da diegese a partir de ações ou falas das personagens. Como mencionado anteriormente, nas falas da cigana vidente Rita Soares (vista como o duplo de José Louzeiro, pela qual tentava imprimir suas impressões mais subjetivas do caso), que anda pelas ruas de Vitória a procura de esclarecimentos sobre o caso do assassinato da menina, é flagrante o pensamento do autor, mas sem comprometimento da diegese da história. A cigana estabelece uma relação com o divino, na crença de que se a justiça não for feita na terra, pelos homens, será feita por provisão divina. A fé, do ponto de vista da personagem, é o caminho único para os pobres alcançarem tal justiça, já que os setores responsáveis por isso estão corrompidos.

Mas por esse crime os magnatas de Vitória vão se arrepender. E se, por acaso, a Justiça se abrandar contra eles, invoco aqui os nossos santos protetores pra que eles sofram os horrores do inferno nesta vida mesmo. Que seu sofrimento seja resposta ao nosso pedido. Se a justiça dos homens falha, Deus é grande e tudo vê. [...] Queremos o riso das crianças e a tranquilidade de um lugar como este. Mas a tranquilidade só se alcança com luta, e a luta tem sido nossa mãe de leite (LOUZEIRO, 2012, p.78).

Apesar das marcas literárias, inclusive com a criação de personagens que não mantêm relação com o real, como a cigana Rita Soares, em nível semântico, *Aracelli, meu amor* preza pela factualidade dos acontecimentos tomados de empréstimo da reportagem. Houve na construção da narrativa o emprego das técnicas de produção jornalística, haja vista que José Louzeiro, como repórter, esteve em Vitória algumas vezes para averiguar os fatos relacionados ao crime. Tomou depoimentos importantes, manteve contato de maior proximidade com algumas pessoas relacionadas direta ou indiretamente com o caso. Isso o ajudou a construir uma diegese mais semelhante ao real.

Obviamente, apesar da objetividade conferida pela linguagem de Louzeiro, existe no texto uma subjetividade que implica na marca literária da obra. Tal subjetividade pode ser encontrada, por exemplo, na seleção de fontes. Quando elabora a sequência dramática da narrativa, o autor apoia-se nos depoimentos tomados ao longo de sua incursão pelo caso, ainda como repórter. Ele dispõe no texto final as falas/testemunhos que acredita ser mais adequados para a construção de sentidos. Na prática jornalística, há confrontação das versões ouvidas sobre o fato, e, por conseguinte, são deixados de lado os relatos menos precisos, os quais não coincidem com as informações das outras fontes, por isso menos confiáveis.

Mas se a simples transposição do testemunho não é suficiente para verificar a factualidade na narrativa, considerando os processos narrativos do gênero romance-reportagem, os escritores lançam mão de outros meios para tal feito que vão legitimar os relatos. A utilização de documentos é um deles. Segundo Rene Jara, em *Testimonio y literatura* (1986), o testemunho, enquanto forma discursiva, aproxima-se mais da historiografia do que da literatura, já que a comprovação dos fatos reais é feita pelos documentos. Mas apesar de confirmar o caráter documental do discurso do testemunho, entende que ele perpassa ao plano estético.

Em *Aracelli, meu amor*, além de citar documentos importantes como o relatório dos legistas, o autor incorpora no discurso narrativo os depoimentos obtidos pela Comissão Parlamentar de Inquérito (CPI) da Assembleia Legislativa do Espírito Santo instaurada para averiguar o caso. A CPI teve início no dia 23 de abril de 1975, como anunciavam os jornais.

Entre os depoimentos estão o do deputado Clério Flacão, do Movimento Democrático Brasileiro (MDB), partido de oposição, um dos mais mobilizados a resolver o caso e que foi o idealizador da CPI e o primeiro a depor. “– O primeiro depoimento da CPI foi tomado ontem. O próprio Clério falou mais de uma hora. O jornal dá apenas alguma coisa do disse. A porra desse jornal também tá do lado dos poderosos” (LOUZEIRO, 2012, p.140). No fragmento, a denúncia é colocada na boca das personagens. Outro exemplo é a transcrição do depoimento do perito criminal Asdrúbal Cabral, o Dudu.

A pergunta inicial é relativa à japona, apreendida pela Polícia, em poder do vigia do Edifício Apolo. Dudu afirma que até a data em que o inquérito policial chegou às mãos do delegado Ildfonso Primo, essa peça não constava dele, bem como outros documentos de importância.

– Quando o inquérito chegou às mãos do delegado Ildfonso Primo – diz Dudu –, veio acompanhado de um ofício do delegado Manoel Nunes de Araújo, no qual aquela autoridade dizia ser possuidora de um dossiê relacionado com os fatos, objeto do inquérito. Em vista desse ofício, Ildfonso Primo solicitou ao ex-delegado Manoel Araújo que lhe remetesse os elementos de que era possuidor para a respectiva inclusão no inquérito. Em resposta, o ex-delegado disse que o que possuía não tinha maior significação (LOUZEIRO, 2012, p.143).

Além dos depoimentos da CPI, o autor faz referência ao relatório de investigação produzido pelo perito Carlos Éboli e entregue ao juiz Waldir Vitral no qual relata os esforços em buscar informações mais precisas sobre a investigação e os entraves que encontrou durante seu trabalho em Vitória.

Uma pátria que apenas objetivava brutalizar a menor – diz ele – não teria recurso pessoal e de amizade para fazer desaparecer de uma repartição da Polícia todos os filmes que retratavam a vítima em detalhes e o local onde ela foi encontrada, vários dias depois do desaparecimento. Foram-me negadas as peças mais importantes, que, depois de bem analisadas, poderiam autorizar o reinício das investigações sobre a morte da menina Aracelli.

Não escondi do senhor superintendente a minha surpresa ante o fato tão grave, que parece fora de objeto de investigação interna e que estava até aquele momento sem qualquer solução. Por outro lado, tive conhecimento de que peritos oficiais não lavraram o laudo, nem a entrega das provas fotográficas, peças que aguardavam a mais de ano. [...]

O fato em si não lamento apenas como perito consciente e sempre preocupado com os assuntos da especialidade, mas também como cidadão que tem diante dos olhos a trágica cena de um acontecimento que traz todas as características de um bárbaro e asqueroso crime, do mesmo estando impunes os responsáveis. [...]

Hoje estou convencido de que serão necessárias medidas não apenas severas, mas que traduza o peso do interesse da União no assunto, para que se chegue a um resultado palpável no caso Aracelli (LOUZEIRO, 2012, p.94-95).

O que se depreende do relato é um indício da possibilidade de omissão de setores da Segurança Estadual do Estado do Espírito Santo em resolver o caso da morte da menina e da

inocuidade de sua atividade no caso, dada as limitações encontradas pelo perito durante o trabalho de investigação por causa da ocultação de provas e informações, do sumiço do corpo de Aracelli do IML, entre outras pendências. O relatório de Carlos Éboli serve ainda como instrumento de denúncia na narrativa ao insinuar que tal cumplicidade devia-se a interesses de pessoas importantes da região. Por meio desses dados, Louzeiro procura evidenciar a presença da corrupção, da intimidação e o jogo de influências no meio policial tão comum no estado totalitário.

Mas é interessante perceber também, que a narrativa do jornalista tenta fugir da dicotomia entre bem e mal. Esse maniqueísmo, que poderia ser uma marca de um romance literário policial, por exemplo, em que um detetive (o bem) vive às caças de um criminoso (o mal), não é um aspecto do romance-reportagem. Em *Aracelli, meu amor*, bem como em outras obras do maranhense, a corrupção não é generalizada. Nem todos os policiais são maus; há aqueles, como Asdrúbal Cabral, Carlos Éboli e o sargento José Homero Dias (morto com tiros nas costas às vias de concluir as investigações), que tentam cumprir honestamente seus deveres.

Além da corrupção de diversos setores da Segurança Pública no Estado do Espírito Santo, *Aracelli, meu amor* traz à baila questão do abuso e da exploração sexual de crianças e adolescentes no país associada ao abuso de poder, tráfico de drogas, corrupção e impunidade. As circunstâncias em que ocorreu o crime levam a crer que a menina foi brutalmente violentada nas suas últimas horas de vida. O corpo encontrado no matagal perto do Hospital Infantil de Vitória, na Praia do Canto, seis dias depois do desaparecimento, conforme o inquérito, estava mutilado: o rosto desfigurado, com o queixo deslocado como se tivesse levado um soco e queimado pelo uso de substância corrosiva como forma de dificultar a identificação, e marcas de abuso pelos seios e órgãos genitais demonstravam a crueldade com a qual trataram a menina. Além dos sinais de espancamento, exames feitos peritos que examinaram o corpo de Aracelli comprovaram intoxicação por barbitúricos e morte por asfixia mecânica (esganadura). Havia a suspeita de que os violentadores teriam dado à menina uma dose excessiva de LSD, droga comumente usada pelo grupo de jovens que a sequestraram e a mataram. Aliás, essa seria uma prática comum entre os suspeitos, conhecidos pelas festas que organizavam, nas quais a presença de drogas e violência sexual de menores era frequente. Em uma das versões, a menina teria entrado em coma depois de uma alta dosagem de entorpecentes. Os suspeitos até a levaram para o Hospital Infantil, mas

chegando morta, resolveram abandonar o corpo, jogando-o no matagal próximo. Por ironia, Aracelli foi encontrada por um jovem de 15 anos que caçava passarinhos.

Em *Aracelli, meu amor*, o narrador apresenta as circunstâncias sobre o crime. Seu posicionamento é de apresentá-lo como um exemplar da impunidade que se estabelecia no sistema político autoritário e excludente do país. A denúncia “atinge seu lado social quando inclui o assassinato de Aracelli na relação de crimes insolúveis pelo ‘descaso’ policial” (COSSON, 2001, p.74). A partir desse fato específico é que o leitor irá estender sua indignação com a justiça brasileira. Apesar de compreender um nível mais local, o romance-reportagem, de forma alegórica, alude a uma situação global vivenciada em todo o país. Há de certa forma uma identificação da população e dos leitores dessa narrativa com o caso. É a certeza da impunidade na justiça brasileira que espanta a sociedade como um todo. Com *Aracelli, meu amor*, José Louzeiro “(re)constrói-organiza o real de uma maneira em que se observam nitidamente os primeiros movimentos articulados na sociedade para o gênero de combate contra o regime e as classes dominantes” (FERREIRA, 2003, p.200). Denunciar esse crime e o envolvimento de aliados da Ditadura, ainda que em tom ficcional, credita ao autor uma postura de resistência, uma vez que nesse cenário de autoritarismo “(...) qualquer revelação (...) tinha seu valor como arma no combate.” (FERREIRA, 2003, p.305).

A exposição destas e de outras denúncias sociais em sua obra, demonstram a militância e o engajamento de José Louzeiro e seu posicionamento crítico diante da situação pela qual passava o país, servindo como porta-voz de uma maioria silenciada e oprimida. *Aracelli, meu amor*, tanto quanto outros livros do jornalista maranhense, tem como objetivo fomentar uma maior participação social no debate a respeito de aspectos da corrupção política e policial, da repressão dos órgãos militares, entre outras iniquidades que ameaçam e desmoralizam a sociedade brasileira. Para essa literatura de realismo social, há uma certa emergência em se falar do momento, de levar os leitores à reflexão dessa realidade para saírem da inércia motivada pelo ambiente opressor instituído pelo governo militar, da qual há uma imperiosa necessidade de resistência. Tal resistência se dá principalmente pelo posicionamento crítico da obra. Há nela uma tentativa de ruptura da ideologia burguesa e uma oposição ao regime opressor, no qual o Estado autoritário, a mídia mentirosa e o capitalismo burguês ditam as regras.

Em estudo sobre o itinerário do romance pós-64, no qual se encontra uma análise de aspectos de uma literatura de resistência, Renato Franco (1998) entende que essa literatura é caracterizada pelo uso “da montagem e da fragmentação”, cuja narrativa é construída como a

utilização de materiais como, por exemplo, documentos oficiais, manifestos políticos, notícias de jornal, bilhetes e correspondências de cunho político ou amoroso. São esses elementos, como mencionado no decorrer desse tópico, que garantem o caráter testemunhal das narrativas dos romances-reportagem da década de 1970. Márcio Seligmann-Silva (2003), ao abordar a questão do testemunho, entende que ele surge na ficção literária não como um elemento para uma narração objetiva e plastificada dos fatos violentos, mas sim como resistência à compreensão deles. Diz, ainda, que pensar esse tipo de literatura implica repensar o fato histórico enquanto acontecimento e manifestação narrativa. Entende-se, por fim, que aspectos da forma e de conteúdos que tangem *Aracelli, meu amor*, para além das dificuldades estabelecidas pela censura, possibilitam qualificá-la como um texto de resistência às amarras que prendem a sociedade a um sistema opressor.

4.4 Reflexões sobre memória e o legado de *Aracelli, meu amor*

*Esquecer é permitir.
Lembrar é combater.²⁰*

É no contexto da Ditadura civil-militar que os romances-reportagem surgem no sentido de ampliar o debate sobre fatos que apareceram na mídia ou trazendo o foco para temas ocultados pelo sistema, na possibilidade de romper o silêncio forçado e vencer o controle do Estado. As páginas desses livros apresentam novas versões sobre os acontecimentos. Tem-se que a memória é documentada, e, dessa forma, torna-se história. Como afirma Pollak (1992, p.209), “a história está se transformando em histórias, histórias parciais e plurais”. Retomando as ideias de Candido (1985), o jornalista/escritor tem um papel social e também histórico nesse momento de resistência: o de registrar fatos e construir a memória, deixando as marcas de uma representação. “A memória se dá num contexto preciso, já que não é uma atitude individual, mas social e num tempo também de natureza social” (BARBOSA, 2005, p.141). De certo, durante o governo militar, pouco ou nada se sabia do que acontecia nas salas escuras das delegacias e de outros setores de repressão onde os “desordeiros” eram interrogados e punidos com violência. Menos se sabia o destino de muitos que desapareciam sem nenhuma explicação às famílias. Só com a Anistia, em 1979, que parte destes conseguiu voltar para casa.

²⁰ Lema da Campanha de Enfrentamento à Violência e Abuso Sexual Infanto-Juvenil em 2011.

Mas falar em memória implica também falar em esquecimento, que pode representar uma opção de restringir ao essencial ou de ocultar, como alerta Enrique Serra Padrós (2001). Nessa disputa pelo o quê lembrar, está o que Pollak (1989) chama de “memórias subterrâneas”, que se mantêm no espaço entre a memória e o esquecimento, pois surgem no conflito. “Essas memórias subterrâneas que prosseguem seu trabalho de subversão no silêncio e de maneira quase imperceptível afloram em momentos de crise em sobressaltos bruscos e exacerbados” (POLLAK, 1989, p.4). O esquecer, diferentemente do não-lembrar, implica em uma ação consciente e coercitiva, em que interessa a alguém que um acontecimento não seja lembrado. Insere-se aí a questão do poder. “O esquecimento, diz o poder, é o poder, é o preço da paz, enquanto nos impõe uma paz fundada na aceitação da injustiça como normalidade cotidiana. Acostumaram-nos ao desprezo pela vida e à proibição de lembrar” (GALEANO, 1999, p.214). Todorov (2000), quando aborda os regimes totalitários da primeira metade do século XX, acentua essa questão. Segundo ele, além das memórias silenciadas em função do poder podem também existir memórias apagadas de fato, em que as lembranças são destruídas completamente e no lugar surgem mentiras e invenções que substituem a realidade dos acontecimentos.

Na Idade Média, antes mesmo dos estados totalitários citados por Todorov, a imposição do esquecimento já era frequente na sociedade. A Inquisição, por exemplo, sempre teve o interesse de impedir que memórias viessem à tona e abalasse sua imagem. Havia um *maquiamento*, com o trabalho de apagamento dos vestígios do passado. E na Ditadura Militar no Brasil não foi muito diferente, mas houve quem tentasse quebrar esse ciclo de manipulações de memórias.

Os romances-reportagem, como *Aracelli, meu amor*, trazem em seu bojo a denúncia acerca das arbitrariedades desse governo em diversas frentes bem como estão comprometidos em impedir o apagamento, voltar ao passado para explicar o presente com apresentação de outras versões sobre a realidade, e, quem sabe, buscar soluções. Sob o ponto de vista das minorias, narrativas como as de José Louzeiro tentam recuperar esse passado através das memórias subterrâneas, e, mais do que isso, levar ao conhecimento da sociedade os fatos ocorridos como forma de evitar que eles se repitam. “Ao privilegiar a análise dos excluídos, dos marginalizados e das minorias, a história oral ressaltou a importância de memórias subterrâneas que, como parte integrante das culturas minoritárias e dominadas, se opõem à ‘memória oficial’, no caso a memória nacional” (POLLAK, 1989, p.4).

Os romances-reportagem favorecem as disputas entre memórias. Ora, se até então o que se tinha como verdade era o divulgado pelos militares e sua imprensa “oficial”, quando as memórias da minoria desacreditadas ganham expressividade, estabelece-se aí um conflito de valores e ideologias. Retoma-se a questão de memória como sinônimo de poder. O conflito a que se refere o autor é da tentativa de *empoderamento* das memórias subterrâneas, uma legitimação das vozes da minoria. A narrativa do romance-reportagem reverbera o posicionamento dos indivíduos oprimidos.

O uso da memória possibilita a reconstrução dinâmica do passado que nunca será uma repetição exata do que aconteceu, pois dependerá da história, do momento, do lugar e das experiências de cada pessoa. Tais experiências individuais manterão relação com as experiências do outro, cujos laços marcam a memória coletiva. Padrós (2001, p.81) diz que essa construção do passado “perpassa por mediações que expressam relações de poder hierarquizadas de acordo com os interesses dominantes, sejam aspectos culturais, etc”.

Na obra *corpus* de análise desse trabalho, a narrativa é construída baseada nessas memórias. Louzeiro, quando escreve *Aracelli, meu amor* após alguns anos do desaparecimento da menina, reúne e organiza as informações obtidas pelas testemunhas a quem teve acesso. São versões que vão de encontro com aquelas manipuladas e divulgadas pela grande mídia. “O alvo secreto do narrador não é mais recuperar o material esquecido, o saber e a experiência nele eventualmente contidos, mas o de comunicar que algo de fundamental foi esquecido” (FRANCO, 2003, p.367). Ou, segundo as proposições de Pollak (1989), a divulgação desses testemunhos (memórias individuais) captados pelo autor (jornalista) e organizados pelo narrador reflete uma “revisão da memória coletiva”. A falta de evidências para a incriminação dos suspeitos pelo assassinato da filha de Gabriel e Lola Sanches, ao que se percebe, não passava de manobras de poder. Por isso, essas memórias deveriam ser coibidas, retaliadas. Não à toa, *Aracelli, meu amor* foi retirado de circulação, censurado por confrontar os interesses da elite burguesa do país. Como elemento de resistência, de enfrentamento:

essa memória “proibida” e, portanto, “clandestina” ocupa toda a cena cultural, o setor editorial, os meios de comunicação, o cinema e a pintura, comprovando, caso seja necessário, o fosso que separa de fato a sociedade civil e a ideologia oficial de um partido e de um Estado que pretende a dominação hegemônica. Uma vez rompido o tabu, uma vez que as memórias subterrâneas conseguem invadir o espaço público, reivindicações múltiplas e dificilmente previsíveis se acoplam a essa disputa da memória (POLLAK, 1989, p.5).

A censura e todas as medidas de intervenção executadas pelo Governo nos meios de resistência, quer a imprensa, ou as manifestações artísticas que se fizeram presentes naquele momento, eram uma forma de manipular a memória coletiva como forma de manter de pé a imagem do avanço político, social e econômico do país. Por isso, era importante que a grande mídia estivesse ao seu lado e qualquer outro meio que se opusesse a construção dessa imagem advinda do “milagre econômico” fosse impedido. O controle da mídia devia-se ao grande poder que tinha de atuar como um lugar de memória.

Romper o silêncio e levar essas memórias ao público é inscrever as lembranças contra o esquecimento, uma forma de reestabelecer a verdade e a justiça, de não deixar impune os verdadeiros culpados. “A impunidade é filha da má memória. Sabiam disso todas as ditaduras de nossas terras”, já diria Eduardo Galeano (1999). Quando o livro é censurado e retirado de circulação sugere que a obra como uma ameaça a algo importante ou que compromete a imagem e o poder da classe dominante. Logo, impedir a venda do livro é tentar apagar a história, a versão verdadeira (ou a não oficial), contrária aos interesses de quem quer se perpetuar no poder; é uma tentativa de silenciar as vozes que podem abalar a posição em que se encontram há muito tempo. Foi assim em boa parte da ditadura brasileira. A censura era o aparelho público usado pelos burgueses que pretendiam se manter por cima da maioria pobre e reprimida, explorando o povo e esmagando os pequenos. Assim, percebe-se o empenho do narrador na tentativa superar o esquecimento imposto.

Impor o esquecimento de uma memória é manipular a história. Ricoeur e Todorov, quando abordam a memória manipulada, pontuam a questão da ideologia. Reconstruir o passado, como faz o livro, possibilita à vítima fazer queixa e reclamar um passado e suas consequências que foram influenciadas pelos interesses de outrem. Le Goff (1990) afirma que as classes, os grupos e os indivíduos que dominaram ou dominam as sociedades históricas tornaram-se senhores da memória e do esquecimento. Segundo ele, tanto os esquecimentos, quanto os silêncios da história põe à vista os mecanismos de manipulação da memória coletiva operada pela ideologia dominante. Quando se trata da censura, do impedimento de a informação chegar às pessoas, de fazer com que não tomem pé da realidade, leva ao entendimento de que o desconhecimento é também um apagamento da memória, visto que se vê como um obstáculo para os indivíduos sociais tenham um posicionamento consciente e crítico desta realidade, saindo de um estado de alienação.

Em última instância, a sonegação da informação, da experiência e a imposição do esquecimento, são mecanismos necessários para consolidar o anestesiamiento geral e

a *desresponsabilização* histórica. Tais mecanismos contribuem para a implantação de uma memória “reciclada” que interessa ao poder dominante e que, evidentemente, se afasta ainda mais do (passado histórico) real (PADRÓS, 2001, p.87, grifo do autor).

No Brasil, no processo de redemocratização, mas ainda sob a vigência do regime militar, uma das formas de enfrentamento do esquecimento foi a Anistia, com a aprovação da Lei nº 6.683 pelo Congresso Nacional, em agosto de 1979. A Lei garantia, entre outros direitos, o retorno dos exilados do país acusados de crimes políticos e o perdão àqueles que cometeram tais delitos, que foram perseguidos e presos. A proposta era promover a conciliação de acordo político ao direito de cidadania e ao restabelecimento do Estado de Direito, bem como acabar com a opressão e torturas aos dissidentes. Mas se por um lado beneficiou aqueles que foram sujeitados às arbitrariedades do governo, passando por investigações e sofrendo as consequências de um regime autoritário, beneficiou também aqueles que foram responsáveis por essas injustiças, sem qualquer investigação e punição a eles. A Lei da Anistia serviu, contudo, à impunidade dos crimes de Estado.

Quando fala da anistia como um esquecimento comandado, Ricoeur (2007) projeta uma relação com a amnésia. A proximidade entre elas “aponta para um pacto secreto com a denegação de memória” já que há na anistia uma pretensa simulação do perdão. Para o filósofo, a anistia não passa de um “esquecimento jurídico limitado”, ao passo que sua intenção é apagar a memória e fazer fingir que nada aconteceu. “A instituição da anistia só pode responder a um desígnio de terapia social emergencial, sob o signo da utilidade e não da verdade” (RICOEUR, p.462).

Para Caroline Bauer (2012), existe um mito de que a anistia promoveria uma reconciliação entre o Estado e aqueles que foram reprimidos ao longo do governo, mas, apesar de ser válida, a anistia não pressupõe o esquecimento. A autora entende que anistia favoreceu uma ideia de que o país poderia seguir em frente e de que seria melhor se esquecesse de tudo o que foi feito nas últimas décadas. Quando há esquecimento, não há reconciliação. E foi exatamente isso que ocorreu com a Lei nº 6.683. A anistia não tem nada a ver com esquecer, mas sim com fazer justiça. No enfrentamento ao esquecimento, a Comissão de Verdade instalada no país tem o propósito de questionar esse posicionamento e trazer à tona a verdade sobre o que ocorreu durante a violação dos direitos humanos no país.

Autores como José Louzeiro enfrentaram o apagamento da memória por meio da tessitura de narrativas em que a denúncia social era seu objeto central. Com *Aracelli, meu*

amor, o autor mostrou-se resistente à supressão da memória quando tratou da impunidade, dos meandros criados pela elite para cessar as investigações do caso, no qual seus nomes figuravam entre os principais suspeitos.

Consciente do que ocorreu no passado, é possível inferir a partir do discurso do narrador sua intenção de organizar as memórias e utilizá-las como meio de mudança. Ao longo do livro, são apresentadas as memórias e testemunhos de diversas personagens, que inclui, entre outros, o sargento Homero Dias (que tinha provas do envolvimento de Dantinho e Paulinho na morte de Aracelli) e Maristela Fernandes Muniz, ex-amante de Paulinho (que o teria ajudado a jogar ácido no corpo da menina). Essas recordações individuais ajudam a construção de uma memória coletiva em dois sentidos. O primeiro, quando as testemunhas são ouvidas pela CPI, na Assembleia Legislativa do Espírito Santo; o segundo, quando estas e outras memórias são apontadas na narrativa. Ambos, o relatório final da CPI e o livro-reportagem, registram a história. Como evidenciado no percurso desse trabalho, memórias registradas são documentos, e por isso mesmo também são história. O fato é que tal história não podia ser aceita por quem detinha o poder, porque ia de encontro aos seus interesses. Se aceita, seria responsáveis por mudanças importantes dentro do contexto social. A ordem se inverteria. Quem iria para a cadeia não seriam os pobres, mas também os ricos. Na verdade, seriam punidos os verdadeiros culpados, independentemente de sua classe social. Há nisso uma prioridade moral, como fala Ricoeur (2007). Dentro das relações sociais, nas quais se sobressaem as ideologias do poder dominante, a memória surge como o papel de dar o poder às vítimas, o poder de voz, de poder falar a sua versão da história, de alcançar a verdade, de fazer justiça.

É interessante ressaltar que *Aracelli, meu amor*, enquanto romance-reportagem, híbrido entre jornalismo e literatura, que emite seu parecer sobre um fato real com artifícios da ficção, não quer negar, contudo, a soberania da história. O propósito de uma narrativa que se baseia na rememoração é lançar novas perspectivas para a história que não aquela escrita sob o discurso dominante em que se descarta qualquer outro que o desmoralize. A aceitação da diversidade de memória poderia possibilitar uma história mais próxima do real, tendo em vista que mesmo uma memória da vítima seria uma memória já influenciada, com tons de subjetividade.

Jaime Ginzburg (2007), ao abordar o papel da crítica literária, apresenta um posicionamento relevante da visão sobre a memória e a Ditadura civil-militar brasileira:

Em um país em que as heranças conservadoras são monumentais, e as dificuldades para esclarecer o passado são consolidadas e reforçadas, o papel de escritores, cineastas, músicos, artistas plásticos, atores e dançarinos pode corresponder a uma necessidade histórica. Enquanto instituições e arquivos ainda encerram mistérios fundamentais sobre o passado recente, o pensamento criativo pode procurar modos de mediar o contato da sociedade consigo mesma, trazendo consciência responsável a respeito do que ocorreu (GINZBURG, 2007, p.43-44).

As memórias silenciadas, como induz Pollak (1989), podem se manter vivas por um longo tempo até que surja a oportunidade de aflorarem e se integrarem à memória coletiva. Esse é um dos importantes legados da memória, a possibilidade de reavaliar o passado com vias de tornar o presente mais justo. Se a obra de José Louzeiro não tenha conseguido por completo estabelecer a justiça à Aracelli e sua família, aos menores em situação de rua, como descrito em *Infância dos Mortos*, ou a tantos outros marginalizados e desprezados pelo poder público em registro de suas narrativas, ao menos possibilitou, mais tarde, diversas ações em defesa de crianças e adolescentes.

O caso Aracelli soou como um alerta à sociedade brasileira quando, além da notícia do assassinato da menina apontou uma cruel realidade de violências cometidas contra crianças e adolescentes no país. Como abordado no livro, as investigações expuseram uma rede de tráfico de drogas e de exploração sexual de menores no Espírito Santo. A vítima-título teria sofrido com os maus-tratos daqueles que até hoje permanecem impunes: espancada e, segundo perícias, violentada sexualmente, foi mantida em cárcere privado sob efeito de drogas. O corpo foi encontrado com marcas de dentadas nos seios e na região pubiana. O abuso contra crianças ao que tudo indicava parecia ser uma prática comum entre os envolvidos, jovens da elite capixaba da época. O grupo realizava suas orgias sexuais com menores em um imóvel (Edifício Apolo) e em outras propriedades das famílias dos suspeitos de terem cometido as barbaridades contra a menina, tudo encoberto pela polícia.

Em memória à Aracelli, a data de 18 de maio, dia do seu desaparecimento, tornou-se símbolo da luta contra a violência a menores no país. Como forma de lembrar, mobilizar a sociedade brasileira e convocá-la para o engajamento contra a violação dos direitos sexuais de crianças e adolescentes essa data foi instituída, a partir da aprovação da Lei Federal nº. 9.970/2000, como o Dia Nacional de Combate ao Abuso e à Exploração Sexual de Crianças e Adolescentes. Por ocasião da data, ocorrem debates e reflexões para avaliar o que se tem feito e os resultados das medidas sócio-protetivas relacionadas à questão.

No Brasil, as mobilizações tiveram início com as discussões realizadas em Encontro Nacional do Ecpat – organização internacional que defende o fim da exploração sexual e comercial de crianças, pornografia infantil e tráfico para fins sexuais – reunindo mais de 60 organizações governamentais e não governamentais que atuam na prevenção e combate a esses tipos de crimes onde foi sugerida a criação da data. Antes, entidades como o Centro de Defesa dos Direitos da Criança e do Adolescente (Cedeca), a Unicef, o Ministério da Justiça e a Polícia Militar da Bahia já se articulavam em prol da causa. No encontro nacional de 1997, foi definida a data de desaparecimento da menina como o “dia D” de mobilizações. O projeto da data celebrativa foi fruto de pesquisa realizada pela jornalista Eleonora Ramos, do Cedeca/BA, que redigiu o projeto de lei e solicitou da deputada Rita Camata que o apresentasse na Câmara Federal e aprovasse nas duas Casas do Congresso (SALLIN, 2014).

Houve, nesse texto, a referência ao termo “lugares de memória”, cunhado por Nora (1993), numa relação com o jornalismo. Nesse momento da análise, retoma-se o conceito ao passo que se constrói o entendimento de datas significativas como lugares de memória. A saber, “o que nós chamamos de memória, é de fato, a constituição gigantesca e vertiginosa do estoque material daquilo que nos é impossível lembrar, repertório insondável daquilo que poderíamos ter necessidade de lembrar” (NORA, 1993, p.15). O historiador afirma que a memória não é algo espontâneo, mas um exercício de constante referência a um capital acumulado de situações, por isso necessita de algo mais concreto em que possa criar raízes e manter-se viva. Esse meio pode ser no espaço, no gesto na imagem, por isso museus, arquivos, coleções, festas, aniversários são estratégias para que as lembranças estejam em constante renovação. Nora afirma que a sobrevivência da memória depende de símbolos, ordenações, sequências e ritos. Nestes últimos, incluem-se as datas significativas ou comemorativas, como forma de marcar o acontecimento passado no presente e no futuro. Desta forma, a memória se materializa no calendário e faz com que o fato não seja esquecido.

Pelo caráter não espontâneo, exige-se, portanto, a documentação, o registro para que o passado possa ser lembrado quando for preciso em diversos propósitos, seja em alusão festiva, ou de modo reflexivo da história, ou ainda como caráter de resistência, de tal forma que se evite a repetição de traumas que ponham em risco a dinâmica social – nesse caso o Dia Nacional de Combate ao Abuso e à Exploração Sexual de Crianças e Adolescentes instituído no país. É importante frisar que esse processo é um trabalho coletivo, em que não somente valores individuais são considerados, mas sim valores da coletividade, proporcionado o sentimento de pertencimento, com alto grau de identificação.

Segundo Halbwachs (2006), é graças às narrativas coletivas que nossas lembranças se fortificam, pois a memória retém do passado apenas o que permanece vivo ou tenha capacidade de viver na consciência do grupo que a mantém. As narrativas, por sua vez, ganham força por meio das comemorações públicas de acontecimentos que marcaram a história coletiva. Num processo de redemocratização política e social, a rememoração e comemoração são processos simbólicos fundamentais para se estabelecer uma identidade, e, dessa forma, fortalecer os vínculos com o passado. Em suma, as datas significativas reforçam o perigo de esquecer e suas possíveis consequências, de tal forma que quando as lembranças são apagadas corre-se o risco de que situações traumáticas reincidam no meio social. Estabelecer marcos como um dia de combate e de memória é, portanto, manter viva a chama da justiça. Como mencionado, Ricoeur (2007) entende a memória sobre dois pontos distintos, mas complementares. Primeiro, a memória possibilita trazer o passado de volta no intuito de tirar dele lições sociais importantes, e segundo, fazer com que o futuro, através desta revisitação ao passado, não repita os erros anteriores. Narrar o passado é, sobretudo, tirar do esquecimento as vítimas. “O dever de memória é o dever de fazer justiça, pela lembrança, a um outro que não o si” (RICOEUR, 2007, p.101).

Por último, cabe registrar que, em seu propósito de construção da memória e de impedir o esquecimento, o romance-reportagem, no âmbito da temática da infância desamparada – especialmente desenvolvida na obra de José Louzeiro –, representou uma grande contribuição no ajuste de políticas públicas na defesa de crianças e adolescentes no Brasil. A Constituição de 1988 e o Estatuto da Criança e do Adolescente (ECA), instituído pela Lei Nº 8.069/1990, são marcos importantes na proteção de crianças e adolescentes, sendo responsáveis pela disseminação desses paradigmas que, de certa forma, contribuíram para as mobilizações que resultaram na criação do Dia de Combate ao Abuso e à Exploração Sexual. Mas antes de se regulamentar o principal instrumento de defesa dos direitos da criança e do adolescente do Brasil, o ECA, pouco havia sido feito, demonstrando a falta de preocupação por parte dos governantes e da sociedade civil como um todo em lidar com questões similares.

Num resgate histórico, os primeiros documentos constitucionais do país (1824 e 1881) não apontavam para alguma preocupação em defender os direitos dessa parcela da população, sem sequer citar esse grupo social em seu texto. Somente na mudança de século, observou-se o primeiro referencial em uma legislação brasileira a respeito de questões infanto-juvenis, sem abarcar o território nacional em sua totalidade. A referência limitava-se ao Estado do Rio de Janeiro, em que se pensou um código de menores como uma estratégia

de criminalização da pobreza, procurando retirar menores das ruas. Em 1979, um novo Código de Menores (Lei Nº 6697/79) substituiu o anterior, mas não estabelecia medidas de proteção contra crimes de violência física ou sexual, nem punitivas aos agressores, apenas atuava no sentido de reprimir, corrigir e integrar menores em situação de rua.

Na Era Vargas, a Constituição de 1934 trouxe maior preocupação no tratamento de crianças e adolescentes, especialmente no âmbito do trabalho, já que muitos trabalhavam em situação análoga à escravidão. Posteriormente, o dever do Estado na garantia de ações protetivas foi reforçado com a Constituição de 1937 e tomou uma abrangência maior com a Carta Constitucional de 1946, que concedeu proteção também à maternidade. Os avanços mais contundentes só vieram com a promulgação Carta Magna de 1988, que determina em seu Artigo 227:

É dever da família, da sociedade e do Estado, assegurar a criança e o adolescente, com absoluta prioridade, o direito à vida, à alimentação, à educação, ao lazer, à profissionalização, à cultura, à dignidade, ao respeito, à liberdade e a consciência familiar e comunitária, além de colocá-la a salvo de toda forma de negligência, discriminação, exploração, violência e opressão (BRASIL, 1988).

No final dos anos 1990, o ECA é estabelecido com um instrumento prioritário da defesa dos direitos de crianças e adolescentes, tirando estes da posição de simples objetos de controle nas políticas sociais dos governos republicanos e de intervenção jurídica. O Estatuto institui a proteção integral a estes cidadãos (direito ao desenvolvimento físico, intelectual, afetivo, social, cultural, etc.). Não somente o Estado e a família têm responsabilidades para com eles, a sociedade civil passa a ter papel fundamental nesse sentido. De certo, ainda há muito em que avançar no que tange as medidas sócio-protetivas, especialmente na punição daqueles que violam os direitos de crianças e adolescentes, para que casos como o de Aracelli não se repitam, e a justiça seja feita.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

*A memória guardará
o que valer a pena.*

Eduardo Galeano

Para além das relações entre literatura, jornalismo e memória, durante o período da Ditadura civil-militar no Brasil, tecidas ao longo deste trabalho, intencionou-se demonstrar as contribuições para um possível diálogo entre passado, presente e futuro, partindo-se da construção e do legado de narrativas de caráter documental e de testemunho de uma época. O romance-reportagem, de características híbridas, serviu bem à proposta de ser instrumento combativo da força censória que prevalecia no país. Sob críticas, esse gênero não buscou a composição de uma narrativa esteticamente referenciada pelas belas letras, mas tentou com uso de uma linguagem mais sucinta e objetiva, tal qual o papel do jornalismo, com rasgos de ficcionalidade, informar o leitor a história não oficial sob pontos de vistas distintos que não o da grande máquina manipulada. Analisar essas questões é, portanto, uma questão pertinente para os estudos interdisciplinares.

Essa literatura de resistência, ao lado de outras manifestações culturais e intelectuais, não tinha como objetivo primeiro influenciar o pensamento social no sentido do engajamento político. Tais narrativas, na qual se inclui a obra do jornalista e escritor maranhense José Louzeiro, seriam relatos factuais (apoiados na verossimilhança), mas com tom ficcional, de casos de injustiças sociais presentes nesse momento nebuloso da história brasileira, cujas vítimas eram, em sua grande maioria, pessoas à margem dos clãs mais poderosos do país. Existia a preocupação por parte desses autores em contestar e combater os rumos tomados pela política e pela administração pública e, por conseguinte, seus reflexos na sociedade que aumentavam desproporcionalmente o abismo entre as diferenças econômicas do Brasil.

Esta dissertação intentou apontar para o trabalho de denúncia social de situações arbitrárias e das estruturas do regime militar no qual a geração de intelectuais de 1970 esteve empenhada. Com um posicionamento sempre crítico à realidade, José Louzeiro, especificamente, manteve seu discurso a favor dos menos favorecidos, dos injustiçados. *Aracelli, meu amor – Um anjo espera a justiça dos homens*, que foi censurado e apreendido sob a alegação de exteriorizar matéria contrária à moral e aos bons costumes – segundo portaria do Ministério da Justiça –, é exemplo desse trabalho de denúncia que vai de encontro ao recrudescimento da repressão, da violência no país pós-golpe de 1964.

Quando questiona a impunidade, sua narrativa de resistência tem a função de relembrar a existência de um contrato social que permite a todos serem vigilantes da ordem. A obra tem o intuito de chamar a atenção da sociedade e cobrar a punição dos culpados. Se por um lado, o sistema prendia, torturava, matava aqueles tidos como “subversivos” à ordem, que lutavam por uma sociedade mais igualitária, por outro, o governo deixava em liberdade os verdadeiros criminosos, aqueles que tinham o poder do capital para estabelecer as regras do convívio social.

A construção da narrativa de resistência tange o processo de construção da memória coletiva em duas vertentes. No primeiro momento, essa construção da memória se dá quando o autor utiliza dos testemunhos individuais, das lembranças de cada personagem envolvida direta ou indiretamente no caso colhidas ao longo da investigação jornalística, evidenciando o caráter de negociação. A seleção das memórias remonta ao esquecimento, do que deve e do que não deve ser lembrado; um conflito que valoriza e hierarquiza os acontecimentos para uma nova interpretação do passado; um conflito de interesses ideológicos cujas memórias subterrâneas, pertencentes aos dominados, anseiam se sobrepôr às memórias dominantes e hegemônicas, que no final são reconhecidas pela história como as detentoras da verdade.

No segundo momento, a memória é construída numa perspectiva do presente. Apesar de obras como *Aracelli, meu amor* e *Infância dos Mortos* terem sido escritas há quatro décadas e refletirem um momento específico no tempo histórico, a temática em que se debruçam – a infância desamparada – concede às sociedades atuais e futuras um diálogo com o passado. Na perspectiva desta pesquisa, vendo o romance-reportagem como lugar de memória, os fatos ocorridos em Vitória, no Espírito Santo, espelham uma realidade global e demarcam as mobilizações contra a violação aos direitos de crianças e adolescentes. Rememorar o fato a partir da instituição de um dia de combate é, sobretudo, tentar impedir que situações semelhantes se repitam, é fazer justiça às vítimas.

Hoje, é crescente o número de denúncias de crimes contra meninos e meninas. De forma negativa, os números assuntam e comprovam que ainda existem pessoas que violam direitos das crianças. Mas positivamente, os dados indicam a conscientização das pessoas em relatar os casos aos órgãos competentes. É imperioso que isso seja feito. A exemplo do que jornalistas e escritores como José Louzeiro fizeram durante o período do autoritarismo, extirpar o medo da denúncia é cicatrizar as chagas da sociedade.

REFERÊNCIAS

- AQUINO, Maria Aparecida de. **Censura, imprensa, estado autoritário (1968-1978): o exercício cotidiano da dominação e da resistência: o Estado de São Paulo e Movimento**. Bauru: Edusc, 1999.
- ARRIGUCCI JUNIOR, Davi. **Achados e perdidos: ensaios de crítica**. São Paulo: Polis, 1979.
- BAKHTIN, Mikhail. **Questões de literatura e estética: a teoria do romance**. 4. ed. São Paulo: Unesp, 1998.
- _____. **Estética da criação verbal**. Introdução e trad. Paulo Bezerra. Pref. à ed. Francesa Tzvetan Todorov. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BARBOSA, Marialva. Meios de comunicação, memória e tempo: a construção da Redescoberta do Brasil. In: HERSCHMANN, Micael; PEREIRA, Carlos Alberto. (org.) **Mídia, memória e celebridades: estratégias narrativas em contextos de alta visibilidade**. 2.ed. rev. e ampl. Rio de Janeiro: E-paper, 2005, p.131-151.
- _____. Mídias e usos do passado: o esquecimento e o futuro. **Revista Galáxia**, São Paulo, n. 12, p.13-26, dez. 2006.
- BARTHES, Roland. Introdução á análise estrutural da narrativa. In. **Análise Estrutural da Narrativa**. Trad. Maria Zélia Barbosa Pinto. 4.ed. Petrópolis: Vozes, 1976, p.19-60.
- BAUER, Caroline Silveira. **Brasil e Argentina: ditaduras, desaparecimentos e políticas de memória**. Porto Alegre: Medianiz, 2012.
- BRAGA, José Luiz. **O Pasquim e os anos 70 – Mais pra epa que pra oba...** Brasília: UnB, 1991.
- BRASIL. **LEI Nº 5.536, de 21 de novembro de 1968**, Dispõe sobre a censura de obras teatrais e cinematográficas, cria o Conselho Superior de Censura, e dá outras providências. Portal da Legislação – Presidência da República. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/1950-1969/L5536.htm. Acesso em: 05 de dez de 2015.
- BRASIL. **Constituição Federal de 1988**. Promulgada em 5 de outubro de 1988. Disponível em http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constituicao.htm. Acesso em: 29 set. 2016.
- BRAUNE, Rixa. **Almanaque da TV**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2007.

BOSI, Alfredo. **História Concisa da Literatura Brasileira**. 43. ed. São Paulo: Cultrix, 2006.

BULHÕES, Marcelo. **Jornalismo e literatura e convergência**. São. Paulo: Ática, 2007.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade**. São Paulo: Nacional, 1985.

_____. A Nova Narrativa. In: **A Educação Pela Noite e Outros Ensaios**. São Paulo: Ática, 1989.

COSSON, Rildo. **Romance-reportagem: o gênero**. Brasília: Editora Universidade de Brasília. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2001.

_____. Romance-reportagem: o império contaminado. In: CASTRO, Gustavo de, GALENO, Alex (Orgs.). **Jornalismo e Literatura: A sedução da palavra**. São Paulo: Escrituras, 2002.

_____. **Fronteiras Contaminadas: literatura como jornalismo e jornalismo como literatura no Brasil dos anos 1970**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2007.

COSTA, Cristiane. **Pena de aluguel: escritores jornalistas no Brasil 1904-2004**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

DIAS, Lucy. **Anos 70: enquanto corria barca – Anos de chumbo, piração e amor. Uma reportagem subjetiva**. São Paulo: Editora Senac, 2003.

DINES, Alberto. **O papel do jornal: uma releitura**. 4.ed. São Paulo: Summus, 1986.

ECO, Umberto. **Seis passeios pelos bosques da ficção**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

_____. **Apocalípticos e Integrados**. São Paulo: Perspectiva, 1998.

FARO, José Salvador. **Revista Realidade, 1966-1968**. Porto Alegre, Ulbra/AG, 1999. Disponível em: <http://www.ufrgs.br/ensinodareportagem/artigos/revistarealidade.pdf>. Acesso em: 17 ago 2015.

_____. **A revista Realidade nos anos da mobilização democrática: reportagem e Estado autoritário**. Estudos em Jornalismo e Mídia, Florianópolis, v. 11, n. 1, p. 168-176, maio 2014. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/jornalismo/article/view/1984-6924.2014v11n1p168> Acesso em: 12 nov. 2015.

FERREIRA, Carlos Antônio Rogé. **Literatura e Jornalismo, Práticas Políticas: Discursos e Contradiscursos, o Novo Jornalismo, o Romance-reportagem e os Livros-reportagem**. São Paulo: Edusp, 2003.

FERREIRA JUNIOR, José (Org.) **Alúcio Azevedo: o crítico literário**. São Luís: Edufma, 2015.

FESTA, Regina. Movimentos sociais, comunicação popular e alternativa. In: FESTA, Regina; LINS DA SILVA, Carlos Eduardo (Orgs). **Comunicação Popular e Alternativa no Brasil**. São Paulo: Paulinas, 1986.

FRANCO, Renato. **Itinerário Político do Romance Pós-64: A Festa**. São Paulo: Unesp, 1998.

_____. Literatura e catástrofe no Brasil: anos 70. In: SELIGMANN-SILVA, Márcio (Org.). **História, memória, literatura: o testemunho na Era das Catástrofes**. São Paulo: Unicamp, 2003.

GALEANO, Eduardo. **De pernas pro ar: a escola do mundo ao avesso**. Porto Alegre: L&PM, 1999.

GASPARI, Elio. **A ditadura envergonhada**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

GINZBURG, Jaime. Memória da ditadura em Caio Fernando Abreu e Luís Fernando Veríssimo. **O Eixo e a Roda: Revista de Literatura Brasileira**, São Paulo, v. 15, p. 43-54, 2007. Disponível em: http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/o_eixo_ea_roda/article/view/3261/0 Acesso em: 10 de out. 2016.

GORENDER, Jacob. **Combate nas trevas – A esquerda brasileira: das ilusões perdidas à luta armada**. 4. Ed., São Paulo, Ática, 1990.

GRAMSCI, Antonio. **A Formação dos Intelectuais**. Lisboa; M. Rodrigues Xavier, 1972.

HABERT, Nadine. **A década de 70**. Apogeu e crise da ditadura militar. São Paulo: Ática, 2006.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. Trad. Beatriz Sidou. São Paulo: Centauri, 2006.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de; GONÇALVES, Marcos Augusto. A ficção da realidade brasileira. In: GONÇALVES, Marcos Augusto; HOLLANDA, Heloísa Buarque de; FREITAS FILHO, Armando (Orgs.). **Anos 70: Literatura**. Rio de Janeiro: Europa, 1979.

HUYSSSEN, Andreas. **Seduzidos pela memória: arquitetura, monumentos, mídia**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

JARA, Rene; VIDAL, Hernán (Orgs.). **Testimonio y Literatura**. Mineapolis: University of Minnesota, 1986.

KUCINSKI, Bernardo. A primeira vítima: a autocensura durante o regime militar. In: CARNEIRO, Maria Luiza Tucci (Org.). **Minorias silenciadas: história da censura no Brasil**. São Paulo: EDUSP; Imprensa Oficial do Estado, 2002. p.533-551.

_____. **Jornalistas e Revolucionários: nos tempos da imprensa alternativa**. 2.ed. rev. ampl. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2003.

KUSHNIR, Beatriz. **Cães de Guarda: Jornalistas e Censores, do AI-5 à constituição de 1988**. 1.ed. rev. São Paulo: Boitempo; FAPESP, 2012.

LE GOFF, Jacques. **História e Memória**. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1990.

LIMA, Edvaldo Pereira. **Páginas ampliadas: o livro-reportagem como extensão do jornalismo e da literatura**. 4. ed. Barueri: Manole, 2009.

LOUZEIRO, José. **Lúcio Flávio, o passageiro da agonia**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1973.

_____. **José Louzeiro** / entrevista bibliográfica por Antônio Roberto Espinosa; panorama da época por Percival de Souza; seleção de textos, notas, estudos históricos e crítico e exercícios por J. A. de Granville Ponce. São Paulo: Abril Educação, 1982.

_____. **Mito em chamas: a lenda do justiceiro Mão Branca**. São Paulo: Moderna, 1997.

_____. Mataram a moça e caçaram o livro. **Folhetim da Folha de S. Paulo**, 13 jan. 1980. Disponível em http://almanaque.folha.uol.com.br/leituras_28mar01.shtml. Acesso em: 20 de mai. de 2015.

_____. **José Louzeiro**. depoiment. [8 de setembro, 2008]. Rio de Janeiro: Centro de Cultura e Memória do Jornalismo. Entrevista concedida a Caio Barretto Briso. Disponível em: http://www.ccmj.org.br/sites/default/files/pdf/5/Arquivo%20para%20download_16.pdf. Acesso em: 11 jun. 2015.

_____. **Márcia Peltier entrevista: José Louzeiro**. Rio de Janeiro, Rede CNT, 15 mar. 2011. Entrevista a Márcia Peltier. Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=aWAJr-IaY_M. Acesso em: 17 mai. 2015.

_____. **Aracelli, meu amor**. São Paulo: Prumo, 2012.

MARCONI, Paolo. **A censura política na imprensa brasileira (1968-1978)**. São Paulo: Global, 1980.

MARTINEZ, Monica. Jornalismo Literário: a realidade de forma autoral e humanizada. **Estudos em Jornalismo e Mídia**, Florianópolis, v. 6, n. 1, p.71-83, jul. 2009. Disponível em:

<https://periodicos.ufsc.br/index.php/jornalismo/article/view/1984-6924.2009v6n1p71/10418>.

Acesso em: 24 out. 2016.

MEDINA, Cremilda. **Notícia um produto à venda**. São Paulo: Summus, 1988.

MOTTA, Luiz Gonzaga. **Análise crítica da narrativa**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2013.

NORA, Pierre. Entre Memória e História: A problemática dos lugares. **Projeto de História**, São Paulo, nº 10, dez 1993, p.7-28. Disponível em: <http://revistas.pucsp.br/index.php/revph/issue/view/851>. Acesso em: 05 jun. 2016.

PADRÓS, Enrique Serra. Usos da memória e do esquecimento na história. **Letras**, Santa Maria, PPGL-UFSM, n. 22, jan.-jul., 2001. Disponível em: <https://periodicos.ufsm.br/letras/article/view/11826> Acesso em: 12 out. 2016.

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

POLLAK, Michel. Memória, esquecimento e silêncio. Trad. Dora Rocha Flaksman. In: **Estudos Históricos**. Rio de Janeiro, vol. 2, n. 3, 1989, p.3-15

_____. Memória e identidade social. In: **Estudos Históricos**. Rio de Janeiro, vol. 5, n. 10, 1992, p.200-212.

RÊGO, Ana Regina. Jornalismo: temporalidades, ética e memória. In: RÊGO, Ana Regina; QUEIROZ, Teresinha; MIRANDA, Marcela. **Narrativas do Jornalismo & Narrativas da História**. Porto: Mediaxxi, 2014. Cap. 2. p.33-55.

REIMÃO, Sandra. Brasil, Anos 70: mercado editorial e literatura ficcional brasileira. **Comunicação e sociedade**, São Bernardo do Campo, ano XII, n. 20, p. 73-88, dez. 1993.

RIBEIRO, José Alcides. Memórias e mídias informativas na década de 70: o processo do hipertexto da notícia à ficção. In: XXVII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação: Comunicação, Acontecimento e Memória, 2004, Porto Alegre. **Revista dos Anais do XXVII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação (CDROM)**. Porto Alegre: PUCRS, 2004, v.1, p.1-7.

RICOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.

_____. **Tempo e narrativa**. São Paulo: Martins Fontes, 2010. (Tomo I).

ROMACINI, Richard; LAGO, Cláudia. **História do jornalismo no Brasil**. Florianópolis: Insular, 2007.

SALLIN, Franciele Brito. **18 de Maio**: o Caso Araceli - O Início do Combate ao Abuso Sexual Infantil. 2014. Disponível em: <https://psicologado.com/atuacao/politicas-publicas/18-de-maio-o-caso-araceli-o-inicio-do-combate-ao-abuso-sexual-infantil>. Acesso em: 10 nov. 2015.

SANTIAGO, Silvano. Uma década de onze anos. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 13 de jan. 1980a, Folhetim, Literatura, Anos 70, p.2.

_____. A literatura entre a ficção e a história. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 13 de jan. 1980b, Folhetim, Literatura, Anos 70, p.6.

_____. **Vale quanto pesa**: ensaios sobre questões político-culturais. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

SARLO, Beatriz. **Tempo passado**: Cultura da memória e guinada subjetiva. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SATO, Nanami. **Anos 70**: realidade e realismo na literatura e no jornalismo. Anuário de Jornalismo, 2000.

SCHWARZ, Roberto. Cultura e política, 1964-1969. In: **O pai de família e outros estudos**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

SILVERMAN, Malcolm. **Protesto e o novo romance brasileiro**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Literatura e catástrofe no Brasil: anos 70. In: SELIGMANN-SILVA, Márcio (Org.). **História, memória e literatura**: o testemunho na Era das Catástrofes. 2003.

SODRÉ, Muniz. **A Narração do Fato**: notas para uma teoria do acontecimento. Petrópolis: Vozes, 2009.

SODRÉ, Nelson Werneck. **História da imprensa no Brasil**. 4.ed. Rio de Janeiro: Mauad, 1999.

SÜSSEKIND, Flora. **Tal Brasil, Qual romance?** Uma ideologia estética e sua história: o naturalismo. Rio de Janeiro: Achiamé, 1984.

TODOROV, Tzvetan. As Categorias da Narrativa Literária. In. **Análise Estrutural da Narrativa**. Tradução: Maria Zélia Barbosa Pinto. 4 ed. Petrópolis: Vozes, 1976, p. 209-254.

_____. El origen de los géneros. In. **Los géneros del discurso**. Trad. Jorge Romero León. Caracas: Monte Avila Editores Latinoamericanos, 1996, p.47-64.

_____. **Los abusos de la memoria.** Barcelona: Paidós, 2000.

_____. **As estruturas narrativas.** Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 2006.

VICCHIATTI, Carlos Alberto. **Jornalismo: Comunicação, Literatura e Compromisso Social.** São Paulo: Paulus, 2005.

WOLFE, Tom. **Radical Chique e o Novo Jornalismo.** 2.^a edição. Trad. José Rubens Siqueira. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

ILUSTRAÇÃO DA CAPA

PORTINARI, Cândido. **Menina chorando.** 1955. Óleo em tela; 100 x 80 cm.