

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO**

Nathália Villane Rippel

DE PERSONAGEM A SUJEITO, DE BANDIDO A HERÓI:
a construção discursiva de Lúcio Flávio no romance-reportagem

**Juiz de Fora
Julho de 2015**

Nathália Villane Rippel

DE PERSONAGEM A SUJEITO, DE BANDIDO A HERÓI:

a construção discursiva de Lúcio Flávio no romance-reportagem

Monografia apresentada ao curso de Comunicação Social, Jornalismo, da Faculdade de Comunicação da Universidade Federal de Juiz de Fora, como requisito parcial para obtenção do grau de bacharel.

Orientadora: Profa. Dra. Teresa Cristina da Costa Neves

Juiz de Fora
Julho de 2015

Nathália Villane Rippel

De personagem a sujeito, de bandido a herói:
a construção discursiva de Lúcio Flávio no romance-reportagem

Monografia apresentada ao curso de Comunicação Social – Jornalismo, da Faculdade de Comunicação da Universidade Federal de Juiz de Fora, como requisito parcial para obtenção do grau de bacharel.

Orientadora: Profa. Dra. Teresa Cristina da Costa Neves (FACOM/UFJF)

Aprovado (a) pela banca composta pelos seguintes membros:

Profa. Dra. Teresa Cristina da Costa Neves (FACOM/UFJF) - orientadora

Profa. Dra. Cláudia de Albuquerque Thomé (FACOM/UFJF) - convidada

Profa. Mestre Fernanda Nalon Sanglard (FACOM/UFJF) – convidada

Conceito Obtido: _____

Juiz de Fora, ____ de _____ de 20____.

Aos meus pais, Mauricio e Denise, meus eternos
e amados heróis.

AGRADECIMENTOS

Agradeço aos meus pais que sonharam junto comigo e me ensinaram a ser o melhor de mim. A minha amiga e irmã, Larissa, que se manteve ao meu lado em todos os momentos.

A todos os professores que de alguma forma contribuíram para o meu crescimento acadêmico e pessoal. Em particular ao Weden que entendeu a minha paixão por literatura e me apresentou ao verdadeiro jornalismo literário. Além, é claro, de me instigar com a Análise Discursiva. Agradeço também a Teresa que me aceitou na última hora e me presenteou com tanto talento e conhecimento.

A vida meramente vivida não tem sentido. Poder-se-ia pensar que somos capazes de apreender ou intuir diretamente a vida, mas seu sentido não pode captar-se nem expressar-se a não ser numa linguagem, seja ela qual for. Tal expressão ou comunicação é parte do próprio processo vital [...]. Num sentido bem objetivo, os limites da minha linguagem são os limites do meu mundo. (URBAN, 1952, p. 13.)

RESUMO

A exploração do chamado “lado humano” em narrativas que visem ao aprofundamento do relato é recorrente na história da imprensa. Textos que enriquecem a informação por meio do emprego de técnicas literárias assinalam as convergências entre o jornalismo e a literatura. No contexto repressivo e violento da ditadura militar brasileira, iniciada com o golpe de 1964, estas convergências resultam no surgimento de um novo gênero, o romance-reportagem. Um deles é *Lúcio Flávio, o passageiro da agonia*, de José Louzeiro (1976). As diversas formações discursivas que compõe o romance-reportagem em questão produzem sentidos, sustentados por determinadas posições, ou seja, por formações ideológicas nas quais essas posições se inscrevem. Só conseguimos alcançar essas formações ideológicas olhando para Lúcio Flávio como sujeito e, para o livro, como textualidade atravessada por discursos múltiplos. É preciso mapeá-los. Neste estudo, analisaremos a construção da personagem Lúcio Flávio, atravessada pelos discursos institucionalizados do jornalismo e da literatura, bem como os modos pelos quais tal construção produz sentidos polissêmicos sobre a situação vivenciada pelo país nos anos 70. Com a aplicação da Análise de Discurso ao texto de José Louzeiro, almeja-se apreender marcas dos discursos cotidianos daquele período, ainda que, como será demonstrado, em segundo grau, visto que é o autor quem os formula.

Palavras-chave: Jornalismo. Literatura. Análise de Discurso. Romance-reportagem. Lúcio Flávio.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	19
2 JORNALISMO E LITERATURA.....	21
2.1 A LITERATURA COMO FORMA DE MODERNIDADE.....	21
2.2 O ROMANCE-REPORTAGEM.....	24
2.3 A PERSONAGEM NA LITERATURA E NO JORNALISMO.....	28
2.4 A HUMANIZAÇÃO COMO FORMA DE IDENTIFICAÇÃO.....	34
3 A CONSTRUÇÃO DA PERSONAGEM COMO SINTOMA DA ÉPOCA	43
3.1 DA PERSONAGEM AO SUJEITO.....	44
3.2 SUJEITO: SINTOMA DE UMA HISTÓRIA.....	47
4 O PASSAGEIRO E A AGONIA DE UMA ÉPOCA.....	51
4.1 A CULPA	52
4.2 A CAPTURA.....	56
4.3 A SUPERACÃO	62
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	63
REFERÊNCIAS	69

1 INTRODUÇÃO

Narrativas que evidenciam o caráter humano de uma trama e aprofundam assim o relato são facilmente encontradas durante toda a história da imprensa. Textos que enriquecem a informação por meio de técnicas literárias marcam as convergências entre o jornalismo e a literatura. No contexto de repressão e violência da ditadura militar, iniciada no Brasil com o golpe de 1964, estas convergências resultam no surgimento de um novo gênero, o romance-reportagem. Silenciados pela censura e pela versão oficial dos fatos, os jornalistas tiveram que buscar outras formas para comunicar a realidade brasileira. *Lúcio Flávio, o passageiro da agonia* é uma das obras que expressam esta conjuntura.

Durante toda a narrativa, a superioridade do protagonista sobre os demais bandidos é explícita. Noquinha, como o “rei dos bandidos”, era conhecido nos subúrbios do Rio de Janeiro, também era temido e acobertado por parte da polícia. Lúcio Flávio, ao longo dos capítulos, deixa claro que seu desejo era abandonar o crime, entretanto, não enxergava essa possibilidade. Acreditava ser vítima de um círculo vicioso do qual não existia rota de fuga. Acaba sendo assassinado enquanto dormia na cela de prisão. A obra é baseada em um relato concedido por Lúcio Flávio Lúrio um pouco antes de sua morte. A personagem narrou com extrema riqueza de detalhes a sua vida no crime, além de delatar os comparsas. A trajetória de Lúcio Flávio é marcada por inúmeras fugas e assaltos a bancos bem arquitetados.

No final dos anos 60, já no período de Exceção, organizações para-institucionais foram criadas com o suposto propósito de combater o crime. Eram os esquadrões da morte, que marcaram a dura face da realidade urbana das grandes cidades brasileiras, principalmente no Rio de Janeiro. Já nos anos 70, o romance-reportagem *Lúcio Flávio, Passageiro da Agonia* buscou narrar este momento sintomático do envolvimento da própria estrutura do Estado brasileiro com práticas ilegais, personificado pelos “policiais justiceiros” e pela voz crítica de um dos bandidos mais famosos da história do país. Como jornalismo, o romance busca mostrar da forma mais realista possível estes outros porões da ditadura. Como romance, a reportagem tenta penetrar na subjetividade das personagens, produzindo assim uma narrativa híbrida que encontrou dificuldades para ser bem aceita tanto por cultuadores da alta literatura quanto do jornalismo dito objetivo. Mas foi exatamente neste caminho ambíguo entre jornalismo e literatura, realidade e ficção, que esta obra conseguiu penetrar de forma cirúrgica num universo que, por ser para-institucional, era também ambíguo por natureza.

A construção textual da personagem Lúcio Flávio enquanto atravessada pelos discursos literário e jornalístico gera polissemia sobre a situação do país nos anos 70. Com

base nisso, pretende-se responder a algumas inquietações: Como é construída a identificação do marginal e, por consequência, sua imagem heroica? Será ela fruto dos sentidos gerados pelas colisões entre as diversas formações discursivas presentes na narrativa híbrida?

O objetivo mais geral deste estudo é compreender como as diversas formações discursivas atuam na construção de uma personagem que, segundo a hipótese formulada, personifica a situação do país em meio à ditadura militar. Além disso, tem-se como escopo determinar a importância dos discursos jornalístico e literário nessa construção.

Já como objetivos específicos busca-se descobrir como é construída a identificação do marginal e, por consequência, sua imagem heroica. Investiga-se também os efeitos proporcionados pelas relações estabelecidas na produção de sentido do romance-reportagem, além de determinar a importância dos discursos literário e jornalístico na construção de obras híbridas.

A elaboração desta pesquisa partiu da tentativa de entender a forma como a técnica literária enriquece a informação e amplia os sentidos gerados pela produção de cunho jornalístico. O romance estudado oferece uma oportunidade de compreensão dos antigos laços que unem o jornalismo e a literatura, casamento que resulta em um texto repleto de formações discursivas distintas.

Logo, a escolha deste tema visa oferecer uma contribuição para fomentar maior discussão sobre os sentidos gerados pelos discursos presentes nas relações entre o jornalismo e a literatura e a metaforização dos discursos sobre herói e bandido, tendo como princípio básico o embate de diversos discursos na construção da personagem.

Em um primeiro momento será realizado um estudo bibliográfico visando compreender a origem e as características do romance-reportagem. Já em um segundo momento, para entender os sentidos provocados pelo discurso utilizado na construção das personagens, será realizada uma análise discursiva do romance-reportagem *Lúcio Flávio, o passageiro da agonia*.

No segundo capítulo, intitulado *Jornalismo e Literatura* o principal objetivo é investigar os momentos de aproximação e distanciamento entre o jornalismo e a literatura ao longo da história da imprensa até o surgimento do romance-reportagem. Para isso, serão estudadas as trajetórias dos periódicos no final do século XIX e o peso que era dado por eles à literatura, explorando-se a relação da publicação de narrativas literárias (folhetins) em jornais com o significativo aumento das vendas. Após o delineamento dessa trajetória, o estudo dedica-se ao nascimento do romance-reportagem e às suas principais características, buscando identificar um espaço de contato permanente entre a literatura e o jornalismo.

Em seguida, o trabalho se volta para o esforço de pensar a personagem, buscando-se entender quem são estes seres que vivem no papel e comparar sua configuração na literatura e no jornalismo. Fazendo ainda a diferenciação entre narrativa/relato e personagem/fonte.

O capítulo se encerra tratando da identificação como forma de humanização através do mito heroico e da identificação criada por ele nos leitores por meio de um texto mais humano. Discute-se também a noção de verdade tanto no jornalismo quanto na literatura.

Já no terceiro capítulo, intitulado *A construção da personagem como sintoma da época*, considerando-se o discurso como a manifestação das práticas sociais, destaca-se a função da ideologia na formação dos sentidos que acabam por transformar os indivíduos em sujeitos. Com base na Análise de Discurso, este capítulo testa a hipótese segundo a qual Lúcio Flávio é uma personagem fora da lei apresentado literariamente como sujeito de discurso, sintomatizando, de certa forma, as posições de sujeito de uma época em suas falas. A intenção é demonstrar como o romance-reportagem, ao mesmo tempo que cria um efeito de presentificação, produz um passado.

No quarto e último capítulo, apresenta-se a Análise Discursiva de trechos do livro, sob o título de *O passageiro e a agonia de uma época*, em busca dos discursos utilizados para construir os sentidos que atuam nos processos de humanização, heroização e martirização de Lúcio Flávio.

2 JORNALISMO E LITERATURA

O gênero jornalismo literário, ainda hoje, deixa dúvidas acerca de sua origem. O estudo do conjunto de relações, estabelecidas ao longo da história da imprensa, entre o jornalismo e a literatura possui como principal objetivo investigar os momentos de aproximação e distanciamento entre os dois gêneros até o surgimento de um novo gênero na década de 1970, o romance-reportagem.

Em sentido lato, jornalismo é tudo que aparece em jornal. Para Lima (1958, p. 42), jornalismo é a apreciação do acontecimento. Esta seria sua essência. Sendo assim, podemos defini-lo como uma atividade informativa realizada periodicamente, que se insere no universo da comunicação, já que transmite uma mensagem para um elevado número de receptores. A linguagem jornalística se adequa às necessidades específicas de cada meio (imprensa, rádio, televisão, internet).

Também em sentido lato, literatura é toda expressão verbal, falada ou redigida. Entretanto, ainda segundo Lima (1958, p. 20), literatura pode ser definida como toda arte concretizada pela expressão verbal. É a palavra, oral ou escrita, com fim em si mesma, expressa em prosa, verso ou diálogo.

Ao retomar as observações de B. Jullien em *Petit traité de rhétorique et de littérature* (Pequeno tratado de retórica e literatura), publicado em 1853, Castagnino (1969, p. 20) escreve:

Compreende-se sob o nome de literatura a reunião de um conjunto de obras, em prosa e verso. Esta palavra significava, primitivamente, o alfabeto e a arte de desenhar as letras. Aplicava-se também à gramática propriamente dita e depois aos conhecimentos literários em geral. Finalmente, e por excelência, às obras literárias das quais se pode honrar uma nação. Esta definição exclui o sentido de que hoje, *prima facie*, imaginamos ser literatura: a visão de uma obra composta para agradar, recrear ou emocionar; um livro onde se concitam elementos imaginativos e afetivos ressonantes em nosso espírito.

Já Culler (1999, p. 35) argumenta que “podemos pensar as obras literárias como linguagem com propriedades ou traços específicos e podemos pensar a literatura como produto de convenções e um certo tipo de atenção”. Entretanto, de acordo com o autor, essas perspectivas não se incorporam, ou seja, são excludentes e devemos nos movimentar entre elas para estabelecer o que é literatura. Ainda segundo Culler (1999, p. 45), a literatura foi vista historicamente como perigosa por promover o questionamento da autoridade e dos arranjos sociais.

Sevcenko (2003) trata a linguagem como base da atividade humana. Os atos de falar, nomear, conhecer e transmitir acabam se formalizando e sendo reproduzidos por uma

regularidade subjacente a toda ordem social: o discurso. A literatura é considerada o espaço no qual o discurso se expõe igualmente à infiltração da dúvida. Conforme Proença Filho (2007, p. 7), a sucessão de fatos e acontecimentos narrados em uma sequência ordenada configura o texto literário, um objeto de linguagem que representa a realidade com uma configuração estética. Maior do que a afinidade que se supõe existir entre as palavras e o real é a equivalência com o ser social. Na medida em que o texto apresenta marcas que podem ser encontradas em nós, seres humanos, ele aumenta o seu grau de repercussão. Nosso entendimento é proporcional ao nosso repertório cultural. Sevcenko (2003) enxerga nesse atributo a razão pela qual a literatura aparece como um ângulo para a avaliação das tensões existentes em uma estrutura social.

Culler (1999, p. 109) partilha dessa noção de literatura com Sevcenko e ainda acredita em seu poder de exercer influência e até alterar a realidade em que se insere. Para o autor, a literatura assume seu lugar entre os atos de linguagem que transformam o mundo, criando as coisas que nomeiam.

De acordo com a compreensão tradicional – e um tanto quanto superada – de ato comunicacional, um remetente envia uma mensagem a um destinatário por meio de um código. É necessário também um canal físico e uma conexão psicológica para compor o processo linguístico da comunicação, como explica Proença Filho (2007, p. 21). Um contato então é estabelecido entre os interlocutores. Pena (2011, p. 25) acredita que o jornalismo se originou desse contato, ou seja, junto com a primeira comunicação humana, a partir de relatos orais. Com a passagem da cultura oral para a escrita e, posteriormente, a invenção da imprensa, ocorre o advento do jornalismo.

Pena utiliza o quadro evolutivo elaborado por Ciro Marcondes Filho na obra *Comunicação e jornalismo – a saga dos cães perdidos* (2002, p. 48), no qual há cinco épocas distintas: A primeira seria a pré-história do Jornalismo, que corresponde ao período entre 1631 e 1789, formada basicamente pela produção artesanal em formato semelhante ao do livro. Posteriormente, entre os anos 1789 e 1830, as redações foram comandadas por escritores, políticos e intelectuais, resultando no Primeiro Jornalismo. O Segundo Jornalismo, período que corresponde ao intervalo entre os anos 1830 e 1900, é marcado pela profissionalização da atividade. Entre os anos 1900 a 1960 grupos editoriais monopolizam o mercado com grandes tiragens, marcando assim o Terceiro Jornalismo. O Quarto Jornalismo, caracterizado pela velocidade na transmissão de informação, que se torna eletrônica e interativa, inicia-se em 1960 e prevalece até os dias atuais.

A interação da literatura com o jornalismo é mais intensa nos chamados primeiro e segundo jornalismo, época na qual grandes escritores eram responsáveis pelas redações. Ainda de acordo com Pena, os escritores descobriram então a força do espaço público e utilizaram como principal instrumento o folhetim, um estilo discursivo que marca a confluência entre a literatura e o jornalismo.

2.1 A LITERATURA COMO FORMA DE MODERNIDADE

No final do século XIX, o Brasil vivenciava a Regeneração da Primeira República e se mantinha espelhado no modo de vida parisiense, como registra Sevcenko (2003, p. 47). Inventos como o cinematógrafo, o fonógrafo, o gramofone, os daguereótipos e a linotipo invadem a cena urbana e transformam o cenário das cidades, relata Barbosa (2007, p. 21). Adepta dessas tecnologias, a *Gazeta de Notícias* foi o primeiro jornal barato e popular do país. Para isso, os maiores escritores da época são empregados, tornando o jornal querido em todo o Brasil, continua Barbosa (2007, p. 22). A autora aponta as inovações editoriais da *Gazeta* como resultado do ideal de modernidade do periódico.

A principal característica da *Gazeta* é o destaque dado à literatura. Machado de Assis, Olavo Bilac, Arthur Azevedo, Raul Pompéia, Silva Jardim, João do Rio e Adolfo Caminha são os seus principais colaboradores com colunas, crônicas, folhetins e artigos, esclarece Barbosa (2007, p. 23). Durante as propagandas de seu lançamento, pode-se ver o peso dado à literatura: “Além de um folhetim romance a *Gazeta de Notícias* todos os dias fará um folhetim da atualidade. Arte, literatura, teatros, modas, acontecimentos notáveis, de tudo a *Gazeta de Notícias* se propõe a trazer ao corrente os seus leitores” (*Gazeta de Notícias. Prospecto, s/d apud BARBOSA, 2007, 28*). Posteriormente, com o aumento de tiragens, a *Gazeta* passa a editar dois folhetins literários em cada publicação. Conforme Pena (2011, p. 29), a publicação de narrativas literárias em jornais leva a um significativo aumento das vendas.

Por ser dirigido a um público vasto, o folhetim continha uma linguagem acessível. Estereótipos e clichês também eram utilizados para facilitar a compreensão, observa Pena (2011, p. 29). Outra característica do folhetim era a providência de interromper a ação no final do capítulo e só resolvê-la na edição do dia seguinte. Como exemplo, pode-se citar *Memórias de um sargento de milícias*, publicado nas páginas do *Correio Mercantil* em 1852, por Manuel Antônio de Almeida.

Com a literatura apresentando toda essa influência sobre o jornalismo, outro gênero se torna evidente nos periódicos: a crônica. Os escritores passam então a escrever crônicas do cotidiano.

O decreto contra a boêmia, o uso obrigatório do paletó e o fechamento de pensões, restaurantes e confeitarias baratas no centro do Rio de Janeiro, ou seja, a imposição de padrões burgueses – importados da Europa – que estava sufocando os costumes de vida dos brasileiros, tornam-se temas para as crônicas publicadas por Euclides da Cunha e Graça Aranha. Há ainda as crônicas de João Luso, publicadas no *Jornal do Comércio*, que transmitiam todo o desassossego da elite carioca em relação ao crescimento do candomblé, relata Sevcenko (2003, p. 117). Devido à grande demanda de produtos industrializados, a exportação no Brasil cresce e passa a ditar o ritmo da capitalização, gerando desordem no Rio de Janeiro. Os cronistas passam a exprobrar o quanto essa situação era prejudicial à vida social e cultural da cidade, entretanto, o analfabetismo quase absoluto da população dificultava o alcance dessas pretensões, explica Sevcenko (2003, p. 118).

Uma série de crises econômicas conjunturais ocorreu entre 1888 e 1906, como resultado, entre outros fatores, de uma elevada taxa de desemprego. Começa-se então o processo de crescimento das periferias e de narrativas descritivas sobre a situação das habitações medíocres do subúrbio. As crônicas que criticavam os trabalhos árduos e prolongados dos operários começam a ofertar estímulos às greves que tinham como objetivo pressionar o governo, segundo Sevcenko (2003, p. 154).

O autor ainda cita *O Cortiço* (1890) de Aluísio Azevedo, como exemplos de meios encontrados pelos escritores para ilustrar o cenário em que o Rio de Janeiro se encontrava. Os mesmos escritores expressam em suas crônicas o aumento do índice de criminalidade, principalmente a delinquência infantil e juvenil. A miséria recobria o que a Regeneração erguera (SEVCENKO, 2003, p. 173).

Com o crescimento do crime, os jornais passam a investir no sensacionalismo. Barbosa (2007, p. 50) relata que os crimes violentos, desastres e as tragédias diárias passam a transportar para os textos um Rio de Janeiro de lugares reais e personagens de fácil identificação. A narrativa consegue aproximar o leitor do acontecimento a ponto dele acreditar fazer parte dessa realidade. Ao procurar transpor a realidade para a narrativa, o autor dessas notícias “procura construir personagens e representações arquetípicas”. É preciso construir narrativas que mesquem a realidade e a fantasia. Os acontecimentos policiais ganham cada vez mais a preferência do público. Uma tragédia na rua gera afeição por detalhes nos leitores e obriga o repórter a escrever romances-folhetins, explica a autora.

João do Rio e Nelson Rodrigues narram seus textos sob forma de memórias ou crônicas, o que possibilita a eles apresentarem a situação como reconstrução do real. Mesclando realidade e fantasia, contam dramas do cotidiano, descrevem cada detalhe, facilitando assim a assimilação da cena pelo leitor. Essas espécies diferenciadas de notícias passam a apresentar a história do crime e os seus antecedentes, comenta Barbosa (2007, p. 51). Tal característica, segundo Pena (2011, p. 13) compõe um dos lados da estrela de sete pontas característica do jornalismo literário, que consiste na preocupação em contextualizar a informação da forma mais abrangente possível.

Segundo Barbosa (2007, p. 55), a narrativa implica uma interação do leitor com o mundo descrito. O autor das narrativas passa então a ser onipresente. O redator descreve os detalhes como se tivesse presenciado a cena, para que assim o leitor possa imaginá-la. Esse posicionamento no qual o narrador se afasta do personagem para considerar objetivamente o acontecimento é classificado por Proença Filho (2007, p. 54) como uma visão “por trás”, típica das narrativas literárias em terceira pessoa do singular.

A revolução da imprensa no início do século e as contradições do jornalismo, segundo Barbosa (2007, p. 127), aparecem nas obras literárias. O movimento sensacionalista, importado dos EUA, vai repontar no jornalismo literário, fortemente influenciado pela imprensa francesa.

Visualizar a literatura como o registro de uma época significa considerar que o autor deixa transparecer na sua obra não apenas sua subjetividade, mas também seu próprio tempo. Significa também perceber o papel decisivo da linguagem nas descrições e concepções históricas. O texto literário – artefato de criação de um autor que constitui ambientes e valores nos seus relatos – espelha a visão de mundo, as representações, as ideias de um dado momento histórico-cultural, podendo ser lido como materialização de formas de pensar, das emoções e do imaginário de um dado período. (BARBOSA, 2007, P. 127)

Posteriormente, no final da década de 1920, começa-se a valorização da informação. Sevchenko (2003) explica que o jornalismo absorveu toda a atividade intelectual e cresceu emparelhado com o processo de mercantilização. Para Barbosa (2007, p. 50), a separação entre o mundo da opinião e da informação vai construindo o ideal de objetividade como principal valor da notícia, dando origem à tese da imparcialidade. Entretanto, a autora deixa claro que o jornalismo só consegue começar a abandonar as digressões literárias a partir da década de 1950, quando ocorre o distanciamento entre os dois gêneros. Posteriormente, em 1960, as narrativas americanas voltam a intensificar a utilização de recursos literários como meio de enriquecer o relato, confirma Pena (2011, p. 54).

2.2 O ROMANCE-REPORTAGEM

A literatura na década de 1970 era declaradamente comprometida com o movimento histórico, além de possuir uma forte ligação com o jornalismo, afirma Cosson (2007). Essa ligação ultrapassou as opções temáticas e estilísticas individuais, fazendo com que um novo tipo de texto começasse a circular. Nascia o romance-reportagem.

Romance-reportagem foi, inicialmente, o título dado a uma coleção da Civilização Brasileira e pretendia recobrir apenas algumas obras nacionais baseadas em episódios reais envoltos por uma narrativa que mesclava contornos ficcionais, explica Cosson. O segundo título da coleção, *Lúcio Flávio, o passageiro da agonia*, de José Louzeiro (1976), obteve tamanho sucesso que popularizou a expressão romance-reportagem e a tornou a denominação de um novo gênero.

O romance-reportagem pode ser visto como um gênero que resultou do estilo “literário” de se narrar um fato com a expressão “não-literária” da reportagem. Esse gênero é geralmente associado ao período da ditadura, no qual a censura impedia a circulação de qualquer informação que pudesse denegrir ou ameaçar a imagem do governo. A censura não só proibiu a veiculação de informações ou manifestações contrárias ao regime como também impediu o surgimento de novas formas de expressão, destaca Cosson (2007, p. 27).

Foi nesse contexto de repressão e violência que o romance-reportagem se consolidou. Os jornalistas, oprimidos pela censura, buscavam na literatura uma forma de comunicar a realidade brasileira. Por meio de narrativas, eles traziam à tona a real situação do país.

São esses escritores que dão identidade à época e/ou constroem a nova narrativa brasileira. Em primeiro lugar, porque esses escritores, majoritariamente provenientes dos meios de comunicação, apresentam uma literatura intensamente engajada e comprometida com a época. (COSSON, 2007, pág. 29)

Essa ligação estreita da literatura com a realidade vem desde as crônicas de João do Rio e Lima Barreto no início do século XX, aponta Sevcenko (2003, p. 152), nas quais há o compromisso com a vida nacional. Na década de 1970, os escritores levam ao conhecimento público todo o excesso cometido pelo governo. Para transmitir aos leitores a “realidade nacional” os escritores/jornalistas optavam pelo exame minucioso dos fatos e encontraram na literatura a possibilidade de narrar os detalhes de forma pormenorizada.

Algumas vezes, na tentativa de enquadrar *Lúcio Flávio, o passageiro da agonia* em um gênero puramente literário, a obra é citada como naturalista. Vale lembrar que o primeiro momento do naturalismo no Brasil aconteceu no final do século XIX, quando os romances-casos clínicos, segundo Sússekind (1984), carregam dramas determinados pelas leis de hereditariedade copiadas das ciências naturais. Ainda de acordo com a autora, o segundo momento ocorreu com o chamado “Romance de Trinta”, durante os anos 1930, cujo naturalismo adotava as ciências sociais como padrão de saber. Já o terceiro momento foi na década de 1970 e dos romances-reportagens, em que o naturalismo continua obediente às ciências sociais. Nos três momentos, o naturalismo caracteriza-se pelo sacrifício da literatura em prol da restauração de fraturas e divisões flagradas na sociedade brasileira. Os naturalistas, originalmente, acreditavam que o indivíduo é mero produto da hereditariedade e seu comportamento é fruto do meio em que vive (Sússekind, 1984, p. 93).

Cosson (2007, p. 70) reconhece que o naturalismo apresenta como marca uma preocupação em representar e documentar a sociedade, entretanto, vê a questão de identidade nacional e de sua representação literária como um traço da literatura brasileira em geral, independentemente de períodos ou movimentos estéticos. Ponto de vista compartilhado por Sevcenko (2003, p. 18), em seu livro *Literatura como Missão*, no qual o autor declara que se pode conhecer a história do país a partir de seus livros.

Para Cosson (2007, p. 70), o Brasil possui quatro diferentes tipos de naturalismo: o primeiro é o histórico, cujas obras representam o conceito genérico de naturalismo. O segundo está ligado à exploração do determinismo na explicação da vida social. O terceiro tipo corresponde ao naturalismo cósmico, encontrado em romances regionalistas. E o quarto é denominado híbrido, porque é atribuído a obras que carregam algumas marcas do naturalismo, mas não podem se enquadrar totalmente no gênero. O naturalismo presente nos anos 1970 seria o híbrido.

O naturalismo é considerado por Cosson (2007, p. 76) um movimento descentrado, o que justificaria o fato das obras reescreverem a nacionalidade como plural, trazendo para o centro da discussão aqueles que habitavam as margens, abrindo lugar para as vozes dos excluídos.

Observando as características do naturalismo, percebemos que a citação de *Lúcio Flávio, o passageiro da agonia*, como parte desse movimento literário é vaga e muitas vezes questionada. Levando em conta que o naturalismo também é tido como uma espécie de categoria que recobre um conjunto diversificado de narrativas, nas quais os autores utilizam descrições minuciosas, linguagem simples e demonstram forte preferência por temas

marginalizados, defendemos que a obra de José Louzeiro se enquadraria nas vertentes do movimento. Entretanto, se consideramos que as narrativas presentes nos livros carregam fortes características das reportagens – a vida dos criminosos descrita por uma linguagem simples como a estampada as páginas dos jornais –, pode-se afirmar que seria um equívoco descrever os romances-reportagens como fruto exclusivo do naturalismo.

Essa leitura errônea ocorre, segundo Cosson (2007, p. 77), para se reestabelecer as fronteiras e recuperar a singularidade do literário. “Textos híbridos e estranhos que habitam as fronteiras da literatura e ameaçam, com o favorecimento do público, as obras verdadeiramente ficcionais não deveriam ultrapassar as circunstâncias da época da qual seriam produtos efêmeros.”

Já para Castagnino (1969, p. 146) a importância de uma obra dentro do campo literário é julgada “em razão da militância e da eficácia para a causa à qual adere; não de seus valores estéticos, mas da influência que sua mensagem pode exercer nos contemporâneos.” Sendo assim, os romances-reportagens podem, sim, serem lidos como literatura sem necessariamente serem submetidos ao rótulo de naturalistas.

Fato que se comprova pela recepção literária dos romances-reportagens. Para uma inserção do gênero na literatura, o romance-reportagem precisa ser encarado como um texto naturalista, porém é inegável sua forte ligação com o jornalismo e principalmente com o *New Journalism*.

A partir dos anos 1950, o jornalismo do país passa por várias mudanças gráficas, estilísticas, profissionais e gerenciais, que instauram um novo padrão produtivo, seguindo o modelo americano. A regulamentação da profissão de jornalista em 1969, o crescimento do número de leitores e a incorporação do jornalismo à indústria cultural são alguns dos acontecimentos que proporcionaram a mudança dentro das redações. Textos menores, mais diretos e impessoais tomaram o lugar da criatividade e da liberdade de uma linguagem sem manuais. Entretanto, os jornalistas encontraram um lugar longe das redações, no qual ainda podiam realizar as denúncias sociais e forçar a sobrevivência da idealização do jornalismo como arte: o romance-reportagem.

A forte censura que pairava sobre os veículos de comunicação durante a ditadura militar, de fato, proporcionou a migração dos jornalistas para o campo literário. Como consequência, tinha-se reportagens que viravam romances. Todavia, a censura não foi a única responsável pelo surgimento do romance-reportagem.

O gênero se firma no final dos anos 1970, quando a censura já começa a atuar de forma mais seletiva. Sendo assim, o papel dos jornalistas-escritores é de denúncia e não de

resistência, explica Cosson (2007, p. 91) O jornalismo também sempre buscou uma convivência com a literatura numa clara tentativa de elevar sua produção ao patamar de arte, o que é facilmente exemplificado pelas crônicas, gênero fortemente inserido no mercado brasileiro.

Uma das marcas que o romance-reportagem herda do novo modelo objetivista (ALVES, 2001)¹ é a ausência de personagens secundários e o foco restrito aos acontecimentos principais. Estamos diante de um elemento por meio do qual o jornalismo se constitui como discurso da realidade. Segundo Cosson (2007, p. 105), a “objetividade” herdada tem diversas faces, não somente técnica e ideologicamente determinadas. É por meio delas que se nota a ambição do romance-reportagem em resgatar a tradição de diálogo entre o jornalismo e a literatura e não somente realizar um relato humanizado.

Apesar disso, o autor ainda atribui o nascimento do gênero romance-reportagem a uma tentativa de se escapar do modelo rígido adotado pelos jornais:

Espaço de liberdade, logo espaço utópico, o romance-reportagem, como outros agentes culturais de resistência e denúncia, não escapou às circunstâncias da época de sua emergência. Sendo uma das consequências da recusa dos métodos da indústria cultural implantados no jornalismo. (COSSON, 2007, pág. 111)

Dessa maneira, nascendo sobre as fronteiras entre o jornalismo e a literatura, o romance-reportagem termina esculpindo uma nova perspectiva, estabelecendo a necessidade de se olhar o excluído como próprio.

Partindo da definição de que gênero é um modelo de “construção estética determinada por um conjunto de normas objetivas, a que toda composição deve obedecer” (LIMA, 1958, pág. 11), buscamos mapear essencialmente esse conjunto de normas que compõem o romance-reportagem.

Nesse tipo de narrativa, o autor se concentra nos fatos e na maneira literária de apresentá-los. Para Pena (2011, p. 103), os conceitos de realidade e ficção não são absolutos: “O factício no Jornalismo Literário não se baseia na veracidade, mas sim na verossimilhança, ou seja, na mimetização da realidade”. No romance-reportagem há preocupações em explicar, orientar e opinar, sempre com base na realidade.

A informação presente neste tipo de narrativa não é factual, entretanto, o narrador escreve como se estivesse acontecendo exatamente na hora em que o receptor lê, mesma técnica utilizada nos romances ficcionais para prender o leitor. O modo como o autor descreve

¹ É assim que o autor se refere ao jornalismo inspirado no modelo americano, que tem como marca a acentuação do uso de técnicas narrativas que aumentam o efeito discursivo de transparência, ou ilusão de evidência.

as personagens, revela os pensamentos ou omite determinadas informações é a principal marca de sua manifestação opinativa. E quando se exprime opinião também se abre caminho para a interpretação no romance-reportagem. Todas essas características foram herdadas do jornalismo.

Para buscar as características típicas do gênero, Cosson (2007, p. 62) reuniu obras intituladas romance-reportagem e analisou o que elas tinham em comum:

A conclusão a que chegamos é que, como gênero, o romance-reportagem é marcado semanticamente pela verdade factual que toma de empréstimo ao discurso jornalístico e reconstrói pela mimesis e pela verossimilhança. Essa verdade factual, por sua vez, vai ser instaurada por meio de uma serie de processos narrativos que, inventariados a partir dos romances realistas, marcam sintaticamente o gênero. Esses processos, junto com a verdade factual, permitem que o narrador interfira pragmaticamente na narrativa, construindo, assim, a última marca do gênero, que é a denuncia social.

Por essas marcas serem recorrentes e possuírem correlações específicas, caracterizam o romance-reportagem como um gênero autônomo e ambíguo. As semelhanças que carrega com a reportagem e com o realismo como estilo literário são as mesmas que o diferencia de ambos. Sendo assim o romance-reportagem habita um lugar incógnito, no qual ele revela e confirma um espaço de contato permanente entre a literatura e o jornalismo.

2.3 A PERSONAGEM NA LITERATURA E NO JORNALISMO

O conceito de personagem e a sua função no discurso estão diretamente vinculados à atividade artística e, especialmente, à reflexão a respeito dos modos de existir. Pensar a personagem significa procurar entender quem são estes seres que vivem no papel. Para Brait (1999, p. 11) a personagem é um habitante da realidade ficcional, cuja materialidade é diferente da materialidade dos seres humanos, entretanto a autora reconhece que essas duas realidades mantêm um contato íntimo e afirma que o problema da personagem é linguístico, já que mesmo as inspiradas em pessoas não existem fora das palavras.

Ainda segundo Brait (1999, p. 29), um aspecto relevante dos estudos que abordam a semelhança existente entre personagem e pessoa é o conceito centrado na discutida *mimesis* aristotélica: “Aristóteles aponta, entre outras coisas, para dois aspectos essenciais: a personagem como reflexo da pessoa humana; a personagem como construção, cuja existência obedece às leis particulares que regem o texto”.

O próximo no percurso, segundo Brait (1999, p. 35) é o poeta latino Horácio, que divulga em sua obra as ideias aristotélicas e reitera as suas proposições. Horácio associa o

aspecto de entretenimento da literatura à função pedagógica e consegue assim enfatizar o aspecto moral das personagens, explica a autora. Essa concepção “contribui de maneira significativa para que se acentue o conceito de imitação propiciado pelo termo *mimesis* para a reinstauração da finalidade utilitária da arte, entrevista em Aristóteles”.

Quando se trata especificamente da personagem de ficção, Brait (1999, p. 39) acredita que essas questões são retomadas em novas bases com a obra *Teoria do Romance*, de György Lukács, publicada em 1920.

Lukács, relacionando o romance com a concepção de mundo burguês, encara essa forma narrativa como sendo o lugar de confronto entre herói problemático e o mundo do conformismo e das convenções. O herói problemático, também denominado demoníaco, está ao mesmo tempo em comunhão e em oposição ao mundo, encarnando-se num gênero literário, o romance, situado entre a tragédia e a poesia lírica, de um lado, e a epopeia e o conto, de outro. Nesse sentido, a forma interior do romance não é senão o percurso desse ser que, a partir da submissão à realidade despida de significação, chega à clara consciência de si mesmo.

Para a autora, essa nova concepção de personagem instaurada por Lukács submete a estrutura do romance e a personagem à influência determinante das estruturas sociais. Com isso, apesar de fugir às repetições de Aristóteles e Horácio, a personagem continua sujeita ao modelo humano.

Brait (1999, p. 40) ainda destaca a classificação de personagem em “plana” e “esférica” feita pelo romancista e crítico inglês E.M. Foster no livro *Aspects of the novel* lançado em 1927:

As personagens planas são construídas ao redor de uma única ideia ou qualidade. Geralmente, são definidas em poucas palavras, estão imunes à evolução no transcorrer da narrativa, de forma que as suas ações apenas confirmem a impressão de personagens estáticas, não reservando qualquer surpresa para o leitor. [...] as personagens classificadas como redondas, por sua vez, são aquelas definidas por sua complexidade, apresentando várias qualidades ou tendências, surpreendendo convicentemente o leitor. São dinâmicas, são multifacetadas, constituindo imagens totais, e ao mesmo tempo, muito particulares do ser humano.

Santos e Oliveira (2001, p. 29) definem a personagem plana como “tipos superficiais, quase caricaturas” e as personagens esféricas – ou redondas – como “uma caracterização mais analítica, mais sofisticada, uma forma de atuação cheia de nuances e contradições”. Candido (2009, p. 60) contrasta nessa classificação a complicação crescente da psicologia dos personagens dentro da simplificação técnica imposta pela necessidade de caracterização. Para o autor, as personagens esféricas possuem “certos poços profundos, de onde jorra a cada instante o desconhecido e o mistério”.

A literatura contemporânea tende a explorar o fato da personagem literária ser um ser de papel a quem o narrador pode conceber autonomia. Sendo assim, “toda personagem é plana, pois existe somente na superfície escorregadia e vacilante da linguagem” (SANTOS E OLIVEIRA, 2001, p. 31).

Candido (2009, p. 60) afirma que a “prova de uma personagem esférica é a sua capacidade de nos surpreender de maneira convincente. Se nunca surpreende, é plana. Se não convence é plana com pretensão à esférica, ela traz em si a imprevisibilidade da vida”.

Tomando o desejo de ser fiel ao real como um dos elementos básicos na criação da personagem, Candido (2009, p. 70) admite que esta oscila entre os dois pólos ideais: “ou é uma transposição fiel de modelos, ou é invenção totalmente imaginária”. A combinação variável entre esses dois limites é que define cada uma das personagens. Segundo o autor, existem as personagens transpostas com relativa fidelidade de modelos apresentados ao escritor. Esses modelos podem ser fruto de experiências diretas interiores – quando o romancista incorpora a sua vivência – ou exteriores – pessoas com as quais o escritor teve contato em sua vida pessoal. Já as personagens transpostas de modelos anteriores são construídas no imaginário do romancista de forma indireta, seja por documentos ou testemunhos. Há também as personagens construídas a partir de um modelo real, uma pessoa conhecida pelo escritor que serve como ponto de partida. Embora nesse caso todo o trabalho de criação acabe por desfigurar o modelo, ainda se pode identificá-lo. Já as personagens construídas em torno de um modelo, direta ou indiretamente conhecido, mas que serve apenas como um estimulante na hora da caracterização, têm seus traços tão reinventados pela fantasia que a personagem resultante não corresponde ao modelo. Existem também as personagens que são construídas em torno de um modelo real dominante, que serve como eixo, ao qual outros modelos começam a se juntar e tudo é refeito pela imaginação. Às vezes, para resultar em uma personalidade nova e única, o escritor pode elaborar as personagens com fragmentos de vários modelos vivos, sem predominância de nenhum deles. Ao lado destes tipos de personagens que possuem sua origem na realidade, o autor assinala aquelas cujas raízes desaparecem de tal modo na figura fictícia que impossibilitam a identificação de um modelo consciente ou de elementos tomados à realidade pelo escritor. Em todos esses casos, Candido explica que o que ocorre é um trabalho em que a memória, a observação e a imaginação se combinam, em variados graus. Segundo o autor, o próprio romancista seria incapaz de determinar a proporção exata de cada um desses elementos, já que esse trabalho se passa no inconsciente.

Via de regra, a narrativa vai acumulando traços que funcionam como indícios da maneira de ser e agir dos que estão nela envolvidos e através desses traços a personagem é construída. O leitor descobre a dimensão ocupada pela personagem durante os acontecimentos, explica Brait (1999, p. 56). São essas pistas fornecidas pela narração, pelas descrições e pelos diálogos que simbolizam o mundo que o autor quer retratar. Esse efeito de realidade, segundo a autora, vai ganhando forma a partir da descrição detalhada de traços da figura física dos personagens, para os detalhes dos gestos e para a linguagem de cada um. (BRAIT, 1999, P. 58). A autora explica que esse recurso sempre resulta em personagens densas, complexas, esféricas. Admite-se que esse recurso ajude a multiplicar a complexidade da personagem e da escrita que lhe dá existência.

A limitação da obra ficcional, é, segundo Candido (2009, p. 34), sua maior conquista. As personagens adquirem um cunho definido e definitivo, que na vida real, em relação ao convívio com as pessoas, dificilmente pode proporcionar.

Precisamente porque se trata de orações e não de realidades, o autor pode realçar aspectos essenciais pela seleção dos aspectos que apresentam, dando às personagens um caráter mais nítido do que a observação da realidade costuma sugerir, levando-se, ademais, através de situações mais decisivas e significativas do que as pessoas reais (e mesmo quando incoerentes mostram pelo menos nisto coerência).

O autor ainda afirma que a grande obra de arte literária é o lugar em que nos deparamos com esses seres de contornos definitivos. Como seres humanos, eles se encontram integrados num denso tecido de valores

Muitas vezes debatem-se com a necessidade de decidir-se em face da colisão de valores, passam por terríveis conflitos e enfrentam situações-limite em que revelam aspectos essenciais da vida humana: aspectos trágicos, sublimes, demoníacos, grotescos ou luminosos. Estes aspectos profundos, muitas vezes de ordem metafísica, incomunicáveis em toda a plenitude através do conceito, revelam-se, como num momento de iluminação, na plena concreção do ser humano individual. (CANDIDO, 2009, p.45)

Sendo assim, o leitor contempla e ao mesmo tempo vive possibilidades humanas que seriam difíceis de vivenciar em sua vida pessoal, segundo Candido (2009, p. 48). Podendo então participar destas interpretações por mais que as combata na vida real.

A narrativa é um lugar privilegiado, conforme afirma Candido (2009, p.48), lugar em que o homem pode viver, através de personagens, a plenitude de sua condição; “lugar em que, transformando-se imaginariamente no outro, vivendo outros papéis e destacando-se de si mesmo, verifica, realiza e vive a sua condição fundamental de ser autoconsciente e livre,

capaz de descobrir-se, distanciar-se de si mesmo e de objetivar a sua própria situação”. Geralmente, da leitura de um romance fica a impressão de personagens que vivem fatos distribuídos em um enredo. Quando pensamos em enredo, pensamos nas personagens, quando pensamos nestas, pensamos na vida e nos problemas em que vivem. Candido (2009, p. 53) afirma que “o enredo existe através das personagens; as personagens vivem no enredo”.

A personagem deve sempre passar a impressão de que vive. Para isto é necessário manter certas relações com a realidade do mundo, participando de um universo que se equipare ao que conhecemos quando se trata de ação e sensibilidade. Pode-se copiar em uma narrativa um ser vivo e assim aproveitar integralmente a sua realidade? Para Candido (2009, p. 64) não. O autor argumenta que é impossível captar a totalidade do modo de ser de uma pessoa, ou sequer conhecê-la. Se isso fosse possível, toda criação artística seria dispensável e assim se perderia o encanto da ficção. “Por isso, quando toma um modelo na realidade, o autor sempre acrescenta a ele, no plano psicológico, a sua incógnita pessoal. Graças à qual procura revelar a incógnita da pessoa copiada”. E isso, pode-se pensar, também acontece no jornalismo.

Talvez a grande diferença da personagem na literatura para a personagem no jornalismo esteja no texto a qual ela pertence. Embora se enquadre no gênero narrativo, a maior parte do conteúdo jornalístico veiculado é em essência um mero relato. Ou seja, uma exposição pretensamente objetiva que tem o intuito de registrar acontecimentos.

O relato é a transmissão de um acontecimento de forma pormenorizada. Enquanto gênero literário, um relato é uma forma narrativa pouco extensa. Por isso no relato cabem apenas as situações essenciais, sendo, geralmente, enfatizadas. Convém lembrar que o relato transcende a literatura e a palavra escrita. O simples fato de contar alguma coisa a alguém é construir um relato.

A narração, no entanto, não se refere só ao acontecido. Nela, realidade e ficção não possuem limites precisos. A narrativa é uma exposição mais elaborada que constrói um mundo em torno de personagens, ação e espaço. Além de informar, a narrativa também nos toca. E esse poder pode ser atribuído à literariedade, ou seja, as características que permitem considerar um texto literário.

É comum, em jornalismo se confundir personagem com fonte, todavia, conforme Neiva (2013, p. 226), em uma acepção mais geral, fonte é aquilo que fornece informações para a construção do produto jornalístico. Partindo do pressuposto de que o jornalismo se baseia em testemunhos, as informações transmitidas pelas fontes são primordiais em cada texto publicado pela imprensa. Neiva explica que “o jornal recorrerá a publicações de

reputação indubitável, bem como pessoas que tenham conhecimento de causa e imparcialidade em face ao assunto a ser noticiado.”, buscando assim pessoas com um histórico de confiabilidade.

Fonte não é o mesmo que personagem, embora uma fonte possa se tornar uma personagem da notícia. Como por exemplo, em uma matéria sobre o aumento de vendas para o dia das mães, o presidente do Sindicato do Comércio é ouvido para se saber quais as expectativas do seguimento. O entrevistado apenas fornece informações, ou seja, ele é uma fonte. Agora se a mesma matéria acompanha o dia de trabalho de uma vendedora que foi contratada temporariamente para o dia das mães e que tem grandes expectativas de ser efetivada devido ao volume de vendas, teremos uma personagem para ilustrar a matéria. Se essa vendedora, além de falar de suas expectativas, também comparar as vendas desse ano com as dos últimos, irá não só ilustrar a matéria mas também fornecer informações, sendo assim fonte-personagem.

Casadei (2010, p. 87) destaca o fato de que uma personagem não aparece inteiramente de uma única vez nas narrativas literárias, ela vai sendo construída na medida que os acontecimento vão se desenrolando. “A primeira aparição de um nome próprio (não-histórico) introduz no texto uma espécie de ‘branco’ semântico: quem é este ‘eu’ que toma a palavra?”. No jornalismo, quando se trata de pessoas anônimas, elas vão sendo apresentadas desta mesma forma, seja em perfis ou entrevistas. Entretanto, há também no jornalismo casos nos quais a pessoa apresentada já é de conhecimento público, ou seja, a personagem já traz consigo características e atributos. Para a autora, o problema está justamente aí: ainda existem espaços vazios. “Assim, mesmo quando se trata de personalidades públicas, o modo de se contar sua vida pode ser bastante diferente a partir do tipo de urdidura de enredo que a reportagem coloca” (CASADEI, 2010, p. 87).

Ainda segundo a autora, a personagem não é definida em uma narrativa jornalística apenas pela posição ocupada no momento em que ocorreu o fato, mas a definição de sua participação será posta também pela relação com o seu passado. Tenta-se assim, suprimir as lacunas encontradas na retratação da personagem. “A apresentação de determinadas características do personagem não precisam ser explicadas quando se diz que uma pessoa foi ‘ex-guerrilheira’ ou que foi “colaboradora do regime militar””, argumenta Casadei (2010, p. 89). A autora ainda ressalta que a significação da personagem amparar-se em marcas que acentuam as redundâncias das ações cometidas:

Com isso, contribuirão as descrições físicas do personagem, bem como o ambiente no qual ele está instalado; os demais elementos com os quais ele se relaciona; a referência a histórias já conhecidas; as ações não funcionais; entre outros elementos que, embora redundantes, são fundamentais para o preenchimento deste vazio semântico inicial característico da personagem.

Casadei (2010, p.90) conclui que é assim, baseando-se nos dados históricos relacionados à vida pessoal que se constroem as personagens nas reportagens. Sua evocação pode parecer redundante, pois, muitas vezes, não geram novos significados, entretanto essa repetição possui uma lógica: fixação de sentidos. “Elas contribuem, ademais, para o estabelecimento de um efeito de real em torno do que é contado”.

Podemos concluir, portanto, que a construção da personagem no jornalismo segue esquema semelhante ao da literatura. O autor busca transportar para o papel uma pessoa real, entretanto, por mais que tente registrar todas as características do modelo, ele não sairá igual no texto. É necessário escolher com o que se preencherá as lacunas e, nesse momento, os acontecimentos descritos pelo narrador passam a produzir novos sentidos, podendo escapar até mesmo do modelo escolhido pelo autor.

2.4 A HUMANIZAÇÃO COMO FORMA DE IDENTIFICAÇÃO

As histórias são a principal maneira pela qual entendemos as coisas, que ao pensar em nossas vidas como um caminho que conduz a um lugar, conseguimos entender o que está acontecendo no mundo, como explica Culler (1999, p. 84).

A narrativa contém diversos arquétipos míticos, que transformam algumas das personagens em tipos modelares. O herói é alguém acima das fraquezas humanas e das leis sociais, capaz de criar e impor suas próprias normas. Sobrevive a grandes perigos físicos e luta ferozmente contra seus inimigos. Segundo Sodré (1988, p. 18), esse mito heroico é o traço principal deste tipo de narrativa, capaz de gerar emoções e projeções junto ao leitor. Sintetizando características do herói romântico com as de velhos arquétipos míticos e valorizando o dualismo do tipo bom/mal, a narrativa quase sempre se direciona para uma solução heroica. “Na identificação com o herói aparece o desejo humano de ser Deus, de alçar voo na direção do sol ou da luz” (SODRÉ, 1988, p. 18).

Ainda conforme Sodré (1988, p. 22), os romances *best-seller* costumam misturar guerra e amor. Desde o século XII, a luta e o sentimento amoroso eram as duas grandes motivações do herói. Para Culler (1999, p. 109), a literatura narrativa segue os destinos das personagens à medida que eles são definidos pelas combinações de seu passado, suas escolhas e as forças sociais que agem sobre elas. Sendo assim, a literatura faz da identidade um tema e,

com isso, desempenha um papel significativo na construção da identidade dos leitores. O autor ainda afirma que “os poemas e os romances se dirigem a nós de maneira que exigem identificação, e a identificação funciona para criar identidade: nos tornamos o que somos nos identificando com as figuras sobre as quais lemos”. Para os membros de grupos historicamente oprimidos ou marginalizados, o autor explica que as histórias estimulam a identificação com um grupo potencial, no qual todos trabalham no sentido de fortalecer a união do grupo, mostrando-lhes o que são ou o que poderiam ser.

Castagnino (1969, p. 33) defende que o “estado de realização, contínuo ponto de partida, transição permanente, traduzem uma linguagem dinâmica, vital, que supõe para a literatura constante autocriação”. Sendo assim, cada vez que um homem diante de uma obra literária consegue se emocionar e interagir com os acontecimentos que comoveram o autor enquanto compunha a narrativa, opera-se o efeito de sinfronismo². A literatura é veículo sinfrônico que apaga as distâncias e as idades. (CASTAGNINO, 1969, p. 46). Para o autor, o herói de ficção é um dos elementos de evasão da literatura para a vida.

Serve, de certo modo, de montaria alada para que nosso eu, insignificante, se projete nele, e por um instante voe com ele. A invulnerabilidade, a sobrevivência do herói, esse saber que, se morre, acaba a novela, quebra-se o cristal da ficção, envolve-o numa espécie de segurança que lhe damos com nossa confiança e certeza, e até nos sentiríamos defraudados se assim ocorresse.

Conforme Santos e Oliveira (2001, p. 15) todos nós estamos inseridos em uma cultura. Por mais singulares que sejam as particularidades de cada indivíduo, compartilhamos formas de atribuir sentido ao mundo e aos textos que lemos. “Há, portanto, um horizonte de leitura, que pode ser mais ou menos heterogêneo, mas que é, de certo modo, comum a cada época, a cada grupo social”. A significação é um processo, no qual entram em constante diálogo gestos de concepção, realização e reconfiguração.

Para os autores, há um processo muito mais complexo de atribuição de valores, de projeção de significados culturais sobre a figura humana. A ideia de pessoa é uma construção social e, por isso, varia historicamente, manifestando-se assim de formas distintas em cada sociedade.

Para continuarmos, devemos esclarecer o que entendemos por humanização. Para isto, utilizaremos a concepção de Candido (2004, p. 180):

² Sinfronismo é a “identidade atemporal e anespacial entre um homem de uma época e o homem de todas as épocas.” (PROENÇA FILHO, 2004, p. 24)

[Trata-se do] processo que confirma no homem aqueles traços que reputamos essenciais, como o exercício da reflexão, a aquisição do saber, a boa disposição para com o próximo, o afinamento das emoções, a capacidade de penetrar nos problemas da vida, o senso da beleza, a percepção da complexidade do mundo e dos seres, o cultivo do humor.

Conforme Vicchiatti (2005, p. 85), “a literatura se permite ser ambígua, dialógica, conotativa e povoada de personagens desprovidos da obrigatoriedade de proximidade com o real”. Esses seres não existem além da palavra, do espaço ficcional, e representam pessoas que, segundo o autor, podem transitar livremente pelo imaginário. Já o jornalismo, baseando-se em fontes, parte de uma realidade concreta e assim, conforme Vicchiatti, mantém o compromisso com as verdades de um povo.

Mesmo com a obrigatoriedade de manter-se fiel aos fatos, o jornalismo, conforme Vicchiatti (2005, p. 85), já se permite avanços lentos em direção à utilização de técnicas literárias. Dos textos técnicos “frios”, os jornalistas partem em busca de uma maior identificação com o leitor, utilizando personagens para trazer emoções e sentimentos para as informações. Os textos, além de respeitarem as regras básicas e conceituais, passam a somar qualidade e vivacidade à produção jornalística. “Ao buscarem um modelo diferente, esses jornalistas transgressores alcançam um texto mais humano e menos frio”. Segundo autor, libertam-se “das amarras do texto tecnista e mecanista”. O jornalista aperfeiçoará a narração jornalística, utilizando-se da “literatura, da visão humanista, da estética.” No entanto “verá que continuará informando, com o mesmo profissionalismo, mas, acima de tudo, com humanismo”. (VICCHIATTI, 2005, p. 85).

Um dos encontros bem sucedidos do jornalismo com a literatura foi retratado no movimento que teve como um dos expoentes Tom Wolf. Em 1963, o jornalista autor, lança o livro *Radical chique e o novo jornalismo* nos Estados Unidos, imprimindo um novo sentido à expressão *new journalism*, que passa a designar a humanização da escrita. Enquanto isso no Brasil, em meados da década de 1970, o romance-reportagem se consolidava. Apesar do cenário repressivo, conforme Medina (2003, p. 127), “a grande reportagem nacional confrontava com sucesso a censura do regime militar” e possibilitava a ascensão do jornalismo literário.

Um dos temas caros ao jornalismo que converge com a literatura é o sentido de verdade. Conforme Marcondes (2014, p. 17), a explicação mais natural e popular da verdade, é a verdade como correspondência. Conforme o autor, essa perspectiva tradicional sobre a verdade se caracteriza por uma visão realista da verdade. “Segundo essa concepção, a verdade

é resultado da adequação entre o pensamento humano, ou entre a linguagem que expressa esse pensamento e a realidade que esse pensamento, ou essa linguagem (dois sentidos de *lógos*), pretende descrever.” Se a relação descreve os fatos tais como são, temos uma sentença verdadeira, explica Marcondes. Segundo o Abbagnano (2000, p. 1994), por este conceito a verdade está no pensamento ou na linguagem e não na coisa ou ser. Essa teoria pressupõe além da existência da realidade como tal, mas a possibilidade de conhecê-la e descrevê-la como ela é. Um pressuposto realista, segundo Marcondes (2014, p. 18). Quando descrevemos o real, pretendemos efetivamente descrevê-lo como é, fazer isto de forma verdadeira, defende do autor. Abbagnano (2000, p. 1995) ainda destaca que a verdade por correspondência possui diferentes interpretações, como para os epicuristas³ que consideram que o critério de verdade está na “sensação, que é o próprio manifestar-se da coisa.” Abbagnano cita Platão como o primeiro enunciador desta noção de verdade. “Ao tomar como fundamento o conceito que considero mais sólido, tudo o que me pareça estar de acordo com ele será por mim posto como verdadeiro”. (Abbagnano, 2000, P. 997)

Há também a verdade como coerência, que nos remete para a noção de uma crença justificada quando é parte de um sistema de crenças que seja consistente e harmonioso, conforme explica Marcondes (2014, p. 22). O autor ressalta que na base dessa teoria, a verdade se dá sempre no interior de um sistema e atenta para o fato de que “considerar verdadeira uma sentença envolve remetê-la a outras crenças que ele pressupõe, em relação às quais ela pode ser interpretada como verdadeira. A verdade é uma relação interna a um sistema de crenças.” A verdade não teria uma ligação direta com o fato na realidade e sim se estabelece por uma relação de coerência com as demais verdades do sistema.

Já a teoria que trata a verdade como consenso, segundo Marcondes (2014, p. 26), muito se assemelha à teoria da verdade como coerência, entretanto esta noção de consenso diz respeito “ao conjunto de indivíduos que no contexto da sociedade de determinada época as aceita ou adota”, ou seja, é histórica e cultural. O consenso indica a visão do mundo compartilhada em determinado contexto, esclarece Marcondes. A verdade, neste caso, é o acordo ao qual uma comunidade como um todo estabelece, sem ser explicitado. Marcondes (2014, p. 29) considera que a verdade dever consistir em correspondência com o real “independentemente dos métodos de que disponha para estabelecer essa correspondência”.

³ Epicurismo, segundo Abbagnano (2000, p. 337), é uma escola filosófica fundada por Epicuro de Samos, em Atenas. Sua característica mais marcante é o sensacionismo, princípio segundo o qual a sensação é o critério de verdade e do bem, identificado por eles como o prazer. Além disso Epicuro acreditava na existência dos deuses, entretanto, eles não desempenhavam papel nenhum na formação e no governo do mundo.

Marcondes (2014, p. 39) ainda esclarece alguns pontos sobre a verdade como metáfora, utilizando-se de Nietzsche e sua concepção da verdade basicamente como uma metáfora. “Uma metáfora extremamente bem-sucedida nessa tradição pela qual os homens caracterizam sua posse do conhecimento simplesmente esquecendo a origem arbitrária dessa metáfora, daquilo que não é, nem pode ser, mais do que uma imagem” (MARCONDES, 2014, p. 39). Nessa noção de verdade, as palavras e os conceitos seriam apenas metáforas que não correspondem à coisa ou ao ser que pretendem representar cognitivamente.

Diante do conflito entre as teorias filosóficas acerca da verdade, Marcondes (2014, p. 30) conclui:

De qualquer forma, a questão sobre no que consiste exatamente a relação entre pensamento, ou linguagem, e realidade, relação a que chamamos de verdade, permanece obscura, promovendo também o conflito entre várias teorias aqui já mencionadas. Certamente, não desejamos ou não podemos desejar abrir mão do conceito de verdade, mas não deixa de parecer paradoxal que não a consigamos definir satisfatoriamente.

Quando entramos no campo do Direito e da Justiça, no qual o conceito de verdade é fundamental, Marcondes (2014, p. 48) afirma que é a verdade que permitirá fazer valer direitos e, abrindo-se assim outro contexto de discussão. O objetivo de se fazer justiça prevalece e não se pode admitir que haja diferentes concepções de verdade. A busca dessa verdade, segundo o autor, tem como princípio regente o seguinte: “é melhor deixar livre um culpado do que condenar um inocente”. Com frequência, observa ainda o autor, não se consegue, em um julgamento, estabelecer a “verdade” de modo conclusivo.

Sousa (2002, p. 2) destaca, porém, que verificabilidade e verdade, embora fortemente correlacionadas, não são a mesma coisa. O autor destaca a controvérsia na própria distinção entre definição e critério de verdade. “A definição está para o significado da palavra “verdadeiro” assim como o critério está para o teste que nos permite aferir se determinada afirmação é verdadeira ou falsa” (Sousa, 2002, p. 3)

A definição de verdade é bem mais complexa do que pode parecer e, geralmente, não conseguimos chegar a um resultado satisfatório. Segundo Marcondes (2014, p. 54), a própria filosofia admite isso ao reconhecer que é necessário aceitar nossos limites em tentar estabelecê-la.

É possível descobrir a verdade, embora nunca a verdade final ou absoluta. Há verdades que nós só conhecemos como pensamentos e sentimentos. Para Sousa (2002, p. 5), é necessário não confundir a questão metafísica do que seja a verdade com a questão

epistemológica do que é verdade. E será no âmbito da última que nos situaremos, partindo do pressuposto de que a relação de conformidade, identificação ou equivalência é a que mais tem a ver com a prática jornalística. Vale lembrar também que o jornalismo é hoje um dos lugares de maior difusão e visibilidade da “verdade”. Sendo assim, Sousa (2002, p. 5) afirma que

aproximamo-nos do tipo de relação que o jornalismo pode manter com a verdade, a qual, tanto no caso da notícia como da opinião, só pode ser a de uma certeza de grau e intensidade variáveis, quer no tocante ao rigor dos factos quer no que se prende com a sua descrição, relato ou avaliação. Desde logo porque no caso dos factos, essa relação com a verdade tende a ser indireta já que, por norma, o jornalista apoia-se em fontes (que são, para todos os efeitos, as suas fontes de verdade) cuja credibilidade nem sempre lhe será possível confirmar inteiramente. E depois, porque os acontecimentos-notícia se repartem ou podem repartir por tantas e diferentes atividades e áreas do conhecimento que, muitas vezes, a sua plena compreensão só está ao alcance de especialistas a quem o jornalista, naturalmente, terá de recorrer.

Sousa ainda admite que a relação do jornalismo com a verdade, mais do que depender do grau de acessibilidade a fatos ou situações, de fácil alcance hoje, “passará a centrar-se no campo da mediação interpretativa e respectiva atribuição de sentido”. Para ele “a verdade jornalística é argumentável ou retórica, já não pode surpreender ninguém” (SOUSA, 2002, p. 6). Como já se pressupõe a retórica é incontornável quando se trata de transmitir informação.

Já nas narrativas literárias, conforme Pimenta Neto (2003, p. 40), “o fato de a verdade vir ao mundo no bojo de uma história não nivela, por decreto, os contadores de histórias e nem faz equivaler um caso bem contado e um caso mal contado”. Como exemplo, o autor argumenta que todos nós já sofremos com o ciúme e diz ser implausível que alguém conheça um texto sobre o tema que supere *Otelo*, de Shakespeare. “A narração do ciúme de Otelo é verdadeira, pois eleva a nossa experiência dessas dores a um estado superior. Onde a maioria não consegue mais que se lamentar, um artista dá forma a um mundo inteiro” (PIMENTA NETO, 2003, p. 40). Uma narrativa, portanto, incorpora traços de nossas vidas ao mesmo tempo em que dá a ela sentido.

Quando se trata da “verdade” transmitida pelos romances-reportagens da década de 1970, Medina (2003, p. 128) esclarece que a “expansão informativa no espaço social e no tempo histórico quase sempre vinha revestida por um estilo comunicativo e vibrante, o que facilitava a revelação do *real cifrado*”. A autora explica o real cifrado baseando-se na inspiração de Freud. Segundo Medina (2003, p. 126), para o psicanalista, o sonho cifra o real, ocultando a verdade na mentira, gerando uma desconfiança que transforma a interpretação em um exercício permanente, “essa forma rica de determinar o sentido da realidade objetiva”.

Medina (2003, p. 132) defende que a reportagem interpretativa (relacionada aqui ao romance-reportagem) baseia-se nos impulsos intuitivos na relação com o mundo e com o ser humano, ultrapassando a simples disciplina racional.

O Sentir-pensar funde a energia do encantamento ou da indignação com o trabalho sistemático da organização de informações. A descoberta do real simbólico e não apenas do real concreto, em geral mapeado por esquemas partitivos, conduz a um pensar interrogativo. [...] A narrativa interroga, abre reticências, assume a ambiguidade poética.

Medina (2003, p. 133) ainda sustenta que as literaturas exibem surpreendente competência quando narram para tentar compreender o mundo à volta. Narrativas ficcionais são relatos impregnados de concepções de mundo, forjadas pela construção de sentidos. “Da experiência social à histórica e cultural, do esforço consciente interpretativo às forças incontroláveis do inconsciente coletivo, afloram significados aproximados da realidade, mas jamais um retrato chapado. A partir do real concreto constrói-se um real simbólico.” Podemos dizer que a verdade é, portanto, uma construção de sentido.

O artista, segundo Medina (2003, p. 133), se integra ao sonho coletivo, mas procurando alguma verossimilhança com a realidade. O autor de narrativa, cuja referência é a realidade – também no caso do romance-reportagem –, se defronta com o imaginário. Cada narrativa é única na poética e nas referências ao mundo concreto, explica Medina. A autora conclui que a intertextualidade existe antes, durante e depois da escrita de um texto. “O presente se tece na ação coletiva da primeira realidade e se emaranha e retece na realidade simbólica das narrativas” (MEDINA, 2013, p. 136).

Para Sodr e e Ferrari (1986, p. 123) reduzir a verdadeira ou inventada a rela o de um texto com a realidade não   suficiente. Utilizando o exemplo de uma reportagem que narra um julgamento simulado, mas construído sobre informaçoes retiradas do processo em questão, os autores argumentam que não   possível afirmar que os dados são fictícios, mas ocultar o fato de que o julgamento ainda não havia acontecido constitui-se em simula o, um recurso ficcional.

Sodr e e Ferrari (1986, p. 123) explicam que há reportagens em que “o real   engendrado para produzir determinado efeito, mas a partir de dados fornecidos pelo próprio real”. No caso, essa narrativa “ficcional” estará a serviço do tema e da problemática em questão.

A verdade jornalística, portanto, não se confunde com a verdade literária. O jornalismo busca na verdade construída através da humaniza o uma maior amplitude para

seu texto e melhor detalhamento do fato narrado. O jornalismo literário nasce com a intenção de humanizar os relatos jornalísticos, alcançando uma verdade desconhecida para profissionais acostumados com a frieza técnica das notícias.

3 A CONSTRUÇÃO DA PERSONAGEM COMO SINTOMA DA ÉPOCA

Com o estudo do discurso observa-se o homem na prática da linguagem, sendo assim, na análise de discurso, segundo Orlandi (2013, p. 18), procura-se “compreender a língua fazendo sentido. Enquanto trabalho simbólico, parte do trabalho social em geral, constitutivo do homem e da sua história”.

Esse trabalho simbólico do discurso é um dos responsáveis pela produção da existência humana e para encontrar as regularidades da linguagem nessa produção, a Análise de Discurso (AD) relaciona a linguagem à sua exterioridade, segundo Orlandi (2013, p. 16)

Sabendo-se que “a materialidade específica da ideologia é o discurso e a materialidade específica do discurso é a língua”, a AD, conforme Orlandi (2013, p. 17), trabalha a relação língua-discurso-ideologia.

Diferentemente da análise de conteúdo que busca saber o que este texto quis dizer, a Análise de Discurso procura descobrir como este texto significa. Sendo assim, ela não considera a linguagem “transparente”, por onde, de forma neutra, poderia se visualizar o mundo. Ao olhar para textos, o analista busca vestígios discursivos, ao olhar para sujeitos busca sintomas, entendidos aqui como a expressão de uma posição sujeito.

A AD, segundo Orlandi (2013, p. 19), procura mostrar que a relação linguagem/pensamento/mundo não se passa diretamente de uma pessoa a outra: “[...] a Análise de Discurso pressupõe o legado do materialismo histórico, isto é, o de que há um real da história de tal forma que o homem faz história mas esta também não lhe é transparente”. Sendo assim, conjugando a língua com a história na produção de sentidos, a AD trabalha a forma material, ou seja, a forma encarnada da história para produzir sentidos. Esta forma é, portanto, linguístico-histórica.

A forma material, segundo Orlandi (2013, p. 19) é vista como “acontecimento do significante (língua) em um sujeito afetado pela história”. Acontece então, como parte de sua herança epistemológica associada à psicanálise, o deslocamento da noção de homem ou indivíduo para a de sujeito. O sujeito, por sua vez, se constitui da relação com o simbólico na história, segundo Orlandi (2013, p. 19). A autora destaca que a história tem seu real afetado pelo simbólico, enquanto o sujeito discursivo funciona pelo inconsciente e pela ideologia.

3.1 DA PERSONAGEM AO SUJEITO

Orlandi (2013, p. 17) defende que não há discurso sem sujeito e não há sujeito sem ideologia. “O indivíduo é interpelado em sujeito pela ideologia e é assim que a língua faz sentido”. Ou seja, a língua produz sentidos para os/nos sujeitos. Ainda segundo a autora, na Análise de Discurso não se separa forma e conteúdo e se procura compreender a língua como acontecimento.

Ao considerar o discurso como manifestação de práticas sociais, torna-se importante destacar a função da ideologia na formação dos sentidos que acabam por transformar os indivíduos em sujeitos.

Althusser (1985) esclarece que a ideologia promove nos indivíduos atração pelo posicionamento discursivo, influenciando-os. É assim, por meio da ideologia, que os sujeitos se reconhecem como pertencentes a uma organização e é esta construção ideológica que determina como a sociedade vai agir, baseando-se no entendimento de que tudo é assim porque sempre foi.

Não há sujeito que não esteja inserido em um contexto histórico e político. Sendo assim, os indivíduos assujeitados captam e produzem sentidos em todas as interações sociais, o que, para Orlandi (2013, p. 33), resulta na constatação de que um discurso aponta para outros que o sustentam. Todo discurso é o estado de um processo discursivo contínuo. Não há nem um começo e nem um fim absoluto para o discurso.

O sujeito da AD carrega consigo marcas do social, do ideológico e do histórico. Primeiramente, pelo primado do capitalismo, ele se constitui como uma forma-sujeito jurídica, pelo processo de individuação que tem início com a constituição dos estados modernos. O que significa que o indivíduo social, como nós o percebemos, já é uma constituição histórica. Isto não quer dizer que não haja uma individualidade biopsíquica, pertinente a qualquer ser humano sobre a terra, mas os homens serão tantos quanto forem as sociedades e as culturas. A AD trabalha, no entanto, com a percepção de que o indivíduo jurídico é a forma sujeito própria do capitalismo que se instaura nas sociedades ocidentais a partir da era moderna, e se espalha pelo mundo, com a expansão do Ocidente. Dentro desta forma-sujeito, fenômeno histórico, social, e discursivo, os indivíduos, como construtos históricos, assumem diversas posições-sujeito, por meio de identificações ideológicas. Quando se diz em AD "assujeitamento", diz-se "fazer-se sujeito de" um discurso, mas também "estar sujeito a formações discursivas.”

Redefinindo discursivamente as noções de paradigma e sintagma herdadas da linguística estrutural, Orlandi (2013, p. 32) explica que o interdiscurso representa um eixo vertical onde teríamos todos os dizeres já ditos e esquecidos, formando o dizível. Já o eixo horizontal, o intradiscurso, é considerado o eixo da formulação, ou seja, “aquilo que estamos dizendo naquele momento dado, em condições dadas”. Todo dizer habita a confluência desses dois eixos, o da memória e o da atualidade, e, segundo a autora, é daí que nascem os sentidos.

Conforme Orlandi (2013, p. 33), “o interdiscurso é todo o conjunto de formulações feitas e já esquecidas que determinam o que dizemos. Para que as minhas palavras tenham sentido é preciso que elas façam sentido.” E isso só é possível pelo interdiscurso. É preciso que o que foi dito por um sujeito em um determinado momento, seja esquecido. Só assim, após passar para o anonimato, pode fazer sentido nas palavras de outros sujeitos. O interdiscursivo é memória afetada pelo esquecimento, ao longo do dizer.

Devido a esse esquecimento, temos o que Orlandi (2013, p. 35) denomina ilusão referencial. Esta referência nos faz pensar que o que dizemos ou pensamos apenas pode ser dito deste modo, com essas palavras. “Por esse esquecimento temos a ilusão de ser a origem do que dizemos quando, na realidade, retomamos sentidos preexistentes”. Embora os sentidos se realizem em nós, eles apenas se apresentam como se originassem em nós. Os sentidos são determinados pela maneira como nos inscrevemos na língua e na história e é por isto que significam e não pela nossa vontade, conforme Orlandi.

Trata-se de dois esquecimentos: o que funda a ilusão de que somos sujeitos absolutos de discursos com os quais nos identificamos, e um outro, o de que os sentidos são evidentes por si próprios.

As palavras, segundo Orlandi (2013, p. 42), mudam de sentido conforme as posições daqueles que as empregam. Elas constroem seu sentido na relação com as formações ideológicas nas quais as posições se inserem. O discurso se constitui em seu sentido porque, segundo a autora, “aquilo que o sujeito diz se inscreve em uma formação discursiva e não outra, para ter um sentido e não outro”.

Podemos concluir, então, que as palavras não possuem um sentido em si, elas derivam, por diversos sentidos, das formações discursivas em que se inscrevem. Para Orlandi essas formações discursivas representam no discurso as formações ideológicas. Em outras palavras, os sentidos serão sempre determinados ideologicamente. A ideologia é a condição para a constituição do sujeito e dos sentidos.

Orlandi (2013, p. 48) explica que a interpelação do indivíduo em sujeito pela ideologia traz, obrigatoriamente, o apagamento da inscrição da língua na história, “para que ela signifique produzindo o efeito de evidência do sentido [...] e a impressão do sujeito ser a origem do que diz”. É importante destacar que, na AD, a noção psicológica de sujeito empiricamente coincidente consigo mesmo não é aceita, conforme explica Orlandi:

Atravessado pela linguagem e pela história, sob o modo de imaginário, o sujeito só tem acesso à parte do que diz. Ele é materialmente dividido desde sua constituição: ele é sujeito de e é sujeito à. Ele é sujeito à língua e à história, pois para se constituir, para (se) produzir sentidos ele é afetado por elas. Ele é assim determinado, pois não sofre os efeitos do simbólico, ou seja, se ele não se submeter à língua e à história ele não se constitui, ele não fala, não produz sentidos.

Com base na Análise de Discurso, este estudo testa a hipótese segundo a qual Lúcio Flávio é uma personagem “fora da lei” apresentado literariamente como sujeito de discurso, sintomatizando de certa forma, as posições-sujeito de uma época, em suas falas.

As diversas formações discursivas que compõe o romance-reportagem em questão produzem sentidos, entretanto só produzem exatamente estes sentidos porque são sustentadas por determinadas posições, ou seja, por formações ideológicas nas quais essas posições se inscrevem. Só conseguimos alcançar essas formações ideológicas olhando para Lúcio Flávio como sujeito e, para o livro, como textualidade atravessada de discursos múltiplos. É preciso mapeá-los.

O sujeito do discurso Lúcio Flávio inscreve-se na crença de que a marginalidade é fruto da situação do país naquele momento e de que é impossível sair do mundo do crime, mesmo que exista esse desejo.

Apesar disso, Lúcio Flávio é romântico, acredita na união da família. Esses posicionamentos, essas formações discursivas pelas quais a personagem é atravessada interpelam o indivíduo tornando-o sujeito. Mesmo que este seja uma composição do indivíduo Lúcio e do narrador/autor. Lúcio Flávio, sujeito do discurso, materializa discursos, o *corpus* deste trabalho.

3.2 SUJEITO: SINTOMA DE UMA HISTÓRIA

Segundo Orlandi (2013, p. 11) “a Análise de Discurso concebe a linguagem como mediação necessária entre o homem e a realidade natural e social”. Essa mediação (o discurso) torna possível a transformação do homem e da realidade em que ele vive. Desse

modo, para encontrar as regularidades da língua, deve-se relacionar a linguagem à sua exterioridade. Ou seja, é preciso levar em conta os sujeitos que a falam e as situações em que o discurso foi produzido. As condições de produção incluem o contexto sócio-histórico e ideológico. Também a memória faz parte dessa produção.

A memória inserida na Análise de Discurso é tratada por Orlandi (2013, p. 30) como interdiscurso. Essa memória discursiva nada mais é do que o saber discursivo que torna possível todo o dizer e que retorna como o já-dito, base do dizível. Sendo assim, só podemos dizer se estivermos na perspectiva do dizível, do interdiscurso.

O que é importante para nós, portanto, é que o romance-reportagem estudado é o resultado de uma memória discursiva (aquela que traz à tona as práticas discursivas da literatura e do jornalismo ao longo do tempo, mas também os dizeres cotidianos, não institucionalizados). A obra, porém, também resulta em deslocamentos importantes, daí talvez sua maior relevância. Cabe assim ao analista compreender o que há de memória – os discursos que reaparecem –, e o que há de acontecimento – aqueles que se deslocam – nesta composição textual.

O romance-reportagem é então um discurso sobre o que acontecia no submundo do crime e na polícia durante a ditadura. Pode assim ser pensado, numa aproximação que ousar fazer, como um "documentário" escrito de época. Não por ser "fiel" ou "verdadeiro", mas porque se materializam nele discursos que tecem um cenário com sentidos de uma época, sobre o indizível que reside entre o jornalístico e o literário.

Para Orlandi, o documentário é em si memória e acontecimento. O romance-reportagem, este documentário escrito, pode ser visto como um acontecimento discursivo produzido por diferentes materialidades discursivas. Sobre documentário, Orlandi (2012, p. 57) afirma ser este o “ponto de encontro de uma atualidade e uma memória, ele intervém no real do sentido: é um gesto de interpretação”. É admissível supor que o romance-reportagem cumpre a mesma função.

A memória discursiva, o interdiscurso, é irrepresentável, como explica Orlandi (2012, p. 57). Quando o documentário recorta essa memória em algum ponto específico, produz um novo acontecimento. Ele não representa, mas sim produz um efeito, inserindo deste modo a memória em uma atualidade. Ao recortar um objeto simbólico, o documentário, de acordo com a autora, “produz um acontecimento, que é aquilo que ele significa. Produz um recorte do real que é tomado como um acontecimento. Mexe na relação com o esquecimento. Produz um efeito de memória.” Portanto, a historicidade do documentário está na

configuração produzida como parte da memória, “este efeito que ele produz por ser documentário” conclui Orlandi (2012, p. 57).

Isso acontece porque um acontecimento que diz um acontecimento remete ao mesmo fato narrado, todavia não constrói as mesmas significações, esclarece Orlandi (2012, p. 58) esclarece.

A história busca documentar um acontecimento. Toda vez que se fala de um fato, ele é automaticamente inserido na história. Orlandi (2012, p. 59) argumenta que o documentário, ao criar um efeito de presentificação, ao mesmo tempo, produz um passado.

O documentário busca memórias (dos sujeitos) que, ao mostrar/dizer/significar, ele põe na história. Ele faz “acontecer” uma versão (trabalho do efeito metafórico, deriva). O documentário é um acontecimento discursivo que faz com que algo apareça como acontecimento. Ele constrói o acontecimento de que fala. E o que fala é um efeito da presentificação (memória discursiva) e a memória institucional (a de arquivo) postas em contradição. E, por este mesmo gesto, ele produz um passado.

Por isso, o romance-reportagem desloca a filiação da memória com um discurso outro que não o proclamado pela ditadura. Em todo sujeito existe uma necessidade de laço social. Esta necessidade, conforme Orlandi (2012, p. 154), sempre estará presente, ainda que ele viva em uma situação sócio-histórica desfavorável.

Em um texto não encontramos apenas uma formação discursiva, pois várias formações podem atravessá-lo e nele se organizarem em função de uma dominante. Assim também outros enunciados que se produzem nas mesmas condições histórico-ideológicas fazem parte desse discurso e se constituem relativamente às coerções da formação na qual se inscrevem, como defende Orlandi (2013, p. 70)

Orlandi (2012, p. 167) argumenta que, em relação à memória discursiva (interdiscurso), o não-sentido é aquilo que ainda não faz sentido, todavia poderá vir a fazer. Em contrapartida o sem-sentido resulta de processos pelos quais as coisas perdem o sentido, ou, simplesmente, não fazem sentido. A autora exemplifica

[...] os sentidos resultam da experiência de uma memória. Há sujeitos, produzidos pelas relações de segregação do capitalismo, que têm na pele justamente a experiência de desigualdade, da diferença, e isto tão profundamente que, para estes sujeitos, a palavra igualdade é sem-sentido.

Daí podemos entender que, para o sujeito Lúcio Flávio, sob o véu da ditadura, a palavra *liberdade* é “sem-sentido”. Isto acontece devido ao discurso de submissão ao qual ele é submetido. Todos os discursos sobre polícia corrupta e bandidos vítimas do Estado. São

esses sentidos e “sem-sentidos” em torno do protagonista os sintomas da época em que a narrativa foi escrita. É a partir desses sintomas que esta análise busca descobrir como é construída a identificação do marginal e, em consequência, sua imagem heroica.

4. O PASSAGEIRO E A AGONIA DE UMA ÉPOCA

O livro intitulado *Lúcio Flávio, o passageiro da agonia*, de José Louzeiro, é baseado em um relato de Lúcio Flávio Lírio, feito um pouco antes de sua morte. O personagem narrou com extrema riqueza de detalhes sua vida no crime, além de delatar os comparsas, como, por exemplo, um suposto membro do “Esquadrão da Morte” – organização paramilitar surgida no final dos anos 1960 cujo principal objetivo seria matar criminosos. A trajetória de Lúcio Flávio é marcada por inúmeras fugas e assaltos a bancos bem arquitetados.

O livro inicia-se com Lúcio Flávio matando dois de seus comparsas, Marco Aurélio e Armandinho, acusados de traição. O assalto a um banco de uma cidade do interior é o próximo acontecimento da trama. Ao mesmo tempo, uma ação policial com intuito de localizar Lúcio Flávio ocorre sob o comando do Delegado Bechara e o policial 132. Durante toda a narrativa, a superioridade do protagonista sobre os demais bandidos é explícita. Noquinha, como o “rei dos bandidos” era conhecido nos subúrbios do Rio de Janeiro, também era temido e acobertado por parte da polícia.

Lúcio Flávio, ao longo dos capítulos, deixa claro que seu desejo era abandonar o crime, entretanto, não enxergava essa possibilidade. Acreditava ser vítima de um círculo vicioso no qual não existia rota de fuga. Acaba sendo assassinado enquanto dormia na cela de prisão.

Lúcio Flávio Villar Lírio nasceu na capital mineira, em 1944, em uma família de classe média, e foi o precursor dos assaltos a banco no Brasil. Altamente articulado e tendo recebido da imprensa a curiosa alcunha de “o mais alto QI da marginalidade carioca”, tornou-se o bandido mais famoso da década de 1970, sendo também o mais procurado pela polícia à época. Aos 30 anos, Lúcio já acumulava mais de 30 fugas e quase cem anos de penas de detenção por roubo, assalto, assassinato e estelionato.

O primeiro contato de Lúcio Flávio com o mundo do crime foi em 1968, quando formou com amigos uma quadrilha para roubar carros. Acredita-se que essa iniciativa se deu após sua candidatura a vereador por Vitória (ES) ser interrompida pelo regime militar. Mas foi no Rio, morando em Bonsucesso, que se especializou em roubo de carros e assalto a bancos. Liderava uma quadrilha formada pelo irmão Nijini, o cunhado Fernando C.O. e o amigo Liece de Paula. Associava-se a policiais e atuava em todo o país. “Bandido é bandido, polícia é polícia, como a água e o azeite, não se misturam.” É por essa frase que Lúcio Flávio é lembrado. Ela foi dita em sua última prisão, em 1974, em Belo Horizonte. A declaração fazia referência à prática de muitos policiais que participavam do crime organizado ao mesmo

tempo em que mantinham seus cargos na polícia. Era uma forma de o criminoso dizer que estes não deviam ser chamados de policiais, só eram bandidos.

Foi no complexo prisional Frei Caneca, no Rio de Janeiro, que, com 28 facadas, Lúcio Flávio seria morto por "Marujo", seu companheiro de cela. O assassino alegou legítima defesa. Os dois teriam brigado após uma rodada de carteados. Prestes a dar um novo depoimento à Justiça, Lúcio Flávio era a principal testemunha nas investigações sobre as atividades exercidas pelo Esquadrão da Morte no estado. Apesar de sua ligação com o crime, ajudou a desmascarar um grupo de policiais cariocas pertencentes ao Esquadrão da Morte, entre eles Mariel Mariscot, um dos homens de elite na polícia do Rio. O assassino de Lúcio Flávio logo teria o mesmo destino, assassinado por outro preso, que, por sua vez, também seria assassinado dentro da prisão.

Lúcio Flávio ganhou as manchetes dos jornais como personagem ambíguo, característica própria dos anti-heróis. Odiado por muitos, admirado por outros, encarna um pouco da história do país. Sua trajetória narra um período da história do Brasil na perspectiva do submundo, onde se travam as relações de poder fora das narrativas oficiais e onde, evidentemente, se travam as relações de sentidos produzidos pelo senso comum e pelas instituições. A imprensa e o romance reportagem estão exatamente no limiar destes dois universos discursivos.

Neste estudo, analisaremos a construção da personagem Lúcio Flávio, atravessada pelos discursos institucionalizados do jornalismo e da literatura. Neste segundo caso, é possível apreender também marcas dos discursos cotidianos, ainda que, como diremos, em segundo grau, visto que é o autor quem os formula. Para começar, é preciso esclarecer que estamos diante de uma trama discursiva de certa complexidade. Um DJ, discurso jornalístico, um DL, um discurso literário, mas uma certa *mimese* de discursos de baixa institucionalidade, discursos cotidianos, retomados tanto pelo primeiro quanto pelo segundo. Não colocaremos em questão aqui se o autor é o jornalista reproduzindo um discurso ou o literato mimetizando discursos, pois que, do ponto de vista discursivo, tanto num caso, quanto noutro, temos um processo de reformulação.

4.1 A CULPA

No romance-reportagem, Lúcio Flávio sente-se culpado pela morte de dois companheiros, por suposta traição. Traição esta que nunca se confirmaria na narrativa.

– Não gosto de fazer isso. Era o jeito. Bandido sem moral é pior do que puta de Manguê.

Acionaram os motores, os carros movimentaram-se devagar no deserto de areias e torrões aflorando, vermelhos. Aí, não sabe por que, em cada um daqueles torrões parecia estar vendo o rosto de Marco Aurélio, os olhos calmos, as palavras repetindo:

– Fiz o que ele mandou. Pensei que tava de acordo com vocês. Como ia saber?

A voz apagada no barulho do tiro, filetes de sangue, da cor dos torrões que povoavam toda aquela imensidão, como cabeças decepadas. Fechou os olhos, afundou-se no assento do carro, ficou esperando que atingissem a pista. Mas, com os olhos fechados. As visões dos torrões no descampado eram nítidas. E no vento morno, ou no próprio ruído do motor, a voz tranquila de quem não teme.

– Pra mim ele tava agindo de acordo com vocês. Como ia saber? (LOUZEIRO, 1978, p. 5)

Apesar de assassinar seus companheiros sem hesitar, Lúcio Flávio não consegue se livrar da culpa, da incerteza de ter feito o certo. O fantasma de Marco Aurélio acompanha a personagem por todo o romance, seja por meio de lembranças ou visões. Como no trecho a seguir.

O silêncio da noite parecia não ter fim. Na queda de uma estrela, que descreveu enorme arco luminoso, ao invés de fazer pedido, como a mãe ensinara, deixava-se vencer pela saudade de Janice, dos dias bons que convertera em amargura, do pai para o qual era indiferente, completamente o oposto de Béni, que não botava a sela no cavalo sem antes consultar o velho Benício. Em silêncio, ainda, viajando por caminhos que ninguém poderia cruzar, via como é curta a ponte que liga o bem e o mal. E no rio que passa por baixo dessa ponte, lá estava boiando o rosto pálido de Marco Aurélio, a voz escapando na linha dos ventos:

- Fazia o que Armandinho mandava. Nunca me intrometi. (LOUZEIRO, 1978, p. 15)

Lúcio é consumido pela culpa. Esse ato inicia a humanização da personagem. Essa humanização torna-se mais evidente nos monólogos – técnica literária pela qual nos é permitido ter acesso aos pensamentos do personagem em questão. Tem-se, então, um discurso sobre a humanidade⁴ do bandido, que contribuí para a identificação dos leitores com o assaltante.

Após o primeiro assalto retratado no livro, a gangue de Lúcio Flávio encontra dois homens que oferecem abrigo aos bandidos sem se darem conta de quem são. Lúcio Flávio tenta comprar os cavalos, mas os homens não aceitam.

Nijini Renato pensa então na solução mais simples: queimar Béni e o velho teimoso, pegar os cavalos onde estivessem, ir em frente. Lúcio, no entanto, é contra esse tipo de violência.

– Não se deve obrigá-los a fazer o que não querem. (LOUZEIRO, 1978, p. 12).

⁴ Quando utilizo o conceito de *humano* nesta análise não me refiro ao sentido de humanidade e sim a afetividade e sensibilidade.

Apesar de cometer assassinatos à sangue frio durante a narrativa, o protagonista não aceita que pessoas “boas” sejam mortas. Lúcio defende os dois homens que entraram em seu caminho. Percebe-se a construção da humanidade do bandido a partir do discurso do fora da lei que zela pelos inocentes.

A ação policial que busca o paradeiro de Lúcio Flávio vai até Bonsucesso, periferia do Rio de Janeiro na qual Lúcio Flávio viveu. Um dos interrogados é Dondinho – personagem fictício criado para simbolizar todos os moradores de Bonsucesso – que, mais tarde, oferecerá abrigo à Lúcio Flávio após uma fuga.

– Ele foi sempre respeitado pelos outros. Quando se enfezava, brigava com menino bem maior. E levava a melhor. Em outras vezes trazia um livro com figuras e vinha me mostrar. Olhava aquelas gravuras de cidades, dizia que um dia ia até lá. E me convidava também para ir. Era assim o Noquinha. Um menino sonhador. Queria ir a lugares distantes, desses que a gente vê nas revistas.

– Vovô então acha que esse bandido é um bom cara? – pergunta o policial.

– Não tou falando de bandido, moço – respondeu Dondinho. – Falo do garoto que veio pra cá com certa idade e aqui terminou de se criar. Se deu no que deu, foi culpa nossa. Ou mais nossa do que dele. É esse mundo aí fora que tá transformando as pessoas e as próprias coisas. É a Zona Sul, afundada nos vícios. É a pobreza, que nem todos podem suportar. Foi dona Zulma que não procurou Iemanjá. Foi seu Osvaldo Lírio que muitas vezes brigava com os garotos. Principalmente com Noquinha, que sempre teve gênio danado. E saía correndo atrás de criança, gritando insultos. Seu Osvaldo me perdoe, mas ele pecou contra Deus e os meninos (LOUZEIRO, 1978, p. 18).

Dondinho não atribui culpa a Lúcio Flávio. O idoso acredita que a culpa pode ser compartilhada entre todos os que participaram da criação de Noquinha – apelido pelo qual Lúcio é conhecido no bairro onde cresceu – e até mesmo por todo o país. Em um primeiro momento, temos o discurso típico da literatura naturalista, no qual se acredita que o indivíduo é mero produto da hereditariedade e seu comportamento é fruto do meio em que vive. Já em um segundo momento, podemos observar um discurso de crítica à situação do país que sofria com a Ditadura.

Logo nesses primeiros trechos já notamos as variações extralinguísticas que se manifestam nos diálogos do romance. Mas que repousam sobre a discursividade, na medida em que são apresentadas na voz do autor ou dos próprios personagens. Compreendem as variações provenientes do nível de estudos, classe social, idade, e as quais podem determinar traços originais na linguagem de cada personagem, segundo Preti (1972, p. 9). Há também as variações situacionais, que determinam diferenças na linguagem do locutor, como o lugar em

que a conversa se dá, o assunto, a intimidade com os ouvintes. Já quando se trata dos policiais, notamos uma linguagem típica de sua atividade, um *socioleto*⁵.

Os policiais continuam a interrogar Dondinho e outros moradores da periferia.

- E se No-qui-nha aparecer aqui e tacar fogo num de vocês, como acabou de fazer com Armandinho e Marco Aurélio, o que é vão achar do bom menino?
- Seu Emílio nada respondeu. O tipo atarracado apoiou-se com as mãos na mesa, dedos com grossos anéis, berrou forte:
- O homem te fez um pergunta. Tá esperando a resposta. Ou tu é surdo?
- Seu Tadeu enxugava copos sem necessidade. Apenas para disfarçar.
- Não tenho nada contra Lúcio Flávio – respondeu seu Emílio.
- Lúcio Flávio, não: No-qui-nha! – disse ironicamente o policial calvo. .
- Você sabe muita coisa de Bonsucesso, não é verdade? – Perguntou.
- Como todo mundo da minha idade sabe. Nem mais, nem menos.
- E onde está Lúcio Flávio? – insistiu o policial.
- Cumprindo a sina dele – afirmou Dondinho.
- Tou perguntando coisa objetiva – disse o policial irritado.
- Quero saber onde ele tá, agora. Ou alguém da família dele. Só isso.
- Fez um arzinho de riso, tomou outro gole da Praianinha. Dondinho virou o resto do copo. O policial colocou mais.
- Se soubesse onde ele tava eu não lhe dizia – afirmou o velho (LOUZEIRO, 1978, p. 19-20).

Ao serem interrogados, os personagens que conviviam com Lúcio Flávio não o veem como bandido, ao contrário, chegam a defendê-lo perante a polícia. Esse ato aponta para um jogo discursivo em que o próprio sentido do que é ser bandido é posto em causa, desestabilizando um primeiro discurso sobre o que é ser marginal ou criminoso. Talvez seja por isso mesmo que o texto se abre para outro sentido, com o qual o leitor poderá se identificar.

Aqui a designação, no seu aspecto específico da nomenclatura, exerce um papel singular. Qual a função discursiva do apelido, ainda mais de um apelido carinhoso? E o que acontece quando ele é reapropriado por outros discursos, como o jornalístico e o literário? É possível que a carga afetiva dos apelidos, marcadores de certa intimidade, vá se ressignificar na cadeia discursiva do jornalismo ou da literatura. No primeiro, na forma de uma "reprodução" de um falar comunitário ou familiar. Ele não necessariamente aponta para uma significação afetiva para o leitor, embora não esconda que há uma memória de afetividade ali instaurada⁶.

⁵ Na linguística, um *socioleto* é o conjunto de traços linguísticos que caracterizam e identificam a variante de uma língua falada por um grupo social, uma classe social ou subcultura.

⁶ "Fernandinho Beira Mar" é um exemplo atual desta retomada. O diminutivo marca o modo como a comunidade o chamava. Mas para o público geral, não deixava de ser "o traficante", esta figura temida e demonizada no noticiário nacional. Algo de diferente acontece na literatura: a "repetição" do apelido talvez exerça sobre o leitor uma outra percepção de afetos e sentidos. Lembremos de "Mineirinho" de Clarice Lispector. Pouco fica do seu

É por este viés que temos que pensar a função da reprodução do apelido "Noquinha" neste gênero que alia o jornalístico ao literário. Embora bandido no discurso jornalístico, o que há no livro de literário garante a reprodução de uma certa carga afetiva que pode capturar também o leitor.

Enfim, o emprego do diminutivo "Noquinha" pelos conhecidos de Lúcio Flávio oferece ao registro uma feição, cria intimidade e carinho entre o bandido e o leitor.

4.2 A CAPTURA

Enquanto aguarda a chegada do delegado ele se compara a um ratinho e relembra os sonhos de infância.

Um ratinho saiu assustado de trás dos jornais velhos, correu pelo meio da sala, procurando ocultar-se. Lúcio ficou atento à aflição do bicho, quase igual à sua. Distinguia-se apenas pelo sangue-frio, um pouco de orgulho e muita audácia. [...] Sabia que era mentira. Mas não se preocupava muito com isso. Um dia iria para Vila Velha. Ficaria por lá um tempão. Pintaria quadros, escreveria um livro. E mais tarde, com seu próprio esforço, teria o carro. Não se incomodava que isso demorasse. (LOUZEIRO, 1978, p. 28)

Inicia-se aqui um discurso sobre o bandido que também é vítima de um jogo de poderes do qual ali, naquele momento, se travava. É bom lembrar que há uma relação íntima entre o poder central, ditatorial, e o aparecimento de grupos de extermínio, além do fortalecimento dos pontos de bicho. Somada a isso, uma tradição cultural de promiscuidade entre agentes da lei e criminosos. Este jogo, muito mais complexo do que o estabelecimento de "dois lados" bem marcados, em contenda, reaparece de certa forma, embora em tintas suaves, no romance-reportagem. Observe-se que, além disso, naquele momento, o discurso crítico em relação à ditadura, discurso presumivelmente de esquerda, enfatiza a motivação social da conversão de certos sujeitos à criminalidade: "Seja marginal, seja herói", era um dos slogans que naquele momento ainda ressoavam, pela associação simples entre "lei" e "autoritarismo", "lei e desmando". Podemos citar também a música do compositor Chico Buarque, "Chame o ladrão", que encena o temor de muitos brasileiros de serem capturados por agentes da ditadura. É dentro desta trama, desta complexa teia de sentidos e relações contraditórias de poder, que Lúcio Flávio vai se constituir justamente como uma personagem símbolo da realidade nacional que a sintetiza, mas que também a problematiza.

passado, do seu presente. "Mineirinho" foi morto por onze tiros. Na notícia era mais um bandido morto. Na crônica de Clarice, vai se tornando mais vítima de uma sociedade violenta a partir do segundo tiro.

Lúcio lembra de todos os sonhos inocentes que tivera durante a infância e foram sufocados ora pelo pai, ora pelo país. Na cadeia, Lúcio Flávio é torturado, molestado e humilhado pelos policiais, chegando a desejar a morte. Ao fim da sessão de espancamento, a personagem lembra como tudo começou em sua vida.

O pau do crioulo enche-lhe a boca, os policiais começam a rir, o crioulo roçando as mãos grossas e desajeitadas nos cabelos daquele que sabia ser o rei dos bandidos. Aí, em vez do condenado sentir prazer nisso, começou a chorar. Chorava sem que os policiais notassem. Somente Lúcio sentia as lágrimas quentes caindo-lhe no rosto. Naquele momento mesmo já não tinha nenhuma mágoa de Cara de Cão. E enquanto permanecia como motivo de escárnio e da mais profunda baixeza, admitiu ser chegada sua hora de morrer. Tudo que fizera até agora fora errado. Profundamente errado. Agora, era tempo de acabar-se. [...] Bechara volta a fazer a pergunta, mas sabe que jamais Lúcio Flávio responderá. Mesmo assim, interroga. O encapuzado de estilete crava-o de novo na altura dos rins. Lúcio contorce-se, enquanto se inicia a sessão de pancadaria. Ignora o que aconteceu depois disso. Não sabe quanto tempo permaneceu desacordado. Quando abriu os olhos, muito devagar, em qualquer dia, e pôde mexer com as mãos. E pôde escorregar os dedos de leve pelo rosto, sentiu que estava todo cheio de ferimentos. Movimentou as pernas e terminou concluindo duas coisas que o decepcionaram bastante: continuava vivo e com os ossos inteiros. Pouco a pouco, foi recordando: a sala imunda, no andar abaixo do nível da rua, a pia num canto, ele ajoelhado, sendo obrigado a chupar o pau do Cara de Cão, o ladrão chorando em silêncio por causa daquela malvadeza. Então Lúcio Flávio sentiu profunda angústia e as lágrimas começaram a cair. Lágrimas por ele mesmo, por Micuçu, por Nijini Renato que não sabia onde estava, por Fernando O. C. e a visão do mundo assim, embaçada de lágrimas, o distanciava para aqueles dias em que tudo começara como brincadeira com Paulo de Paris, o moço que usava glostora nos cabelos, estava sempre de roupa engomada e aparecia no conjunto residencial com a bicicleta nova e começava a dar voltas. (LOUZEIRO, 1978, p. 34)

Deparamo-nos com a imagem dos policiais grosseiros, violentos e que abusam da autoridade. É mostrado que o “fora da lei” também está na polícia. Na construção da cena em que Lúcio é humilhado na delegacia fica claro o discurso de inversão de papéis, no qual o bandido é vítima e a polícia se torna o transgressor. O romance-reportagem se institui na encruzilhada dos discursos cotidianos retomados pelo jornalístico e pelo literário, no questionamento reiterado sobre o que seria lei num país em que há uma ordem fora da lei.

Lúcio planeja fuga da solitária onde se encontra preso enquanto sonha com um futuro ao lado de Janice, sua esposa.

Só que isso de ocupar as mãos com trabalhos para ficar nas exposições nunca foi ambição de Lúcio Flávio. Mais bonito do que santuário do preso político, que a caravela de Carlindo, era estar longe dali, numa distância que ninguém o descobrisse. Talvez nas planícies ensolaradas da Argentina ou do México. Janice perto, Janice contando coisas do dia-a-dia, chamando Lúcio, vem cá. Noquinha corre aqui. A comida está na mesa. Seu filho tá teimoso hoje. Se não comer dou uma palmada nele. Lúcio rindo porque sabia que ela não faria isso. O filho sorrindo de inocência. Os pensamentos enchendo o cubículo fedorento, a colher limando o cimento, os gestos medidos e firmes, trabalho em silêncio, para evitar suspeitas, que por fora daquela caixa deveria haver policiamento forte, disso não tinha a menor dúvida. (LOUZEIRO, 1978, p. 43)

Em todos os momentos que o protagonista se encontra preso e deseja fugir, ele sonha com uma vida longe do crime. O discurso sobre a vontade de abandonar o mundo criminoso começa a ser notado nesse momento. Lúcio deseja a liberdade por inteiro e não estar de volta aos roubos.

Em conversa com os amigos, Lúcio Flávio se mostra disposto, em certos aspectos, a seguir a lei.

Um dia, e meio à conversa franca, embora Lúcio fosse sempre o menos comunicativo, Lúcia arriscou uma consideração que ninguém ousaria fazer. E, para espanto dos demais, Lúcio Flávio não se mostrou zangado. Muito ao contrário.

– O que não entendo em você é essa preocupação do desquite. Tudo direitinho, como manda a lei e o juiz. Isso faz diferença?

Lúcio ria. Tinha bebido bastante, continuava com o copo de uísque na mão. Liece de Paula tentou interferir, dizendo que não era assunto em que se metesse. Lúcio pediu silêncio.

– Ela tem razão. Por que um bandido (não é isso mesmo, Lúcia?) haveria de se preocupar com essas coisas que são próprias dos merdas da classe média e da pequena burguesia? Muito simples, minha cara: sou um bandido diferente. Nós todos aqui fazemos 99 por cento das coisas erradas. Segunda a Legislação dos honestinos. Por que não colaborar ao menos 1 por cento com eles? Afinal, graças ao trabalho que desenvolvem, estamos aqui. Graças à imbecilidade policial, à corrupção e aos sonhos de grandeza de cada um, estamos aqui.

A risada foi geral. Houve até palmas, Lúcio estava num dia bem-humorado. (LOUZEIRO, 1978, p. 62)

Novamente o discurso de crítica à situação do país. Lúcio não toma para si ou atribui aos seus amigos a culpa pelo caminho que percorreram e sim à “imbecilidade policial, à corrupção e aos sonhos de grandeza de cada um”. E se o Brasil estivesse noutro momento? Lúcio talvez não estivesse enveredado por esse caminho obscuro. Esse é um dos questionamentos que o discurso semeia no imaginário de cada leitor. Abrindo espaço para discursos que, pelo menos para alguns leitores, ressoam e produzem identificação como crítica à realidade nacional.

A posição social de Lúcio Flávio é demonstrada também através da variação linguística da personagem, distinguindo-a dentro do grupo em que atua.

Os comparsas do protagonista queixam-se dos métodos adotados pela polícia para conseguir confissões.

– O Fernando não conseguiram prender. Micuçu tá na 8.^a. Levou porrada demais. Os caras botaram pra quebrar com ele. Disseram que entrou na sala de interrogatório chamando o delegado de veado. Não acredito nisso, que Micuçu não é leão. – Quando querem bater, encontram sempre uma desculpa. Não adianta. É como pegar viciado em drogas. O policial pega o cara que quer pegar, bota maconha no bolso dele e diz que é maconheiro. Ponto final. A palavra dele é que vale. Mas, com a gente, o panorama vai mudar. Hoje de tarde vamos ter esse papo com Moretti e estabelecer as coisas. Nada de pedra errada no jogo. Se Moretti se fizer de besta, vai levar azeitona quente nas costelas. Lúcio foi muito claro com 132, que é o intermediário nessa história. (LOUZEIRO, 1978, p. 64)

Fazendo-se valer da posição que ocupam, esses policiais constroem a história como melhor convém. Tem-se então a total inversão de papéis, na qual a polícia passa a ser o vilão enquanto os “foras da lei” passam a ser os injustiçados. Nesse trecho começamos a vislumbrar o discurso de heroização dos bandidos, em especial Lúcio Flávio, já que a personagem resolve enfrentar os policiais e dar um fim as armações para cima de sua gangue.

Lúcio procura nos jornais alguma referência ao assassinato que cometera no dia anterior.

Lígia volta trazendo os jornais. Um deles pública a foto do banco assaltado. O outro diz que entre os assaltantes estava um homem alto, que os policiais paulistas ainda não tinham identificado. As demais notícias versavam sobre tudo, menos a morte de Constâncio Grande. Não havia qualquer referência. Isso intrigava Lúcio Flávio, pois mostrava o poder que Bechara tinha também sobre os setoristas. Nenhum deles transmitiu a notícia da morte do policial para as redações. (LOUZEIRO, 1978, p. 77)

Nota-se mais uma crítica à situação do país durante a ditadura. Fica claro o controle dos policiais corruptos, no caso o Bechara, sobre o que era noticiado na imprensa. Mais um ponto para reafirmar a ideia da polícia como “fora da lei” e reforçar a identificação dos leitores com Lúcio Flávio, dessa vez espantado com a censura feita pelos policiais nos jornais.

Membros do Esquadrão da Morte procuram Lúcio na penitenciária.

Numa das mesas havia três homens. Um deles era vermelho e forte. Sentou-se e o homem vermelho perguntou, sem qualquer rodeio:

- Desde quando tem ligações com Moretti?

Lúcio ficou surpreso com aquela segurança, com aqueles desconhecidos que ali estavam, fazendo perguntas fora de hora.

- Não sei de quem tá falando.

O moreno magro, de colarinho duro, explicou:

- Nós somos da Polícia Federal. Temos interessados em saber do envolvimento de uns tantos policiais. Vai haver uma limpeza geral na Polícia. Se puder ajudar, será de grande valia ao nosso trabalho.

(...)

O policial moreno explica a Lúcio que suas informações poderiam ajudar a corrigir o sistema, havia muita gente viciada, precisando ser mudada.

- É preciso acabar com o barbarismo nas prisões – diz o terceiro sujeito que pouco falava.

- Principalmente nas delegacias – acentua Lúcio.

- Dureza com criminoso tem que haver – afirma o branco -, mas em outros termos. Tortura não resolve nada. (LOUZEIRO, 1978, p. 94)

Essas organizações para-institucionais funcionavam com o suposto propósito de combater o crime. Esse envolvimento da própria estrutura do Estado brasileiro com práticas ilegais, personificado pelos “policiais justiceiros” concretiza de vez a inversão de papéis.

Em mais um de seus monólogos Lúcio Flávio assume não ser tão valente como aparenta.

Tudo mentira. Tudo errado. Os fios de muitos carretéis se enleando, como a linha dos papagaios que empinava, das pipas que soltava na cumeeira da casa. Para os comparsas batia o pé e gritava alto: sou o que sou e quem for frouxo não me acompanha. Na verdade, não era nenhum valente, como ninguém é. Aventura e peripécias penduram-se nos galhos da loucura. A primeira foi disparar no Volkswagen, tentar sumir da Polícia, capotar na Praça Mauá. Daí para frente, seus erros confundiram-se com os de outros. O menino do dedo queimado. (LOUZEIRO, 1978, p. 96)

O menino do dedo queimado nada mais é do que a versão mais humanizada de Lúcio. O homem que sente medo, mas o enfrenta. Dá-se o nascimento do herói bandido. O discurso de homem comum, que acredita que suas peripécias são frutos da loucura, trabalha justamente com o contrário. Em uma época na qual parte da população vivia com medo, aqueles que o enfrentavam se tornavam heróis. O protagonista já havia sofrido torturas físicas e psicológicas sem sucumbir e agora admite temer como todos os outros homens. É o discurso da superação.

Lúcio Flávio é apresentado à pintura enquanto estava preso. Sonho este que carregava desde menino.

– Saber pintar não sei. Tenho vontade de tentar. Bastava esse desejo para que tivesse à sua disposição todo o material necessário. Muitos pintores não contaram com a menor oportunidade e se fizeram. Alguns não conseguiam o dinheiro das tintas, nem tinham compradores para os quadros. Mesmo assim sobreviveram. Van Gogh, Gauguin entre outros. Tentava recordar os girassóis de Van Gogh, que via nos livros. Os girassóis cresciam, ficavam do tamanho da cela, o amarelo das flores humanizando aquelas paredes encardidas. Lúcio olhou o calendário por baixo da figura da mulher nua. Dia 28. A data em que os policiais viriam, mandariam botar a melhor roupa. Entraria no camburão, seguiram para o II Tribunal do Júri. Se adoecesse, poderia sustar a ida ao Tribunal. Outros presos iriam. O camburão seguiria na rota do assalto. Os companheiros atacando o carro inutilmente. E se nesse assalto algum deles morresse? Como se arranjaría depois? Como dormir com semelhante pesadelo? E se fosse o próprio Nijini, dando a vida para salvá-lo? Que molecagem seria? “Não posso, bom velhote. A roda não pode parar. Vem atravessando ruas e praças, passará por cima de mim continuará, marcando nossa destruição.” Os olhos avermelharam. Em silêncio, pôs-se a chorar. [...] Não havia como sustar a ação de Moretti, Nijini, Liece e Fernando C.O. Não tinha como explicar ao velhote que a conversa que tiveram fora perdida. Que estava perdido. Não haveria o novo pintor. Tudo não passara de um sonho. De oportunidade que chegara tarde demais, quando a roda se agigantara e girava sozinha, sobre tudo e todos. (LOUZEIRO, 1978, p. 110)

Lúcio Flávio se depara com a possibilidade de realizar o sonho de infância, tornar-se pintor, entretanto o plano de fuga estabelecido pelos comparsas não pode ser cancelado. O medo de que alguma coisa acontecesse aos amigos durante o assalto o faz desistir mais uma vez do sonho. Temos então o discurso de sacrifício. A personagem se sacrifica por temer pela integridade dos companheiros. O sacrifício nada mais é do que a conclusão do processo de heroização de Lúcio Flávio.

Como não há um meio de contar sobre a fuga, Lúcio decide praticar a pintura enquanto não chega o dia de ir ao tribunal. Para seu primeiro quadro ele deseja algo que simbolize sua realidade.

Tantas as figuras que lhe vinham à mente. Tantas e tão amargas, que não sabia por onde começar o esboço. Então pensou numa gigantesca pá de moinho movendo-se e nos movimentos lentos, arrastando casas, árvores, pessoas, veículos e animais. A roda demoníaca que nem o fogo, nem os vendavais logriam destruir. As pás enormes do imenso moinho se estenderiam para além do horizonte, girariam envolvendo-se em nuvens, na sarabanda de galharia moída como se toda a Terra estivesse sendo revirada por aquele arado apocalíptico. Se conseguisse concretizar essa ideia, era algo de muito forte e que satisfazia. Começou a riscar uma enorme roda de moinho. Quando o chamaram para o almoço, foi com arrependimento que parou. Temia que, ao voltar, já estivesse sob outras influências que não aquela do primeiro momento, que foi também a de uma revisão de erros e perversidades. Mais do que nunca recordava-se do olhar triste dos pais de Marco Aurélio:

– Tenho pena de ti, Lúcio Flávio. (LOUZEIRO, 1978, p. 113)

A grande pá de moinho é a metáfora escolhida para simbolizar o mundo no qual Lúcio Flávio entrou. A vida no crime o arrasta e o impede de deixá-lo. Mais uma vez encontramos o discurso de que o bandido é fruto do meio em que vive e não possui escolhas.

Lúcio Flávio vai ao encontro de Janice e seu filho, logo após mais uma fuga da prisão.

– Não sei, Janice. Não sei. Às vezes sinto que tou afundando. Já não sou o mesmo. Nem sempre consigo me impor perante os outros. Os acontecimentos me escapam. As rédeas do negócio vão fugindo de minhas mãos. Não sei, sinceramente, o que tem acontecido lá em Pernambuco. Preciso estar presente em todos os lugares ao mesmo tempo. É necessário vigiar Moretti, é necessário vigiar Bachara e Severino Lima. É necessário estar vigilante para não ser agarrado novamente. Isso tudo é tarefa exaustiva. Se não conseguir parar esta roda maldita, sei que me acabarei breve. [...]
 – Não sei se é maluquice, mas tava com vontade de retornar ao presídio, me apresentar. Conheci um velho coronel que se tornou muito amigo. Consegui pra que aprendesse a pintar. Me deu material e uma sala de estudos. Foi exatamente na época em que tive de fugir. Uma oportunidade extraviada. (LOUZEIRO, 1978, p. 151)

Lúcio sabe do perigo que corre e tem conhecimento sobre as armações dos policiais corruptos e da ação do Esquadrão da Morte, ainda assim o protagonista confessa a vontade de se redimir, de se entregar à polícia.

4.3 A SUPERANÇA

Já ocorreu todo o processo de humanização e de heroização da personagem. Lúcio é um homem preso ao crime, entretanto sonha em se redimir. O discurso do bandido vítima e sonhador é claramente percebido.

Lúcio reconhece sua culpa na desgraça de toda a família.

Na solidão daquele cubículo, rodeado de sons e acontecimentos distantes, Lúcio ficou imaginando o quanto era culpado. Nas paredes encardidas, via frases que se apagavam e acendiam, como anúncios luminosos: Lúcio responsável pela desgraça geral da família. Pela morte do irmão. Pela morte da irmã Nadja, Lúcio matará a irmã, quando fugir da prisão. Na primeira oportunidade em que a encontrar. Lúcio aumentará o desespero da mãe e do pai que já estão no limite máximo do sofrimento. Lúcio se matará, porque já não tem sentido que prossiga vivo. Lúcio é um monstro que a todos perverte. Sua sombra é a própria maldição. As lágrimas correram-lhe abundantes nos olhos, rolavam quentes para o colchão de capim, um travo na garganta. Os olhos tristes da mãe e do pai, o rosto vermelho e sorridente de Nadja. A vontade era subir no ponto mais alto da prisão e gritar pela morte. (LOUZEIRO, 1978, p. 188)

Lúcio desiste. Passa a encarar a morte como única saída. Tem-se então o discurso de mártir. Depois de todo o sofrimento o protagonista decide que chegou a hora de morrer para encerrar a sua missão.

Lúcio Flávio desiste das fugas e decide se recuperar. Investe todo o seu tempo na pintura e sonha com uma vida junto de Janice e do filho.

- Você é pintor? – perguntou Marujo.
- Pretendo. Mas é duro, Tou quebrando a cabeça.
- Você acha que alguém pode ser um artista na prisão? – torna a perguntar Marujo.
- Depende. Não há um lugar certo onde se possa ser um artista.

Nos dias em que se seguiram, Lúcio resolveu intensificar o trabalho do quadro. Por isso, diversas vezes recusara participar do jogo de cartas com Marujo. Apenas Orlando jogava. Mexia com os pincéis e as tintas, perdia-se em detalhes, passava para outra tela que apenas tinha começado, imaginava pedir mais pedaços de compensado na administração. (LOUZEIRO, 1978, p. 196)

Depois de desejar a morte, Lúcio aparentemente opta novamente pela vida. Uma vida do lado da mulher e do filho, longe do crime. Pela primeira vez a personagem começa a concretizar o sonho de ser pintor. Até ser assassinado enquanto dormia. O país faz mais uma vítima e encerra de vez o sonho de Noquinha. Percebe-se que, mesmo na análise de somente esses fragmentos do romance-reportagem, parecem inesgotáveis as interpretações do discurso do bandido humano e herói. O livro de Louzeiro ultrapassa os limites de sua concretização individual e transita na identidade de todos os brasileiros que sofriam com a ditadura.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Partindo do pressuposto aqui apresentado de que a literatura é o espaço no qual o discurso se expõe igualmente à infiltração da dúvida na medida em que o texto apresenta marcas que podem ser encontradas em nós e aumenta assim seu grau de repercussão, concluímos que o nosso entendimento é proporcional ao nosso repertório cultural. É através disso que olhamos todo o caminho de aproximação e distanciamento do jornalismo com a literatura até o surgimento do romance-reportagem, obras nacionais baseadas em histórias reais.

Com o estilo literário de se narrar um fato em conjunto com a expressão não-literária da reportagem, esse gênero se ergueu no contexto de repressão e violência da ditadura, levando ao conhecimento do público os excessos cometidos pelo governo autoritário por meio de um outro olhar, fugindo do discurso da vítima rotineira. O estudo desenvolvido pôde perceber quanto o romance-reportagem é um gênero autônomo e ambíguo. Sua relação com a reportagem e o realismo literário tanto o aproxima quanto o diferencia de ambos. É assim que ele se mantém como um espaço de contato vivo e permanente entre a literatura e o jornalismo.

Ao olhar para a personagem, tanto na literatura quanto no jornalismo, percebe-se que toda personagem é, em princípio, plana, pois existe somente na superfície da linguagem. Apenas quando surpreende o leitor se torna esférica. São as obras literárias que, por suas características próprias, tradicionalmente se empenham em nos colocar frente a frente com seres de contornos definitivos. A narrativa oferece ao homem a possibilidade de viver através de personagens transformando-se imaginariamente em outro. Isso se dá por ser impossível captar a totalidade do modo de ser de uma pessoa ou sequer conhecê-la completamente; se isso fosse possível, toda criação literária seria dispensável e assim se perderia o encanto ficcional. Sendo assim, mesmo quando o autor toma um modelo na realidade, ele sempre acrescenta à personagem, no plano psicológico, a sua incógnita pessoal. Graças a tal recurso procura revelar a face desconhecida da pessoa copiada. O mesmo pode ocorrer no jornalismo.

A principal diferença entre a personagem literária e a jornalística é o texto ao qual ela pertence. Embora parte do material divulgado como jornalístico possa ser identificado como narrativa, uma grande porção não passa de mero relato. Nas narrativas, os limites rigorosamente traçados pelo jornalismo entre realidade e ficção são menos precisos, mesmo quando se constrói o mais fidedignamente possível o mundo em torno de personagens, seus espaços e suas ações. Esta indeterminação de fronteiras torna-se mais nítida, à medida que o

jornalismo enfatiza em sua produção não apenas a presença de fontes (aquelas que fornecem informações), mas também de personagens (que ilustram a história narrada).

Concluimos, portanto, que a construção da personagem no jornalismo segue esquema semelhante ao da literatura, embora a imprensa diária o aborde com superficialidade. O autor tenta transpor para o papel uma pessoa real, entretanto ela não sairá igual ao que é ou foi no texto. É necessário preencher as lacunas e, nesse momento, os acontecimentos descritos pelo narrador passam a produzir novos sentidos.

Esses sentidos são criados, em grande parte, pela identificação que ocorre entre o leitor e a personagem. Cria-se então uma identidade. Em parte, nos tornamos o que somos ao nos identificarmos com as figuras sobre as quais lemos. Vale ressaltar que há um horizonte de leitura comum a cada época, a cada grupo social. Para alcançar uma maior identificação com o leitor, o jornalismo busca inspiração na literatura, para criar um texto mais humano e é este o gesto que suscita a discussão sobre o sentido de verdade. Tema caro ao jornalismo que amplia com a proximidade da literatura.

A noção que temos de verdade permanece obscura, promovendo conflito entre as teorias aqui mencionadas. Não conseguimos definir o conceito de verdade satisfatoriamente. A própria filosofia admite isso ao reconhecer que é necessário aceitar nossos limites em tentar estabelecê-la. É possível descobrir a verdade, mas nunca a verdade final ou absoluta. O jornalismo é hoje um dos lugares de maior difusão e visibilidade de uma suposta “verdade”, pois se apoia em fontes, que são, para todos os efeitos, as suas “fontes (comprovações) de verdade”.

Já os romances-reportagens contêm uma expansão informativa no espaço social que vem revestido por um estilo comunicativo e vibrante, o que facilita a revelação do real cifrado, ou seja, a verdade que o sonho oculta na mentira. Trata-se de uma forma rica de determinar o sentido de realidade objetiva. A partir do real concreto (apreendido jornalisticamente), a literatura constrói um real simbólico.

Reduzir a verdadeira ou inventada a relação de um texto com a realidade não é suficiente, já que o real é enquadrado de modo a produzir determinado efeito, mas baseia-se em dados fornecidos pela própria realidade. Essa narrativa ficcional está a serviço do tema e da problemática em questão. A verdade jornalística não se confunde com a literária. O jornalismo literário nasce com a intenção de humanizar os relatos jornalísticos, alcançando uma verdade desconhecida para os profissionais acostumados à frieza técnica das notícias.

É pelo estudo dessa construção de personagens no texto humanizado do romance-reportagem que se buscou a formação dos sentidos que transformam a personagem

(indivíduo) em sujeito. Vale ressaltar que não há discurso sem sujeito, nem sujeito sem ideologia. O indivíduo é interpelado em sujeito pela ideologia. É preciso que o que foi dito por um sujeito em um determinado momento, seja esquecido. Só assim, após passar para o anonimato, pode fazer sentido nas palavras de outros sujeitos, e isso se dá pelo interdiscurso (memória afetada pelo esquecimento ao longo do dizer).

Conclui-se que o sujeito do discurso Lúcio Flávio inscreve-se na crença de que a marginalidade é fruto da situação do país durante a ditadura e de que é impossível sair do mundo do crime, mesmo que exista esse desejo. Apesar disso, Lúcio é romântico. Esses posicionamentos, essas formações discursivas pelas quais a personagem é atravessada, interpelam o indivíduo tornando-o sujeito. Mesmo que esse seja uma composição do indivíduo Lúcio e do narrador/autor.

O romance-reportagem investigado é um discurso sobre o que acontecia no submundo do crime e da polícia durante a ditadura. Aqui foi pensado, numa aproximação até certo ponto audaciosa, como uma espécie de documentário escrito da época. Não por ser “fiel” ou “verdadeiro”, mas porque se materializam nele discursos que tecem um cenário com sentidos de uma época, sobre o indivisível que reside entre o jornalismo e o literário. Documentário é em si memória e acontecimento, um gesto de interpretação. É admissível supor que o romance-reportagem cumpra a mesma função. Com isso a obra em questão desloca a filiação da memória para um discurso outro que não o proclamado pelas vozes da ditadura.

Podemos entender que para o sujeito Lúcio Flávio, criado sob o véu da ditadura, a palavra liberdade é sem-sentido, ou seja, resulta de processos pelas quais as coisas perdem o sentido ou, simplesmente, não fazem sentido. Isso acontece devido ao discurso de submissão ao qual ele é submetido. Todos eles discursos sobre polícia corrupta e bandidos vítimas do Estado. São esses sentidos e sem-sentidos em torno do protagonista os sintomas da época em que a narrativa foi escrita.

Lúcio Flávio já começa o livro com o sentido de culpa, da incerteza de ter feito o certo. Esse ato inicia a humanização da personagem, evidente nos monólogos. A construção da humanidade se dá a partir do discurso do fora da lei que zela pelos inocentes. Percebe-se também o típico discurso da literatura naturalista, na qual acredita-se que o protagonista é mero produto da hereditariedade e que seu comportamento é fruto do meio em que vive. Os moradores de Bom Sucesso não veem Lúcio como bandido, ao contrário, chegam a defendê-lo, apontando para um discurso no qual o que é ser bandido é posto em causa, desestabilizando um primeiro discurso sobre o que é ser marginal.

Na cena em que Lúcio Flávio é humilhado na delegacia, a imagem de policiais grosseiros, violentos e que abusam da autoridade, deixa claro o discurso de inversão de papéis, segundo o qual o bandido é a vítima e a polícia o transgressor. Ao mesmo tempo inicia-se o discurso de heroização dos bandidos, em especial de Lúcio Flávio. O envolvimento da própria estrutura do Estado Brasileiro com práticas ilegais personificadas pelos policiais justiceiros concretiza de vez a inversão de papéis.

Ao assumir que tem medo, porém o enfrenta, Lúcio explicita o nascimento do herói bandido numa época em que a população vivia com medo e na qual aqueles que o enfrentavam se tornavam heróis. O protagonista sofria torturas físicas e psicológicas sem sucumbir e admitia temer como os outros homens. Eis o discurso da superação.

Ao desistir do sonho de pintar pelo medo de que algo acontecesse a comparsas, instala-se o discurso de sacrifício. Conclui-se então o processo de heroização da personagem. Lúcio então desiste e passa a encarar a morte como única saída. Discurso de mártir. Desiste das fugas e dedica seu tempo à pintura, optando pela vida, apesar de ter desejado a morte. Parecem inesgotáveis as interpretações do discurso do bandido humano e herói.

Ao analisar os sentidos criados pelo discurso na construção da personagem, sob a dupla influência de recursos literários e jornalísticos, procurou-se descobrir o modo pelo qual foi criada a identificação do marginal e, por consequência, sua imagem heroica. A investigação acerca dos efeitos proporcionados pelas relações estabelecidas na produção de sentidos do romance-reportagem permitiu perceber que não há propriamente no livro uma defesa de Lúcio Flávio. Não é disso que trata o processo de humanização da personagem. A narrativa de Louzeiro se apresenta, em verdade, como o espaço em que sentidos marginais, ou seja, discursos não reconhecidos como institucionalizados, têm lugar. Não é um sentido que possa se materializar facilmente na textualidade jornalística cotidiana, nem mesmo em reportagens especiais. Os vínculos e interesses institucionais, sociais e comerciais que os órgãos de imprensa mantêm em relação ao contexto nos quais operam não lhes permitem tal ousadia. A fala de Lúcio Flávio traz à tona um outro discurso que não o “da lei e da ordem”; um outro discurso que não apenas o da Justiça e suas instituições (tantas vezes injustas); um outro modo de olhar a relação as fronteiras nem sempre bem demarcadas entre Estado e criminalidade.

Discursivamente, o que temos é a vocalização de sentidos que estavam ali na sociedade e que se encontravam, no entanto, diluídos nas narrativas espontâneas da urbanidade, mas não encontravam espaços em publicações. O personagem Dondinho personifica estas narrativas, ele é a voz dos comuns e a percepção de pessoas simples sobre a

sina de Lúcio Flávio. Num contexto em que a contestação da realidade oficial era designada sempre como uma ação subversiva, “O passageiro da agonia” mostra que a própria realidade, longe das escritas oficiais, é muito mais subversiva do que aquela que o jornalismo “objetivo” de referência na época poderia perceber ou narrar.

REFERÊNCIAS

- ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de filosofia*. Tradução de Alfredo Bosi e Ivone Castilho Benedetti. 4.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- ALTHUSSER, Louis. *Aparelhos ideológicos de estado: nota sobre os aparelhos ideológicos de estado*. 3.ed. Rio de Janeiro: Graal, 1985.
- ALVES, Wedencley Santana. *Discurso da notícia: o objetivismo jornalístico e seus efeitos*. 2001. Dissertação (Mestrado em Comunicação, Imagem e Informação) – Instituto de Arte e Comunicação Social, Universidade Federal Fluminense, Rio de Janeiro, 2001
- BARBOSA, Marialva. *História cultural da imprensa: Brasil 1900-2000*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2007.
- BRAIT, Beth. *A personagem*. 7. ed. São Paulo: Editora Ática, 1999.
- CANDIDO, Antonio. O direito à literatura. In: *Vários escritos*. 4. ed. São Paulo/Rio de Janeiro: Duas Cidades/Ouro sobre Azul, 2004.
- _____; GOMES, Paulo Emílio Salles, PRADO, Décio de Almeida e ROSENFELD, Anatol. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- CASTAGNINO, Raúl H. *Que é literatura? Natureza e função da literatura*. São Paulo: Editora Mestre Jou, 1969.
- CASADEI, Eliza Bachega. A construção de personagens no jornalismo: entre a matriz de verdade presumida e a imaginação das urdiduras de enredos. In: *Ciberlegenda*, jun. 2010. Disponível em: <<http://www.uff.br/ciberlegenda/ojs/index.php/revista/article/view/38/26>>. Acesso em: 26 Abr. 2015.
- COSSON, Rildo. *Fronteiras Contaminadas: literatura como jornalismo e jornalismo como literatura no Brasil dos anos 1970*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2007.
- CULLER, Jonathan. *Teoria Literária: uma introdução*. São Paulo: Beca produções culturais Ltda, 1999.
- LIMA, Alceu Amoroso. *O jornalismo como gênero literário*. Rio de Janeiro: Agir. 1958.
- LOUZEIRO, José. *Lúcio Flávio: o passageiro da agonia*. 5. ed. Rio de Janeiro: Record, 1978.
- MARCONDES, Danilo. *A verdade*. São Paulo: Martins Fontes, 2014.
- MEDINA, Cremilda. *A arte de tecer o presente: narrativa e cotidiano*. São Paulo: Summus Editorial, 2003.
- NEIVA, Eduardo. *Dicionário Houaiss de comunicação e multimídia*. São Paulo: Publifolha, 2013.

ORLANDI, Eni Puccinelli. *Análise do discurso: princípios e procedimentos*. Campinas, SP: Pontes Editores, 2009.

_____. *Discurso em análise: sujeito, sentido e ideologia*. Campinas, SP: Pontes Editores, 2013.

PENA, Felipe. *Jornalismo Literário*. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2011.

PIMENTA NETO, Olímpio José. O lugar da verdade na literatura. In: *Cadernos Nietzsche*. São Paulo, n.15, p. 31-42. 2003.

PRETI, Dino. *Sociolinguística: os níveis da fala*. 4. ed. São Paulo: Ed Nacional, 1992

PROENÇA FILHO, Domício. *Língua, cultura e literatura: estilos de época na literatura*. 15.ed. São Paulo: Ática, 2004.

_____. *A linguagem literária*. 8. ed. São Paulo: Ática, 2007.

SANTOS, Luis Alberto Brandão; OLIVEIRA, Silvana Pessoa de. *Sujeito, tempo e espaço ficcionais: introdução à teoria da literatura*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

SOUSA, Américo de. *A retórica da verdade jornalística*. 2002. Disponível em: <www.bocc.ubi.pt/pag/sousa-americo-retorica-verdade-jornalistica.pdf>. Acesso em: 03 mai. 2015.

SEVCENKO, Nicolau. *Literatura como missão: tensões sociais e criação cultural na Primeira República*. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SODRÉ, Muniz. *Best-seller: a literatura de mercado*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1988.

_____; FERRARI, Maria Helena. *Técnica de Reportagem: notas sobre a narrativa jornalística*. São Paulo: Summus, 1986.

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

URBAN, Wilbur Marshall. *Lenguaje y realidade*. México: Fondo de Cultura e Economia, 1952.

VICCHIATTI, Carlos Alberto. *Jornalismo: comunicação, literatura e compromisso social*. São Paulo: Paulus, 2005.