



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CENTRO DE COMUNICAÇÃO E EXPRESSÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM JORNALISMO

CÂNDIDA DE OLIVEIRA

POÉTICAS DA MEMÓRIA PARA UM JORNALISMO CONTEMPORÂNEO:
políticas da escrita em livros jornalísticos sobre a ditadura civil-militar brasileira

Florianópolis
2020

CÂNDIDA DE OLIVEIRA

POÉTICAS DA MEMÓRIA PARA UM JORNALISMO CONTEMPORÂNEO:
políticas da escrita em livros jornalísticos sobre a ditadura civil-militar brasileira

Tese submetida ao Programa de Pós-Graduação em
Jornalismo da Universidade Federal de Santa Catarina
para a obtenção do título de Doutora em Jornalismo.

Orientador: Prof. Jorge Kanehide Ijuim, Dr.

Florianópolis

2020

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor,
através do Programa de Geração Automática da Biblioteca Universitária da UFSC.

OLIVEIRA, Cândida de
POÉTICAS DA MEMÓRIA PARA UM JORNALISMO CONTEMPORÂNEO :
políticas da escrita em livros jornalísticos sobre a
ditadura civil-militar brasileira / Cândida de OLIVEIRA ;
orientador, Jorge Kanehide IJUIM, 2020.
254 p.

Tese (doutorado) - Universidade Federal de Santa
Catarina, Centro de Comunicação e Expressão, Programa de Pós
Graduação em Jornalismo, Florianópolis, 2020.

Inclui referências.

1. Jornalismo. 2. Jornalismo e sociedade . 3. Estética
e política. 4. Narrativas da memória. 5. Ditadura civil
militar. I. IJUIM, Jorge Kanehide. II. Universidade
Federal de Santa Catarina. Programa de Pós-Graduação em
Jornalismo. III. Título.

Cândida de Oliveira

POÉTICAS DA MEMÓRIA PARA UM JORNALISMO CONTEMPORÂNEO:
políticas da escrita em livros jornalísticos sobre a ditadura civil-militar brasileira

O presente trabalho em nível de doutorado foi avaliado e aprovado por banca examinadora composta pelos seguintes membros:

Prof^ª. **Marta Regina Maia**, Dr^ª.
Universidade Federal de Ouro Preto

Prof. **Reges Toni Schwaab**, Dr.
Universidade Federal de Santa Maria

Prof^ª. **Gislene Silva**, Dr^ª.
Universidade Federal de Santa Catarina

Prof^ª. **Daisi Irmgard Vogel**, Dr^ª.
Universidade Federal de Santa Catarina

Certificamos que esta é a **versão original e final** do trabalho de conclusão que foi julgado adequado para obtenção do título de Doutora em Jornalismo.

Prof^ª. **Maria Terezinha da Silva**, Dr^ª.
Subcoordenadora do Programa de Pós-Graduação

Prof. **Jorge Kanehide Ijuim**, Dr.
Orientador

Florianópolis, 2020.

Aos anônimos e às auras.

AGRADECIMENTOS

Dizer de minha jornada de estudos, pesquisa e escrita da tese é, para mim, lembrar e compartilhar essas experiências incríveis e a aventura fascinante que é o próprio viver. Quero te contar: foram inúmeros aprendizados, afetividades, trocas e descobertas que se deram por entre caminhos e descaminhos, embates e desvios. Recordo-me, feliz, das pessoas e instituições que estiveram junto comigo nesses movimentos, das amizades que surgiram e agora são para a vida toda, das escutas solidárias, das mudanças em meus próprios modos de olhar, sentir, perceber e existir. Sou profundamente grata a todas as pessoas que, de alguma forma, partilharam essas experiências, tornando-as possíveis e tornando-se partícipes de minha história e minhas memórias. Agradeço também a ti que no agora e a qualquer tempo, pela leitura e o lembrar, novamente as faz existir. Por tudo isso, eu queria nomear vocês, uma por uma. Mesmo ciente de que esse desejo é uma quimera, tento registrar com essas palavras todo meu afeto e minha gratidão.

Agradeço ao professor e amigo Jorge Kanehide Ijuim, orientador deste trabalho, pelo incentivo e pelos diálogos sempre motivadores a qualificar a minha pesquisa e a afirmar a coragem e o ânimo para um bom viver. Suas orientações, seu afeto e apoio foram fundamentais, instigadores e de muito aprendizado, valiosos à minha jornada para além da vida acadêmica. Muito obrigada, Jorge, pela sua disposição e pelo estímulo sempre presentes.

À banca de avaliação formada pelos professores Reges Schwaab, Marta Maia, Daisi Vogel e Gislene Silva agradeço pelo aceite ao convite, pelo tempo de dedicação à leitura e por todas as generosas contribuições a este texto. À professora Daisi e ao professor Mauro Silveira agradeço pelas contribuições dadas à versão de qualificação desta tese bem como em outros espaços de diálogo. Suas observações atentas e pertinentes aos meus trabalhos me ajudaram a repensar as possibilidades de interação e caminhos no decorrer da pesquisa.

Às professoras Gislene, Daisi, Flávia Garcia Guidotti e Daiane Bertasso agradeço pelas oportunidades de interlocução, sugestões valiosas e pelos aprendizados motivadores a olhares outros sempre possíveis no pesquisar. Aos professores Claudio Alano da Cruz, Tania Regina Oliveira Ramos, Ana Luiza de Andrade e Jeana Santos agradeço pelas trocas em aula, pelos estudos e diálogos instigadores de novas abordagens para pensar questões desta tese. Agradeço aos professores Francisco Karam, Rogério Christofolletti, Samuel Pantoja Lima, Eduardo Meditsch, Jacques Mick, Raquel Ritter Longhi e Cárilda Emerim pelas conversas e pelos aprendizados em aula.

À minha filha, Isabel, à mãe, Zoe Ana, aos irmãos Cristiane e Jonatan, ao tio Luciano, à prima Jéssica e aos sobrinhos Mariana, Bernardo e Yago por todo amor e alegria de partilhar o mundo e a vida com vocês. Muito obrigada, minha família, pelo apoio incondicional em todos os momentos. Agradeço também à amiga Rosane Simon e à sua família pelo afetuoso apoio nas mudanças da vida.

Aos meus amigos Sílvio Pereira, Ana Carla Pimenta, Rafael Venuto, Ana Marta Flores, Criselli Montipó, Janara Nicoletti, Dairan Paul, Míriam Santini, William Cordeiro, Luciano da Costa e Rafael Juncks que com suas palavras de incentivo, seus gestos de apoio, suas escutas solidárias e seus afetos tanto me ajudaram a seguir adiante – muito obrigada pela partilha e acolhida generosa e sensível! Aos meus colegas do PPGJOR agradeço pelos diálogos, trocas e reflexões, pelas atividades e lutas conjuntas, pelos momentos de alegria e descontração.

Agradeço, por fim, à Capes por financiar esta pesquisa e à Universidade Federal de Santa Catarina que, através do Programa de Pós-Graduação em Jornalismo, pela segunda vez, permitiu que eu pudesse explorar meus interesses de pesquisa num centro de excelência. É um privilégio enorme ter vivido vários anos de minha formação acadêmica e de minha vida neste espaço. Em que pesem as tentativas de sucateá-la, desprezá-la e até extingui-la, acredito que ela será sempre um lugar possível para rupturas e (re)existências outras. Que venham muitas! E que continuemos de mãos dadas a defender sua permanência e de tantas outras relevantes instituições públicas e democráticas.

Se essa vida não houve, quando a escrevo fica
havendo...

Rubem Alves

RESUMO

Poéticas da memória para um jornalismo contemporâneo: políticas da escrita em livros jornalísticos sobre a ditadura civil-militar brasileira

Publicados antes e depois da criação da Comissão Nacional da Verdade, livros jornalísticos sobre histórias da ditadura civil-militar brasileira sugerem a possibilidade de análise da relação entre narrativas da memória e políticas da escrita. Esta tese procura reconhecer como se dá essa relação, tendo como foco os modos do (in)dzível e do (in)visível. Isto posto, pensa-se em possibilidades e potencialidades estético-políticas do jornalismo na (re)configuração do social. Tal reflexão incide sobre seu papel como possível provocador de afetividades, sensibilidades e subjetivações outras relacionadas ao tema da ditadura e da própria vida. O referencial teórico-metodológico abarca um diálogo com as contribuições de Jacques Rancière e de Cremilda Medina, entre outros autores. Foram analisados três livros jornalísticos: “*Seu amigo esteve aqui*”, de Cristina Chacel (2012); *Cova 312*, de Daniela Arbex (2015); *Kaddish*, de Ana Castro (2018). As narrativas da memória são tomadas como ficções documentais no seu sentido poético, isto é, enquanto criações e composições inseridas no regime estético pensado por Rancière. Movimentos afetivos inspirados na cartografia e na proposta ranceriana do método da igualdade integram os procedimentos metodológicos. Tais encontros e desencontros com a memória permitem perceber vidas transformadas em ícones de resistência, sentir quaisquer sujeitos como partícipes dos acontecimentos e, por intermédio de suas experiências e afetos, fazer um balanço do que foi a ditadura no Brasil. Desse modo, as existências antes silenciadas podem não mais aparecer como pontos obscuros em cenas do passado, mas vidas inscritas em mundos possíveis compartilhados.

Palavras-chave: Jornalismo e sociedade. Estética e política. Narrativas da memória. Ditadura civil-militar. Livros jornalísticos.

ABSTRACT

Memory poetics for contemporary journalism:
writing policies in journalistic books about the Brazilian civil-military dictatorship

Published before and after the creation of the *Comissão Nacional da Verdade* (National Truth Commission), journalistic books on stories of resistance to the Brazilian civil-military dictatorship suggest the possibility of analyzing the relationship between narratives of memory and writing policies. This thesis seeks to recognize how this relationship occurs, focusing on the modes of the (un)speakable and the (in)visible. That said, we think about the possibilities and potentialities of aesthetic-political journalism in the (re)configuration of the social. Such reflection focuses on its role as a possible provoker of affectivities, sensitivities and other subjectivities related to the theme of dictatorship and life itself. The theoretical-methodological framework includes a dialogue with the contributions of Jacques Rancière and Cremilda Medina, among other authors. Three journalistic books were analyzed: “*Seu amigo esteve aqui*” (“Your friend was here”), by Cristina Chacel (2012); “*Cova 312*” (“Grave 312”), by Daniela Arbex (2015); *Kaddish*, by Ana Castro (2018). The memory narratives are taken as documentary fictions in their poetic sense, that is, as creations and compositions inserted in the aesthetic regime thought by Rancière. Affective movements inspired by cartography and the rancierian proposal of the equality method are part of methodological procedures. Such encounters and mismatches with memory allow us to perceive lives transformed into icons of resistance, to feel any individual as participants in events and, through their experiences and affections, to the sense of what was the civil-military dictatorship in Brazil. In this way, existences previously silenced may no longer appear as obscure points in scenes from the past, but lives inscribed in possible shared worlds.

Keywords: Journalism and society. Aesthetics and politics. Memory narratives. Civil-military dictatorship. Journalistic books.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Capa do livro jornalístico “ <i>Seu amigo esteve aqui</i> ”	28
Figura 2 – Capa do livro jornalístico <i>Cova 312</i>	30
Figura 3 – Capa do livro jornalístico <i>Kaddish</i>	31
Figura 4 – Rastros manuscritos	180
Figura 5 – Presença-ausência do anonimato	193
Figura 6 – Vestígios de afetividades	197
Figura 7 – Multitemporalidades em capa de jornal	203
Figura 8 – Vestígios da reportagem.....	203
Figura 9 – Marcas das redes de solidariedade	210
Figura 10 – Imagem-memória	219
Figura 11 – Imagem-memória	220

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

AI-5 Ato Institucional Número 5
ALN Ação Libertadora Nacional
AP Ação Popular
CBA Comitê Brasileiro pela Anistia
CEMDP Comissão Especial sobre Mortos e Desaparecidos Políticos
CNV Comissão Nacional da Verdade
COLINA Comando de Libertação Nacional
DOI-CODI Destacamento de Operações de Informação - Centro de Operações de Defesa Interna
DOPS Departamento de Ordem Política e Social
FSP Folha de S. Paulo
MNR Movimento Nacional Revolucionário
OAB Ordem dos Advogados do Brasil
ORM-PO Organização Revolucionária Marxista – Política Operária
PCB Partido Comunista Brasileiro
PCdoB Partido Comunista do Brasil
PNDH Plano Nacional de Direitos Humanos
PNDH Plano Nacional de Direitos Humanos
POLOP Organização Revolucionária Marxista – Política Operária
PORT Partido Operário Revolucionário Trotskista
PSB Partido Socialista Brasileiro
PTSD Síndrome de Desordem Mental Pós-Traumático
STF Supremo Tribunal Federal
UFPR Universidade Federal do Paraná
UFSC Universidade Federal de Santa Catarina
UNISINOS Universidade do Vale do Rio dos Sinos
USP Universidade de São Paulo
VAR-Palmares Vanguarda Armada Revolucionária – Palmares

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO – TEMAS SENSÍVEIS AO JORNALISMO	15
Diálogos entre narrativas da memória e políticas da escrita	21
Caminhos e descaminhos da pesquisa.....	26
Escolhas e inspirações teóricas e metodológicas	32
CAPÍTULO 1 – JORNALISMO E ESTÉTICA: UMA TRAMA HISTÓRICA E CONCEITUAL	39
1.1 Uma ruptura chamada Estética	40
1.1.1 Regimes de inteligibilidade e visibilidade	47
1.2 Realismos e jornalismo	59
1.3 Das relações entre estética e política	80
1.3.1 Estética da política	82
1.3.2 Política da estética	91
CAPÍTULO 2 – NARRATIVAS DA MEMÓRIA: UM PERCURSO DO BIOGRÁFICO ÀS FICÇÕES DOCUMENTAIS.....	94
2.1 Narrativas da memória no universo biográfico	95
2.1.1 Histórias de vida na história	100
2.1.2 Jornalismo, biografismo e a “ilusão biográfica”	107
2.2 Memória e história: aproximações e tensionamentos.....	112
2.2.1 Disputas pela memória na contemporaneidade	119
2.3 Narrativas da memória como ficções documentais	128
2.3.1 A positividade da ficção na construção documental da memória.....	129
2.3.1 Memória e narrativa jornalística	136
CAPÍTULO 3 – MOVIMENTOS DE SOBREVOO E CONTATO COM LIVROS JORNALÍSTICOS SOBRE HISTÓRIAS DA DITADURA	146
3.1 Escritas literário-jornalísticas sobre a ditadura desde 1964.....	147
3.2 Rememoração pública da ditadura no Brasil do século XXI	164
3.3 Das escolhas e histórias de três livros jornalísticos.....	170
3.3.1 “ <i>Seu amigo esteve aqui</i> ”, de Cristina Chacel.....	171
3.3.2 <i>Cova 312</i> , de Daniela Arbex.....	176
3.3.3 <i>Kaddish</i> , de Ana Castro	179

CAPÍTULO 4 – MOVIMENTOS AFETIVOS NO NARRAR, PERCEBER E SENTIR SUJEITOS ENTRE LEMBRANÇAS E ESQUECIMENTOS.....	183
4.1 Proximidades com a política e estética do anônimo	184
4.1.1 O anônimo em múltiplas vozes.....	185
4.1.2 O anônimo na lembrança que emerge em um jogo do olhar	191
4.2 Potencialidade histórica de vestígios quaisquer	195
4.2.1 Rastros em bilhetes e cartas	196
4.2.2 Fragmentos de jornalismo.....	201
4.3 Política da ficção em diálogo com afetividades e metáforas da memória.....	206
4.3.1 Afetividades em cenas e expressões da violência ditatorial	206
4.3.2 Redes de solidariedade e amizade	210
4.3.3 Metáforas da memória	214
4.4 O paradoxo da eficácia estética	223
NOTAS PARA PENSAR UM JORNALISMO CONTEMPORÂNEO	232
REFERÊNCIAS	242

INTRODUÇÃO – TEMAS SENSÍVEIS AO JORNALISMO

Considero que o jornalismo é um fenômeno social, político e cultural resultante de práticas discursivas e não discursivas, que possibilita a (re)configuração da experiência no mundo sensível. Simultaneamente, o jornalismo se constitui como uma forma de experiência. Ao atuar na esfera do sensível, estabelecendo relações entre o visível e o invisível, entre o dito e o não dito, o jornalismo caracteriza-se como uma prática estética, assumindo importante papel na ativação de sensibilidades e afetividades. Ao entender o jornalismo nesses termos, assumo que ele possui sempre uma dimensão estética e, portanto, política.

Partilho do pensamento do filósofo Jacques Rancière (2009; 2011b), que concebe a estética como uma noção que envolve uma ideia das relações entre estética e política, duas maneiras de organizar o sensível, de tornar alguns acontecimentos visíveis e inteligíveis e outros não. A estética não se restringe a uma filosofia ou ciência da arte, mas é uma “matriz de percepções e discursos” associada a “um regime de pensamento” (RANCIÈRE, 2011b, p. 2-3) que envolve noções como verdade, história e política. Como indica Rancière, a sensibilidade não é irreduzível ao sujeito, visto que a paisagem do sensível possui um caráter essencialmente político. A existência de uma sensibilidade é a própria condição coletiva à experiência estética. Desse modo, a estética refere-se então a “modos de experiência”, a “regimes de identificação e interpretação” que os sujeitos lançam mão em suas ações, associando-as a “diferentes modos de percepção e afeto e a diferentes padrões de inteligibilidade” (RANCIÈRE, 2011b, p. 3).

Assim como a arte e a política, o jornalismo é fundado no mundo sensível e está diretamente relacionado a processos de subjetivação estético-política. A partir deles, os sujeitos experienciam o mundo e nele se movimentam, estabelecem relações e partilham de um comum partilhado. Segundo Ângela Marques e Marcos Prado (2018, n. p.), “o ‘comum’ de uma comunidade diz do ‘aparecimento’ dos sujeitos e de seus corpos na esfera da visibilidade pública, ao mesmo tempo como interlocutores dignos de respeito e estima e como sujeitos poéticos, cuja potência da vida é constantemente renovada”.

Desde sua consolidação moderna, o jornalismo pode ser entendido como atividade de escrita do mundo, uma prática e um território a partir do qual um sentido de modernidade é textualizado (HARTLEY, 1996). Desde os estudos pioneiros de Helen Hughes, na década de 1930, acerca das histórias de interesse humano, o jornalismo tem sido pensado em sua dimensão narrativa. Nesse sentido, Elizabeth Bird e Robert Dardenne (2009, p. 119) salientam

que “uma ‘história’ é diferente de um simples relato cronológico, porque busca coerência e significado; uma história tem um ponto, e existe dentro de um léxico cultural de temas compreensíveis”. Enquanto narrativa, o jornalismo é também uma forma de conhecer e registrar o mundo como “experimentação” (MOTTA, 2012) e como “história do presente” (MOTTA, 2005). Ele esgarça o tempo e o espaço, sendo que a coexistência de temporalidades diversas é uma de suas marcas ficcionais (VOGEL, 2005; BUITONI, 1990). Ao contar histórias, portanto, o jornalismo se afirma como narrativa (re)configuradora do tempo e da experiência.

Por outro lado, pensar o jornalismo como narrativa é pensar as inflexões históricas entre o jornalismo e o campo artístico, especialmente o literário. No Brasil, essa abordagem não é nova. Remonta à década de 1950, e até antes¹, quando dois textos ganham destaque na cena cultural: *Jornalismo e literatura*, de Antonio Olinto (1955); e *O jornalismo como gênero literário*, de Alceu Amoroso Lima (1969)². Nessa linha, o jornalismo é pensado hoje como um gênero que emprega técnicas de narração de histórias para relatar eventos e situações do mundo real. Pelo emprego dessas técnicas, ele se tornaria semelhante à ficção literária, com a diferença que seu conteúdo é factual (VAN KRIEKEN, 2019). A ancoragem referencial associada a essas técnicas seria a garantia de assimilação do jornalismo como discurso “verdadeiro” da realidade.

Entretanto, possíveis alianças, simbioses, diferenças, insídias, limites e propósitos da relação entre jornalismo e literatura estimulam autores a pensar a escrita jornalística em termos de “conhecimento narrativo” (CASTRO; GALENO, 2005). Essas reflexões indicam que “a fronteira entre o jornalismo e a literatura está cada vez mais difusa, cada uma recorrendo aos recursos e cosmovisões da outra, como forma de desvendar o mundo e propô-lo com um sentido e uma tarefa ao leitor”, conforme assinalam Gustavo de Castro e Alex Galeno (2005, p. 9).

Estudos sobre a formação histórica e sociológica das bases epistemológicas, teóricas e práticas do jornalismo, tais como os reunidos em Nelson Traquina (2016), Michel Schudson (2010) e Jorge Pedro Sousa (2008), bem como estudos comparados tais como os de Daniel

1 Um debate sobre as relações entre jornalismo e literatura já tinha sido proposto pelo jornalista e escritor Paulo de Lima Barreto, conhecido como João do Rio, através de uma enquete publicada no *Gazeta de Notícias*, em 1904. As respostas dos intelectuais que participaram na época foram reunidas no livro *O momento literário*, publicado três anos depois, expõe Cristiane Costa (2005).

2 O autor iniciou sua carreira de crítico literário sob o pseudônimo de Tristão de Athayde, escrevendo sobre o modernismo brasileiro. A obra acima referida foi publicada originalmente em 1958.

Hallin e Paolo Mancini (2010), Érik Neveu (2006), Jean Chalaby (2003; 1998) e Alejandro Pizarroso Quintero (1996), mostram que, durante muito tempo, os fundamentos jornalísticos foram alicerçados no paradigma moderno da racionalidade científica. Essa ancoragem possibilitou ao jornalismo constituir uma cultura específica, um *ethos* profissional, constituído por uma deontologia e uma técnica específicas, com princípios éticos, valores, regras e saberes que lhe seriam próprios, característicos da capacidade performativa vinculada aos saberes de reconhecimento, procedimento e narração jornalísticos, conforme assinalaram Ericson, Baranek e Chan (1987 apud TRAQUINA, 2005).

Cremilda Medina (2008) argumenta, no entanto, que novas visões de mundo emergem na crise de paradigmas que restaura a imaginação poética. Para a autora, inquietudes acrescentaram contradições e sutilezas ao determinismo factual dos eventos desde meados do século XX. Na década de 1970, por exemplo, países ibéricos ficaram sob ditaduras militares, levando o jornalismo a adotar uma vertente híbrida que, no entanto, depois arrefeceu. Medina entende que, no início do século XXI, a complexidade é marca de um jornalismo atento aos desafios contemporâneos. Segundo a pesquisadora e professora, as experiências cotidianas da dor e da alegria, dos comportamentos humanos e os espantos da crueldade são alguns dos temas que desafiam a sensibilidade, a sutileza e o sentimento incômodo das mentes abertas tanto na prática quanto na pesquisa acadêmica. O foco desta pesquisa, o jornalismo como narrativa e seu possível papel provocador da experiência estética, considera também esses temas, assumindo como premissa a necessidade de problematizá-lo em sua escritura, isto é, seus modos de abordar e narrar tais experiências.

O caráter narrativo do jornalismo o aproxima também da história e da memória. Autores assinalam o papel dos jornalistas como agentes de memória coletiva (MEYERS, 2007; BARBOSA, 2004). O reconhecimento de que a memória intervém como elemento imprescindível na interpretação dos fenômenos, demarcam o sentido social e a relevância do jornalismo na sociedade contemporânea (ORTIZ-LEIVA, 2013). Estudos comparativos sobre o jornalismo e a historiografia mostram que ambos são ligados ao referente e voltados aos acontecimentos do presente e do passado (BARBOSA, 2007b). Reflexões recentes salientam que o jornalismo também trabalha com temas e materiais próprios aos Estudos da Memória (ZELIZER; TENENBOIM-WEINBLATT, 2014).

No campo da história, a questão da memória remete à “virada crítica” dos *Annales*, na década de 1980. Os historiadores voltam-se ao estudo da memória coletiva e a considerar efetivamente os agentes do passado (LE GOFF, 2003). Essa reorganização do historicizar é

traduzida em reconfiguração do tempo, revalorização do curto prazo, da ação localizada e do acontecimento. A “virada historiográfica” que aponta para a “nova história” abre-se cada vez mais à história da memória (LE GOFF, 2003)³. Já na década de 1990, a história dialoga com os Estudos da Memória, campo instituído a partir do legado deixado pelo sociólogo Maurice Halbwachs (2003) e seu conceito de memória coletiva⁴. Mas seus criadores reivindicam uma vasta literatura sobre o conceito de memória, pensado em abordagens as mais diversas (OLICK, 2007). Desde então, houve um crescimento exponencial de trabalhos sobre a memória social e tópicos a ela relacionados.

Atentos ao fenômeno da memória, autores da crítica cultural contemporânea observam que novos movimentos emergiram na segunda metade do século XX, como constituidores de uma “cultura da memória” (HUYSSSEN, 2000; 2014; WINTER, 2006)⁵. A memória teria sido transformada desde então em objeto transnacional e no próprio fundamento de muitas ações, organizações e mecanismos criados para a construção e a preservação do passado. Na América Latina, esses movimentos são relacionados às ditaduras instauradas em vários países do continente nas décadas de 1970 e 1980⁶. Diferentemente de seus países vizinhos do Cone Sul, o Brasil parecia ter reconsiderado um olhar para seu passado recente, sobretudo na primeira década do século XXI. A memória política do país, centrada nos acontecimentos em torno da ditadura civil-militar (1964-1985)⁷, ganha

3 No início da década de 1930, a formação de outra vertente teórica despontou no campo histórico, estimulando interrogações de métodos e noções usadas tanto por historiadores quanto filósofos. Conhecida como escola francesa dos Annales, essa vertente possibilitou formulações de novas abordagens de análise e escrita da história. Tais movimentos desenvolveram-se em torno do periódico *Annales d’histoire économique et sociale*, fundada pelos historiadores Marc Bloch e Lucien Febvre. A trajetória da escola é dividida pelas gerações que deram continuidade aos seus propósitos. A segunda foi dirigida por Fernand Braudel, e a terceira, por Jacques Le Goff e Pierre Nora, principalmente. Hoje, fala-se em quarta e quinta gerações. Desde a terceira geração, conhecida então como “nova história”, o campo histórico fragmentou-se em variadas vertentes, como a história cultural, a história das mentalidades etc.

4 Na década de 1930, o sociólogo francês Maurice Halbwachs reivindica a memória social como um campo de estudos autônomo, no seio das Ciências Sociais. O pensamento de Halbwachs está distribuído em diversos textos, mas sua concepção de memória está sistematizada principalmente em *Os quadros sociais da memória*, de 1925, e em *A Memória Coletiva*, obra póstuma publicada em 1950 (HALBWACHS, 2003).

5 Conforme sinaliza Huyssen (2000), a emergência da memória a partir da segunda metade do século XX é uma das preocupações centrais das sociedades ocidentais, sendo o Holocausto mencionado como um dos principais fenômenos históricos responsáveis pela emergência do passado e inauguração da cultura da memória. No entanto, essa visão tem sido contraposta por outros autores. Uma discussão sobre o tema é apresentada no segundo capítulo desta tese.

6 Essa ocorrência foi simultânea em vários países como, por exemplo, o Brasil (1964-1985), a Argentina (1966-1983), o Uruguai (1973-1985), o Paraguai (1954-1989) e o Chile (1973-1990), só para citar os que são geograficamente mais próximos e que compõem o Cone Sul.

7 Nesta tese, optei pela denominação “civil-militar” tomando como referência alguns debates acadêmicos que ocorrem no contexto dos 50 anos do golpe e que utilizaram tal nomenclatura, como em *1964: o golpe que derrubou um presidente, pôs fim ao regime democrático e instituiu a ditadura no Brasil*, de Ferreira e Gomes

proeminência nas ações de diversos agentes sociais e de Estado, e passa por intenso escrutínio midiático⁸. O início da segunda década deste século é marcado pela Comissão Nacional da Verdade (CNV) que tentou ampliar o debate sobre o tema na sociedade brasileira⁹. Foi então possível assistir a ampliação das reivindicações pelo direito à verdade e à justiça em relação aos crimes – perseguições políticas, prisões arbitrárias, torturas e homicídios – cometidos pelos órgãos repressivos e agentes do regime militar¹⁰. Contudo, a CNV demorou muito tempo para ser implementada – quase 23 anos após o fim da ditadura.

Antes e depois da CNV, o jornalismo apresentou-se também como um articulador de memórias. Nos meios jornalísticos, a tendência de evocar o passado em produtos culturais se manifesta no sentido da “comemoração” pela via da rememoração, confirmando o ingresso do país na “cultura midiática da memória” (BERGER, 2005). Isso levou a interrogações sobre a memória, o testemunho e o registro histórico a serem explorados também no campo da comunicação/do jornalismo. Junto com a proliferação de narrativas sobre a ditadura, textos produzidos naquele período foram retomados e recolocados em circulação.

Vale lembrar que narrativas testemunhais foram produzidas continuamente desde a ditadura brasileira, integrando os registros jornalísticos daquela época e a chamada “literatura de testemunho” (SELIGMANN-SILVA, 1998). As histórias da ditadura não deixaram de ser temática no jornalismo publicado em livro¹¹. Hoje, abordadas também por novas gerações de

(2014), e em *A ditadura que mudou o Brasil: 50 anos do golpe de 1964*, organizado por Aarão Reis, Ridenti e Sá Motta (2014). Reconheço, entretanto, que não há consenso sobre o termo mais adequado. Ridenti (2010) utiliza a expressão “militar e civil” e outros autores registram apenas como “ditadura militar”. Cabe observar que “civil” não corresponde a um “apoio” civil ao golpe e à ditadura, pois ambos foram operações políticas que contaram com uma parte da sociedade – que incluía civis e militares – contra outra – que, igualmente, envolvia civis e militares. O termo “civil” define, portanto, a parcela da sociedade que, tendo participado da operação, se distingue dos intelectuais orgânicos do regime e que foram seus protagonistas.

- 8 A sociedade brasileira retomou os debates, de modo mais evidente, a partir de 2004, nas efemérides que marcaram o cinquentenário da morte de Getúlio Vargas e os 40 anos do golpe militar de 1964 contra o governo de João Goulart, e que instaurou o período ditatorial.
- 9 A CNV foi instituída pela Lei nº 12.528/11 e instalada em 2012. Teve por objetivo empreender ações de investigação, esclarecimento, reparação à memória das vítimas diretas e indiretas da ditadura, bem como a responsabilização dos organismos e agentes envolvidos nos crimes e violações aos direitos humanos, entre eles homicídios e torturas, levados a cabo entre 1946 a 1984, durante a ditadura (BRASIL, 2014a).
- 10 De modo geral, considera-se que os movimentos de luta por justiça e verdade em relação à ditadura brasileira iniciaram-se com as reivindicações da sociedade civil pela anistia ampla, geral e irrestrita, ainda durante o regime (BRITO; FERREIRA, 2012).
- 11 Para Carlos Rogé Ferreira (2003), os primeiros livros sobre a ditadura brasileira e ação das organizações clandestinas de esquerda começaram a surgir a partir da segunda metade da década de 1970, com a publicação de livros como *Em Câmara Lenta*, do jornalista e escritor Renato Tapajós, publicado em 1977. Também nesse período, a imprensa alternativa teve um papel importante na veiculação das denúncias de tortura (KUCINSKI, 2001). Nos anos 80 a produção editorial se intensifica, destacando-se vários textos literários e jornalísticos, tais como *Olga*, de Fernando Morais, publicado em 1985, e *1968 - O ano que não*

jornalistas, essas histórias podem ser associados aos movimentos da memória no século XXI. Diante de novos fatos, histórias do passado surgem tanto na imprensa em geral quanto em projetos individuais, destacando-se, dentre estes, livros de reportagem, perfis, biografias e autobiografias¹². No período de atuação da CNV (2012-2014), o jornalismo de modo geral mostrou-se um dos principais espaços de reverberação de narrativas sobre a ditadura (MAIA; LELO, 2015), possibilitando ressignificações do passado, bem como a visibilidade de atores sociais antes silenciados. Com o encerramento das atividades da comissão, porém, essas produções parecem cada vez mais escassas ou diluídas em um contexto de múltiplas conexões no qual o regime de verdade preponderante no jornalismo é também colocado em cheque. Passado esse curto espaço-tempo, apenas jornalistas e canais alternativos mais sensíveis ao tema retomam histórias particulares que estavam e continuam latentes no tecido social.

Além disso, desde o início da última década, algumas manifestações ressoam como um alerta, tais como as divulgadas durante os protestos de junho de 2013 e de maio de 2015, clamando “intervenção” das Forças Armadas na democracia tal como ocorrera no período autoritário. Depois desses eventos, parece ter se tornado comum o tom negacionista e ufanista de certos agentes e grupos sociais em relação à ditadura. Este cenário de assombros culmina com o “golpe constitucional” (SANTOS, 2017) contra a presidenta Dilma Rousseff, em agosto de 2016, e o discurso de ódio, sobretudo durante as eleições presidenciais de 2018, o qual repercute até hoje. O ódio tem sido reconhecido como um afeto importante nos novos modos de estar e separar a nossa relação com o outro, como observa Christian Dunker (2017) em sua reflexão sobre a constituição das subjetividades no contexto contemporâneo. Um ódio que se dissemina não só pelo silenciamento do outro, mas também pela impossibilidade da escuta¹³. Os traços autoritários e o flerte com o período autoritário – demonstrados nos

terminou, de Zuenir Ventura, em 1988, mas essas produções não atingiram o grande público naquela época. Na década de 1990, podem ser destacados *Iara: uma reportagem biográfica*, de Judith Patarra, publicado em 1993, e *Mulheres que foram à luta armada*, de Luiz Maklouf Carvalho, em 1999.

12 Esta pesquisa apresenta um levantamento, no segundo capítulo, dos trabalhos jornalísticos publicados em livro desde 1964.

13 “O sentimento social que alterna o desamparo e a solidão com o medo pela guerra de todos contra todos cria um tipo de laço que não é mais baseado no risco da palavra, mas na garantia de proteção por identificação. Para criar algum sentimento de pertencimento, é preciso participar de um grupo codificado, e para isso é preciso responder de forma homogênea. Porém, os grupos horizontais, definidos pela partilha de um traço comum, rapidamente foram substituídos por grupos de guerra, muito mais fáceis de constituir, baseados no ódio contra um inimigo comum. Um fato importante na nova cultura da indiferença e do ódio é que nossas respostas não são exatamente concentradas no que o outro diz, mas no ambiente, no contexto, no que se ajusta bem à paisagem” (DUNKER, 2017, p. 35).

últimos anos em inúmeras cenas de ataques à imprensa, de violência social e política e de descaso para com a democracia e os direitos humanos mais básicos – são marcas ilustrativas do negacionismo e da permanência de ideologias fascistas no tempo em que vivemos.

No que se refere à memória da ditadura, a construção e produção de sentidos em espaços diversos parece configurar-se de modo amplo e em disputas: entre aqueles que defendem e aqueles que resistem, há um oceano de interpretações. Conforme Ana Paula Brito e Maria Letícia Ferreira (2012, p. 15) “o que se tem percebido são (re)significações e apropriações em torno dessa memória, além de disputas e conflitos que caminham entre políticas de memória e estratégias de esquecimento”. Essa multiplicidade de leituras tem a ver, portanto, com as dinâmicas da memória, as quais se dão entre a lembrança e o esquecimento, e com os discursos e narrativas que recolocam o passado em cena.

Nesse contexto, narrativas da memória produzidas em livros jornalísticos sobre mortos e desaparecidos em decorrência dos atos de exceção da ditadura chamam à atenção. Parece-me que esses materiais engendram um trabalho específico de escrita da memória. Afinal, como lidar com informações situadas em uma temporalidade distinta daquela – o tempo presente – que caberia ao jornalismo reportar? Como dar inteligibilidade e visibilidade a fragmentos sensíveis que nem sempre são da ordem do que pode ser verificável, tais como afetividades e lembranças de pessoas que passaram por situações traumáticas, como as violências do Estado autoritário? Como os livros jornalísticos sobre a ditadura, publicados a partir do contexto da CNV, abordam as narrativas da memória? As existências são visíveis ou invisíveis nas narrativas? Qual a potencialidade dos relatos apresentados nos livros em produzir subjetivações estético-políticas, isto é, re-posicionamentos nos modos de olhar e perceber dos sujeitos em suas relações no mundo sensível? As narrativas propostas são promotoras de sensibilidades e afetividades outras acerca da ditadura? E em relação à própria vida? O que indicam esses materiais jornalísticos em termos de pensatividades e pensabilidades? E, para pensar um jornalismo comprometido com o nosso tempo, o que esses escritos jornalísticos sugerem?

Diálogos entre narrativas da memória e políticas da escrita

Esta pesquisa tem por interesse **a relação entre narrativas da memória e políticas da escrita em livros jornalísticos sobre histórias da resistência à ditadura brasileira**, publicados desde o contexto da CNV. Focalizo, nesta relação, os modos do dizer e não dizer e

suas relações com o visível e o invisível. O intuito é pensar o papel do jornalismo na reconfiguração do social por meio da provocação de sensibilidades e afetividades relacionadas à memória da ditadura e à própria vida comum compartilhada.

Acredito que a relevância de se pesquisar livros jornalísticos a partir de narrativas da memória e políticas da escrita está no entendimento de que **o jornalismo alcança sua materialidade e manifesta-se no mundo sensível como uma escrita política**. Por meio das diversas linguagens que utiliza, propõe leituras simbólicas do “real” que podem ou não interferir em nossas percepções e experiências no mundo sensível. Neste sentido, o jornalismo pode, por um lado, promover afetos em relação às desigualdades e problemas sociais, suscitar modos de perceber a realidade de modo diverso ou, por outro, estimular modos de ver que reforçam a indiferença e condicionam os agires no mundo a ordens preestabelecidas, de controle, vigilância e/ou domesticação. Com tal afirmação, não deixo de considerar que cada sujeito amplia e transforma as dimensões de suas compreensões numa multiplicidade de saberes, em processos contínuos de re-formulação em suas interações no mundo, processos esses cuja natureza se altera de acordo com a ampliação das conexões que cada um realiza. Nesses processos, o jornalismo participa atuando na relação entre o visível e o invisível a partir de modos do dizer e do não dizer, podendo assim promover a visibilidade de determinadas questões, sujeitos e experiências ou o silenciamento destas. O que essas produções jornalísticas dizem e não dizem? O que e a quem tornam (in)visíveis?

Mesmo tendo sido possível certa proliferação de narrativas sobre as histórias da resistência à ditadura na cena midiática contemporânea, estas afiguram incalculáveis parcelas significativas da sociedade brasileira. Nos atuais contextos de “disputas da memória”, as narrativas lhes são inacessíveis, ou por falta de contato ou muitas vezes por simples desinteresse ou, ainda, por motivos outros. O que parece evidente é também a existência de “disputas de narrativas”. E isso se torna ainda mais agravante diante de reiterados apelos de alguns sujeitos e grupos sociais às Forças Armadas para que intervenham na “pseudodemocracia” que temos. A necessidade de reflexão sobre os modos do dizer e não dizer a partir dos quais o jornalismo possibilita ou não ver sujeitos, ações e eventos, os modos pelos quais promove ou não afetos e sensibilidades acerca da memória da ditadura ganha, por conseguinte, acentuada importância. Observar possibilidades e potencialidades estético-políticas do jornalismo significa, nesse sentido, perceber sua possível força em propiciar que visões ou percepções outras sobre o passado, o presente e o futuro possam ser elaboradas. Marta Regina Maia e Thales Lelo (2015, p. 142) afirmam que pensar o lugar do jornalismo no

contexto de repercussão deste tema no Brasil “é postular o lugar crítico assumido pelo jornalismo (ou ao menos parte dele) como uma forma de enfrentamento ao ‘desejo de esquecimento’ mobilizado pelo discurso oficial da ditadura civil-militar”. O tema da ditadura é elemento chave, em meu entendimento, para se pensar o papel do jornalismo no contexto atual de disputas da memória e de narrativas. Trata-se de pensar o papel do jornalismo na contemporaneidade e em sua eficácia contra o esquecimento. Mas, quando se trata de pensar possibilidades e potencialidades estético-políticas, que tipo de eficácia está implicado nesse trabalho jornalístico?

A opção em tratar de narrativas jornalísticas segue considerações sobre a necessidade de se investigar o jornalismo em sua dimensão de narratividade (MOTTA, 2012; 2005; RESENDE, 2007; 2011; PONTES; SILVA, 2010). De acordo com Fernando Resende (2007), a história da formação da prática discursiva jornalística e a instauração de uma epistemologia que se fez dominante (de caráter positivo e funcionalista) mostram marcas de um vazio e de uma ausência que precisam ser avaliadas em toda complexidade que elas possuem. Isso significa, em meu entendimento, observar os elementos que constituem as narrativas e os modos do dizer que elas engendram, tornando legíveis ou ilegíveis sujeitos, ações e eventos. Isso possibilitaria vislumbrar o papel político do jornalismo na reconfiguração do social. Como afirma Rancière (2009, n. p.), a política pode ser compreendida como uma maneira de “organizar o sensível: de dar a entender, de dar a ver, de construir a visibilidade e a inteligibilidade dos acontecimentos”. Resta saber como isso se dá nos relatos jornalísticos em livro, isto é, como esse tipo de jornalismo se apropria de narrativas da memória, como as mobiliza e as reconstrói, (re)produzindo determinados modos de ver e perceber as histórias da ditadura e o próprio ser, estar e dizer no mundo.

A escolha de trabalhar com livros jornalísticos considerou pesquisas que indicam um aumento dessa produção, sugerindo a ideia de uma eventual virada autoral no jornalismo (BASTIN; RINGOOT, 2015) que pode se dar como ações de resistência (MARROCO, 2018). Situo os livros jornalísticos em um espaço alternativo à produção jornalística tradicional, pois estes podem divergir da matriz epistemológica consensual que predomina nos espaços jornalísticos da imprensa *mainstream*¹⁴. Entendo que os livros podem incorporar as mais variadas estratégias narrativas e formas de compor relatos, além de possibilidades de abarcar temáticas que fogem à ideia de “atualidade”. São assim espaços potencialmente dissensuais,

14 Nesses espaços tradicionais há também possibilidades para práticas inovadoras e modos do dizer e do ver dissonantes. Penso que essas possibilidades são, contudo, cada vez mais rarefeitas.

no sentido de se contrapor ao formato das mídias tradicionais, possibilitando ainda um hibridismo da figura do próprio repórter, tal como apontado por Beatriz Marocco (2018). Nesse sentido, parece-me que os relatos jornalísticos publicados em livros podem carregar índices profícuos à criação de outros modos ou caminhos à escrita jornalística.

A relação entre jornalismo e ditadura brasileira tornou-se um tema comum em diversas pesquisas na área a qual nos situamos. Diferentemente da perspectiva e do tipo de produção jornalística que esta tese aborda, muitas pesquisas dão ênfase à reconstrução histórica do papel da imprensa *mainstream* no registro da história brasileira. Ao tratar de memórias da ditadura, articulam uma concepção de memória nas perspectivas sociológicas e históricas. Dentre elas, destaco as pesquisas de doutorado de Edwaldo Costa, defendida em 2014 na Universidade de São Paulo (USP), e de mestrado de André Bonsanto Dias, em 2014, na Universidade Federal do Paraná (UFPR), ambas publicadas em livro.

Em *Mea culpa: O Globo e a ditadura militar*, Edwaldo Costa (2015) afirma que, com sua pesquisa, buscou entender o discurso jornalístico que cercou os fatos no golpe de 1964 e o que se viu deles 50 anos depois, a partir de uma análise de reportagens publicadas no jornal *O Globo*. Costa argumenta que seu próprio trabalho é uma das maneiras de repensar a ditadura e “resgatar” a nossa memória, a qual considera ausente. Na aparente revisão que as Organizações Globo fizeram de sua história, nos anos recentes, Costa observou que *O Globo* omitiu seu histórico alinhamento à ditadura¹⁵. O autor conclui que na construção e reconstrução da ditadura, este jornal “contribuiu para manipular a História, subverteu valores daqueles que se opuseram ao regime, omitiu informações [...]” (COSTA, 2015, p. 269) e praticou um jornalismo de “manipulação”.

Com sua pesquisa, publicada em *O presente da memória: usos do passado e as (re)construções de identidade da Folha de S.Paulo, entre o “golpe de 1964” e a “ditabranda”*, André Bonsanto Dias (2014) procurou demonstrar como este jornal fez usos do passado das mais diversas maneiras ao longo da ditadura, realizando uma “espécie de agendamento” de lembranças e esquecimentos no público. Seu estudo mostra que a *FSP* teria possibilitado refigurações da memória coletiva brasileira e, ao mesmo tempo, reformulado sua própria identidade em momentos ambíguos e de conturbação no país. O eixo da pesquisa de Dias foi o editorial que o periódico publicou em 2009, no qual se refere à ditadura brasileira

15 Em 2014, as Organizações Globo manifestaram, no clima de rememorações públicas sobre a ditadura, que o apoio editorial ao golpe de 1964 teria sido um erro. Essa manifestação foi expressa em editoriais n’*O Globo* e no *Jornal Nacional*, programa televisivo da emissora deste grupo empresarial.

como “ditabranda”, posicionamento este que teria lhe causado uma crise de credibilidade¹⁶. O autor realizou uma análise das construções e memórias do golpe de 1964 nas páginas do jornal, mas pondera que a memória é um processo de constante ressignificação que se dá em contextos determinados.

Outras pesquisas exploram questões da narrativa na produção jornalística tradicional ou em reportagens biográficas, tangenciando ou não problemas da memória, mas não abordam o tema da ditadura nem têm como foco as possibilidades e potencialidades estético-políticas tal como proponho nesta pesquisa. Destaco as teses de Jaqueline Lemos Martins, defendida na USP, em 2016, e de Karine Moura Vieira, na Universidade do Vale do Rio dos Sinos (UNISINOS), em 2015.

Em seu estudo, *O autor e o narrador nas tessituras da reportagem*, Martins (2016) teve por interesse a relação entre o autor e o narrador para tecer sujeitos na elaboração da reportagem. A intenção de Martins foi pontuar relações para compor um *ethos* do narrador no jornalismo, tendo como foco de análise um conjunto de reportagens publicadas em “veículos” tradicionais e entrevistas com repórteres responsáveis pelas respectivas produções. Entre provocações e interrogantes, a pesquisadora pontuou que o jornalismo está envolvido, preponderantemente, na postura epistemológica hegemônica, isto é, na tradição teórico-conceitual e deontológica de proposição cartesiana, explicativa, monocausal e asséptica, que conduz a uma pretensão de narrar distanciado, neutro e objetivo. Nessa lógica, “as técnicas profissionais [...] pouco contribuem para que repórteres sejam instigados à autonomia, capazes de assumirem a condição de autores e experimentarem todas as potencialidades da construção de narradores na elaboração de reportagens” (MARTINS, 2016, p. 116). Ela aponta ainda que a mudança de foco narrativo é um dos elementos que pode enriquecer a prática da reportagem, sinalizando uma descentralização da autoria e uma atitude de democratização das possíveis leituras do mundo que o jornalismo oferece.

O título da tese de Vieira (2015), *Do fazer um saber: a construção do biografar: o discurso de autoria sobre a prática jornalística na produção de biografias por jornalistas brasileiros*, já denota o foco de sua pesquisa. Ao problematizar o lugar de autoria a partir de um discurso sobre o fazer jornalístico como conhecimento, a pesquisadora procurou observar influências sobre um possível “novo biografismo brasileiro”. Para tanto, focalizou as escolhas

16 Trata-se do editorial publicado em fevereiro de 2009, pouco antes das comemorações dos 45 anos do golpe de 64 e dos 90 anos da empresa, em que a Folha compara a ditadura brasileira com o que chamou de “novo autoritarismo latino-americano, inaugurado por Alberto Fujimori no Peru” (FSP, 2009 apud DIAS, 2014, p. 198).

do biógrafo em relação à estrutura do texto e à ordenação das informações, analisando cadernetas de produção e manuscritos de um livro escrito por Lira Neto. Além disso, realizou entrevistas com vários biógrafos. Entre seus achados, Vieira destaca a postura dos jornalistas em assumir a autoria como repórteres – posição esta revelada no trabalho com entrevistas em profundidade, revisão bibliográfica e uso de notas para referências de fontes, por exemplo –, e também como escritores – o que se mostra na exploração de uma narrativa criativa que, contudo, precisa ser sedutora. Vieira (2015) entende que o repórter é quem articula os outros sujeitos no texto, é quem “constrói a identidade narrativa dos biografados na biografia”. Essa condição fica evidente devido à reafirmação de um lugar de fala que ressalta, sobretudo, o saber da prática jornalística como um valor, um diferencial que qualifica o trabalho do jornalista, conforme conclui a pesquisadora.

O estudo da dimensão estético-política das narrativas que o jornalismo oferece por meio de livros jornalísticos sobre histórias da resistência à ditadura é relevante, ainda, porque estes parecem denotar uma escrita possivelmente atuante na re-configuração da ordem policial que determina a partilha do sensível sobre o tema e sobre a própria vida. Dito de outro modo, uma escrita potencialmente ativadora de afetividades e sensibilidades outras. Dentre os contornos policiais na contemporaneidade, Marques e Prado (2018, n. p.) destacam a “capacidade de transformar atos de dissenso e rupturas, demandas e poéticas da política em papéis sociais, categorias, designações e competências”, aptidão esta que destrói possibilidades estético-políticas de reconfiguração do sensível. Nesse sentido, lançar um olhar às produções jornalísticas abordadas nessa pesquisa pode contribuir para se observar caminhos não necessariamente novos ao jornalismo, mas que, talvez, ensejem pensabilidades e pensatividades dissensuais. Não se trata, portanto, de avaliar a quem compete ou não narrar ou a que gênero os relatos se inscrevem ao trabalhar com narrativas da memória. Trata-se, antes, de observar o que os relatos dizem ou não, o que dão a ver ou não, se eles tensionam ou não as amarras que a lógica policial fixa em relação aos sujeitos, seus corpos e lugares.

Caminhos e descaminhos da pesquisa

De modo geral, esta tese procura **reconhecer como se dá a relação entre narrativas da memória e políticas da escrita em livros jornalísticos sobre a ditadura brasileira, publicados desde o contexto da CNV**. O foco de questionamento incide sobre a relação entre subjetividade e linguagem no jornalismo e temas relacionados à

(re)configuração da experiência no mundo sensível. Mais precisamente, focalizo o que os modos do (in)ditável e do (in)visível podem provocar em encontros, desencontros e/ou embates com a memória. Em outros termos, procuro pensar possibilidades e potencialidades estético-políticas que as narrativas da memória mobilizadas e reconstruídas nos relatos possuem em termos de ativação de sensibilidades e afetividades.

Especificamente, tem a intenção de: 1) observar e descrever modos do dizer e possíveis modos de ver sujeitos e narrativas da memória; 2) contemplar possíveis figurações e cenas provocadoras de afetividades e sensibilidades outras relacionadas ao tema da ditadura e da própria vida; 3) esboçar possíveis dispositivos sensoriais a partir de elementos de composição dos relatos presentes nos livros, potencialmente promotores de subjetivação estético-política; 4) debater em que medida os livros jornalísticos podem suggestionar outros modos de percepções do mundo comum compartilhado, e se esses relatos contribuem para pensar um jornalismo comprometido com a contemporaneidade.

A hipótese que guia esta pesquisa é de que a relação entre narrativas da memória e políticas da escrita nesses livros jornalísticos se dá pelas possibilidades e potencialidades estético-políticas que tais relatos podem apresentar. Isto é, por meio de modos do dizer e do ver potencialmente capazes de provocar sensibilidades e afetividades relacionadas aos sujeitos e fatos do período, bem como em relação à própria existência. Nesse sentido, é possível supor que tais modos do dizer expressam vidas marcadas pela violência do regime e que, com isso, possibilitem percepções e afetos, tais como o horror, o ódio, entre outros afetos, ainda mais se tratando de histórias da resistência à ditadura. Mas será que esses modos de escrita, englobando figurações e cenas possivelmente mostradas nos livros, induzem o leitor a se sentir afeito ou provoquem afetos em relação às histórias narradas, de modo que, com isso, sejam transformados seus olhares e percepções acerca da realidade?

Em sendo isso possível, penso ainda na proposição de um jornalismo comprometido com o que Giorgio Agamben (2009) nomina como contemporâneo, ou seja, em uma escrita jornalística que denote uma relação singular com a heterogeneidade do tempo e com a existência de um claro-escuro que permeia nossa existência. Suponho assim que, ao abordar as histórias do passado ditatorial, os livros jornalísticos podem indicar modos do dizer e do ver que possibilitam esse compromisso enquanto mediação das temporalidades múltiplas e da inevitável incerteza quanto ao “real”.

Para dialogar com tais pressupostos, além do debate teórico desenvolvo uma análise empírica de três livros jornalísticos sobre histórias da resistência à ditadura, escritos por

jornalistas mulheres, a partir dos quais é composto o *corpus* da pesquisa. Conto sobre o encontro com esses livros no terceiro capítulo, antecedendo meus gestos de observação. Aqui, apresento-os brevemente e às respectivas autoras. São eles:

1) *“Seu amigo esteve aqui”*: a história do desaparecido político Carlos Alberto Soares de Freitas, assassinado na Casa da Morte (Figura 1), escrito pela jornalista Cristina Chacel e publicado em 2012 (Editora Zahar);

2) *Cova 312: A longa jornada de uma repórter para descobrir o destino de um guerrilheiro, derrubar uma farsa e mudar um capítulo da história do Brasil* (Figura 2), da jornalista Daniela Arbex, lançado em 2015 (Geração Editorial);

3) *Kaddisch. Prece por uma desaparecida* (Figura 3), escrito pela jornalista Ana Castro, publicado em 2018 (Letramento).

Figura 1 – Capa do livro jornalístico
“Seu amigo esteve aqui”



Fonte: Cristina Chacel (2012)

Chacel (2012) conta a história do desaparecimento do mineiro Carlos Alberto Soares de Freitas, morto durante a ditadura na Casa da Morte – um dos principais centros

clandestinos de tortura e assassinatos criados pelos órgãos de repressão da ditadura brasileira¹⁷. A trajetória da personagem protagonista é reconstituída principalmente a partir de depoimentos daqueles que a conheceram. Segundo a autora, foram entrevistadas 60 pessoas (CHACEL, 2012). O relato é composto ainda por trechos de documentos e imagens fotográficas diversas que indicam registros de situações vividas pelo biografado. Carlos Alberto era conhecido pelos familiares e amigos pelo apelido Beto, seu principal codinome durante o período que viveu na clandestinidade, atuando nas organizações de esquerda na luta contra a ditadura. Por mais de 20 anos, Chacel trabalhou em grandes redações cariocas: *Última Hora*, *Jornal do Brasil* e *O Globo*. Foi repórter, redatora, subeditora e colunista, sempre na área de economia e finanças. A jornalista é também autora de vários livros publicados com temáticas em políticas públicas e projetos sociais e solidários do Rio de Janeiro¹⁸.

O fio condutor do livro de Arbex (2015) é a vida e a morte do gaúcho Milton Soares de Castro durante o regime militar e o empreendimento da repórter (que aparece em vários momentos da narrativa como narradora-personagem), no início do século XXI, para desvendar o local de sepultamento e a causa da morte. Milton foi morto no Presídio de Linhares, como é popularmente conhecida a Penitenciária Regional de Juiz de Fora (MG). O local é cenário de várias histórias envolvendo outras pessoas que foram atingidas pela repressão e que são também contadas no livro. Os relatos são compostos por imagens de documentos, locais, personagens em situações diversas, registros que foram feitos durante a ditadura e a investigação jornalística empreendida por Arbex. *Cova 312* obteve o 1º lugar na categoria reportagem do Prêmio Jabuti 2016.

Arbex foi repórter especial do jornal *Tribuna de Minas*, em Juiz de Fora (MG) por 23 anos e recentemente lançou-se como documentarista. É uma das jornalistas mais premiadas do Brasil, tendo recebido vários prêmios nacionais e internacionais. É autora, ainda, de *Holocausto Brasileiro* e *Todo dia a mesma noite*¹⁹.

17 Localizada em Petrópolis (RJ), a Casa da Morte é hoje objeto de disputa judicial em ações que visam tombá-la como espaço de preservação da memória. Recentemente, uma medida municipal de tombamento do local foi anulada. Disponível em: <https://bit.ly/2TWabbz>. Acesso em: 20 abr. 2020.

18 O perfil da jornalista está disponível em: <https://bit.ly/2ZD6s6m>. Acesso em: 15 mar. 2020.

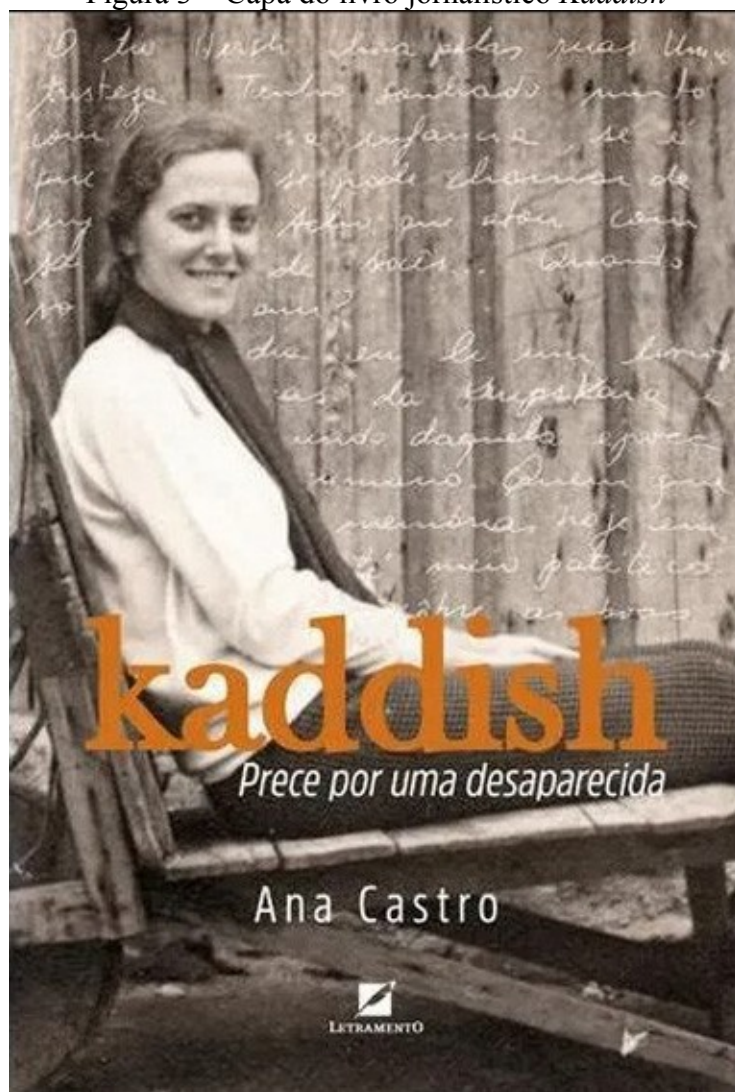
19 O perfil da jornalista está disponível em: <https://bit.ly/36Pd03E>. Acesso em: 20 abr. 2020.

Figura 2 – Capa do livro jornalístico *Cova 312*

Fonte: Daniela Arbex (2015)

O livro de Castro (2018) conta a história de Ana Rosa Kucinski Silva e seu desaparecimento, em 22 de abril de 1974, em São Paulo, junto de seu companheiro Wilson Silva. O relato tem como base depoimentos de amigos e colegas de Ana Rosa, especialmente depoimentos do irmão Bernardo Kucinski, e a correspondência familiar preservada. A jornalista comenta que compôs o relato como uma “costura de retalhos” a partir do qual é possível conhecer um pouco dessa personagem, sua trajetória e seu pensamento (CASTRO; KUCINSKI, 2018).

Figura 3 – Capa do livro jornalístico *Kaddish*



Fonte: Ana Castro (2018)

Castro trabalhou na revista *Globo Rural* e na *Pública – Agência de Jornalismo Investigativo*, tendo recebido até hoje seis prêmios de jornalismo. Além disso, produziu e dirigiu o documentário *Coratio: 30 anos de Brasil: Nunca Mais*, lançado em 2015, que trata sobre a violência de Estado desde os tempos da ditadura até hoje²⁰.

²⁰ Informações sobre a jornalista e o documentário estão disponíveis em: <https://bit.ly/2TurwZ2>. Acesso em: 10 mai. 2020.

Escolhas e inspirações teóricas e metodológicas

Para tratar da relação entre narrativas da memória e políticas da escrita em livros jornalísticos sobre a ditadura brasileira procurei levar em conta reflexões sobre a linguagem, a experiência estética, a história e a memória. Recorri a estudos de campos diversos: Comunicação/Jornalismo; Filosofia; Teoria e Crítica Literária; História e Estudos da Memória. Parti do entendimento de que pensar a linguagem é fundamental numa pesquisa que se propõe abordar o problema de escrita no estudo em jornalismo. Considero importante clarear que não tomo a linguagem em sentido estrito, no sentido de constituição de uma linguagem jornalística em si²¹, e sim a partir de sua centralidade, considerando noções de texto e discurso formuladas no âmbito da “virada linguística” das décadas de 1960 e 1970²².

Meu interesse, contudo, é observar como as narrativas comportam o (in)dizível e o (in)visível, como expressam modos do dizer e ver sujeitos, ações e situações e se esses modos ativam sensibilidades e afetividades outras. A isso corresponde o pensar e observar possibilidades e potencialidades estético-políticas de o jornalismo “interferir” no sensível. Sem deixar de considerar que discurso e narrativa são dimensões interligadas da escrita – uma história narrada também articula um discurso –, procuro, em última instância, pensar a escrita jornalística em sua dimensão estético-política.

No âmbito da pesquisa em Comunicação no Brasil, a questão das afetividades e sensibilidades é uma constante no pensamento da professora e pesquisadora Cremilda Medina (1999; 2003; 2008). No estudo aprofundado das “narrativas da contemporaneidade”, como denomina o jornalismo, Medina chama a atenção para esses aspectos, concebendo o narrar como uma produção cultural para se afirmar perante a desorganização e as inviabilidades da vida (MEDINA, 1999). Mais do que talento, frisa a autora, narrar é uma necessidade vital, um dizer que constitui a realidade simbólica. Medina frisa que o exercício de narração carrega consigo um trabalho racional, operativo, mas também intuitivo, possibilitando “o enriquecimento contínuo da sensibilidade, uma espécie de radar profundo para sentir o mundo” (1999, p. 24). Para Jacques Rancière (2012), ver o propriamente simbólico é perceber o lugar que as palavras ou narrativas assumem em termos de partilha do sensível. Com isso, a escrita jornalística se relaciona à constituição de mundos possíveis e à interação dos sujeitos

21 Não se trata de pensar a linguagem a partir da língua e suas regras gramaticais, normativas ou estilísticas.

22 Para mais detalhes sobre o “giro linguístico”, ver Ponte (2005). Afirmo a importância da dimensão discursiva da linguagem, mas não adentro, na tese, no debate teórico sobre o discurso e noções aí envolvidas.

neles inseridos. Esta pesquisa encontra, portanto, nas reflexões de Medina e Rancière abordagens possíveis para pensar a dimensão estético-política das narrativas jornalísticas.

Busco um diálogo mais específico com Rancière a partir da noção de “políticas da escrita”, proposto pelo filósofo em *Políticas da escrita*. Nesta obra, Rancière (1995) afirma que tal expressão é uma maneira de sintetizar uma questão calçada no entendimento de que a escrita tem implicações políticas, isto é, ela própria é política. Atuando no âmbito da comunidade, a escrita possibilita a suspensão de uma ordem *policial* – de dominação dos corpos em lógicas de distribuição conforme competências – e oferece, por meio do *dissenso*, possibilidades de reconfiguração do sensível. A partir dessa noção, busco dialogar com as formulações posteriores elaboradas pelo autor, tais como os conceitos de “partilha do sensível”, “eficácia estética” e “subjetivação estético-política”. Nesse caminho, recorro ao diálogo com pesquisadores que, no âmbito da Comunicação e da História, recorrem ao pensamento de Rancière, com destaque para os trabalhos de Ângela Marques e Marcos Prado (2018) e de André Voigt (2019), respectivamente.

Nas narrativas da memória, a linguagem mostra-se como um exercício que passa pelo subjetivo e pela imaginação. Rememorar é, pois, também imaginar. Mas há muitas maneiras de abordar as “narrativas da memória”. Nesta tese, procurei trilhar um caminho que observasse diferentes abordagens sobre essa noção, considerando estudos históricos e literários. A perspectiva biográfica mostrou-se como uma via de acesso possível às narrativas da memória, a partir da noção de “espaço biográfico”, proposta por Leonor Arfuch (2010), e das transformações do gênero biográfico, explicitadas por François Dosse (2015). A disposição para apreender a memória enquanto conceito possibilitou um diálogo com as abordagens de Jacques Le Goff (2003) e de Walter Benjamin (2012), entre outros autores, sobre a escrita histórica. Esses estudos levaram-me a pensar sobre os modos do dizer e do ver a partir dos quais as histórias da ditadura no Brasil são (re)construídas como montagens. A partir das reflexões de Rancière (2018) sobre o saber poético que há nas paisagens históricas criadas por pintores, historiadores e documentaristas, formulei um entendimento das narrativas da memória como “ficções documentais”. Esse curso de tentativas de diálogo me possibilitou, então, pensar tais narrativas também em uma perspectiva estético-política, tal qual o modo a partir do qual intento lançar um olhar ao jornalismo. Procurei ainda observar como a concepção de narrativas da memória é trabalhada no âmbito do jornalismo a partir das reflexões de Medina, entre outros autores. Nesses movimentos, o referencial teórico abarcou a

ideia da ficção fora de lógicas dicotômicas que alimentam o que entendo como falso “problema da ficção” no jornalismo.

As histórias da resistência à ditadura compõem a temática dos livros jornalísticos estudados nesta tese. Correspondem às existências, fatos e eventos envolvidos numa ideia que historicamente foi, e de certa forma ainda o é, formulada sobre “a” esquerda brasileira. Há inúmeras pesquisas históricas que, de diferentes modos, retomaram o tema²³. Eventualmente, consultei esses e outros materiais para compreender o contexto das histórias contadas nos livros jornalísticos. Essa tese, contudo, não tem como propósito fazer uma revisão histórica do que foi a ditadura. Mesmo assim alguns dados contextuais são retomados no segundo e terceiro capítulos.

Os livros jornalísticos indicam a “superfície” a partir da qual procuro reconhecer como se dá a relação entre narrativas da memória e políticas da escrita. Não discuto a expressão “livros jornalísticos” como conceito, visto que, no meu ponto de vista, o problema desta tese não coloca questões concernentes ao suporte. No relato de meus movimentos de observação acabei, entretanto, tangenciando algumas peculiaridades específicas dessas produções. Desse modo, tomo os livros jornalísticos para fazer referência a reportagens, biografias e memórias enquanto possibilidades de relatos escritos por jornalistas e publicados em suporte livro. Quero salientar que não desconsidero os estudos do campo que tratam das especificidades desses gêneros a partir do suporte livro, tanto é que procurei dialogar com reflexões a respeito da reportagem biográfica no jornalismo, tendo em vista uma possível via da pesquisa. Mas não adentro em aspectos que acabam na seara do gênero ou formato textual.

A definição dos procedimentos metodológicos foi inspirada no “método da igualdade” proposto e desenvolvido por Rancière (2012; 2015), conforme o autor expõe em *El método da igualdade* e *O mestre ignorante*. O método da igualdade está relacionado a maneiras de ler e escrever conforme princípios de não-hierarquia e com a valorização da intuição na eleição dos textos postos em relação. Rancière indica um contato com textos e discursos em suas texturas procurando criar conexões com outros discursos de maneira horizontal. O autor defende a emancipação tendo como base o princípio da igualdade de

23 Destaco, por exemplo: SCHWARCZ, Lilia Moritz; STARLING, Heloisa Murgel. *Brasil: uma biografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015; AARÃO REIS, Daniel; RIDENTI, Marcelo; SÁ MOTTA, Rodrigo Patto (Org.). *A ditadura que mudou o Brasil: 50 anos do golpe de 1964*. Rio de Janeiro: Zahar, 2014; SAFATLE, Vladimir (Org.). *O que resta da ditadura: a exceção brasileira*. São Paulo: Boitempo, 2010; MORAES, Denis. *A esquerda e o golpe de 64*. 3. ed. São Paulo: Expressão Popular, 2011; RIDENTI, Marcelo. *O fantasma da revolução brasileira*. 2. ed. rev e ampl. São Paulo: Editora UNESP, 2010; AARÃO REIS, Daniel; RIDENTI, Marcelo; SÁ MOTTA, Rodrigo Patto (Org.). *O golpe e a ditadura militar: quarenta anos depois (1964-2004)*. Bauru, SP: Edusc, 2004.

saberes, isto é, um modo de relacionar e promover trocas que possibilitem aos sujeitos o “livre jogo” das inteligências. Jean-Luc Moriceau (2018, n. p.) salienta que Rancière “preocupa-se justamente com a falta de igualdade de nossos métodos, na partilha acadêmica do sensível”²⁴. O princípio da igualdade possibilitaria, nesse sentido, desenvolver uma ideia de pesquisa que envolva formas criativas no contato com materiais diversos e na escrita, o reconhecimento da igualdade de inteligências e de variadas conexões possíveis no âmbito acadêmico e fora dele.

O método da igualdade em Rancière dialoga com a perspectiva da cartografia proposta por Sueli Rolnik (2016) à medida que ambos possibilitam estabelecer relações diversas com diferentes textos, considerados em sua capacidade de suggestionar afetos e sensibilidades. Segundo essas perspectivas metodológicas, não há critérios de hierarquização/validação que pretenda separar o saber teórico do saber apreendido no objeto de estudo. A igualdade de saberes, conforme defendem os autores, possibilita a busca pela compreensão e emancipação do pensamento. Diante disso, os procedimentos metodológicos foram definidos também tendo como inspiração o método cartográfico, o qual permite considerar a mistura entre razão e intuição, privilegiando assim as sensações experimentadas no decorrer da pesquisa. A cartografia não tem um modo único de fazer, conforme indica Rolnik (2016), mas requer que sejam mostrados os trajetos e movimentos realizados na pesquisa. Nesse sentido é que procuro sinalizar os percursos realizados, as relações entre os autores e os encontros e desencontros que foram sendo construídos nesse caminho.

A partir dessas inspirações, defini os procedimentos metodológicos adotados nesta pesquisa nomeando-os como **movimentos afetivos**. Esses movimentos consideram *pistas intuitivas*, o *estar afeito* e o *sentir afeto* como condições indispensáveis à experiência da pesquisa. Percebo os movimentos afetivos como “momentos de suspensão do tempo” em que o estado de percepção e *ânimo* se altera possibilitando, no contato com os textos e quaisquer outras possibilidades de troca, experiências diversas do *sentir* e dos *sentidos*. Os movimentos afetivos pressupõem assim um caminho de experimentação híbrido, intuitivo e sensitivo. As experiências resultantes desses movimentos podem ou não levar a pensar em rumos, prováveis achados e conexões possíveis ao pesquisar e ao próprio viver. Suspender o tempo,

24 Esse posicionamento marca a trajetória de Rancière, que iniciou sua vida intelectual e política como marxista, tendo sido aluno de Althusser na década de 1960. Inclusive, escreveu o ensaio “O conceito de crítica e a crítica da economia política dos manuscritos de 1844 no Capital” que integra Ler o Capital, organizado por Althusser e publicado em 1965. Entretanto, no início da década de 1970, Rancière rompe com o mestre e suas interpretações sobre os acontecimentos de Maio de 1968. As divergências em relação ao pensamento althusseriano aparecem no texto *La Leçon d’Althusser*, publicado em 1975. Tal rompimento foi uma etapa fundamental na formação do filósofo e na constituição de seu próprio pensamento.

portanto não significa parar o tempo, mas afastar-se do ritmo frenético e incessantemente veloz que impossibilita ver a multiplicidade de temporalidades que permeia o nosso cotidiano. Com a suspensão do tempo, um estado de passividade-atividade pode ser alcançado como uma “abertura” à heterogeneidade do tempo, a dinâmicas da memória e a possibilidades criativas.

Os movimentos afetivos que fiz para realizar essa pesquisa são descritos ao longo da jornada esboçada nesta tese. De modo sucinto, eles envolveram: 1) “sobrevoo”: levantamento exploratório de livros jornalísticos publicados desde o período ditatorial a partir de bases de dados disponíveis na internet; essa exploração se deu durante todo o período do doutorado e os resultados são parcialmente explicitados no segundo capítulo; 2) “contatos”: seleção dos livros jornalísticos sustentada nas trocas ao longo da caminhada, “pistas intuitivas” e afetos desta pesquisadora quando em contato com esses materiais; selecionei livros que tratam de histórias da resistência à ditadura publicados na última década, considerando que algumas dessas obras foram escritas por jornalistas que não participavam de grupos políticos organizados à época; 3) “deixar-se afetar”: movimentos da análise propriamente dita para reconhecimento da relação entre narrativas da memória e políticas da escrita, envolvendo leituras lineares e não lineares; manuseio, observação e leitura aproximada dos relatos que os livros oferecem; confrontos entre materiais da pesquisa e outras fontes de referência sobre a ditadura (livros históricos, jornais e revistas do período, bem como materiais disponíveis na internet); registros de encontros e desencontros com a memória. Nesse processo, tentei mobilizar conceitos e possibilidades de observação a partir de apropriações que fiz das ideias de Rancière, estendendo-as a considerações na direção de meus propósitos, ampliando assim para temas ou materiais que não fazem parte do escopo desse autor.

De fato, Rancière transita e dirige suas reflexões filosóficas a manifestações sensíveis no âmbito da arte, abrangendo obras cinematográficas, literárias, exposições e performances em museus, entre outras. O autor também propõe reflexões a respeito de discursos e “escritas” históricas veiculados em dispositivos diversos. No diálogo com esse autor, a ideia foi mobilizar suas reflexões, vinculá-las a outras ideias e ir assim em direção a meu próprio interesse de pesquisa.

Assim como há riscos de uma “fetichização do conceito” (GUSMÃO, 2012), procurei não cair em uma “fetichização do método” na busca por receitas prontas que pudessem guiar a leitura e o olhar relacional que intento estabelecer com os relatos

jornalísticos em livro. Em minhas inspirações para definição dos procedimentos metodológicos, além de Rancière e Solnik, acionei as considerações de Boaventura de Sousa Santos (1989; 2010). Em sua crítica à ciência moderna, Santos (2010) assinala o paradigma emergente nomeando-o como “paradigma de um conhecimento prudente para uma vida decente” (2010, p. 60). Este se justifica no reconhecimento de que todo conhecimento científico-natural é científico-social e de que todo conhecimento é local e total, é autoconhecimento e visa constituir-se em senso comum. Em suas proposições para uma ruptura epistemológica do paradigma da ciência dominante, Santos (1989) observa ainda que a lógica científica pautada pelo distanciamento do pesquisador, baseada no “primado social”, não dá conta de possibilidades outras no contato com os “materiais” em termos de afetividade e sensibilidades. Tal distanciamento abrigaria um “objetivismo provisório”. Com isso, argumenta Santos sobre a necessidade de superar a oposição fictícia entre objetivismo e subjetivismo.

O debate proposto nesta tese desdobra-se em quatro capítulos e algumas notas com achados e possibilidades de pesquisa futura. O primeiro deles se dá em três movimentos afetivos: (1) Procura da compreensão da noção de estética a partir da corrente do pensamento filosófico alemão, denominada idealismo romântico ou transcendental, e de seu desenvolvimento na contemporaneidade a partir do trabalho de Rancière, que a trabalha de modo imbricado com certa ideia de política. (2) Apropriação das noções propostas por esse autor para elaboração de uma trama histórica e conceitual entre jornalismo e estética, considerando a emergência de um regime alternativo de sensorialidade e pensamento a partir do realismo estético. (3) Aprofundamento das noções trazidas no movimento anterior em vista de esclarecer conceitos como dissenso, política, polícia e a própria estética segundo as acepções do autor, também em diálogo com reflexões em torno do jornalismo.

O segundo capítulo é composto de movimentos não lineares que sinalizam para: (1) Observação de abordagens outras acerca da noção de narrativas da memória em estudos da história, da literatura e da comunicação/jornalismo, levando em conta a perspectiva biográfica. (2) Diálogo com as ideias de autores que refletem sobre a memória relacionada à escrita histórica, as quais sinalizam possibilidades de pensar histórias da resistência ao regime militar no Brasil. (3) Entendimentos a respeito da noção de narrativas da memória no jornalismo como “ficções documentais”, relacionando-as com o viés estético-político que pode permear produções jornalísticas.

O terceiro capítulo consiste em outros movimentos afetivos, quais sejam: (1) Sobrevoos às histórias da resistência à ditadura brasileira em livros jornalísticos e outros materiais publicados desde 1964, considerando estudos a respeito dessas produções. (2) Contextualização das agremiações em torno das lembranças da ditadura que se deram na contemporaneidade desde o contexto da CNV. (3) Comentários sobre as escolhas e apresentação dos livros jornalísticos que compõem o *corpus* desse estudo: “*Seu amigo esteve aqui*” (CHACEL, 2012), *Cova 312* (ARBEX, 2015) e *Kaddish* (CASTRO, 2018).

O quarto capítulo compreende quatro movimentos, sendo os três primeiros voltados ao reconhecimento da relação entre narrativas da memória e políticas da escrita e o último que propõe um debate da relação entre eficácia estética e a análise em questão, contemplando assim possíveis aspectos que permeiam a política da leitura articulada pelos livros e pelo jornalismo em geral. Por fim, são apresentadas algumas notas com possíveis achados e interrogações que apresentam movimentos afetivos a partir dos quais destaco as reflexões sobre as relações entre narrativas da memória e políticas da escrita reconhecidas. Considerando os termos contemplados pelas considerações aludidas anteriormente, penso em um jornalismo contemporâneo que considere estético-politicamente a potência do anônimo, dos vestígios quaisquer para contar histórias e a política da ficção em diálogo com afetividades e metáforas da memória.

CAPÍTULO 1 – JORNALISMO E ESTÉTICA: UMA TRAMA HISTÓRICA E CONCEITUAL

A consolidação do jornalismo como um fenômeno tipicamente moderno, tal como ele se apresenta ainda hoje, foi permeada por um regime alternativo de pensamento e sensorialidade que emergiu mais ou menos entre o final do século XVIII e o início do século XIX, denotando transformações na maneira de experienciar o mundo sensível e percebê-lo em relação às mais diversas esferas da vida coletiva. Jacques Rancière (2009; 2011b) o identificou como um novo regime de inteligibilidade e visibilidade inicialmente aplicado às artes, mas não restrito a este campo, denominando-o “regime estético”. Este outro tipo de experiência e percepção sensível, sensitiva, observado em países europeus naquela época, deu base a uma concepção de estética distinta das concepções até então existentes, formuladas no seio da tradição clássica da filosofia ocidental, as quais fundamentam a percepção sensível nas noções de representação e verdade. Com Immanuel Kant e Friedrich Schiller, o sujeito e a comunidade, dentre outros aspectos, passaram a ser vistos como fundamentais à experiência estética. Tais ideias, formuladas a partir do idealismo transcendental kantiano, são trabalhadas contemporaneamente por Rancière, que desenvolveu seu próprio pensamento e inaugurou uma perspectiva original ao propor pensar a estética em suas relações com a política.

A história do jornalismo é pensada por vários autores como entrelaçada à noção de modernidade (HARTLEY, 1996). Para Rancière (2014), a estética pode ser tomada como um conceito contraposto à noção de modernidade. Segundo o autor, a estética pode ser lida de modo mais amplo como uma “revolução”, já que não mudou apenas os valores poéticos que determinavam as artes, mas também a partilha das esferas da experiência (RANCIÈRE, 2009; 2011b). Neste capítulo, procuro tensionar o jornalismo a partir do pensamento de Rancière, tomando como ponto de partida sua crítica à ideia de modernidade e sua concepção de estética, depois de passar por alguns de seus percursos históricos e transformações conceituais. Considerando que, de acordo com Rancière (2009; 2011b), o regime estético tem no realismo uma de suas primeiras manifestações, procurei retomar possíveis relações, influências, aproximações, convergências entre esse movimento artístico e o jornalismo. Contudo, o realismo assim como o jornalismo constituem diferentes manifestações. Nesse sentido, pensei as relações entre realismos e jornalisismos. A partir disso, procurei pensar a inscrição do jornalismo no sensível e seus modos de escrita, considerando que a partir dela uma ação poética e estético-política pode se manifestar, sem esquecer que o objetivo desta

tese é estudar a relação entre políticas da escrita e narrativas da memória mobilizadas/apropriadas e (re)construídas em livros jornalísticos sobre histórias da ditadura brasileira.

Seguindo os princípios da cartografia (ROLNIK, 2016) e do método da igualdade (RANCIÈRE, 2014) nesta caminhada, me aproprio de ideias e conceitos que entendo ser interessantes para esta pesquisa. Uma trama se forma conforme o andar, o olhar, o sentir, movimentos afetivos a partir dos quais tentei estabelecer conexões e diálogo. Ressalto que essa trama - de relações históricas e de conceitos - não pretende constituir uma perspectiva única, fechada e acabada, mas algo que se dá em processo e de modo heterogêneo. Nesse sentido, faço referência a algumas noções que são trabalhadas nos estudos em jornalismo sem esquecer que são inúmeras as nuances e perspectivas que essas noções podem suscitar. Procurei um diálogo entre o jornalismo e outras áreas que sinalizam, particularmente a essa pesquisadora, possibilidades outras para pensar os modos de contar histórias e questões sensíveis ao campo no qual este trabalho se insere e igualmente a nossa sociedade.

1.1 UMA RUPTURA CHAMADA ESTÉTICA

A modernidade pode significar tanto um novo tempo quanto essa nova sensibilidade da qual falei no início deste capítulo, sendo que geralmente esta é pensada a partir de eventos políticos e sociais, além de invenções científicas, econômicas e tecnológicas que floresceram entre o final do século XVIII e durante o século XIX²⁵. Esses acontecimentos impactaram no exercício jornalístico de narrar o mundo de diferentes formas. Em tal contexto, as publicações impressas (incluindo jornais, revistas, livros, folhetos etc.) passaram a ter um lugar e importância notáveis na conformação da vida moderna. O papel do jornalismo nesse processo

25 Segundo Reinhart Koselleck (2006), a percepção da modernidade se impôs durante o Iluminismo, a partir da consciência de que um novo tempo surgia. O conceito de “tempos modernos” (*Neuzeit*) ganhou sentido ao ser contratado “com o tempo anterior, o tempo ‘velho’ [*alte Zeit*], ou, quando empregado como conceito de época, em oposição às definições do período de tempo anterior” (KOSELLECK, 2006, p. 270). Embora tivesse esse caráter de época, não designava um período de tempo fixo. Emergiu assim um modo de percepção dos fatos e acontecimentos históricos como vinculados à passagem do tempo. Koselleck (2006, p. 274) expõe ainda uma distinção semântica que há na expressão “tempo moderno”: pode significar, por um lado, “a simples constatação de algo ‘agora’ é novo”, sendo daí forjado o termo “moderno” que desde então significa “atual”; e, por outro, a reivindicação de um tempo novo e “de ser novo no sentido de inteiramente diferente, ou até mesmo melhor, do que o tempo anterior”. Nessa perspectiva, a modernidade designa um critério de temporalização histórica, possibilitando o reconhecimento de uma consciência temporal em diversas esferas sociais, sobretudo na da política e do cotidiano. O novo tempo passa a indicar “novas experiências que jamais haviam sido experimentadas dessa maneira” (KOSELLECK, 2006, p. 274).

foi pensado por John Hartley (1996) em *Popular Reality*. Para o autor, o jornalismo atua como propulsor da vida moderna ao conectar públicos por meio de “seu poder real e imaginário de afetar outros sistemas, ações e eventos” (HARTLEY, 1996, p. 32)²⁶.

O fenômeno jornalístico é entendido por Hartley (1996) não tanto pelo seu aspecto industrial ou tecnológico, mas como um “sistema textual” cumulativo cuja característica principal é dar textualidade à modernidade. Ou seja, a prática jornalística dá base e constitui o próprio sentido da modernidade, sendo um dos principais mecanismos da modernidade, entendida esta como o próprio processo e o resultado de modernização da sociedade ocidental. O autor considera que o jornalismo e a modernidade são produtos das sociedades europeias, elaborados nos últimos três ou quatro séculos. Ambos os fenômenos estão ligados ao desenvolvimento das ciências e a processos de expansão e emancipação política, promovendo ideias de liberdade, progresso e esclarecimento universal; fomentam rupturas com hierarquias tradicionais e lógicas de conhecimento em prol de novos laços que são estabelecidos por meio da mídia; atuam diretamente na política contemporânea e na expansão do capitalismo, fomentando a capitalização e o consumismo, achando-se diretamente marcados por tais processos. Esse nível de envolvimento permite, sugere o autor, que o jornalismo seja entendido como produto e, ao mesmo tempo, produtor da modernidade.

No livro-entrevista *A partilha do sensível*, Rancière (2009, p. 37) expõe que a categoria de modernidade é uma denominação que confunde a compreensão das transformações da arte e de suas relações com outras esferas da vida coletiva²⁷. Para o autor, ela borra a historicidade própria a um regime particular das artes em geral e as decisões de ruptura ou antecipação que se operam no interior de cada regime²⁸. Em seu entendimento, a noção de modernidade recobre a singularidade própria deste regime particular sem lhe atribuir um conceito. Trata-se do regime que Rancière denomina como propriamente estético. Tal

26 Tradução minha para: “in its real and imagined power to affect other systems, actions or events”.

27 Segundo o filósofo, a modernidade é adotada como um denominador comum que associa num mesmo terreno manifestações artísticas, políticas e culturais heterogêneas, e faz com que, por vezes, determinações conceituais passem por determinações históricas e recortes temporais, por determinações conceituais (2009, p. 14). Nesse sentido, é possível afirmar que sua proposta de elaboração de um conceito mais compreensível para a estética (RANCIÈRE, 2015) faz parte de seu trabalho de reformulação “das categorias temporais por meio das quais as práticas artísticas modernas e contemporâneas são comumente compreendidas” (RANCIÈRE, 2019, p. 12), como o modernismo e o pós-modernismo, bem como a noção de vanguarda. Menciono-as apenas para contextualizar o trabalho do autor, uma vez que tais temas não são foco de discussão desta tese.

28 Um regime particular das artes é “um tipo específico de ligação entre modos de produção das obras ou das práticas, formas de visibilidade dessas práticas e modos de conceituação destas ou daquelas” (RANCIÈRE, 2009, p. 27-28).

formulação é parte de todo o trabalho de pesquisa do filósofo sobre a história, a literatura e as artes em geral, sempre relacionando estética e política.

A estética possui, entretanto, uma longa trajetória no pensamento filosófico ocidental. Etimologicamente, a palavra “estética” remete à *aethésis*, termo que na Antiguidade Grega designava a faculdade do sentido que se dá por meio da percepção e sensação humanas, a obtenção de conhecimento de um objeto, portanto, a partir das formas sensíveis, da sensibilidade. A percepção do sensível requer o desenvolvimento da sensibilidade, fundamental à experiência estética. Essas noções estão direcionadas a todo um território denso – “a totalidade da vida sensível”, a dimensão “grosseira” e “palpável” do humano, a “área mais tangível do vivido” – ignorado pela filosofia pós-cartesiana (EAGLETON, 1993). Embora associada em vários momentos desse percurso às noções de beleza e verdade, bem como à arte, a estética não se restringe ao campo artístico, tampouco lhe são exclusivas essas categorias. A estética possibilita a distinção entre a materialidade das coisas que nos rodeiam e a imaterialidade constituída de pensamento, sensações e ideias, percebidas pelos sujeitos a partir dos sentidos. A estética responde assim sobre a inscrição dos corpos na materialidade do espaço e do tempo, de como o sensível é apreendido pelos sujeitos. Em *A ideologia da estética*, Terry Eagleton (1993, p. 17) afirma que “a Estética nasceu como um discurso sobre o corpo”, indicando a inscrição do corpo no mundo sensível. Nas palavras do autor, ela trata

[...] da totalidade da nossa vida sensível – o movimento de nossos afetos e aversões, de como o mundo atinge o corpo em suas superfícies sensoriais, tudo aquilo enfim que se enraíza no olhar nas vísceras e tudo o que emerge de nossa mais banal inserção biológica no mundo. (EAGLETON, 1993, p. 17).

No período moderno, a palavra “estética” aparece pela primeira vez na formulação do filósofo alemão Alexander Baumgarten que, em sua obra *Aesthetica*, publicada em 1750, procurou fundamentar a estética como uma nova disciplina filosófica moderna²⁹. Baumgarten atribuiu à faculdade da percepção o título de conhecimento sensível, compreendendo que sua função seria ordenar o mundo sensível de forma semelhante às operações da razão, mas de modo distinto. Ao salientar os motivos que levaram à formulação do conceito no século XVIII, Eagleton (1993, p. 19) afirma que a estética “nasceu do reconhecimento de que o

²⁹ De acordo com Eagleton (1993), é a partir da ideia de estética como uma “ciência do concreto”, conforme proposição de Baumgarten, que a história e o corpo passaram a ser considerados pela razão, sendo inseridos na “rede do discurso conceitual”. A lógica norteadora de tal ciência, entretanto, era a identificação do objeto na própria matéria, com base em um consenso espontâneo que nasce da vida corpórea e da promessa de seu percurso racional.

mundo da percepção e da experiência não pode ser simplesmente derivado de leis universais abstratas, mas requer seu discurso mais apropriado e manifesta, embora inferior, sua própria lógica interna”. Baumgarten, cujo estudo era voltado ainda para o sistema sensorial, reconheceu que a percepção e a experiência exigiam um discurso mais apropriado, contribuindo para o estabelecimento de um domínio específico.

Uma formulação original, no entanto, foi pensada por Immanuel Kant que, embora nunca tenha empregado o termo como substantivo, delimitou o espaço da estética na *Crítica da faculdade do juízo*, publicado em 1790. No primeiro livro desta obra, intitulado “Analítica do belo”, Kant (1993) abordou o problema da relação entre o receptor e a obra artística a partir dos efeitos que a arte provoca no sujeito, levando-o a emitir um julgamento, denominado então como “juízo do gosto” ou “juízo estético”. Este corresponde à capacidade de distinguir se algo é belo ou não, e depende da capacidade de imaginação (talvez ligada ao entendimento) e do sentimento de prazer ou desprazer que o sujeito tem na percepção do fenômeno. O juízo estético ocorre quando a representação é referida pelo sujeito e não pelo objeto. Nas palavras de Kant (1993, p. 48, grifos do autor), é “aquilo cujo fundamento de determinação não pode ser *senão subjetivo*”.

Em seu entendimento sobre estética e política, Rancière (2014; 2009) sugere levar em conta as contribuições de Kant sobre o tempo e o espaço como formas sensíveis puras, isto é, formas *a priori* desenvolvidas pelo filósofo alemão em suas críticas anteriores. Embora Rancière não ancore seu pensamento apenas em Kant, essas formas fornecem uma das chaves para compreensão de sua abordagem.

Ainda, de acordo com Kant (1993), o juízo estético não tem como objetivo ampliar os conhecimentos nem depende de conhecimentos de que o sujeito dispõe, mas depende de suas faculdades cognitivas e de sua sensibilidade. Entendendo o juízo estético como um julgamento livre e desinteressado, Kant postula que a apreciação estética está ligada à liberdade e necessidade de o sujeito manter uma relação de desinteresse com o objeto. Em outras palavras, o sujeito precisa estar disposto a dar um “tipo especial” de atenção aos objetos, estar aberto à percepção sensível necessária à contemplação estética. Para Kant, todos têm condições de ter uma experiência estética; todas as pessoas têm capacidade de perceber o belo e o verdadeiro, independente do lugar que elas ocupam na sociedade ou do espaço em que estão inseridas. A liberdade é vista como condição para que o sujeito seja convocado sensivelmente pelo entorno. O sensível, desconectado da lógica cotidiana levaria então ao pensamento crítico. A chegada à realidade se dá pelo movimento desse sensível e não pelo

movimento científico/racional. Dessa forma, Kant procurou universalizar as sensações apostando em um entendimento universal das percepções partilhadas, numa sensibilidade comum, confirmando o caráter igualitário da estética.

Rancière recorre também às *Cartas para a Educação Estética do Homem* (sic) de Friedrich Schiller, um dos precursores do romantismo alemão. Nelas, Schiller (2002) apresentou uma interpretação política da estética kantiana, dando ênfase ao refinamento da percepção humana por meio da busca de um fundamento objetivo para o gosto. A estética, para Schiller, não podia ser construída como mero jogo subjetivo entre imaginação e entendimento, como formulara Kant, mas deveria pretender uma validade universal determinada na razão (SUZUKI, 2002). No entendimento de Schiller, a beleza reside em fundamentos eternos e assim deveriam ser também as leis originárias da razão. Refletindo sobre questões estéticas sob a jurisdição da razão prática, Schiller defendeu que a beleza não poderia ser pensada apenas empiricamente, visto que não se trata de um conceito de experiência, mas antes um imperativo. Calçando o fundamento objetivo do belo na ordem do dever ser, Schiller pode então afirmar que o equilíbrio perfeito no juízo estético sempre será uma Ideia. Enquanto a beleza como Ideia é uma, indivisível, a beleza percebida na contemplação nunca o é, mas eternamente dupla, sendo este equilíbrio transgredido para aquém ou para além. Schiller fez notar que a natureza humana é sempre mista, dotada de razão e sensibilidade, e por isso, sua concepção de cultura ou educação estética entende que é no estado de livre jogo, na contemplação do belo, que o homem pode se desenvolver plenamente, tanto em suas capacidades intelectuais quanto sensíveis (SUZUKI, 2002). Por isso é possível dizer que tanto em Kant quanto em Schiller, a atitude estética é pensada como necessária à emancipação.

Na observação de Eagleton (1993), a estética pode ser um caminho de acesso a questões centrais ao pensamento, um ângulo ou visada mais ampla a partir da qual se pode tratar de questões sociais, políticas e éticas, e atingir a compreensão dos mecanismos pelos quais a hegemonia política se mantém. O autor fala de uma dificuldade de definir o próprio campo de atuação da estética enquanto disciplina, a qual residiria na contradição entre razão e sensibilidade na modernidade. A análise da estética parece carregar sempre, segundo Eagleton, o risco permanente de redução do sensível e, conseqüentemente, do potencial estético dos objetos, situações ou fatos envolvidos. Mas a estética também carrega uma particularidade irreduzível que denota todo seu potencial crítico. O próprio Eagleton reconhece que a estética não possui apenas um papel “organizador” do pensamento

intelectual moderno dominante, mas, num certo sentido, ela possibilita um desafio e uma alternativa subversiva a essas mesmas formas ideológicas dominantes, caracterizando-se como “um fenômeno especialmente contraditório” (EAGLETON, 1993, p. 8).

No ensaio “O que significa ‘Estética’?”, Rancière (2011b, p. 2-3) afirma que a estética é uma “matriz de percepções e discursos que envolve um regime de pensamento, bem como uma visão da sociedade e da história”. O filósofo desenvolve uma perspectiva original ao pensar a estética como necessariamente relacionada com a política. Ou seja, sua concepção “envolve uma certa ideia das relações entre estética e política” (RANCIÈRE, 2011b, p. 11), mais precisamente, a relação entre a “estética da política” e a “política da estética” (RANCIÈRE, 2010a, p. 21). Ele entende que estética e política são maneiras de intervir na configuração da ordem social, no modo como se dá a “partilha do sensível” (RANCIÈRE, 2009). Sua visada teórico-filosófica pode ser apreendida a partir desta noção de “partilha do sensível” e das concepções em torno dos “regimes de inteligibilidade e visibilidade” ou “regimes de identificação das artes”. Tais conceitos assinalam que a experiência política está desde sempre atravessada por uma dimensão estética, assim como uma política está sempre vinculada às práticas estéticas, bem como estas podem ter implicações políticas (QUINTANA, 2016). Falar sobre a dimensão estética em geral relacionada à política não significa que a política “deve” adotar uma dimensão estética ou “deve” estar baseada no sentido, na sensação ou na sensibilidade (RANCIÈRE, 2015). Ou seja, essas relações entre estética, política e o sensível não dependem de um dever, pois existem a partir de um *devenir*, de uma pré-disposição dos sujeitos em suas relações com o sensível. Por isso, estética e política não são o sensível, mas modalidades de divisão do sensível.

Em *O desentendimento*, de 1995, Rancière desenvolve parcialmente o conceito de “partilha do sensível” como o cerne da política. Provisoriamente, podem-se entender tais conceitos como inter-relacionados nas diversas dimensões das existências que são ao mesmo tempo estético-políticas. O autor ressalta que a partilha do sensível corresponde a uma “lei implícita” que define as formas, “os modos perceptivos” a partir dos quais é possível tomar parte, se inscrever na partilha (RANCIÈRE, 2011b). Tal conceito nomeia, nas palavras do autor, “o sistema de evidências sensíveis que revela, ao mesmo tempo, a existência de um *comum* e dos recortes que nele definem lugares e partes respectivas” (RANCIÈRE, 2009, p. 15, grifos meus). Em *El método da igualdad*, Rancière (2014, p. 146) afirma que a partilha “determina no sensível a relação entre um comum partilhado e a repartição de partes exclusivas”. “Essa repartição das partes e dos lugares – explica o filósofo – se fundem numa

partilha de espaços, tempos e tipos de atividade que determina propriamente a maneira como um comum se presta à participação e como uns e outros tomam parte nessa ‘partilha’” (RANCIÈRE, 2009, p. 15, grifos meus). Os recortes indicam, portanto, como se dá a percepção e o “uso” do tempo e do espaço a partir dos lugares, das ocupações e das funções, como as partes se inscrevem na partilha e participam do comum da comunidade. É a evidência sensível da partilha das “ocupações e funções na cidade, permitindo de antemão, quem pode ou não usar a palavra dotada de sentido para debater a respeito dos rumos da própria cidade” (VOIGT, 2019, p. 15), pressupondo “ela própria uma partilha do que é visível e do que não é, do que se ouve e do que não se ouve” (RANCIÈRE, 2014, p. 146).

Partindo das formulações clássicas que expressam a partilha do sensível, Rancière (2009) menciona o pensamento de Aristóteles segundo o qual o cidadão é quem toma parte no fato de governar e ser governado. Mas isso só se torna possível porque há uma “outra forma de partilha” que antecede ao modo aristotélico de tomar parte. Trata-se daquilo que Platão expressou em seus diálogos, delineando outra forma que “determina os que tomam parte” (RANCIÈRE, 2009, p. 16), ou seja, quem pode ou não tomar parte. A outra forma de partilha vem do pensamento platônico, o qual concretiza a repartição de lugares e tem a ver com o tempo, lugar e atividade/ocupação. Um lugar está relacionado às atribuições que lhe são conferidas e esperadas de acordo com dadas ocupações. Na *República* de Platão (2012), lembra Rancière (2009), os artesões não podiam participar da vida pública. Não era apenas porque não tinham tempo, mas porque o trabalho que exerciam não os permitia estar em outros lugares, isso não era esperado, não estava de acordo com a atividade que exerciam na *pólis* grega. A ocupação (e suas relações com o tempo e o lugar) é o que dá ou não visibilidade ao sujeito para partilhar o comum. O pensamento platônico indica que

A partilha do sensível faz ver quem pode tomar parte no comum em função daquilo que faz, do tempo e do espaço em que essa atividade se exerce. Assim, ter esta ou aquela ‘ocupação’ define competências ou incompetência para o comum. Define o fato de ser ou não visível num espaço comum, dotado de uma palavra comum etc. (RANCIÈRE, 2009, p. 16).

Ao falar da partilha do sensível, Rancière (2009, p. 16) recupera a visão de Kant dando ênfase à dimensão coletiva da experiência estética e às “formas sensíveis *a priori*”, isto é, o tempo e o espaço enquanto formas sensíveis que são condições dos fenômenos e experiências e, portanto, determinam “o que se dá a sentir”. Por isso a partilha é definida como “um recorte dos tempos e dos espaços, do visível e do invisível, da palavra e do ruído

que define ao mesmo tempo o lugar e o que está em jogo na política como forma de experiência” (RANCIÈRE, 2009, p. 16). Nesse sentido, a experiência estética é determinada não apenas pelo sujeito ou objeto, mas pela relação entre ambos. Embora a percepção seja individual, há sempre algo de coletivo na construção das subjetividades e verdades organizadas coletivamente. O ingresso individual no mundo não é aniquilado jamais, mas, ao mesmo tempo, o sujeito é determinado pelo coletivo. A experiência estética tem, portanto, essa dupla entrada – individual e coletiva – como que imbricadas, consistindo no acesso ao sensível, que é de todos e ao mesmo tempo de cada um.

A partilha do sensível está relacionada ao que Rancière (2009) identificou como sendo os três grandes regimes de verdade e inteligibilidade existentes na história do pensamento ocidental, entendidos inicialmente como três regimes de identificação e interpretação da arte: o regime ético das imagens (1); o regime poético ou representativo (2); e o regime estético propriamente dito (3). As formas de partilha do sensível estruturam “a maneira pela qual as artes podem ser percebidas e pensadas como artes e como formas de inscrição do sentido da comunidade” (RANCIÈRE, 2009, p. 18, grifos do autor). Cada um desses regimes, abordados na sequência, sustenta uma concepção específica de arte e organiza uma dada partilha do sensível e a experiência estética.

1.1.1 Regimes de inteligibilidade e visibilidade

O regime ético tem como fundamento a questão da “origem”, isto é, o teor de “verdade”, e o “destino” das imagens, seus usos e efeitos. Está assentado em alguns diálogos de Platão, marcando o momento em que “a arte” se torna objeto de reflexão filosófica³⁰. Como expõe Rancière (2009), Platão discute as imagens como um tipo especial de seres, apresentando uma dupla questão que interroga sobre a origem das imagens, seu teor de “verdade”, e o destino das imagens, seus usos e efeitos. Para Platão, “a arte não existe, apenas existem artes, maneiras de fazer. E é entre elas que ele traça a linha divisória: existem artes verdadeiras, isto é, fundados na imitação de um modelo com fins definidos, e simulacros de arte que imitam simples aparências” (RANCIÈRE, 2009, p. 28). A partir disso Platão trata das

³⁰ Na trajetória do pensamento filosófico ocidental, as práticas artísticas foram nomeadas de modos distintos. Platão considerava apenas algumas práticas como artísticas e adotava o termo “imagem” para falar delas. Em Aristóteles, encontra-se o termo artes, no plural. Somente na modernidade a palavra arte adquire caráter singular, designando ao mesmo tempo as práticas artísticas e a disciplina.

imagens da divindade, do direito ou proibição de produzi-las, bem como do estatuto e significado das imagens.

Essa é a discussão platônica que coloca em confronto as imagens verdadeiras versus os simulacros, isto é, a polêmica que Platão estabelece contra o que designa como simulacros da pintura, do poema e da cena. Em sua crítica às práticas artísticas, Platão define uma lógica dicotômica entre a origem das imagens, seu modo de ser, e o destino destas. As artes imitativas teriam assim, em função da origem, uma finalidade distinta das artes verdadeiras; elas “dão às crianças e aos espectadores cidadãos uma certa educação e se inscrevem na partilha das ocupações da cidade” (RANCIÈRE, 2009, p. 28-29). É precisamente isso que define o regime ético das imagens, a crença do idealismo platônico de que existe uma verdade máxima a ser alcançada sustentando a ideia de que as imagens fornecem uma “certa educação”, “um *ethos*” para a comunidade, que se inscreve na partilha das ocupações, “no modo de ser dos indivíduos e das coletividades” (RANCIÈRE, 2009, p. 29).

Rancière assinala que Platão não distingue a arte da política. O caráter político de suas formulações sobre a arte e a estética é revelado em *A República*, onde Platão (2012) apresenta seu entendimento de cidade justa, harmoniosa e boa para todos. Em seu estudo sobre o pensamento platônico, Fernando Muniz (2010) salienta que o filósofo grego vê a arte como um perigo, pois reconhece que esta é capaz de desencadear o sentimento de prazer no sujeito que percebe a beleza de uma imagem, provocando uma função transformadora que colocaria em risco a hierarquia de lugares e as fronteiras que delimitam planos da realidade, valores e formas de conhecimento. Como bem observa Voigt (2019, p. 101), nesse regime há “uma íntima relação entre *o uso da verdade e da mentira* como forma de controle da ordem cidadina; apenas algumas ocupações [...] podem e devem empregar a mentira como meio de garantir que cada um tenha apenas uma profissão”. Os argumentos expressos por Platão em *A República* indicam “que se deve fazer um *controle constante dos mitos e fábulas* contados na cidade” (VOIGT, 2019, p. 101), assim como se deve estimular o medo e a proibição do *simulacro* para que as pessoas não sejam estimuladas a encontrar nas palavras mais de um sentido e os meios para tentar subverter a ordem estabelecida. A saída encontrada por Platão (2012, p. 293-319), o ponto mais extremo de sua crítica às imagens, é expresso no livro 10 de sua *A República*: ele condena a poesia/pintura mimética realizada pelos poetas, e defende que sejam impedidos de entrar da cidade. Estes são considerados meros imitadores da realidade, cujas poesias ilusórias arrebatam almas lhes forjando fantasias, a enormes distâncias da verdade.

O outro regime é o representativo, mimético ou poético, que corresponde a uma ruptura com os critérios do regime ético. Tal regime identifica as artes “no interior de uma classificação das maneiras de fazer, e conseqüentemente define maneiras de fazer e de apreciar imitações benfeitas” (RANCIÈRE, 2009, p. 31). Suas bases são encontradas principalmente na *Poética* de Aristóteles, a partir do qual o fato da arte é identificado pelo par *poiesis/mimesis* e as artes definidas e organizadas a partir da noção de “representação” ou “*mimesis*” (RANCIÈRE, 2009; 2011b). Ao referir-se às artes “imitativas”, Aristóteles (1959) aborda-os como artes poéticas, tratando dos principais gêneros artísticos existentes na época, como a epopeia, a tragédia, a comédia e a poesia ditirâmbica, estabelecendo características, formas de composição, finalidades e, sobretudo, hierarquias. Fernando Santoro (2010) salienta que, em *Poética*, Aristóteles define a arte como uma operação mimética, sentido este mais próximo da compreensão atual, efetuando uma ressignificação do conceito de *mimesis*. Para esta definição, Aristóteles (1959) não leva em conta a questão da verdade ou do uso que se faz das artes – o *ser* (origem) e o destino das imagens, aspectos que são do regime ético das imagens –, mas organiza as artes em níveis, conforme meios, objetos e maneiras de imitar. Aristóteles não emprega, pois, o termo “*mimesis*” como Platão, não entende a arte pela possibilidade de verificação de uma verdade ali contida. Desse modo, a *mimesis* “não é um princípio normativo que diz que a arte deve fazer cópias parecidas com seus modelos” (RANCIÈRE, 2009, p. 30), é antes um “princípio pragmático” que identifica e separa certas artes particulares que executam imitações. O critério da *mimesis*, assim entendido, dá primazia à tragédia e permite estabelecer que “é o *feito* do poema, a fabricação de uma intriga que orchestra ações representando homens agindo, que importa, em detrimento do *ser* da imagem” (RANCIÈRE, 2009, p. 30, grifos do autor). Como nota Voigt (2019, p. 102), a poética aristotélica dá primazia à “fabricação de um enredo, de uma fábula (*mythos*) em relação às imagens”. A arte não é submetida, portanto, à semelhança do real; o importante é sua capacidade de “orquestrar ações” em uma intriga, “representar” os homens agindo no mundo, para retomar os termos de Rancière.

A mudança no conceito de *mimesis* leva a um outro princípio normativo, o de inclusão. Este “se desenvolve em formas de normatividade que definem as condições segundo as quais as imitações podem ser reconhecidas como pertencentes propriamente a uma arte e apreciadas, nos limites dessa arte, como boas ou ruins, adequadas ou inadequadas” (RANCIÈRE, 2009, p. 31). É justamente a noção de representação ou de *mimesis* que organiza as “maneiras de fazer, ver e julgar” (RANCIÈRE, 2009, p. 31) o que pode ou não ser

representável em cada gênero, que por sua vez são distinguidos em função do que é representado. Em síntese, essa noção estabelece regras de

[...] separação do representável e do irrepresentável, distinção de gêneros em função do que é representado, princípios de adaptação das formas de expressão aos gêneros, logo, aos temas representados, distribuição das semelhanças segundo princípios de verossimilhança, conveniência ou correspondência, critérios de distinção e de comparação entre as artes etc. (RANCIÈRE, 2009, p. 31).

As proposições do pensamento aristotélico, portanto, estabelecem o que pode ou não ser considerado artístico, o que se enquadra ou não no domínio das artes. De fato, se estabelece um domínio – o das imitações (das artes) – com base em um princípio de delimitação externa (que exclui do domínio o que não se enquadra nas definições propostas do que seja a arte) que funciona ao mesmo tempo como princípio normativo de inclusão (que define o que se enquadra neste domínio).

Rancière (2009, p. 31) salienta que “a *mimesis* não é a lei que submete as artes à semelhança. É, antes, o vinco na distribuição das maneiras de fazer e das ocupações sociais que torna as artes visíveis”. Por isso ele não considera a *mimesis* como “um procedimento artístico, mas um regime de visibilidade das artes”, um regime que autonomiza as artes ao mesmo tempo em que “articula essa autonomia a uma ordem geral das maneiras de fazer e das ocupações” (RANCIÈRE, 2009, p. 31-32). O mais inquietante, em meu entendimento, é essa hierarquização promovida pelo regime mimético, visto que fundante de uma “lógica representativa” que

[...] entra numa relação de analogia global com uma hierarquia global das ocupações políticas e sociais: o primado representativo da ação sobre os caracteres, ou da narração sobre a descrição, a hierarquia dos gêneros segundo a dignidade dos seus temas, e o próprio primado da arte da palavra, da palavra em ato, entra em analogia com toda uma visão hierárquica da comunidade. (RANCIÈRE, 2009, p. 32).

A hierarquia estabelecida pela *mimesis* é determinante, definindo que elemento(s) tem superioridade sobre os demais, isto é, de quem é a primazia, o que é superior, o que deve vir primeiro e o que deve vir depois ou não vir. Ou seja, o regime mimético está ligado a uma hierarquia dos gêneros segundo uma suposta dignidade dos temas. O pensamento aristotélico preocupa-se, pois, com a lógica compreensível da apresentação. Assim, à medida que o regime representativo dá primazia a uma *poiésis*, às maneiras de fazer, a noção de *mimesis* não mais opera uma imitação mas uma representação. Nesse sentido, a *mimesis* funciona como princípio normativo, definidor das condições a partir das quais algo passa a pertencer ao

mundo artístico, sendo reconhecido e apreciado como arte e nos limites dessa arte. A ordenação do mundo dentro de uma lógica estável, plausível, segue uma normatividade definida por uma classe que se pretende “erudita” e que atribuiu aos demais um não saber. Essas normas passam a valer como princípio narrativo, definindo simultaneamente quem pode ter acesso ou não às artes, tal como pensadas por Aristóteles. O filósofo de Estagira foca nos elementos internos ao relato – a funcionalidade interna é que permitiria entender a história –, ao mesmo tempo em que postula a adequação de temas que devem ser tratados de tais e quais modos. As consequências do regime representativo podem ser compreendidas então a partir do que Rancière aponta em termos de adequação entre gêneros e temas e suas hierarquias correspondendo a uma hierarquização social, como bem esclarece Voigt (2019):

[...] o regime representativo está relacionado à adequação entre cada gênero de representações e a ordem hierárquica das ocupações sociais, na medida em que a dignidade dos temas está relacionada, de certa forma, a “lugares sociais”: tragédia para representar as ações elevadas, a comédia para representar os caracteres [tipos] inferiores, etc. É por essa constatação, derivada da poética aristotélica, que é possível dizer que a *mimesis* não está dissociada de uma *ordem social determinada*, até mesmo como forma de compreender o significado das ações na trama. (2019, p. 104, grifos do autor)

Se atentarmos para os efeitos de tais operações, a chancela dada à *mimesis* pode ser vista com um olhar mais crítico, já que, como afirma Voigt (2019, p. 103), “pode produzir efeitos específicos nos espectadores, atingindo graus de *universalidade* quanto a modelos de ação a serem seguidos por um grupo social”. Nesse sentido, cabe uma reflexão sobre os limites desse regime que “é, em última instância, um regime de controle entre o ‘real’ e o ‘imaginário’ por meio do ‘possível’” (VOIGT, 2019, p. 104). E essa relação entre o *real* e o *possível* “torna o regime representativo uma forma de racionalidade que permite, ainda hoje a muitos, um *ceticismo em relação ao novo* que ganha dimensões de *sensatez*”, como esclarece Voigt (2019, p. 104, grifos do autor). Juntamente com esse autor, cabe então perguntar: haveria espaços para a “utopia” e “revolução” nesse regime?

O regime estético é o terceiro e grande regime das artes identificado por Rancière (2009; 2011b). No regime estético, a identificação da arte “não se faz mais por uma distinção no interior das maneiras de fazer, mas pela distinção de um modo de ser sensível próprio aos produtos da arte” (RANCIÈRE, 2009, p. 32). Torna-se mais claro o que é esse “modo de ser sensível” quando o autor explicita o que é a estética:

A palavra “estética” não remete a uma teoria da sensibilidade, do gosto ou do prazer dos amadores da arte. Remete, propriamente, ao *modo de ser específico* daquilo que pertence à arte, ao modo de ser de seus objetos. No regime estético das artes, as coisas da arte são identificadas por pertencerem a um *regime específico do sensível*. (RANCIÈRE, 2009, p. 32, grifos meus).

Entende-se a partir disso que o regime estético é um regime específico do sensível, isto é, não é o campo artístico especificamente, mas o que identifica as coisas pertencentes ou não a esse domínio. Trata-se de uma reformulação do conceito que não a encerra a estética em uma filosofia da arte, ainda que Rancière realize estudos direcionados principalmente, mas não apenas, ao campo do cinema, da literatura e de obras artísticas em geral. O autor deixa claro que o pensamento sobre a estética caminha em conjunto com o pensamento filosófico especulativo. Embora o problema estético remeta à filosofia, englobando a questão da subjetividade que passa a ser central no pensamento elaborado a partir do final do século XVIII, especialmente com Kant e a ideia mesmo de uma sensibilidade coletiva, Rancière defende que “as ‘questões’ estéticas dizem respeito à configuração do mundo comum” (2011b, p. 19) e, nesse sentido, exigem uma “forma de discurso ‘estético’ que não é uma especialidade da filosofia” (2011b, p. 19). Em seu trabalho, Rancière retoma os fundamentos kantianos, procurando mostrar que a estética abarca uma série de questões que tampouco se restringem ao domínio da arte. Mas, como já dito, ele não segue somente o pensamento de Kant, e sim a partir dele desenvolve seu próprio pensamento, afirmando que a estética é transversal às fronteiras de disciplinas específicas. Refletir sobre a estética exige, portanto a mobilização de diversos campos, de modo que se possa “pensar as formas de distribuição do sensível a partir das quais as formas possíveis das nossas percepções emergem, bem como os modos de produção de conhecimento e os modos de configuração de um mundo comum” (RANCIÈRE, 2011b, p. 19).

O aspecto principal do regime estético é que ele resulta do colapso das “regras de correspondência entre temas, formas de representação e modos de expressão” (RANCIÈRE, 2011b, p. 4), bem como da hierarquia entre temas e gêneros postulada na *Poética* – pressupostos inerentes ao regime representativo. No regime estético, como afirma Rancière (2011b, p. 4), “todos os temas gozam de igual estatuto e podem ser tratados mediante toda e qualquer forma de representação”. Operando uma subversão do cânone clássico, a estética entende a arte não por uma distinção em relação às maneiras de fazer, mas pelo modo específico de ser sensível. É o regime que dá autonomia à arte, desobrigando-a de quaisquer regras específicas, normativas ou hierárquicas sobre temas ou gêneros (RANCIÈRE, 2009).

Como um novo regime de identificação das artes, o regime estético “é aquele que propriamente identifica a arte no singular e desobriga essa arte de toda e qualquer regra específica, de toda hierarquia de temas, gêneros e artes” (RANCIÈRE, 2009, p. 33-34). Desse modo, afirma a absoluta singularidade da arte e, ao mesmo tempo, destrói todo critério pragmático dessa singularidade:

A estética é a forma de percepção e de reflexão que convém a este novo regime, caracterizado pela tensão entre dois aspectos: por um lado, a Arte existe enquanto tal, como uma esfera da experiência separada das demais e propiciada por espaços específicos como os museus. Por outro lado, deixa de haver qualquer fronteira entre os objectos que merecem ser considerados como artísticos e outros objectos. A estética é a reflexão sobre esta contradição de fundo que torna a Arte autónoma enquanto esfera da experiência, ao mesmo tempo que erradica as fronteiras que separavam os objectos “artísticos” dos objectos e formas da vida prosaica. (RANCIÈRE, 2011b, p. 5).

Quanto à especificidade do sensível, Rancière afirma que este “é habitado por uma potência heterogênea, a potência de um pensamento que se tornou ele próprio estranho a si mesmo: produto idêntico ao não-produto, saber transformado em não-saber, *logos* idêntico a um *pathos*, intenção do inintencional” (2009, p. 32). Nesse sentido, o sensível corresponde aquilo que é e não é, sabe e não sabe, é ativo e passivo, provoca e não provoca, entende e não-entende, é razão e também emoção. “Essa ideia de um sensível tornado estranho a si mesmo, sede de um pensamento que se tornou ele próprio estranho a si mesmo, é o núcleo invariável das identificações da arte que configuram originalmente o pensamento estético” (RANCIÈRE, 2009, p. 32-33). O sensível é a morada daquilo que provoca uma suspensão de afirmações categóricas. Essas ideias estão contidas nas autodefinições das artes que seriam próprias à idade moderna, tais como a ideia proustiana do livro, a ideia mallarmiana do poema, a prática surrealista, a ideia bressoniana do cinema, só para citar alguns exemplos mencionados pelo filósofo.

Contudo, Rancière (2009, p. 36) salienta que o regime estético não começou com decisões de ruptura artística e sim “com as decisões de reinterpretação daquilo que a arte faz ou daquilo que a faz ser arte”. A “relação de expressão de um tempo e um estado de civilização que antes era considerada a parte ‘não-artística’ das obras” (RANCIÈRE, 2009, p. 36) é transformada, no regime estético, em princípio de artisticidade. Isto é, novas formas de vida são inventadas “com base em uma ideia do que a arte *foi, teria sido*” (RANCIÈRE, 2009, p. 37, grifos do autor). É a partir da instauração desse regime que se pode falar de uma história da arte e de outras noções que buscam dar conta do universo artístico (museu,

classicismo, formas da reprodução da arte etc.), pondera Rancière. O regime estético marca, portanto, as transformações e a autonomia da arte, inclusive como uma disciplina específica.

O momento da reviravolta estética, segundo Rancière (2011b), é mais ou menos contemporâneo da Revolução Francesa e encontra uma expressão emblemática no comentário de Hegel, em *Lições de Estética*, sobre duas pinturas do gênero considerado “vulgar”, nas quais dois jovens mendigos são representados em vestes esfarrapadas (RANCIÈRE, 2011b). Até então esse tipo de pintura era desprezada. Hegel nota que os rapazes mendigos apresentam qualidades (indolência e ociosidade) que os tornaram próximos dos deuses do Olimpo, tal como esculpidos na Antiguidade. Essas pinturas do espanhol Murillo foram contempladas por Hegel no espaço do museu que, por sua neutralidade, segundo Rancière (2011b), permitem a eficácia estética e, portanto, nesse caso, o descarte da antiga oposição entre temas eruditos (*high*) e temas populares (*low*)³¹.

O regime estético envolve uma tensão mais profunda, destaca Rancière (2011b, p. 5), “ligada à ruptura da ordem representativa”. Ao romper com a barreira mimética que, nos outros regimes, permitia distinguir as maneiras de fazer arte e a ordem de lugares sociais atribuídos de tal e qual maneira, a estética vai além, ampliando/reconfigurando o terreno sensível. Desmorona-se “a harmonia natural entre a *poiesis* produtora das obras e a *aisthesis*, ou seja, o meio sensível no qual tais obras eram recebidas e onde reproduziam efeitos específicos” (RANCIÈRE, 2011b, p. 5). Há, portanto, uma quebra histórica, uma quebra ou exaustão de lugares sociais pré-determinados e de regras normativas de enquadramento, leitura e interpretação.

De acordo com Rancière, essa ruptura na harmonia representativa foi abordada por Kant em sua “Análítica do Belo” na *Crítica da Faculdade do Juízo*. Para Kant (2016, p. 107) “o belo é aquilo que é representado, *sem conceitos*, como objeto de uma satisfação universal”. Rancière (2011b, p. 5) comenta tal aspecto, observando que a arte, no entanto, “implica sempre o conceito de algo que deve ser produzido”. Nesse sentido, há uma disjunção. Conforme a interpretação de Rancière, a afirmação de Kant indica que não existe correspondência entre a implementação das regras da arte e a apreciação de um objeto, assim como uma produção artística não é percebida esteticamente pelo público tal como o artista a propõe, ou seja, a experiência ou julgamento estético não depende das intenções do artista

31 O museu é um espaço neutro porque, segundo Rancière (2011), as obras são isoladas dos seus destinos e das hierarquias às quais estavam antes submetidas (quando adornavam palácios ou serviam à religião). A neutralidade de um espaço é um elemento chave para compreensão da eficácia estética, discussão que retomo no último tópico do terceiro capítulo.

com relação à obra que produz. Rancière salienta que Kant estabelece uma distinção entre “beleza livre” e “beleza aderente”, e que o belo independe de critérios quanto à perfeição ou adequação a uma finalidade. A experiência estética é a contemplação ou apreciação de uma forma que não é a mesma da obra, a que o artista impõe à matéria. A forma da obra pressupõe uma relação hierárquica entre o conceito (algo a ser produzido) e o sensível ao qual se dá forma. A experiência estética, por sua vez, “implica o livre jogo da faculdade intelectual e da faculdade sensível” (RANCIÈRE, 2011b, p. 6). Explicitando ainda mais, a experiência estética vai além da simples ruptura com regras artísticas:

A experiência estética não se limita a passar por cima das hierarquias dos gêneros e dos temas da arte – ignora também algo que parece ser fulcral à prática artística: a vontade de impor uma determinada forma à matéria e de *exercer um efeito específico sobre a sensibilidade do espectador*. (RANCIÈRE, 2011b, p. 6, grifos meus).

Kant faz uma distinção entre as relações designadas por aquilo que chamamos belo, bom e agradável³². O filósofo argumenta que o belo é livre do interesse e da necessidade, que estariam ligados ao bom e ao agradável. A experiência estética que possibilita distinguir o belo é, segundo Kant (2016, p. 101), uma “satisfação pura desinteressada”. Esse desinteresse, característico do julgamento estético, corresponde ao não se preocupar com argumentos que estão vinculados ao bom e ao agradável. Significa, em última instância, por de lado questões sociais e ligadas à existência do objeto e dos sujeitos. Como afirma Rancière (2011b, p. 6), “poderemos pronunciar livremente um juízo sobre a beleza da forma, de modo a que tal juízo seja não só a expressão de um gosto individual, mas se torne atribuível a toda e qualquer pessoa”. Esse seria o poder da “universalidade sem conceito”, para usar uma expressão tão cara à Kant. Segundo Rancière (2011b, p. 6), Kant mostra que esse poder “possibilita uma nova forma de comunidade ou um novo ‘senso comum’ capazes de colmatar o hiato existente entre os fúteis refinamentos da alta cultura (*high*) e a selva da cultura popular (*low*)”. Com efeito, Rancière (2011b, p. 6-7) salienta que a experiência estética kantiana “parece constituir uma forma muito particular e paradoxal de liberdade e igualdade”, mostrando-se uma atitude chave para o cumprimento “da promessa revolucionária de uma nova ordem política baseada na liberdade e na igualdade”, a qual Kant acreditava ser possível através da criação de um

³² Segundo Kant (2016, p. 106, grifos do autor), “chama-se agradável aquilo que contenta; belo, aquilo que apenas apraz; bom, aquilo que é estimado, valorizado, isto é, aquilo que recebe um valor objetivo”.

“novo senso comum”. Ao mobilizar tais proposições de Kant e, especialmente, as ideias de Schiller, Rancière mostra como estética e política estão necessariamente imbricadas, fornecendo um arcabouço teórico-filosófico consistente para pensar justamente questões de igualdade e desigualdade social, visibilidade e invisibilidade.

As relações entre estética e política estão ligadas, de acordo com Rancière (2009, p. 26), ao “recorte sensível do comum da comunidade, das formas de sua visibilidade e de sua disposição”. Na relação entre o dizível e o visível sempre há distância, pois não é porque algo é dito que se torna imediatamente visível, apesar de o regime representativo, ao estabelecer regras de correspondência para a distância, postular a ideia de que afirmar algo é tornar esse algo visível. Ao caracterizar as operações inerentes a cada um dos regimes, bem como seus elementos, Rancière indica ser necessário repensar a distinção habitualmente realizada entre linguagem e imagem, bem como a tendência de se identificar a imagem com o visível. A partir disso, é possível reexaminar efeitos da imagem no interior do texto literário, bem como as mais diversas formas de entrelaçamento do dizível com o visível.

Esse é um debate que envolve política e estética, política e arte. No regime estético, as “formas definem a maneira como obras ou performances *‘fazem política’*, quaisquer que sejam as intenções que as regem, os tipos de inserção social dos artistas ou o modo como as formas artísticas refletem estruturas ou movimentos sociais” (RANCIÈRE, 2009, p. 18-19, grifos meus). Dito de outro modo:

O regime estético das artes é aquele que propriamente identifica a arte no singular e desobriga essa arte de toda e qualquer regra específica, de toda hierarquia de temas, gêneros e artes. Mas, ao fazê-lo, ele implode a barreira mimética que distinguia as maneiras de fazer arte das outras maneiras de fazer e separava suas regras da ordem das ocupações sociais. Ele afirma a absoluta singularidade da arte e destrói ao mesmo tempo todo critério pragmático dessa singularidade. Funda, de uma só vez, a autonomia da arte e a identidade de suas formas com as formas pelas quais a vida se forma a si mesma. (RANCIÈRE, 2009, p. 33-34).

Será a partir das grandes formas de partilha estética, tais como o “paradigma do livro” e “da página” surgidos com a cultura tipográfica, que se dá o embaralhamento das “regras de correspondência à distância entre o dizível e o visível, próprias à lógica representativa” (RANCIÈRE, 2009, p. 20)³³.

33 Rancière (2009) afirma que, desde o Renascimento, uma cultura tipográfica e iconográfica que entrelaça os poderes da letra e da imagem se constitui. Essa cultura dá origem às grandes formas de partilha estética, dentre elas a que o autor denomina como “paradigma da página”.

É preciso salientar, contudo, que a emergência do regime estético não significa que os outros dois regimes – o ético e o representativo – deixaram de existir. Desde o momento em que ocorre a reviravolta estética, esses três regimes passam a coexistir e muitas vezes em uma mesma superfície sensível. A partir disso é que se constituíram os fundamentos da estética moderna, expressos principalmente nos textos de Kant e Schiller, já mencionados. Rancière mostra assim que a ideia moderna de estética rompe com os regimes anteriores, estando associada a um conjunto de reflexões e movimentos intelectuais e artísticos historicamente situados.

Especialmente com Schiller, fica evidente que o regime estético não tem a ver necessariamente com a propriedade ou natureza técnica de certos fenômenos artísticos, constituindo-se antes como o resultado de um “momento de formação de uma humanidade específica” (RANCIÈRE, 2009, p. 34). O “estado estético” schilleriano é o manifesto primeiro desse regime, marcando a identidade fundamental dos contrários que fundamenta-o. Nas palavras de Rancière (2009, p. 34), “o estado estético é pura suspensão, no momento em que a forma é experimentada por si mesma”. Este momento, de acordo com Schiller, é o de formação de uma humanidade específica.

Retomando a discussão sobre modernidade, recordemos que, segundo Rancière (2009, p. 34), esta noção não encobre apenas a especificidade do regime estético, ela oculta “o próprio sentido da especificidade dos regimes da arte”, traçando uma historicização simplista à arte de modo exaltá-la ou deplorá-la. Estabelece assim “uma linha simples de passagem ou de ruptura entre o antigo e o moderno, o representativo e o não-representativo ou antirrepresentativo” (RANCIÈRE, 2009, p. 34). Ou seja, tal historicização apoia-se na pintura não figurativa, assimilada sumariamente como “destino global antimimético da ‘modernidade’ artística” (RANCIÈRE, 2009, p. 35). Em outras palavras, quando se percebe que a arte tomava uma direção contrária à *mimesis*, isto é, incorporava toda espécie de objetos, máquinas e dispositivos outrora não identificados como arte, os “defensores” da modernidade artística atrelaram à arte uma recusa da figuração e “começaram a denunciar a ‘tradição do novo’, uma vontade de inovação que reduziria a modernidade artística ao vazio de sua autoproclamação” (RANCIÈRE, 2009, p. 35). Ou seja, tomaram a não representação (imitação) da realidade como fundamento da autonomia da arte.

Essa interpretação, no entanto, toma um ponto de partida equivocado. “O pulo para fora da *mimesis* – ressalta Rancière – não é em absoluto uma recusa da figuração” (2009, p. 35). O filósofo sublinha que o movimento do realismo é um marco temporal, um momento

inaugural, mas não específico do regime estético e que ele “não significa de modo algum a valorização da semelhança, mas a destruição dos limites dentro dos quais ela funcionava” (RANCIÈRE, 2009, p. 35).

A fotografia e o cinema não são, portanto, inauguradores de uma nova modernidade em termos de arte como comumente se infere. O regime estético teria começado bem antes do surgimento destas “artes mecânicas”, afirma Rancière sobre tais práticas/expressões artísticas. Na verdade, esse tipo de arte só se tornou possível com o regime estético enquanto uma nova maneira de pensar. As reflexões e os primeiros registros dessa nova forma de percepção sensível tiveram início, segundo o autor, na pintura e na literatura. Com efeito, o romance realista que aparece no século XIX e adentra no século XX é uma dessas grandes formas de partilha do sensível³⁴:

[...] o realismo romanesco é antes de tudo a *subversão das hierarquias da representação* (o primado do narrativo sobre o descritivo ou a hierarquia dos temas) e a adoção de um modo de *focalização fragmentada*, ou próxima, que *impõe a presença bruta* em detrimento dos encadeamentos racionais da história. (RANCIÈRE, 2009, p. 35, grifos meus).

Nesse sentido, conforme o pensamento do autor, não se pode dizer que haja uma oposição entre o antigo e o moderno no regime estético. Por outro lado, é no interior do regime mimético “que o antigo se opõe ao moderno” (RANCIÈRE, 2009, p. 35). O regime estético constitui-se, ao contrário, como “um novo regime da relação com o antigo” (2009, p. 36). O que o regime estético faz é opor, mais precisamente, dois regimes de historicidade da arte: o representativo e o estético propriamente dito. No regime estético, “o futuro da arte, sua distância do presente da não-arte, *não cessa de colocar em cena o passado*” (RANCIÈRE, 2009, p. 35, grifos meus).

A modernidade é, parece indicar Rancière, abrangida pelo regime estético. Nesse sentido, a fim de superar as “confusões” que o termo “modernidade” provoca quando se fala das manifestações artísticas e do regime de sensibilidade e pensamento alternativo que surge entre os séculos XVIII e XIX, seria possível então empregar o conceito de regime estético. Além disso, se li bem Rancière, é também possível inferir que a arte se constitui, no regime estético, em conjunto com outras maneiras de fazer que não necessariamente consideradas *a priori* artísticas, modificando-se e transformando tais práticas sem fixar um acabamento.

34 Rancière (2009) fala do romance como fazendo parte do “paradigma da página”, uma das grandes formas sensíveis modernas. Contudo, o romance excede a materialidade da folha escrita, instituindo uma subdivisão desse paradigma.

Nessa perspectiva, a produção artística não segue quaisquer normas, muito menos fixas, mas estabelece confluências com outras áreas de modo infinito. Desse modo, a arte e outros domínios ampliam reciprocamente suas possibilidades e potencialidades estético-políticas. Seguindo essa abordagem ampla, abre-se a possibilidade de ver e compreender que o jornalismo (e qualquer outro domínio de saber) constitui-se de modo diverso como arte, o que fica ainda mais compreensível a partir das relações imbricadas e constitutivas com o realismo estético, tema do próximo tópico. Nesse ponto, considerando a existência de inúmeras modalidades empíricas e propostas idealizadoras, talvez seja preciso interrogar: a respeito de qual jornalismo estamos falando como aberto à criação livre?

1.2 REALISMOS E JORNALISMOS

O movimento do realismo constitui uma das primeiras manifestações materiais da quebra das regras de gênero de toda a concepção artística vigente até então. Nesse movimento, desenha-se um novo tipo de experiência, algo que vai se materializar ainda mais ao longo do século XIX e se estende até hoje. Regras como a hierarquização aplicada entre gêneros e temas e o encadeamento causal no contar histórias, por exemplo, tornaram-se cada vez mais desconstruídas, fazendo prevalecer uma fluidez maior entre o que era ou não possível fazer dentro das perspectivas clássicas dos regimes de identificação da arte.

Como bem destaca Rancière (2009), um dos aspectos centrais do realismo estético foi a quebra de protocolos e critérios anteriores que regiam o fazer artístico com relação à hierarquização dos gêneros e temas. No realismo literário francês, por exemplo, uma época e uma sociedade puderam “ser lidas nos traços, vestimentas ou gestos de um indivíduo qualquer”, com Balzac; o esgoto é “revelador de uma civilização”, com Hugo; e a filha do fazendeiro e a mulher do banqueiro são “capturadas pela mesma potência do estilo como ‘maneira absoluta de ver as coisas’”, com Flaubert (RANCIÈRE, 2009, p. 47). Nas obras desses escritores há, segundo Rancière (2009, p. 47), “formas de anulação ou de subversão da oposição do alto e do baixo” que são mais do que a reprodução mecânica surgida depois com o cinema e a fotografia. Para que estes modos de fazer, técnicos, sejam qualificados “como pertencendo à arte, é preciso primeiramente que seu tema o seja”, salienta Rancière (2009, p. 48). Ou seja, antes do critério técnico contido na ideia de reprodução mecânica – seja o uso da palavra ou da câmara – está a explosão da hierarquia quanto ao tema. A partir disso tudo pode ser arte, desde que um olhar o veja como tal.

A explosão dessa hierarquia começou com o ingresso estético-político do anônimo na pintura e literatura realistas, aspecto que continuaria a ser promovido depois com essas outras “artes mecânicas”. Por isso Rancière (2009, p. 48) afirma que “a revolução estética é antes de tudo a glória do *qualquer um* – que é pictural e literária, antes de ser fotográfica ou cinematográfica”. A fotografia que faz com que ela seja reconhecida como arte pelo ingresso no anônimo. A revolução estética se manifesta e se expande pelo ingresso e pela promoção do anônimo em diversos territórios: do domínio das artes ao campo da história, e também se estenderá ao jornalismo. Ao falar ainda do cinema e da fotografia, Rancière (2009, 49) ressalta que não foram estes “que determinaram os temas e os modos de focalização da ‘nova história’”. Tanto a nova ciência histórica quanto as artes da reprodução mecânica é que se inscrevem na lógica da revolução estética. Nesse sentido é que Rancière (2009, p. 49) afirma:

Passar dos grandes acontecimentos e personagens à vida dos anônimos, identificar os sintomas de uma época, sociedade ou civilização nos detalhes ínfimos da vida ordinária, explicar a superfície pelas camadas subterrâneas e reconstituir mundos a partir de seus vestígios, é um programa literário, antes de ser científico.

Não é, portanto, a fotografia ou o cinema – ou outras “artes mecânicas” –, tampouco a nova história que deram origem à revolução estética; essas atividades é que se inscrevem na mesma lógica da revolução inaugurada pela literatura e pintura realistas. Mas de que modo isso se deu? E o que tem o jornalismo a ver com isso?

Talvez seja interessante, aqui, adentrarmos um pouco mais na compreensão da arte literária e as transformações de seu significado nesse período. Tanto o romantismo quanto o realismo representam os movimentos seminais a partir dos quais uma nova concepção de literatura surge, entre o final do século XVIII e início do século XIX³⁵. Nasce, conforme assevera René Welleck (1967), junto com as primeiras linhas de crítica literária cristalizadas no movimento romântico³⁶. A literatura constitui-se enquanto um conceito moderno

35 A literatura, no sentido moderno do termo, conforme Eagleton (2006, p. 26), “é um fenômeno historicamente recente: foi inventado mais ou menos em fins do século XVIII”.

36 O Romantismo surge como um amplo movimento artístico, cultural e político, que se desenvolve como uma nova visão de mundo contraposta ao Iluminismo e sua face racionalista. Michael Löwy (2012), em entrevista a Henrique Castro, explica que o movimento romântico foi um protesto em nome de valores anteriores à civilização capitalista industrial moderna, de um passado idealizado. O autor destaca que dentro mesmo do romantismo pode se verificar dois polos: “o polo regressivo, restaurador, reacionário, passadistas e restaurador, que quer uma volta ao passado. E [...] outro polo que não quer o passado, mas uma volta pelo passado em direção ao futuro” (LOWY, 2012, p. 78), o que conteria então uma dinâmica utópica revolucionária, cujas origens podem ser encontradas em Discurso Sobre a Origem da Desigualdade Entre os Homens, escrita por Rousseau em 1754, obra seminal do romantismo político. Já o romantismo alemão surge na virada do século XIX para o XX, com filósofos e escritores como Schiller, Goethe, Novalis, Herder, Schelling e os irmãos Schlegel. Interessados nas problemáticas de seu tempo, eles procuram pensar um nova

justamente com o movimento de crítica, como afirma Rancière (2016). É a partir dos textos da escritora e crítica francesa Madame de Staël³⁷ no espaço europeu que o termo “literatura” passou da acepção antiga de saber dos letrados para designar a arte de escrever. Eles tornaram explícitos, pela primeira vez, os necessários vínculos que deveriam ser analisados entre literatura e sociedade, constituindo as bases iniciais de uma tradição crítica que levaria à formação do que ficou conhecido como *rive gauche*³⁸. Staël (1987) considerava impossível não reconhecer o poder que a literatura exerce sobre esses sentimentos³⁹.

Diante disso, Rancière (1995, p. 25) observa que a noção de “literatura” se impôs historicamente através de um deslizamento de sentido, processo que ele designa como “a passagem de um saber para uma arte”. Rancière (2011b, p. 2) ressalta que a “‘Literatura’ não é um termo transistórico designativo do conjunto das produções das artes da palavra e da escrita. Foi tardiamente que a palavra literatura ganhou esse sentido hoje banalizado”. Até então, a literatura “era o saber dos letrados, aquilo que lhes permitia apreciar as belas-letas” (RANCIÈRE, 1995, p. 25). Às belas-letas correspondiam a poesia e a eloquência que por sua vez se dividiam em gêneros conforme variáveis específicas, cuja referência seminal pode ser encontrada na *Poética* de Aristóteles. Os textos distinguiam-se como belas-letas ou como literatura conforme “o assunto de que tratavam, os sentimentos que tentavam evocar, os modos de composição e métrica que utilizavam” (RANCIÈRE, 1995, p. 25)⁴⁰. A literatura

estética e visão de mundo a partir das relações entre arte, filosofia e política, atribuindo ao termo romantismo uma positividade num sentido crítico e revolucionário. Esses autores não focaram em soluções para os problemas; mas buscavam mais borrar demarcações, apagar fronteiras, misturar gêneros do que defini-los ou conceituá-los.

37 Madame de Staël (1766-1817) foi uma escritora e crítica francesa, com forte atuação política e literária, que teria abraçado ideias progressistas para sua época, como os ideais do chamado iluminismo e a Revolução Francesa. Embora não tenha participado de grupos políticos radicais, a autora promovia discussões em seus salões literários e foi exilada de Paris, em 1803, por Napoleão Bonaparte, retornando à capital francesa somente 10 anos depois, com a queda do imperador. Nesse período, fez viagens em vários países europeus, como Itália, Alemanha, Inglaterra, onde buscava elementos para produzir suas obras e teorias.

38 A obra inaugural dessa perspectiva é *De la littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales*, lançada em 1800, onde a autora propôs examinar as influências da religião, das leis e dos costumes sobre a literatura e vice-versa, e também as relações da literatura com a virtude, a glória, a liberdade e a felicidade.

39 Segundo Wellek (1967), o livro *Da Alemanha*, de Staël, foi o responsável por introduzir os debates sobre o romantismo na França, após 1814. Neste, a escritora mantém sua teoria emocional da literatura, mas apresenta uma qualidade superior de crítica em relação ao segundo, mantendo uma postura intelectual independente.

40 Rancière (1995, p. 25) salienta que, nessa configuração de arte literária, os “gêneros e subgêneros punham em prática saberes precisos correspondentes às três grandes atividades usadas na construção da obra: a inventio [...], a dispositio, [...] a elocutio [...]. Regras técnicas indicavam os meios de produzir efeitos expressivos específicos. Regras de gosto permitiam julgar quaisquer efeitos deviam ou não ser produzidos”.

passa a existir no momento em que o ato indiferenciado e a arte singular de escrever assumem o lugar antes ocupado pelos gêneros poéticos e pelas artes poéticas⁴¹. A literatura se dá a conhecer na modernidade justamente através de dois gêneros – a poesia lírica e o romance – que estavam fora do âmbito das belas letras, estavam à margem. Foi a partir deles, afirma Rancière (1995, p. 26), “que a literatura pode se colocar como uma experiência e uma prática autônomas da linguagem”. A palavra literatura passou assim a designar não mais um saber, mas a atividade daquele que escreve e o próprio objeto do estudo literário.

A partir de seu estudo sobre a ascensão da literatura inglesa no século XVIII, Eagleton (2006, p. 25) também sublinha que, naquela época, a palavra literatura designava “todo o conjunto de obras valorizadas pela sociedade: filosofia, história, ensaios e cartas, bem como poemas”. Outros textos, demarcados pela conformidade a certos padrões de escrita artística, eram então chamados de “belas letras”. Nesse contexto, a literatura não apenas “abrigava” esses valores sociais; ela era um instrumento para aprofundar e ampliar a disseminação desses mesmos valores, ajudando a consolidar uma ordem social específica para a sociedade inglesa, emergida e marcada pela guerra civil do século anterior⁴². Esses saberes e normas eram então ensinados nas aulas de literatura no século XVIII para que os letrados pudessem apreciar as obras. Nesse contexto, a literatura não era uma questão de “experiência sentida”, de “reação pessoal” ou de “singularidade imaginativa” (EAGLETON, 2006, p. 26), aspectos que passariam a ser considerados “com o que chamamos hoje de ‘período romântico’” (EAGLETON, 2006, p. 26).

Em seu estudo sobre o surgimento do romance britânico, Ian Watt (2010) destaca que o sentido estético para a palavra realismo foi dado inicialmente pelos franceses:

Como definição estética a palavra ‘*réalisme*’ foi usada pela primeira vez em 1835 para denotar a ‘*vérité humaine*’ de Rembrant em oposição à ‘*idéalité poétique*’ da

41 Rancière observa haver nesse movimento um paradoxo: o fato de que “a literatura se torna precisamente nomeável como a atividade específica daqueles que escrevem no momento em que a ‘herança’ se desvanece” (1995, p. 26). Isto é, quando os saberes tradicionais que sustentavam as belas-letras são colocados em perigo. Nessa perspectiva, a literatura não sucede as belas-letras, mas as suprime. Segundo Rancière, esse movimento parece ínfimo, pois é como se apenas tivesse mudado o nome e ponto de focalização: se antes se ensinava a apreciar belas-letras, com a mudança ensina-se a apreciar as obras de literatura; as belas-letras passam a ser chamadas de literatura; o ponto de vista se desloca do saber do apreciador para o conhecimento das características particulares do produtor. Parece haver assim uma continuidade das belas-letras à literatura. Inclusive o novo nome – literatura – mostra-se mais adequado para “fundar uma historicidade específica” (RANCIÈRE, 1995, p. 26), integrando, no pensamento da arte literária, “o conjunto das artes da língua desde o primórdio das eras”. Entretanto, não ocorreu uma continuidade, tendo em vista as rupturas causadas pela poesia lírica e o romance, gêneros antes situados à margem.

42 Segundo Eagleton (2006), os critérios para definir o que era literatura eram ideológicos, baseados em valores e “gostos” de uma determinada classe social, o que excluía manifestações populares, como a balada cantada nas ruas, o romance popular e o drama.

pintura neoclássica; mais tarde consagrou-o como termo especificamente literário a fundação, em 1856, do *Réalisme*, jornal editado por Duranty. (WATT, 2010, p. 10).

Para Watt (2010), o realismo aparece primeiro na Inglaterra do século XVIII, nas obras romanescas de Defoe, Richardson e Fielding. Segundo o autor, a posição desses escritores realistas ingleses se aproxima do ideal de objetividade científica defendido pelos realistas franceses. Todavia, Watt (2010) relativiza essa afirmação ao dizer que não há evidência de que tal ideal fosse desejável, muito menos concretizável. De todo modo, a literatura oitocentista reúne um conjunto de renomados escritores franceses, ingleses e alemães, entre eles Goethe, Vitor Hugo, Balzac, Dostoiévski, Flaubert, Tolstoi, entre outros. Uns expoentes do Realismo, outros do Romantismo e outros ligados aos dois movimentos.

Em muitos estudos críticos e históricos do romance, conforme Watt, o termo realismo foi usado de forma pejorativa, pois os críticos do romance, considerando as controvérsias dos temas abordados por Flaubert e romancistas posteriores, associavam-no à imoralidade e empregavam-no como antônimo do idealismo. Essa concepção escondeu, para Watt, o que talvez seja a originalidade do romance. Não se trata de ver a vida pelos aspectos “vulgares”, pois isso soaria um romantismo às avessas, mas “procurar retratar todo tipo de experiência humana e não só as que se prestavam a determinada perspectiva literária: seu realismo não está na espécie de vida apresentada, e sim *na maneira como a apresenta*” (WATT, 2010, p. 11, grifos meus). Como esclarece Cristina Ponte (2005, p. 43), o realismo literário buscou “descrever a vida tal como ela é, estimulando a percepção do mundo real, das crises privadas escondidas nos segredos dos confortáveis lares burgueses às crises públicas que abalavam as cidades e os poderes”.

Mas, segundo James Malpas (2001, p. 9), estudioso do realismo nas artes plásticas, o realismo foi um “movimento artístico que nasceu do romantismo em voga na década de 1830 na França e que, por volta da metade do século, ganhou adeptos também na Inglaterra”⁴³. O pintor Gustave Courbet, um dos principais expoentes do movimento realista, tinha como convicção “que ‘as coisas como elas são’ deveriam ser o tema da pintura” (MALPAS, 2001,

43 Malpas (2001, p. 9) explica que nas manifestações dos filósofos e poetas ultra-românticos já é possível vislumbrar algo do caráter realista. O autor afirma que esse algo pode ser visto, por exemplo, na frase de Friedrich Von Hardenberg (conhecido como Novalis), expressa na abertura de seu livro de aforismos de 1789: “Nós buscamos, acima de tudo, o Absoluto, e sempre encontramos apenas coisas”. O caráter realista está em inverter a máxima, colocando as “coisas” como objeto da busca. Segundo Malpas (2001, p. 7), a principal diferença entre o romantismo e o realismo é que os últimos almejavam um nível de objetividade em suas respostas às coisas e aos acontecimentos do mundo que os primeiros abominavam.

p. 9)⁴⁴. De modo geral, a proposta dos artistas realistas era de que sua arte “se opunha à imitação da realidade, para se estabelecer ela própria como uma nova realidade” (MALPAS, 2001, p. 6). Courbet teria lançado um desafio aos seus contemporâneos: o de que “as regras deveriam ser provisórias e não princípios irrevogáveis” (MALPAS, 2001, p. 10-11). Com efeito, as obras e declarações desse pintor marcaram os primeiros sinais do pluralismo na pintura, defendendo que, em tal prática artística, deveria ser mais importante a técnica e o estilo adequados do que a hierarquia acadêmica do tema⁴⁵.

Na Inglaterra, como destaca Malpas, os impulsos voltados ao realismo na pintura partiram de jovens radicais que se voltaram contra os convencionalismos acadêmicos repetitivos que embasavam as exposições nos círculos acadêmicos. Eles ficaram conhecidos como artistas pré-rafaelitas. Suas preocupações eram, entretanto, distintas das de Courbet. Enquanto nas representações que este fazia de figuras do cotidiano se revelavam suas preocupações com o social, o realismo daqueles residia “no método de pintar cada elemento do quadro meticulosamente a partir da vida. Ao fazer isso obtinham, às vezes, um ilusionismo quase alucinatório” (MALPAS, 2001, p. 13). Algumas vezes, até os temas eram alucinatórios. “Ao pintar esses temas, o realismo pré-rafaelita também buscava reconstruir a cena com a máxima precisão histórica e psicológica” (MALPAS, 2001, p. 13). Dessa forma, a arte realista tinha o tema da vida moderna como um compromisso.

Desde o início, como se pode notar, o realismo não é um movimento estanque, homogêneo. Ele percorreu a literatura ocidental e outras formas artísticas no século XIX, adentrou no século XX e chegou ao século XXI, passando por diversas reconfigurações. É interessante observar como o realismo foi desenvolvido nas artes plásticas no período do entre-guerras, especialmente na União Socialista Soviética onde as artes seriam fortemente instrumentalizadas⁴⁶. De lá pra cá, diversos autores tem refletido sobre o realismo em suas transformações contemporâneas, propondo denominar manifestações que aí se inscrevem

44 A propósito de sua obra *Os quebradores de pedra*, pintada entre 1848-1853, Courbet teria declarado: “Não inventei nada. Todos os dias, ao fazer minhas caminhadas, vi as pessoas miseráveis desse quadro” (apud MALPAS, 2001, p. 14).

45 O *Enterro em Ornans* (1849-50) é uma das principais obras de Courbet nessa perspectiva. Exposta no Salão de Artes da França em 1851, a obra desconcertou os críticos conservadores e até os liberais da época ao eleger, para uma exposição “tão prestigiada”, um tema irrelevante, considerado “não sério”. “O viés satírico, ou no mínimo irônico” que a obra apresentou, tanto pelos personagens quanto por ter como destaque um buraco, seria “um dos traços principais do realismo no século XX” (MALPAS, 2001, p. 9-10).

46 Malpas (2001) e Paul Wood (1998) dão um detalhado panorama sobre esse período, mostrando as implicações das ideologias políticas na arte e como o realismo foi desenvolvido de diferentes maneiras.

como neo-realistas⁴⁷. Nessa perspectiva, é notável que se deva falar de realismos, no plural. O mais importante, contudo, é observar que o realismo se firmou como forma de expressão artística concomitante à expansão do jornalismo, como destaca Ponte (2005).

A partir dos escritos de Walter Benjamin (2018; 1994) sobre o desenvolvimento da arte nos tempos modernos, é possível observar como o jornalismo se constitui a partir da literatura realista⁴⁸. Rolf Tiedemann (2018, p. 18) afirma que “Benjamin vislumbrou a ‘assinatura’ dos primórdios da modernidade”, e procurou experienciá-la a partir dos fenômenos os mais insignificantes, por meio do método da montagem literária, da exibição dos farrapos, dos resíduos desses fenômenos. O filósofo assinalou o papel da crescente industrialização capitalista e das novas práticas culturais por ela impulsionadas na configuração de uma sensibilidade outra na vida e na experiência humanas. Nessa perspectiva, destacam-se seus estudos sobre a poesia de Charles Baudelaire, o poeta que procurou decifrar a cidade parisiense em seus restos, a partir do qual reflete sobre o mercado literário europeu no início do século XX e no anterior, bem como sobre as primeiras manifestações do realismo estético e a escrita nos jornais daquela época⁴⁹. Seus contributos lançam luzes outras à tarefa de pensar o papel do jornalismo na conformação da vida moderna.

Benjamin relaciona os movimentos da escrita nos primeiros jornais modernos tomando como base a atividade literária e a situação do escritor na Europa do século XIX. Em Baudelaire, Benjamin (1994) identifica as facetas assumidas pelos escritores na movimentação da metrópole moderna, tais como o *flâneur*⁵⁰. O modo de vida do *flâneur* – a *flânerie* ou a arte de flunar – dissimula, segundo Benjamin (2007, p. 41) “o futuro modo de vida sombrio dos habitantes da cidade grande”, permitindo compreender as primeiras

47 Ver: MARGATO, Izabel Margato; GOMES, Renato Cordeiro Gomes (Orgs.) *Novos realismos*. Belo Horizonte: Editoria UFMG, 2012.

48 De seus textos nesse sentido, além dos escritos sobre Baudelaire, destaca-se o próprio projeto *Passagens*, editado e publicado postumamente sob o mesmo título (BENJAMIN, 2018). Nesta “obra” incompleta, Benjamin abordou as transformações no modo de viver, sentir e perceber a cidade no início e auge da modernidade, fazendo um retrato de Paris, “a capital do século XIX”, como uma reconstrução histórica desse período. Wille Bolle (2018) afirma que Benjamin faz um recorte estratégico da história da França, englobando o período do Segundo Império (1852-1870), desde a Revolução de 1830 até a Comuna de Paris em 1871. “Nesse recorte de quatro décadas centrais do século XIX está contido o perfil essencial da história da Modernidade” (BOLLE, 2018, p. 1709).

49 Os textos sobre Baudelaire – entre eles, “A Paris do Segundo Império em Baudelaire”, escrito entre 1938 – eram parte do livro que se chamaria “Charles Baudelaire, um Poeta Lírico no Auge do Capitalismo” e que não pode ser concluído. Eles também integram *Passagens* e foram reunidos em publicações posteriores específicas.

50 Na perspectiva alegórica de Baudelaire, o *flâneur* corresponde a uma figura que apresenta “o olhar do homem que se sente ali como um estranho” (BENJAMIN, 2007, p. 41),

experiências de saída do indivíduo da casa burguesa para as ruas⁵¹. É a partir desse movimento, de ir à rua e perceber a ameaça na cidade, que surge uma nova escrita: “uma literatura panorâmica” que ajudava a aplacar as inquietudes provocadas pelas novas condições de vivência na cidade, como indicou Benjamin. Desta literatura, destacam-se as *fisiologias*: “fascículos de aparência insignificante, e em formato de bolso” que “ocupavam-se da descrição dos tipos encontrados por quem visita a feira” (BENJAMIN, 1994, p. 33-34). Tanto o fisiologista quanto o *flâneur* caracterizam os primeiros intelectuais a documentar a rua, e a escrever textos curtos para os jornais diários da época.

Logo surgiram outros “tipos” de escritores que se ocupariam da cidade grande em gêneros literários diversos. Se as *fisiologias* buscavam escamotear a negatividade da sociedade, com o *romance policial*, a “selva da cidade” é transformada em literatura (BENJAMIN, 1994). Incentivados pelo realismo emergente, o poeta-escritor assume a figura dos *conspiradores subalternos* e dos *detetives*. Nos relatos policiais, sobre lugares obscuros e crimes insondáveis ou assassinos escondidos na multidão, a cidade aparece ainda mais exótica, mais fantasmagórica⁵². Neles, a cidade grande torna-se palco de ação, terreno onde se desenvolve a caçada, onde se “perdem os vestígios do indivíduo na multidão” (BENJAMIN, 1994, p. 41). Analisando as novelas policiais e contos de Edgar Alan Poe⁵³, Benjamin detectou a supressão dos vestígios do indivíduo na massa, a glorificação não do criminoso, mas da cidade ou do local do crime, o aproveitamento da informação jornalística para desvendamento dos crimes. Qualquer pista seguida, de modo aparentemente insolente e com olhar desinteressado, poderia conduzir a um crime. Assim, no cenário labiríntico da cidade, intercambiam-se o trabalho tanto do detetive quanto do jornalista, no papel de observador dos

51 O fascínio pelo novo, pela novidade, era o princípio ativo que levava a experimentar a sociabilidade proporcionada pelos novos lugares (feiras, cafés, bulevares, galerias) da cidade, bem como os perigos e inquietudes que isso representava (BENJAMIN, 2007).

52 Os fisiologistas descreviam os transeuntes procurando traçar o perfil dos tipos humanos que circulavam pelos espaços públicos em imagens amistosas. Aos poucos, outros aspectos da vida parisiense passam a ser descritas pelos fisiologistas, tecendo uma fantasmagoria da vida parisiense, de caráter não muito preciso, exercendo a função de “tornar o estranho familiar” (SANTOS, 2014). Tal caráter se intensifica com o realismo em outros gêneros literários, como nos contos de Edgar Alan Poe.

53 O escritor Edgar Alan Poe foi um dos primeiros a utilizar as técnicas literárias do realismo. Sua novela O Homem da multidão é, para Benjamin (1994, p. 45) “[...] algo como uma radiografia de um romance policial”, no qual ele também pensou o *flâneur* como “[...] alguém que não está seguro em sua própria sociedade”. O Mistério de Marie Roget, de Poe, também analisado por Benjamin, é um dos exemplos que apresenta o jornalismo como parte da própria história. Explica Benjamin (1994, p. 41): “A análise crítica das reportagens fornece os alicerces da narrativa. Entre outras coisas precisa ser determinado o momento do crime. Um jornal, Le Comerciell, defende o parecer de que Marie Roget, a assassinada, tenha sido eliminada imediatamente após ter deixado a casa materna”.

acontecimentos e movimentação dos sujeitos pelas ruas e becos da metrópole, de prontidão a perseguir os vestígios e as pistas que podem conduzir ao desvendamento de histórias.

Segundo Neveu (2006), até o nascimento da imprensa popular no final do século XIX e início do XX, os jornais franceses eram feitos não por jornalistas, mas por escritores colaboradores, e tinham o romance-folhetim de célebres escritores como principal produto de apelo para alcançar um grande público⁵⁴. Para Neveu (2006), desde Émile Zola essa cooperação foi um traço importante do jornalismo francês que permitiu associar a figura do escritor à do repórter. Marcelo Bulhões (2007) também assinala que o romance-folhetim nasceu no contexto de disseminação dos romances de grandes escritores na Europa desde o início do século XIX⁵⁵. Em seu estudo sobre o gênero, Marlyse Meyer (1992) precisa que o romance-folhetim surgiu na década de 1830, na França, no auge do romantismo já em sua fase social. Depois da Revolução Burguesa, a importância do folhetim enquanto espaço de liberdade e recreação vem à tona quando dois diários franceses, *La Press* e *Le Sciècle*, começam a publicar “fatias de ficção” (MEYER, 1992). O folhetim passa então a designar também o espaço de um novo gênero literário ou modo de publicação de ficção. Muitos romances hoje considerados clássicos foram inicialmente publicados em fatias seriadas. Nesse contexto, a imprensa popular constituiu-se um dos mais importantes suportes à publicação do gênero. Designando tão somente o espaço físico no jornal e sua finalidade, o folhetim acabou por constituir, segundo Meyer, um espaço para treinar a narrativa⁵⁶. Aos poucos, o estilo apelativo deu lugar a outros textos literários, como crítica de teatro e resenha de livros. O

54 As narrativas romanescas do romance-folhetim eram publicadas em fascículos, isto é, em pequenos capítulos nos jornais, a fim de despertar a curiosidade do leitor de modo a levá-lo a comprar jornais para ler o próximo capítulo (MEYER, 1992). A autora complementa que “já pelos fins de 1836, a fórmula *continua amanhã* entrou nos hábitos e suscita expectativas. [...] No começo da década de 40 a receita está no ponto, é o filé mignon do jornal, grande isca para atrair e segurar os indispensáveis assinantes” (MEYER, 1992, p. 98, grifos da autora). A prática se dissemina pelos mais variados jornais onde são publicados, por exemplo, *O Conde de Monte Cristo*, de Alexandre Dumas Pai, inspirado em acontecimentos da vida do sapateiro François-Pierre Picaud, no *Journal des Débats*, em 1844; *Os mistérios de Paris*, de Eugène Sue, no *Journal des Débats*, em 1942 e 1943; e *A herança misteriosa*, de Ponson du Terrail, no jornal *La Patrie*, entre 1957 a 1862.

55 Estudos históricos mostram que, desde o século XVIII, sobretudo na Inglaterra, os jornais eram constituídos de modo diverso. De acordo com Jorge Pedro Sousa (2008, p. 38), os jornais políticos e político-noticiosos britânicos misturavam as notícias com artigos de opiniões e análise em diferentes proporções. Nos jornais desse período, circulavam também textos filosóficos, ideológicos e doutrinários juntamente com textos literários, incluindo folhetins.

56 No início, “le *feuilleton* designava um lugar preciso no jornal: o *rez-de-chaussée* – rés-do-chão, rodapé, geralmente na primeira página. Tem uma finalidade precisa: é um espaço vazio destinado ao entretenimento” (MEYER, 1992, p. 96). Assim eram publicadas amenidades de todo tipo: curiosidades, relatos de crimes e monstros, charadas, anedotas, receitas culinárias ou de beleza, sendo também o espaço para anunciar novidades, criticar as últimas peças de teatro e livros recém-lançados.

barateamento da ilustração faz surgir as *magazines* ilustradas com o mesmo espírito do folhetim.

Em meados do século XIX, o incipiente jornalismo brasileiro seguia o padrão francês, dialogando vivamente com a literatura a partir do trabalho realizado por jornalistas, romancistas, escritores, historiadores, advogados, artistas e outros profissionais que escreviam para os jornais. A maioria atuava em mais de uma profissão. Vale lembrar que quando a imprensa surge no Brasil, há mais de dois séculos, os textos escritos começaram a ganhar espaço e visibilidade pública no país, iniciando-se também aí a configuração do sistema literário brasileiro (CANDIDO, 1976). O folhetim por aqui foi rapidamente aclimatado, recebendo nomes como “Folha Literária”, “Variedades”, “Ensaio literários” e assemelhados, logo se tornaria a viga mestre do jornal⁵⁷. A etiqueta “Folhetim” foi então abraçada pelos jornais de todo país, encabeçando o título do veículo e fazendo sucesso junto ao público com as traduções e reproduções fatiadas de obras dos grandes escritores franceses e escritores brasileiros que, dessa maneira, atuavam e divulgavam seu trabalho literário e biográfico⁵⁸. Como eram espaços onde se aninham criação e experimentação, cabia ali todo tipo de produção narrativa: romances, contos, crônicas, novelas, inclusive as de cunho biográficos e histórias muitas vezes impregnadas de exemplos moralizantes.

Na passagem do século XIX para o XX, palco de profundas transformações sociais, políticas e econômicas, a imprensa brasileira passa por um processo de modernização, com a incorporação de novos modos de fazer jornalismo que resultaram em novas linguagens, formatos e publicações. Dentro da ideia de um jornal moderno, passou-se a valorizar o padrão jornalístico que tem como linha guia a delimitação dos espaços destinados predominantemente à informação. Assim, figuram no corpo do jornal gêneros mais essencialmente jornalísticos, como a notícia, a reportagem, o artigo de fundo, a entrevista, sem ainda existir, no entanto, uma fronteira rígida (BULHÕES, 2007, p. 101-125). A prática da reportagem remonta, por exemplo, ao ano de 1897 quando os jornais *Diário de Notícias de Salvador*, *O Estado de S. Paulo*, *Gazeta do Rio de Janeiro*, *A Notícia* e *Jornal do Comércio*

57 As primeiras versões brasileiras aparecem nas seções literárias de *O Chronista* e do *Correio Mercantil*, no mesmo ano da inauguração francesa. Mas é depois que chega ao *Jornal do Comércio*, com o lançamento de *Capitão Paulo*, de Dumas Pai, que o folhetim alcança a todos, “alimentando o imaginário dos que já sabem ler e dos que só sabem ouvir e garantindo a vida do jornal e dos periódicos” (MEYER, 1992, p. 102).

58 Entre os escritores brasileiros destaca-se, por exemplo, Manuel Antônio de Almeida que publicou seu *Memórias de um sargento de milícias* no folhetim do *Correio Mercantil*, de 1852 a 1853. É possível destacar ainda trabalho em folhetim de jornalistas-escretores dessa época tais como Joaquim Manuel de Macedo, José de Alencar, Aluísio de Azevedo e Machado de Assis.

enviaram repórteres para a cobertura da Guerra de Canudos⁵⁹. Entre esses jornalistas, pioneiros na prática de escrever a partir das observações colhidas diretamente no local dos acontecimentos, destaca-se Euclides da Cunha que depois escreveria o famoso *Sertões*, publicado em 1902. Canudos revelou aos brasileiros o jornalista nômade, itinerante, capaz de deslocar-se a um povoado estranho e distante para observar os acontecimentos e poder relatar aos outros.

Às casas de imprensa a tendência de modernização imprime feição comercial às folhas noticiosas e incorpora novos modos de fazer jornalismo. Na cidade grande e lugares interioranos, outros repórteres também percorreram territórios recônditos para dizer de uma realidade não conhecida pelo leitor. É o caso, por exemplo, das reportagens de João do Rio, pseudônimo do jornalista Paulo Barreto, de Benjamin Costallart e de Sylvio Floreal, jornalistas que Bulhões (2007, p. 104, grifos do autor) denomina como “*repórteres da modernidade e do submundo*”. O legado de João do Rio, morto em 1921, marcaria a geração de escritores-repórteres que proliferaram na década de 1920, com ressonâncias formais e temáticas, fazendo surgir “uma vertente decadentista e ‘escandalosa’ da crônica social” (BULHÕES, 2007, p. 103). Com suas obras, esses três repórteres “lançaram um olhar que fixava os trânsitos eufóricos da modernidade sem perder de vista cenários sociais por ela marginalizados” (BULHÕES, 2007, p. 104), um olhar dirigido aos “vícios”, mazelas e desregramentos sociais que contrariava e desestabilizava as versões eufóricas comuns à época, vistas como supostas conquistas da modernidade. Para o historiador Brito Broca, citado por Bulhões (2007, p. 107), João do Rio é “o primeiro cronista brasileiro a sair do espaço da redação jornalística para ir ao palco dos acontecimentos apurar a informação”. Nesse movimento, João do Rio teria ativado a transformação da crônica em reportagem, elegendo a presença física do repórter no local dos acontecimentos como condição *sine qua non* à construção da escrita jornalística. Suas reportagens-crônicas figuram como elementos que afirmam o que é muito próprio do ofício de reportar⁶⁰.

59 Candice Vidal e Souza (2010) assinala a importância desse evento, destacando que “a série de reportagem sobre Canudos tem um sentido fundador, segundo registros variados da memória de jornalismo local do surgimento da figura do repórter na imprensa brasileira e no aparecimento da reportagem como narrativa da observação direta realizada pelo autor presente. Surge um tipo de texto (que conta o que aconteceu, com que, em que local, em que dia: introduz personagens e suas falas, descreve o cenário dos eventos e permite análises sobre o ocorrido) e um tipo de narrador que escreve para o jornal as impressões daquilo que viu ou tomou conhecimento. Esse modo de intervenção [...] era ainda um acontecimento novo” (VIDAL E SOUZA, 2010, p. 10).

60 Bulhões (2007, p. 111) escreve que a reportagem de João do Rio “é a demonstração de curiosidade e fascínio diante da indeterminação. Ele também aceita a fugacidade como matéria essencial de seu ofício, vê-se como

Até por volta de 1920, publicar textos escritos por profissionais liberais representava aos jornais brasileiros uma estratégia de rentabilidade, pois significava um “jornal barato, popular fácil de lazer [ou fazer?]”, como afirma Marialva Barbosa (2007a, p. 27) sobre a imprensa carioca da época⁶¹. O *Suplemento Literário* da *Gazeta de Notícias*, criado em 1892, era dirigido pelo escritor português Eça de Queirós, autor de *O crime do Padre Amaro* e *O primo Basílio*, que já colaborava com o jornal como correspondente exterior e cronista. Na década de 1930, os gêneros literários continuavam presentes, especialmente nos suplementos e revistas ilustradas, constituídos de várias folhas que então recebem cor (BULHÕES, 2007). Pode-se mesmo dizer que os intercâmbios, simbioses e interlocuções entre jornalismo e literatura não se esgotaram até hoje, estando presentes em várias práticas jornalísticas.

Se, na Europa, a expansão do modelo norte-americano da imprensa popular de massas deu-se a partir da década de 1930, como apontaram estudos de Chalaby (2002; 1998) e Neveu (2006), entre outros autores, o mesmo não ocorreu no Brasil⁶². Adotado por alguns jornais brasileiros a partir de 1950-1960, esse modelo parece impor uma dicotomia e um rompimento das interlocuções entre jornalismo e literatura, mas elas não deixam de marcar o desenvolvimento da prática jornalística tanto aqui como em outros países⁶³. Marialva Barbosa (2007) sublinha que essa interação era mais evidente, no país, na primeira metade do século,

um observador peculiar, afeito ao prazer das descobertas”, estava sempre aberto ao acaso, lançado à indeterminação da vida.

61 “Jornal barato e popular, desde os anos 1880, a *Gazeta [de Notícias]* custa, quando do seu aparecimento em 2 de agosto de 1875, 40 réis o número avulso e tem como principal característica o destaque que dá à literatura, de maneira geral, e aos folhetins particularmente. Nesse jornal, Machado de Assis escreveu os seus “Bons Dias e Boas Noites”, desde 1882. Publica também crônicas de Olavo Bilac e de Arthur Azevedo. Entre seus colaboradores figuram Raul Pompeia, Silva Jardim e Adolfo Caminha, com as ‘Cartas Literárias’. Bilac, Guimarães Passos, Coelho Neto, Pedro Rabelo e Emílio de Menezes são os seus principais colaboradores. Bilac escreve crônicas aos domingos. Pedro Rabelo inaugura, em 1900, a seção humorística ‘Casa de Doidos’, Guimarães Passos redigia sueltos, enquanto Coelho Neto publica folhetins e Emílio de Menezes prosa e versos. Os artigos de fundo sobre economia são de autoria de João Lopes Chaves e João do Rio é, sem dúvida, o seu mais popular repórter”. (BARBOSA, 2007a, p. 27-28).

62 Na visão de Chalaby (2003; 1998) e Schudson (2010), os jornalistas anglo-americanos inventaram práticas discursivas próprias do jornalismo, tais como a notícia, a entrevista e a reportagem, que “deram ao jornalismo a sua especificidade como tipo de texto e fizeram do jornalismo um gênero discursivo específico” (CHALABY, 2003, p. 36, grifos do autor). As formas de relatar e os mecanismos de legitimidade que constituem o *ethos* da cultura jornalística, historicamente partilhada, permitiriam a produção da notícia dentro de uma determinada ordem – a ordem do discurso jornalístico – regida por valores e regras como a objetividade, o lead e a pirâmide invertida. A expansão desse modelo levou ao surgimento de publicações variadas, generalistas ou especializadas, abrangendo temas como política, literatura, ciência, economia ou direcionadas a um determinado público.

63 Como expõe Neveu (2006), a base de valores e princípios do modelo anglo-americano não significa um modelo único e pasteurizado de escrita, existindo uma variedade de estilos e modos de escrever. Na língua inglesa, essa variedade pode ser sintetizada pela distinção entre *story/information*, conforme assinalado por Schudson (2010). Hallin e Mancini (2010) também mostraram como o desenvolvimento do jornalismo assume contornos que dependem das condições sociais e políticas dos países nos quais se desenvolvem.

mas ela não desapareceu quando se consolida “o mito da modernização” da imprensa brasileira, calcado na busca de uma padronização e conformação da identidade jornalística. Mesmo com manuais de redação direcionados a um jornalismo tido como objetivo, neutro e imparcial, sem as marcas do literário, a separação entre jornalismo e literatura não foi nada consensual e nem se efetiva, o que pode ser notado pelas modalidades textuais híbridas na imprensa em geral e em outros espaços midiáticos até hoje.

Independente do modelo de jornalismo adotado nos mais diferentes países, as práticas jornalísticas sempre se apoiaram em estratégias que são próprias do realismo estético. Até o século XVIII, existiam convenções literárias de que, se fosse o caso de tratar de aspectos comuns do dia a dia, estes deveriam ser abordados apenas de modo cômico, sem muita importância. Do mesmo modo, os jornais não relatavam a vida das pessoas comuns, havendo uma hierarquia para tratamento dos temas. As notícias locais e sobre a vida cotidiana eram consideradas secundárias. Esses aspectos foram modificados com a chegada da imprensa *penny press*, como relatado por Schudson (2010) em seu estudo sobre a imprensa norte-americana. Esse modelo manteve o foco nas vizinhanças e no cotidiano, fazendo das “histórias de interesse humano” parte importante e característico do jornalismo diário. Assim, ganharam espaço os eventos corriqueiros, banais, aparentemente insignificantes. Schudson avalia que esses jornais inauguraram uma atitude democrática em relação aos acontecimentos mundiais, pois qualquer evento, mesmos os mais aparentemente triviais, poderia aparecer no jornal, o que não significava por outro lado, um interesse pelo familiar. Ainda assim, notícias sobre casamentos, mortes, disputas familiares e outros escândalos tornaram-se comuns nos jornais. O interesse pela vida cotidiana nublou as fronteiras entre público e privado, provocando uma redefinição dessas esferas. Emerge também nesse contexto, a cobertura de crimes e publicação da reportagem policial. A sociedade tornava-se “palpável” como nunca e os jornais foram agentes e expressão dessa mudança (SCHUDSON, 2010)⁶⁴.

O autor salientou ainda outras possibilidades de incorporação do realismo na imprensa estadunidense. Nas décadas seguintes a 1830, os jornais diários seguiram a direção estabelecida pela *penny press*, fortalecendo-se como empresa jornalística com o aumento do

64 Tal contexto de transformações não ocorria apenas no âmbito da imprensa popular, mas no jornalismo de modo geral. Na década de 1830, o país passou por uma ampla mudança social, econômica e política, que pode ser entendida como a ascensão de uma “sociedade democrática de mercado” (SCHUDSON, 2010, p. 43). Ocorreu uma democratização do comércio e da política com o patrocínio da classe média defensora da igualdade na vida social. Configurou-se aí o que o autor denominou como Era do Igualitarismo, um período em que a igualdade entre 1830 e 1840 promoveu a “abertura de carreiras para o talento e de oportunidades para o povo, independente de origem ou geração” (SCHUDSON, 2010, p. 57).

número de repórteres e de circulação das publicações. A produção de edições extras e de novos jornais populares aumentou mesmo durante o período da Guerra Civil Americana (1861-1865). Na visão de Schudson, apesar do número de correspondentes nesse conflito, a era do repórter ainda não havia chegado, nem da reportagem. O autor considera que somente a partir da década de 1880, o jornalismo começa a aparecer como uma vocação para contar histórias, através da figura do repórter e da reportagem⁶⁵. Escritores *free-lancers* e repórteres eram então contratados especificamente para escrever. A postura realista revelou-se nos profissionais a partir de então: “Nos anos de 1890, os repórteres enxergavam a si mesmos, em parte, como cientistas desvelando fatos políticos e econômicos da vida industrial, de forma mais corajosa, clara e ‘realista’ do que ninguém havia feito antes” (SCHUDSON, 2010, p. 89). Os estudos de Chalaby (1998) sobre a imprensa britânica mostram a implantação de uma política discursiva para diversificar o conteúdo nos jornais⁶⁶. A partir dela, a variedade de temas na imprensa se expandiu enormemente, com a introdução do esporte e das histórias de interesse humano, por exemplo. A diversificação de conteúdo e as mudanças gráficas mostravam a mudança estética em curso. Para o autor, essa foi uma estratégia que jornais empregaram de modo consciente a fim de criar uma imagem atraente e com isso fisgar os leitores e induzi-los ao hábito da leitura. Essa política também resultou na fragmentação discursiva dos jornais, com a publicação de notícias curtas, manchetes e ilustrações, além da profusão de notícias e reportagem, misturadas livremente, sem necessariamente uma hierarquização. Com o fenômeno da fragmentação, “o jornal diário adquiriu um toque distintamente *moderno*” (CHALABY, 1998, p. 105, grifos meus).

A questão do realismo no jornalismo norte-americano está ligada também ao desenvolvimento da ciência naquele país. Schudson (2010) observa que, no início do século XX, circulavam os ares da ciência e do realismo:

Os repórteres acreditavam firmemente que era sua função tanto buscar os fatos como se manter interessantes. Em sua lealdade aos fatos, os repórteres do final do século XIX respiravam o mesmo ar que condicionou o surgimento de especialistas de

65 Para Schudson (2010), a melhora a qualidade da escrita dos jornais populares dos Estados Unidos ocorre somente na virada do século XIX para o XX. É nessa época que a moral e o status do jornalista também se elevaram, promovidos por um aumento do rendimento entre 1880 e 1890, tornando a reportagem um tipo de ocupação mais estável. Repórteres como Nelly Bly, Herny Monton Stanley, Richard Harding Davis, entre outros, chegaram a receber aclamação popular nesta época. Aos poucos, a reportagem “tornou-se uma atividade consciente e cada vez mais respeitada nas cidades norte-americanas” (SCHUDSON, 2010, p. 87).

66 Segundo Chalaby (2003), a política de diversificação sustentava-se no suposto interesse dos leitores por temas variados, sendo concebida, portanto, para agradar o público de forma massiva. O outro objetivo era distrair os leitores. Para tanto, cada vez mais o tema da política era suplantada por trivialidades e frivolidades.

política, o desenvolvimento do manejo científico da indústria, o triunfo do realismo na literatura e a “revolta contra o formalismo” na filosofia, nas ciências sociais, na história e no direito. (SCHUDSON, 2010, p. 88).

A investigação social sistemática era quase um modismo nesse período, promovida intensamente por fundações e institutos. Muitos jornalistas compartilhavam da administração popular da ciência e, inclusive, fizeram treinamentos em disciplinas científicas. Os repórteres tomavam como referência trabalhos de artistas ou cientistas, mas a perspectiva realista acabou por lhes influenciar: “Quer os repórteres enxergassem a si mesmos como cientistas ou como artistas, eles sempre acreditaram que deveriam ser realistas. Seu ideal de literatura, como o de reportagem, acentuava a factualidade” (SCHUDSON, 2010, p. 90). Nesse sentido, o realismo que influenciou o jornalismo nos Estados Unidos teve como aspecto principal o foco no objeto, no objetivo, constituindo-se em atravessamentos com o discurso positivista que defende a objetividade na investigação científica. A inclinação à observação objetiva postulada por essa vertente científica também estava presente no âmbito literário, conforme observou Schudson (2010, p. 91): “A maioria dos escritores da virada do século (...) escreveram em um estilo consciente realista, originado de suas experiências como repórteres de jornais”. Dentro dessa perspectiva, termos como “lente” e “observar” tornaram-se muito importantes para os repórteres e romancistas dessa época. A palavra “lente”, por exemplo, era empregada de modo a transmitir “a percepção realista de que a reportagem de um jornal, o artigo de revista e o romance poderiam e deveriam ser fotograficamente fiéis à vida” (SCHUDSON, 2010, p. 91). Nesse sentido, ressaltou o autor, se os românticos consagraram o poder da invenção do escritor, os realistas enalteceram o poder de observação.

O modo como o realismo se desenvolveu nos Estados Unidos foi, portanto, muito distinto do realismo estético desenvolvido na França desde o século XIX. Schudson argumenta que a maioria dos realistas norte-americanos não conhecia a vida intelectual francesa desse período. Para o autor, os norte-americanos chegaram ao realismo fazendo um caminho próprio, que não dependia na crença ou não de uma função mimética da arte. O termo “realismo” significava entre eles “mais um motivo de orgulho e uma propaganda do que um rótulo descritivo” (SCHUDSON, 2010, p. 91). O mais importante era a identificação que os realistas faziam da “‘realidade’ como fenômenos externos que [...] estavam sujeitos às leis da causalidade física como as ciências naturais os revelavam e como as ciências sociais podiam revelá-los. Isso *era novo*” (SCHUDSON, 2010, p. 92, grifos do autor). Chegar ao realismo, contudo, conforme asseverou o autor, não teria sido mera consequência inevitável

da crescente popularidade da ciência. Tal vertente do realismo foi desenvolvido junto com uma mudança no próprio conceito de ciência, promovida pelos reformadores da classe média favoráveis à codificação da lei, um fator relacionado à própria cultura estadunidense⁶⁷, que formulou a ideia de uma “ciência da sociedade humana”. Essa concepção não teria sido possível, no entendimento de Schudson, sem uma economia de mercado, sem a democratização da política e a ocupação urbana que ocorreu naquele país e naquela época. Essas circunstâncias teriam promovido uma ciência da coleta e da conexão dos fatos. A sociedade humana foi tomada, portanto, como objeto de experiência. Schudson colocou uma questão sobre isso: como tal perspectiva científica tornou-se uma expressão democrática de mercado, se, no começo do século XIX, a investigação empírica era a base com a qual a classe média contestava o saber herdado de uma ordem estabelecida. O paradoxo é que, no final, a ciência se tornava uma instituição de direito próprio, com posição contrária à democracia popular. Em retrospecto, o autor avaliou que, à medida que a sociedade avançava, a ciência parecia opor-se a ela⁶⁸. Assim como a ciência, a história do jornalismo não é uma história autônoma da sociedade na qual ele se desenvolve. Ela se constitui a partir de um conjunto de práticas e ideias que dependem de condições sociais, políticas e culturais dos contextos nos quais o jornalismo se desenvolve. O modelo de jornalismo tal como praticado nos Estados Unidos no século XIX, como visto, está intimamente ligado à perspectiva de ciência moderna que se desenvolveu naquele território.

Ponte (2005, p. 22) destaca que a análise cultural operada por Schudson parece levar em conta que “os eventos são mais do que ocorrências no mundo, imprevistas ou provocadas”. A autora salienta a importância, no estudo do jornalismo, dessas relações com os sistemas simbólicos mais gerais de uma sociedade. Reforça ainda que, com o surgimento da imprensa popular, foram criados novos padrões mais modestos do escrever, baseados numa rigorosa alternância entre agir e escrever. Foi operando uma linguagem de prontidão que se

67 “Os codificadores tomaram a ciência como um corpo de conhecimento inevitavelmente claro, registrado e público. Na lei, isso significa que eles favoreceram as normas jurídicas legislativamente promulgadas, em vez de judicialmente interpretadas. Eles exteriorizaram a ideia de ciência, tornando o que os pensadores conservadores consideraram uma sutil e misteriosa faculdade mental em uma instituição da vida política democrática. Essa noção de ciência como mero corpo de conhecimento idealizado pelo povo e disponível para a compreensão pública era especialmente conveniente para uma sociedade democrática de mercado” (SCHUDSON, 2010, p. 93).

68 Embora não seja o foco desta tese, tal debate permite refletir sobre a relação entre a ciência e a própria sociedade que a desenvolve. Schudson (2010, p. 94) escreveu que “a história da ciência não é uma história intelectual autônoma. Em vez disso, é a história da transmissão de um modo de ver o mundo”. Assinalou, portanto, que modos de ver são criados pelas instituições e pelas ideias e, dependendo das condições, esses modos de ver são conduzidos ou são reprimidos, estimulando ou não outros mundos possíveis, portanto.

deu, nesses jornais, a supressão das marcas produtivas dos novos gêneros de escrita caracterizados como reportagem, perfil e entrevista. Neles, o sujeito enunciador assume um lugar discreto e de mediação, caracterizando um “ideal de focalização externa” (PONTE, 2005), como se o enunciador estivesse de fora do mundo que é reportado. Especialmente na construção do relato como reportagem e na dimensão da seleção dos fatos, o narrador assume um lugar de controle dos eventos reportados, dos personagens, do tempo e dos cenários. A coesão interna do processo de descrever e de narrar, bem como a coerência referencial, que estabelece relação com a realidade reportada, mostram que as escolhas são condicionadas por critérios de relevância e outras relações de especificação, como coordenadas espaciais e temporais, essenciais ao desenvolvimento da narrativa.

Na guinada rumo ao factual e documental da vida, jornalismo e literatura se apropriam de elementos um do outro, desde as técnicas de observação do real até a produção de narrativas. A influência do realismo na escrita jornalística, algo que parece ter começado com a presença do romance, do conto, da crônica e do romance-folhetim nos jornais, se complexifica e aparece em várias outras manifestações do jornalismo do final do século XIX, tais como a reportagem, o perfil e o romance de não-ficção. Esses gêneros dão enfoque aos sujeitos protagonistas da história e apresentam uma descrição detalhada dos ambientes e das personagens. Tais saberes sedimentados como característicos do realismo literário foram utilizados por escritores e jornalistas desde o surgimento da concepção moderna de literatura e dos primeiros jornais e periódicos, estando presentes no jornalismo até hoje.

Na década de 1960, nos Estados Unidos, desenvolveu-se o *new journalism*, um modo de produzir jornalismo que escancarou sua relação com o realismo. Inicialmente, foi desenvolvido em alguns jornais e revistas americanas, como a *Esquire* e o *Herald Tribune*, tendo como expoentes os escritores-jornalistas Jimmy Breslin, Tom Wolfe e Gay Talese. No entanto, esse tipo de jornalismo, já vinha se desenvolvendo há bastante tempo, embora sem essa denominação específica. *Hiroshima*, escrito por John Hersey em 1946, e *The Red Badge of Courage*, por Stephen Crane em 1894 são exemplos dessa tradição de escrita realista, afeita à ficção, que inspirou as grandes narrativas que surgiram depois, com as de Truman Capote e de Norman Mailer. Em seu livro sobre o tema, Wolfe (2005, p. 19) salienta que tudo começou “nos estreitos limites da *statusfera* das reportagens especiais”. A ideia tinha um ar de descoberta: a possibilidade de escrever jornalismo para ser lido “como” um romance⁶⁹

69 Conforme relata Wolfe (2005), tudo começou com uma reportagem de Gay Talese na revista *Esquire*, publicada em 1962, que começava com o tom e clima de um conto, com uma cena bastante íntima para o

(WOLFE, 2005). O que mais interessava ao autor, por sua vez, era não apenas a possibilidade de escrever não ficção com técnicas associadas ao romance e ao conto. Em suas palavras,

Era isso – e mais. Era a descoberta de que é possível na não-ficção, no jornalismo, usar qualquer recurso literário, dos dialogismos tradicionais do ensaio ao fluxo de consciência, e usar muitos tipos diferentes ao mesmo tempo, ou dentro de um espaço relativamente curto.... para excitar tanto intelectual como emocionalmente o leitor. (WOLFE, 2005, p. 28).

Wolfe (2005) destaca que o sentimento dos jornalistas era estar indo além dos limites convencionais do jornalismo, mas isso não apenas em termos de técnica. O tipo de reportagem que faziam era mais intenso, mais detalhado e mais exigente em termos de tempo do que repórteres de jornais ou revistas estavam acostumados a fazer. Wolfe conta que foi no final de 1966 que as pessoas começaram a falar em *new journalism*. Em retrospecto, avalia que a chegada repentina desse “novo estilo jornalístico” provocou pânico no status da comunidade literária⁷⁰. As produções de não ficção escritas por romancistas famosos, tais como *A sangue frio*, de Capote, e *Os degraus do Pentágono*, de Mailer, por exemplo, começaram a sair nos periódicos e em livros naquele mesmo ano, dando legitimidade ao *new journalism*⁷¹. Naquele mesmo ano, começaram a surgir reportagens extraordinárias, espetaculares, feitas a partir de práticas inusitadas e ousadas, que contavam com a disposição de repórteres em mergulhar no mundo das pessoas cujas histórias queriam contar.

Olhando retrospectivamente, Bulhões (2007) observa que o advento do *new journalism* está em consonância com o espírito transgressor da década de 1960. Tendo florescido no início dessa época, essa vertente foi marcada pela profunda transgressão de

padrão de jornalismo daquela época. “Com muito pouco esforço, o texto podia se transformar num conto de não ficção. A coisa realmente única a respeito do texto, porém, era a reportagem” (WOLFE, 2005, p. 22). Na esteira dessa nova atitude, Breslin transformou o modo de escrever na coluna jornalística, fazendo todo o trabalho de reportagem para daí elaborar o texto. Os literatos não entendiam o trabalho do repórter, nem do *new journalism* como um todo; não compreendiam como os jornalistas se apropriavam do dado material.

70 Wolfe (2005) contou que a estrutura de comunidade se assemelha a uma estrutura de classe, figurando no topo, na classe alta literária, os romancistas, seguido dos “homens das letras”, a classe média, e dos jornalistas que representam a classe baixa. Os *freelances* seriam os lumpemproletários. “E, de repente, em meados dos anos 60, aparece um bando desses lumpemproletários, nada mais, nada menos, um bando de escritores de revistas de papel brilhante e suplementos de domingo sem credencial literária alguma na maioria dos casos [...] e ainda por cima se permitindo os insights dos homens de letras [...] assumindo todos esses papéis ao mesmo tempo – em outras palavras, ignorando a divisão de classes literárias que passou quase um século se constituindo”. (WOLFE, 2005, p. 44).

71 Capote publicou inicialmente *A sangue frio* em capítulos no *The New Yorker*. Quando o livro foi publicado, Capote não chamou seu livro de jornalismo, mas defendeu a criação de um novo gênero: o romance de não ficção. Norman Mailer foi outro romancista a aderir ao gênero, escrevendo suas memórias sobre uma demonstração antiguerra da qual participou em *Os degraus do Pentágono*, publicada em 1968 na *Harper's Magazine*, publicado depois como livro sob o título *Os exércitos da noite*.

valores e mudanças comportamentais, característica dos primeiros *hits* que embalaram aquele período movimentado. Para o autor, é revelador que tal prática tenha surgido nos Estados Unidos, justamente de onde vieram as maiores exigências de um jornalismo objetivo, ágil e pragmático. Diante disso, Bulhões sugere que o *new journalism* foi uma atitude de reação à prática jornalística pré-moldada, e por isso adquiriu, nesse contexto, o sentido de uma postura de escrita libertária, de caráter transgressor.

Carlos Rogé Ferreira (2003) destaca a relação entre a contracultura e a violência política, salientando as tensões sociais, raciais, psicológicas e geracionais existentes principalmente no panorama norte-americano e que se fizeram presentes, em alguma medida, nas reportagens do *new journalism*⁷². O autor identifica ressonâncias discursivas das histórias contadas por Mailer, por exemplo, nas manifestações de massa e nos movimentos de negros nos EUA que ocorreram na década de 1960. Aproxima ainda os relatos sobre esses temas veiculados pelo *new journalism* com o modo como se desenvolveram as políticas antidrogas no Brasil. Pensando as relações entre fato e ficção como uma tensão nos textos do *new journalism*, Ferreira (2003) argumenta que é nas ligações dessa tensão com as relações de poder existentes na sociedade que emergem possibilidades de questionamento da ordem hegemônica.

A configuração do *new journalism*, na avaliação de Wolfe (2005), seguiu a tradição literária do realismo social do século XIX. Como os retratistas da vida social pareciam ausentes no campo literário em meados do século XX, “teria ficado ao encargo dos representantes do *New Journalism* colher tal matéria extraordinária, fossem ele jornalistas de profissão, como Talese e Breslin, fossem escritores aproximados da prática jornalística, como Mailer e Capote” (BULHÕES, 2007, p. 156-157). Todos teriam convocado as formas do realismo como instrumentos poderosos para fazer o registro do vibrante cenário social e comportamental dos anos 1960⁷³. Para Bulhões (2007), a abordagem teórica de Wolfe (2005)

72 Segundo Ferreira (2003), vários acontecimentos ilustram, na década de 1960, o reconhecimento da existência dominante do conservadorismo, dos desequilíbrios e das impossibilidades que estão “na raiz do sistema”: a Guerra Fria e a ameaça desestruturante do conflito atômico como possibilidade permanente; a morte em países distantes (como o Vietnã); a perseguição política desde o macarthismo. Um passado de violência que não cansa de reaparecer, manifestando-se na atualidade de outras formas.

73 Wolfe condena à atitude de romancistas americanos dos anos 1960 de se apegarem unicamente às vertentes do romance moderno do início do século XX, voltado à experimentação formal e psicológica. O fervilhar estonteante de transgressões que marca a década de 1960, anunciando um tempo de mudanças radicais de valores e das mais desconcertantes violações – como o movimento hippie, o flower power, o rock, a minissaia, a pílula anticoncepcional, o LSD e as lutas pelos direitos civis – era, na avaliação de Wolfe (2005), a matéria maravilhosa a ser encampada por escritores literários. Para tanto, estes deveriam trabalhar com as ferramentas do realismo do século XIX.

não teria sido insensível ao legado ao defender a tradição realista⁷⁴. Como sublinha Fernando Resende (2011, p. 121) o princípio de obediência aos fatos a partir do qual se estabelece o jornalismo oferece-lhe também uma condição a partir do qual ele se efetiva, qual seja, a narrativa de pretensão realista, “aquela no qual referente e significado parecem inevitavelmente se confundir”. É nesse imbricamento com o realismo estético que o jornalismo atua no tecido social como mecanismo de visibilidades e invisibilidades.

No universo jornalístico, parecem ser preponderantes práticas que operem, no entanto, com base em um ideal de verdade ou verossimilhança, isto é, com intenção de apresentar ao leitor um relato fiel à realidade, sustentam-se assim dentro de uma lógica ética e mimética. Caberia, pois, ao jornalismo representar a realidade de modo que tais representações permitissem aos sujeitos a assimilação do mundo de maneira estável. Essa concepção, geralmente presente no *hard news*, especialmente na imprensa *mainstream*, tende a ser perversa à medida que tentar neutralizar a potência de movimentos dissonantes.

Mas há outros jornalismo e suportes que se apresentam mais abertos, possibilitando uma leitura mais ampla do real, apresentando as contradições e contingências inerentes à realidade. O jornalismo imbricado às artes, aquele que se aproxima da literatura e do cinema, por exemplo, pode representar esses outros jornalismo à medida que apresenta um modo de inteligibilidade que não se restringe às regras de representação, tais como relações causais, ordenamento de ações e temas conforme hierarquia de gêneros, tornando-se capaz de despertar de modo singular a percepção da realidade.

Cremilda Medina (1996) observa que o contato com a arte literária e outras formas artísticas, viagens e experiências que “desterritorializam” o jornalista de seu ambiente comum, pode ser capaz de abrir e humanizar o horizonte de vida e trabalho, criando condições profissionais mais amplas, tornando a pessoa mais apta a investigar correlações. A partir do diálogo com essa autora, é possível aprender sobre o quanto a arte é constitutiva do jornalismo e isso possibilita movimentos de alteridade, de reconhecer-se e de reconhecer o outro, ao menos no desejo de superar impasses e problemas históricos.

Para a autora, a prática da reportagem é uma atividade que possibilita o desenvolvimento de competências cognitivas e sensitivas que, “do ponto de vista pragmático, oferece, a longo prazo, um aprendizado pela sensibilização ao mundo exterior” (MEDINA,

⁷⁴ Em *O teste do ácido do refresco elétrico*, lançado em 1968, misto de biografia, romance e reportagem no qual narra a trajetória de um agrupamento juvenil precursor das experiências de consumo e difusão do LSD nos Estados Unidos, Wolfe (2005) incorporou diversos tratamentos narrativos próximos de algumas conquistas da prosa moderna, a qual criticava. Ao fazer isso, ele demonstrava mais uma vez afinidade com o espírito contracultural dos anos 60.

1996, p. 220). Em seu entendimento, se a vivência da reportagem estiver aliada à leitura literária e ao contato com o artista, o jornalista tende a distanciar-se das armaduras que normalmente impedem a eficácia do trabalho jornalístico na realidade social. Nesse sentido, a partir do contato com a arte, o jornalismo pode ter uma abertura mais ampla para compreender o comportamento das pessoas na vida em sociedade. O acúmulo de experiências práticas e uma obsessão pelo aperfeiçoamento mútuo do processo de observação tendem a enriquecer o projeto profissional desenvolvido pelo jornalista. Assim, no processo de aperfeiçoamento da competência de observação, a exposição com a literatura é essencial, permitindo aflorar o “tônus participativo” na decifração, na produção da própria reportagem.

Essa decifração do mundo não está dada, mas é constituída à medida que o jornalista trabalha com “pequenas luzes” para pôr em cena e em narrativas possibilidades de abrir brechas, matizar e reorganizar o jogo de luzes e sombras que pintam a realidade. Para Medina (1996, p. 221), “é preciso trabalhar no sentido de desbloquear os portões fechados da percepção e tentar criar instrumentos de decifração”. O testemunho e a literatura favorecem, segundo a autora, uma leitura cultural que ultrapasse a frieza da ideologia da objetividade, ajudando a perturbar as certezas, a provocar inquietudes e a impelir à ação. Dessa maneira, o jornalista pode desenvolver a criatividade e ir além das “garantias” dadas pela técnica e realizar uma efetiva intervenção transformadora no mundo social. Medina (2006, p. 69) assinala o entrelaçamento de três aspectos: “Comunhão, a plenitude da comunicação, ocorre na tríplice tessitura da ética, técnica e estética”. Tais reflexões contribuem para pensar o jornalismo de modo mais amplo, atento às possibilidades e limites das narrativas na construção ou mobilização da memória. O jornalismo estabelece, portanto, uma interlocução com as artes que não pode ser ignorada nem vista como um problema, pois não há oposição entre essas atividades, mas sim inflexões, convergências, fusões. Mas o que as relações entre jornalismo e arte podem significar em termos de estética? Tal questão motiva a discussão sobre as relações entre estética e política imbricadas ao fenômeno jornalístico. Procuro abordar esse tema no próximo tópico considerando o pensamento de Rancière sobre as relações entre estética e política, fundamentais à criação de horizontes outros no estudo do jornalismo e na abordagem do objeto de pesquisa específico desta tese. Vejamos.

1.3 DAS RELAÇÕES ENTRE ESTÉTICA E POLÍTICA

Para compreender o pensamento filosófico de Rancière visando uma abordagem analítica, para além da exposição geral de seu pensamento sobre a estética que procurei realizar no tópico anterior, parece-me ser necessário entender certas noções que, oferecidas por sua abordagem teórico-filosófica, podem servir de referência e serem mobilizadas numa análise. Procuo então explicitar, neste tópico, uma distinção das noções de “estética da política” e “política da estética”, as quais indicam as relações entre estética e política propostas por Rancière. Estas noções se desdobram envolvendo outras, como práticas estéticas, práticas artísticas, política *versus* polícia, dano, sujeito político, subjetivação política, cena do dissenso. Essas outras noções serão abordadas à medida que a exposição das primeiras suscitar. Começo retomando a noção de *partilha do sensível* que é central em seu pensamento. Desde seus trabalhos da década de 1990, Rancière apresenta o conceito de “partilha do sensível” para entender as relações entre estética e política. Tal noção foi rapidamente esboçada no primeiro tópico deste capítulo quando fiz referência aos regimes de pensamento que o filósofo propôs para mostrar as racionalidades que operaram na transformação das práticas artísticas em determinados momentos históricos.

Uma ideia de partilha já estava presente, contudo, em seu trabalho inicial de pesquisa sobre os arquivos operários referentes aos movimentos de trabalhadores na França do século XIX, e que resultou em sua tese de doutorado publicada, em 1981, sob o título *A noite dos proletários: arquivos do sonho operário*. Ao analisar as manifestações de palavra dos proletários franceses que articulavam as lutas do movimento operário contra a dominação burguesa, entre 1830 e 1840, Rancière (1988) observou contradições no encontro entre o discurso que os proletários mobilizavam e o discurso dos intelectuais que os representavam frente à burguesia. Ele notou que havia um paradoxo na criação da imagem e do discurso da identidade operária, pois essa criação fora realizada pelos desejosos de romper com a sujeição da existência proletária. O filósofo verificou então a desidentificação dos proletários com a identidade operária que lhes era atribuída, processo este evidenciado pela reconfiguração da relação entre os modos de dizer e os corpos distribuídos nos tempos e conforme as ocupações, que era estimulada quando os proletários faziam uso da palavra literária à noite – tempo que “deveria” ser de descanso do operariado – e publicavam seus textos em jornais do movimento, expressando e compartilhando com outros proletários seus desejos, ideias e sonhos por outros mundos possíveis. O conceito de partilha do sensível começa se delinear aí no trabalho do

filósofo, abarcando “a relação entre o uso das palavras e as racionalidades que estão em jogo no uso de tais palavras tomadas de antemão” (VOIGT, 2019, p. 14).

Foi em *Políticas da escrita*, de 1995, que Rancière expõe pela primeira vez a concepção de partilha do sensível associada à constituição estética da comunidade:

Pelo termo de constituição estética deve-se entender aqui a partilha do sensível que dá forma à comunidade. Partilha significa inversamente, a separação, a distribuição dos quinhões. *Uma partilha do sensível é, portanto, o modo como se determina no sensível a relação entre um conjunto comum partilhado e a divisão de partes exclusivas.* Antes de ser um sistema de formas constitucionais ou de relações de poder, uma ordem política é uma certa divisão das ocupações, a qual se inscreve por sua vez, em uma *configuração do sensível: em uma relação entre os modos do fazer, os modos do ser e os do dizer; entre a distribuição dos corpos de acordo com as atribuições e finalidades e a circulação do sentido; entre a ordem do visível e a do dizível.* (RANCIÈRE, 1995, p. 7-8, grifos meus).

Delineia-se também aí a ideia de ordem política que opera no mundo sensível, estabelecendo como se dá a partilha, essa divisão das ocupações, dos tempos e dos espaços. Ou seja, essa divisão partilhada se dá a partir de uma ordem, e inscreve, no sensível, a configuração estética da comunidade. Nessa perspectiva, a partilha está vinculada aos modos do fazer, modos do dizer e modos do ser (relativos às subjetividades); a relações entre os corpos, distribuídos de acordo com as atribuições e finalidades que lhe são “esperadas” (conforme as ocupações), e a circulação do sentido; as relações entre a ordem do visível e a ordem do dizível que estabelecem o que e quem tem visibilidade, bem como o que e quem não tem, quem pode e quem não pode fazer uso da palavra ou que palavras são reconhecidas enquanto outras permanecem apenas como “ruído”. A configuração estética da comunidade, isto é, a própria partilha do sensível diz de como um sensível comum é partilhado e opera de acordo, portanto, com uma ordem que pode ser política ou policial. Para Rancière, a política envolve sempre uma estética:

A política é estética desde o início, na medida em que é *um modo de determinação do sensível, uma divisão dos espaços – reais e simbólicos – destinados a essa ou àquela ocupação, uma forma de visibilidade e dizibilidade* do que é próprio e do que é comum. Esta mesma forma *supõe uma divisão* entre o que é e o que não é visível, *entre o que pertence à ordem do discurso e o que depende do simples ruído dos corpos.* A escrita é política porque traça, e significa, uma re-divisão entre as posições dos corpos, sejam eles quais forem, e o poder da palavra soberana, porque opera uma re-divisão entre a ordem do discurso e a das condições. (RANCIÈRE, 1995, p. 8, grifos meus).

Dessa forma, a política é estética porque diz sempre dessas relações em um modo de configuração do sensível que determina quem pode ou não tomar parte no comum e a parte que cabe a cada um⁷⁵. O que Rancière destaca, na interpretação de Voigt (2019, p. 97), é o uso da linguagem, da palavra reconhecida como uma escrita que “não apenas define e realiza a partilha das ocupações e posições em um grupo social”, mas produz sentido perturbando a ordem social dominante/estabelecida. Por não ter “pai” ou “destino” específico, a palavra tem um *potencial literário* de perturbação às ordens estabelecidas, tem poder de desestabilizar “a ordem pressuposta dos discursos, dos saberes e das ocupações da cidade” (VOIGT, 2019, p. 97). Tomada nesse sentido, a palavra possibilita o jogo “entre os poderes do escrito e a ordem ou a desordem social” (RANCIÈRE, 1995, p. 13). Em última instância, a palavra é o que possibilita instaurar a realização da política.

1.3.1 Estética da política

Em *A partilha do sensível*, Rancière (2009) salienta que na base da política existe sempre uma estética. Trata-se do que o filósofo denomina como estética da política ou “estética primeira”, noção que pode ser entendida, num sentido kantiano, como “o sistema das formas *a priori* determinando o que se dá a sentir. É um *recorte* dos tempos e dos espaços, do visível e do invisível, da palavra e do ruído que *define ao mesmo tempo o lugar e o que está em jogo na política como forma de experiência*”. (RANCIÈRE, 2009, p. 16, grifos meus). Segundo Laura Quintana (2016), essa dimensão geral da estética expõe o que está em jogo nos múltiplos registros em que a estética e a política se relacionam, por exemplo, em reconfigurações singulares das corporalidades, nas ações políticas, nas políticas da arte, nas práticas estéticas e nas ações coletivas. Quintana (2016, p. 5) afirma que todas essas experiências são atravessadas por uma dimensão estética se ela dá a ver de que modo se produz, se faz e encontra sentido, “a maneira em que determinamos algo como ‘real’ ou como ‘dado’ desde certas formas de configuração”. Admitir a existência dessa dimensão estética fundamental “é reconhecer que entendemos, sentimos, somos afetados, experimentamos de certas ‘distribuições do sensível’, ou seja, das condições de possibilidade dessas experiências,

75 Rancière (1995; 2005; 2009) ressalta que pensar a política como estética, não tem a ver com a “estetização da política” tal como formulada por Walter Benjamin que, em *A era da reprodutibilidade técnica*, observou formas de encenação do poder e mobilização das massas pelo nazismo na Alemanha de 1930. Não se trata, portanto, de uma estética nesse sentido de espetacularização do poder, “uma captura perversa da política por uma vontade de arte, pelo pensamento do povo como obra de arte” (RANCIÈRE, 2009, p. 16).

que surgiram historicamente”⁷⁶ (QUINTANA, 2016, p. 5). A estética da política é, portanto, esse recorte que torna visível certos lugares, certos usos dos tempos e dos espaços, certos modos de dizer o que é visto e o que se pode dizer ao mesmo tempo em que outros lugares, usos do tempo e do espaço, bem como outros modos de dizer não são vistos. Em outras palavras, é como se dá a dinâmica da política, que por sua vez trata “do que se vê e do que se pode dizer sobre o que é visto, de quem tem competência para ver e qualidade para dizer, das propriedades do espaço e dos possíveis do tempo” (RANCIÈRE, 2009, p. 17).

A partir disso, pensando o jornalismo em sua dinâmica política, é possível então falar de uma “política do jornalismo”. Ou seja, o jornalismo “fazendo” política se expressaria através de uma estética específica, envolve questões relacionadas ao seu próprio fazer, em como ele opera a partir de recortes que reconhecem/dão visibilidade a alguns atores, usos que se faz do tempo, do espaço e da linguagem simultaneamente ao não reconhecimento/à invisibilidade de outros... Nessa perspectiva, a estética da política jornalística diz do modo como são estabelecidos lugares que definem quem pode tomar parte (na prática jornalística), assim como as competências que definem quem pode dizer e quem pode ver, o que se pode dizer daquilo que é visto, e como são configurados os espaços jornalísticos nos possíveis do tempo. Em termos de conjecturas, penso que tais aspectos podem denotar uma política mais restrita. De modo geral, há também uma estética da política jornalística envolvendo o que os dizeres, as narrativas, os enunciados jornalísticos propõem ser visto e ao mesmo tempo não visto, o que torna visível e simultaneamente invisível em termos de subjetividades, em termos de usos de lugares, espaços e linguagens no âmbito geral da sociedade. Talvez seja possível dizer, a partir disso, que o jornalismo atua na partilha do sensível desses dois modos.

Em vários textos em que focaliza a relação entre estética, política e arte, Rancière (2010a; 2011a) procura expor como a política funciona em sua dimensão estética. O autor afirma que a política

É a configuração de um espaço específico, o corte de uma determinada esfera de experiência, de objetos colocados como comuns e dependentes de uma decisão comum, de sujeitos reconhecidos como capazes de designar esses objetos e de discutir sobre eles. (RANCIÈRE, 2011a, p. 33)⁷⁷.

76 Tradução minha para: “es reconocer que comprendemos, sentimos, nos vemos afectados, hacemos experiencia desde ciertos ‘repartos de lo sensible’, es decir, desde condiciones de posibilidad de estas experiencias, que han emergido historicamente”.

77 Tradução minha para: “Es la configuración de un espacio específico, el corte de una cierta esfera de experiencia, de objetos colocados como comunes y dependientes de una decisión común, de sujetos reconocidos como capaces de designar estos objetos y discutirlos”.

Isso não significa que a política se dê de modo harmonioso, consensual. Pelo contrário. Rancière (2011a, p. 33-34) expõe que a política é o conflito mesmo sobre a existência deste espaço, “sobre a designação de objetos em relação ao comum e assuntos com a capacidade de uma palavra comum”⁷⁸. No caso da arte, portanto, a política interfere na definição dos espaços tomados como próprios da arte, das práticas ou objetos reconhecidos como artísticos, a quem compete ser ou não ser artista. Mas isso é sempre uma disputa por reconhecimento. A política se mostra a partir da percepção e das transformações nos usos do tempo e dos espaços e implica o uso da palavra, exigindo seu reconhecimento:

A política ocorre quando aqueles que “não têm” o tempo necessário para se considerarem habitantes de um espaço comum e para demonstrarem que suas bocas também emitem uma palavra que enuncia o comum e não apenas uma voz que denota dor. (RANCIÈRE, 2011a, p. 34)⁷⁹.

Dessa maneira, complementa o autor:

A política consiste em reconfigurar a partilha do sensível que define o comum de uma comunidade, em nela introduzir novos sujeitos e objetos, em tornar visível o que não era visto e fazer ouvir como falantes os que eram percebidos como animais barulhentos. (RANCIÈRE, 2010a, p. 21).

Esse tema é substancialmente desenvolvido por Rancière em *O desentendimento*, de 1995, obra na qual retoma o conceito de partilha do sensível definindo-o pela relação entre comunidade e separação implicada no exercício e no reconhecimento da palavra. Em outros termos, o autor dá ênfase à apropriação política da palavra, destacando que esta instituiu “uma partilha na qual os corpos se encontram em comunidade” (RANCIÈRE, 2018, 40). Segundo Voigt (2019), Rancière delimita uma concepção de política que demarca uma posição filosófica que é radicalmente distinta do modo como geralmente se pensa o exercício do poder em outras áreas. Para Rancière (2018, p. 30), a existência da política está ligada aos processos de dominação, mas o autor vê que a luta de classes, a luta dos ricos e dos pobres, não é motor por trás da política, ela é a própria política que, instituída, pode possibilitar a interrupção dos efeitos da dominação:

78 Tradução minha para: “sobre la designación de los objetos como concernientes a lo común y e los sujetos como provistos con la capacidad de una palabra común”.

79 Tradução minha para: “La política ocurre cuando aquellos que ‘no tienen’ el tiempo se toman este tiempo necesario para plantearse como habitantes de un espacio común y para demostrar que su boca emite también una palabra que enuncia lo común y no solamente una voz que denota dolor”.

A política existe quando a ordem natural da dominação é interrompida pela instituição de *uma parte dos sem-parte*. Essa instituição é o todo da política enquanto forma específica de vínculo. Ela define o comum da comunidade como comunidade política, quer dizer, dividida, baseada num *dano* que escapa à aritmética das trocas e das reparações. Fora dessa instituição, não há política. Há apenas a ordem da dominação ou a desordem da revolta. (RANCIÈRE, 2018, p. 26, grifos meus).

Contudo, “antes de ser um conflito de classes ou de partidos, a política é um conflito sobre a configuração do mundo sensível na qual podem aparecer atores e objetos desses conflitos” (RANCIÈRE, 1996, p. 373). A política começa por um dano que, em síntese, é um litígio fundamental que divide a comunidade política e que expressa “não uma falta pedindo reparação” (RANCIÈRE, 2018, p. 34), mas um “incomensurável”, uma contagem indissolúvel: “a conta pela qual uma emissão sonora é ouvida como palavra, apta a enunciar o justo, enquanto uma outra é apenas percebida como ruído que designa prazer ou dor, consentimento ou revolta” (RANCIÈRE, 2018, p. 36). Em outro trecho do livro, o autor expõe como a questão da palavra está ligada à política, ao mesmo tempo em que se esclarece a figura do dano:

Não há política porque os homens, pelo privilégio da palavra, põem seus interesses em comum. *Existe política porque aqueles que não têm direito de ser contados como seres falantes conseguem ser contados*, e instituem uma comunidade pelo fato de *colocarem em comum o dano* que nada mais é que *o próprio enfrentamento, a contradição de dois mundos alojados num só*: o mundo em que estão e aquele em que não estão, o mundo onde há algo “entre” eles e aqueles que não os conhecem como seres falantes e contáveis e o mundo onde não há nada. (RANCIÈRE, 2018, p. 40-41, grifos meus).

Quando o dano é posto em discurso, portanto, a política se realiza colocando “em questão a pretensa igualdade que existiria entre os sujeitos que participam da vida política de uma comunidade e que seria assegurada pelos direitos” (MARQUES; PRADO, 2018, p. 131). O questionamento ou verificação da igualdade se dá pela exposição de um dano, à medida que revela a existência de “parcelas que não são contadas como parte efetiva de uma comunidade, ou seja, existem sujeitos que são vistos como incapazes de aportar contribuições significativas para a vida em comum” (MARQUES; PRADO, 2018, p. 131).

Cabe destacar a distinção que Rancière opera entre política e polícia. O autor observa que geralmente se emprega o termo política para definir “o conjunto dos processos pelos quais se operam a agregação e o consentimento das coletividades, a organização dos poderes, a distribuição dos lugares e funções, os sistemas de legitimação dessa distribuição”

(RANCIÈRE, 2018, p. 42). Ele propõe chamar esse conjunto de sistemas pelo termo “policia”, não no sentido da “baixa policia”, mas em sentido amplo, como “a lei, geralmente implícita, que define a parte ou a ausência de parte das ‘partes’” (RANCIÈRE, 2018, p. 43)⁸⁰. De modo mais específico, trata-se de

[...] uma ordem dos corpos que define as partilhas entre os modos do fazer, os modos de ser e os modos do dizer, que faz que tais corpos sejam designados por seu nome para tal lugar e tal tarefa; é uma ordem do visível e o dizível que faz com que essa atividade seja visível e outra não o seja, que essa palavra seja entendida como discurso e outra como ruído. (RANCIÈRE, 2018, p. 43).

Não se trata de uma “disciplinarização” dos corpos, mas muito mais uma regra *policia* do aparecer, uma configuração do sensível. A política por sua vez é antagônica à policia. A política é

[...] aquela atividade que rompe a configuração sensível na qual se definem as parcelas e as partes ou sua ausência a partir de um pressuposto que por definição não tem cabimento ali: a de uma parcela dos sem-parcela. [...] A atividade política é a que desloca um corpo do lugar que lhe era designado ou muda a destinação de um lugar; ela faz ver o que não cabia ser visto, faz ouvir um discurso ali onde só tinha lugar o barulho, faz ouvir como discurso o que só era ouvido como barulho. (RANCIÈRE, 2018, p. 43).

Também *Nas margens do político*, Rancière (2014) procura mostrar que a política possibilita a reconfiguração da partilha do sensível ao introduzir novos sujeitos e objetos, tornando visível o que não era visto e ao fazer sujeitos antes percebidos como animais barulhentos serem reconhecidos como seres falantes. A política existe, portanto, para possibilitar o reconhecimento daqueles cuja voz não é reconhecida, cujo lugar é ignorado, cuja existência é desprezada.

É nesse sentido que a escrita pode atuar como uma perturbação democrática. Desse modo, a estética da política expressa de modo amplo e restrito os conflitos em torno da constituição estética da comunidade, estabelecendo a divisão pela qual os corpos se encontram e partilham o sensível. É a própria criação de dissensos (RANCIÈRE, 2010a) que reconfigura ou pelo menos embaralha a ordem por meio da qual se estabelece a partilha:

A estética da política pode ser descrita, de forma breve, como atividade de reconfiguração do que é dado no sensível, operada por um sujeito político dotado de

80 Por “baixa política”, Rancière (2018) refere-se às violentas forças da ordem e inquisições operadas por organizações que integram “polícias secretas”. O termo policia tampouco é empregado pelo autor no sentido de “aparelho de Estado”, como comumente se atribui a este termo.

capacidades enunciativas e demonstrativas para alterar a relação entre o visível e o dizível, entre palavras e corpos, entre a saturação e o suplemento. Não se trata simplesmente de apontar formas ideológicas de camuflar desigualdades, mas de *nomear e tornar visíveis e verificáveis as experiências singulares que tornam uma condição intolerável*. (MARQUES; PRADO, 2018, p. 165, grifos meus).

Voigt (2019, p. 99) faz uma síntese sobre a política como elemento fundamental na obra de Rancière à medida que esta noção se relaciona a “pessoas que não se identificam com ‘seu tempo’, ‘suas profissões’, com sua ‘identidade de grupo’”, bem como a instituições e mecanismos que atuam bloqueando a política e, com isso, constituem ou reforçam uma ordem de dominação que demarca a partilha do sensível, determinando “o que é ou não ‘possível’ naquela ordem específica”. Por isso, a política é fundamental à manifestação do litígio conduzido por um sujeito “não-identitário” (RANCIÈRE, 2018, p. 112) ou ainda pela “parcela dos sem-parcela” em uma cena “marcada pelo uso de palavras que são *apropriadas* por estes sujeitos fora da partilha das ocupações e dos discursos, os quais estão “fora da contagem” de qualquer ordem de dominação” (VOIGT, 2019, p. 98, grifos do autor).

Cabe aqui, aprofundar a noção de sujeito em Rancière a fim de entender que não se trata de indivíduos ou grupos específicos, empíricos, do mundo sensível, mas de uma instância política que pode ser “apropriada” por qualquer um. O autor afirma que

A política é assunto de sujeitos, ou melhor, de modos de subjetivação. Por *subjetivação* entenda-se a produção, por uma série de atos, de uma instância e de uma capacidade de enunciação que não eram identificáveis num campo de experiência dado, cuja identificação, portanto, vai de par com a reconfiguração do campo da experiência. (RANCIÈRE, 2018, p. 49).

A subjetivação política é o sujeito que a política faz existir. O sujeito político, por sua vez, depende da existência efetiva desses atos e desse campo da experiência reconfigurado. Rancière (2018, p. 49) afirma ainda que “a subjetivação política produz um múltiplo que não era dado na constituição policial da comunidade, um múltiplo cuja contagem se põe como contraditória à lógica policial”. Mas não se trata de criar sujeitos do nada. A subjetivação política cria os sujeitos

[...] transformando identidades definidas na ordem natural da repartição das funções e dos lugares em instâncias de experiência de um litígio. [...] Toda subjetivação é uma desidentificação, um arrancar à naturalidade de um lugar, a abertura de um espaço de sujeito onde qualquer um pode contar-se porque é o espaço de uma contagem dos incontados, do relacionamento entre uma parte e uma ausência de parte. (RANCIÈRE, 2018, p. 49-50).

Como explicitado anteriormente, Rancière mostrou, em *A noite dos proletários*, como a subjetivação política “arranca” a identidade operários de sua evidência. Isso foi possível na medida em que se estabeleceu uma distância entre essa identificação e os proletários, uma desidentificação, portanto. Além disso, a noção de sujeito ou de subjetivação política está relacionada à de dano. Mas é importante salientar que o conceito de dano não tem relação com nenhuma espécie de dramaturgia de “vitimização” (RANCIÈRE, 2018, p. 53), pois faz parte da estrutura da política desde o começo.

O dano é simplesmente o modo de subjetivação no qual a verificação da igualdade assume figura política, a política existe em razão de um único universal, a igualdade, a qual assume a figura específica do dano. O dano institui *um universal singular*, um universal polêmico, *entrelaçando a apresentação da igualdade*, enquanto parte do sem-parte, *ao conflito das “partes” sociais*. (RANCIÈRE, 2018, p. 53, grifos meus).

Desse modo, a política possibilita tratar as singularidades e as particularidades de conflitos experimentados na sociedade não como situações isoladas, mas como entrelaçadas a uma dimensão que é de todos, que é da coletividade. Como afirma Rancière (2018, p. 53), “os sujeitos que o dano político põe em jogo não são entidades às quais ocorreria acidentalmente esse ou aquele dano, mas sujeitos cuja própria existência é o modo de manifestação do dano”. Essa manifestação se dá em uma cena específica, polêmica: a cena do dissenso.

Antes de falar em cena do dissenso é necessário entender que o dissenso é referido pelo autor como a racionalidade própria da política. O termo “dissenso”, como expõe Rancière (1996), não caracteriza apenas a diferença e o conflito em suas formas as mais diversas, tais como o antagonismo social, o conflito de opiniões ou as multiplicidades culturais. Trata-se de uma divisão mais profunda: “O dissenso não é a diferença dos sentimentos ou das maneiras de sentir que a política deveria respeitar. É a divisão no núcleo mesmo do mundo sensível que institui a política e sua racionalidade própria” (RANCIÈRE, 1996, p. 368). O dissenso é o conflito sobre a configuração do sensível, tendo por finalidade o “recorte do sensível, a distribuição dos espaços privados e públicos, dos assuntos de que neles se trata ou não, e dos atores que têm ou não motivos de estar aí para deles se ocupar” (RANCIÈRE, 1996, p. 373). A cena do dissenso é, assim, “uma cena de argumentação muito singular” (RANCIÈRE, 2018, p. 66) que implica uma estrutura discursiva específica. Conforme Marques e Prado (2018, p. 137), “trata-se das cenas polêmicas, nas quais não há mais uma correspondência exata entre nomes, ações, temporalidades e espacialidades”. O que há é desidentificação, distâncias. Em outros termos, as cenas do dissenso “são criadas para

tratar de um dano associado ao não cumprimento de um pressuposto de igualdade que pretensamente deveria fazer com que todos os indivíduos fossem capazes de participar de ações e atividades políticas” (MARQUES; PRADO, 2018, p. 137). Pensando a estrutura da cena, Rancière (2018, p. 65) afirma que a política “consiste em criar, em torno de um conflito singular, uma cena onde se põe em jogo a igualdade ou desigualdade dos parceiros do conflito enquanto seres falantes”. O objeto do conflito político, portanto, é “a existência de uma situação de visibilidade e de fala, e o status de validade dos protagonistas e/ou participantes nessa situação” (MARQUES; PRADO, 2018, p. 138). Uma cena do dissenso implica o reconhecimento de igualdades e desigualdades por meio de uma dedução “elementar”. Ainda, implica necessariamente a instauração de uma cena de conflito que “não é apenas a oposição de dois grupos, é a reunião conflituosa de dois mundos sensíveis” (RANCIÈRE, 1996, p. 374). Para o autor, o dissenso não é

[...] um conflito de pontos de vista nem mesmo um conflito pelo reconhecimento, mas um conflito sobre a constituição mesma do mundo comum, sobre o que nele se vê e se ouve, sobre os títulos dos que nele falam para ser ouvidos e sobre a visibilidade dos objetos que nele são designados. O dissenso não é a guerra de todos contra todos. Ele dá ensejo a situações de conflito ordenadas, a situação de discussão e de argumentação. Mas essas discussões e argumentações são de um tipo particular. Não podem ser a confrontação de parceiros já constituídos sobre a aplicação de uma regra geral a um caso particular. Com efeito, devem primeiro constituir o mundo no qual elas são argumentações. É preciso primeiro provar que há algo a argumentar, um objeto, parceiros, um mundo que contém. E é preciso prová-la na prática, ou seja, fazendo *como se* esse mundo já existisse (RANCIÈRE, 1996, p. 374, grifos do autor).

Nessas cenas polêmicas a política é experimentada pelos sujeitos por meio da “criação de formas dissensuais de expressão e comunicação que inventam modos de ser, ver e dizer, configurando novos sujeitos e novas formas de enunciação coletiva” (MARQUES; PRADO, 2018, p. 139). São elas que permitem a redistribuição dos lugares, dos objetos e atividades, bem como das imagens que formam o mundo sensível, oferecendo outras topografias possíveis.

Antes de prosseguir na distinção entre estética da política e política da estética conforme proposto no início deste tópico, é possível inferir algumas consequências aos estudos em jornalismo considerando estudos críticos que questionam o papel dos meios jornalísticos na manutenção de uma determinada ordem social *policial*. Flávia Biroli (2012), por exemplo, averiguou a hipótese de que o jornalismo promoveria o esvaziamento de conflitos fundamentais para maior pluralização da política. A autora nomeia esse papel como

sendo de um “gestor de consensos” à medida que há uma naturalização das hierarquias internas ao campo da política que funcionam como filtros a orientar a seleção de temas e atores que seriam pertinentes ao debate público. Biroli ressalta como a criação de consensos resulta no embaçamento de questões pertinentes para além do debate partidário:

A presença de discursos “consensuais” - e em muitos sentidos diluídos - sobre a pobreza e as desigualdades no debate público brasileiro, não permitindo uma identificação clara e distinta entre os grupos ou partidos políticos e sua adesão a políticas distributivas, também pode ser resultante desse tipo de atuação dos meios de comunicação no Brasil: definem-se os limites dos valores que seriam, e deveriam ser, legitimamente compartilhados, sem expor claramente em que âmbito, além do cotidiano das disputas por cargos, se definem os conflitos e as diferenças entre os atores políticos. (BIROLI, 2012, p. 139).

Nesse sentido, não se trata de pensar e expressar conflitos como simples controvérsias. Liriam Sponholz (2010) esclarece que pautas controversas têm determinadas funções nas mídias, tais como o reforço de regras sociais e morais, o estímulo a processos de aprendizado coletivo e para obtenção de conhecimento sobre questões, indivíduos e grupos. Além disso, articulam temas “que podem influenciar a cultura política e a convivência intergrupar em uma sociedade” (SPONHOLZ, 2010, p. 167). Diante disso, cabe perguntar de que modo práticas jornalísticas podem romper com a ordem social de dominação que tende a manter as hierarquias, invisibilizadora de indivíduos e grupos? Como pensar e sustentar um jornalismo promotor de uma reconfiguração do sensível que atenua as desigualdades, operando efetivamente uma política dissensual? As reflexões realizadas até aqui também ensejam questões a serem postas ao objeto de estudo desta tese: em que medida certos materiais jornalísticos que abordam histórias da ditadura promovem ou não essa reconfiguração do sensível? Que potencial estético-político tais materiais apresenta? O que esses materiais, ao trabalhar com narrativas da memória, sinalizam aos estudos em jornalismo?

A partir desses questionamentos, penso que a reflexão de Voigt direcionada à historiografia pode ser estendida ao jornalismo. As escolhas das palavras e das formas narrativas pelos historiadores já encaminham para determinadas leituras que, muitas vezes, tendem a “*reforçar uma ordem social em vez de demonstrar sua contingência*” e, assim, suas diversas possibilidades de emancipação” (VOIGT, 2019, p. 99, grifos do autor). Que escolhas em termos de escrita, de composição narrativa e empregos de palavras e imagens os jornalistas fazem para contar as histórias de resistência da ditadura? Como os universos são construídos e que divisões do sensível dão a ver? Como aparece nos livros jornalísticos a

relação entre os corpos ou corporalidades, distribuídos em lugares, ocupações e funções que lhes são atribuídas/esperadas, e o uso e circulação da palavra? Creio que essas e outras questões nortearão as análises apresentadas no capítulo três desta tese.

1.3.2 Política da estética

Retomando as relações entre estética e política propostas por Rancière, passo a expor o que podemos entender por “políticas da estética”. Vale lembrar que elas não funcionam como categorias ou conceitos separadamente. Faço esta exposição mais como um modo de experimentação e organização do pensamento. O próprio Rancière (2009) afirma que é partir da “estética da política”, da “estética primeira”, que se pode falar a questão das “práticas estéticas”. Quintana (2016) também argumenta que cabe a distinção entre “estética da política” e “política da estética” à medida que assim se abre um caminho para pensar as ações políticas. Isso não supõe assumir que todas as ações políticas sejam estéticas, ressalta a autora, ainda que, nessas ações, esteja sempre em jogo uma dimensão estética mais geral, como exposto anteriormente, nem implica dizer que as práticas artísticas sejam equivalentes a ações políticas, como veremos a seguir.

Rancière (2009, p. 17, grifos meus) entende as práticas estéticas “como *formas de visibilidade das práticas da arte, do lugar que ocupam, do que ‘fazem’* no que diz respeito *ao comum*”. Em outras palavras, as práticas estéticas correspondem aos “espaços” a partir dos quais as práticas artísticas aparecem e atuam na reconfiguração da partilha do sensível. A “política da estética” significa, então, “a forma como as práticas e formas de visibilidade da arte intervêm elas mesmas na distribuição do sensível e em sua configuração, da qual cortam espaços e tempos, sujeitos e objetos, o comum e o singular” (RANCIÈRE, 2011a, p. 35, grifos meus)⁸¹. As práticas estéticas não são assim necessariamente práticas artísticas, elas envolvem práticas artísticas, mas não apenas, lembrando que o “atravessamento” é com a política. Nessa perspectiva, as práticas artísticas são definidas como “*maneiras de fazer*” que intervêm na distribuição geral das maneiras de fazer e nas suas relações com maneiras de ser e formas de visibilidade” (RANCIÈRE, 2009, p. 17, grifos meus). É importante dizer que as reflexões de

81 Tradução minha para: “la manera en que las prácticas y las formas de la visibilidad del arte intervienen ellas mismas en el reparto de lo sensible y en su configuración, de donde recortan espacios y tiempos, sujetos y objetos, lo común y singular”.

Rancière estão voltadas ao diálogo com as práticas artísticas, mas podem ser estendidas para vários campos.

No último capítulo d’*A partilha do sensível*, o autor desfaz uma separação igualmente aborda as práticas artísticas e outras práticas. Rancière (2009) explica que, desde a *República*, há uma distinção entre a arte e o trabalho, mas no regime estético, essas práticas estão imbricadas. Em Platão, essa distinção aparece como princípio de divisão do trabalho de uma sociedade “organizada”, de modo que o fazedor de imitações é um ser duplo ao não se ater a uma ocupação, e por isso é condenado: “a exclusão do fazer de *mimesis* vai de par com a constituição de uma comunidade onde o trabalho está no ‘seu’ lugar” (RANCIÈRE, 2009, p. 65). Em Aristóteles, a arte só é assim entendida porque possui uma *teckne*: “a arte das imitações é uma técnica” (RANCIÈRE, 2009, p. 65). No regime estético esse estatuto é posto em causa, fazendo “vir à tona novamente a partilha das *ocupações* que sustenta a repartição dos domínios de atividades” (RANCIÈRE, 2009, p. 66, grifos do autor). A positividade concedida ao trabalho, isto é, sua valorização como forma de afetividade comum do pensamento e da comunidade – o que aparece em Schiller ao assinalar a partilha política – possibilita pensá-lo como arte, compreendendo se a obra é parte da produção e não apenas fabricação. Mas isso é possível porque a arte é também pensada de modo diferente, não apenas como técnica, mas como produção, “processo de efetuação material e de uma apresentação de si do sentido da comunidade” (RANCIÈRE, 2009, p. 67). Este é o princípio de uma partilha do sensível que une “num mesmo conceito os termos tradicionalmente opostos da atividade fabricante da visibilidade. [...] Produzir, une ao ato de fabricar o de tornar visível, definindo uma nova relação entre o *fazer* e o *ver*” (RANCIÈRE, 2009, p. 67, grifos do autor). Essa forma distinta de pensar a arte valoriza o trabalho e também permite à arte ser valorizada como trabalho. Por isso, o autor conclui que “qualquer que seja a especificidade dos circuitos econômicos nos quais se inserem, as práticas artísticas não constituem ‘uma exceção’ às outras práticas. Elas representam e reconfiguram as partilhas dessas atividades” (RANCIÈRE, 2009, p. 69). Elas mostram e reconfiguram uma partilha do sensível, o modo como se dá a divisão das ocupações, inscrevendo no mundo sensível uma ordem política a partir da qual se desenvolvem atividades (ocupações) não artísticas.

Em outro texto, Rancière (2011a) argumenta que a relação entre arte e política não deve ser pensada em si mesma, senão, pelo fato de envolverem a presença de corpos em espaços e tempos específicos:

[...] arte e política não são duas realidades permanentes e separadas sobre as quais seria uma questão de perguntar se elas deveriam ser colocadas em relação. São duas formas de divisão do sensível dependentes, ambos, de um regime específico de identificação. Nem sempre há política, embora haja sempre formas de poder. Da mesma forma, nem sempre há arte, mesmo que haja sempre poesia, pintura, escultura, música, teatro ou dança. (RANCIÈRE, 2011a, p. 34-35)⁸².

Rancière salienta o potencial de politicidade da arte, isto é, sua capacidade de atuar na reconfiguração do sensível. O que não significa que toda prática artística é necessariamente política, assim como nem todo exercício de poder é político.

Pensar em política da estética envolve, por outro lado, pensar a arte e sua imbricação com outras práticas, como o jornalismo. É possível, nesse sentido, pensar a dimensão estética do jornalismo. Ora, a arte intervém desde sempre nas maneiras de fazer e ser jornalismo, nas maneiras de ser jornalista e nas formas de visibilidade dessas maneiras. Em meu entendimento, não é possível falar de jornalismo como algo separado da arte. Há um imbricamento que lhe é constitutivo. Por conseguinte, o jornalismo se constitui ele próprio como uma prática artística e política à medida que se realiza como uma “maneira de fazer” que intervém na distribuição dos corpos em lugares e ocupações, na relação entre visibilidades e invisibilidades. Nesse sentido, é possível então de uma “política da estética jornalística”, estendendo essas considerações aos estudos em jornalismo a partir de algumas interrogantes: como opera uma política da estética jornalística? De que modo falar de uma política da estética e uma estética da política em jornalismo? Ainda, considerado que a política é, na concepção de Rancière (2018), uma atividade fundamental à instituição do *demos*, da democracia, cabe perguntar: há democracia no jornalismo? E, focalizando o objeto de estudo desta tese: em que medida é possível relacionar a apropriação, a mobilização e/ou a construção de narrativas de memória referentes à ditadura brasileira pelo jornalismo a uma estética da política e/ou a uma política da estética? Essas questões estimulam a pensar o próprio conceito de narrativas da memória, bem como explorar as manifestações jornalísticas relacionadas ao tema, aspectos que são explorados nos próximos capítulos.

82 Tradução minha para: “arte y política no son dos realidades permanentes y separadas acerca de las cuales se trataría de preguntar si deben ser puestas en relación. Son dos formas de división de lo sensible dependientes, tanto una como la otra, de un régimen específico de identificación. No siempre hay política, aunque haya siempre formas de poder. De la misma manera, no siempre hay arte, incluso si hay siempre poesía, pintura, escultura, música, teatro o danza”.

CAPÍTULO 2 – NARRATIVAS DA MEMÓRIA: UM PERCURSO DO BIOGRÁFICO ÀS FICÇÕES DOCUMENTAIS

No senso comum, a memória tende a ser vista como um fenômeno fundamentalmente individual, relacionado à experiência empírica que todo ser humano tem ao lembrar-se ou esquecer-se de algo que já ocorreu. Tanto a lembrança quanto o esquecimento parecem ser formados por sentimentos e sensações subjetivas, associados à mente e ao que cada um sente ou percebe no seu próprio âmago. Embora essa visão restrita tenha permeado debates científicos durante muito tempo, estudos contemporâneos da memória a compreendem como um fenômeno de múltiplas dimensões, complexo e transdisciplinar por excelência⁸³. Pesquisadores de várias áreas apontam um crescente movimento em direção à memória, desde a década de 1980, com particular interesse pelas suas dimensões social, coletiva e histórica.

Neste capítulo, são apresentadas abordagens teóricas a partir das quais se pode compreender a noção de “narrativas da memória” e que dão ênfase às dimensões sócio-histórica e cultural da memória. Os movimentos afetivos denotam encontros e desencontros. São resultantes dos embates, das dificuldades e escolhas que se deram nesse percurso a fim de compreender como se estabelecem as relações entre memória e jornalismo e as possibilidades de se pensar modos de contar histórias. O primeiro movimento envolve a ideia de inscrição da memória no “espaço biográfico” (ARFUCH, 2010), retomando estudos no âmbito da crítica literária, da história e da comunicação/do jornalismo, interfaces mais evidentes na produção biográfica. Relações mais gerais entre memória e história são focalizadas, num segundo movimento, considerando abordagens mais clássicas, como de Jacques Le Goff (2003) e Aleida Asmann (2012), e perspectivas da história oral. Nos movimentos seguintes, procuro desenvolver a ideia de memória como narrativa, levando em conta as considerações de Jacques Rancière (2009; 2014) sobre a relação entre história e literatura, bem como sobre a construção de memória no cinema documentário. As relações entre jornalismo e memória são pensadas na sequência, a partir de um conjunto de textos que também salientam a dimensão

83 O historiador francês Jacques Le Goff (2003) observa que o entendimento preponderante no campo científico global da década de 1970, por exemplo, era da memória como uma característica humana que remete a um conjunto de funções psíquicas do indivíduo que possibilita conservar, atualizar ou representar informações ou impressões passadas. Essa perspectiva teria sido estimulada pelos movimentos sociais, políticos e culturais que ocorreram na Europa a partir dos séculos XVII e XVIII, incluindo as históricas revoluções políticas e industriais que adentram o século XIX, e o crescente desenvolvimento tecnológico que marcaram esses períodos. Tais movimentos teriam provocado deslocamentos em relação aos estudos da memória, tornando-os mais restritos às neurociências (neuropsicologia, psicanálise, neurologia, neurofisiologia etc.).

narrativa do jornalismo, com destaque para o trabalho de Cremilda Medina (2003; 2006; 2014).

2.1 NARRATIVAS DA MEMÓRIA NO UNIVERSO BIOGRÁFICO

Em primeira instância, o termo “biográfico” remete, segundo Leonor Arfuch (2010),

[...] a um universo de gêneros discursivos consagrados que tentam apreender a *qualidade evanescente da vida* opondo à repetição cansativa dos dias, aos desfalecimentos da memória, *o registro minucioso do acontecer, o relato das vicissitudes ou a nota fulgurante da vivência, capaz de iluminar o instante e a totalidade*. Biografias, autobiografias, confissões, memórias, diários íntimos, correspondências dão conta, há pouco mais de dois séculos, dessa obsessão por deixar impressões, rastros, inscrições, dessa ênfase na singularidade, que é ao mesmo tempo busca de transcendência. (ARFUCH, 2010, p. 15, grifos meus).

A autora investiga como se configuram esses relatos no contexto da cultura contemporânea, observando dois espaços específicos: o midiático, das indústrias culturais, e o das ciências sociais, da pesquisa acadêmica. No primeiro, ela observa que “a lógica informativa do ‘isso aconteceu’, aplicável a todo registro, fez da *vida* – e, conseqüentemente, da *própria* experiência – um núcleo essencial de tematização”. (ARFUCH, 2010, p. 15, grifos meus). As ciências sociais, como observa a autora, também se voltam, com mais frequência, para a voz e o testemunho dos sujeitos, dotando de corpo a figura do “ator social”. Métodos biográficos, relatos de vida, entrevistas em profundidade são utilizados nesse campo de pesquisa, delineando uma cartografia da trajetória individual em busca de seus destaques coletivos. Arfuch entende que a expansão do biográfico está para além de seus usos funcionais e estratégias de mercado. Trata-se, antes, da expressão de “uma tonalidade particular da subjetividade contemporânea” (ARFUCH, 2010, p. 16). Por isso a autora enfatiza que o “algo a mais” não seria a diferença entre os gêneros discursivos do biográfico, mas sua coexistência, isto é:

Aquilo comum que une as formas canonizadas e hierarquizadas a produtos estereotípicos da cultura de massas. O que transcende o “gosto” definido por parâmetros sociológicos ou estéticos e produz uma resposta compartilhada. O que leva repetidamente a recomençar o relato de uma vida (minucioso, fragmentário, caótico, pouco importa seu modo) diante do próprio desdobramento especular: *o relato de todos. O que constitui a ordem do relato – da vida – e sua criação*

narrativa, esse “passar a limpo” a própria história, que nunca se termina de contar. (ARFUCH, 2010, p. 16, grifos meus)⁸⁴.

Por considerar o “*espaço biográfico* como horizonte de inteligibilidade e não mera somatória de gêneros já conformados em outro lugar” (ARFUCH, 2010, p. 16), a autora buscou operar, em sua pesquisa – que se apoia na análise do discurso –, com tramas de intertextualidades, recorrências, heterogeneidade e hibridações, deslocamentos e “migrâncias” (de um campo a outro). Tendo como foco de análise o gênero da entrevista – por considerá-la o gênero predominante na comunicação midiática – e questões sobre a instauração da privacidade como interesse prioritário da vida, bem como a questão do privado contraposto ao caráter “multifacetário” das “outras maneiras de narrar” (ARFUCH, 2010, p. 20), as quais não deixam de estar em diálogo com gêneros canônicos do biográfico.

A autora considerou que tais narrativas eram significativas também pela simultaneidade de formas, escritas ou audiovisuais, pela versatilidade de procedimentos, no âmbito de gêneros canônicos ou mesmo “fora do gênero” (ROBIN, 1996 apud ARFUCH, 2010, p. 21)⁸⁵: “Narrativas do eu ao mesmo tempo divergentes e complementares” (ARFUCH, 2010, p. 21). Nesse sentido, o espaço biográfico significa para ela “uma espacialização”, um território no qual confluem “num dado momento formas dissimilares, suscetíveis de serem consideradas numa interdiscursividade sintomática, por si só significantes, mas sem renunciar a uma temporalização, a uma busca de heranças e genealogias, a postular relações de *presença e ausência*” (ARFUCH, 2010, p. 22, grifos da autora).

Embora a autora adote como ponto de partida um referencial teórico distinto desta pesquisa, considerações de seus estudos interessam a esta tese tanto pela indicação de um território mais amplo no qual circulam as narrativas da memória, quanto pela interrogação que propõe no sentido de pensar se registros do biográfico na cena contemporânea constituiriam apenas banalização das histórias de vida ou convocação da experiência humana. Pensando o objeto de pesquisa desta tese, tais considerações levam-me a perguntar: como se dá a ver o sujeito nessas narrativas? Ou melhor, como se constituem as subjetividades nos livros jornalísticos sobre histórias da resistência à ditadura?

84 O termo “estética” empregado pela autora nesta passagem não tem nada a ver com o modo como a estética é trabalhada por Rancière. Refere-se a uma interpretação da estética que, de certa maneira, é contraposta pelo pensamento do filósofo.

85 Nota da autora: “Identidad, memoria, relato. La imposible narración de si mismo. Buenos Aires: Facultad de Ciencias Sociales/CBC, 1996. (Cuadernos de Posgrado)” (ARFUCH, 2010, p. 21).

No campo da crítica literária, o “discurso memorialístico” corresponde a uma das vertentes tradicionais na literatura brasileira que aponta o caráter ficcional que se vincula às narrativas da memória ou narrativas autobiográficas⁸⁶.

Em *Corpos escritos*, por exemplo, Wander Miranda (2009) debate as relações de convergência e divergência entre o discurso ficcional, o discurso autobiográfico e o discurso histórico a partir das obras de Graciliano Ramos e de Silviano Santiago. Fazendo um cotejamento entre *Memórias do Cárcere*, de Graciliano, escrito nos anos 1930 durante a ditadura do Estado Novo, e *Em liberdade*, de Silviano, na década de 1960, em plena ditadura brasileira, o autor mostra como o trabalho de memória presente na obra de Graciliano repercute nas camadas de escrita sobrepostas que constitui o texto de Silviano. Miranda (2009) parte de uma concepção de autobiografia ou narrativas da memória que tem como base os contributos de Philippe Lejeune (2008) a respeito do “pacto autobiográfico”. Em artigo escrito durante o doutorado (OLIVEIRA; RAMOS, 2014), observamos que a noção de Lejeune é ressignificada por Arfuch (2010) na formulação da noção de “espaço biográfico”.

O percurso teórico de Lejeune, entretanto, o leva a novas reflexões. Em seus últimos escritos, especialmente no ensaio “Um ‘jê’ de pistas”, Lejeune (2015) admite que a subjetividade se constitui sempre de modo aberto, múltiplo, um “*je*” (eu/jogo)⁸⁷. Desse modo,

Tanto na autobiografia quanto no romance autobiográfico, o narrador-personagem é sempre uma construção que inclui a invenção. Esse aspecto ficará mais evidente nos últimos estudos de Lejeune, quando o autor estuda outras formas autobiográficas e narrativas “ordinárias”. Isso se torna perceptível inclusive no modo como ele descreve sua trajetória teórica, mostrando um estilo cada vez mais metafórico e subjetivo. (OLIVEIRA; RAMOS, 2014, p. 215).

86 Tento abordar essa tradição a partir de manifestações empíricas no último tópico deste capítulo. Entre outras referências, destaque: BOSI, Alfredo. *Literatura e resistência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

87 Em nosso artigo, salientamos que, desde a década de 1970, Lejeune (2008) procurou constituir um inventário e entender o funcionamento de textos autobiográficos na França, criando a noção de “pacto autobiográfico”. Posteriormente, o autor tentou estabelecer as bases teóricas para a legitimação do gênero, publicando o ensaio “O pacto autobiográfico”, no qual propôs abordar a autobiografia a partir do ângulo da recepção, com intuito de esclarecer as problemáticas derivadas das clássicas discussões sobre as relações entre biografia e autobiografia, romance e autobiografia, que ele buscou então distinguir. Lejeune trata em um primeiro momento de questões relacionadas à forma da linguagem, ao assunto tratado, à situação do autor e à posição do narrador. Posteriormente, problematiza a identidade entre autor e narrador-personagem, fazendo uma discussão sobre a importância do nome próprio. No trabalho, lembramos de *Roland Barthes por Roland Barthes*, publicado em 1975, onde o teórico francês propõe uma reflexão sobre o nome próprio que estabelece um diálogo com as afirmações de Lejeune. Em reflexões posteriores, Lejeune (2008) chegará à constatação de que a escrita autobiográfica possibilita, no enunciado, a construção discursiva do sujeito. (OLIVEIRA; RAMOS, 2014).

Em outro texto de autocritica e revisão teórica, o autor afirma: “Hoje, sei que transformar sua vida em narrativa é simplesmente viver. Somos homens (sic) narrativas” (LEJEUNE, 2008, p. 74). Essa reflexão dialoga especialmente com a abordagem de Eneida Maria de Souza que, no ensaio “Biografar é metaforizar o real”, interroga: “Falar do outro, resgatar sua memória, não seria ainda distinta maneira de narrar a si próprio?” (SOUZA, 2011, p. 53). Ao analisar o documentário *Santiago*, de João Moreira Salles, publicado em 2007, a autora procura “discutir a construção de relatos biográficos sobre personagens que exercem a memória e a escrita como forma de sobrevivência” (SOUZA, 2011, p. 53). Para a pesquisadora, os procedimentos metalinguísticos utilizados no documentário reforçam e justificam a realização de um filme biográfico, desvinculando-se do propósito de desvendamentos de segredos, revelações espetaculares que seriam característicos da escrita e mídia jornalística. Nesse sentido, escreve Eneida Souza (2011, p. 54), “metaforizar o real significa considerar tanto os fatos quanto as ações praticadas pela pessoa biografada como possibilidade de inserção na esfera ficcional”.

Em um amplo estudo histórico sobre a trajetória do gênero biográfico, François Dosse (2015) salienta a abertura trazida pelo romance na escrita de biografias. De modo particular, duas obras influenciaram o biografismo no final do século XVIII: *Vidas dos poetas ingleses*, do inglês Samuel Johnson, que é uma coletânea de biografias aliada a uma crítica literária, e *A vida de Samuel Johnson*, do escocês James Boswell, que escreveu a biografia de seu contemporâneo biógrafo. Esta última é considerada a mais completa e inovadora biografia de todos os tempos, como afirma Sérgio Vilas-Boas (2002, p. 27): “Para muitos acadêmicos e ficcionistas, o texto de James Boswell é o divisor de águas entre as formas antiga e moderna de escrever biografia”. Segundo Dosse (2015, p. 61), Boswell estabeleceu a “biografia à moda anglo-saxônica”, consagrada pela forte ancoragem no factual e pelas configurações e disposições múltiplas na forma de abordar a personagem e narrar sua vida. Já Johnson defendia que o biógrafo deve descrever minuciosamente o dia a dia de uma vida, inclusive nos detalhes mais cotidianos, pois seriam estes elementos que contribuem para revelar o caráter do biografado (DOSSE, 2015). Seguindo tais ideias, Boswell acompanhou seu amigo durante vinte anos, registrando todos os detalhes e idiossincrasias. O farto material acumulado lhe possibilitou construir uma “crônica do testemunho”, nos termos de Dosse (2015), com firme intenção de mostrar a essência de seu biografado e a sua vida em toda a sua autenticidade.

Biografias e críticas do biográfico desenvolvidas por Virginia Woolf e Lyttons Strachey, entre outros escritores e críticos, marcaram a renovação de um gênero cada vez mais entrecruzado pela literatura, psicanálise, sociologia, antropologia e outros saberes. As obras de Strachey, *Vitorianos eminentes*, publicada em 1918, e *A Rainha Vitória*, em 1921, dedicado à Virgínia Woolf, inauguraram uma abordagem crítica às tradições literárias, políticas e sociais da “Era Vitoriana”, as quais se caracterizavam pelo rigor formal e moral, sobretudo na biografia. Nos trabalhos de Woolf, a biografia seria levada ao máximo da tensão entre realidade e ficção⁸⁸. Nesse processo, as biografias começaram a abandonar a estrutura das rotinas de fatos e datas, rompendo com intenções moralistas, glorificantes ou tipologizantes de biografias anteriores que seguiam, na Inglaterra, o modelo vitoriano⁸⁹. Esses dois escritores se opuseram a esse modelo do biográfico, dominante naquele país durante o século XIX, de fortes conotações moralistas e voltadas à edificação das personagens. “Finalmente era possível dizer a verdade a respeito do morto”, escreve Woolf (2012-2013, p. 202) à época. O novo modelo de biografia que essa autora estabeleceu é marcado pelo recurso à ficcionalidade direcionado à construção da personalidade das personagens, pela ironia e fluidez textual. Strachey e Woolf distanciaram-se assim das pretensões de objetividade, totalidade e exaustividade até então defendidas pelos biógrafos ingleses. E defenderam, sobretudo, a liberdade do biógrafo e o direito de julgamento na elaboração da narrativa.

Diferentemente de Woolf, que faz uma trajetória de escrita biográfica inicialmente mais apoiada na ficção, Strachey fez um percurso inverso, sustentando uma narrativa apoiada mais em documentos e fatos reais do que na criação do autor⁹⁰. É *Rainha Vitória* que tornará Strachey famoso na história da biografia. Procurando desconstruir o mito da soberana, “ele tratou a biografia como um ofício” (WOOLF, 2012-2013, p. 203), como analisou a própria autora em seu ensaio *The Art of Biography*, publicado à época. Analisando os trabalhos de Strachey, Woolf lança novas diretrizes para a escrita biográfica, enfatizando que apesar desse

88 Além de uma vasta e notável bibliografia que inclui livros de romances, ensaios, teatros, contos, traduções e prefácios, Virginia Woolf escreveu três livros biográficos: *Orlando: uma biografia*, publicado em 1928; *Flush: uma biografia*, em 1933; e *Roger Fry: a biography*, em 1940. Os dois primeiros são narrativas romanescas, pelo caráter ficcional (e inusitado) que a autora atribui aos personagens, e o último segue a dimensão propriamente biográfica da vida atestada. Dentro do universo biográfico ela escreveu ainda cartas e diários que foram publicados após a sua morte, em 1941.

89 Outro biógrafo que se constitui referência da época é o escritor austríaco Stephan Zweig que, também marcado pelo advento da psicanálise, escreveu biografias que abalaram imagens convencionais de algumas grandes figuras da história e da literatura, como o escritor Balzac, Erasmo, Maria Antonieta e outras.

90 A partir de *Eminentes Vitorianos*, uma coleção com quatro perfis de personalidades da época, publicada em 1918, passando por *Rainha Vitória*, biografia dedicada à Virgínia Woolf, publicada em 1921, e *Elizabeth and Essex*, em 1928.

escritor ter ficado estrito ao mundo dos fatos, “usou o poder que tem o biógrafo de selecionar e de relacionar informações” (WOOLF, 2012-2013, p. 203), o que lhe teria garantido êxito. Nesta biografia, a figura da rainha é desmistificada, pois o autor não se presta a escrever elogios, traçando um perfil mais humanizado, mais próximo da realidade.

2.1.1 Histórias de vida na história

No campo histórico, as narrativas da memória também são relacionadas ao universo do biográfico, mas não apenas. Elas se relacionam também com pesquisas históricas mais amplas e ainda com diversas abordagens e reflexões filosóficas sobre a escrita da história. Nesse sentido, destaco o trabalho de historiadores, escritores e outros intelectuais que buscaram refletir sobre as transformações do gênero biográfico ao longo do tempo e seus usos na história e em outros domínios.

Segundo o historiador François Dosse (2015), a palavra “biografia” tem origem etimológica em dois vocábulos gregos: *bíos* (ou de vida sua, em latim), que significa vida ou também “maneiras de viver”, e *gráphein* (em latim, *graphia*) que designa a ação de gravar, desenhar, escrever ou descrever. Nesse sentido, pode ser entendida como o registro da história de uma vida ou das maneiras de viver, tanto no suporte da escrita, da oralidade ou da imagem. Apesar dessa origem, os antigos não utilizavam a palavra “biografia” para se referir a essa tradição discursiva, mas sim os vocábulos *bios* e *encomium* (elogio ou epigrama fúnebre).

Dosse (2015) afirma que o caráter híbrido do gênero biográfico situa-se na tensão constante entre as dimensões histórica (e regras da *mimesis* consideradas na produção do relato historiográfico) e ficcional (sustentada pelo polo imaginativo de quem conta). Segundo o autor, pode-se considerar que a forma por excelência do gênero é a biografia, pois esta ocupa um lugar central no desenvolvimento de narrativas biográficas e permite uma compreensão histórica de transformação desse universo discursivo, já que a própria palavra “biografia” nomeia o gênero ao mesmo tempo em que indica o que é o biográfico.

A propósito de uma categorização ou periodização temática e cronológica para o gênero, Dosse (2015) definiu três “idades históricas” da biografia: a heroica, a modal e a hermenêutica⁹¹. Segundo o autor, estas idades funcionam como modalidades que se

91 Na proposta deste autor, as idades não são períodos sucessivos, ou seja, uma idade não extingue a outra: “veremos claramente que os três tipos de tratamento da biografia podem combinar-se e aparecer no curso de um mesmo período” (DOSSE, 2015, p. 13). Portanto, são modalidades que coexistem. Outras periodizações foram elaboradas. Ver: ORTEGA, Exequiel Cesar. *História de la biografía*. Buenos Aires: Libreria y

desdobram em outras formas de abordagem conforme o tratamento dado ao biografado, podendo caracterizar ou não tipologias distintas. Assim, a primeira idade abarca a evolução de um gênero voltado ao culto do herói, englobando, dentre outros: relatos biográficos fúnebres que na Antiguidade tinham a mesma finalidade da história tal como descrita por Heródoto, isto é, de preservação da memória; hagiografias – biografias de santos –, romances de cavalaria e outras narrativas romanceadas a constituir o biográfico no período do medievo e do Renascimento⁹²; biografias centradas em um novo perfil do herói que se dá a partir do século XVIII, funcionando como um “processo de laicização da memória” (BONNET, 1998 apud DOSSE, 2015, p. 166), isto é, a busca pela imortalização de méritos pessoais com tendência à universalidade, ao coletivo. Há uma mudança de registro do biográfico no século XIX, quando muitas vidas passam a ser repertoriadas e homenageadas pelo êxito na trajetória e notoriedade que atingiram em sua área de competência. O culto ao herói não deixa de existir, mas, de modo geral, os historiadores do período não cultivaram o gênero, relegando-o aos jornalistas, a raros historiadores românticos ou liberais e a alguns escritores⁹³.

A “idade modal” da biografia, segundo Dosse (2015), engloba algumas das transformações modernas do gênero que ocorrem a partir do surgimento do romance⁹⁴. Em texto de 1989, o historiador Giovanni Levi (2006) observa que muitas dúvidas em relação às possibilidades e limites da biografia remetem a esse “período”. Nas obras literárias e autobiográficas classificadas nessa categoria histórica, é notável, segundo o autor, a construção de personagens que não possuem um caráter uno e histórias de vida que não se desenvolvem em um itinerário linear, coerente e determinado⁹⁵. Pelo contrário, são

Editorial El Ateneo, 1945; MADELÉNAT, Daniel. *La biographie*. Paris: Presses Universitaires de France, 1984.

92 De acordo com Dosse (2015, p. 153), nesses modelos, “a relação com a realidade histórica em vista permanece marcada ao mesmo tempo por uma evocação daquilo que impressionou a memória coletiva e pela imaginação do autor”.

93 A biografia era vista como um parente pobre da história e os historiadores que se afirmavam biógrafos eram desdenhados no cenário intelectual da época. Os jornalistas eram considerados tanto pelos historiadores “eruditos” como pela grande maioria dos escritores, como profissionais “menores”. Essa visão alimentou uma discussão que até hoje não está bem resolvida para aqueles que consideram que o jornalismo não cumpre requisitos que poderiam colocá-lo ao lado dessas disciplinas.

94 Nesse contexto, as narrativas biográficas se diversificam ainda mais em termos de gênero e forma de narrar com a publicação de *Confissões*, de Rousseau, em 1782, inaugurando a autobiografia. Seu modelo é considerado clássico não apenas por ter inaugurado, mas também por ter fixado uma narrativa capaz de transgredir as definições vigentes, ao realçar aspectos psicológicos e a utilizar mecanismos ficcionais até então ausentes nas chamadas escritas de si.

95 Tais como *A vida e opiniões de Tristram Shandy*, de Sterne, e em *Jacques o fatalista*, de Diderot.

construídas imagens que denotam biografados de perfis complexos, contraditórios, com caráter, opiniões e atitudes em perpétua formação. Para Levi (2006), nesse tipo de biografia, a singularidade do percurso do biografado fica em segundo plano em favor de uma perspectiva mais ampla.

As dúvidas e tensões sobre a possibilidade ou não de escrever a história de uma vida ressurgem, no final do século XX, quando se verifica o uso ambíguo da biografia. Além disso, de acordo com Levi (2006), historiadores e cientistas sociais começaram a questionar os modelos (paradigmas) interpretativos aplicados ao mundo social. Em alguns casos, na observação do historiador, a biografia é utilizada para sublinhar a irredutibilidade dos indivíduos e seus comportamentos com base em experiências vividas, ao passo que, em outras iniciativas, ela serve para provar hipóteses relacionadas a práticas e regras sociais gerais. Levi argumenta que a maioria dos problemas na historiografia em relação à biografia diz respeito a questões metodológicas. Uma em especial é a relação entre história e narrativa em função da transmissão de técnicas da literatura à historiografia. Ressalta que os esquemas biográficos e modelos comportados pela literatura influenciaram amplamente os historiadores, ainda que de forma mais indireta, suscitando problemas e obstáculos muitas vezes intransponíveis, como por exemplo, a dificuldade de comprovar, com documentos, atos e pensamentos da vida cotidiana, o caráter fragmentário de identidades, etc⁹⁶. Mas essa não seria a única nem a principal dificuldade:

Em muitos casos, as distorções mais gritantes se devem ao fato de que nós, como historiadores, imaginamos que os atores históricos obedecem a um modelo de racionalidade anacrônico e limitado. Seguindo uma tradição biográfica estabelecida e a própria retórica de nossa disciplina, contentamo-nos com modelos que associam uma cronologia ordenada, uma personalidade coerente e estável, ações sem inércia e decisões sem incertezas. (LEVI, 2006, p. 169).

“A ilusão biográfica” denunciada por Pierre Bourdieu (2006), em ensaio com título homônimo publicado em 1986, corrobora com a crítica que Levi lança aos historiadores, quase ao final de 1980. Ao romper com a linearidade histórica, o romance se contrapõe a perspectiva tradicional do discurso biográfico como história coerente e totalizante, apontando várias descobertas em relação ao real. Bourdieu (2006) ressalta que o abandono da estrutura linear do romance ocorreu no mesmo período em que se passou a questionar a ideia de que a

96 A literatura oitocentista reúne um conjunto de renomados escritores, entre eles Goethe, Vitor Hugo, Balzac, Dostoiévski, Flaubert, Tolstói, entre outros – alguns expoentes do Realismo, outros do Romantismo e outros ainda ligados aos dois movimentos. Muitos deles também escreveram autobiografias, como Goethe, autor de *Fora de minha vida: poesia e verdade* indicando já no título desta a mistura entre ficção e verdade.

vida deveria ser entendida como uma existência dotada de sentido, tanto em termos de direção quanto de significação. Com esse debate, a consciência da dissociação entre personagem e a percepção de si veio à tona e intensificou-se com a extrema fragmentação da biografia individual – caracterizada pela constante variação de tempos, pelos retornos e o caráter contraditório dos pensamentos e linguagem dos personagens. É por isso que Levi (2006) propõe a relação entre biografia e contexto ao falar dos usos da biografia. Segundo o autor, a biografia manteve sua especificidade, mas a época e o meio, com as ambiências que possuem, passaram a ser valorizados como fatores que, caracterizando a atmosfera social, explicariam a singularidade das trajetórias.

O contexto teria, entretanto, duas funções nessas biografias, segundo Levi (2006). Por um lado, permitiria compreender trajetórias individuais que, a primeira vista, parecem inexplicáveis e desconcertantes, normalizando comportamentos e condutas como típicos de um grupo em determinada época. O autor afirma que “não se trata de reduzir as condutas a comportamentos-tipo, mas de interpretar as vicissitudes biográficas à luz de um contexto que as torne possíveis e, logo, normais” (LEVI, 2006, p. 176). Por outro lado, quando não há documentação direta sobre uma trajetória individual, o contexto preenche as lacunas, permitindo fazer comparações com outras pessoas cuja vida, independente do motivo, apresenta alguma semelhança com o biografado. Para Dosse (2015, p. 222), “essas biografias ilustrativas, enraizadas num mundo que lhes explica o trajeto, têm o mérito de conservar a tensão, própria da história, entre a coerência de um destino individual e sua ancoragem na sociedade”. Os dois historiadores reconhecem os limites dessa abordagem. Nesse sentido, Levi (2006, p. 176) destaca que “o contexto é frequentemente apresentado como algo rígido, coerente, e que ele serve de pano de fundo imóvel para explicar a biografia. As trajetórias individuais estão arraigadas em um contexto, mas não agem sobre ele, não o modificam”. O historiador lembra que as biografias modais não são necessariamente biografias verídicas, mas muito mais uma utilização de dados biográficos para fins “prosopográficos”, isto é, para ilustrar características típicas de determinado grupo social, em certa época e lugar⁹⁷.

A explosão de narrativas biográficas no mundo contemporâneo viria a constituir o que Dosse (2015) definiu como “idade hermenêutica” do gênero biográfico. As dúvidas em relação à possibilidade do biográfico se intensificam e o novo modelo enfrenta um cenário de

97 Segundo Levi (2006, p. 175), “as biografias individuais só servem para ilustrar formas típicas de comportamento ou status; na verdade, a biografia não é, nesse caso, a de uma pessoa singular e sim a de um indivíduo que concentra todas as características de um grupo”.

tensões: a necessidade de reavaliação do conhecimento diante das descobertas do inconsciente; a necessidade de adequação aos preceitos de objetividade do discurso científico, para garantir a autenticidade; a construção ficcional do biográfico. Interrogações sobre o estatuto da representação literária também emergem e se aprofundam com a crítica e o avizinhamento com o romance. Mesmo com tantas críticas e meio hostil, a biografia modifica-se, reconfigura-se, expande-se. Suas finalidades e gêneros, os modos de abordagem, e sua ancoragem navegam e se banham nas águas discursivas da ficção e dos contratos de verdade próprios da história e do jornalismo. As relações entre biógrafo e biografado são colocadas em evidência, renovando o interesse pelo biográfico no campo historiográfico.

O diálogo com outros campos leva ao desenvolvimento de narrativas biográficas que enfatizam o sujeito e os processos de transformações das subjetividades, caracterizando uma transformação do gênero num sentido mais reflexivo (DOSSE, 2015). Nessa perspectiva, o sujeito é tomado como uma unidade dominada como singular e, ao mesmo tempo, entidade diversa, plural. A desconstrução da imagem do herói e da vida exemplar ou sagrada, construídas com zelo e ponderações que se prestavam à identificação, abre espaço para o surgimento de construções multifacetadas, paradoxais. O autor destaca assim as narrativas biográficas centradas em categorias como “*vidobra*”, que tratam de biografias de escritores, de pretensão totalizante, coletivas, políticas e intelectuais, entre outras, que envolvem questões das subjetividades.

Do retorno ao sujeito à revalorização da escrita biográfica em todas as ciências humanas a partir da década de 1980, alguns empreendimentos são destacados por Dosse (2015), tais como *O idiota da família* escrita por Jean-Paul Sartre a propósito de Flaubert. Segundo o historiador, esta obra, publicada em três volumes no início dos anos 1970, operou uma circularidade em torno das escritas de Flaubert, de outros escritores e do próprio Sartre que, dessa maneira, “escreve-se a si mesmo e postula, então, uma onisciência que lhe permite testar suas hipóteses hermenêuticas” (DOSSE, 2015, p. 240). A abordagem existencialista da biografia é assim voltada à compreensão do processo de constituição do sujeito. Em sua abordagem, Sartre “concebe o biografado não como simples indivíduo, mas como um ‘universal singular’” (DOSSE, 2015, p. 233), isto é, uma entidade que se realiza pela relação dialética entre a liberdade e os fatores que determinam o vivido, efetivado no cruzamento da história pessoal com a história geral de uma época. O sujeito assim concebido permite a compreensão da realidade humana em sua complexidade histórica. A perspectiva biográfica de Sartre caminha em direção à biografia total, embora a ontologia sartreana explique a

impossibilidade de chegar a um sentido essencial e uma totalidade cristalizada. As contribuições deste filósofo “no resgate de um percurso biográfico, contemplado do ponto de vista reflexivo, que valoriza a travessia do vivido do sujeito” (DOSSE, 2015, p. 239), ilustram o retorno ao sujeito e a possibilidade de utilização unificada das diversas ciências humanas, sem privilégio de qualquer uma delas. Com a biografia de Flaubert, Sartre sugere uma biografia total, unitária, mas que justamente por estar inacabada mostra a sua aporia: “Como se pode, de longe, reconstituir a totalidade a partir de fragmentos de informação, de traços parciais?”, interroga Dosse (2015, p. 245).

Outro caso é *Saint Louis*, biografia de Luís IX escrita por Jacques Le Goff e publicada em 1996. Nela, o mito do rei é desconstruído para reencontrar, a partir da imagem real, a figura do rei e do santo no século XIII. Segundo Dosse (2015, p. 276), esse trabalho coloca a biografia à prova do imaginário à medida que desconstrói seu objeto para reconstruí-lo em seguida em uma nova configuração de sentido, ultrapassando assim “o nível estrito da restituição de fatos atestados por arquivos”. Embora essa narrativa biográfica possa ser considerada uma espécie de antibiografia, tendo em vista a filiação de seu autor à escola dos *Annales*, para Dosse, é inegável a contribuição de Le Goff à renovação do gênero biográfico⁹⁸. Ao questionar a existência mesmo do rei, procurando confrontar os diversos locais de produção de memória e imagem de uma lenda edificante, um rei santo, Le Goff mostra como o rei é canonizado não tanto por seus feitos, mas pelo trabalho dos hagiógrafos da época. Ao final da obra, reflete ainda sobre a relação entre biógrafo e biografado, “evocando o distanciamento necessário entre sujeito e historiador, o zelo pela objetividade, afirmando ainda que a forma de implicação do historiador provoca, ao fim de certo tempo, empatia com a personagem” (DOSSE, 2015, p. 281).

As biografias escritas por Sartre e Le Goff são, conforme Dosse, de pretensão totalizante, pois tomam o indivíduo como uma “unidade dominada pelo singular” conseguindo, porém, subverter essa tendência à totalização pelas lógicas inovadoras que adotam. A superação da tendência totalizante e a interlocução com outros saberes abrem às narrativas biográficas a possibilidade de tratar de identidades plurais que antes não eram abarcadas pelo campo histórico.

A partir disso é que a perspectiva historiográfica passa a valorizar os “anônimos da história” (DOSSE, 2015), segundo uma abordagem que pode ser ilustrada pelo trabalho do

98 A Escola dos *Annales* teria operado, segundo Dosse (2015), um “eclipse” da biografia no âmbito historiográfico.

historiador Alain Courbin, que escreveu a biografia de um indivíduo totalmente desconhecido, sem qualquer registro jurídico ou outro documento oficial histórico. Courbin buscou retratar a vida cotidiana do homem mediano a partir de uma biografia de um homem do povo, um tamanqueiro no mundo rural do século XIX, tomando-o como um “átomo social”. Dosse (2015, p. 298) escreve que o biógrafo procurou “chegar até os homens ‘apagados’, ‘engolidos’ pelo tempo”, reconstruindo o universo social e mental de seu tamanqueiro, anotando tudo aquilo que não podia ignorar e o que não lhe era dado conhecer. Partindo desses dois polos, Courbin buscou restituir o espaço que “talvez” o seu personagem percorreu e “talvez” o que era a sociedade rural naquela época. Construiu assim uma narrativa com base em uma dupla temporalidade: o passado, que diz respeito à certeza, e o tempo condicional para descrever fatos possíveis, prováveis, que podem ser apenas supostos e reduzidos muitas vezes a meras conjecturas.

Outras iniciativas no campo da historiografia tratam da exploração da singularidade da massa dos anônimos para encontrar traços de pessoas comuns, partindo de pistas consideradas menores e detalhes que parecem insignificantes, atos falhos, fragmentos parciais. Conforme explica Dosse (2015, p. 301):

O historiador se encontra diante da impossibilidade em se recuperar a fala dos desaparecidos; contudo, por intermédio de traços minúsculos, de fragmentos escritos, ele pode ter acesso a elementos de oralidade. Esses elementos permitem repor o historiador numa justa distância entre o risco de ignorar a palavra dos anônimos e a escolha que consiste em fazer disso um objeto de fascínio.

O autor fala assim das “porções de sentido deixadas pelo tempo” (DOSSE, 2015, p. 302) nos mais diversos registros, como cartas, diários, bilhetes que são encontrados aleatoriamente e permitem recompor o caráter fragmentário de pessoas humildes e sua passagem pelo mundo. Por fim, Dosse destaca as biografias de intelectuais, ressaltando que as narrativas biográficas que se debruçam, no presente, sobre a travessia histórica de figuras singulares que tiveram suas vidas interrompidas por eventos traumáticos possuem o potencial de modificar as percepções e a memória coletiva sobre eles. Com isso, podem alterar também o futuro, tal como postulado por grandes intelectuais que são hoje revisitados, entre eles Walter Benjamin e Marc Bloch. Como fiadores morais, essas figuras

[...] atestam uma liberdade possível nos tempos ainda os mais sombrios, as razões mesmas de não desesperarmos do gênero humano, da ação humana. Sua nova centralidade passa por sua redescoberta como figuras contemporâneas e o *desvio*

biográfico é um meio privilegiado de acesso a essa demonstração. (DOSSE, 2015, p. 369, grifos meus).

A despeito da interpretação do historiador focalizada na redescoberta de grandes intelectuais, penso que o desvio biográfico pode ser também um meio de acesso privilegiado para se ter informações sobre o passado ditatorial. Não necessariamente biografias ou narrativas da memória que focalizam grandes personagens, mas justamente aquelas que buscam nos rastros do passado a possibilidade de trazer à tona a história daqueles que ficaram à margem da história. Diversos estudos históricos sinalizam, nesse sentido, que as narrativas da memória estão ligadas à questão das identidades⁹⁹. A partir dessas trajetórias, parece-me que a produção biográfica por historiadores se apoia em estratégias de escrita que são próprias do realismo estético tal como a promoção dos anônimos. Mas como se desenvolvem as narrativas biográficas em interlocução com o jornalismo? Essa questão norteia a reflexão que procuro desenvolver no próximo tópico.

2.1.2 Jornalismo, biografismo e a “ilusão biográfica”

Poucos estudos que relacionam o jornalismo e as narrativas da memória no campo do biográfico dão atenção aos relatos autobiográficos. A jornalista e escritora Janete Malcolm (1995) observa, em estudo sobre as disputas em torno da biografia da escritora Sylvia Plath, como a autoridade de quem relata é colocada em questão, evidenciando os limites do gênero. A autora mostra o caráter ficcional de uma identidade comum que se quis construir entre quem escreve e a pessoa sobre a qual se escreve. A popularidade do gênero estaria na natureza transgressiva do gênero, sustentada na cumplicidade do leitor e do biógrafo tal como um “espionar pelo buraco da fechadura” (MALCOM, 1995, p. 17). Um aspecto importante nessa construção ficcional estaria na consideração que os autores precisariam fazer quanto à vulnerabilidade das pessoas que prestam depoimento, bem como dos documentos e registros a partir dos quais se constrói o relato biográfico:

A tarefa do biógrafo, como do jornalista, é satisfazer a curiosidade dos leitores, e não demarcar os seus limites. Sua obrigação é sair a campo e, na volta, entregar tudo – os segredos malévolos que *ardiam em silêncio nos arquivos, nas bibliotecas e na*

⁹⁹ Destaco, por exemplo: AVELAR, Alexandre; SCHMIDT, Benito Bisso. *Grafias da vida: Reflexões e experiências com a escrita biográfica*. São Paulo: Letra e Voz, 2012. LORIGA, Sabina. *O pequeno x: da biografia à história*. Trad. Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011.

lembrança dos contemporâneos que passaram esse tempo todo esperando apenas que o biógrafo batesse em suas portas. Alguns desses segredos são difíceis de extrair e outros, ciosamente guardados pelos familiares, até impossíveis. (MALCOM, 1995, p. 18, grifos meus).

Todo texto de memórias é também autobiográfico, enfatiza Malcom (1995), salientando como se dá o trabalho de “garimpagem”, da busca por “segredos” no campo do biografismo, e de como as disputas podem envolver questões morais e econômicas.

No Brasil, aspectos relativos à pesquisa e à investigação jornalística implicadas na produção de biografias são também abordados em estudos da área. Contudo, o aporte reflexivo sobre o tema ainda era tímido no início desta década, como sublinha Marta Regina Maia (2010). A professora nota o vertiginoso crescimento editorial das biografias escritas por jornalistas desde os 1990. Trabalhos mais recentes procuram mostrar o entrelace que ocorre na escrita biográfica entre o jornalismo e outras áreas, especialmente com a literatura e a história¹⁰⁰. Em *Biografismo: reflexões sobre as escritas da vida*, Sérgio Vilas-Boas (2014), um dos precursores dessa discussão específica no âmbito da comunicação/do jornalismo no Brasil, apresenta seis pontos críticos a respeito das narrativas biográficas contemporâneas: descendência, fatalismo, extraordinariedade, verdade, transparência e tempo. O autor aponta-os como limitações filosóficas do gênero. As quatro primeiras se referem à maneira de pesquisar dos biógrafos de compreender tudo que está envolvido na produção biográfica. Os dois últimos é que o autor relaciona ao modo de expressar/narrar da biografia contemporânea. Para Vilas-Boas, há um estreitamento na percepção do biógrafo em relação às possibilidades do biografar, que pode ser identificado pela repetição em convenções tácitas. O autor ressalta a persistência da “crença de que o biógrafo sobrevive pelo que revela, não pelo modo como revela” (VILAS-BOAS, 2014, p. 19). Entende ainda que a biografia é a vida de uma pessoa “narrada com arte por outra pessoa” (VILAS-BOAS, 2014, p. 21). Através da noção de metabiografia, Vilas-Boas (2014, p. 41) afirma a biografia como “um modo de narração que dá atenção também aos exames e autoexames do biógrafo sobre o biografar e sobre si mesmo”. A relação sujeito-sujeito é consagrada no processo biográfico, segundo o autor.

Ancorando-se no estudo de Ecléa Bosi (1994) sobre lembranças de velhos, Vilas-Boas salienta ainda o papel da memória na produção biográfica. Para o autor, a articulação da memória é inerente ao processo biográfico: “não se pode construir uma biografia sem recorrer às recordações – próprias ou de outrem. Lidar com lembranças é essencial. Mas lembrar não é

100 Ver, por exemplo: GUTFREIND, Cristiane Freitas (Org.). *Narrar o biográfico: a comunicação e a diversidade da escrita*. Porto Alegre: Ed. Sulina, 2015.

reviver, e sim refazer, reconstruir, repensar, com imagens e ideias de hoje, as experiências recentes ou remotas” (VILAS-BOAS, 2014, p. 40). Observa que a memória opera de diferentes maneiras:

O instrumento da memória é a linguagem oral ou escrita. Memória não é sonho. É trabalho. A lembrança é uma imagem construída por elementos que estão, agora, hoje, à nossa disposição. Nossa consciência atual está povoada de representações. O real e o imaginário andam juntos. Por mais nítida que pareça a lembrança de um episódio antigo, ela é diferente conforme a época, o entrevistado e as circunstâncias. O filtro da memória impede a objetividade tanto no relato autobiográfico oral quanto no escrito. As fronteiras entre imaginação e memória são difíceis de determinar, e as autobiografias e livros de memórias funcionam como um espelho, autoconhecimento, reinvenção e até autodefesa. (VILAS-BOAS, 2014, p. 40).

Em um estudo anterior, Vilas-Boas (2002) já assinalava a biografia como um “gênero literário de não ficção”, enfatizando o intercâmbio de saberes diversos na produção biográfica. Também na reflexão do gênero os autores tem procurado refletir sobre esses intercâmbios. Em *Biografias e literatura: entre a ilusão biográfica e a crença na reposição do real*, Mozahir Salomão Bruck (2009, p. 18) interessa-se em pensar as biografias como “um instrumento importante de registro e de construção da memória coletiva – uma espécie de chave de compreensão do passado e diagnóstico do presente”. Tomando como base um contexto mais amplo acerca das narrativas memorialísticas, o autor procurou explorar as relações entre as narrativas biográficas, a literatura e a memória, a partir da análise comparativa entre biografias escritas pelos jornalistas escritores Ruy Castro e Mário Cláudio. O pesquisador tentou perceber a tessitura dos textos, tendo como foco as estratégias discursivas e os recursos de linguagem pelos dois escritores.

Ao falar sobre memória e biografia, Bruck (2009) salienta os jogos que se desdobram nesses escritos:

[...] a narrativa memorialística se institui a partir de uma relação tensa com o tempo. Tem o objetivo de impedir o progressivo apagamento de personagens e seus feitos, seus efeitos e, se for essa a perspectiva, defeitos – ou seja, em tudo aquilo que esses atores se dispuseram de maneira mais vital no mundo humano. É um jogo entre temporalidade e significação. Entre vida e morte. As significações de uma vida que se distancia no tempo e que tendem a reduções e condensações, fazendo com que o que delas persista não seja uma essência, mas uma fórmula, um espectro. (BRUCK, 2009, p. 42).

As narrativas da memória remetem às temporalidades múltiplas que transpassam as histórias de vida. O jogo entre a vida e a morte, que retraça o lugar que não mais existia ou

que aparentemente ninguém viu, torna-se inevitável, fazendo da ausência um aparecer. Mas que imagens podem ser elaboradas, que figuras senão fantasmas?

Não à toa a pesquisa de Bruck se apoia na concepção de “ilusão biográfica”, formulada por Pierre Bourdieu (2006), cujas reflexões críticas indicaram, já nos anos 1980, a criação artificial do sentido na cumplicidade – explícita ou não – do biografado e do biógrafo em selecionar certos acontecimentos significativos da vida e a partir disso estabelecer entre eles conexões para lhes dar coerência, instituindo causas ou mesmo fins. Bourdieu assinalou que a produção das histórias de vida em relatos coerentes e com sequências de acontecimentos visando instituições totalizantes, em uma linha cronológica linear ou de unificação do eu, é como conformar-se a uma “ilusão retórica” e representação comum da existência reafirmada por certa tradição literária.

Uma das principais contribuições das reflexões de Bourdieu, a meu ver, é que ele chama a atenção para as relações que os sujeitos estabelecem no espaço e no tempo: “Os acontecimentos biográficos se definem como *colocações e deslocamentos* no espaço social” (BOURDIEU, 2006, p. 189-190). Nesse sentido, uma história de vida só se constitui porque se relaciona com outras corporalidades e materialidades no espaço e no tempo, fazendo uso destes, reconfigurando essas dimensões. Ao final de seu ensaio, Bourdieu afirma que uma boa biografia só se realiza quando se afasta do “ponto fixo”, quando abrange o contexto. De qualquer modo a biografia é sempre uma construção, uma criação. O que impacta são os “pontos reais” que “tocam” o leitor. Já quando a pessoa biografada é um morto, Bourdieu considera que a subjetividade daquele que escreve é transposta, podendo chegar a um tom fantasioso.

Bruck considerou que essa concepção sintetizava a contraposição entre os trabalhos biográficos de Mario Cláudio e de Ruy Castro. No entanto, ao final de seu estudo, chegou a conclusão que, entre outros aspectos, a produção biográfica desses jornalistas escritores mostra que “não há posturas conflitantes ou que se contradizem – mas distintas perspectivas sobre o ato de escrever” (BRUCK, 2009, p. 19). O entendimento hermenêutico da biografia corresponde assim à possibilidade e forma de conhecimento e compreensão do mundo. Além disso, trabalhar com memórias permite ampliar os horizontes, construir e propor novas paisagens que podem encontrar ou não acolhida entre os leitores.

Micael Herschmann e Carlos Alberto Messeder Pereira (2002) também estudaram a relação entre a memória e a produção biográfica no campo comunicacional. Para os autores, a proliferação de narrativas (auto)biográficas no contexto brasileiro, no início do século XXI,

caracterizando um “boom” do biográfico e da biografia, teria começado ainda nos anos 1990¹⁰¹. Eles consideram que as narrativas biográficas expressam a importância cada vez maior dada à memória: “vivemos em sociedades em que a memória, em certo sentido, virou uma ‘grande obsessão’” (HERSCHMANN; PEREIRA, 2002, p. 143). Segundo os autores, essas narrativas tornaram-se referências fundamentais aos indivíduos no contexto contemporâneo, mas eles procuram debater se essa obsessão seria alimentada pelo interesse na vida enquanto entretenimento, espetáculo ou devido a uma preocupação com a ideia de amnésia coletiva, de perda mesmo da memória e das referências. A demanda dessas narrativas estaria ligada a “uma tentativa de compensar a experiência contemporânea de vidas fragmentadas, massificadas, sujeitas a mudanças cada vez mais velozes e com projetos de vida e coletos cada vez mais fortuitos” (HERSCHMANN; PEREIRA, 2002, p. 144). Tendo como pressuposto que a mídia é o principal espaço de produção das experiências da memória e do biográfico, os autores indicam a possibilidade de indagar em que medida a mídia permite, em seus processos comunicacionais, que seus usuários experienciem agenciamentos afetivos e simbólicos, potencializando sentidos e significados. Nesse sentido é que encaram

[...] a mídia não como um dispositivo que leva apenas ao esquecimento, ao entretenimento, ao escapismo, ao esfacelamento da memória e da identidade, mas também como veículo que produz uma experiência por parte dos indivíduos, em que a amnésia e o agenciamento simbólico podem coexistir e se relacionar, mesmo que de forma tensa e contraditória. (HERSCHMANN; PEREIRA, 2002, p. 145).

Os autores atribuem uma positividade a essas narrativas como possibilidade de recuperar histórias de vida, tradições e outras expressões culturais, isto é, tirá-las do esquecimento. Nesse sentido, afirmam que

A compreensão dos processos de visibilidade, de “enquadramento”, de construção das narrativas do *self* e da memória é fundamental, pois é através deles que abre-se a possibilidade para que trajetórias de vida se tornem públicas, tradições e expressões culturais possam ser recuperadas, reproduzidas e/ou legitimadas, enfim, é a partir desses processos que se constroem (re)leituras do passado e do presente – de eventos e de identidades, seja para grupos sociais ou grandes coletividades. (HERSCHAMNN; PEREIRA, 2002, p. 146).

101 Herschmann e Pereira (2002) mencionam as biografias acadêmicas, os romances históricos e biográficos, entre outros produtos que circulam na cena midiática contemporânea, como exemplos dessa explosão, destacando-se ainda que o “boom” do biográfico é um fenômeno que ocorre em vários lugares do mundo.

Nesse sentido, é possível observar que a noção de “narrativas da memória” está relacionada a uma rede conceitual extensa, englobando concepções sobre o biográfico, a produção de identidades, processos de visibilidades e possibilidades diversas na construção das histórias de vida. De certo modo, parece-me que associar as narrativas da memória ao universo do biográfico, seja no âmbito literário, histórico ou jornalístico, restringe a discussão sobre a potencialidade dessas histórias. Refletir sobre as narrativas da memória exige, a meu ver, um debate mais amplo da memória e das possibilidades de narrar, isto é, reconstituir histórias. Nesse sentido, tendo abordado anteriormente as narrativas da memória na escrita biográfica, passo a explorar, no próximo tópico, a noção de “memória” em relação à história, considerando perspectivas históricas e culturais desse tema na atualidade, o que me permite relacionar tal conceito a debates sobre conhecimento histórico, narrativa e ficção.

2.2 MEMÓRIA E HISTÓRIA: APROXIMAÇÕES E TENSIONAMENTOS

Embora alguns autores caracterizem a busca pela memória como um fenômeno novo, o pensamento sobre ela remonta a diversas práticas socioculturais existentes desde a Antiguidade. Poetas, escritores e filósofos da Grécia e Roma Antigas foram os primeiros a refletir sobre o papel da memória na constituição do conhecimento, das artes e da história. Referências à memória podem ser assim encontradas, por exemplo, nas narrativas homéricas, nas histórias narradas por historiadores antigos, nas artes e na filosofia antigas, entre outros registros que chegaram até o mundo contemporâneo. A natureza humana e social da memória permite relacioná-la ainda ao próprio desenvolvimento da linguagem e comunicação humanas. Seus primórdios podem ser situados junto aos povos ágrafos e primeiras formas de organização social e de manifestação simbólica. Estudos antropológicos dos séculos XX e XXI demonstraram, nesse sentido, que a memória é um dos principais fundamentos da identidade, constituindo uma condição *sine qua non* à existência dos indivíduos em suas relações consigo mesmo e com o mundo que os cerca, possibilitando ao sujeito situar-se temporal e espacialmente¹⁰². Assim ela se torna a chave para o desenvolvimento individual e coletivo em todas as esferas e domínios da vida humana.

Os debates sobre a memória são amplos e complexos, como assinalado já na introdução desta tese. Historiadores, críticos e filósofos, entre outros pensadores e pesquisadores debruçaram-se sobre o tema e muitos outros continuam a fazê-lo. Diante disso,

102 Ver: CANDAU, Joël. *Memória e identidade*. Trad. Maria Leticia Ferreira. São Paulo: Contexto, 2011.

procuro adentrar nessa densa paisagem contemporânea de debates sobre o conceito e suas relações com a construção de histórias, retomando algumas abordagens históricas e culturais, como as de Jacques Le Goff (2003) e da crítica Aleida Assmann (2012), e no âmbito da história oral, incluindo aí estudos sobre a ditadura brasileira.

Em *História e Memória*, Le Goff (2003) apresenta um longo estudo histórico sobre a memória coletiva e suas transformações, desde o mundo antigo. De divinização e mito constituidor de identidades coletivas à inscrição como monumento em homenagem aos mortos e documento histórico, passando pela concepção de mnemotécnica, dentre outras formas, a memória chega ao Renascimento, tendo seu desenvolvimento escrito e figurado associado à narrativa e ao desenvolvimento da impressão.

No período que vai do surgimento da impressão gráfica até o começo do século XVIII, Frances Yates (2007) situa o declínio da arte da memória entendida como mnemotécnica¹⁰³. Para a autora, esse tipo de memória quase desaparece durante o humanismo, restando presente em teorias arquitetônicas desenvolvidas principalmente na Inglaterra. Nesse cenário, destaca-se como exceção o pensamento de Giordano Bruno, que desenvolveu teorias ocultistas sobre a memória associando-a com a magia e a imaginação. A tradição da filosofia ocidental moderna, fundadas na elaboração de um método científico que reclama a inteligência contra a memória inspirou, nesta época, uma corrente antimemória.

Poucos filósofos e intelectuais tentam conciliar a arte da memória com a ciência moderna. Para Le Goff (2003), somente Leibniz teria pensando nessa aproximação a partir da *arte di memoria* de Lúlio, retomando a mesma abordagem trabalhada por Giordano Bruno. O Entretanto, se de um lado a arte da memória entrou aí um declínio, de outro, deu-se uma expansão e alargamento da memória coletiva, apoiada numa memória exterior constituída por dicionários, enciclopédias e outros materiais impressos e manifestações escritas que possibilitam um acúmulo de memória técnica, científica e cultural. Leroi-Gourhan citado por Le Goff (2003, p. 452) observa que, com o impresso,

103 Os estudos da historiadora inglesa Frances A. Yates, associados à história da cultura, constituem uma recuperação da tradição da arte da memória que ficou conhecida como mnemotécnica. Em *A arte da memória*, publicado originalmente em 1966, Yates (2007) apresenta o percurso da memória desde a Antiguidade clássica, passando pelas transformações e formas que a memória assume na Idade média e no Renascimento, até chegar ao século XVII. Conforme Assmann (2012), depois dos estudos de Yates, os estudiosos alemães Renate Lachmann e Anselm Haverkamp ligaram a mnemotécnica a teorias avançadas, como a da intertextualidade, a da psicanálise e a da desconstrução, promovendo uma atualização da antiga tradição da memória de modo que a mesma tornou-se um paradigma de pesquisa nos estudos literários.

[...] não só o leitor é colocado em presença de uma memória coletiva enorme, cuja matéria não é mais capaz de fixar integralmente, mas é frequentemente colocado em situação de explorar textos novos. Assiste-se então à exteriorização progressiva da memória individual; é do exterior que se faz o trabalho de orientação que está escrito no escrito.

Nesse contexto, a memória pareceu afastar-se dos mortos, havendo um declínio da rememoração voltada aos rituais fúnebres: “Os túmulos, incluindo os dos reis, tornam-se muito simples. As sepulturas são abandonadas à natureza e os cemitérios tornam-se desertos e mal cuidados” (LE GOFF, 2003, p. 456).

Para Assmann (2012, p. 50), “a memória dos mortos – a recordação dos mortos e da própria morte – perdeu a importância para a esperança da imortalização por meio de contribuições culturais”. Isso significa que, no plano cultural, houve uma revalorização da fama, tendo como base práticas da Antiguidade. Tornar-se imortal, ou seja, obter fama deixa de ser, aos olhos dos humanistas renascentistas, “uma figura marginalizada para tornar-se a aspiração mais nobre do ser humano” (ASSMANN, 2012, p. 50).

Nesse contexto, ocorreu uma mudança de valores da fama ligada à construção de uma dimensão secular do tempo e da memória. Como explica Assmann (2012), foi criado um sistema de memória e reconhecimento através da instituição da autoria. O conceito tradicional de fama desloca-se do herói retratado para o autor, eternizando a ambos por meio da escrita. A glorificação de nomes já aí não funciona mais na lógica da memória antiga que vinculava, no passado, a fama à memória dos mortos: “agora, a própria sociedade cria instituições para cuidar da memória e também patrocina e garante sua memória, na medida em que se faz, ela mesma, juíza da perenidade ou efemeridade dos nomes” (ASSMANN, 2012, p. 51).

Tal interpretação mudou na Europa no final do século XVIII, em seguida à Revolução Francesa. Depois da revolução, parece haver um retorno à memória dos mortos, dando espaço para a grande época dos cemitérios, com novos tipos de monumentos, inscrições funerárias e ritos de visita. Há uma explosão do espírito comemorativo no século XIX, com a festa revolucionária a serviço da memória (LE GOFF, 2003). Com o romantismo, especialmente a partir da obra de Giambattista Vico, estudiosos reencontram a sedução da memória. A “ciência nova” de Vico defendeu a ligação entre memória e imaginação, memória e poesia, influenciando não apenas o surgimento do romance histórico, mas de todo o pensamento histórico e político do século XIX¹⁰⁴. Seu pensamento seria reivindicado pelo historiador francês Jules Michelet.

104 Ver: BURKE, Peter. *Vico*. Trad. Roberto Leal Ferreira. São Paulo: Unesp, 1997.

Na análise de Assmann (2012), surge nesse período novas formas de encenação dos espaços de recordação, dentre elas o museu histórico. O Panteão, como templo de fama, torna sagradas as representações. O museu histórico desempenha outro papel apesar de trazer em si elementos pseudosagrados. No salão de imagens e nas procissões festivas, sem mostrar visões totalizadoras de um passado normativo¹⁰⁵. Cresceu também, conforme indica a autora, o número de memoriais que buscavam eternizar a história local.

Para Le Goff (2003), nesse período começou a aparecer também processos de manipulação da memória. Em muitos países, a laicização das festas e do calendário facilita a multiplicação das comemorações, que encontra apanágio entre os conservadores e nacionalistas, para quem a memória é um objetivo e um instrumento de governo, o que se materializaria novamente durante a Segunda Guerra Mundial, no século XX. Como bem observa Le Goff (2003), “a comemoração do passado atinge seu auge na Alemanha nazista e na Itália fascista”.

Le Goff (2003) destaca dois fenômenos que contribuem para aceleração de movimentos destinados a fornecer monumentos de lembrança à memória coletiva das nações. Um é a construção de monumentos dos mortos depois da Primeira Guerra Mundial, como túmulos ao soldado desconhecido, o que marca um novo desenvolvimento da comemoração funerária, “proclamando sobre um cadáver sem nome a coesão da nação em torno da memória comum” (LE GOFF, 2003, p. 460). O outro é a fotografia que, como ícone do real, multiplica a memória e a democratiza, dando-lhe “uma precisão e uma verdade visuais nunca antes atingidas, permitindo, assim, guardar a memória do tempo e da evolução cronológica” (LE GOFF, 2003, p. 460).

Além disso, a proliferação dos memoriais se reestabeleceu no século XX. Assmann (2012) considera que, com a multiplicidade de sujeitos com poder de manipulação política, demandas políticas articuladas em memoriais são monumentos que concorrem entre si. E os efeitos podem ser diversos. Nessa passagem, a crítica fala de memoriais construídos para responder a demandas outras do presente, não exatamente com a memória:

Quanto mais crítica uma época e quanto mais avassaladora a autoconfiança dos diferentes grupos de interesses, tanto mais numerosos e teatrais se revelaram os

105 Assmann (2006, p. 52, grifos meus) faz uma descrição interessante dos salões de imagens: “A disposição espacial das coisas lado a lado ou em sequência deveria propiciar ao espectador a contemplação da história, de modo que lhe fosse possível vislumbrar, como em um panorama, a multiplicidade de épocas enquanto unidade histórica. Não são de imagens da história *o tempo torna-se espaço*; mais precisamente: espaço da recordação em que *a memória é construída, representada, ensaiada*”.

memoriais, que *já não se dirigem mais às gerações futuras*, mas se tornavam, sim, instrumentos de influência política sobre os cidadãos contemporâneos. De várias maneiras, *tais memoriais corresponderam na verdade ao desejo de eternizar o presente* e de negar o processo histórico (ASSMANN, 2012, p. 53, grifos meus).

Mas, se por um lado há memoriais que tentam estabilizar/cristalizar a memória, existem também aqueles que Assmann (2012) denomina como revolucionários. Orientados para o futuro e baseados em forças históricas nascentes que são diferentes, estes se distinguem do memorial do Holocausto, por exemplo, que vem sendo explorado em diversos países como um monumento que se volta exclusivamente para o passado, uma forma original da lembrança histórica alusiva principalmente à memória dos mortos.

Le Goff (2003) afirma que a memória coletiva e sua forma científica, a história (enquanto disciplina), estão relacionadas a dois tipos de materiais: os monumentos, enquanto herança e sinal do passado, e os documentos, entendidos como materiais escolhidos pelos historiadores para dar sustentação aos seus relatos. De acordo com Le Goff (2003, p. 283), monumento é aquilo que “pode evocar o passado, perpetuar a recordação”. Desde a Antiguidade romana, ele abrange obras comemorativas de arquitetura ou escultura, de um lado, e obras destinadas a valorizar a memória no domínio da morte (os monumentos fúnebres), de outro. O monumento é a memória por excelência e contém o poder de perpetuar, voluntária ou involuntariamente, as sociedades históricas, servindo também de fonte à escrita da história. O documento, por sua vez, evoluiu para o significado de “prova”, sendo amplamente utilizado no campo jurídico. É no século XIX que ele passou a ter sentido de testemunho histórico. Desde então até o início do século seguinte, a escola positivista da história passaria a considerar o documento como o próprio fundamento do fato histórico, mas tomando principalmente o testemunho escrito como prova histórica¹⁰⁶.

A Escola dos Annales foi um dos movimentos que contribuíram para que, além de documentos, outros materiais fossem considerados fontes para a história, ampliando assim a noção de arquivo. Le Goff (2003) observa que seus fundadores insistiram na necessidade de alargar a ideia de documento, defendendo que fossem considerados “tudo o que, pertencendo

106 Segundo Le Goff (2003), documentos escritos são reunidos pela historiografia que fez deles testemunhos da história desde a Antiguidade, superando assim as limitações impostas pela tradição oral num tempo em que os historiadores eram as próprias testemunhas oculares e auriculares dos acontecimentos. A construção de bibliotecas e arquivos forneceu, ao longo dos séculos, os inúmeros materiais documentais que deram e dão sustentação à produção e à transmissão do conhecimento histórico (LE GOFF, 2003). A partir dessa organização dos registros do saber, sobretudo depois do final do século XVII, foram elaborados métodos de crítica científica que conferiram à história aspectos que lhe outorgaram o caráter de ciência. Essa mudança passaria por uma fase em que o próprio documento era tratado como monumento. No final do século XIX e principalmente no século XX, novamente documento e monumento se transformariam para os historiadores.

ao homem, depende do homem, serve o homem, exprime o homem, demonstra a presença, a atividade, os gostos e as maneiras de ser do homem”. O problema da memória se intensificou nos estudos históricos depois da Segunda Guerra Mundial, visto que esses eventos traumáticos tornaram-se mais próximos e vivos no presente. Esses movimentos historiográficos, ainda em curso, buscam desde então traduzir a memória experiencial das testemunhas em memória cultural, como um modo de tornar disponível essa memória viva na posteridade, evitando assim perdê-la (ASSMANN, 2012). Além dos vários tipos de arquivo instituídos pelos historiadores, as mídias assumem um papel central nesse processo, dando forma material à memória como forma de experiência. Funcionam ainda, pondera a autora, como suporte à memória viva, transformando-a e ao mesmo tempo protegendo-a em materiais que podem ser descritos como monumentos, memoriais, museus e arquivos.

A explosão do documento, caracterizando uma revolução documental, ocorreu a partir da década de 1960, junto com a era da documentação em massa e da revolução tecnológica que tem o computador como elemento principal. Nesse contexto, o interesse da memória coletiva e da história já não se reside exclusivamente em narrativas sobre “grandes homens” ou grandes acontecimentos. Nas palavras de Le Goff (2003), “a história que avança depressa [...]. Interessa-se por todos os homens, suscita uma nova hierarquia mais ou menos implícita dos documentos”. Tal movimento parece-nos semelhante ao que ocorreu nas artes, conforme exposto no primeiro capítulo, quando emerge o regime estético (RANCIÈRE, 2009, 2011), quando o anônimo também passa a ser “objeto” da arte, e não mais apenas divindades ou sujeitos de classes sociais mais abastadas, como a aristocracia e a monarquia, até então vistos como as únicas dignas de serem representadas. Conforme os estudos de Rancière (2014), essa mudança teria ocorrido na história muito tempo antes, mais precisamente em seu movimento moderno, quando se reposiciona como uma “poética de saber”.

Le Goff (2003) sublinha ainda que a área de documentos se ampliou cada vez mais incorporando variados tipos de suportes de memória. Se antes a história tradicional reduzia os documentos aos textos e aos produtos da arqueologia (muitas vezes separada da história), hoje os documentos chegam a abranger a palavra, o gesto, o corpo e todo tipo de materiais. Com toda essa revolução documental, a história passa a ser orientada não mais pelo fato, que conduz ao acontecimento e a uma história linear, mas por uma memória progressiva, que privilegia o dado, levando à série e a uma história descontínua (LE GOFF, 2003). Novos arquivos passam a ser necessários e a memória coletiva, valorizada, institui-se em patrimônio cultural. Com a crescente importância da memória coletiva nas reflexões sobre a história,

especialmente no âmbito da filosofia, o documento é submetido a uma crítica ainda mais radical. Junto com a reformulação do pensamento sobre o conceito de fato histórico, que passa a ser visto como uma construção do historiador, também a noção de documento foi reformulada. Este passou a ser considerado não mais como “um material bruto, objetivo e inocente, mas [como algo que] exprime o poder da sociedade do passado sobre a memória e o futuro: o documento é monumento” (LE GOFF, 2003, p. 9-10)¹⁰⁷. Essa concepção de documento/monumento, conforme assinala o autor, é independente da revolução documental. Um de seus objetivos é justamente “o de evitar que esta revolução necessária [...] desvie o historiador do seu dever principal: a crítica do documento – qualquer que ele seja – enquanto monumento” (LE GOFF, 2003), isto é, compreender que “o documento não é qualquer coisa que fica por conta do passado, é um produto da sociedade que o fabricou segundo as relações de forças que aí detinham o poder” (LE GOFF, 2003). Ao tomar o *documento como monumento*, os historiadores passam a realizar um trabalho diferente com os arquivos, um trabalho que envolve operações como construção, seleção, reagrupamento, *montagem*. O historiador pode assim destacar o caráter do documento como instrumento de poder, reconhecendo nele seu poder de testemunho e, ao mesmo tempo, sua ambivalência, como salienta Le Goff (2003).

Os debates a respeito da investigação histórica centrada na memória de inúmeros eventos traumáticos encontraram a história oral como um caminho para tratar, dentre outros pontos, das relações entre história e memória e das formas de narrar trajetórias individuais. De acordo com Marieta de Moraes Ferreira e Janaína Amado (2006), a história oral pode ser entendida como metodologia com uma dimensão técnica e teórica que transcende ela própria e volta-se à disciplina histórica como um todo. A história oral entra no campo da pesquisa histórica abrindo espaço a setores sociais marginalizados, isto é, que não tinham ou não tem acesso aos meios de comunicação e também não tinham historicizadas suas experiências sociais e culturais. Trabalha-se como uma memória movente, mas não se trata de apenas inserir um outro tipo de fonte e a entrevista oral como mais um instrumento de pesquisa histórica. O desafio não é apenas metodológico, mas também um trabalho que exige reconhecimento do lugar de historiador na prática historiográfica. Trabalha-se com pessoas e isso exige de sua parte um profundo respeito com as pessoas entrevistadas que precisam,

107 Le Goff (2003) observa o trabalho do filósofo Michel Foucault na esteira do movimento de transformação pelo qual a história redefiniu sua posição com relação aos documentos. Em sua leitura, Foucault foi quem melhor abordou essa questão, ao colocar o status do documento em questão e definir a nova tarefa do historiador.

acima de tudo, serem ouvidas e reconhecidas. A partir da história oral é possível perceber que estudar a memória é trabalhar no limiar, um terreno sempre movente. Alguns desses estudos mostram como a memória transformou-se em objeto de disputa. E isso tudo, a meu ver, cabe também ao jornalismo.

2.2.1 Disputas pela memória na contemporaneidade

Embora tenham sido desenvolvidos vários estudos sobre a memória em vários campos, a ênfase na natureza social e política da memória, bem como suas relações com a história, são fortemente retomadas no final século XX. Em *Seduzidos pela memória*, Andreas Huyssen (2000) reflete sobre diversos movimentos em direção à memória em diferentes países do mundo contemporâneo. Segundo o autor, esses movimentos ganharam novo impulso quando discursos sobre o Holocausto vieram à tona juntamente com novos movimentos sociais e de descolonização que, a partir da segunda metade do século passado, buscavam histórias alternativas e revisionistas por meio do conhecimento de outras tradições¹⁰⁸. Para Huyssen, esses discursos já apontavam para a presente recodificação do passado.

Tais debates teriam se intensificado especialmente nos Estados Unidos e na Europa após a exibição da série de TV *Holocausto* pela emissora de televisão norte-americana *NBC*, em 1978. Além disso, outros programas midiáticos que exploraram a revisitação do passado deste acontecimento, ora pelos testemunhos ora por outros eventos (efemérides, por exemplo) que marcam a história do Terceiro Reich também estimularam esses debates (HUYSSSEN, 2000). A mídia internacional fez intensa cobertura de datas, remexendo, segundo o autor, nas codificações da história nacional de vários países, elaboradas posteriormente à Segunda Guerra Mundial. A disputa pela significação simbólica da Segunda Guerra Mundial e de conflitos por ela gerados pode ser visto, portanto, como uma luta pela memória.

Outros acontecimentos foram também importantes no desenvolvimento da “cultura da memória” (HUYSSSEN, 2000). A queda do muro de Berlim, o fim das ditaduras latino-americanas e do *Apartheid* na África do Sul teriam estimulado não apenas maior interdependência dos Estudos da Memória como também uma expansão global de uma

108 Uma das primeiras e maiores manifestações midiáticas sobre o holocausto para o mundo foi o julgamento do nazista Adolf Eichmann no Tribunal de Nuremberg (Jerusalém), em 1961, relatado por Hannah Arendt à revista *The New Yorker* à época e em *Eichmann em Jerusalém: um relato sobre a banalidade do mal*, publicado em 1963.

cultura e de políticas da memória, cujos resultados vão desde ações de justiça visando recuperação dessas histórias e restituição de direitos, até o *boom* da moda “retrô” e o incremento do entretenimento memorialístico. No entendimento do autor, a mídia ocuparia um lugar central nessa cultura, ao promover debates transnacionais que estariam sempre imbricados com a cobertura que a imprensa faz de temas relacionados, por exemplo, a genocídios e limpeza étnica, migração e direitos de minorias, vitimização e responsabilização. Outros autores avaliam que esses movimentos são resultado do chamado “*boom da memória*” (WINTER, 2006) que se deu não tanto devido aos discursos midiáticos do Holocausto, mas principalmente a partir de formulações teóricas sobre a memória no campo historiográfico e de políticas públicas. De qualquer maneira, a mídia teria uma intensa participação nos processos de (re)construção da memória.

No início do século, Huyssen (2000) afirmava que, embora a cultura da memória fosse caracterizada como um fenômeno global, com debates transnacionais, as preocupações nacionais ou regionais permaneciam centrais. Ou seja, o lugar político das práticas de presente recodificações do passado era ainda nacional e não pós-nacional ou global. Uma década depois, em *Culturas do passado-presente*, Huyssen (2014) observa a guinada transnacional dos estudos da memória e como esses movimentos tornaram a memória não apenas em um objeto de estudo transdisciplinar, mas também no próprio fundamento de muitas ações, organizações e mecanismos criados especificamente para tratar da construção e preservação do passado, o que faz surgir ações de todo tipo e em diversos territórios. Em relação a políticas públicas nacionais como as Comissões da Verdade, por exemplo, passaram a ser implementadas em diversos países. Nas artes, a memória vem sendo trabalhada por artistas contemporâneos da Argentina, da África do Sul, da Índia e do Vietnã, de modo a reelaborar o eixo política/estética de nosso tempo em termos espaciais e temporais. Os estudos de Huyssen promovem ainda um debate a respeito de temas que incluem política da memória, esquecimento e direitos humanos. Para o autor, “tanto o discurso do modernismo quanto a política da memória se globalizaram, mas sem criar um modernismo global único ou uma cultura global da memória e dos direitos humanos” (HUYSSSEN, 2014, p. 12-13). Em sua avaliação, o discurso dos direitos humanos internacionais é um elo com os estudos da memória que só agora estão recebendo a atenção necessária. O autor assinala que uma superação da divisão entre memória e história começou a ser possível a partir de novos espaços para o estudo da memória.

Além do reconhecimento entre historiografia e memória, Huyssen (2014, p. 13) nota que “a nação já não é o continente singular da memória coletiva, e a própria expressão ‘memória coletiva’ tornou-se uma denominação cada vez mais problemática”. Isso ocorre porque a concepção originalmente formulada por Halbwachs (2003) seria aplicável quando grupos ou comunidades conseguem manter uma memória coletiva mais ou menos “coesa” e característica dessa coletividade como um todo, permitindo a todos os indivíduos identificação e sentido de pertencimento. Vários estudiosos da memória, tais como Jô Gondar (2016), observam essas “limitações”, entre outros aspectos complexos imbricados nessa noção. A autora salienta que existem, entretanto, várias abordagens possíveis para se falar da memória. Parece-me que a expressão “memória coletiva” pode ser empregada como sinônimo de memória social ou memória cultural, tal como faz Schudson (2014), principalmente quando se adere ou se debate o conceito de memória em uma perspectiva ampla e histórica. Nesse sentido, optei também por utilizar a expressão memória sem um adjetivo fixo, empregando as várias expressões – “memória coletiva”, “memória social”, “memória cultural” – mais ou menos como sinônimos.

Ao contrário de Huyssen, Jay Winter (2006) considera que a cultura da memória na contemporaneidade é um desdobramento tanto dos estudos contemporâneos da história quanto da mobilização da memória no terreno da política. O autor assinala que a concepção de “lugares da memória”, do historiador francês Pierre Nora, influenciou a história cultural desde os anos 1980, tanto que ele é reconhecido como um dos “pais” do que se chama de “boom da memória” (WINTER, 2006)¹⁰⁹. Desde então o conceito de memória tem ocupado um lugar central nos estudos históricos, estendendo-se vertiginosamente para outros campos.

Para o autor, discursos que remetem a origem do chamado “boom” às repercussões culturais sobre o holocausto são equivocados. Refletindo sobre a relação entre memória e trauma, Winter (2006, p. 68-69) argumenta que “há outras fontes distintas da obsessão contemporânea com a memória” e que estas teriam relação com as grandes guerras do século XX e outros conflitos históricos. Desse modo, Winter observa outros impulsos e vetores que impulsionam essa “explosão”, como o debate multifacetado e prolongado sobre a memória de eventos traumáticos, especialmente o holocausto, associado a projetos comemorativos nacionais, financiados por governos de diversos países. Segundo o autor, esses projetos são voltados a legitimar narrativas que são de interesse estatal. Em sua avaliação, histórias

109 Nora desenvolveu esse conceito na pesquisa *Les lieux de mémoire*, um inventário da memória na França que foi publicada entre 1984 e 1992 (WINTER, 2006).

formadas pelo ou sobre o Estado “ajudam a polir credenciais culturais de sua reivindicação do poder” (WINTER, 2006, p. 70). O enfoque nacional e político revelaria a ubiquidade dessa expansão e obsessão da memória na contemporaneidade, visto que o Estado não é “a alma ou a fonte primeira do recente crescimento de interesse da memória” (WINTER, 2006, p. 69).

Outro vetor da expansão da memória no presente são as narrativas sobre o passado relacionado à política da identidade, política esta que forneceu o caráter robusto do que Winter (2006, p. 71) chama de “geração da memória”. Exemplos dessas narrativas são formuladas a partir de ações e discursos de (re)afirmação de valores e questões étnicas e consideradas universais, tal como o Museu do Holocausto nos Estados Unidos criado em associação a uma política de afirmação política-étnica pela via da comemoração. A partir desses discursos, histórias trágicas de minorias perseguidas vão sendo expressas em muitas outras instâncias de comemoração, assinala Winter. A literatura de testemunho, que recupera histórias de crueldade e opressão por causa de ditaduras militares na América Latina e em outros locais são outro exemplo, segundo o autor, dessa política identitária. A diferença é que essa política se expressa como um conjunto de narrativa que constitui uma “contra-história” que desafia narrativas históricas oficiais excludentes e generalizantes.

O “boom” relacionado à memória também pode ser explicado pela tecnologia da informação: “desde os anos 1960 e 1970, bancos de dados audiovisuais e agora baseados em computadores são capazes de preservar a ‘voz’ das vítimas” (WINDER, 2006, p. 73), que podem ser então captadas, ouvidas ou vistas por muitas pessoas. Le Goff (2003) observa que, depois dos anos 1950, ocorreu uma verdadeira revolução da memória com o desenvolvimento tecnológico e, sobretudo, com a internet¹¹⁰.

A relação entre memória e guerra também pode ser verificada na expansão da memória testemunhal. Segundo Winder (2006, p. 74), as “memórias literárias tornaram-se atos de testemunho”. Para o autor, isso se deve à conclusão do trabalho das histórias heroicas

110 Acrescenta-se à memória automática, que é inserida na história técnica e científica a partir de 1860 com a invenção das grandes máquinas de calcular, uma memória eletrônica (LE GOFF, 2003), cujos efeitos sobre as práticas socioculturais contemporâneas de comunicação têm chamado a atenção de pesquisadores no mundo todo. Le Goff (2003) identifica a memória como uma das três principais operações - “escrita”, “memória” e “leitura” - realizadas pelo computador e distingue, em relação a este, a memória de curto prazo e a memória de longo prazo. Em comparação com a memória humana, instável e maleável, a memória das máquinas se assemelha à do livro em termos de estabilidade, mas apresenta uma facilidade de evocação muito maior. O autor ressalta, entretanto, o papel auxiliar dessa memória: “a memória eletrônica só age sob a ordem e segundo o programa do homem, [...] a memória humana conserva um grande setor não ‘informatizável’ e [...], como todas as outras formas de memória automáticas aparecidas na história, a memória eletrônica não passa de um auxiliar, um servidor da memória e do espírito humano” (LE GOFF, 2003, p. 463).

da resistência por volta das décadas de 1960-1970, que foram úteis para o reavivamento cultural e estabilização política no pós-guerra. Aparece assim o “nascimento de testemunhos” como uma “recuperação de vozes que sempre estiveram lá” (WINTER, 2006, p. 74). O mesmo aconteceu, segundo o autor, com o colapso da URSS em 1989.

Com isso, a obsessão pela memória possui uma “natureza multifacetada e eclética”, fazendo convergir abundância e comemoração, com “impulsos políticos, técnicos e filosóficos que tenderam a privilegiar o tema da memória em muitos campos discursivos” (WINDER, 2006, p. 75). A abundância tem sido uma pré-condição importante para tais movimentos da memória no Ocidente, transformando-a em mercadoria e, ainda, em aumento real de renda e de gastos com educação que elevam a demanda por bens culturais. Outro subproduto em abundância, vetor dessa expansão da memória nas últimas décadas, seria a exteriorização do discurso interior da psicanálise e do alastramento de uma “cultura da terapia” (WINTER, 2006, p. 80).

Além desses fatores que configuram pré-condições políticas e econômicas para o *boom* da memória, haveria outro nível de significação, “mais demográfico que político, mais sobre famílias do que sobre nações” (WINTER, 2006, p. 80). O autor expõe a relação e localização das histórias familiares na história, na narrativa mais geral e universal, destacando os setores de transmissão de memória traumática entre gerações, de pais para filhos, de avós para netos. As histórias de famílias estão “enquadradas na história e na ficção, nas exposições nos museus e nas peregrinações, em todos os conteúdos do ritual que aprofundam o ‘boom da memória’” (WINTER, 2006, p. 81). Narrativas nacionais transformadas em narrativas de famílias apelam a um grande público de várias nacionalidades colocando em contato diferentes gerações e desvelando mundos e contextos anteriores até então obscurecidos.

Winter observa a existência de um outro tipo de relato que passou a ser chamado de “memória traumática”, gerado a partir dos relatos de histórias de famílias no contexto de guerras como guerras mundiais, a guerra do Vietnã e outros conflitos. Para o autor, “o reconhecimento da importância desse tipo de memória é uma das características mais salientes do ‘boom da memória’ na contemporaneidade” (WINTER, 2006, p. 84). O fato de essas memórias emergirem no final do século XX deve-se “à nossa aceitação tardia mas real de que entre nós, em nossas famílias, existem homens e mulheres oprimidos por recordações traumáticas” (WINTER, 2006, p. 84). O autor cita como exemplo o reconhecimento, na década de 1980, do diagnóstico médico-psiquiátrico de desordem mental gerado pelo stress

pós-traumático (PTSD) como síndrome. Com o fim da guerra do Vietnã, esse avanço teve um resultado duplo:

[...] validou direitos à pensão, a cuidados médicos e a simpatia pública. Também “naturalizou” o status dos veteranos do Vietnã. As cicatrizes mentais dos veteranos do Vietnã, uma vez legitimadas, podiam ser tratadas ao lado de todas as outras vítimas da violência urbana, sexual, ou de trauma familiar (Kirmayer, 1996). Em todos esses casos, a violência parecia deixar uma marca, que hoje chamamos “memória traumática” (WINTER, 2006, p. 85).

Para Winter (2006), a disseminação da noção de memória traumática se dá pela via das narrativas da memória como ficção. Desse modo, o historiador sinaliza a necessidade de se discutir o papel dos contadores de histórias na compreensão pública da memória traumática. Winter (2006, p. 87) conclui que a expansão da memória “é reflexo de uma matriz complexa de sofrimento, ativismo político, reivindicações de indenização, pesquisa científica, reflexão filosófica e arte”. Embora procure as interseções dessas mudanças a partir dos movimentos que se dão dentro da profissão histórica, o autor não deixa de observar a virada culturalista nos estudos históricos e destaca que o mais importante “é a ressonância do termo ‘memória’ fora da academia e sua capacidade de servir como metáfora para movimentos mais amplos de incerteza quanto a como enquadrar o passado” (WINTER, 2006, p. 87). A memória se constitui assim como assinatura história em tramas compostas por “fios de perplexidade, interesse e entusiasmo” das gerações desde os anos 1980.

Tal perspectiva foi abordada por Alessandro Portelli (2006) em sua pesquisa sobre as memórias do massacre nazista contra civis em Civitella Val di Chiana, na Toscana (Itália), em 1944. Seu estudo ilustra e debate como o trabalho de reconstituição histórica a partir da memória de sobreviventes e da comunidade em geral é um processo muito complexo, envolvendo diversas questões. O massacre foi uma retaliação à ação dos grupos de resistência à invasão alemã durante a Segunda Guerra Mundial. Mas houve necessidade de aguardar muito tempo para se conseguir elaborar outros discursos, outras narrativas a respeito desse fato. Além disso, as experiências do passado são ressignificadas pelos acontecimentos futuros. O autor observou a construção de mitos, a política em torno do fato, o trabalho de luto e elaboração de um senso comum a respeito do massacre. O mais importante, salienta, é como esse trabalho é realizado coletivamente, como memória coletiva que é pública, mas mesmo assim não representa todas as pessoas.

Há ainda o papel do esquecimento. Segundo autor, não é possível descrever memórias coletivas como expressão direta e espontânea da dor, luto ou escândalo, pois elas

não são individuais. Elas são formalizações legítimas e significativas mediadas por ideologias, linguagens, senso comum e instituições. Oposições existem, portanto, não somente entre campos da memória, mas também dentro dos campos. Existem dicotomias e uma pluralidade fragmentada de diferentes memórias: algumas são inexprimíveis enquanto outras sonegadas, outras comoventes e autênticas, expostas publicamente. Portelli (2006, p. 128) destaca o papel do esquecimento nessa fragmentação de memórias: “até mesmo as individuais dividem-se internamente entre o desejo de silenciar e esquecer e a necessidade de se expressar”. Quanto à Civitella, o autor mostra que a própria memória do “povoado” é socialmente dividida: outras pessoas fazem parte atualmente da comunidade e elas também têm uma memória que deveria ser considerada parte daquilo que é o povoado. A memória das instituições e a memória do grupo de resistência também são divididas, pois há uma tensão histórica permanente entre as instituições locais de esquerda e as instituições centrais do Estado controladas por figuras conservadoras. Essas memórias não são coincidentes. Até mesmo as memórias da resistência local são divididas.

Essas complexidades em torno das reconstruções da memória de eventos traumáticos estimulam a pensar sobre narrativas e disputas acerca da memória da ditadura brasileira. Como essas memórias, especialmente dos movimentos de resistência, se desdobram no cenário contemporâneo? Como os diversos estudos contribuem para compreendermos a apropriação dessas narrativas pelo jornalismo? Não tenho ainda condições de dar respostas a essas questões, nem como abordar detalhadamente muitos dos estudos feitos nas últimas décadas. Entendo, por outro lado, que tais estudos sinalizam como narrativas da memória da ditadura são construídas e reconstruídas.

Baseadas em depoimentos, algumas dessas pesquisas possibilitam pensar o trabalho da memória implicado em relatos transformadores das subjetividades. Dentre esses estudos, destaco o trabalho de Margareth Rago (2013) que analisou depoimentos de mulheres que viveram aquele período e compuseram histórias de resistências. Em *A aventura de contar-se*, a autora apresenta uma investigação sobre práticas e modos de ação política e cultural que levam à “construção de outros modos de pensar, agir e existir em prol da autonomia feminina” (RAGO, 2013, p. 28) nas lutas contra a ditadura. Analisando os relatos de vida de mulheres que atuaram nos movimentos do feminismo no Brasil, desde a década de 1970, Rago observou as experiências de invenção subjetiva e de inserção política dessas mulheres feministas. A autora constatou que a possibilidade de narrar a si, possibilitou a essas mulheres romper com linhas de continuidade histórica e questionar identidades construídas. Tais

processos resultaram, segundo Rago (2013, p. 32), na constituição relacional de “sujeitos múltiplos”, preocupados com a reinvenção de si e com relações de alteridade numa perspectiva ética. Para a autora, tais narrativas “romperam, cada qual a seu modo, com os padrões tradicionais de conduta impostos às mulheres, com os valores e códigos morais estabelecidos, questionando o regime de verdades da época” (RAGO, 2013, p. 34)¹¹¹.

Há vários estudos que retomam o debate sobre a memória da ditadura brasileira nos últimos anos¹¹². Ainda na primeira década do século XXI, a lei da anistia foi um dos temas que mais gerou debates a respeito das dinâmicas entre memória e esquecimento. Marcio Seligmann-Silva (2007, n. p.) assinala que a política de reunificação nacional adotada no final da ditadura serviu mais para “costurar a passagem do governo civil-militar, já em declínio, para um regime democrático”. As tratativas engendradas pelos militares, governistas e elitistas interessados no poder, à época, acabaram por impor a ideia de um “dever de esquecimento” (BRITO; FERREIRA, 2012), característico das políticas que visam reunificar países pela via de silenciamento do passado. Por um lado, entendia-se que muitas memórias eram dolorosas demais para serem lembradas; por outro, articulava-se a necessidade de se avançar na formação de um estado pacificado (BRITO; FERREIRA, 2012).

Contudo, a lei da anistia, um dos instrumentos da política dessa reunificação então implantada, foi convertida em um mecanismo de impunidade (SELIGMANN-SILVA, 2007), corroborando para que muitos acontecimentos e crimes do Estado de exceção fossem silenciados. Conforme assinala Jeane Marie Gagnebin (2010, p. 183), “a anistia não pode acarretar nem reconciliação, forçada ou não, nem perdão, nem mesmo esquecimento, como tantos intérpretes da Lei de Anistia [...] o afirmam.” A autora explica que a ação da anistia é de curta duração, isto é, ela ajuda a restaurar as condições mínimas de uma retomada da vida

111 Há vários outros estudos que seguem uma abordagem similar. Ver, por exemplo: ROSA, Susel Oliveira. *Mulheres, ditaduras e memórias*: “Não imagine que precise ser triste para ser militante”. São Paulo: Intermeios; Fapespe, 2013; GIANORDOLI-NASCIMENTO, Ingrid Faria; TRINDADE, Zeidi Araujo; SANTOS, Maria de Fátima de Souza. *Mulheres e Militância*: Encontros e confrontos durante a ditadura militar. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2012; MARIA PEDRO, Joana; WOLFF, Cristina Scheibe (Orgs.) *Gênero, feminismos e ditaduras no Cone Sul*. Florianópolis: ed. mulheres, 2010.

112 Dos estudos históricos que retomam a ditadura, destaco outros aos quais eventualmente recorri para compreender o contexto de diversos eventos que ocorrem no período: SCHWARCZ, Lilia Moritz; STARLING, Heloisa Murgel. *Brasil: uma biografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015; AARÃO REIS, Daniel; RIDENTI, Marcelo; SÁ MOTTA, Rodrigo Patto (Org.). *A ditadura que mudou o Brasil: 50 anos do golpe de 1964*. Rio de Janeiro: Zahar, 2014; SAFATLE, Vladimir (Org.). *O que resta da ditadura: a exceção brasileira*. São Paulo: Boitempo, 2010; MORAES, Denis. *A esquerda e o golpe de 64*. 3. ed. São Paulo: Expressão Popular, 2011; RIDENTI, Marcelo. *O fantasma da revolução brasileira*. 2. ed. rev e ampl. São Paulo: Editora UNESP, 2010; AARÃO REIS, Daniel; RIDENTI, Marcelo; SÁ MOTTA, Rodrigo Patto (Org.). *O golpe e a ditadura militar: quarenta anos depois (1964-2004)*. Bauru, SP: Edusc, 2004.

em comum no conjunto da nação, mas ela não traz nenhum benefício em longo prazo. A lei da anistia é, entretanto, até hoje vigente. Gagnebin (2010, p. 183) explica ainda que

[...] a memória efetiva não se deixa controlar, somente se deixa calar – às vezes também manipular, mas volta. Ela não se deixa controlar nem pelas ordens do eu consciente, nem pelos mandos do soberano, rei, padre ou militar. É essa independência do lembrar que sempre preocupou, certamente de diversas maneiras, tanto os filósofos quanto os políticos – e também os psicanalistas. As lembranças são como bichos selvagens que voltam a nos atormentar quando menos queremos.

Nesse sentido é que uma pesquisa sobre o modo como narrativas da memória relacionadas às histórias de resistências à ditadura são articuladas no jornalismo, a fim de compreender as políticas que operam nas produções jornalísticas em termos de construção de subjetividade, sensibilidades e afetividades mostra toda a sua relevância. Esta tese tenta dialogar com esses diversos conceitos, e aí encontra também dificuldades. Uma delas é lidar com a complexidade do fenômeno da memória e a transversalidade deste conceito. Também o conceito de subjetividade é complexo e polissêmico, trabalhado em diversos campos de saber e gerador de várias questões que também dependem da abordagem que se utiliza para entendê-las. Na perspectiva de Rancière, esse conceito pode ser tratado como processo de subjetivação política envolvendo, dentre outras, as noções de política e estética, resistência e igualdade, conforme descritas no primeiro capítulo. A partir de Marques e Prado (2018, p. 117), vale lembrar que Rancière busca desvelar as operações sensíveis “por meio das quais os sujeitos podem retirar a si mesmos de posições sociais impostas, questionando uma ordem dominante que restringe sua emancipação e sua liberdade”¹¹³. Seu pensamento pode contribuir neste estudo em específico, já que tratamos também de narrativas da memória em livros jornalísticos que abordam histórias de resistências ao autoritarismo discricionário nos

113 Os estudos de Rancière estabelecem diálogos e dissidências com os estudos de Michel Foucault, como destacam Marques e Prado (2018). Salientar as aproximações e os afastamentos entre esses autores, no entanto, não é o objetivo desta pesquisa, centrada mais no pensamento rancieriano. Ainda que seja possível reconhecer, juntamente com Marques e Prado, as insurgências no gesto político da escritura de Foucault e em sua abordagem das resistências cotidianas especialmente em *A vida dos homens infames*, escrito em 1981, os próprios autores lembram a entrevista de Rancière à *Multitudes*, no ano 2000, na qual afirma sua distância em relação à noção de sujeito de Foucault, afirmando que este não investigou de modo sistemático o sujeito da política, pois em seus trabalhos os seres humanos são geralmente conceitualizados “como corpos ou populações que são objetos de poder” (MARQUES; PRADO, 2018, p. 117). Segundo Rancière (2000), em Foucault a preocupação era o poder e não a revolta, os movimentos populares e a revolução, pois estes não ganham o centro da análise histórica. Nesse sentido concordamos com a visão dos autores de que “o modo como Rancière percebe a subjetivação política vai além, por exemplo, da autofirmação ou apropriação de si – componentes essenciais à subjetivação foucaultiana – compreendendo um conjunto de experiências individuais e coletivas de identificação e desidentificação. (MARQUES; PRADO, 2018, p. 122)”. Rancière coloca assim a possibilidade de pensar a produção de subjetividades a partir de jogos de identificação e desidentificação, de produção de subjetivações para além da lógica identitária.

anos ditatoriais. Que papel tem o jornalismo nesses processos de subjetivação? Será que materiais jornalísticos que trabalham com tais memórias constroem narrativas que possibilitam a reconfiguração de sensibilidades e afetividades sobre esse período? Será que são promotores de olhares outros sobre tais histórias e sobre a própria vida? Essas questões perpassam a pesquisa como um todo e são retomadas, de certo modo, no último capítulo desta tese. No próximo tópico, procuro aprofundar o conceito de narrativas da memória a partir do pensamento rancieriano, caminho que me possibilita retomar o viés posto anteriormente para de pensar o jornalismo em sua perspectiva estético-política.

2.3 NARRATIVAS DA MEMÓRIA COMO FICÇÕES DOCUMENTAIS

Carrego os embates anteriores acerca da noção de memória e suas relações com outras categorias conceituais. Aqui, a intenção é aprofundar as narrativas da memória como ficções fazendo um movimento afetivo, um mergulho, a esse entendimento a partir do que propõe Rancière. O autor permite redirecionar nosso olhar ao promover debates sobre questões envolvidas numa certa ideia de ficção que tende a separar, de um lado, o que seriam as narrativas ficcionais e, de outro, as narrativas históricas. Trata-se de tensionar um problema que, em seus termos, “concerne à ideia de ficção e à relação entre a racionalidade ficcional e os modos de explicação da realidade histórica e social, entre a razão das ficções e a razão dos fatos” (RANCIÈRE, 2009, p. 52). Esse debate envolve a análise que o autor realizou da operação historiográfica de Jules Michelet a propósito da Revolução Francesa, exposto em “Palavras da história” (RANCIÈRE, 1995)¹¹⁴. Exige ainda retomar o ensaio “A ficção documental: Marker e a ficção da memória” (RANCIÈRE, 2010b), no qual o autor analisa o filme-documentário *O túmulo de Alexandre*, de Chris Marker, produzido em 1993¹¹⁵. A partir disso, adentro no debate sobre a questão da ficção para depois relacioná-la ao jornalismo.

114 O tema já havia sido abordado pelo autor em: RANCIÈRE, Jacques. *Os nomes da história: ensaio de poética do saber*. Trad. Mariana Echalar. São Paulo: Editora Unesp, 2014.

115 O ensaio integra: RANCIÈRE, Jacques. *A fábula cinematográfica*. Trad. Christian Pierre Kasper. Campinas: Papirus Editora, 2013. Originalmente publicado como “*La fiction de memoire: À propos du Tombeau d’Alexandre de Chris Marker*”, *Trafic*, 29, Spring, 1999: 36-47. Aqui, utilizamos a versão traduzida e publicada no Brasil em 2010.

2.3.1 A positividade da ficção na construção documental da memória

Em *A partilha do sensível*, Rancière (2009) expõe que a “positividade’ da ficção” analisada no texto sobre o filme-documentário de Marker implica duas questões. A primeira é a “a questão geral da racionalidade da ficção, isto é, a distinção entre ficção e falsidade” (RANCIÈRE, 2009, p. 53). Em outras palavras, o autor faz uma crítica da racionalidade que associa a ficção à mentira. Pelo contrário, falar em ficção é, antes de tudo, tratar da construção de histórias por meio de certos modos de inteligibilidade. A segunda questão é a “da distinção – ou indistinção – entre os modos de inteligibilidade apropriados à construção de histórias e aqueles que servem à inteligência dos fenômenos históricos” (RANCIÈRE, 2009, p. 53). Trata-se de um alerta para o fato de que os fenômenos históricos se tornam inteligíveis também a partir de certos modos que se distinguem – ou não – dos que são utilizados por quaisquer escritores na construção de histórias.

Conforme explica o autor, o regime representativo (mimético/poético) das artes é que separa a ficção da ideia de mentira. Essa separação é sua especificidade e encontra-se em *Poética* de Aristóteles. O regime representativo “livra” as formas das artes do modo de pensamento (platônico) próprio do regime ético, o qual vinculava às artes a distinção entre ocupações comuns e ocupações que produzem simulacros. O regime representativo possibilita a autonomia das artes dessas ideias, na medida em que as formas da *mimesis* são livradas da suspeita platônica. A partir de *Poética*, não cabe a suspeita entre o que é verdade ou o que é simulacro. O pensamento aristotélico estabelece, de modo preciso, que a ordenação de ações no poema não significa fazer um simulacro, não significa mentir. Nesse sentido, pode-se compreender que “fingir não é propor engodos, porém elaborar estruturas inteligíveis” (RANCIÈRE, 2009, p. 53).

“Fingir” aqui é empregado como sinônimo de produzir ficção, propor fábulas, arranjos para dar inteligibilidade às histórias contadas. Aristóteles (1959) estabelece que a estrutura da poesia se assenta em uma lógica causal: as ações – simples ou complexas – e seu ordenamento são ligadas “à própria estrutura da fábula, de maneira que pareçam resultar, necessária e verossimilmente, dos fatos anteriores, pois é grande a diferença entre acontecimentos sobrevivendo por causa de tais outros, ou simplesmente depois de tais outros”. Na perspectiva aristotélica, é o ordenamento das ações que torna a poesia ser superior à história, pois ao poeta não compete “narrar exatamente o que aconteceu; mas sim o que poderia ter acontecido, o possível, segundo a verossimilhança ou a necessidade”

(ARISTÓTELES, 1959, p. 286). É dessa maneira que o filósofo grego diferencia o poeta do historiador: “O historiador e o poeta não se distinguem um do outro, pelo fato de o primeiro escrever em prosa e o segundo em verso. [...] Diferem entre si, porque um escreveu o que aconteceu e o outro o que poderia ter acontecido” (ARISTÓTELES, 1959, p. 286). Em outros termos, como afirma Rancière (2009, p. 54), Aristóteles condena a história a “apresentar os acontecimentos segundo a desordem empírica deles”. Inere-se daí que ao historiador caberia contar exatamente o que aconteceu, isto é, na sequência em que os fatos ocorreram. Esse é o jogo de saber proposto pelo regime mimético à escrita da história e das artes poéticas.

A revolução estética redistribui o jogo de saber ao tornar indefinidas, solidárias, as “fronteiras entre a razão dos fatos e a razão das ficções e o novo modo de racionalidade da ciência histórica” (RANCIÈRE, 2009, p. 54, grifo do autor). Isso se dá com o romantismo, pelos escritos que operam essa indefinição. Ao declarar que a ficção não é mais o princípio da poesia, e sim “um determinado arranjo dos signos da linguagem, a idade romântica torna indefinida a linha divisória que isolava a arte da jurisdição dos enunciados ou das imagens, bem como aquela que separava a razão dos fatos e a razão das histórias” (RANCIÈRE, 2009, p. 54). Dito de outro modo, a racionalidade poética (mimética), que indica que o conhecimento dos fatos históricos deve ser escrito à medida que vão ocorrendo e aparecendo, é substituída pela racionalidade que torna inteligíveis esses fatos como histórias contadas, segundo uma coordenação de atos, uma ordenação de ações, esse arranjo específico de signos da linguagem.

A idade romântica força de fato a linguagem a penetrar na materialidade dos traços através dos quais o mundo histórico e social se torna visível a si mesmo [...]. É a circulação de signos que define a nova ficcionalidade: *a nova maneira de contar histórias, que é antes de mais nada, uma maneira de dar sentido ao universo “empírico” das ações obscuras e dos objetos banais*. A ordenação ficcional deixa de ser o encadeamento causal aristotélico das ações “segundo a necessidade e a verossimilhança”. Torna-se uma ordenação de signos. (RANCIÈRE, 2009, p. 54-55, grifos meus).

Rancière refere-se à operação historiográfica realizada por Jules Michelet, saudado por Lucien Febvre como pai fundador da *Escola dos Annales* (RANCIÈRE, 2014). Em sua *História da Revolução Francesa*, Michelet conta a “Festa da Federação” a partir das “cartas de amor” à pátria escritas pelo povo francês e tomadas como testemunho dos acontecimentos. O modo como o faz, porém, está ancorado na tradição romântica. Segundo Rancière (1995, p. 212), o historiador opera “uma outra teoria da verdade das palavras”, de modo a reorganizar as relações entre ele próprio e o outro, definindo assim um outro modo de contar a história,

“uma nova maneira de tratar a palavra do outro” (RANCIÈRE, 1995, p. 214). Mas que modo de contar é esse? Conforme Rancière (1995, p. 213-214), Michelet não cita o conteúdo das cartas, nem as reescreve. Ele as apresenta criando uma “terceira via” que não segue nem a retórica aristotélica, nem o real-empirismo típico da ciência positivista. Ele faz o leitor ver as cartas e diz o que elas expressam, ou seja, “não o conteúdo, mas o poder que faz com que sejam escritas”. O modo de contar do historiador romântico faz ver então esse poder como sendo “o verdadeiro conteúdo das cartas”. Tal modo de contar é uma cena em que o próprio historiador tem contato com as cartas e as manipula, guardando-as novamente. Ou seja, o historiador *encena* o poder num relato. Nesse sentido, o que se opera é uma nova política da escrita na historiografia:

Michelet inventa aqui uma solução nova para o excesso revolucionário das palavras, inventa a arte de fazê-las falar fazendo-as silenciar. Na demonstração do historiador segurando as cartas e na substituição da exposição do conteúdo delas pelo relato da festa, uma operação bem precisa se efetua. Podemos caracterizá-la recorrendo à velha oposição platônica da *mimeses* e da *diegeses*. Tal operação de escritura, que é ao mesmo tempo uma política, consiste em destronar a *mimesis*, em encadeá-la no curso da *diegeses*, do relato. (RANCIÈRE, 1995, p. 214).

Tal reflexão demarca, entre outras questões, um modo de pensar possibilidades de escrita da história e os limites que circunscrevem o território da narrativa do historiador. É a partir dessas possibilidades que a história se torna ciência, criando uma operação historiográfica que propõe novas formas de organizar o relato dos acontecimentos, um novo modo de compor arranjos de signos. Mas não é apenas isso. Ao mesmo tempo, esse modo de narrar esconde tal operação ao colocar em cena a figura do historiador como testemunha daquilo que é relatado. Esse jogo “pinta” o historiador como atestador da verdade, conferindo-lhe autoridade para dizer aquilo que diz. Desse modo, o historiador dá vida aos arquivos, extrai vida dos papéis mortos e cria uma “narrativa fundadora” (RANCIÈRE, 2014) de uma nova história, um novo saber histórico que não deixa de se caracterizar como uma determinada “poética de saber”.

Vale lembrar que a postura assumida por Michelet, própria do romantismo, foi uma reação à razão logicista e utilitarista do passado que era dominante em sua época. Outro aspecto elementar é que Michelet também é influenciado por *Confissões*, relato autobiográfico de Rousseau. Desse modo, ao reconstruir o passado histórico da nação, o historiador narra a si mesmo e assim também se reconstitui. Tendo como base os escritos literários, portanto, Michelet define uma nova estrutura essencial ao saber histórico, uma

estrutura poética, incorporado e operado depois pelos historiadores dos *Annales*. Michelet faz um desvio poético que deu à fala um regime de verdade. Assim, sua escrita permaneceu história e se tornou, ao mesmo tempo, ciência.

Rancière destaca que há uma identificação entre os modos de construção do ficcional e os modos de ler signos que configuram lugares, rostos, grupos, roupas etc. Ou seja, há uma relação “entre a potência de significação inerente às coisas mudas e a potencialização dos discursos e dos níveis de significação” (RANCIÈRE, 2009, p. 55). Os discursos potencializam mais ou menos a força de significado que há nas próprias coisas do mundo sensível. A “ficcionalidade” da era estética se desdobra, segundo o autor, entre esses dois polos.

Nessa perspectiva, a racionalidade do regime estético não separa narrativas de ficção e narrativas de interpretação dos fenômenos do mundo histórico e social. Como explicitado no primeiro capítulo, a literatura realista opera essa equivalência entre ficção descritiva e descrição interpretativa, forjando uma “nova racionalidade do banal e do obscuro” (RANCIÈRE, 2009, p. 56) que se contrapõe à racionalidade poética (aristotélica). Essa nova racionalidade – estética – “se tornará a nova racionalidade da história da vida material oposta às histórias dos grandes feitos e dos grandes personagens” (RANCIÈRE, 2009, p. 56). É o que faz efetivamente Michelet ao narrar a festa da Revolução Francesa a partir das cartas do povo à nação, dando vida a essa materialidade. “Assim se encontra revogada a linha divisória aristotélica entre duas “histórias” – a dos historiadores e a dos poetas –, a qual não separava somente a realidade e a ficção, mas também a sucessão empírica e a necessidade construída”, afirma Rancière (2009, p. 56). Nesse sentido, a história também passa a ser sustentada pelos critérios de verossimilhança e necessidade que ordenavam a estrutura do poema na lógica de *Poética*. Ocorre assim um embaralhamento dessas regras.

Com isso fica compreensível o que a revolução estética faz: ela coloca o testemunho e a ficção como pertencentes “a um mesmo regime de sentido” (RANCIÈRE, 2009, p. 57). Testemunho e ficção não são, portanto, coisas que se opõem. Testemunhar é também produzir ficções. Rancière explica como se articulam testemunho e ficção na história inscrita no regime estético:

De um lado, o “empírico” traz as marcas do verdadeiro sob a forma de rastros e vestígios. “O que sucedeu” remete pois diretamente a um regime de verdade, um regime de *mostração* de sua própria necessidade. Do outro, “o que poderia suceder” não tem mais a forma autônoma e linear da ordenação de ações. A “história” poética, desde então, articula o realismo que nos mostra os rastros poéticos inscritos na realidade mesma e o artificialismo que monta máquinas de compreensão complexas. (RANCIÈRE, 2009, p. 57, grifos do autor).

Em seus estudos sobre o cinema, Rancière mostra como essa articulação operada pela literatura realista passou para os filmes, especialmente para o filme-documentário, este “que se dedica ao ‘real’”, sendo ele “capaz de uma invenção ficcional mais forte que o cinema de ‘ficção’” (RANCIÈRE, 2009, p. 57). Como exemplo, Rancière retoma sua análise acerca do filme documentário *O túmulo d’Alexandre*, de Chris Marker, que tomo aqui como referência de seu pensamento sobre a construção de memórias. Rancière afirma que o filme ficciona a história da Rússia em tempos de pós-comunismo através do destino do cineasta Alexandre Medvedkine. Salienta que o filme não trata de um personagem ficcional, não conta histórias inventadas sobre a URSS. Mas então porque o filme é ficção? O que ele faz? O próprio autor responde: “*Joga com a combinação de diferentes tipos de rastros* (entrevistas, rostos significativos, documentos de arquivo, trechos de filmes documentários e de ficções etc.) para propor possibilidades de pensar essa história. *O real precisa ser ficcionado para ser pensado*” (RANCIÈRE, 2009, p. 58, grifos meus).

No ensaio sobre o filme de Marker, Rancière (2010b, p. 179) observa que o documentário é dedicado à memória do cineasta soviético, mas que exige falar da “memória” como uma “questão paradoxal”. Um enigma se apresenta já no título, visto que o túmulo é, por excelência, um monumento que não guarda a memória: “ele é essa memória”. Segundo Rancière, a “uma memória não é um conjunto de lembranças da consciência”, pois isso seria negar a própria ideia de memória coletiva. O paradoxo colocado pelo filme é, portanto, que “não se trata de conservar uma memória, mas de criá-la”.

O autor considera ainda que “a memória é um certo conjunto, um certo arranjo de signos, de vestígios, de monumentos”. Ele observa que é comum a ideia que há dois regimes de verdade da memória separados: “de um lado, o dos poderosos governantes do passado”; de outro, o regime “do mundo contemporâneo, que não cessa, inversamente, de registrar os testemunhos de existências quaisquer e dos acontecimentos mais banais”. A abundância de informações tende a gerar a suposição de que assim se dá o transbordamento da memória. No entanto, ela não transborda, pois, informação – cujo reino é o do presente – não é memória. A memória, afirma Rancière (2010b, p. 180), “deve constituir-se independentemente tanto do excesso quanto da escassez de informações. Ela deve se construir como ligação entre os dados, entre a evidência dos fatos e o vestígio das ações”. E a relação entre os fatos é o que dá consistência histórica.

Nesse sentido, a memória está diretamente relacionada com o regime representativo, devendo ela constituir-se como “o ‘arranjo de ações’ mencionado em *Poética*, de Aristóteles,

e que ele chama de *mýthos*: não é o ‘mito’ relacionado ao inconsciente coletivo, mas à fabula e à ficção. *A memória é uma obra de ficção*” (RANCIÈRE, 2010b, p. 180). A certas objeções que podem aparecer como uma “denúncia” do paradoxo que opõe a busca da verdade histórica às ficções da memória coletiva, Rancière (2010b, p. 180) reafirma: “a ‘ficção’, em geral, não é a bela história ou a vil mentira que se opõem a realidade ou que se querem fazer passar por ela. *Fingire* não significa inicialmente fingir, mas forjar”. Ou seja, significa criar, elaborar, compor, modelar, construir. É, pois esse o sentido que o autor dá para os termos “fingir” ou “forjar”: “a ficção é a prática dos meios de arte para *construir* um ‘sistema’ de ações representadas, de *formas* agregadas, de signos que se respondem” (RANCIÈRE, 2010b, p. 180, grifos meus). Esse “sistema”, ou seja, a ficção, também é construção que se faz a partir do já dado do real – arquivos, documentos, depoimentos e imagens saídas da realidade cotidiana, por exemplo. Por isso, essas narrativas podem ser também chamadas de ficção documental. A ficção da memória diferencia-se do que o autor denomina como o “real da ficção”, uma tendência que reduz a invenção ficcional aos estereótipos do imaginário social. Contrária a essa tendência, “a ficção de uma memória se instala na distância que separa a construção do sentido, o real referencial e a heterogeneidade de seus ‘documentos’” (RANCIÈRE, 2010b, p. 180). Ou seja, a ficção da memória abre um espaço para que uma construção de sentido se efetive no jogo com as materialidades e com o real referencial, conseguindo com isso certificar o esquecido, o negado ou ignorado, como indica Rancière. O filme documental é, portanto, uma ficção, uma poética da memória a partir daquilo que está acessível como materialidade no mundo.

Em seu trabalho, Marker cria uma narrativa. Ao falar desse trabalho de análise em *A partilha do sensível*, Rancière (2009) adverte que falar das ficções nesse sentido, com um “arranjo” ou um “jogo” (que supõe a construção de uma narrativa), não deve ser confundido com uma adesão ao “discurso” segundo o qual tudo seria narrativa e que propõe ainda a distinção entre pequenas e grandes narrativas. Esse discurso sobre a noção de narrativa “nos aprisiona nas oposições do real e do artifício”, sublinha Rancière (2009, p. 58). Ou seja, com base nessas ideias, tendemos a crer na ideia de que quando narramos e lançamos mão de procedimentos/recursos narrativos, artifícios, nos afastamos do real. Nessa lógica discursiva, que diz que tudo é narrativa, parece-me afirmar simultaneamente que nada é real. Mas se narrar é produzir ficções, fabulações, isso não se opõe necessariamente ao real, assim como não garante que o real seja tomado como referência. A palavra “narrativa” diz respeito mais precisamente ao modo de contar as histórias. Nesse sentido, talvez fosse mais apropriado

utilizá-la para falar da organização das ações que dão encadeamento à trama, do arranjo dos signos, da composição da intriga que dá vida à narrativa, à história que está sendo narrada. Narrar é, pois, contar de modo organizado/ordenado uma história, contar as ações, as características dos personagens e suas relações dentro de uma lógica de organização que pode ser causal, como na *Poética*, ou segundo outros fundamentos, como na história da festa da Revolução Francesa contada por Michelet. Mas isso não significa opor-se ao real, e sim compreendê-lo a partir de um outro olhar. Como salienta o autor:

Não se trata de dizer que tudo é ficção. Trata-se de constatar que a ficção da era estética definiu modelos de conexão entre apresentação dos fatos e formas de inteligibilidade que tornam indefinida a fronteira entre a razão dos fatos e a razão da ficção, e que estes modos de conexão foram retomados pelos historiadores e analistas da realidade social. Escrever *a história* e escrever *histórias* pertencem a um mesmo regime de verdade. (RANCIÈRE, 2009, p. 58, grifos meus).

O regime de verdade de que fala Rancière, ou seja, aquele que se apoia na revolução estética, é próprio do regime estético. Nesse regime, qualquer um pode contar histórias. Isso não significa dizer, entretanto, “que a ‘História’ é feita apenas das histórias que contamos” (RANCIÈRE, 2009, p. 59). Não cabe mais perguntar quem faz a “História” a fim de distinguir a quem caberia ou não escrever histórias. A racionalidade de contar histórias, elaborar relatos, produzir ficção, narrar memórias, anda junto com as capacidades de agirmos como agentes históricos. Contar histórias é também fazer a “História”. Por isso, Rancière (2009, p. 59) conclui sobre essa discussão que “a política e arte, tanto quanto os saberes, constroem ‘ficções’, isto é, rearranjos *materiais* de signos e das imagens, das relações entre o que se vê e o que se diz, entre o se faz e o que se pode fazer”.

Essas reflexões levam-me a pensar o objeto de estudo desta tese, visto que os livros jornalísticos que constituem o corpus da pesquisa são apresentados pelas autoras como uma homenagem à memória. Além disso, elas expõem explicitamente trabalhar com narrativas da memória. Diante disso, talvez seja possível perguntar: como as autoras expressam (re)construções da memória a partir de materialidades, documentos, arquivos, depoimentos? Por quais vestígios as histórias contadas são constituídas? Seriam ficções da memória ou “real da ficção”? Quem articula tais memórias? De que modo esses livros jornalísticos se inscrevem no regime estético pensado por Rancière? Poderiam eles também ser pensados como poéticas da memória? A partir disso, no próximo tópico, procuro aproximar o tema da memória ao estudo do jornalismo, em especial, de sua dimensão narrativa.

2.3.1 Memória e narrativa jornalística

As relações entre jornalismo e memória na produção de significações e sentidos aos acontecimentos, ou o papel do jornalismo na conformação da realidade, dos mitos e imagens que constituem a memória coletiva tornaram-se temas recorrentes nas pesquisas da área, nas últimas duas décadas. Devido à diversidade de aspectos e abordagens possíveis, optei por retomar estudos e reflexões que se debruçam sobre o papel do jornalismo na (re)construção e mobilização de memórias da ditadura. Além disso, tomo como referência alguns trabalhos desenvolvidos no cenário nacional e, eventualmente, internacional, que priorizam uma abordagem do jornalismo em sua natureza cultural, histórica e narrativa, a fim de refletir sobre a narrativa jornalística e suas potencialidades e possibilidades estético-políticas¹¹⁶.

O interesse pela memória como objeto de estudo da área comunicacional/jornalística, no país, teve ampliação a partir de debates sobre as relações entre jornalismo e história, a partir das quais se procura repensar a construção da memória e da história do próprio jornalismo, bem como o papel dos meios jornalísticos e dos jornalistas na produção de sentidos e significações de acontecimentos históricos¹¹⁷. Já na década de 1990, recorrendo às formulações de Jacques Le Goff (2003) sobre as instituições que atuam como “senhores da memória”, Marialva Barbosa (1995) destacava a ação do jornalismo na construção de memórias futuras:

Ao selecionar, ao hierarquizar, ao priorizar a informação – o que o jornalismo faz é uma seletiva reconstrução do presente. E com esta seleção fixa no hoje uma memória futura do próprio acontecimento. E é essa capacidade de ser um dos

116 Vale destacar pesquisas recentes no cenário internacional que buscam desenvolver uma aproximação com o campo de Estudos da Memória, como se pode observar em *Journalism and Memory*, organizado por Barbie Zelizer e Keren Tenenboim-Weinblatt (2014), que oferece um mapa das relações entre esses dois campos com intuito de contribuir com estudos sobre a participação do discurso jornalístico na construção da memória coletiva. Constatando a necessidade de maior articulação entre as duas áreas, o mapa traçado no livro destaca *trajectories* (aspectos temporais) e *domains* (aspectos espaciais) em que se dão as articulações entre memória e jornalismo. Os 15 estudos (de autoria de pesquisadores das duas áreas) que constituem a obra procuram debater e mostrar como o jornalismo atua de modo a manter o passado vivo no presente, a partir de compromissos institucionais assumidos com a memória coletiva, embora estes nem sempre sejam reconhecidos, e pelo trabalho mnemônico que realiza e que assume uma forma particular. Para as autoras, o jornalismo incorpora um discurso do passado de muitas formas, desde as edições comemorativas e retrospectivas de mídia até simples analogias verbais e visuais que conectam passado e presente.

117 Ver, por exemplo: BARBOSA, Marialva Carlos; RIBEIRO, Ana Paula Goulart (Orgs). *Comunicação e história: partilhas teóricas*. Florianópolis: Insular, 2011; RIBEIRO, Ana Paula Goulart; HERSCHMANN, Micael (Orgs.). *Comunicação e história: interfaces e novas abordagens*. Rio de Janeiro: Mauad X, globo Universidade, 2008; RIBEIRO, Ana Paula Goulart; FERREIRA, Lucia Maria Alves. *Mídia e memória: a produção de sentidos nos meios de comunicação*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2007; BRAGANÇA, Aníbal; MOREIRA, Sonia Virgínia (Orgs.). *Comunicação, acontecimento e memória*. São Paulo: Intercom, 2005.

senhores da memória da sociedade que lhe dá um inegável poder. (BARBOSA, 1995, p. 88).

Reconhecendo um “fazer memória” envolvido no trabalho jornalístico, a autora assinalou a importância da escrita como um elemento de construção seletiva da memória, uma vez que é a partir dela que o jornalismo se mostra capaz de estabelecer o que deve ser lembrado e o que deve ficar em zonas de sombras e silêncio. Articulado a esse fazer jornalístico, esse fazer memória, Barbosa sublinhou aspectos temporais e subjetivos na construção do acontecimento pelos jornalistas:

Ao selecionar o fato [...] transformando-o em acontecimento, ao escolher a forma da sua narrativa, o jornalista está, na verdade, construindo o próprio acontecimento, criando uma memória da atualidade. Uma memória que obedece a critérios altamente subjetivos e que engendra, sempre, a questão do poder. (BARBOSA, 1995, p. 98-99).

Em uma revisão de suas formulações, Barbosa (2004) também salientou que, ao construir memórias da sociedade o jornalismo configura a própria identidade da profissão. Isso porque a ação jornalística possui uma natureza memorialística e a própria memória é uma ação do presente e conformadora de identidades. Em texto mais recente, Barbosa (2007) aprofunda as conexões entre jornalismo, meios de comunicação e história, destacando o papel da mídia, especialmente televisiva, na constituição da memória a partir da transformação das comemorações (efemérides) em acontecimentos, sublinhando um modo como um “passado pitoresco” é evocado nessas transmissões:

[...] a função dessa evocação do passado nas comemorações não é redescobri-lo, mas construí-lo e, nesse sentido, inventá-lo. O passado é convocado ao presente para possibilitar a criação de novas sociabilidades, [...] pela nostalgia a ser preservada em lugares e momentos próprios: lugares de museificação e momentos da celebração. (BARBOSA, 2007b, p. 60).

A necessidade de um olhar crítico sobre comemorações como trabalho de memória nas mídias jornalísticas é sublinhada por vários autores, bem como a mobilização da memória na construção do acontecimento. Ao falar sobre o reavivamento do passado na imprensa, Christa Berger (2005) salienta duas exigências expressas por Todorov para a realização do trabalho de memória: fidelidade com o passado e utilidade no presente. Observando a proliferação de memórias a partir da repercussão da efeméride de 40 anos do golpe militar de 1964 nos jornais diários brasileiros em geral, Berger desenvolveu uma reflexão na qual

assinhalou que a relação entre o passado e o presente é sempre mediada por um narrador e uma narrativa.

Todorov menciona, conforme Berger (2005), três tipos de narradores: o primeiro é a testemunha que viveu e viu o acontecimento a ser narrado; o segundo, o historiador, que estuda e pesquisa para contar o que aconteceu; o terceiro, o comemorador, é aquele que alude ao passado celebrando-o. Cada um deles tem uma função. Nos dois primeiros casos, a finalidade consiste em “lembrar para aprender, para não repetir o ocorrido, lembrar para não esquecer, lembrar para ensinar” (BERGER, 2005, p. 60). O terceiro tipo estaria, segundo Berger, diretamente relacionado com a Indústria Cultural¹¹⁸.

Para Berger (2005), o jornalista faz história na condição de alguém que olha o acontecido com a função de descrevê-lo para que outra pessoa, em outro momento, tenha conhecimento sobre o ocorrido. Berger (2005, p. 65), entende que, desse modo, o jornalista “está ‘cobrindo’ o acontecimento com palavras, dando-lhe a forma do gênero jornalístico e produzindo a história do presente, a história de curta duração”. A imprensa assumiria a condição de produtora da história de curta duração. Ingressando no espírito do tempo, ela conta o que já passou como presente. Quando esse passado é transformado em cultura de massa, o trabalho de memória também pode ser transformado. Por isso, salienta Berger, é preciso questionar e interrogar sobre a função do passado materializado nessas produções. Para ela, quando o jornalismo se apropria do passado (acontecimento primeiro) e o assume como notícia (reaviva o acontecimento pelo seu potencial de atualidade), ele também deve responder se o método que utiliza garante a fidelidade ao passado, bem como a função que essa memória irá ter no presente a partir de tais enunciações. Berger adverte que

118 A autora dá como exemplo as narrativas sobre a história do Holocausto. Os primeiros narradores estariam na base, por exemplo, do movimento testemunhal e de pesquisa histórica, constituindo um trabalho de responsabilidade coletiva e humana sustentado pelo imperativo da necessidade de contar, superando o desejo de esquecer e concretizando assim um dever ético e humano. Quando o assunto se tornou um sucesso midiático, entretanto, uma série de outros acontecimentos passa a ocorrer reforçando o projeto memorialístico, em várias partes do mundo. Em vários locais do mundo, esse projeto foi transformado numa forma de representação que pode ser identificada conceitualmente como “Indústria do Holocausto” (FINKELSTEIN apud BERGER, 2005, p. 62). É a partir dessa inserção então, conforme Berger, que a memória passa a circular cheia de tensões e contradições. Pode-se questionar se as duas exigências – a fidelidade ao passado e utilidade no presente – são atendidas. A autora observa ainda que a produção literária e cinematográfica do Holocausto não parou de crescer. A exposição dessas memórias corresponde, segundo Berger (2005, p. 62), “ao espírito da época, que é de exposição e de visibilidade dos sentimentos”. A transformação dos campos de concentração em locais de visitação seria também outras formas de acesso ao passado nos quais a memória adquire outras funções. Associadas ao turismo, essas memórias são oferecidas como produto de consumo, caracterizando um tipo de exploração – capitalista e midiática – que ilustraria a função do terceiro tipo de narrador de Todorov, o comemorador.

O jornalismo não transporta a memória pública, histórica ou coletiva de maneira inocente, mas no enlace com um novo acontecimento, a condiciona e acomoda na sua própria estrutura e forma, portanto, o passado ao retornar ao presente da imprensa é trabalho de memória – e a pergunta, é: que memória é ativada; a que interpretação histórica corresponde; qual sua utilidade no presente; o que revelam os fatos acontecidos no passado e qual o sentido que eles adquirem quando atualizados pelo jornalismo? (BERGER, 2005, p. 66).

Referindo-se especificamente ao trabalho realizado pelo jornalista na imprensa cotidiana, no jornal diário, e muito do que se viu na imprensa *mainstream* em relação à cobertura da efeméride dos 40 anos do golpe militar de 1964, a autora salienta a importância das histórias serem complementadas pelo trabalho do historiador. Jornalismo e história são atividades que possuem muitas semelhanças, mas há importantes distinções e especificidades, de modo que um não pode ser substituído pelo outro. Berger (2005) salienta que quando o trabalho jornalístico faz o passado retornar com glamour, espetacularizado, ele vem de modo diluído, sem perspectiva histórica. Tal jornalismo insere-se assim numa cultura de memória, cumprindo uma função que é apenas o compromisso com o mercado – com a “Indústria do Passado”. Por isso, quando nos deparamos com produtos culturais de rememoração, é preciso questionar acerca da fidelidade ao passado e utilidade no presente.

Para Berger (2005, p. 68), “a memória narrada pela literatura de testemunho é considerada uma memória esclarecedora e emancipadora, mas a memória visível e bem-sucedida na cultura de massa pode estar justamente na história consumida e na memória esquecida”. Nesse sentido, os sentidos produzidos pelos materiais jornalísticos que trabalham com o passado dependem do modo como esse passado é apresentado e como ele se articula com o presente. A partir das reflexões que a autora propõe e pensando em um jornalismo para além da imprensa diária, talvez seja o caso de questionar: como grandes reportagens que buscam (re)constituir o passado poderiam ser compreendidas na perspectiva da literatura de testemunho? Que interrelações são possíveis de estabelecer entre esse tipo de trabalho e a narrativa do historiador? Ou ainda, que função narrativa o jornalismo assume ao contar histórias de resistência à ditadura em livros jornalísticos? Essas narrativas funcionariam como celebração do passado? Ou estariam os narradores envolvidos em um movimento testemunhal, que é também trabalho histórico e de memória desse passado silenciado?

Para Marialva Barbosa e Ana Paula Goulart Ribeiro (2011), relatos da memória oferecidos por jornalistas precisam ser vistos como fontes para a compreensão do passado e não como índices absolutos de uma verdade histórica. As autoras reforçam a ideia de “narrativa como lugar de imaginação produtora de sentidos” (BARBOSA; RIBEIRO, 2011, p.

24). Os testemunhos do passado indicam, portanto, “reconstruções ou ‘trabalhos de memória’” (BARBOSA; RIBEIRO, 2011, p. 24) que envolvem vestígios diversos:

Aqueles que se dedicam a qualquer história irão sempre selecionar entre os múltiplos vestígios aqueles que darão conta das perguntas que dirigem ao passado. Será preciso, então, entre os variados rastros, separar, reunir, transformar em documentos, coletar, analisar e produzir um texto. (BARBOSA; RIBEIRO, 2011, p. 25).

No estudo do jornalismo como produtor de uma memória não comemorativa, Michel Schudson (2014) salienta que todos os empreendimentos dos meios de comunicação como instituições de comemoração são influentes na formação, manutenção ou renovação da memória cultural¹¹⁹. As notícias comemorativas ou sobre comemoração não são, entretanto, o meio mais importante através do qual o jornalismo contribui para a memória, pois existe também uma memória não comemorativa. Nem tudo o que as sociedades recordam tem relação a projetos autoconscientes ou dedicados à memória, como Schudson assinala. O passado é muitas vezes incorporado no presente de outras formas: “toda vez que uma notícia cobre algum evento ou ação de uma pessoa, grupo, organização ou sociedade onde a consciência do tempo passado ou passado é um fator, a mídia colabora com processos sociais mais amplos de memória cultural” (SCHUDSON, 2014, p. 85)¹²⁰. Para o autor, essa ação serve de incentivo interno ao próprio jornalismo e meios de comunicação que, ao relacionar dramas humanos a mudanças ou eventos históricos, buscam atribuir importância distinta às histórias que contam.

Desde o início do século XX, tem sido crescente a atenção ao contexto histórico e isso, segundo Schudson (2014), reflete o sentimento dos jornalistas sobre seu papel diante da complexidade do mundo. Cada vez mais fica claro que o trabalho do jornalista não é apenas reportar os últimos acontecimentos, mas oferecê-los dentro de alguma estrutura coerente. Em outros termos, oferecer uma narrativa que faça sentido. A contribuição mais vital dos jornalistas para a memória social está, segundo o autor, na busca por uma compreensão coerente do mundo, e não a serviço da comemoração. Schudson identifica três práticas não

119 O autor lembra que os jornalistas cobrem diversos eventos relacionados a efemérides (feriados, aniversários de eventos famosos e históricos, nascimentos, aniversários e a morte de pessoas notáveis) além de escrever sobre conflitos públicos, memoriais, museus, livros e filmes que tratam desses assuntos, figuras públicas e outros temas que retornam na mídia de tempos em tempos. O autor cita ainda biografias, histórias, livros didáticos, feriados, aniversários, funerais, elogios, obituários, cerimônias, reuniões, estátuas, imagens em selos e moedas, nomes de ruas, escolas e parques como práticas comemorativas.

120 Tradução minha para: “Every time a news story covers some event or action of a person, group, organization, or society where the consciousness of time past or time passing is a factor, the media collaborate with larger social processes of cultural memory”.

comemorativas que mantêm o passado vivo no presente sem necessariamente a pretensão de fazê-lo: quando os jornalistas articulam a história para intensificar o valor noticioso de uma história, mostrando o quanto esse evento específico é raro; quando relacionam um evento com fatos históricos passados, a fim de tornar este evento mais claro, mais compreensível em termos de contexto; e nas notícias que comentam comportamentos e ações humanas que usam o passado de modo não comemorativo.

Se pensarmos a memória de modo mais amplo, pode-se dizer que as narrativas jornalísticas constituem, elas próprias, uma dimensão da memória, devido ao caráter narrativo da atividade mnemônica, como observa Barbie Zelizer (2014), retomando o trabalho de Halbwachs sobre a memória coletiva para pensar o jornalismo. Para a autora, o argumento deste teórico em relação ao modo estruturado pelo qual as lembranças aparecem na sociedade, faz eco no trabalho que se exige da atividade jornalística através da narrativa. Zelizer (2014, p. 41) salienta que é por meio da narrativa que “os jornalistas reforçam a interpretação, minimizam a inconsistência, validam fatos, corroboram fontes e confirmam a informação contida nas suas reportagens”¹²¹. Ela salienta que o trabalho de memória realizado pelo jornalismo envolve três procedimentos – gravar, armazenar e recuperar – que também se configuram como práticas mnemônicas. A noção de memória também se relaciona com a visualidade e a materialidade, articulando-se com o jornalismo desde a invenção da imprensa.

A partir do século XIX, porém, quando o jornalismo passou a assumir valores como imparcialidade, equilíbrio e razão, opostos à ideia predominante à época da memória como um processo individual, incerto, emocional, houve um distanciamento entre os dois campos. Somente quando são retomados estudos sobre a dimensão coletiva da memória, são novamente criadas condições para o reconhecimento do laço inerente à narratividade que une jornalismo e memória. Zelizer (2014) reforça ainda que desde os anos 1980 o jornalismo trabalha com objetos dos Estudos da Memória, como testemunho, trauma, guerra, luto, tornando-se incontornável essa aproximação.

Dos estudos brasileiros voltados há mais tempo para o caráter narrativo do jornalismo destacam-se os trabalhos da professora Cremilda de Araújo Medina. Desde os anos de 1970, a autora fornece uma visão ampla das dimensões que atravessam o fazer jornalístico¹²². Mais

121 Tradução minha para: “[...] journalists buttress interpretation, minimize inconsistency, validate facts, corroborate sources and confirm the information contained in their reports”.

122 Refiro-me ao seu trabalho intitulado *A arte de tecer o presente (jornalismo interpretativo)*, no qual a autora, em parceria com Paulo Roberto Leandro, já buscava debater a importância de uma prática e escrita

contemporaneamente, ao retomar suas reflexões daquela época em *Atravessagem*: reflexos e reflexões na memória de repórter, Medina (2014) assinala que a atenção à estética da narrativa foi um dos fatores que motivou a seleção de peças interpretativas que integraram aquele projeto. A autora salienta que a estética foi relacionada com o aprofundamento de temas que, mesmo em uma dimensão denotativa, sensibilizavam os autores. Apesar do contexto de censura e repressão que marcou o período e serviu de álibi para experimentalismos meramente formais e vazios de conteúdo na imprensa, foi possível encontrar espaços de “expansão informativa no espaço social e no tempo histórico [que] quase sempre vinha revestida por um estilo comunicativo e vibrante, o que facilitava a revelação do real *cifrado*” (MEDINA, 2014, p. 40, grifos da autora). Desde então, segundo a autora, temas como contextualização do fato, perfis jornalísticos, retrospectivas das situações emergentes na atualidade e entrevistas, entre outros aspectos do trabalho jornalístico foram tornando-se comuns nos estudos da área e mesmo entre jornalistas.

Isso não significou, porém, uma ampliação da matéria interpretativa na imprensa em geral, tal como pensado pelos autores naquela época, conforme ressalta Medina (2014). Segundo ela, as coberturas jornalísticas da mídia tradicional ainda não atendem a uma robusta contextualização histórica, nem se pautam pelo desvendamento de protagonistas vivos e anônimos, tampouco viabilizam a construção de uma “narrativa polifônica e polissêmica” (MEDINA, 2014, p. 39-40) capaz de enfrentar os arroubos autoritários e desmandos de quem está no poder. Esse trabalho exigiria, dá a entender a autora, uma prática de reportagem que preze por uma “estética aberta”, inscrita no contexto social e inspirada nos “falares de seus protagonistas” (MEDINA, 2014, p. 40).

Apostando nem um jornalismo autoral, Medina (2006) propõe a figura de um “repórter-autor” em campo. Em *O signo da relação*: comunicação e pedagogia dos afetos, ela atribui aos jornalistas “a responsabilidade de uma nova narrativa solidária, complexa e poética” (MEDINA, 2006, p. 56-57). A pesquisadora salienta ainda a importância da reportagem-ensaio como possibilidade à narrativa de repórteres que colhem a voz coletiva nos “grotões” não organizados do Brasil, mostrando a sociedade assumindo a consciência dilacerada:

A inquietude perante os ritmos da História não impede que se sucedam estratégias emergentes em todos os sentidos, que começam pela comunicação social, que hoje dá muito mais voz aos gritos dos desajustados, aliás, presentes na arte em todos os tempos. A informação cotidiana e, em particular, a reportagem-ensaio autoral expressa, nas narrativas contemporâneas, a *guerrilha homeopática* (para citar Pedro Nava, médico, ensaísta e escritor) que se trava nas sociedades do Hemisfério Sul. Além do registro poético, da ciência comprometida com as demandas sociais, humanas, ambientes da sociedade civil organizada, dos políticos que *escutam a respiração das ruas* (proposta de Mario Soares numa campanha eleitoral dos anos 1990 em Portugal) e dos repórteres que desbravam o território do cotidiano dos anônimos, não se pode omitir que alguns fatos ocorreram no reino do mercado capitalista. (MEDINA, 2006, p. 47).

Nas palavras de Medina, a reportagem e o ensaio constituem um híbrido interdisciplinar:

Da reportagem, a proximidade e o contato com as informações acumuladas, comportamentos, identidades, diagnósticos e prognósticos que afloram das situações mais imediatas; do ensaio, a narrativa polifônica e polissêmica regida por um afeto de cumplicidade, por um pensar complexo e uma intuição criadora que se manifesta na palavra poética. (MEDINA, 2006, p. 57).

As relações entre jornalismo e memória inscrevem-se então nesse desafio de compor narrativas que possibilitem “deslocamento dos dogmas e reducionismos da visão de mundo para formas complexas que integram o sentir, o pensar e o agir” (MEDINA, 2006, p. 53). A autora nota, entretanto, uma “ideologia de autor” no fazer jornalístico que torna “mais usual uma narrativa que *encobre* do que um ensaio que *descobre*” (MEDINA, 2006, p. 58). Por outro lado, assinala momentos, temas e práticas que atestam o compromisso ético, técnico e estético do jornalismo:

Há situações limite como a fome, a tortura, a guerra e a violência contra a humanidade, em que o signo da solidariedade se processa indiscutivelmente na relação sujeito-sujeito. A teia de adesão corre aceleradamente pelos afetos e o autor de determinada narrativa da contemporaneidade não se dá ao luxo de argumentar exaustivamente sobre a complexidade dos contextos, explode sem censura na narrativa indignada. O relato transpira emoção, a história de vida e o depoimento do protagonista social, em geral, anti-herói anônimo, se expressam através da poética dos sentidos. São momentos em que a reportagem e o texto literário se confundem promiscuamente. A humanização daquele perfil, daquele caso, transcende a cobertura da atualidade e redescobre a condição mítica. (MEDINA, 2006, p. 59).

Medina refere-se aos trabalhos jornalísticos desenvolvidos no Projeto Saber Plural, que desenvolveu e integrou nas décadas de 1980 e 1990 em sua trajetória de pesquisadora-professora-jornalista. Este projeto é mencionado por ela em muitas de suas reflexões teórico-autobiográficas e contribuem para reforçar a necessidade de se promover “o pensar complexo,

o sentir solidário e o agir criativo” (MEDINA, 2006, p. 59) no jornalismo, seja na prática seja na pesquisa acadêmica. É por isso que a autora defende a concepção de uma narrativa da escrita solidária:

Uma definição simples de *narrativa* é aquela que a compreende como uma das respostas humanas diante do caos. Dotado da capacidade de produzir sentidos, ao narrar o mundo, o *sapiens* organiza o caos em um cosmos. O que se diz da realidade constitui uma outra realidade, a simbólica. Sem essa produção cultural – a narrativa – o humano ser não se expressa, não se afirma perante a desorganização e as inviabilidades da vida. Mais do que talento de alguns, poder narrar é uma necessidade vital. (MEDINA, 2006, p. 67, grifos da autora).

Na proposta de que os jornalistas (e outros) pratiquem narrativas da contemporaneidade, Medina (2006, p. 70) concebe a “transnarração”, isto é, uma “criação que transcenda o explícito e o apreensível segundo os esquemas mentais comuns”. Transnarrar é fundir no objeto observado à experiência da pessoa que narra, humanizando os movimentos da cena, lançando-se “ao inusitado, aos mistérios do subtexto” (MEDINA, 2006, p. 70). É identificar-se com a subjetividade implícita, ousar a poética intimista, substituir a descrição parte a parte por uma metáfora. Cria-se uma narrativa transformadora quando há argumentos elaborados, complexos, emoção solidária aos movimentos do outro, razão complexa, afirma Medina lembrando Edgar Morin.

Contudo, Medina (2006, p. 69) pondera que, mesmo “uma narrativa ao mesmo tempo complexa, afetuosa e poética” não escapa “da crise de paradigmas reducionistas, da crise das percepções, da aridez emocional e da crise das fórmulas aplicadas às rotinas estéticas”. A autora alerta a racionalidade analítica pobremente informada, aquela que segue conceitos dogmáticos e faz aflorar preconceitos ideológicos, atrofiando os sentidos. Nesse contexto vale reforçar a importância da aproximação entre jornalismo e arte. Medina sublinha que, no plano dos símbolos, da simbolização, não há fronteiras entre a narrativa jornalística e a literária. A autora enfatiza que a palavra como forma de revelação é uma necessidade social tanto do artista quanto do jornalista comprometidos eticamente com o humano. O esforço criador resulta na palavra narrativa e sintetiza o ponto (obscuro) de encontro entre o jornalismo e a literatura. A capacidade de simbolização também é favorecida pelo aprendizado junto à arte: “Só um jornalista exposto à sensibilidade, racionalidade a ações criativas precípuas ao artista, poderá, ele próprio, se aperfeiçoar para conviver mais complexamente com o real imediato” (MEDINA, 1996, p. 215). Ela observa que todas as formas de arte estão presentes nesse processo, e destaca a importância da experiência da literatura para o trabalho jornalístico:

A literatura, ou a palavra-revelação por excelência, lhe oferece, entre as demais artes, um bom arsenal de estímulos e de percepções. A percepção, observação e lida cotidiana se enriquecem, amplia-se a cosmovisão, assim como se ampliam as narrativas. Acima de tudo, a literatura ajuda o jornalismo a que este se torne mais humano. (MEDINA, 1996, p. 215).

Nessa perspectiva, o jornalismo autoral é pensado como “uma forma híbrida de certas liberdades interpretativas fundamentadas e um amplo espectro de informações investigadas [que] trazem a marca individualizada de quem produz a narrativa” (MEDINA, 1996, p. 217). Independente do suporte da publicação, produções jornalísticas autorais têm como características o apagamento de fronteiras, a dificuldade de distinguir jornalismo e literatura. Como escreve Medina (1996, p. 217), “lá onde a fronteira se dilui, ficará a combinação eterna de real e imaginário”. A autora considera que literatura e jornalismo não são campos competitivos, mas complementares. São “dialógicos entre eles e trialógicos junto às camadas oscilantes da audiência, em confronto aos entraves do poder estabelecido” (MEDINA, 1996, p. 217). Para que o jornalista desempenhe eticamente seu papel na sociedade, a autora entende a arte como uma forma de o jornalista estar munido de códigos de relação humana que o permitam construir uma interação social criadora com solidez. Só assim se tornará efetivamente um “agente de relação”, tendo a capacidade de transfigurar o real imediato em diálogo com o leitor/ouvinte/telespectador e atingirá a dignidade ética, técnica e estética do “vaso comunicante” na interação anônima.

É notável como as ideias de Medina podem ser articuladas a propostas de emancipação, igualdade, afetividades e sensibilidades que, uma vez introduzidas no jornalismo podem ser capazes de estimular produções que desloquem estereótipos e preconceitos cristalizados na memória social e que promovam a construção de novas paisagens, novos mundos possíveis. Reconheço, nesse sentido, que a perspectiva de Medina também estimula minhas reflexões sobre o jornalismo como narrativas da memória enquanto ficções documentais. Suas contribuições sinalizam outras possibilidades de leitura e compreensão das multiplicidades que compõem os livros jornalísticos sobre histórias de resistência à ditadura brasileira analisados nesta tese. Conto como se deu o contato com esses materiais no próximo capítulo, após apresentar um sobrevoo aos livros jornalísticos sobre a ditadura publicados desde 1964.

CAPÍTULO 3 – MOVIMENTOS DE SOBREVOO E CONTATO COM LIVROS JORNALÍSTICOS SOBRE HISTÓRIAS DA DITADURA

Há mais de meio século, desde os primeiros dias do golpe de 1964, jornalistas, memorialistas, romancistas e pesquisadores têm escrito sobre a ditadura brasileira. A necessidade de contar os fatos, as violações de direitos humanos e as experiências vividas tornou-se um imperativo. As ações de arbítrio e extrema violência durante os 21 anos do regime de exceção marcam a história de nossa sociedade.

Durante aquela época, vários movimentos de exercício do jornalismo podem ser associados às lutas por direitos democráticos, em especial pelas liberdades de expressão e pelo direito à informação. O meio editorial de modo geral foi cerceado logo após golpe, com formas variadas de violência e controle da imprensa, das editoras e dos meios de comunicação. Assim como os jornais com discursos críticos, os livros e as editoras, o teatro e outros espaços de produção artístico-cultural, principalmente aqueles que assumiam uma oposição à ditadura, não escaparam à censura¹²³. O exercício da reportagem era uma exigência diante do cerceamento, repressão e violência impostos pelo regime autoritário à imprensa e à sociedade como um todo. Nesse sentido, é inegável a importância do trabalho de muitos jornalistas, atuantes tanto na imprensa alternativa quanto na grande imprensa, nas lutas pelo reestabelecimento da democracia.

Mas, nesse cenário, muitos profissionais da imprensa também buscaram desenvolver projetos editoriais alternativos para o exercício do jornalismo, por meio de publicação da reportagem em livros ou escritas muitas vezes transmutadas em literatura, expandindo assim seu campo de produção e circulação. Nessa empreitada, vários textos jornalísticos alcançaram outras modulações, fazendo surgir gêneros como a prosa memorialística, a (auto)biográfica e o romance-reportagem. Essas modalidades de escrita, que podem ser chamadas de literário-jornalísticas, começaram a aparecer de forma mais efetiva na década de 1970, quando o quadro político parecia dar sinais de mudança. Tratava-se mesmo de uma fachada: apesar do discurso de distensão do regime, o período foi um dos mais duros da ditadura, caracterizado

¹²³ Assim como a imprensa fora submetida à censura prévia a partir do AI-5, com o Decreto nº 1.077, de janeiro de 1970, que institucionalizou a censura aos periódicos, livros e editoras também foram censurados. No levantamento dos livros vetados durante a ditadura, Sandra Reimão (2014) menciona três livros escritos por jornalistas: *Torturas e torturados*, (Rio de Janeiro, Idade Nova, 1967) e *O despertar da revolução brasileira*, ambos de Márcio Moreira Alves (Lisboa, Seara Nova, 1974); e *O poder jovem: história da participação política dos estudantes brasileiros*, de Arthur José Poerner (Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1968).

como “anos de chumbo”, pelo elevado número de eventos de repressão e mortes de civis e militantes, conforme pode ser verificado em ampla bibliografia do tema.

Nos livros jornalísticos, a temática “ditadura” é abordada de diferentes maneiras, mostrando o impulso de jornalistas em investigar e produzir relatos sobre os acontecimentos do período, tanto para denunciar crimes e violações de direitos humanos, quanto para (re)construir o passado a partir do testemunho. O jornalismo adentra assim no terreno da memória da ditadura. A fim de compreender esse contexto de produção jornalística e conhecer algumas dessas incursões, este capítulo apresenta um panorama de livros jornalísticos sobre histórias da ditadura publicados desde 1964. A exposição leva em conta diferentes modos de relatar e as datas em que foram publicados originalmente os livros, observando como esse “trabalho” com narrativas da memória se configurou de diferentes maneiras ao longo do tempo, configurando escritas híbridas que, em seu conjunto, podem ser chamadas de literário-jornalísticas. O movimento aqui é de sobrevoo, e consistiu em um levantamento, de caráter exploratório, realizado durante a pesquisa, no período de 2016 a 2020. Ressalto que essa exposição não tem a pretensão de dar conta de todos os livros jornalísticos publicados desde 1964, visto que essa tarefa seria dispendiosa e até mesmo impossível. Procurei mais trazer um panorama de produções que estou chamando de livros jornalísticos sobre histórias da ditadura brasileira por compreender que as publicações em tempos da CNV podem ser inscritas em uma “tradição” de livros jornalísticos que trabalham com a memória deste acontecimento. O capítulo expõe ainda uma reflexão sobre o contexto atual de rememoração pública da ditadura e uma apresentação dos modos como se deram os movimentos de contato com os três livros jornalísticos escolhidos para constituir o *corpus* de análise desta tese.

3.1 ESCRITAS LITERÁRIO-JORNALÍSTICAS SOBRE A DITADURA DESDE 1964

No início do período ditatorial, a paisagem político-cultural da época favoreceu um íntimo diálogo entre a prosa literária e a jornalística, levando a novas experimentações em termos de linguagem e composição textual. Essas experiências são geralmente ilustradas pela prosa de escritores jornalistas como Carlos Heitor Cony e Antonio Callado. A literatura era um dos caminhos para a elaboração e expressividade de situações e subjetividades relacionadas ao que se vivia naquele contexto. Dentre os livros com tais características, publicados nesse contexto, destacam-se: *Pessach: a travessia*, de Cony, publicado

originalmente em 1967; *Quarup*, *Bar Don Juan e Reflexos do baile e Sempre Viva*, de Callado, publicados em 1967, 1971, 1976 e 1981, respectivamente; *Zero*, de Ignácio de Loyola Brandão, censurado em 1975, e liberado para publicação em 1979, com o fim do AI-5; e *A festa*, de Ivan Ângelo, publicado em 1976. De diferentes modos, com uma abordagem “ora prospectiva e utópica, ora distópica” (FIGUEIREDO, 2017, p. 47), esses textos abordam a ditadura: dão destaque aos valores e projetos revolucionários para transformação do país; colocam em cena os caminhos da esquerda e problematizam a derrota da luta armada; expressam o contexto autoritário e o terror do Estado vivido à época.

Um dos primeiros relatos com denúncias de torturas em tom memorialístico foi escrito pelo jornalista Nelson Gatto durante o período em que esteve preso nos calabouços do navio Raul Soares por causa da repressão em Santos (litoral de SP)¹²⁴. Transformado em presídio do regime militar, o navio também foi tema do livro *Raul Soares – Um navio tatuado em nós*, da jornalista Lídia Maria de Melo, publicado em 1995, no qual conta a história do pai Iradil Santos Mello, sindicalista portuário em Santos, que também foi preso político no navio. *Navio Presídio: A Outra Face da Revolução*, de Gatto, foi impresso em 1965, mas é pouco conhecido – teve sua edição apreendida pelo DOPS e destruída, sem chegar às livrarias, sobrando raros exemplares¹²⁵. O relato do autor é em primeira pessoa, denunciando as condições do cárcere flutuante e do tratamento a que os presos políticos encarcerados no navio eram submetidos, como se pode notar no excerto abaixo:

Aos poucos, fui me habituando à penumbra e ao colchão úmido. Uma goteira pingava constantemente sobre o centro do catre e o colchão se tornava cada vez mais molhado.

Pulgas, percevejos e baratas logo deixaram de me incomodar. Por vezes, adormecia com um verdadeiro exército desses bichinhos fazendo o *footing* por sobre todo o meu corpo. Já não ligava para isso. A friagem constante me fazia doer horripelmente os ossos das costas e isso superava a presença dos insetos.

Por mais que tentasse, não consegui me acostumar com o mau cheiro que vinha das privadas e da cozinha, bem em cima do meu cubículo, onde acumulavam, em grandes latas, comida azeda e que por vezes chegava a me virar o estômago. Só não vomitei em certas ocasiões por não ter comido nada enquanto estive preso, exceto o café da manhã e o pedaço de pão.

O chão, devido a um vazamento no cano que atravessa os xadrezes, estava sempre com dois ou três dedos de água. Meu sapato, constantemente molhado, começou a

124 Nelson Gatto foi um destacado jornalista policial nos Diários Associados. Antes do golpe de 1964, foi nomeado chefe do Departamento de Repressão ao Contrabando em São Paulo devido à experiência que teve como correspondente de guerra e nas grandes reportagens que fazia denunciando gangs de contrabandistas. Depois de solto e anistiado, foi impedido de atuar como jornalista por ordem militar. Disponível em: <https://bit.ly/2BqAYGM>. Acesso em: 10 mar. 2020.

125 O livro de Gatto nunca foi reeditado, mas hoje pode ser encontrado na internet. Disponível em: <https://bit.ly/2BqAYGM>. Acesso em: 10 mar. 2020.

mofar. Por fim, o couro desgrudou da sola e acabei ficando descalço. A tosse que adquiri nesses dias, parece ter-se transformado em bronquite, que irá me torturar pelo resto da vida. [...]

A despeito do fio cortante, não permitiam que eu recebesse qualquer roupa enviada por minha família de fora, nem me davam uma coberta para passar a noite. Diziam que isso fazia parte da incomunicabilidade em que as autoridades da Aeronáutica mandaram que eu fosse colocado...

Cada dia chegava mais gente. (GATTO, 1965, online)¹²⁶.

O jornalista e cineasta Renato Tapajós também escreveu um livro enquanto esteve preso, em 1973¹²⁷. *Em Câmara Lenta*, ele relata uma série de episódios políticos decisivos, como o AI-5, tendo como tema principal a morte de uma militante política sob a tortura. Com forte teor testemunhal, este livro foi o primeiro a ser escrito por um militante que participou da esquerda armada e a fazer um balanço crítico dessa experiência; “é uma das primeiras expressões literárias da chamada “autocrítica”, isto é, a crítica feita pelos próprios membros dos diferentes grupos de guerrilha à luta armada clandestina” (SILVA PEREIRA; CURY, 2018, p. 436). Essa demarcação atribui ao autor “a insígnia de alguém que ‘esteve lá’, narrando com a legitimidade da testemunha” (SILVA PEREIRA; CURY, 2018, p. 437). Depois de publicado o livro, em 1977, Tapajós foi novamente preso – por dez dias ficou incomunicável – e o livro, censurado. Este foi liberado novamente somente em 1979.

Em 1977, é publicado *Cadeia para os mortos: Histórias de ficção política*, um livro de contos de Rodolfo Konder. Nele, o autor apresentou descrições de torturas que viveu quando esteve preso no DOI-CODI/SP, em 1975. Em 1978, Konder lançou *Tempo de ameaça: Autobiografia política de um exilado*, livro no qual descreve as mesmas cenas de tortura do texto anterior como memórias. A composição de relatos autobiográficos, mesclando memória e ficção, vai permear a escrita do autor em vários outros livros que escreveu sobre a temática, entre eles, *Comando das Trevas* e *Veterano de Guerra*, publicados em 1978 e 1988, respectivamente.

As variadas formas de censura e controle da palavra impressa se estenderam do AI-5 até dezembro de 1978, limitando fortemente a edição de obras políticas que colocassem em questão as ideias e as práticas dos ditadores. Em seu estudo sobre livros, editoras e oposição à ditadura no Brasil, o historiador Flamarion Maués (2014; 2011) expõe que, quando o processo de distensão política do regime militar começa a ser projetado e o movimento pela abertura

126 Disponível em: <https://bit.ly/2BqAYGM>. Acesso em: 10 mar. 2020.

127 Renato Tapajós esteve preso entre 1969 a 1974, condenado por ter participado do grupo Ala Vermelha, grupo maoísta que empreendeu estratégias de guerrilha em oposição à ditadura brasileira.

democrática ganha força, ocorre também um incremento na indústria editorial, com a revitalização de editoras já estabelecidas e o surgimento de novas, com perfil marcadamente político e de oposição à ditadura, voltadas a publicar livros sobre temas que colocavam em questão a ordem política então instaurada.

Um dos segmentos que se destacam nesse crescimento é justamente o dos livros de oposição ao regime civil-militar, que se enquadram no que se pode chamar de literatura política: obras de parlamentares de oposição, depoimentos de exilados e ex-presos políticos, livros jornalísticos, memórias, romances políticos, romances-reportagem, livros de denúncias contra o governo, clássicos do pensamento socialista. (MAUÉS, 2014, p. 91).

Ainda, segundo Maués (2011, p. 59), esses “livros de oposição” “foram instrumentos da luta política que se travava naquele momento no Brasil, dando voz a denúncias e reivindicações das oposições, além de proporcionarem condições para o debate e a realização de eventos públicos em torno dos temas que abordavam”. Especialmente a partir de 1979, esses “livros foram, certamente, importantes para que a denúncia das torturas passasse a ter um lugar de maior destaque na conjuntura política nacional” (MAUÉS, 2011, p. 58). Além disso, se comparada com a produção jornalística factual, essa produção editorial conseguia elaborar discursivamente um panorama mais amplo da época que se vivia.

Apoiada na concepção de “temporalidades da memória” de Leonor Arfuch (2013), Eurídice Figueiredo (2017, p. 47) afirma que não se escreve “sobre a ditadura da mesma maneira nos anos 1960, nos anos 1980 e no momento presente porque a experiência se transforma com o passar do tempo”. Ainda que a autora esteja se referindo especialmente às obras de cunho literário, é possível observar características semelhantes nos livros de jornalistas sobre a ditadura. Ao longo do tempo, determinados modos de narrar sobre a temática são mais preponderantes, o que não significa, entretanto, uma substituição desses modos.

No final dos anos 1970 e principalmente nos anos 1980, os livros de memória de ex-presos políticos ou ex-exilados proliferaram, chegando a um público mais amplo. Dentre os mais conhecidos do período, destacaram-se: *O que é isso, companheiro?* e *O crepúsculo do macho*, de Fernando Gabeira, publicados em 1979 e 1980 respectivamente; *Os carbonários: memórias da guerrilha perdida* e *Roleta Chilena*, do jornalista Alfredo Sirkis, lançados em 1980 e 1981; *Tirando o capuz*, de Álvaro Caldas, publicado em 1981; e *Batismo de sangue:*

os dominicanos e a morte de Carlos Marighella, de Frei Betto, em 1982¹²⁸. No período da ditadura, o caráter autobiográfico aparece ainda na prosa romanesca do escritor e jornalista Marcelo Rubens Paiva, em *Feliz Ano Velho*, lançado em 1982.

Na avaliação de Figueiredo, os primeiros livros ficcionais e autobiográficos,

[...] mostram os impasses a que levou a luta armada, a tortura e a morte dos militantes, o despreparo das organizações de esquerda que não ofereceram a infraestrutura necessária para realizar a revolução e, sobretudo, não ofereceram rotas de fuga nem avaliações mais sensatas para se evitar a culpabilização que acarretou tanta morte inutilmente. (FIGUEIREDO, 2017, p. 63).

De modo geral, esses relatos autobiográficos mostram o esforço dos autores em elaborar um sentido aos acontecimentos diante da derrota da luta armada, das experiências de exílio, das perdas e torturas que viveram ou presenciaram; contar fez-se necessário para compreender o regime ditatorial, reconstituir-se enquanto sujeitos ao mesmo tempo em que constituíam uma resposta ao presente democrático que apontava no horizonte. Figueiredo (2017) nota que esses livros de depoimento foram escritos por pessoas intelectualizadas que publicaram depois outros livros. Tais relatos, segundo a autora, “operaram uma espécie de catarse coletiva após um período de cerceamento da liberdade e de censura da imprensa” (p. 86). Para Ferreira (2003), os temas abordados nos livros significam um capítulo importante para aqueles que se empenharam na luta armada como também para a vida nacional.

O relato de Gabeira, *O que é isso companheiro?*, é o de maior sucesso, tendo alcançado ampla repercussão¹²⁹. Um dos fatores que o levaram a ser objeto de vários estudos e artigos acadêmicos. Rogério Silva Pereira e Maria Cury (2018) e Carlos Rogé Ferreira (2003) destacam a estreita vinculação do discurso jornalístico no relato de Gabeira. Nota Ferreira (2003, p. 139) que “a publicação se dá em tempos de abertura, de anistia e redução da censura (pelo menos a oficial), quando as autocríticas da esquerda brasileira ganhavam cada vez mais corpo e consistência em debates públicos”. Fazendo um cotejamento da obra com a crítica no âmbito da historiografia, o autor avalia que a obra teria incorporado, no momento de produção da narrativa, elementos do discurso de “conciliação” como se este tivesse existido na época dos acontecimentos, o que a permitiu ampla circulação entre a chamada “contra-

128 Frei Betto publicou ainda nesse período as cartas que escreveu enquanto esteve preso, entre 1969 e 1973. O primeiro livro, *Nos subterrâneos da história*, saiu na Itália, sendo lançado no Brasil somente em 1977, sob o título *Cartas da prisão* (1972-1973). O segundo, *Das catacumbas*, é publicado no ano seguinte. As edições mais recentes de *Cartas na prisão* reúnem os dois livros (FIGUEIREDO, 2017).

129 Entre 1979 a 1981, foram mais de 250 mil unidades em 40 edições de *O que é isso companheiro?. Os carbonários* chegou a 15 edições. (FIGUEIREDO, 2017).

elite” no processo de redemocratização e nas lutas pela anistia nos anos 1970. Para Silva Pereira e Cury (2019, p. 211), o livro articula autobiografia, testemunho, entrevista e a confissão num “esforço de reconfiguração da persona do autor”, o que o possibilitou desvincular-se dos laços anteriores e assumir um novo lugar na nova cena política.

Se o livro de Marcio Moreira Alves, *Torturas e torturados*, abre a campanha de denúncias durante a ditadura, em 1964, *Brasil: nunca mais*, publicado em 1985, fecha o ciclo de livros publicados ainda no período ditatorial e voltados à denúncia de atrocidades cometidas pelos agentes da ditadura. Lançado em 1966, *Torturas e torturados* foi proibido e recolhido pelos militares, que o usaram também de argumento para tentar impugnar a candidatura a deputado federal do Moreira Alves. A obra foi liberada judicialmente em julho de 1967. Maués (2011, p. 51) salienta tratar-se de “um livro documental, que procura registrar os casos de tortura ocorridos naquele período da forma mais detalhada possível”. Alcançando ampla repercussão, *Brasil: nunca mais* foi resultado de um projeto sob a responsabilidade da Arquidiocese de São Paulo, liderado pelo cardeal D. Paulo Evaristo Arns e o reverendo Jaime Wright, para registrar “de modo documentado, e a partir de fontes oficiais, as torturas ocorridas durante a ditadura contra presos políticos” (MAUÉS, 2014, p. 99), e trazer posteriormente a público esses registros da história da repressão política no país.

Maués (2014, p. 93) observa que “os livros de denúncia sobre a ditadura e seus desmandos e violências estiveram entre os mais vendidos desde 1978”. Entre esses, muitas reportagens publicadas em livro. Destaco outras duas reportagens sobre Herzog: *A sangue-quente: a morte do jornalista Vladimir Herzog*, escrita por Hamilton Almeida Filho, publicado em 1978, e *Dossiê Herzog: prisão, tortura e morte no Brasil*, no ano seguinte, do jornalista Fernando Pacheco Jordão. Maués (2014, p. 101) salienta que esses livros, incluídos entre os “livros de oposição”, tiveram boa repercussão pública no período em que foram publicados, “contrastando, de certa forma, com o período ditatorial em que o país ainda vivia, e mostrando também que a oposição já conseguia ocupar espaços mais amplos no cenário público”.

A interlocução entre jornalismo e literatura se apresenta de modo paradigmático no gênero que ficou conhecido como romance-reportagem, e que surgiu no Brasil no contexto da ditadura militar, mas certamente não se restringiu a ele, como assinala Rildo Cosson (2005). Segundo o autor, o termo “romance-reportagem” surge, na década de 1970, como projeto de uma coleção da editora Civilização Brasileira, pretendendo “recobrir apenas um conjunto de obras baseadas em episódios reais baseados em uma narrativa que adotava contornos

ficcionais” (COSSON, 2005, p. 60). O segundo título da coleção, *Lúcio Flávio, o passageiro da agonia*, de José Louzeiro, publicado em 1975, foi um sucesso nas vendas. A partir de então, a expressão passou designar um tipo particular de narrativa que mistura literatura e jornalismo, correspondendo a outra tendência dominante na prosa literária brasileira dos anos 1970. Louzeiro publicaria ainda, nessa mesma linha, *Araceli, meu amor - Um anjo espera a justiça dos homens*, em 1976, e *Infância dos mortos*, em 1977. Nos estudos sobre a experiência do romance-reportagem, essas obras são recorrentes.

Para Ferreira (2003, p. 194), as obras de Louzeiro possuem indicações sobre “a ligação do crime contra a sociedade com a luta armada contra o regime militar”. Postulando que Louzeiro lançou mão da linguagem romanesca para furar o cerco da censura e chegar ao grande público, Ferreira avalia o discurso e a história articulados especialmente em *Lúcio Flávio... e Infância dos Mortos*, como uma narrativa que capta a dinâmica da opressão e da exploração em uma “materialização literária e jornalística da guerra entre classes, na sua expressão mais radical, isto é, a luta de todos aqueles que acabam se encontrando sem opções diante da miséria e das políticas de extermínio” (FERREIRA, 2003, p. 191-192). As obras de Louzeiro indiciam, segundo o autor “uma realidade de ‘guerra’, que ainda hoje não mudou – pelo contrário, explodiu” (FERREIRA, 2003, p. 195-196).

Cosson (2005) observa que as primeiras explicações da crítica literária para a existência do romance-reportagem no Brasil relacionavam essa aparição ao contexto da censura. Nessa perspectiva, o romance-reportagem seria considerado como uma produção cultural específica de sua época e “o resultado ou o subproduto da censura e da repressão do regime ditatorial no campo do jornalismo” (COSSON, 2005, p. 61). O autor avalia que, de fato, embora vigente desde 1964, a ditadura relevou seu lado mais repressor após o AI-5. A partir daí ela empregou poderes “para realizar uma verdadeira devassa na produção cultural brasileira, com a prisão e o exílio de artistas e intelectuais e a censura agindo de forma praticamente absoluta nos meios de comunicação” (COSSON, 2005, p. 61).

Nesse contexto se estabeleceu uma estreita relação temática e formal entre literatura e jornalismo. Pouco vigiada, devido à baixa tiragem e restrito consumo, a literatura teria assumido, segundo Cosson (2005, p. 61), “o papel de resistir politicamente às arbitrariedades, denunciando e revelando as verdades omitidas no silêncio imposto a história mascarada pela versão oficial”. A literatura dessa época estaria presa a “um desejo de veracidade, a um compromisso com a atualidade e com a referencialidade, elementos próprios do jornalismo que terminaria assumindo vicariamente [por substituição]” (COSSON, 2005, p. 62).

Para Cosson, ainda que contribua para explicar a conjuntura, a presença da censura no surgimento do romance-reportagem no Brasil precisa ser relativizada; precisa ser revista para além de simples causalidade aceita. Isso porque, os primeiros títulos foram publicados após o início da distensão e abertura política, quando a censura começa a ser abrandada. Em 1975, quando a censura prévia é suspensa n’*O Estado de S.Paulo*, são lançados *O caso Lou* e *Lúcio Flávio, o passageiro da agonia*, considerados os precursores do gênero. Depois, com o fim da censura institucionalizada em 1978, aparece a publicação de *Por que Claudia Lessin vai morrer*. Outros romances-reportagens ultrapassaram a década de 1970: *Aézio, um operário brasileiro*, publicado em 1981, e *Avestruz, águia e... cocaína*, em 1986. Por isso, o autor observa que

[...] o romance-reportagem efetiva-se no momento em que a censura passa a atuar de forma mais seletiva e a grande imprensa, sobretudo, começa a ser liberada, o papel do gênero é mais de denúncia do que de resistência à censura e ao regime. [...] o romance-reportagem alinha-se entre outras diversas vozes que desmascaram o regime e apontam para a necessidade da democracia e a construção de uma sociedade mais justa. (COSSON, 2005, p. 62-63).

Ainda, de acordo com Cosson (2005), os autores do romance-reportagem não teriam escolhido o enfrentamento à censura, tal como assumido dentro do campo jornalístico, sobretudo na imprensa alternativa. Na avaliação do autor, “os jornalistas que buscaram a aproximação com a literatura assim o procediam não apenas, ou principalmente, por força da censura, mas sim porque encontravam no romance-reportagem um espaço não mais existente na imprensa” (COSSON, 2005, p. 63), que passou por transformações estruturais com a implantação e aprimoramento do novo padrão jornalístico desde a década de 1950. Segundo o autor, os jornalistas autores de romances-reportagem também “encontravam dificuldades para se adaptar às novas exigências ou que decidiram realizar o velho sonho de se transformar em escritores a partir de suas experiências nos jornais” (COSSON, 2005, p. 64). Assim,

[...] o espaço que o romance-reportagem concretizou nos anos 1970 já existia potencialmente nos intercâmbios que a literatura e o jornalismo sempre mantiveram entre si enquanto discursos distintos, mas profundamente interligados. Naquele momento, porém, ele operou a reterritorialização de um espaço de exercício literário e político existente dentro do jornalismo brasileiro que estava sendo eliminado ou modernizado. Instalando-se na fronteira entre o jornalismo e a literatura, o romance-reportagem terminou configurando-se um “novo lugar” e essa, talvez, seja a maior contribuição do gênero para a cultura brasileira. Ao confirmar uma tradição que é a própria dessa cultura ao mesmo tempo que cria o diferente, o romance-reportagem estabeleceu a necessidade de se olhar o outro, de se olhar o alheio, o que está na borda como próprio e não mais simplesmente como um outro. (COSSON, 2005, p. 64).

Para Cosson (2005, p. 66), tal abordagem vê o romance-reportagem como uma “reportagem disfarçada de romance”, mas pode-se também o ver “como um romance disfarçado de reportagem”. O autor argumenta o romance-reportagem como um gênero autônomo,

[...] habitante do limiar que une e separa o jornalismo da literatura, o romance-reportagem pode e deve ser lido através de sua própria constituição e não dos gêneros que unifica e transforma como indica a sua denominação. Na efetivação dessa leitura, é preciso compreender que a verdade factual não é um simples empréstimo da reportagem, mas sim a marca da sua dimensão semântica. Nem os padrões narrativos culturalmente determinados e usualmente reconstruídos por meio de processos narrativos realistas são apropriações do romance, mas sim marca da sua dimensão sintática. Muito menos a denúncia social pode ser atribuída apenas a uma questão conjuntural, mas sim à marca da sua dimensão pragmática. É a singularidade atingida pelo uso particular dessas marcas nas três básicas dimensões da linguagem que lhe garantem a condição de gênero independente seja do romance, seja da reportagem que lhe deram origem. (COSSON, 2005, p. 67-68).

Em relação às estratégias de leitura, o autor apresenta duas alternativas comuns: a primeira reafirma as fronteiras entre os dois discursos, considerando o cruzamento entre literatura e jornalismo uma questão momentânea, causada por fatores externos; a segunda, aceita aparentemente a mistura dos discursos para reescrever a questão de forma e conteúdo. Cosson toma o romance-reportagem como um exemplo de *contaminação* entre a literatura e o jornalismo¹³⁰. Defende tratar-se de um gênero híbrido, reunido assim “a força política do jornalismo com a força poética da literatura” (COSSON, 2005, p. 70). Nessa perspectiva,

[...] o romance-reportagem demanda que se aceite a fronteira não como limite, barreira, separação, mas sim como *um território de trânsito, espaço de contato*, lugar de suspensão e negociação de identidades. Do mesmo modo, requer que a contaminação das fronteiras do jornalismo com a literatura por ele proposta seja considerada como um modo legítimo de atribuir sentido e organizar a experiência em narrativas que interpretam e traduzem o que somos e o mundo em que vivemos. (COSSON, 2005, p. 70, grifos meus).

Não é ao acaso, portanto, que o autor propõe tomar o romance-reportagem como um tipo particular de narrativa que não se restringe à década de 1970, configurando-se como um

130 Cosson (2005, p. 69-70) procura esclarecer o conceito de contaminação, superando a ideia comum que associa a palavra ao horizonte das doenças transmissíveis, recorrendo ao significado da palavra ainda no latim: “Entre os romanos – afirma o autor –, a contaminação era também usada como uma explicação para as relações de empréstimos e apropriação entre a comédia latina em construção e a comédia grega já estabelecida. [...] o termo era usado para indicar mais que um relacionamento espúrio, pois havia também o sentido da mistura do conhecido para gerar o novo. A *contaminatio* era uma forma de assegurar uma nova existência, uma estratégia empregada para construir um novo texto e através dele uma nova cultura”.

modo próprio de narrar, um lugar em que “o império dos fatos foi contaminado pelo jardim da imaginação” (COSSON, 2005, p. 65).

Outro tipo de escrita jornalística que movimentou a década de 1970 é o biografismo. Segundo a crítica Walnice Nogueira Galvão (2005), nesse período surgiu um “novo biografismo” estimulado pela voga internacional na linha de Phillipe Lejeune (2008). Esse novo biografismo teria origem, “na saga da esquerda, duramente reprimida pela ditadura militar que se implantou por golpe em 1964” (GALVÃO, 2005, p. 351). Os autores, principalmente jornalistas, passam a vasculhar personagens mais enigmáticos, “resultando livros estimulantes, baseados em pesquisa, que iluminam celebridades da terra tais como políticos, cantores, artistas, ídolos do futebol etc.” (GALVÃO, 2005, p. 351). Na proposta da crítica, o novo biografismo teria ainda duas características: “versaria as vidas ou de brasileiros ou de pessoas de interesse crucial para a história do Brasil, pouco divulgadas; [...] defenderia causas progressistas” (GALVÃO, 2005, p. 356). Em sua leitura, as biografias escritas por jornalistas são uma constante no novo biografismo. A lista de jornalistas brasileiros que hoje se lançam na aventura da reportagem biográfica é grande, quase impossível de mapear¹³¹. Consideramos necessário observar o universo do qual faz parte nosso objeto de estudo.

O pioneiro a recuperar as histórias da esquerda, na leitura de Galvão (2005), seria o jornalista Fernando Morais, com a grande reportagem autobiográfica *A ilha*, publicada em 1976, um relato sobre o período em que esteve em Cuba, durante a ditadura militar no Brasil. A listagem apresentada por Galvão (2005) inclui *Olga*, também de Morais, publicada em 1985. Trata-se de uma reportagem biográfica sobre a trajetória trágica de Olga Benário, judia militante que foi deportada à Alemanha durante o governo Vargas e acabou exterminada em um campo de concentração nazista. A obra teve uma grande repercussão internacional, obtendo mais de 170 mil exemplares vendidos na reedição de 1993 (GALVÃO, 2005)¹³².

131 Dentre os jornalistas-biógrafos brasileiros, destacam-se nomes como Alberto Dines, Fernando Morais, Ruy Castro, Lira Neto, Carlos Heitor Cony e Zuenir Ventura, por exemplo, pelo tempo de profissão no universo das reportagens biográficas. De carreira mais recente, mas sólido percurso no jornalismo, destacam-se os trabalhos de Regina Zappa, Nelson Motta e Mario Magalhães.

132 Em 1994, Morais lança ainda aquela que é sua biografia mais robusta: *Chato, o rei do Brasil*, em que conta a história de Assis Chateaubriand, fundador dos Diários Associados. *Na toca dos Leões*, escancara a vida de Washington Olivetto, Javier Llussá Ciuret e Gabriel Zellmeister, fundadores da W/Brasil uma das agências de propaganda mais premiadas do mundo. Em 2006, publica a biografia *Montenegro: As Aventuras do Marechal que Fez uma Revolução nos Céus do Brasil*, sobre a trajetória do brasileiro militar Casimiro Montenegro Filho, fundador do Instituto Tecnológico da Aeronáutica (ITA), de São José dos Campos. Em *O Mago*, publicada em 2008, conta a história de vida do escritor Paulo Coelho. Destaca-se ainda na produção do autor, o livro-reportagem *Corações Sujos* (2000), em que conta a história da imigração japonesa no Brasil, desdobrando o assassinato coletivo realizado por um grupo paramilitar da colônia japonesa que não aceitava a derrota do Japão na Segunda Guerra Mundial.

Alberto Dines é outro jornalista que, segundo a autora, está na origem do “biografismo nativo”. Em 1981, Dines publicou *Morte no paraíso*, uma reportagem biográfica sobre a história de vida e morte do escritor-biógrafo Stephan Zweig que esteve no Brasil, em 1941, refugiado da perseguição nazista, e volta à Europa, no ano seguinte, onde comete suicídio¹³³. Nesse quadro entraria *Iara: uma reportagem biográfica*, da jornalista Judith Lieblich Patarra, publicado em 1991, livro no qual é contada a história de Iara Iavelberg que atuou na resistência à ditadura militar sendo morta em 1971. Em um artigo sobre atuação de mulheres repórteres no jornalismo investigativo e suas contribuições na investigação da ditadura brasileira, observamos que a reportagem biográfica escrita por Patarra conta que “mergulhou no universo da ativista política para uma biografia da personagem logo após a abertura democrática” (MONTIPÓ; OLIVEIRA; MOSER, 2019, p. 19). Além dessas reportagens biográficas, entretanto, outras já tinham sido produzidas focalizando personagens da ditadura. Entre outras, destaco a reportagem *Dom Paulo Evaristo Arns, o Cardeal do povo*, escrita por Paulo Markun, publicada em 1978; e *Lamarca, o capitão da guerrilha*, de autoria de Emiliano José e Oldack de Miranda, em 1980.

Depois dessa primeira “fase” de reportagens biográficas sobre personagens da ditadura, muitas outras foram publicadas. Da geração de jornalistas escritores com mais tempo de atuação no ramo e ampla produção jornalística e literária, destacam-se as reportagens biográficas escritas por Zuenir Ventura, Lira Neto e Carlos Heitor Cony. Ventura é autor da famosa reportagem *1968: o ano que não terminou*, publicada em 1989. Em 2009, o autor retomou o tema com o título *1968: o que fizemos de nós*. Ventura é autor também *Chico Mendes: Crime e Castigo*, que reúne reportagens sobre o maior líder ambientalista do Brasil, publicada em 2003, englobando a atuação de Chico Mendes na oposição à ditadura. Neto adentrou no campo das reportagens biográficas sobre a ditadura ao escrever *Castello, a marcha para a ditadura*, do general Humberto de Alencar Castello Branco, o primeiro a assumir o poder com o golpe de 1964, publicada em 2004¹³⁴. Sobre o tema, Cony escreveu

133 Outras biografias escritas por Alberto Dines são *O baú de Abravanel*, do apresentador e concessionário de TV Silvio Santos, publicada em 1990, e *Vinculos do fogo*, uma biografia de Antonio José da Silva, primeiro dramaturgo brasileiro, publicada em 1992.

134 Lira Neto é autor das biografias *O inimigo do rei: uma biografia de José de Alencar*, de 2006, sobre o jornalista e escritor José de Alencar; *Maysa: só uma multidão de Amores*, de 2007, sobre a vida da cantora Maysa Matarazzu; e *Getúlio*, uma trilogia que conta a história de vida do ex-presidente Getúlio Vargas, publicada de 2012 a 2014.

livros sobre a vida do ex-presidente Juscelino Kubitschek, sendo o primeiro *JK - Memorial do Exílio*, publicado em 1982, e o mais recente *JK e a ditadura*, publicado em 2012¹³⁵.

Mais contemporaneamente, uma nova “safra” de reportagens biográficas foi estimulada pelo contexto de rememoração dos acontecimentos relacionados à ditadura. Em um trabalho sobre o tema, assinalamos que em relação às biografias escritas por repórteres mulheres “são predominantes histórias de personagens que atuaram na resistência, foram perseguidas, torturadas e mortas” (MONTIPÓ; OLIVEIRA; MOSER, 2019, p. 17-18). Com essa abordagem, destacam-se ainda as reportagens biográficas sobre Marighella:

- *Carlos Marighella: O inimigo número um da ditadura militar*, de Emiliano José, publicada em 1997;
- *Marighella – o Guerrilheiro Que Incendiou o Mundo*, de Mario Magalhães, lançada em 2012;
- *Meu querido Vlado: A história de Vladimir Herzog e do sonho de uma geração*, de Paulo Markun, publicada em 2005;
- *As Duas Guerras de Vlado Herzog – Da perseguição nazista na Europa à morte sob tortura no Brasil*, de Audálio Dantas, publicada em 2012.

Observamos também livros jornalísticos que trazem histórias biográficas ou perfis de pessoas que foram perseguidas durante a ditadura e continuaram suas trajetórias após esse período. É o caso dos livros:

- *Frei Betto: biografia*, escrito pela jornalista em parceria com o historiador Américo Freire e da jornalista Evanize Sydow, publicado 2016;
- *Caio Prado Jr.: um intelectual irresistível*, da jornalista Maria Célia Wider, em 2007;
- *Prestes por ele mesmo*, da jornalista Maria Thereza Cavalheiro, em 1994;
- *Dom Paulo: um homem amado e perseguido*, escrito pelas jornalistas Evanize Sydow e Marilda Ferri, publicado em 1999;
- *O cardeal da Resistência - as muitas vidas de Dom Paulo Evaristo Arns*, do jornalista Ricardo Carvalho, publicado em 2012.

135 Cony também escreveu sobre Getúlio Vargas em *Quem matou Vargas*, publicado em 1972.

Todas as reportagens biográficas podem ser caracterizadas como escritas híbridas, o que caracteriza propriamente o gênero biográfico, conforme exposto no primeiro tópico deste capítulo, tanto pelos métodos utilizados na investigação histórica quanto pelo uso de procedimentos literários para compor a narrativa. Apontamos também, na linha do biografismo, algumas reportagens que explicitaram o estreito imbricamento com a narrativa romanesca, assumindo as bordas da ficção (OLIVEIRA; MONTIPÓ; MOSER, 2019). É o caso das biografias romanceadas sobre a freira Maurina:

- *Sombras da repressão: o outono de Maurina Borges*, da jornalista Matilde Leone, lançada em 1998;
- *Imaculada*, de Denise Assis, em 2013;
- *Coração vermelho: a vida de Elza Monnerat*, publicada em 2002 e escrita pela jornalista Verônica Bercht.

Considerando o memorialismo e o romance-reportagem, Galvão avalia que esses gêneros demarcam os limites do novo biografismo. A crítica pondera, entretanto, que muitas vezes a indistinção de fronteiras é mantida:

Alguns traços do memorialismo e do romance-reportagem permeariam o biografismo, que assim ficou contaminado por ambos. Do memorialismo, a experiência pessoal: os autores não estão registrando suas próprias vidas, mas vidas com as quais se identificam, que fazem parte de sua experiência vicariante e que aprovam, de uma maneira ou de outra. Do romance-reportagem: ao fazer uma biografia, cercam uma área e tratam de investigá-la minuciosamente, inventariando sua cartografia social e humana. (GALVÃO, 2005, p. 353).

Esse hibridismo é observado também em relação à crônica: “Essas narrativas não se transformam propriamente em ficção, mantendo antes uma voz neutra e objetiva, mais próxima do jornalismo, não escondendo seu parentesco com a crônica” (GALVÃO, 2005, p. 358), ao que complementa: “uma espécie de crônica dos tempos próximos, só que mais expandida e estruturada” (GALVÃO, 2005, p. 359).

Cabe destacar que o componente da reportagem é um diferencial nesses textos, pois se essas narrativas “por vezes acolhem versões fantasiosas, pouco comprováveis”, como afirma Galvão (2005, p. 359), há outros elementos que fortalecem a credibilidade do relato perante o

leitor. Em sua tese doutoral sobre a produção de biografias por jornalistas brasileiros, a pesquisadora Karine Viera enfatiza que

A posição desses jornalistas na autoria está condicionada a sua posição de repórter que, na ambiência, do gênero biográfico, se coloca, em determinados momentos, como pesquisador – no trabalho com entrevista em profundidade, revisão bibliográfica, uso de notas de referências de fontes –, e como escritor ao explorar uma narrativa criativa, mas que precisa ser sedutora. É o repórter quem articula esses outros sujeitos. É a cabeça de um repórter que constrói a identidade narrativa dos biografados na biografia. (VIEIRA, 2015, p. 184).

O exercício da reportagem biográfica implica assim a construção de uma narrativa orientada por um saber que deriva do trânsito desses autores no campo jornalístico. Por exemplo, a grande maioria das biografias produzidas por jornalistas tem como fonte de informações básicas um conjunto de entrevistas com pessoas que conviveram com o biografado, documentos pessoais e outras fontes de mídias, tais como jornais, revistas, acervos antigos e registros de informações que possam contribuir à reconstituição da história de vida da pessoa biografada sob a forma de narrativa. Só que não há consenso sobre como explicitar essas fontes. Alguns utilizam notas de rodapé ou apêndice, outros preferem indicar minuciosamente as fontes como é o caso da reportagem biográfica *Marighella: o guerrilheiro que incendiou o mundo*. Outros preferem não colocar nada, quando muito, uma lista de referências utilizadas no final do livro, como é o caso de Ruy Castro que assume mais uma posição de “contador de histórias”¹³⁶. Esse trabalho com as fontes, segundo Vieira (2015, p. 145), “está diretamente ligado à construção da narratividade. O manejo com essas informações leva o biógrafo a encontrar o seu dizer sobre o biografado”.

É consensual pensar que o jornalista encontra um de seus maiores desafios na escrita da biografia, em função das relações entre a história e a ficção. Sobre essa questão, Galvão (2005, p. 359) observa que

[...] o fato de seus autores serem jornalistas, mestres de uma escrita fluente e vivaz, sem dificuldades de leitura, além de incorporarem técnicas ficcionais como o monólogo interior ou o retrocesso, ou ainda a reconstituição puramente imaginária de diálogos, torna indistintas as fronteiras entre os dois domínios.

Desta forma, alguns jornalistas biógrafos preferem criar diversas opções para uma mesma versão do episódio, outros optam por descrever apenas determinado período ou evento

136 Renomado escritor e jornalista, Ruy Castro é autor de vários livros. Dentre esses, escreveu as biografias: *O anjo pornográfico: a vida de Nelson Rodrigues*, publicada em 1992; *Estrela Solitária: um brasileiro chamado Garrincha*, em 1995; e *Carmem: uma biografia*, em 2005.

da vida da pessoa biografada, muitas vezes por não ter material confiável e/ou suficiente para sustentar o relato de forma minimamente fidedigna, conforme os preceitos jornalísticos. Quanto à estrutura do relato, os estudos da área observam que as reportagens biográficas se apresentam quase sempre seguindo uma ordem cronológica, o que contribuiria, presume-se, para manter uma leitura fluente, dinâmica, mantendo o leitor interessado na história. Por outro lado, ainda que cada repórter autor tenha um diferencial ou um estilo próprio de escrever, todos parecem demonstrar o compromisso com a verdade, pois é através do seu empenho com a fidedignidade dos fatos que seu trabalho poderá ser reconhecido como uma reportagem e ser considerado como fonte histórica e da memória.

A partir do início do século XXI, foram inúmeras as reportagens publicadas em livro que abordam a ditadura como temática, mostrando não apenas um espaço para atuação jornalística que se fortaleceu, como a permanência do assunto enquanto objeto de investigação no jornalismo. Pode-se citar como exemplo, dentre as mais conhecidas, a coleção de reportagens históricas do jornalista Élio Gaspari: *A ditadura envergonhada* e *A ditadura escancarada*, publicadas em 2002, *A ditadura derrotada*, em 2003, *A ditadura encurralada*, em 2004, e mais recentemente *A ditadura Acabada*, em 2016. Outros exemplos são:

- *Operação Araguaia: os arquivos secretos da guerrilha*, de Taís Moraes e Eumano Silva, publicada em 2005;
- *Operação Condor: O Sequestro dos Uruguaios*, de Luiz Claudio Cunha, em 2008;
- *Olho Por Olho: Os livros secretos da ditadura*, de Lucas Figueiredo, em 2009;
- *Lugar nenhum: militares e civis na ocultação dos documentos da ditadura*, também de Figueiredo, em 2015;
- *A casa da vovó: uma biografia do DOI-CODI*, de Marcelo Godoy, em 2014;
- *Tanguês e Togas*, de Felipe Recondo, publicada em 2018.

Seguindo essa tendência autobiográfica, outros relatos foram produzidos já no período pós-ditadura. De modo especial, chama a atenção *Memórias do esquecimento*, de Flávio Tavares, lançado em 1999. Outros relatos continuam aparecendo nos últimos anos, em geral de modo mais esporso. Dentre eles destaco a trilogia *Galeria F...*, de Emiliano José, publicada entre 2000 e 2008; *Travessias Torturadas: Direitos Humanos e Ditadura no Brasil*,

de Dermi Azevedo, publicado em 2012; *Gracias a la Vida: Memórias de um Militante*, relato de Cid Benjamin, em 2013; e *Não esqueçamos a ditadura: memórias da violência*, livro de Nelson Rolim, publicado em 2015.

Mais recentemente, em meio aos processos de rememoração pública da ditadura, surgiram relatos que parecem dar continuidade a essa tendência de abordagem autobiográfica, mas dentro de uma prosa ficcional. Destaco: *Soledad no Recife*, de Urariano Mota, publicada em 2009; *K. Relato de uma busca, Você vai voltar pra mim* e *Os visitantes*, de Bernardo Kucinski, publicados em 2012, 2014 e 2016, respectivamente; *Ainda estou aqui*, de Marcelo Rubens Paiva, lançado em 2016; *Um gosto amargo de bala*, autobiografia da atriz e jornalista Vera Gertel, em 2013; e *Volto Semana que vem*, da jornalista e escritora Maria Pilla, em 2015. Esses livros, em franca interlocução com narrativas literárias, abordam como temática central a violência extrema sofrida por personagens reais no período ditatorial, levantando questões sobre as consequências das graves violações de direitos humanos ocorridos naquele período em relação ao atual contexto brasileiro. É possível notar, assim, elementos de aproximação e distinção em relação ao conjunto de títulos que utilizaram o autobiográfico como estratégia de escrita, publicados durante a ditadura.

Em um artigo sobre o gesto de escrita que se apresenta em *K. Relato de uma busca* e em *Volto Semana que vem* observei que “a interlocução entre literatura, jornalismo e história permeia a produção dessas narrativas, fazendo-se presente em vários aspectos” (OLIVEIRA, 2019, p. 326). Por exemplo, o relato em *K.* é apresentado ao leitor como uma história “ficcional” e ao mesmo tempo real. Logo no início do livro, o autor alerta: “Caro leitor: Tudo neste livro é invenção, mas quase tudo aconteceu” (KUCINSKI, 2014, p. 8). Toda a história é perpassada por elementos que misturam realidade e ficção para fixar uma verdade, como assinalou Renato Lessa, no posfácio de *K.*: “Desfaz-se, na bela formulação, a oposição entre ‘realidade’ e ‘ficção’, e a complementariedade entre ambas acaba por ser admitida. Há, com efeito, muitas formas possíveis de fixação de verdades. Uma delas pode bem ser a combinação entre fato e ficção” (LESSA apud KUCINSKI, 2014, p. 184).

Tendo em vista o escopo desta pesquisa, entretanto, apresento algumas reportagens em livro que expuseram casos de violações de direitos humanos na ditadura, colocando em destaque histórias pouco consideradas na maioria das pesquisas, de personagens até então silenciadas. Nesse sentido, são reportagens que abrem espaço para fontes não oficiais, privilegiando o testemunho de pessoas que ficaram anônimas, à margem da história. Além

disso, busco destacar os livros jornalísticos que revelam, com certa nitidez, uma interlocução com outras formas de relato. Destaco, nesse sentido:

Araguaia: histórias de amor e de guerra, escrito pelo jornalista Carlos Amorim, publicado em 2015. É o sexto livro sobre a luta armada no interior do país, que foca o movimento da Guerrilha do Araguaia. Diferente dos demais, a abordagem de Amorim privilegia uma visão ampla, apresentando a guerrilha num contexto político, ideológico e cultural da época. Além disso, a prosa do livro, em primeira pessoa, é um híbrido entre reportagem, memória, autobiografia e análise.

O sargento, o marechal e o faquir, do jornalista e escritor Rafael Guimarães, a biografia do ex-sargento Manoel Raymundo Soares, foi publicada em 2016. Manoel foi vítima da ditadura no episódio conhecido como “Caso das Mãos Amarradas”. Utilizando uma narrativa de romance político-policia, o autor esboça um perfil do personagem e mostra a investigação policial em torno de seu assassinato, em 1966, após este permanecer cinco meses preso ilegalmente e sob tortura na Ilha do Presídio, em Porto Alegre.

Os fuzis e as flechas – História de sangue e resistência indígena na ditadura (2017), do jornalista Rubens Valente, é uma grande reportagem sobre a trajetória dos povos indígenas na ditadura. “Repleta de tragédias, derrotas e também vitórias, é uma das jornadas mais surpreendentes e dramáticas do século passado no país” (VALENTE, 2017, p. 12) observa o autor na introdução do livro. Compondo uma série de painéis, o texto reconstrói cenários, eventos e perfis e trajetórias individuais, dando destaque à atuação de diversas personalidades envolvidas na questão indígena, entre os anos 1960 e 1980. Conta os enfrentamentos entre indígenas, forças políticas locais, agentes e instituições governamentais na abertura da Transamazônica, revelando verdadeiros massacres que ocorreram naquela época. A narrativa, não deixa de ser entremeada à própria história de vida do repórter, como afirma nessa passagem, também introdutória:

Este livro, apurado e escrito entre outubro de 2013 e setembro de 2015, é também o resultado da experiência e das histórias por mim acumuladas ao longo de 26 anos de reportagem para jornais de São Paulo, Mato Grosso do Sul e Mato Grosso, período em que conheci cerca de trinta terras indígenas, dentre as quais yanomami, terena, guarani, nambikwara, tapirapé e xavante. Conheci um índio pela primeira vez muito antes de virar jornalista, aos doze anos, em 1982, nos estertores da ditadura, quando passei a morar com minha família em Dourados, em Mato Grosso do Sul, a cerca de cinco quilômetros da maior terra indígena urbana do país. Os índios guarani eram parte do cotidiano da cidade. [...] Impressionava as bebedeiras, as condições insalubres em que viviam, a desnutrição e as dificuldades de sobrevivência desses índios, mas eles também nos davam uma lição de humildade e persistência. [...] (VALENTE, 2017, p. 11).

Cativeiro sem fim (2019), do jornalista Eduardo Reina, é uma das publicações mais recentes. Na reportagem, ele conta a história dos bebês, crianças e adolescentes que foram sequestrados pela ditadura militar no Brasil, mostrando a que ponto chegou o terrorismo praticado pelo Estado cometido no período. Apesar dos relatos relativamente comuns de sequestro de bebês nos países vizinhos, em um cenário de obscurantismo sob a dominação de ditaduras militares entre as décadas de 1950 e 1980, no Brasil apenas um caso teria sido registrado. A reportagem de Reina, sustentada em pesquisas, documentos e depoimentos, mostra, entretanto que esse crime hediondo foi cometido pelos militares contra 19 bebês, crianças e adolescentes, vítimas de sequestro durante a ditadura brasileira. No prefácio da obra, o jornalista Caco Barcellos comenta a atualidade da narrativa,

[...] que nos remete inevitavelmente ao momento histórico do ano de 2018, em que os brasileiros travaram nas ruas e nas redes sociais longo combate dialético de ódio e intolerância até eleger pelo voto um presidente político-militar-patriota, que nos discursos extremistas da campanha eleitoral prometeu varrer do mapa seus oponentes esquerdistas. (BARCELLOS apud REINA, 2019, p. 11).

A partir desta fala de Barcellos, sinto que sou interpelada, mais uma vez, ao estudo de livros jornalísticos sobre histórias da resistência à ditadura pela relevância que o tema dessas obras possui em nosso tempo. A partir dos movimentos afetivos de sobrevoos que realizei neste percurso de encontros e desencontros e/ou embates com a memória, paisagens são recompostas, interrogações outras surgem, afetividades e sensibilidades relacionadas à própria vida também, se tornam mais perceptíveis e possibilidades outras de lidar com elas. Sigo então as pistas da memória no Brasil do século XXI, destacando o contexto de produção contemporâneo de livros jornalísticos sobre a ditadura para depois apresentar-lhes como se deu o contato com as histórias narradas em três livros que constituem o *corpus* desta pesquisa.

3.2 REMEMORAÇÃO PÚBLICA DA DITADURA NO BRASIL DO SÉCULO XXI

São vários os movimentos da memória que, nas últimas duas décadas, se intensificaram no cenário brasileiro. Muitos deles são constituídos pela institucionalização de novas políticas de Estado voltadas à memória, justiça e verdade¹³⁷; pelas ações judiciais

137 A primeira política de Estado nesse sentido foi a criação, em 1995, a Comissão Especial sobre Mortos e Desaparecidos Políticos (CEMDP), com a aprovação da Lei nº 9.140/95. Por meio desta lei, o governo brasileiro reconheceu a responsabilidade do Estado pelas mortes e desaparecimentos forçados ocorridos durante a ditadura, possibilitando indenizações a seus familiares, bem como aos sobreviventes que foram vítimas de tortura (ROTTA; COELHO, 2012). Depois, em 2001, foi criada a Comissão de Anistia por meio

movidas por vítimas sobreviventes da tortura, familiares e outros agentes sociais para responsabilização do Estado e de agentes do regime que cometeram crimes e violações de direitos humanos; pelas coberturas jornalísticas desses temas e outros relacionados à ditadura, em diferentes espaços midiáticos; pelos debates e estudos nos mais diversos âmbitos da sociedade.

Em relação às políticas de Estado, parece-me que houve uma intensificação de ações a partir de 2007, quando a Secretaria Especial dos Direitos Humanos da Presidência da República, então sob o comando de Luiz Inácio Lula da Silva, lançou o livro-relatório *Direito à Memória e à Verdade: Comissão Especial sobre Mortos e Desaparecidos Políticos* (BRASIL, 2007), a fim de divulgar o trabalho desta comissão¹³⁸. No ano seguinte, foi criado o projeto “Caravanas da Anistia”¹³⁹ e diversos debates sobre políticas da memória que ocorreram em outros âmbitos institucionais levaram a outras ações¹⁴⁰. É nesse contexto que surgiram os primeiros debates sobre a Comissão Nacional da Verdade (CNV), e os debates que levaram à elaboração do III Programa Nacional de Direitos Humanos (III-PNDH)¹⁴¹. A CNV seria instituída em 2011, já no governo da presidenta Dilma Vana Rousseff.

de uma medida provisória aprovada por unanimidade no Congresso. A Lei 10.559/2002 foi sancionada pelo presidente Fernando Henrique Cardoso com o objetivo de reparar economicamente quem teve a atividade profissional interrompida em função do regime militar. Sem a presença do ministro Geraldo Quintão (Defesa) e dos comandantes das Forças Armadas, o presidente Fernando Henrique Cardoso assinou medida provisória que anistia cerca de 2.500 militares punidos por infrações disciplinares no regime militar. A lei também permitiu a promoção da reparação moral e econômica às vítimas de atos de exceção, arbítrio e violações aos direitos humanos cometidos entre 1946 e 1988.

138 Além da contextualização histórica, o livro-relatório expõe sobre o trabalho até então desenvolvido pela comissão, ao longo de onze anos, e um resumo da história das vítimas da ditadura no Brasil. Outros três livros-relatório foram lançados, em 2009, derivados do primeiro livro-relatório: o primeiro expõe a história dos afrodescentes que morreram na luta contra a ditadura; o segundo relata a história de meninos e meninas marcados pela ditadura; e o terceiro, intitulado *Direito à Memória e a Verdade: Luta, Substantivo Feminino*, apresenta um registro da participação de 45 mulheres brasileiras que morreram na luta contra a ditadura e o depoimento de 27 mulheres sobreviventes da tortura, que narram experiências brutais e traumáticas a que foram submetidas (MERLINO; OJEDA, 2010).

139 Embora tenha sido estabelecida no ano de 2002, a Comissão de Anistia do Ministério da Justiça começa efetivamente a empreender “políticas de memória” somente no ano de 2008, com as chamadas “Caravanas da Anistia”. As caravanas consistiram em sessões públicas de apreciação dos pedidos de reparação em locais onde se reconheceu a ocorrência de violações. O objetivo era possibilitar uma ampliação da participação da sociedade nas discussões, bem como a ampliação da divulgação do tema no país (ROTTA; COELHO, 2012).

140 Uma das ações integradas a esses movimentos foi o “Centro de Referência das Lutas Políticas no Brasil (1964-1985): Memórias Reveladas”, criado em 2009 com o objetivo de documentar a ditadura através de inúmeros acervos mantidos pelo Arquivo Nacional e de possibilitar a abertura pública de arquivos, registros e documentos da repressão. Disponível em: <http://www.memoriasreveladas.gov.br>.

141 Os debates iniciais sobre a CNV ocorreram durante a XI conferência Nacional de Direitos Humanos, em 2008, e resultaram no III Plano Nacional de Direitos Humanos (III-PNDH), de 2009, que instituiu a luta por verdade, memória e justiça como política Estatal. A partir do Decreto nº 10, de 13 de janeiro de 2010, um grupo de trabalho foi instituído para elaborar o projeto de lei para criar a CNV. Tal projeto foi encaminhado

Desde o início dos trabalhos da CNV, muitas discussões tiveram ampla repercussão nas mídias, trazendo à tona conflitos existentes quanto às memórias da ditadura. Como afirma Cristiane Bauer (2017), desde os debates iniciais à criação da CNV, na Assembleia Legislativa, em 2010, assistiu-se à manifestação de posicionamentos divergentes, contrários à comissão, e discursos ambivalentes reveladoras de inúmeras tensões, inclusive teóricas. No âmbito da academia, por exemplo, muito se discutiu a respeito das noções de lembrança e de esquecimento imbricadas na concepção de memória. Tais debates levaram também a discussões e reflexões sobre a lei da anistia. A partir de estudos comparativos sobre políticas de memória e o processo de reconciliação no Brasil, bem como sobre a necessidade de elaboração do passado, esquecimento e perdão, Jeanne Marie Gagnebin (2010, p. 180, grifos da autora) afirma que “a anistia configura sempre uma política de *sobrevivência imediata*, às vezes realmente necessária, mas não pode pretender ser uma política definitiva de regulamento da memória histórica”. Ou seja, num primeiro momento, essas políticas servem para permitir que uma sociedade se reestabeleça, mas não garantem uma coexistência comum, pacífica, duradoura. No caso do Brasil, a lei da anistia foi instituída como medida para haver a transição. No entanto, ela acabou impondo um esquecimento forçado sobre o passado ditatorial, silenciamento. Em 2014, em seu término, a CNV recomendou a revisão da lei da anistia, o que até hoje não se efetivou. A comissão disponibilizou também seu relatório final com os resultados de dois anos de trabalho para toda sociedade brasileira¹⁴².

Constituindo um importante arquivo de memórias da ditadura, o relatório confirma que ocorreram 434 mortes e desaparecimentos de vítimas do regime militar, sendo que destes, 210 ainda continuam desaparecidos (BRASIL, 2014a). Contudo, o relatório informa que “esses números certamente não correspondem ao total de mortos e desaparecidos, mas apenas ao de casos cuja comprovação foi possível em função do trabalho realizado, apesar dos obstáculos encontrados na investigação” (BRASIL, 2014a, p. 963). Com relação à detenção ilegal e arbitrária, a pesquisa realizada pela CNV evidenciou, ainda, que estas foram praticadas pelos agentes da repressão, individualmente e em massa, atingindo milhares de

às casas legislativas em 2010 e aprovado em outubro de 2011, não sem intenso debate e inclusive discordâncias. Maria Ferreira (2011, p. 106) salienta que a criação da CNV foi resultado de intensa luta e pressão popular, movida principalmente pelos chamados “empreendedores de memórias”. Para Ana Paula Brito e Maria Ferreira (2012, p. 11), tal ação representa um “despertar da sociedade civil para uma participação mais direta no debate e preservação dessas memórias”.

142 Disponível em: <http://www.cnv.gov.br>. Acesso em: 30 set. 2016.

trabalhadores, estudantes, camponeses e até crianças¹⁴³. Com base na apuração realizada no âmbito do projeto *Brasil: nunca mais*, o relatório da CNV expõe que 1.843 pessoas conseguiram, de alguma forma, fazer constar nos processos judiciais as violências a que foram submetidas. Empregada sistematicamente pelo Estado brasileiro, desde o golpe de 1964, a prática da tortura atingiu um número bem maior, pois a grande maioria não pode efetuar um registro das arbitrariedades sofridas por variados motivos explicitados no relatório. Estima-se que mais de 20 mil brasileiros foram submetidos à tortura durante a ditadura (BRASIL, 2014a)¹⁴⁴. O relatório final da CNV apresenta relatos detalhados de inúmeros casos em que ocorreram violações humanas de toda ordem¹⁴⁵.

Em *Como será o passado?*, Bauer (2017) apresenta um estudo sobre usos políticos do passado através dos debates em torno da CNV no Brasil, no período de 2008 a 2014, promovendo importante reflexão sobre a relação entre história, historiadores e a CNV. A pesquisadora observa que, apesar da atualização em demasia do passado como espaço de experiência e a dificuldade de criação de empatia em função do sentimento de responsabilidade pelos acontecimentos das décadas de 1960-1970, o mal-estar gerado na atualidade deve-se às medidas implantadas pelo Estado brasileiro desde o processo de transição política, medidas estas que visavam à impunidade e ao silenciamento. Enfatiza ainda que “as ações dos governos democráticos também contribuíram para esse mal-estar, na medida em que não conseguiram instituir uma efetiva política de memória, assim como a configuração de determinadas narrativas e representações sobre o passado recente brasileiro” (BAUER, 2017, p. 15), as quais acabam reatualizando traumas do período. A pluralidade de memórias, de relatos historiográficos e temporalidades, ideológica e culturalmente mediadas

143 Como exemplos das prisões em massa, podem ser citados vários casos emblemáticos como o da Greve dos 700 mil, ocorrida em São Paulo no ano de 1963, na qual cerca de dois mil trabalhadores foram presos, e a prisão de mais de 700 estudantes no Congresso da União Nacional dos Estudantes (UNE) realizado em Ibiúna (SP) em 1968. (BRASIL, 2014a).

144 Em apenas um dos principais centros de tortura, o DOI-CODI/II Exército, localizado na rua Tutoia, em São Paulo, os registros indicam que até 1973, teriam sido presas 2.540. Muitos eram interrogados sob tortura e encaminhados para outros órgãos. Dos que permaneceram no DOI, 50 não saíram vivos (entre eles o jornalista Vladimir Herzog). (BRASIL, 2014a).

145 O relatório final da CNV é composto em três volumes: o primeiro contendo a descrição de toda a estrutura do trabalho realizado pela comissão, a descrição das estruturas do Estado e das graves violações de direitos humanos examinadas, a descrição dos métodos e práticas utilizadas nessas violações e suas vítimas, os casos emblemáticos, as conclusões e as recomendações da CNV diante dos fatos analisados (BRASIL, 2014a); o segundo, organizado por eixos temáticos, contém “um conjunto de textos produzidos sob a responsabilidade individual de alguns dos conselheiros da Comissão”, e que “referem-se a violações de direitos humanos ocorridas em diferentes segmentos, grupos ou movimentos sociais” (BRASIL, 2014b, p. 9), entre outros textos; e o terceiro, contendo “a história de vida e as circunstâncias da morte de 434 mortos e desaparecidos políticos” (BRASIL, 2014c, p. 25), com foco na trajetória de cada uma das vítimas.

contribuem para mostrar, segundo Bauer (2017, p. 16), porque os “sentidos do passado são qualificados como batalhas, conflitos, guerras de memórias”. Para a autora, no fundo, esse cenário é “uma repetição, em outros termos, da pertinência da política da memória e do esquecimento” (BAUER, 2017, p. 16).

Observamos assim a amplitude e a relevância do tema e do debate sobre as narrativas da memória da ditadura brasileira no contexto contemporâneo. Por um lado, há um imbricamento de vários discursos que permitem o rompimento com modos tradicionais de narrar a memória. De outro, discursos que se apoiam na política do esquecimento ou então promovem uma política negacionista do passado, refutando ou tentando destruir narrativas construídas ao longo de décadas, têm contribuído para a banalização e permanência do sentimento de mal-estar em relação aos graves acontecimentos do período.

Bauer (2017) destaca um intenso debate sobre a abertura dos arquivos da repressão, a anulação da lei da anistia e outras medidas vinculadas ao passado recente marcou a primeira década do século XXI. De certo modo, as políticas governamentais são resultantes dos diversos movimentos da sociedade civil e de organizações não governamentais que atuam em defesa dos presos políticos, dos desaparecidos e da luta pela anistia. Participam também vítimas sobreviventes da tortura, familiares, lideranças políticas e religiosas e pessoas solidárias à causa, que se mobilizam, desde a ditadura, em lutas por justiça e verdade¹⁴⁶. Em paralelo às ações governamentais, portanto, debates sobre período são impulsionados por esses movimentos e abertura de processos judiciais que movem, individual ou coletivamente, reivindicações para a abertura de arquivos secretos sob o poder das Forças Armadas bem como a responsabilização de militares de alta patente¹⁴⁷. A repercussão midiática que se deu ao trabalho da CNV, que contou com uma relativa publicização, também alimentou repercussões dos casos e movimentos em defesa da memória da ditadura. Contudo, esse trabalho de divulgação depois não foi mais retomado.

146 Com a implementação da lei da anistia, em 1979, movimentos de familiares entregam à Comissão Mista sobre a Anistia no Congresso Nacional, uma lista de nomes que indicavam mortos e desaparecidos em função das ações dos agentes do Estado brasileiro. Em 1984, o relatório da Comissão de Familiares e Mortos e Desaparecidos Políticos do Comitê Brasileiro pela Anistia (CBA/RS) foi ampliado com o apoio da Assembleia Legislativa do RS e, em 1995, publicado sob o título *Dossiê dos Mortos e Desaparecidos Políticos no Brasil a partir de 1964*. Em 2009, o documento passou por uma nova revisão e foi intitulado *Dossiê Ditadura: Mortos e Desaparecidos Políticos no Brasil (1964-1985)*. (ALMEIDA, 2009).

147 As ações judiciais movidas por duas famílias (Teles e Merlino) são casos emblemáticos (TELES, 2010; GAGNEBIN, 2010). Nos últimos anos, muitos outros casos vieram à tona, com as histórias, ações e depoimentos sendo repercutidos em diversos espaços midiáticos.

Convém lembrar que a memória possui dinâmicas que não se pautam por leis e mecanismos institucionais. No contexto do presente, as narrativas que rememoram o período denotam movimentos entre a lembrança e o esquecimento; indicam a heterogeneidade das temporalidades: o passado é também presente e futuro. Os meios de comunicação participam desse processo, fazendo a cobertura de novos eventos e situações relacionadas ao passado. Houve assim certa proliferação de narrativas da memória e de relatos sobre histórias da ditadura que foram reportadas nas mídias jornalísticas de inúmeras formas. Depois essas narrativas foram, de certa forma, silenciadas e de modo geral. De fato, é comum o jornalismo reportar manifestações culturais, eventos comemorativos e efemérides alusivas a histórias da ditadura. Foi o que aconteceu nos aniversários de 40 e 50 anos do golpe militar de 1964, marcados em 2004 e 2014, respectivamente¹⁴⁸. A memória da ditadura tem sido assim também construída pelo jornalismo na atualidade em função de efemérides¹⁴⁹.

Em meio a esse cenário, os livros jornalísticos aparecem como um espaço para visibilidade especialmente aos indivíduos que sofreram ações de violência perpetradas por agentes da repressão. Em se tratando de projetos editoriais mais amplos, é possível também observar a proliferação de livros sobre pesquisas históricas do período, bem como relatos jornalísticos, conforme demonstramos no tópico anterior e que observo de modo mais aproximado a partir de agora. Desse modo, se a memória da ditadura é construída na imprensa em geral, essa construção se desdobra também com possibilidades de outras leituras/produções divulgadas ao leitor/espectador nas mais diversas mídias. Nesse contexto é que se inserem os livros jornalísticos sobre a ditadura brasileira analisados nesta pesquisa.

As narrativas da memória parecem surgir como possibilidades de fazer emergir sujeitos e histórias silenciadas. Nas palavras de Pollack (1989) ou ainda na perspectiva de Walter Benjamin (2012), conforme comentado por Michael Lowy (2005), esta tese trata de narrativas da memória “subterrâneas”, dos excluídos, dos esquecidos na “história” da

148 Ver, por exemplo, cobertura especial 50 anos do golpe no site da *Folha de S.Paulo* (Disponível em: <https://bit.ly/2Ap7Sag>; Acesso em: 26 ago. 2015) e no portal *GI* (Disponível em: <https://glo.bo/3bttTBJ>. Acesso em: 07 jan. 2017). Ver ainda documentário *Chumbo Quente, 50 anos do golpe militar*, produzido pelo site *Observatório da Imprensa* e transmitido em três episódios pela *TV Brasil*, em 2014. Disponível em: <https://bit.ly/3dFRfW3>; <https://bit.ly/2zyVbZY>; <https://bit.ly/2zvGJlw>. Acesso em: 19 mai. 2018.

149 Pode-se citar, dentre outros eventos rememorados pela sociedade e atualizados pela imprensa dessa forma, os 40 anos da morte do jornalista Vladimir Herzog, ocorrida em 25 de outubro de 1975 (Disponível em: <https://glo.bo/2T2m7bt> e <https://bit.ly/2WqAdFM>. Acesso em: 10 dez. 2015), os 50 anos da implantação do Ato Institucional nº 5 (AI-5), em 13 de dezembro de 1979 (Disponível em: <https://bit.ly/2WqB7IE>; <https://bit.ly/2LoSxsn> e <https://bbc.in/35XVBFfe>. Acesso em: 15 dez. 2018), e os 50 anos da morte do estudante Edson Luiz, ocorrido em 28 de março de 1968 (Disponível em: <https://bit.ly/2An9Ho1> e <https://glo.bo/2T3sHOV>. Acesso em: 30 jun. 2018).

ditadura, ou ainda, das “vítimas da história”. Quero contar então como se deram as escolhas dos livros e que histórias eles propõem.

3.3 DAS ESCOLHAS E HISTÓRIAS DE TRÊS LIVROS JORNALÍSTICOS

Além da temática das histórias, para selecionar os livros jornalísticos acima, considerei a produção e a publicação no contexto de memórias públicas, tendo em vista que são materiais produzidos dentro de nosso próprio tempo, denotando relação com esse momento. A compreensão de que as narrativas da memória se inscrevem no “espaço biográfico” (ARFUCH, 2010) levou-me aos livros jornalísticos biográficos, mas não apenas. Procurei então ter contato com alguns títulos que me chamaram a atenção a partir de diálogos com pesquisadores e outros contatos, ao mesmo tempo em que realizava o sobrevoo dos materiais publicados desde a ditadura.

Inicialmente, tinha cogitado quatro possibilidades. Ao longo desse movimento, notei diferenças nos relatos escritos por jornalistas que viveram na época da ditadura e que atuaram diretamente nos movimentos de resistência. Procurei lidar então com a dificuldade de observar histórias escritas por jornalistas que viveram àquela época. Era uma questão a ser considerada, pois, em meu entendimento, exigia um olhar atento a determinadas afetividades e sensibilidades acerca do que se conta que não estaria ao meu alcance. Ponderei que, para observar tais relatos, seria necessário um diálogo com o campo da psicanálise, entre outros, que minha caminhada até então empreendida não alcançaria. Optei então por selecionar relatos de jornalistas que não participaram diretamente desses movimentos.

A partir disso, escolhi os livros jornalísticos, dentre os quais tive acesso, que me despertaram interesse e me tocaram. Leituras atentas foram realizadas em momentos diversos: primeiro, a fim de ter conhecimento das histórias, a trama envolvendo as personagens, suas ações, as situações vividas, suas próprias afetações; depois, para observar cenas ou figurações, modos de dizer que pudessem indicar possibilidades e potencialidades estético-políticas dos relatos. Desde os primeiros movimentos, várias questões foram surgindo de modo interligado, conexões com as leituras realizadas sobre o período e com outras experiências vividas. Trechos dos relatos me chamavam a atenção, e pude definir passagens que me possibilitassem descrever as afetividades que poderiam ser trazidas para o texto da análise.

Realizei leituras dos materiais e fiz consultas a outras fontes de referência sobre a ditadura (tais como livros históricos, jornais e revistas do período, bem como disponíveis

atualmente na internet) e sobre os próprios livros jornalísticos (como entrevistas concedidas pelos jornalistas-escritores). Nessa fase de leitura, procurei observar os elementos da narrativa, considerando as indicações metodológicas de Jonathan Culler (1999, p. 26) de que obras consideradas literárias e não-literárias “podem ser estudadas juntas e de modo semelhante”. O autor destaca a importância da literariedade nos fenômenos não-literários, isto é, qualidades antes pensadas unicamente como sendo literárias. Nessa perspectiva, também a narrativa é pensada de modo mais abrangente, como um “modelo para a inteligibilidade histórica” (CULLER, 1999, p. 27). Complementando abordagens metodológicas para o estudo dos elementos estruturantes da narrativa, Culler destaca a natureza fenomênica do narrar. Há, segundo o autor, “um impulso humano básico de ouvir e narrar histórias”, uma “competência narrativa” que pode então ser tomada pela teoria como um “conhecimento cultural intuitivo” (CULLER, 1999, p. 85). Nesse sentido, procedi a um modo de leitura livre, como uma primeira aproximação aos materiais, tentando identificar intuitivamente aspectos visuais e textuais que chamavam a atenção. A seguir, apresento cada um dos livros de modo mais detalhado, procurando destacar elementos visuais relacionados à produção desses materiais, seus autores e aspectos relacionados à trama, tais como os principais personagens e o enredo, entre outros.

3.3.1 “*Seu amigo esteve aqui*”, de Cristina Chacel

A reportagem biográfica de Carlos Alberto Soares de Freitas, ou Beto, indica que ele atuou como militante da esquerda brasileira, entre o final dos anos 1950 até 1971, sendo um dos fundadores e dirigentes dos grupos de esquerda POLOP, COLINA e VAR-Palmares que integraram a chamada esquerda armada na luta contra a ditadura civil-militar no Brasil¹⁵⁰. Beto foi preso em 15 de fevereiro de 1971, no Rio de Janeiro, e nunca mais foi visto. O Estado brasileiro nunca prestou contas sobre seu desaparecimento e seu corpo até hoje não foi

150 A Organização Revolucionária Marxista Política Operária (POLOP), era uma organização da esquerda contrária ao Partido Comunista do Brasil (PCB), uma das dissidências, dentre muitas que ocorreram naquela época. O Comando de Libertação Nacional (COLINA) seria formado a partir de um racha dentro da POLOP, e a Vanguarda Armada Revolucionária Palmares (VAR-Palmares), a partir de um grupo que rompe com o COLINA. Ridenti (2010, n. p.) observa que “duas correntes surgiram no princípio da década de 1960, com certa força, como alternativas à política predominante do PCB no seio das esquerdas: a AP (Ação Popular) e a POLOP (ou ORM-PO, isto é, Organização Revolucionária Marxista - Política Operária)”. Lavradores, estudantes e trabalhadores intelectuais atuantes na região Nordeste compunham as Ligas, onde lutavam pela realização da reforma agrária. Outros pequenos grupos de esquerda atuaram em 1964, o Partido Socialista Brasileiro (PSB), propondo um “socialismo democrático”, Partido Comunista do Brasil (PCdoB), que se formara a partir de dissidência do PCB em 1958, e o Partido Operário Revolucionário Trotskista (PORT).

encontrado. O livro teve tiragem de cinco mil exemplares, conforme afirma Chacel em entrevista ao jornalista Carlos Alberto Junior (2019).

No livro, a história de Beto é contada em 19 capítulos: “Fim de linha”, “Rapaz de família”, “Rodas juvenis”, “Viva Cuba!”, “O tostão contra o milhão”, “Nada será como antes”, “Beto, por ele mesmo”, “Estudante 24 horas”, “Clandestino”, “Sonhos e pólvora”, “Perdas, danos e ganhos”, “Rota de colisão”, “O campo em foco”, “O cerco se fecha”, “Ânimos e desânimos”, “Rede de Alto Risco”, “A busca”, “Seu amigo esteve aqui”, “Quarenta anos depois”.

No último capítulo, é apresentado ao leitor “uma espécie de *making of* do livro”, como indica Álvaro Caldas no prefácio (CHACEL, 2012, p. 11). Nele, a repórter assume o papel de narradora, e assim descreve o trabalho em equipe:

Somos quatro: Sérgio Campos, personagem e patrono da iniciativa; Sérgio Ferreira, primo do Beto, também personagem e a voz da família no processo; Flávia Cavalcanti, jornalista, ex-exilada, militar da VAR, amiga de todos; e esta que vos escreve, também jornalista chamada a compor uma biografia de caráter humano e político. (CHACEL, 2012, p. 159)¹⁵¹.

Além de demarcar o caráter coletivo da produção editorial, o trecho acima expõe o que seria, talvez, o objetivo do projeto: “compor uma biografia de caráter humano e político”. Cristina Chacel era criança durante a ditadura civil-militar. Tinha nove anos quando foi decretado o AI-5. Depois, ela acabou fazendo amizades com pessoas que tinham militado em organizações da esquerda armada. Mas ela conta que “conheceu o regime autoritário e ouviu, aos sussurros, essa história” (CHACEL, 2012b, online). Foi convidada por Flavia Cavalcanti para escrever a história de Beto, sendo que Flávia, Sérgio Campos e Sérgio Ferreira a acompanharam durante todo o trabalho. Trata-se, portanto, de um projeto de equipe, detalhado no capítulo posto ao final do enredo principal, deslocado desde a marca temporal do título que procura o situar no presente, no momento de produção do livro, “Quarenta anos depois”. Este capítulo é apresentado ao leitor como um “metalivro” a revelar “os atores do tempo presente, gente que, *no garimpo da memória, também faz história*” (CHACEL, 2012, p. 161, grifos meus). Vale lembrar que, quando a repórter assume a voz de narradora, há aí uma sobreposição de papéis entre narradora, autora e personagem. Essa sobreposição pode autenticar certa ideia sobre quem conta a história. Digo pode porque, nesse caso, parece que o lugar atribuído a outros personagens, na narrativa, tensionam essa autenticação.

¹⁵¹As citações recuadas retiradas dos livros jornalísticos analisados são transcritas nesta tese em outro formato apenas com a finalidade de destacar o objeto empírico da pesquisa.

Penso que o leitor poderá, entretanto, ver esse capítulo situado ao final da narrativa como parte da história que o livro propõe contar. Isso porque a história não possui final, ela estende-se ao tempo presente, já que Carlos Alberto segue até hoje desaparecido. O relato “metallivro” ou *making of* expande então a narrativa, indicando a atualidade da história. É possível inferir também que o capítulo, ao retomar personagens em circunstâncias atuais – no tempo de produção do livro –, as quais não deixam de estar ligadas a situações e cenas anteriormente narradas e descritas, conecta o passado com o presente de modo mais explícito. Amplia-se assim o espectro temporal abarcado pela história, que vai de 1939 a 1981, e de 2009 a 2012, tempo este não necessariamente narrado de modo linear. Embora a maior parte dos capítulos pareça organizada como um desdobrar a vida seguindo-se a ideia de tempo cronológico, a narrativa não se sustenta em um tempo retilíneo. A história já começa, aliás, pelo fim, com as últimas cenas em que Beto é visto seguidas de seu desaparecimento.

Pelo subtítulo do livro, trata-se da história de Carlos Alberto Soares de Freitas. Beto é o personagem-protagonista da história narrada por Chacel. O nome de Carlos Alberto consta no Anexo I da Lei n. 9.140/95, a primeira lista oficial de desaparecidos políticos no regime militar, mas não se sabe das circunstâncias de seu desaparecimento, de sua morte, nem do paradeiro de seu corpo, que nunca foi entregue à família. O mesmo ocorreu com Ana Rosa Kucinski Silva, como veremos adiante, personagem principal de *Kaddish*, e com seu companheiro Wilson Silva.

Ao final de “*Seu amigo esteve aqui*”, um trecho intitulado “Um Beto e cinco Brenos” registra homenagens daqueles que, dentre tantos, ficaram marcados pela existência do personagem Carlos Alberto. Ainda, apresenta resumos da trajetória de vida de 48 pessoas que foram entrevistadas e que conheceram Breno, minibiografias escritas a partir de textos escritos pelas próprias fontes. Na entrevista a Alberto Junior (2019), Chacel afirma que se baseou em cerca de 60 depoimentos. Todas as pessoas tiveram de ler a versão final do texto antes da publicação, a jornalista lembra a questão das biografias não autorizadas que ganhou destaque no Brasil, entre 2006 e 2015, questão esta que se desdobra em vários âmbitos e acaba tornando-se objeto de apreciação jurídica¹⁵².

Embora a produção deste livro seja, em parte, atravessada por essa questão, há outras questões que, no meu ponto de vista, parece ser mais interessante, como, por exemplo,

152 A questão das biografias não autorizadas ganhou relevo em 2006 e se estendeu até 2015, a partir de manifestações de parcelas da sociedade manifestaram-se contrárias ao modo de abordagem de determinados autores de biografias. Ajuizada, a controvérsia chegou ao STF, que estabeleceu então a regulamentação sobre essa questão (Disponível em: <https://glo.bo/2AWkMNe>. Acesso em: 10 abr. 2020).

perguntar-se sobre o sentido de se apresentar, ao final do livro, um relato no qual a narradora-repórter conta sobre a produção da reportagem e fala de questões e desafios envolvidos no trabalho de construção biográfica, especialmente de um personagem que não poupou esforços para não deixar rastros. Essas questões são colocadas e se desdobram em uma reflexão, me parece, sobre o trabalho com narrativas da memória, sobre a dificuldade de trabalhar com esse tipo de relato:

O que contar, como contar, quem ouvir, até onde ir foram dilemas que se renovavam a cada reunião semanal [...]. Para além de agendas, pautas e roteiros, a mim, em particular, o desafio mostrou-se descomunal. Como revelar um clandestino, alguém que se mediu para desmedir, que viveu fora da norma e, por norma de segurança, pouco se mostrou? Quem foi essa pessoa que morreu tão jovem e, em vida, tanto se escondeu? Como dar contorno e matéria a um personagem, a partir basicamente de lembranças de um tempo ou de um instante intenso, da memória imprecisa de gente que traz, do passado, um gesto, um riso, um olhar, traços desmanchados em saudade, desarrumados nos afetos e, muito provavelmente, traídos por desejos? (CHACEL, 2012, p. 159-160).

Ao falar dos dilemas, das questões e dúvidas implicadas na feitura do texto, o excerto acima indica uma reflexão sobre o trabalho da reportagem a partir da construção de memória que o próprio livro oferece, ao mesmo tempo em que reforça a importância desse *contar* as histórias, especialmente com relação ao modo *como construir o relato, como usar a palavra para falar* de uma existência, de uma vida. Recorrendo a Rancière, poderíamos dizer que se trata de pensar questões sobre a relação entre o *dizível e o visível*, e também entre *visível e o invisível*. Parece-me então que ao reconhecer a fragilidade da matéria prima com a qual se trabalha – a “memória imprecisa”, as lembranças constituídas de “traços desmanchados”, “desarrumados”, “provavelmente traídos” –, no próprio espaço em que se veicula e se desdobra ainda a história, pode ser, por um lado, também um reconhecimento da condição frágil e construída da própria história narrada como uma biografia, e, por outro, uma autenticação do trabalho realizado. Mesmo que essa passagem constitua, talvez, uma das mais significativas em termos de potência estético-política, iluminando a complexidade que há no contar histórias a partir de fragmentos de lembranças, reconfigurando assim o lugar do próprio relato apresentado ao leitor, cabe ao momento da leitura a possibilidade ou não dessa notação ser percebida. O trecho parece indicar, ainda, o relato da reportagem não como a verdade única da história, mas como uma narrativa constituída de memórias possíveis porque desveladas a partir de inúmeras pessoas que se dispuseram a falar em situações diversas. Desse modo, junto aos fios dessa trama, as muitas vozes entrecem a narrativa, possibilitando não um tecido fechado, mas uma rede, cheia de vazios, lacunas e desvãos que a constituem.

As cartas de Beto e o diário que escreveu na prisão, bem como as cartas de Jayme de Freitas em busca de notícias do filho desaparecido, a denúncia da Casa de Morte por Inês Etienne Romeu realizado junto à Ordem dos Advogados do Brasil (OAB) do Rio de Janeiro, em setembro de 1979, constituem materialidades sensíveis que compõe a reportagem, reafirmando a condição de tecido sensível e histórico. Na denúncia de Etienne Romeu ela narra, entre outras revelações, como soube da morte do amigo. Detalhar a autonomia do desaparecimento de Beto trazendo à tona o depoimento de Etienne Romeu com detalhes sobre o funcionamento da Casa da Morte e as pessoas envolvidas nas torturas e morte é, conforme Caldas (2012), uma das principais revelações do livro.

O relato é composto de imagens fotográficas que retratam Beto em diversas situações, como em viagem à Cuba, na Conferencia de Los Pueblos, em 1962, com o amigo Élvio Moreira, ambos com 22 anos de idade. As imagens mostram locais e documentos que remetem a outros espaços e outros tempos. Registros que complementam o que se encontra em determinados trechos do relato escrito, redimensionando a visibilidade dos contornos traçados não só de um personagem, mas do próprio tempo, que se desdobra em múltiplos tempos, passado, presente e futuro se misturam, textualizando vidas, integrando-as ao mundo sensível.

Além da história de vida de Beto, o livro recompõe o movimento de organização da chamada luta armada de resistência à ditadura civil-militar, que é “um movimento de frações e fusões, desdobramentos”, “um diálogo bélico”, que “o próprio combate entre a repressão e a ação de resistência acaba (sic) também produzindo”, como afirma Chacel (ALBERTO JUNIOR, 2019, 5’48”). O livro propõe então uma leitura da paisagem histórica do Brasil nos tempos da ditadura através da vida desse personagem chamado Carlos Alberto Soares de Freitas, o Beto, que também era *Breno* – codinome que o marcou durante o período em que viveu na clandestinidade, de 1967 a 1971.

Contudo, parece-me que a narrativa remete também a outras paisagens e temporalidades, à medida que constrói a história de vida de Beto desde os tempos de infância, ao constituir seu perfil na juventude e em sua fase de “militante intelectual”, forjado na onda revolucionária que caracterizou a passagem dos anos 1950 a 1960, um tempo em que “o Brasil se encontrava em ebulição” (CHACEL, 2012, p. 26). Na medida em que remete ainda ao tempo presente, tanto pela referência, nos últimos capítulos, os desdobramentos de uma história que não termina quando Beto desaparece, quanto por tornar presente uma escrita que também não segue uma temporalidade linear, tendo ela própria também seu tempo de contar.

“*Seu amigo esteve aqui*” foi lançado em 2012, ano em que, no cenário nacional, o Brasil assistia à instalação da CNV para apurar os crimes da ditadura civil-militar. No contexto da política institucional, o período é marcado, no âmbito do governo federal, pelo primeiro mandato presidencial de Dilma Rousseff, cujo passado já tinha sido retomado na imprensa durante as eleições de 2010. A ex-presidenta é também uma das personagens da história que o livro propõe contar, aparecendo na narrativa tanto em sua juventude, quando Dilma integra o grupo de amigos de Beto e, junto com ele, atua na militância e nas organizações de resistência à ditadura civil-militar, quanto na condição de entrevistada “quarenta anos depois”. Uma cena da entrevista é oferecida ao leitor como lembrança da própria narradora-repórter. Neste trecho que parece entrelaçar passado e presente, ganha destaque também um personagem-chave do livro: Sérgio Emanuel Dias Campos, também patrono da iniciativa. No capítulo das análises, tento expor como pode ser visto seu papel no desenvolvimento dessa história, um papel que a narrativa do livro não deixa de reconhecer.

3.3.2 *Cova 312*, de Daniela Arbex

A trajetória de Milton Soares de Castro na resistência à ditadura, e sua morte, aos vinte e seis anos, sob a custódia do Estado autoritário é a história principal de *Cova 312*. Militante no Movimento Nacional Revolucionário (MNR), e um dos poucos civis a participar da Guerrilha do Caparaó, Milton foi preso junto com outros combatentes da guerrilha, em abril de 1967, todos levados para a Penitenciária de Linhares¹⁵³.

Milton foi o único preso político encontrado morto nas dependências do local, uma das mais importantes prisões políticas do regime militar. A causa da morte, na versão divulgada pelo Exército, era de suicídio. Porém, seu corpo não foi entregue à família, que passou 35 anos sem saber onde fora enterrado. O livro narra, em primeira pessoa, a busca da repórter pelo paradeiro desse corpo, ou seja, conta a história da própria reportagem: os caminhos percorridos por Arbex para garimpar informações e documentos que pudessem revelar o segredo guardado pelos militares.

A confirmação da existência da sepultura de Milton, a cova de número 312 – que dá título ao livro –, no Cemitério Municipal de Juiz de Fora, ocorreu em 2002, quando Arbex

153 A Guerrilha do Caparaó (1966-1967) consistiu na primeira tentativa de luta armada contra a ditadura militar no Brasil pós-golpe de 1964. Organizada pelo MNR, o movimento guerrilheiro era formado, em sua maioria, por ex-militares expurgados pelo regime. Situada na Serra do Caparaó, na divisa entre Espírito Santo e Minas Gerais, a guerrilha foi desmantelada em abril de 1967, quando dezesseis integrantes do grupo são presos e levados à Penitenciária de Linhares.

desenvolve uma série de reportagens sobre um grupo de juiz-foranos solicitantes de indenização pelas torturas sofridas durante a ditadura à Comissão Estadual de Indenização às Vítimas de Tortura, que analisava os requerimentos mineiros naquele ano. A série de reportagens, dentre elas a revelação do paradeiro de Milton, sob o título “Cova 312 - fim de um segredo de 35 anos”, foi publicada no *Tribuna de Minas*, jornal em que a repórter trabalhava na época¹⁵⁴. No livro, esse trabalho é retomado e a história de Milton aprofundada com outros detalhes e novas informações obtidas a partir da nova etapa de reportagem que Arbex realizou entre 2014 e 2015. No livro, a narradora-repórter conta sobre o retorno jornalístico ao tema em várias passagens, como nessas duas abaixo:

A localização da sepultura de Milton, descoberta e revelada na série de matérias que escrevi para o jornal *Tribuna de Minas*, em 2002, jogou luz sobre o episódio, mas não esclareceu os motivos que levaram o exército a esconder de uma mãe o corpo de seu filho por trinta e cinco anos. Foi isso que me fez marcar um novo encontro, desta vez, com o futuro. (ARBEX, 2015, p. 29).

A série de matérias sobre Milton Soares de Castro havia se encerrado no jornal. Dentro de mim, porém, não existia um ponto final. Conhecer o que se passou no interrogatório dele e após a sua morte significava mais do que um desafio. Era uma chance de desvendar o passado, de procurar outras peças que ainda não haviam se encaixado no quebra-cabeças desta história. Localizando-as, talvez eu pudesse formar a imagem que mais se aproximasse da verdade daqueles dias. [...] Seis anos depois [de 2007], quando a ideia deste livro me ocorreu, decidi que ampliaria o que já tinha feito. Não, eu recomençaria. Se a descoberta da sepultura onde Milton foi enterrado já era um fato consumado, tudo o que havia se passado até o momento de ele ter sido colocado numa cova rasa ainda não havia sido esclarecido. (ARBEX, 2015, p. 295).

Desse modo, o livro não só retoma a reportagem de 2002 sobre a descoberta da sepultura de Milton, como também revela informações sobre sua morte, a partir da atuação da repórter. Em entrevista, Arbex (2015b) afirma que sempre quis reconstituir os últimos passos do guerrilheiro e contar a farsa de seu suicídio. A história se entrelaça com a narrativa sobre a rotina de seu próprio fazer jornalístico, o que é explícito na seguinte cena:

Embora meu turno de trabalho só começasse à tarde, cheguei ao número 95 da rua Espírito Santo antes do almoço. Sempre ia mais cedo para ler o jornal, conversar com os meus chefes, sondar fontes e garimpar assuntos que poderiam virar manchete. Foi quando uma notícia publicada na editoria de política chamou minha atenção: [...] Fiquei hipnotizada por aquela notícia [...]. Além disso, alimentava o desejo quase secreto de fazer algo relacionado a esse período da história, já que eu

154 A série de reportagem “Cova 312”, relatada no livro, conquistou o Prêmio Esso – Categoria especial interior, e teve menção honrosa no Prêmio Vladimir Herzog de Anistia e Direitos Humanos e no Prêmio Lorenzo Natali (Bélgica).

nasci nove anos após o golpe militar e só acompanhei o que se passou no Brasil pelos livros. Queria dar minha contribuição como jornalista, mas não sabia de que maneira. (ARBEX, 2015, p. 90).

O livro amplia o tema ao contar também histórias de outros presos políticos que passaram pela Penitenciária de Linhares. Duas linhas principais convergem, aparecendo entrelaçadas como enredo principal: a investigação empreendida pela repórter e a história de Milton. O presídio é o cenário principal dos fatos e situações narradas, ponto comum que amarra as várias histórias contadas, “aparecendo” quase que como personagem principal nos relatos oferecidos em *Cova 312*. Aspectos da rotina naquele centro de detenção, certamente desconhecido para muitos brasileiros, são narrados desde o primeiro capítulo, episódio da reportagem no qual a repórter, acompanhada de fotógrafo e perito criminal, entra na Cela 30 de Linhares, em 29 de maio de 2014.

Em termos de estrutura, o livro possui três partes subdivididas: a “Parte 1 - Nascimento e morte de um guerrilheiro” é composta por seis capítulos: “A cela 30”, “Notícias pelo rádio”, “A captura no Caparaó”, “Cocô de galinha e rapadura”, “Um segredo de trinta e cinco anos”, “Nasce uma investigação jornalística”; a “Parte 2 - Anatomia de um dos maiores presídios da ditadura”, por dez capítulos: “Nobel, sirene e estrelas”, “O fuzilamento”, “Cobaias humanas”, “A mulher que enfrentou o regime”, “Canção da liberdade”, “40 por 1”, “Encontro íntimo”, “Pisoteando o jardim”, “Adeus, Linhares”, “Nitroglicerina pura”; e a “Parte 3 - Segredo revelado” finaliza o livro com três capítulos: “Cova 312”, “Reviravolta na investigação jornalística”, “Aprendendo a fazer chimarrão”.

Enquanto a primeira e a terceira parte focalizam a história da reportagem e do personagem principal, Milton, a segunda parte trata das demais histórias, parecendo estabelecer-se assim certa divisão na estrutura narrativa, mas que é entrecruzada pelas relações entre os personagens e o espaço prisional, no qual ocorre a maioria das situações narradas. A relevância do presídio na narrativa aparece desde a foto de capa, que apresenta uma das galerias da prisão.

A narrativa construída no livro está baseada em diversos documentos de arquivo, como os autos do Inquérito instaurado pelo Exército sobre a morte de Milton, nos relatos que obteve dos entrevistados, em informações retiradas de jornais e livros que aparecem ao longo do livro, tecendo a narrativa. Observo que, se o subtítulo parece denotar certo sentido de história, a trama é composta de variadas existências, podendo-se perceber novos contornos e entendimentos outros sobre os fatos. Assim, se “parece” que a reportagem reescreve um capítulo da história brasileira, ela também mostra que há muitas existências silenciadas

daquele período, antes e depois. Outras possibilidades e potencialidades estético-políticas são descritas no próximo capítulo. Mas antes, prossigo na descrição do último livro que constitui o objeto empírico desta pesquisa.

3.3.3 *Kaddish*, de Ana Castro

Ao abrir a capa deste livro, já se pode lê-lo como uma biografia, um livro de memórias, mas não a história de vida de qualquer pessoa, pois com esses dizeres, na “orelha do livro”, ele é apresentado ao leitor:

Escrever a biografia de uma pessoa desaparecida é como revirar escombros. Há que se ter cuidado ao remexer no que sobrou. Porque o desaparecimento é a mais cruel de todas as ausências (CASTRO, 2018).

O livro propõe contar a biografia de Ana Rosa Kucinski Silva, ciente do cuidado exigido no difícil trabalho de “remexer” do passado, de “revirar escombros”, de trabalhar com a memória, sobretudo quando se trata de pessoas desaparecidas. Ana Rosa Kucinski Silva desapareceu em 22 de abril de 1974, em São Paulo, aos 32 anos. No mesmo dia, seu companheiro Wilson Silva, com quem se casara em sigilo em 1970, também desaparece. Ambos militavam na ALN – Ação Libertadora Nacional, um dos grupos da luta armada contra a ditadura civil-militar. Os dois nunca mais foram encontrados. Expresso como “a mais cruel de todas as ausências”, o desaparecimento aí, sem o adjetivo “político”, parece demarcar aquela dimensão mais precisa do sentimento que advém de uma ausência que ainda lateja como uma ferida aberta: a dor não apenas da morte, mas da dúvida eterna sobre o fim de uma existência, o luto contínuo.

Kaddish é o nome da oração feita após o sepultamento nos rituais funerários judaicos, a última homenagem prestada aos membros da comunidade judaica (CASTRO, 2018, p. 187). Essa explicação é oferecida ao leitor somente no “Posfácio” do livro. Mas desde a montagem da capa do livro denota-se essa inscrição particular: a imagem da personagem, a mirar o leitor, é contornada por palavras manuscritas que podem (ou não) suscitar a curiosidade sobre essa escrita. Na contracapa, um pequeno fragmento de uma carta de Ana Rosa resolve a dúvida, ressoando reflexões que partem da personagem no contexto de 1971:

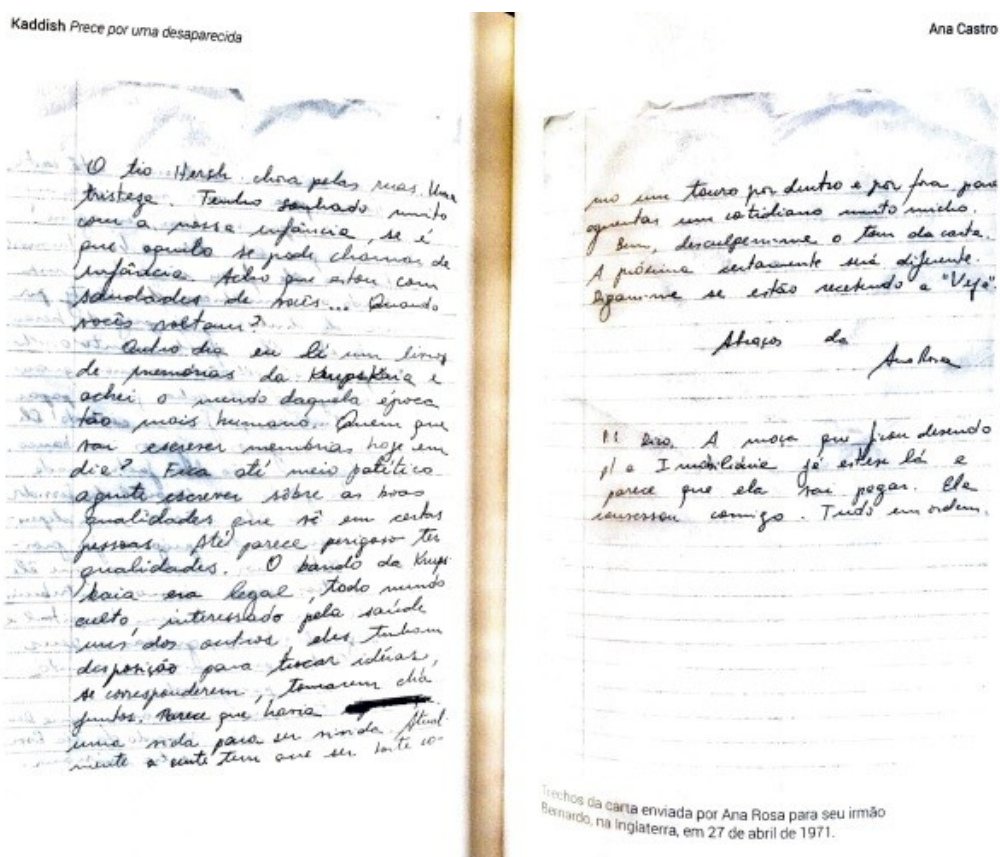
Outro dia li num livro de memória da Krupskaya e achei que o mundo naquela época era tão mais humano. Quem vai escrever memória hoje em dia? Fica até meio patético a gente escrever sobre as boas qualidades que vê em certas pessoas. Até parece perigoso ter qualidades (...)

Parece que havia uma vida para ser vivida. Atualmente a gente tem que ser forte como um touro, por dentro e por fora, para aguentar um cotidiano muito micho.

Carta de Ana Rosa Kucinski Silva em 27 de abril de 1971 (CASTRO, 2018).

Ao folhear o livro, em um dos capítulos finais, é possível encontrar a reprodução da origem de tais palavras que ilustram rastros de existências (Figura 4).

Figura 4 – Rastros manuscritos



Fonte: Castro (2018)

Curioso esse pensar da própria personagem, cujas memórias são agora objeto também de um livro. Volto à questão da carta, mais a frente. Por enquanto, com relação à descrição do objeto empírico, é possível afirmar que a história de Ana Rosa é contada, no livro, em 15 capítulos: “Antes do princípio”; “Nasce uma Rosa”; “Os primeiros anos escolares”; “O Movimento Sionista Juvenil”; “Dror”; “Ser mulher”; “Morte da mãe”; “Química”; “Ser jovem na década de 1960”; “1964”; “Wilson e Bernardo”; “Ana e Wilson”; “Ana Rosa, em suas próprias palavras”; “Avisos e despedidas”; “Travessia”. Antes, há uma

sessão introdutória: “Onde moram os desaparecidos”; finalizando o livro, mais quatro sessões curtas: “As versões”; “Posfácio”, “Kaddish”, “Glossário Hebraico”. São 200 páginas, sendo 15, distribuídas ao longo do livro, com imagens fotográficas de Ana Rosa – sozinha, com familiares, com as amigadas, caminhando de costas num vilarejo e no trabalho – de documentos, de Wilson, e de uma lápide.

É necessário lembrar ainda que a história de Ana Rosa se faz e se conta entrelaçada a do escritor e jornalista Bernardo Kucinski, que passou décadas a procura da irmã, que era professora na USP. A presença-ausência de Ana Rosa é lembrada pelo jornalista em *K. Relato de uma busca* (KUCINSKI, 2012), livro no qual relata a busca de Ana Rosa por seu pai. É a partir de *K.* que Kucinski ingressa na “literatura de ficção”, escrevendo posteriormente *Você vai voltar pra mim*, em 2014, e *Os visitantes*, em 2016, nos quais retoma o tema da ditadura. Kucinski comenta em ocasião de lançamento do livro que foi ao perceber a possibilidade da própria finitude que decidiu buscar meios para que a história de Ana Rosa não ficasse só um nome numa lista de desaparecidos (CASTRO; KUCINSKI, 2018). Convicto de que a biografia da irmã precisava ser contada, convidou a jornalista Ana Castro para escrevê-la, entregando-lhe uma caixa cheia de cartas, fotos e memórias – “o tesouro que ele tinha”, afirmou Castro, no lançamento do livro (CASTRO; KUCINSKI, 2018).

Entrevistas de amigos e colegas de Ana Rosa, além do depoimento de Kucinski, dão base à reportagem biográfica. Ao falar sobre a produção do livro, a jornalista afirma: “Começou a chegar um momento em que a sensação que eu tinha é que eu ia juntando retalhinhos de cada pessoa, e ia construindo um mosaico do que era a Ana” (CASTRO; KUCINSKI, 2018, 09’:52”). Uma construção marcada pela ciência da complexidade do ser humano, o que aparece no dizer de Ana Castro ao afirmar: “a Ana são muitas, para cada uma das pessoas que a conheceu ela era uma, ela marcou a pessoa de uma maneira única” (CASTRO; KUCINSKI, 2018, 10’:46”). A jornalista afirma que as cartas foram o caminho que ela encontrou para que a Ana Rosa aparecesse no livro de tal modo que não fosse só o que as pessoas (entrevistados) pensam dela. Além das cartas, das palavras escritas pela própria personagem, em que aparece “Ana Rosa, em suas próprias palavras” (CASTRO, 2018), pode-se acrescentar que a visibilidade da personagem se sustenta também pela construção da narrativa como um todo. No modo como o enredo se desenvolve, indo e voltando, em capítulos que seguem uma organização que pode ser identificada como parte cronológica, parte temática. Nas imagens escolhidas para compor a história, que aparecem como rastros

tanto de uma presença quanto de uma ausência, um não dito, que surpreenderia a todos que não sabiam, especialmente aos familiares, que Ana Rosa tinha uma vida dupla.

Depois do capítulo que apresenta Ana Rosa por ela mesma, a narrativa segue os últimos momentos vividos pela personagem e seu companheiro. Durante muito tempo, os dois tiveram uma “vida dupla”, atuando na militância até compor os últimos quadros da ALN, mas sob uma fachada de uma vida comum, tinham trabalhos institucionais e relações sociais, ainda que modestas em termos de encontros. Nos capítulos finais, em “Avisos e Despedidas” e “Travessias”, há relatos sobre as movimentações de Ana Rosa desde que soube que estava sendo procurada, em 1970. Havia uma rede de delações, montada e alimentada diariamente. De 1970 a 1974, o contexto era de forte repressão e perseguição aos militantes da luta armada. A ordem era eliminar e, ao mesmo tempo, censurar a repressão escamoteando a tortura nos porões, o governo anunciava o chamado “milagre” econômico. Os efeitos discursivos gerados pela propaganda indicavam que “os crimes hediondos cometidos pelo Estado praticamente não existiam para a sociedade. A censura e o temor da repressão faziam o trabalho de manter tudo nos porões” (CASTRO, 2018, p. 163). Ana Rosa procurou amigos, conversou com pessoas, sondou possibilidades, anunciou despedidas a poucos amigos, e o perigo que pressentiu, mas não vislumbrou possibilidades de aderir às ofertas de ajuda que lhe foram feitas para sair de país, optou por fazer a escolha de permanecer ao lado do companheiro até o final. Em “Travessia”, são relatados os últimos momentos de vida de Ana Rosa, naquele abril de 1974. O encontro com as amigas, marcado para à tarde, não se realizaria. Em “Versões”, o texto expõe a nebulosidade que marca ainda o desaparecimento de Ana Rosa e Wilson.

Os três livros, “*Seu amigo esteve aqui*”, *Cova 312* e *Kaddish* abordam histórias de militantes que foram mortos por agentes do Estado durante a ditadura civil-militar. O primeiro e o terceiro trazem histórias de pessoas que estão na lista de desaparecidos políticos. Os três livros se inscrevem nos movimentos que se realizam desde o início do século XXI voltados às memórias do período. No próximo capítulo, exponho um exercício de análise que se configura como um gesto de tradução daquilo que, a partir do lugar de jornalista/pesquisadora/leitadora/espectadora que nasceu no final do período da ditadura brasileira, foi possível apreender, neste momento, em termos de políticas de escritas relacionadas às narrativas da memória.

CAPÍTULO 4 – MOVIMENTOS AFETIVOS NO NARRAR, PERCEBER E SENTIR SUJEITOS ENTRE LEMBRANÇAS E ESQUECIMENTOS

A relação entre narrativas da memória e políticas da escrita em três livros jornalísticos sobre histórias da ditadura brasileira constitui o foco dos movimentos afetivos apresentados neste capítulo, carregando na bagagem as tramas e percursos conceituais e históricos esboçados nos anteriores, com a clareza da inevitável incompletude destes movimentos. A análise consiste na descrição dos contatos e percepções possíveis, obtidas a partir da disposição dos corpos e dos encontros, desencontros e/ou embates com a memória, a partir das relações com o que restou de registro de afetos, trocas, experiências daqueles que narram, daqueles ou aquelas que costumam narrativas e daqueles que leem. Outros diálogos teóricos também se desenvolvem.

Procuo, neste caminhar, que se faz também através de desvios e descaminhos, retomar a ideia de que os livros jornalísticos que se apresentam como narrativas da memória podem ser e são aqui tomados como ficções documentais. Relembro que tais gestos de leitura têm por intuito: 1) observar e descrever possíveis modos do dizer e ver sujeitos e narrativas da memória; 2) contemplar figurações e cenas que possam provocar afetividades e sensibilidades outras relacionadas ao tema da ditadura e da própria vida; 3) esboçar possíveis dispositivos sensoriais a partir de elementos de composição dos relatos presentes nos livros, potencialmente promotores de subjetivação estético-política; 4) debater em que medida os livros jornalísticos podem suggestionar outros modos de percepções do mundo comum compartilhado, e em que esses relatos contribuem para pensar um jornalismo comprometido com a contemporaneidade.

Como temos insistido desde o início, trata-se de pensar nas relações entre o (in)dizível e o (in)visível nas paisagens que as narrativas da memória colocam em cena, se os sujeitos adquirem ou não visibilidade através dos relatos. Isso exige, em meu entendimento, atentar para a fala de sujeitos e suas inscrições no mundo, de modo a perceber (ou não) subversões à percepção dominante capazes de promover uma reconfiguração do sensível. Requer também percepção com relação ao emprego de recursos expressivos e históricos (fotografias, imagens diversas, trechos de outros materiais, etc.) para narrar essas histórias.

Nos movimentos afetivos que caracterizaram a análise da construção narrativas dos livros, procurei observar elementos textuais e expressões sinalizadoras: 1) da mobilização de narrativas da memória; 2) de modos de dizer relacionados aos sujeitos; 3) de cenas em que os

sujeitos são distribuídos em lugares e ocupações, identificados com certas atribuições e capacidades, bem como os usos do espaço e do tempo; 2) possibilidades de promoção de sensibilidades e afetividades considerando o gesto de leitura, a partir de percepções de minha própria prática de leitura; 4) de relações entre o dizível e o visível.

A partir disso, identifiquei três possíveis relações entre narrativas da memória e políticas da escrita: 1) histórias entrelaçadas por vozes e olhares; 2) materialidades sensíveis à construção de histórias; 3) afetividade e metáforas da memória. A seguir, um relato sobre esses três movimentos específicos de reconhecimento e afetação, a partir do qual procurei observar os aspectos elencados acima, no contato com os livros jornalísticos “*Seu amigo esteve aqui*”, *Cova 312* e *Kaddish*.

4.1 PROXIMIDADES COM A POLÍTICA E ESTÉTICA DO ANÔNIMO

Os livros jornalísticos analisados constroem narrativas da memória e as expressam a partir de vários elementos. Neste tópico, procuro mostrar a presença de vozes e de jogos que entrelaçam as histórias colocando as personagens em relação, vendo-as como distribuídas em lugares conforme determinadas configurações do sensível. Os dizeres mostram “cenas”, situações vividas e circunstâncias específicas daquele período que são então apresentados ao leitor como possibilidade de paisagens desse passado. Dentre essas marcas, destaco a presença de verbos dicendi¹⁵⁵ tais como “lembrar”, “recordar”, “rememorar”. Eles introduzem falas de entrevistados, sendo este modo de dizer um dos procedimentos mais comuns usados na construção dessas narrativas. As falas de entrevistado-personagem podem ser consideradas, individualmente, um fragmento de memória. Assim, podem constituir uma narrativa da memória. Mas também elas são mobilizadas para compor uma narrativa de memória mais ampla, construída em cada livro, relacionada à história da personagem-protagonista de cada livro. Em outro nível, essas narrativas convergem às narrativas mais amplas ainda, construídas socialmente sobre o passado ditatorial ou não. Esses fragmentos da memória podem assim dialogar com outros modos de mobilização da memória, nos dizeres que se complementam e criam sobreposições, cristalizações ou transformações de sentido e afetos de todas as ordens. Vejamos, então, como esses elementos são articulados nos relatos, que afetividades suscitam e de que modo dizem dos sujeitos e suas relações no sensível.

155 Os verbos dicendi ou “de dizer” são aqueles que usamos para introduzir um diálogo. Geralmente é utilizado em entrevistas jornalísticas, contos de ficção, como romances, e prosas.

4.1.1 O anônimo em múltiplas vozes

Em entrevista, Chacel afirma que o livro “*ilumina* esse personagem chamado Beto que é construído a partir de *lembranças difusas* e de *minutas, pequenas lembranças*, é quase um *quebra-cabeças*” (ALBERTO JUNIOR, 2019, 5’17”, grifos meus). A analogia da construção do perfil do personagem com um quebra-cabeças empregado pela autora vai ao encontro do que a narradora-repórter expõe no livro sobre o dilema do compor a história de uma pessoa que “deixou muito pouca coisa”, isto é, muito pouco material sensível para sustentar o relato. Como então é contada a história desse sujeito que parece se colocar como *dupla ausência*? Dupla ausência que se expressa: primeiro, no fato de alguém que, vivendo na clandestinidade, procura sempre se esconder e, por normas de segurança, não deixa *rastros*; segundo, alguém cuja existência foi deliberadamente negada, apagada, silenciada, exterminada, até não sobrar nem seus *restos*.

A biografia de Beto é constituída a partir de depoimentos de amigos, familiares e companheiros. Depoimentos daqueles que o conheceram, muitos deles também vítimas da tortura do Estado autoritário. São recordações. Testemunhos de um tempo revisitado a partir da lembrança e que se expressa, ao ser contado, como narrativas da memória. A repórter observa, na entrevista, que para contar a história de Beto, precisou contar também a história dos amigos dele, dos companheiros dele e do período em que ele viveu. E será que a partir dessas histórias entrelaçadas se constituiriam possibilidades de potencialidades estético-política? Vejamos.

“Fim de linha”, o primeiro capítulo, dá início à narrativa da história de Beto pelas circunstâncias de seu desaparecimento, em 15 de fevereiro de 1971, em um gesto de relatar que inverte a ordem dos acontecimentos. Sérgio Campos, também chamado pelo codinome Miguel, é o protagonista neste capítulo. Beto/Breno e Sérgio/Miguel são amigos desde Minas Gerais e companheiros no VAR-Palmares. Dirigente da regional da Guanabara, Miguel vai encontrar com Breno, no Rio, na volta da reunião nacional que o grupo realizara em Recife, no final de janeiro de 1971. Os dois se encontram em um quarto de pensão em Copacabana e falam sobre os últimos acontecimentos e o cerco da polícia aos militantes. É na sequência desta cena que se dá o desaparecimento de Breno:

Breno e Miguel ganham a rua. Tomam a mesma condução, embora, como determina a vida clandestina, nenhum dos dois saiba o destino do outro. O próximo ponto está marcado para as sete e meia da noite, na praia de Botafogo, defronte ao Cinema Ópera, quando Breno entregará a Miguel uma cópia da chave do quarto. Quando o ônibus alcança a avenida Princesa Isabel, em Copacabana, Breno desce. Nunca mais foi visto. (CHACEL, 2012, p. 15).

Sérgio Campos é a última pessoa que viu Beto, por isso aparece nesse capítulo que abre o livro e a narrativa se inicia por um “final”. Miguel também é preso e levado para o DOI-Codi naquela noite. Sua importância na história pode ser conferida pelo leitor quando, no mesmo capítulo, a narrativa salta para o tempo presente, oferecendo “pistas” que podem indicar um dos possíveis caminhos de leitura, um convite a adentrar na história. Junto dessa apresentação, outras informações sinalizam o possível paradeiro de Beto:

QUARENTA ANOS SE PASSARAM desde aquele dia em que Sergio Emanuel Dias Campos, o Miguel, fez uma das escolhas mais difíceis de sua vida. Ainda hoje, a despeito da incompreensão natural dos amigos, ele insiste que não havia outra hipótese a não ser voltar ao quarto onde Carlos Alberto Soares de Freitas, o Breno, guardava contatos com militantes da Área Estratégica [...].

Sergio sabia que as chances de escapar ileso daquela investida eram quase nulas, mas tinha que tentar. O ato lhe custou suplício e uma quase morte nas prisões da ditadura militar, sob a custódia de autoridades brasileiras que fizeram da barbárie política de Estado. Custou-lhe, também, vinte meses de cadeia. [...]

Vem dele, Sergio, a vontade de contar a história de Breno. Depois daquela manhã de 15 de fevereiro de 1971, ele nunca mais foi visto. Não se sabe, até hoje, como foi preso. Há poucos testemunhos sobre seu paradeiro. O mais provável foi revelado à militante e amiga Inês Etienne Romeu, quando ela esteve presa em um centro clandestino de tortura na serra fluminense de Petrópolis, que ficou conhecido como Casa da Morte. Lá, um dos agentes lhe confidenciou: “Seu amigo esteve aqui” (CHACEL, 2012, p. 16-17, grifos meus).

Um laço entre passado e presente parece se expressar, então, por essa “vontade de contar” uma história que se encontrava esquecida, de certa ideia que se faz de alguém que atuou na resistência à ditadura brasileira, mas que “não era mais que um verbete, de umas trinta linhas, sempre as mesmas trinta linhas [...] publicadas nos dossiês de direitos humanos, capítulo Desaparecidos” (CHACEL, 2012, p. 158). Esse *desejo de contar* parece ser o que mobiliza os sujeitos a relembrar essa história que implica no retorno ao passado por meio da memória. Curiosamente, é uma vontade que emerge e se torna possível quando Sérgio recebe a reparação financeira da Anistia, em 2009, pelo tempo que ficou preso e que foi torturado durante a ditadura. O argumento é expresso: “Se o Estado brasileiro reconheceria, enfim, sua responsabilidade na violência sofrida por Sergio, chegara a hora de contar essa violência. E contá-la na sua radicalidade, pela *figura de um clandestino duplamente desaparecido* – da

vida e da história” (CHACEL, 2012, p. 159, grifos meus). Deduz-se disso que muitas existências foram forçadas ao anonimato em busca de preservação da própria vida.

A ideia emerge em uma conversa com o amigo Alfredo Wagner, também sobrevivente da tortura no período ditatorial, sobre o que fazer com o dinheiro. Sérgio decide investi-lo parte em projetos na região da Amazônia, envolvendo populações tradicionais, indígenas e quilombolas, via Universidade do Estado do Amazonas, onde trabalha seu amigo Wagner, e parte no livro sobre Breno. A partir disso se empreende a busca pelo passado:

Sergio Campos **foi buscar** com parentes, amigos e antigos militantes **pedaços de uma história feita de impressões e lembranças** que agentes da ditadura querem fazer esquecer. O resultado dessa busca é este livro – **uma biografia que atravessa muitas biografias**. Ao procurar Breno, Sergio encontrou a história do jovem Beto e da corajosa militância nascida entre as montanhas de Minas, de onde também veio Antônio Joaquim de Souza Machado, o Bigode, cujo paradeiro é igualmente desconhecido. Encontrou, ainda, **a história daqueles que abriram seus baús internos – muitos deles escondidos em um canto qualquer do passado – para dar voz a uma vida silenciada**. Encontrou, por fim, **sua própria história**. (CHACEL, 2012, p. 17-18, grifos meus).

O livro não traz à tona, portanto, apenas a história de uma personagem protagonista, mas a existência de muitas outras pessoas que, de uma ou outra forma, também atuaram como *militantes* contra o regime ditatorial, as quais foram atingidas pelos crimes e violações do regime. O livro retoma, a partir de uma vida silenciada, a existência de outras também silenciadas, que participaram das organizações direta ou indiretamente. Dentre os vários casos retratados no livro, destaca-se, por exemplo, a história de Inês Etienne Romeu, personagem chave da biografia de Beto por “salvaguardar” na memória *o único vestígio* existente sobre o possível paradeiro do amigo. Mas a história da própria Etienne Romeu, a única sobrevivente da casa clandestina de tortura da ditadura, onde “os facínoras tinham licença para matar” (CHAGAS, 2012, p. 8), ganha também visibilidade. É para Sérgio Ferreira, sobrinho de Beto, que ela conta sobre “a monstruosa trama de ódio e sadismo da Casa da Morte, [...] onde agentes da repressão torturaram e mataram opositores do regime, desaparecendo em seguida com os corpos” (CHACEL, 2012, p. 148). No trecho a seguir, a história é contada pela narradora:

Nas sucessivas visitas do primo de Beto ao Talavera Bruce, ela [Inês] vai reconstituindo e revelando, aos poucos, fatos, nomes, codinomes, números, **sinais, vestígios, indícios e impressões** que só um ilimitado instinto de sobrevivência e um inequívoco senso de justiça poderiam salvaguardar. “Seu amigo esteve aqui”, disse a Inês o sargento do Exército Ubirajara Ribeiro de Souza, que ela encontrou na Casa da Morte. Disse-o, o carrasco, com a autoridade de quem sabia exatamente quem era ela e

de quem conhecera razoavelmente bem Beto e a forte relação de amizade dos dois. (CHACEL, 2012, p. 149-150, grifos meus).

Os dramas, as perdas, as dores se entrelaçam, como em “Rede de alto risco”, capítulo que simula a repressão chegando cada vez mais perto dos militantes: Maria de Lourdes Siqueira, presa no norte do país, tenta ganhar tempo já sob tortura no pau de arara, com objetivo de furar o encontro marcado e assim evitar a prisão de outros companheiros; mal sabe que a mãe, no Rio de Janeiro, desaparece por três dias depois de um cerco policial a outro parceiro, Aderval Alves Coqueiro, instalado provisoriamente no apartamento dividido com a mãe e a filha; Bigode, o militante Antonio Joaquim de Souza Machado, perseguido depois da operação fracassada para trazer Coqueiro do exílio, desaparece sem deixar vestígios; Breno também “some” no mesmo dia, pego na operação casada.

As histórias de cada personagem denotam vidas que passaram por situações de violência, provocando os mais variados sentimentos. Ao mesmo tempo, é difícil dizer o que se pode sentir em relação à tortura. Nas passagens acima, os trechos não falam diretamente das práticas repressivas, parecendo haver com isso uma estratégia de não exposição. Tampouco há reconstruções de cenas dessa ordem, mas apenas breves complementações das narradoras indicando práticas da repressão que os sujeitos entrevistados possivelmente narraram. Seria um compromisso dos livros em não relatar tais sofrimentos? O esse não dito revela? Em que medida a narrativa alcança aquele que lê? A partir da ideia da reconfiguração da partilha do sensível, é possível dizer que a força da referência a tais circunstâncias está em produzir associações e, talvez, sentimentos de revolta, pavor, horror. Mas como isso se transforma em subjetivações?

Em *Kaddish*, a história dos sujeitos próximos à personagem principal vem à tona nos depoimentos dos próprios entrevistados e amarrações propostas pela narradora, como neste trecho sobre José Eli da Veiga, com quem Ana Rosa namorou por dois anos, em que aparecem cenas da militância estudantil das personagens:

Em 1967, influenciado pela Ana Rosa, Zé Eli decidiu prestar vestibular para Arquitetura. “Ela me influenciava muito para esse lado artístico, então eu fui para a FAAP, fiz curso de desenho, de pintura. E quando prestei vestibular prestei só para a FAU, só na USP. E não entrei, porque eram pouquíssimas vagas. Aí eu fiquei como excedente e **comecei a fazer o movimento dos excedentes**. Era uma epopeia. A gente acampava na porta e tudo mais”.

Os excedentes eram jovens que passavam no vestibular, aprovados com uma média mínima, mas não conseguiam se matricular por falta de vagas. “O Zé Eli foi um dos **coordenadores do movimento de excedentes** na USP. Por causa dessa movimentação, o vestibular deixou de ser habilitatório e

passou a ser classificatório. O Zé Eli **broto** para a política estudantil no meio desse movimento de **Excedentes**”, explica Sérgio Massaro. (CASTRO, 2018, p. 96, grifos meus).

A vida de Ana Rosa se entrelaça às histórias e situações vividas pelos sujeitos que a conheciam quando estes lembram relações que mantinham com a personagem, inclusive situações comuns de sofrimentos, como o fim de um namoro. Essas outras personagens aparecem na narrativa em suas próprias vozes falando dessas relações, inclusive de embate de ideias e posições com Ana Rosa. Na voz da narradora e das personagens vão se delineando a figura da militante estudantil.

Além do desgaste como fim do relacionamento com o José Eli, no final de 1967, começo de 1968, Ana estava decepcionada com a organização na qual **militava**. Havia um descontentamento com as estratégias e táticas usadas pela Ala Vermelha. Sem saber que o amigo Alípio Freire também era militante da Ala Vermelha, Ana desabafou com ele diversas vezes sobre essa crise. “Quando começa o racha deles com a Ala Vermelha, porque são várias pessoas que rompem com a Ala Vermelha ao mesmo tempo, a Ana sai também. O problema central para vários deles, em especial para os oriundos do **movimento estudantil e dos setores médios urbanos**, era achar que a gente não estava fazendo a luta armada e para eles era a saída naquele momento. E eu morria de rir porque as primeiras ações de luta armada que foram feitas em São Paulo fomos nós que as fizemos. Só que diferentemente de outros grupos, a gente não assinava, ou usava nomes fictícios, e eles achavam que nada estava acontecendo”, comenta Araújo. (CASTRO, 2018, p. 100-101, grifos meus).

Na sequência deste trecho, as ações de expropriações do grupo Ala Vermelha são então expostas pela narradora, “acrescentando” às afirmações da personagem Alípio informações e dados que promovem uma densidade ao relato. Essas construções textuais podem ser percebidas em outras passagens do livro, e seu papel parece complementar um quadro dos fatos e situações históricas.

Uma ressonância de múltiplas vozes chama a atenção. Esse ressoar pode ser sentido quando o dizer incorpora fragmentos ilustrativos de cenas e situações da própria fala dos entrevistados, expondo-a como “citação”. Tais cenas e situações sugestionam movimentos dos sujeitos nos espaços-tempo próprios de suas experiências. Há, nesse modo de dizer e organizar o relato uma valorização da fala das próprias personagens. Daí a potência das múltiplas vozes de pessoas comuns, anônimas à história que se quer oficial sobre o que aconteceu no período. Em outro movimento afetivo, tais espaços-tempo se ampliam e se entrecruzam com nosso próprio tempo, ao deixar-me afeita às circunstâncias e aos anseios que tais narrativas indicam. Particularmente, essas citações provocam minhas próprias lembranças. Como não lembrar, por exemplo, dos movimentos de ocupação das universidades e escolas públicas, das manifestações e marchas conjuntas pelas ruas do país

que acompanhamos nos últimos anos? Os coletivos de estudantes e professores formados ontem e hoje parecem se ligar a partir de fragmentos de memórias de existências e experiências comuns partilhadas.

Mais um exemplo de pequenas luzes em histórias outras pode ser vista em “*Seu amigo esteve aqui*”, quando o livro aborda a luta dos camponeses pela terra em Minas Gerais e a *formação das Ligas Camponesas* sob a liderança dos camponeses Randolpho e Raimundo. De 1959-1964, havia vários movimentos de ocupação de áreas não cultivadas que se consolidavam em vários lugares do país, fundados na consciência de que fortaleciam o movimento de âmbito nacional em prol das lutas pelas chamadas “reformas de base”. No livro de Chacel, essa história é lembrada pelo advogado Romanelli que, na época, representou juridicamente as 14 famílias que buscavam assentamento às margens do São Francisco, próximo à barragem de Três Marias (MG). Essas famílias tinham sido expulsas da terra pelos representantes dos fazendeiros da região. Depois que as famílias foram reintegradas, membros da POLOP aproximaram-se delas com intuito de ajudar a resolver ou minimizar os problemas que a comunidade enfrentava. O livro conta que eles participaram, por exemplo, do mutirão para construção de uma escola e da formação da Associação dos Lavradores de Três Marias. A transformação das associações rurais mineiras nas chamadas Ligas Camponesas, as articulações nacionais deste movimento, o cultivo da terra e a comercialização de excedentes são temas tangenciados no relato. É também a partir dessas histórias, dos movimentos e lutas que foi lançado o Movimento Nacional pela Reforma Agrária, pauta que até hoje figura como uma das grandes demandas do Brasil para a diminuição das desigualdades e dos problemas que assolam a população brasileira. Mas com o golpe de 1964, essas famílias foram novamente expulsas e os líderes do movimento dos camponeses, presos. O tema, na narrativa proposta no livro, é secundário, mas fragmento que compõe, ao lado de outras histórias fragmentadas, um retrato nebuloso daquele período.

Além de um retrato da época, os fragmentos revelam dramas e tragédias que não pararam no tempo. Como não relacionar as situações vividas por aquelas existências às histórias do nosso presente, desde que observemos que a violência no campo ainda é grande no Brasil? ¹⁵⁶. Apesar de alguns poucos avanços, ocorre que diversos entraves para uma efetivação da Reforma Agrária no país persistem fortemente. No contexto atual brasileiro, a

156 Casos semelhantes podem ser verificados na imprensa atual, ilustrando as ameaças à vida de assentados no campo e lideranças. Ver, por exemplo, matérias jornalísticas na ONG Repórter Brasil, especializada em questões socioambientais, que incluem o tema dos movimentos de luta pela terra além de outros relacionados a direitos humanos (Disponível em: <https://bit.ly/2z5Hp0Z>. Acesso em: 30 abr. 2020).

atenção devida ao tema é ainda mais escassa, sobretudo em se tratando de ações políticas governamentais¹⁵⁷. Essas histórias são atravessadas, portanto, de temporalidades diversas, que dizem do período da ditadura, mas também remetem às agruras que marcam a vida dos sujeitos anônimos nessas situações de luta pela terra, da reivindicação de condições dignas para modos próprios de existência.

Diante disso, é possível perceber que as histórias narradas em “*Seu amigo esteve aqui*” e em *Kaddish* dizem dessas existências e experiências que elas podem emergir tanto pelas conexões que os relatos criam entre os muitos personagens daquele tempo passado e do presente quanto pelas relações que se pode fazer cada vez que as histórias são lidas. Desse modo, as narrativas da memória possibilitam entrelaçar histórias de resistência à ditadura, acrescentando facetas diversas à personagem-protagonista.

Porém, de fundo há as afetividades que podem ser estimuladas a partir do *deixar-se afetar*. Perceber que histórias de existências comuns atingidas direta e indiretamente pela ditadura são acessíveis justamente a partir do relato de pessoas comuns que se dispõem a contar. Sentir que suas vozes “se levantam” em um movimento partilhado contra o esquecimento, o silenciamento imposto e o apagamento do que foi vivido naquele tempo. Em movimentos de encontros e desencontros, a temporalidade é também promotora de afastamentos e aproximações de entendimentos e percepções dos fatos, das situações e dos sujeitos daquele período e mesmo do agora. Desse modo, as existências emitem “alertas” diante do risco de que as memórias se extingam, inserem o passado no presente por meio de falas e narrativas que entrelaçam temporalidades, promovendo possibilidades de reconfiguração de sensibilidades e afetividades quanto às existências que lutam contra o arbítrio, que sempre existiu.

4.1.2 O anônimo na lembrança que emerge em um jogo do olhar

Afetividades e sensibilidades podem fazer emergir visibilidades de existências e experiências de pessoas anônimas através da narração de suas trajetórias de vida, o que poderia reconhecer-lhes um lugar na partilha do sensível. Em *Cova 312*, um desses casos emerge na narrativa articulada com a voz da narradora. Os pais de Milton e ele próprio são

157 Os processos de assentamento da reforma agrária, bem como de demarcação de terras indígenas e quilombolas sob a responsabilidade do Incra estão, no atual governo brasileiro, estacionados. O processo de regularização fundiária, privilegiada pelo órgão, é visto como favorecimento a ruralistas e grileiros. (Disponível em: <https://bit.ly/2WBUfNn> e <https://bit.ly/2WD4zFd>. Acesso em: 30 abr. 2020).

trazidos à tona no relato por meio de lembranças do irmão, no capítulo “Notícias pelo rádio”, em uma cena que parece construída como um jogo de olhares:

Há seis meses **sem se olhar** no espelho, Edelson Palmeira de Castro **assustou-se com o que viu**. [...] os **olhos fundos pareciam estranhamente perdidos** para um jovem de vinte anos. [...]

Quando mãe e filho puderam se tocar, houve um silêncio abafado. **Uma lágrima rolou pela face** da matriarca, dilacerada pelo estado deplorável do jovem. [...] O militante não conseguiu falar nada, por **medo de a emoção o trair**. Beijou as mãos calejadas da mulher cuja coragem tanto admirava, **mirando o seu olhar**. [...]

Após ser anunciado no saguão da sala do comando, Edelson teve a entrada autorizada. Quando a porta se abriu, viu sua irmã Gessi Palmeira Vieira no gabinete amplo e imponente, decorado com mobiliários talhados em madeira maciça. **O olhar úmido de Gessi deixou Edelson paralisado**.

— Infelizmente, a informação que trago não é boa. Seu irmão, Milton, se matou hoje de manhã em Juiz de Fora. [...]

O preso político deixou o gabinete desnorteado. **Não conseguiu enxergar mais o caminho de volta** para a cela. **Suas memórias** o levaram para Santa Maria, o coração do Rio Grande do Sul, onde ele e os irmãos cresceram ao lado da mãe benzedeira. (ARBEX, 2015, pp. 33-38, grifos meus).

Nesse caso, as experiências extrapolam acontecimentos do período da ditadura remetendo para situações vividas antes ou depois desse período por sujeitos anônimos, isto é, que aparentemente são secundários à história narrada. Por exemplo, o relato sobre a vida de Dona Universina, mãe de Milton. Uma imagem dela vai sendo criada, “descendente de índios” que “colocava toda a sua fé nas ervas” (ARBEX, 2015. p. 38), e é tecida pela voz da narradora onisciente, terminando com a cena do olhar de Edelson, o outro filho, no espelho com a lembrança do irmão:

Sem recursos para o básico, dona Universina apelava para as rezas que ajudavam não só a curar mau jeito, mas umbigo saltado, pé rachado e outras esquisitices da gente pobre da comunidade do bairro Camobi.

Como dinheiro era raridade, os filhos da benzedeira começaram a trabalhar na meninice para conseguir uns trocados. [...]

Apesar das dificuldades, o período de escassez da família só começou em 1946, depois da morte do marido de dona Universina, o brigadiano Marcírio Palmeira de Castro. Policial militar de Santa Maria, o homem, que fazia caixão de cortesia para o enterro de amigos, morreu de tifo em 21 de maio, quando Edelson tinha apenas quatro dias de vida.

[...] mesmo sobrando pobreza, dona Universina pegou um guri abandonado para criar, o 16º filho. Milton, que já estava na adolescência, não perdia a chance de fazer piada.

- Mais um escravo branco nesta casa – brincava [...].

Apesar de o momento ser de choro, a **lembrança** da frase de Milton fez Edelson [...] **rir**. **Ao se olhar** no espelho que recebeu na cela do 6º Batalhão de Porto Alegre, o preso político entendeu que era hora de enfrentar a realidade. Liberado para deixar o cárcere, a fim de cuidar da mãe de um filho

suicida, o militante precisava ficar apresentável para estar com a **família abatida pela tragédia**. (ARBEX, 2015, pp. 38-41, grifos meus).

As vidas anônimas “aparecem” também nos livros jornalísticos por meio de imagens fotográficas de modo a fixar essas presenças-ausências (Figura 5).

Figura 5 – Presença-ausência do anonimato



Fonte: Arbex (2015, p. 40)

As narrativas da memória sobre e de personagens que parecem secundárias à trama principal construída nos livros jornalísticos sobre a ditadura revelam existências interligadas, reconhecendo que elas não se dão apenas nesses relatos. Por um lado, essas existências surgem no relato associadas à personagem principal, conferindo-lhe possível existência. Supondo a apropriação dessa fala pela narradora, ao relatarem a si mesmas em suas vivências no mundo, elas podem ser consideradas como partícipes da história narrada e também das narrativas construídas nos livros. Existências comuns, anônimas em sua condição social. Mas também a existência da personagem principal pode ser tratada como anônima se

considerarmos que ela existe independentemente dessas narrativas. Minha percepção é que parece haver nisso uma proximidade com a política e a estética do anônimo.

Conforme Rancière (2005), o anônimo não corresponde a um ser, mas a um conceito-distância. Trata-se de pensar os devires-anônimos, processos de converter uma forma anônima em outra. O anônimo faz parte da massa indiscriminada daqueles cujas vidas não fazem a história. Há o anônimo social, mas a ideia do anônimo em Rancière não se restringe a isso. Nas palavras do autor, o anônimo é uma relação de *três anonimatos*: “o anonimato comum de uma condição social, o anonimato de uma subjetivação política, o anonimato característico de um modo de representação artística”¹⁵⁸ (RANCIÈRE, 2005, p. 83). A força política e estética dos anônimos se caracteriza por sua transformação em subjetivação política. Uma vez assim transformado, como afirma Rancière, o anonimato experimenta uma segunda transformação, que é a dimensão estética. É quando este emerge na ficção documental como uma imagem possível de ser apresentada em sua condição anônima. Nas palavras do autor, “o anonimato adquire consistência através de sua própria ausência. Um processo de anonimato, característico da ficção documental, transforma um mutismo e uma ausência em outro mutismo e um mutismo diferente”¹⁵⁹ (RANCIÈRE, 2005, p. 83). O processo do anonimato pode transformar a ausência e o silenciamento não necessariamente em reconhecimento, mas em outro tipo de “mutismo”, que se relaciona com o terceiro tipo de anonimato caracterizado pelo autor, isto é, há uma re-disposição de vozes e ruídos que se fazem e desfazem concomitante.

Nesse sentido, se há uma política e estética do anônimo nos livros jornalísticos, talvez ela se dê a partir da presença-ausência dessa figura do anônimo. Se considerarmos que, ao indicarem a existência de sujeitos da resistência à ditadura – sejam eles hipoteticamente secundários ou protagonistas na trama –, as narrativas da memória indicam também que todos são partícipes dessas histórias de resistência. Talvez seja essa a força estética e política das vozes anônimas. Há ainda indícios nos textos de enunciações que remetem a possibilidades/exemplos de subjetivações estético-políticas como as indicadas pelas expressões “movimento de excedentes” e “Ligas Camponesas”. “Uma subjetivação política é

158 Tradução minha para: “el anonimato ordinario de una condición social, el devenir-anónimo de una subjetivación política, el devenir-anónimo característico de un modo de representación artística”

159 Tradução minha para: “Lo anónimo adquire consistencia gracias a su misma ausencia. Un proceso de anonimato característico de la ficción documental, transforma un mutismo y una ausencia en otro mutismo y otra distinta”.

o processo pelo qual aqueles que não têm nome se dão um nome coletivo que serve para renomear e requalificar uma determinada situação”¹⁶⁰ (RANCIÈRE, 2005, p. 83).

Rancière sugere que o anonimato carrega em si um potencial de subjetivação política, ele experimenta uma segunda transformação que é a dimensão propriamente estética. A partir disso, pode-se pensar então na relação entre estética da política e política da estética: “a relação entre a subjetivação política do anônimo com o devir-anônimo característico da estética”¹⁶¹ (RANCIÈRE, 2005, p. 84). Mas entendo que o simples fato de haver lugares atribuídos pelas narradoras às personagens em suas ações e a lembrança das situações que vez ou outra aparecem nas falas das próprias, não significa haver aí o movimento de conversão do anonimato em subjetivação política.

De todo modo, a presença do anônimo no relato já é característica do regime estético. Daí que tais relatos podem ser caracterizados como ficções documentais. Uma ficção documental, como expõe Rancière (2005), não é invenção no sentido de que se trata de uma montagem de documentos e entrevistas sobre esses documentos. Mas ainda assim é uma ficção, no sentido de que há “um deslocamento das relações entre as funções significantes, imaginativas e narrativas que compõem uma ‘realidade’”¹⁶² (2005, p. 81). Sensibilidades outras poderiam ser estimuladas pela percepção de que as histórias da ditadura são compostas por esses anônimos em sua condição social e pela presença-ausência, mas cuja aparição-sumiço no relato não os tira necessariamente do anonimato. É sempre um processo de conversão, como destaca Rancière, de uma forma de anonimato em outra, visto que a consistência do anônimo é sua própria ausência.

4.2 POTENCIALIDADE HISTÓRICA DE VESTÍGIOS QUAISQUER

Ao tratar os livros jornalísticos como ficções documentais, observo também uma construção poética da memória que se dá, em parte via “documentos reais, escrupulosamente tratados com intenção de verdade” (RANCIÈRE, 2018, p. 181), em parte pelo uso de fragmentos de materialidades que remetem ao “tecido mesmo do agir humano em geral”

160 Tradução minha para: “Una subjetivación política es el proceso mediante el cual aquellos que no tienen nombre se otorgan un nombre colectivo que les sirve para re-nombrar y re-calificar una situación dada”

161 Tradução minha para: “la relación entre la subjetivación política de lo anónimo con el devenir-anónimo característico de la estética”

162 Tradução minha para: “un desplazamiento de las relaciones entre las funciones significante, imaginativa y narrativa que conforman una ‘realidad’”.

(Rancière, 2018, p. 19). Ou seja, considerar os vestígios do agir de qualquer um em sua potencialidade histórica. O vestígio é sempre o indício, um rastro, um resto, uma sobra que indica que algo aconteceu. Diferentemente da história dos grandes acontecimentos, baseadas em vestígios previamente escolhidos e deixados como memória, há histórias feitas de vestígios que ninguém escolheu deixar como memória, mas que se apresentam como “testemunhos silenciosos da vida comum” (RANCIÈRE, 2018, p. 26). As histórias narradas nos livros jornalísticos são compostas por esses vestígios quaisquer, indeterminados. Entram aí os bilhetes, os diários da prisão, as cartas, os recortes de jornais, a fotografia do álbum de família etc. Interessante é pensar também como os recortes de jornais e referências a matérias jornalísticas remetem, nesses livros, para a história do próprio jornalismo.

4.2.1 Rastros em bilhetes e cartas

Parece-me que é nos pequenos gestos de pessoas comuns, expostos nessas narrativas construídas nos livros jornalísticos a partir de vestígios do passado, que contornos de uma dimensão afetiva podem ser traçados e multiplicados de modo a não se restringir às biografias das personagens “protagonistas”, mas que as transcende, constituindo uma universalidade que diz de um sensível comum a todos nós, não apenas enquanto brasileiros, mas, sobretudo, pessoas. Uma sensibilidade solidária é assim projetada nos livros a partir das relações de afeto que marcam a existência desses sujeitos, pelas manifestações de apoio que surgem na narrativa após a descrição das situações mais difíceis, como no episódio envolvendo Rogério de Campos Teixeira. Militante no movimento estudantil, então com 20 anos, foi transferido à Penitenciária de Linhares depois de ter passado pela experiência do cárcere em Ribeirão das Neves, no começo da primavera de 1969. Os olhos do jovem universitário, instalado na Galeria C do presídio, “miravam as grades à procura do amigo que havia sido preso antes dele” (ARBEX, 2015, p. 111), Antônio Rezende Guedes. Rogério encontrava-se “muito debilitado após ser submetido a violentos interrogatórios no 12º Regimento de Infantaria em Belo Horizonte” (ARBEX, 2015, p. 110). Preso numa emboscada à porta de casa, em Juiz de Fora, Rogério, que participava do grupo Corrente Revolucionária, uma dissidência do Partido Comunista do Brasil (PCB), cuja ação consistia no debate de ideias políticas, na pichação de muros, na redação e distribuições de jornais alternativos, até então nunca havia experimentado tamanha humilhação. “Há mais de quarenta dias preso, só havia sido retirado da cela para novos interrogatórios” (ARBEX, 2015, p. 119), quando recebe então a visita do pai:

— Pai? — surpreendeu-se o preso. Rogério pensou que estivesse delirando.

Na porta da cela, Manoel Teixeira perguntou, contido.

— Estão te maltratando aí?

— Não — respondeu, rápido, ao perceber que um soldado do exército acompanhava o encontro.

Manoel entregou ao filho o casaco xadrez reformado pelo tio alfaiate. Timidamente, o pai colocou a mão dentro da grade para tocar o filho. Embora não pudesse dizer nada, **transbordava ternura em seu olhar.**

Mais tarde, Rogério recebeu o pacote deixado pela inesquecível visita. Nele havia camisas, cuecas e uma escova de dentes. As peças estavam embrulhadas em um papel pardo que continha uma mensagem do comerciante.

“Rogério de Campos Teixeira. Roupas de uso. Um abraço do papai e lembranças de todos”.

Ao ler, **o jovem sentiu um nó na garganta. Teve vontade imensa de beijar Manoel.** Pela primeira vez, **percebeu como o pai era importante em sua vida.** (ARBEX, 2015, p. 120-121, grifos meus).

A afetividade da relação é tecida não apenas em palavras, mas inscrita na narrativa também em imagem (Figura 6), mostrando o quanto uma possibilidade de afeto pode estar contida nos mais singelos materiais. A partir deles, pode emergir uma história que se compõe de fragmentos de memória, como uma espécie de monumento tangível e intangível a um só tempo.

Figura 6 – Vestígios de afetividades



Fonte: Arbex (2015, p. 120).

Nas correspondências, reproduzidas literalmente no livro *Kaddish*, a voz de Ana Rosa aparece possibilitando melhor vê-la, em suas interlocuções com o irmão. “As suas cartas, cheias de momentos biográficos, eram permeadas por reflexões sobre suas relações, sobre o mundo em que vivia, sobre a cultura, sobre a situação política do Brasil” (CASTRO, 2018, p. 129). É como se autenticassem os depoimentos que falam sobre sua personalidade, sua atuação profissional, suas relações e sua sensibilidade, permeada pelo seu gosto por música, teatro, literatura, cinema. Ela mostra-se uma observadora crítica da realidade social, informada, tece comentários sobre a vida política do país e faz críticas à imprensa da época. Suas cartas também revelam as relações conturbadas com a família, especialmente com o pai e o irmão mais velho, Wulf Kucinski. Aparecem também aí os dilemas existenciais que marcam a vida da personagem, de como ela se afetava com o contexto, embora nada deixasse transparecer sobre a sua *vida dupla*. Como, por exemplo, nessa carta de 1970, enviada ao irmão Bernardo Kucinski, em que o atualiza com notícias sobre o pai, o Brasil e suas vivências:

SP, 25 de novembro de 1970

Caro Mano e Mutsuko,

Recebi uma carta de vocês ontem e **fiquei supercontente só de vê-los tão contentes** – pelo menos é o que me parece. Viagens, jornais, BBC de Londres, revistas, vitaminas... puxa!

Vocês estão com a vida que pediram a Deus.

Vou lhes escrever as novidades:

1) O papai sarou, quer dizer: não é mais aquele homem forte, robusto e sadio que conhecíamos mas sarou mesmo. Está um pouco fraco e cheio de medos de ficar doente de novo. Já trabalha, come feito lobo e enche demais a gente. Enfim... tudo voltou a normalidade. Os pais da Mutsuko estiveram lá um domingo destes e ficaram duas horas conversando. Diz o papai que foi ótimo, gente fina, educada, isto sim é que são *mechitim* etc etc... você imagina! O velho aprendeu a escrever Mutsuko em japonês e pelo visto já escreveu para a Mutsuko. Como vocês vêem ele já voltou à normalidade mesmo.

2) Aqui no Brasil:

a) Deu uma gripe muito forte nas bichas do Pasquim e o pessoal está impossibilitado de trabalhar. Mesmo assim, os amigos foram lá na redação e escreveram os dois últimos números com todos os artigos assinados pelo Sig. Enfim, quem não tem cão caça com gato.

b) Segunda-feira passada houve eleições. Foi engraçado porque o Arena ganhou estrondosamente, mas a soma dos votos brancos e nulos deu 40% do total. Enfim, foi uma demonstração de cinismo.

c) Loteria esportiva [...] E quanto ao Estadão:

d) O desespero dele chegou ao máximo por causa das eleições no Chile. Não se conforma que foi na base da democracia que o bicho de lá venceu. Os caras estão tão histéricos que já convidaram publicamente os EEUU para invadirem nosso país vizinho para salvá-los da perdição. Só lendo mesmo! É ridículo. Sobre o Brasil tem mais só que deixo para próximas.

3) Quanto ao resto – vai tudo como tinha que ir. Eu tiro férias daqui um mês para viajar pelo mundo... não sei ainda... mas dessa vez eu vou mesmo. A Cria e o Max estão de malas prontas. Em fins de dezembro estarão por aí. Faz tempo que não vou ao Ítalo mas amanhã filo uma boia lá. Quanto ao Raimundo um dia desses vou procurá-lo. Estou lendo a biografia do Stálin escrita pelo Deutscher, dois volumes. O primeiro já engoli. O segundo está meio difícil. O homem era bolha mesmo mas quem sabe se o que ele fez não era necessário. Afinal este assunto volta a ser debatido. Entre as esquerdas fala-se em reestalinização. O Mao (Chinês), apesar das cagadas que o Stálin lhe

fez parece preferir o stalinismo e muitas outras coisas institucionalizadas e defendidas pela URSS. Eu não tenho gabarito para discutir esse assunto. Apenas me interesse pela vida dos caras. Acho interessante. Penso que é mais importante conhecer melhor o país no qual a gente vive, sua história principalmente, do que ficar destrinchando a polêmica lá dos Russos. Estou também estudando um pouco a História do Brasil e aprendendo muito. Aliás, ela é bastante interessante. Pena que não me interessei por isso antes.

(...)

Bem, abraços, muitas saudades de vocês! Da ARosa.

(ANA ROSA apud CASTRO, 2018, pp. 132-133).

Em outra carta de Ana Rosa ao irmão, enviada em 27 de abril de 1971, ela fala sobre o seu cotidiano puxado no curso de Química da USP e o desânimo que a perseguia, mas situando tais sentimentos como uma questão do contexto, nublando sua “meia vida”:

(...)

Eu me conformo porque percebo que não sou eu só que **estou cheia**, por aqui todo mundo anda cheio e, pelo o que a Isa Mara me contou da Europa, por aí também as pessoas estão cheias. Não sei, mas acho que estamos vivendo uma época em que só os grossos conseguem viver alegres e felizes. Falta perspectiva para todo mundo. Os dias vão passando e uma **sensação de inutilidade que eu fico**, vocês nem imaginam. Me **dá vontade de fazer uma boa ação por dia para ver se justifico um pouco...**

Uma coisa que atrapalha também é o **isolamento. Todo mundo tem medo de todo mundo**. Não tem zum-zum nenhum por aqui. É uma estagnação bárbara. Cada dia que a gente passa, apesar de inútil, parece um milagre, não sei... inclusive as pessoas com as quais a gente tem coisas em comum vivem tão desanimadas. [...] (ANA ROSA apud CASTRO, 2018, p. 142, grifos meus).

Nesta carta, parece que Ana Rosa já dava sinais do que se passava ao seu redor, muito em função da perseguição e repressão aos militantes, algo que se intensificava ao longo de 1969 com a decretação do AI-5 no final de ano anterior. Em outra troca de correspondências, em meados de 1971, os irmãos fazem uma análise do contexto político, social e jornalístico do Brasil e do mundo. A longa carta de Ana Rosa, em resposta a Bernardo, não é datada. Nela, leem-se as seguintes palavras e posicionamentos:

Caro mano,

Desta vez quem está bastante tempo sem escrever sou eu. Acontece que andei com problemas de saúde (nada grave) que me tomaram tempo e me deixaram indisposta para tudo. Agora estou bem, ótima, aliás...

Você me escreveu que tem lido os jornais do Brasil e achado o fim da picada. São mesmo. [...] Tem havido ultimamente alguma tentativa de fazer jornalismo de oposição através de semanários como FATO NOVO, POLITIKA, e agora um outro JORNAL DE DEBATES. Acontece que eu acho também esses umas bostas. Me parece que a censura está com o dedo em tudo e os caras que escrevem não conseguem falar das coisas importantes de maneira a passar por cima da dita. Outra coisa que a gente nota é que a oposição se faz mais na forma de indignação ante o festival de besteira do que análise da situação. Acho que é incompetência. O único jornal que diz coisa com coisa é a Tribuna de Imprensa no Rio. (...)

Outro dia o Presidente, em discurso à nação, disse que não haverá eleições diretas em 73. Foi muito engraçado porque o pessoal ingênuo do MDB ficou sem saber como justificar o dito partido e

pensaram até em uma autodissolução. Heh Brasil! Outra coisa engraçada (para não usar outro termo) foi a emenda à Constituição que permite ao Presidente fazer decretos secretos. Você já viu uma coisa dessas? Ninguém pode discutir o conteúdo dos decretos porque são secretos. E o homem anda decretando secretamente pacas...

Uma coisa que enche muito é o Estadão. O monstro está demais. Faz dois anos que diariamente enxovalha o Allende do jeito mais imundo que se possa imaginar [...]. Enfim, como diz o Francis: a gente é obrigada a ler diariamente carradas e carradas de baboseiras para saber mais ou menos como estão as coisas.

Aqui no Brasil, se a gente não toma cuidado emburrece e se cretiniza sem perceber. É muito esmagadora a canalha que comanda tudo e fica-se influenciando. Tem muita gente que acredita no governo e que não deveria acreditar só porque o dito soltou umas cifras sensacionais a respeito do desenvolvimento. Afinal tem-se 100 milhões de pessoas dando o duro com o trabalho, é lógico que as coisas têm que progredir. A pequena burguesia vê os prédios crescendo e as ações na Bolsa dando lucro e acredita que o país também está progredindo, além dela mesma. Enfim, o mal é que as pessoas falam e falam sem entenderem de nada. Ninguém sabe nada, apenas vomita meia dúzia de porcarias que consegue assimilar de revistas e jornais fajutos.

Caro mano, você ainda está preocupado com o que vai ser da sua vida? Se vai ou não continuar com essa de jornalismo, besteira! Qualquer coisa que se faça se frustra. Só os alienados é que conseguem se sentir realizados porque julgam PRODUZIR para o PROGRESSO DA HUMANIDADE. Você acredita nisso? Acho que não dá pra gente acreditar em realização pessoal, do jeito que o mundo vai e do jeito que a gente é. Eu acho o seguinte: trabalhar o mínimo para ganhar o máximo (se possível em coisas agradáveis) e enganar Deus e todo mundo. **Ficar de olho nas coisas para não perder a alegria de viver** – fazer amigos, influenciar pessoas e esperar. O mundo muda muito. Talvez a gente tenha ainda em vida a oportunidade de ver alguma coisa boa acontecer e aí então a gente toma atitude.

Tchau, ARosa. (ANA ROSA apud CASTRO, 2018, p. 149-151, grifos meus).

A exposição literal do dizer de Ana Rosa dá corpo à personagem. Como expõe a narradora: “A correspondência a torna presente novamente, ainda que ausente” (CASTRO, 2018, p. 129). O reconhecimento da validade da materialidade sensível desse dizer é uma possibilidade de tirar este sujeito da invisibilidade e obscuridade causada pelos acontecimentos trágicos. Pode restabelecer sua dignidade no reconhecimento de sua voz que expressa suas ideias e posicionamentos por meio de suas próprias palavras. A narradora alerta para o não dito que salta aos olhos nas correspondências de Ana Rosa:

A normalidade da meia vida que levava escondida o não dito. As discussões sobre o mundo e o Brasil. O desgosto com a imprensa e a cultura nacionais. Os relatos cotidianos. As fofocas. Os pequenos prazeres. Em quase todas as cartas trocadas com o irmão, o que mais chama a atenção é aquilo que não está ali. Das correspondências, estão ausentes a sua luta, seus medos não são nomeados, seus conflitos com o marido e companheiro de lutas, suas ações. A outra parte da sua vida, ora sufocava em silêncio, ora se escondia nas entrelinhas ou aparecia em ironias. (CASTRO, 2018, p. 152).

Nos dois trechos de algumas cartas de Ana Rosa, é possível notar se esvaindo, no desabafo e na ironia, como indica a narradora, o simulacro de normalidade que a personagem tentava criar:

Não sei porque mas ultimamente ando com pena de todo mundo. Dizem que quando isso acontece é porque se está com pena de si próprio. Não sei se é o meu caso. Acho que não tenho motivos para me sentir infeliz, pelo contrário. No entanto **eu sinto que tem alguma coisa que não vai bem nem comigo nem com os outros**. Concluí que dificilmente as pessoas saem de dentro de si. (ANA ROSA apud CASTRO, 2018, p. 152, grifos meus).

Este trecho é de uma carta de dezembro de 1972. O próximo, de outubro de 1973:

Acho que é minha vez de escrever, não? Acontece que, embora o mundo ande “virado”, a minha vida continua incrivelmente sem novidades. Tenho sempre pequenos probleminhas para resolver que, apesar de pequenos, me tomam todo o tempo que disponho fora do trabalho. [...] Eu estou lhe escrevendo mais para dar notícias minhas do que para dar notícias do Brasil porque hoje o dia não está inspirado. Aliás, mesmo que quisesse não tem muita novidade por aqui. **O Brasil está um sossego!** (ANA ROSA apud CASTRO, 2018, p. 152, grifos meus).

À pessoa da família que mais se relacionava com Ana Rosa, ela só dava acesso a fragmentos de sua existência. Ela só deixava transparecer uma parte que “era quase nada. O que importava era omitido” (CASTRO, 2018, p. 157). O alinhar as memórias de Ana Rosa revela-se também como um posicionamento da escritora de *Kaddish*, que é o de escolher compor histórias a partir de vestígios, o que restou daquilo que foi deixado escrito pelas existências. Nesses escritos, elas se mostram por si mesmas, “em suas próprias palavras”, falam de si, mostrando-se capazes de narrar suas próprias vidas e contar histórias.

4.2.2 Fragmentos de jornalismo

Em *Cova 312*, a narrativa autobiográfica aparece de modo explícito em “Nasce uma investigação jornalística”, onde a narradora-repórter conta sobre como chegou ao tema, mas também aborda aspectos de sua própria trajetória como jornalista, oferecendo ao leitor uma dimensão do universo jornalístico. Ela conta que, aos catorze anos, foi “despertada pela vontade de contar histórias de pessoas” (ARBEX, 2015, p. 89 e ss.), e que migrou da faculdade para o impresso logo após se formar, no final de 1995, movida pela “esperança de transformar a realidade social”. Por meio de seu trabalho, ela exemplifica outras reportagens realizadas nessa caminhada, como o “Dossiê Santa Casa” e a reportagem sobre pessoas morando no vão de pontes, “nos subterrâneos da cidade, onde viviam entocadas na terra como ratos” (ARBEX, 2015, p. 93-94). Desde o primeiro dia no jornal, a narradora-repórter afirma que “cobria assuntos ligados aos direitos humanos” (ARBEX, 2015, p. 90), sua área prioritária de interesse. E, embora afirme no texto que o trabalho de investigação jornalística

sobre o regime militar era difícil, a jornalista (2015, p. 95) apresenta-se bem decidida, “disposta a contar um capítulo inédito da ditadura”. Conta com o apoio de seus chefes e colegas de trabalho, conforme relata no livro, assumindo a compreensão do silêncio que permeava a história de Milton. Em relação às outras pessoas que aparecem como personagens tanto das reportagens quanto do livro, Arbex (2015, p. 95) admite que “foi preciso conquistar a confiança de cada uma delas”. A narradora-repórter propõe uma espécie de reflexão sobre o trabalho jornalístico ao expor as dificuldades de estabelecer contato com Edelson Palmeira de Castro e Gessi Palmeira Vieira, irmãos de Milton, que não se mostraram acessíveis às perguntas inicialmente. A fala de Edelson se mostra na narrativa: “- Esse é um assunto muito difícil para todos nós. Minha mãe morreu sem saber onde estava o filho. Meus irmãos também **sofreram** muito” (ARBEX, 2015, p. 96, grifos meus). E a narradora-repórter costura o que parece ser uma reflexão após a irmã se recusar a responder, descrevendo sua própria afetação:

Outro contato importante para a minha matéria foi o de Gessi Palmeira Vieira, irmã de Edelson. Ela resistiu à ideia de me dar uma entrevista, mas resolveu falar comigo movida pela curiosidade. Queria saber quem eu era e o motivo do meu interesse por toda aquela história. Foi uma conversa difícil. Gessi não se mostrou acessível às perguntas. Naquele momento, **eu não compreendia o tamanho da dor que tudo aquilo causava. Remexer o passado era como cutucar feridas que não haviam cicatrizado.** [...] em meu pré-julgamento, acho que ela havia sido seca. Mais tarde, **fui perceber que estava errada.** (ARBEX, 2015, p. 99, grifos meus).

A narrativa autobiográfica que dá relevo à atuação jornalística e ao papel do jornalismo na história narrada é reforçada pelo uso de estratégias como a menção a outros trabalhos jornalísticos, remetendo a um passado que é também futuro ao ser atualizado na leitura. As múltiplas temporalidades coexistindo no mesmo quadro são percebidas, em outro exemplo, na história de personagens reveladas pelo livro a partir das histórias contadas nas reportagens publicadas no *Tribuna de Minas*, em 2002. Em mais um modo de entrelaçar textos, o livro conecta-se ao jornal (Figuras 7). Essas relações aparecem também pela presença de reprodução do material de trabalho da própria repórter (Figura 8). A materialidade jornalística em sua diversidade é considerada matéria sensível histórica, usada para compor novas histórias, criando intertextualidades, evidenciando as conexões e multitemporalidades. Mas são mesmo vestígios quaisquer, de qualquer um?

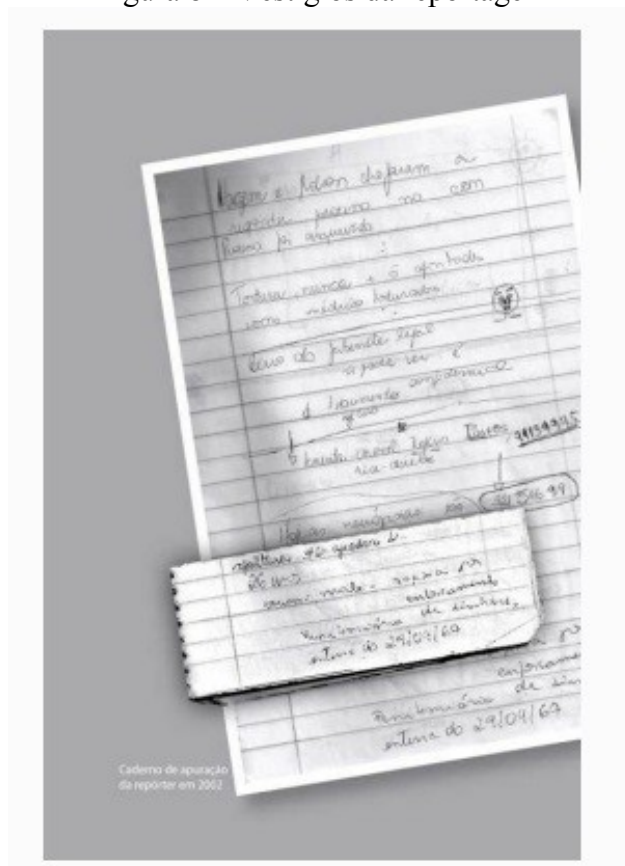
Figura 7 – Multitemporalidades em capa de jornal



Capa do jornal Tribuna de Minas, que trouxe as fotos dos presos políticos no momento de sua prisão durante a ditadura e em 2002

Fonte: Arbex (2015, p. 101).

Figura 8 – Vestígios da reportagem



Fonte: Arbex (2015, p 86).

Também em *Kaddish* se misturam fragmentos da história do jornalismo e a biografia de Ana Rosa pela referência à vida de seu irmão Bernardo, especialmente de 1967 a 1971, as quais são contadas na voz predominante da narradora no capítulo “Wilson e Bernardo”. Os relatos retomam, por exemplo, as reportagens que foram publicadas em *Veja*, em 3 e 10 de dezembro de 1969, denunciando torturas logo após a posse do general Emílio Garrastazu Médici. Além da participação de Kucinski na produção das matérias, a principal denúncia envolve um primo de Shirley Schreier, uma das amigas da Ana Rosa:

Médici havia prometido, em diversos discursos, que não toleraria torturas em seu governo. A equipe que trabalhava na *Veja*, inclusive Bernardo, entendeu que aquela era uma chance rara. Como recrudescimento da ditadura e das violações de direitos humanos, era uma brecha para escapar da censura. [...]

A primeira reportagem abria com a frase de impacto “O Presidente não admitirá torturas em seu governo” e seguia no texto afirmando que o recém-empossado Médici queria uma mudança nos métodos de combate à subversão, afirmando que os grupos considerados terroristas eram pequenos e que superavam suas limitações pela audácia, mas em capacidade de combater as Forças Armadas. Na semana seguinte, dia 10 de dezembro de 1969, a capa reproduzia uma imagem medieval com cenas de violência e a palavra: “Torturas” escrita em garrafais. A reportagem começava com os argumentos daqueles que defendiam a tortura como ferramenta em uma guerra, da Antiguidade até aquele período histórico [...] (CASTRO, 2018, p. 110-111).

Uma retomada da história do jornalismo nos tempos da ditadura aparece então na narrativa, remetendo às históricas capas de *Veja*.

Um laço com a biografia de Ana Rosa se dá então pela exposição das relações que ela mantinha com amigos e com o irmão. O contexto brasileiro da época era de dura repressão, envolveu e atingiu diretamente a militância estudantil e os grupos políticos que atuavam na resistência à ditadura. Era difícil para muitos jovens daquele período não se envolverem em alguma coisa relacionada a esses movimentos:

Mas o grande impacto da reportagem estava por vir. A denúncia de que o jovem estudante de medicina e militante da Vanguarda Armada Revolucionária Palmares, Chael Charles Schreier, 23 anos, havia morrido em decorrência de torturas após sua prisão no Rio de Janeiro. Era o primeiro caso em que haviam provas de morte violenta durante interrogatório policial. O enterro dele acontecera duas semanas antes, em 26 de novembro de 1969, no cemitério Israelita do Butantã. [...]

Indignados e sem saber ao certo as circunstâncias da morte de Chael, alguns familiares pediram para vê-lo uma última vez. **E o que viram foi chocante.** Além das marcas da autópsia, o corpo ainda carregava manchas no rosto, no tórax, na barriga. Sinais de sangue no nariz. **Um parente da Shiley saiu chocado da sala de purificação e desabafou:** o Chael apanhou muito, muito mesmo. Ana Rosa estava ao lado da amiga e ouviu tudo. Era a informação que faltava na apuração feita por Bernardo e pela equipe de *Veja* sobre a conjuntura da morte de Chael.

Até então, as denúncias de tortura eram esparsas e escassas na imprensa. Acreditou-se que com essas duas reportagens outros jornais e revistas aproveitariam a deixa para denunciarem os abusos

da ditadura. Não foi o que aconteceu. A história infelizmente mostrou que o pior ainda estava por vir em termos de repressão. (CASTRO, 2018, p. 111-112, grifos meus).

Outra história que entrelaça o jornalismo, a vida do irmão e a biografia de Ana Rosa, é a que retoma a atuação do jornalista e dirigente do Partido Operário Comunista (POC), Luís Eduardo Merlino. Ele trabalhou com Bernardo Kucinski no *Amanhã*, e o procurou antes deste se refugiar na Inglaterra depois que foi demitido de *Veja* junto com toda a equipe de Raimundo Pereira, em 1970. Nesse momento, a censura aumentava sobre a revista e à imprensa em geral. Como é relatado no livro, um dossiê foi preparado com denúncias de todo o país para a produção das reportagens sobre a tortura. A proposta de Merlino era usar os dados do dossiê para fazer um livro, o qual teve sua primeira edição publicada na França.

[...] Os manuscritos foram levados do Brasil para a Inglaterra na mala da Mutsuko. Uma professora de Física indo fazer doutorado na terra da Rainha chamaria menos atenção do que um jornalista, Bernardo viajou algumas semanas depois e levou as fotos na bagagem.

Em um encontro na noite de natal em 1970, em Paris, Bernardo entregou a Merlino o manuscrito original. Em 1971, o livro *Pau de arara: A violência militar no Brasil* foi publicado pela primeira vez na França, pela tradicional editora de esquerda Maspero. Trazia um contexto histórico sobre a repressão, a violação de direitos humanos e o uso sistemático de tortura no Brasil. Não era o primeiro livro de denúncia, mas o mais completo até aquele momento histórico.

Os nomes de Luís Eduardo Merlino, de Ítalo Tronca e Bernardo Kucinski não apareciam em nenhum lugar. A publicação foi feita de forma anônima. Em julho de 1971, Merlino já de volta ao Brasil, foi preso em Santos e torturado nas dependências do DOI-CODI, na rua Tutóia, em São Paulo. Morreu no Hospital Geral do Exército quatro dias depois de sua prisão. Para a família, o exército disse que ele havia se suicidado, jogando-se debaixo de um carro. (CASTRO, 2018, p. 112-113).

As narrativas da memória através de fragmentos daquele período possibilitam, de diferentes maneiras, abordar histórias do próprio jornalismo nos tempos da ditadura e depois. Nesse sentido, as narrativas não apenas re-atualizam experiências jornalísticas durante o regime militar no agora, como também o constituem.

Tanto nos trechos sobre jornalismo ou com recortes de jornais quanto nos trechos compostos a partir de quaisquer outros vestígios, estes adquirem as feições de *monumento*, tomado em seu sentido inicial: aquele que “conserva a memória pelo simples fato de existir, o que fala diretamente a falar – a disposição de um território que dá testemunho da atividade passada dos homens melhor do que qualquer cronologia dos seus atos” (RANCIÈRE, 2018, p. 26). O trabalho que ocorre nesse tomar o monumento para construir narrativas da memória é o da significância insignificante próprio ao regime estético. É o registro do ordinário, dos vestígios do presente de um tempo que é passado, mas também não cessa de se colocar como presente e futuro.

4.3 POLÍTICA DA FICÇÃO EM DIÁLOGO COM AFETIVIDADES E METÁFORAS DA MEMÓRIA

A política da escrita pode ser relacionada às narrativas da memória nos livros jornalísticos ainda por meio da política da ficção identificada por Rancière dentro do regime estético. Nessa perspectiva, a história enquanto ficção poética não se preocupa com a concatenação de ações. Nela se dá o embaralhamento das regras para contar histórias, que faz com que prevaleça a igualdade entre formas e temas, que é a possibilidade de que as pessoas comuns e tudo que as envolve - o banal, os detalhes ordinários, as pequenas ações -, vistas como “insignificâncias”, sejam tratadas não como meros detalhes de atestação do real, mas como “significâncias indeterminadas”. A divisão aristotélica entre poesia e história com base no encadeamento de ações é desfeita ao se considerar que a ação não é mero ato de fazer algo, mas sim a própria “esfera da existência” (RANCIÈRE, 2014). Como expõe o autor:

[...] a questão da ficção contém duas questões entrelaçadas uma na outra. A ficção designa uma certa composição de acontecimentos. *Mas também a relação de um mundo referencial com mundos alternativos*. Não se trata, porém, da relação entre o real e o imaginário. Trata-se de uma distribuição de capacidades da experiência sensível, de saber o que os indivíduos podem viver ou experienciar e até que ponto os seus *sentimentos, gestos e comportamentos* merecem ser contados ao público de leitores (RANCIÈRE, 2014, n. p., grifos meus).

É precisamente essa ideia que emerge nos livros jornalísticos quando estes trazem à tona as sensações experimentadas pelas pessoas comuns envolvidas nas histórias narradas, suas ações e afetividades aí envolvidas. Contar histórias da ditadura exige, pois, que sejam consideradas essas “insignificâncias”, os *restos* deixados à margem da história. Trata-se de pensar as existências silenciadas, que soam desconhecidas para a maioria da sociedade brasileira, figurando como pontos obscuros em cenas do passado. Por isso, outro aspecto a se considerar nesse contar as histórias da ditadura em livros jornalísticos é pensar o que as narrativas da memória denotam em relação ao passado e à ideia de história.

4.3.1 Afetividades em cenas e expressões da violência ditatorial

Em “*Seu amigo esteve aqui*”, trechos sugerem contornos da figura de um pai desesperado, Jayme Martins de Freitas, que não encontra respostas para o desaparecimento do filho:

Durante o ano de 1971, a família de Beto percorre todos os caminhos que possam levá-la até ele. Pede a ajuda de parentes, amigos, amigos de amigos, conhecidos, familiares de outros presos, gente com algum tipo de acesso aos meios militares e funcionários do alto escalão do governo. Nenhuma hipótese é desconsiderada [...]

Em 15 de abril de 1971, dois meses após o desaparecimento de Beto, Jayme Martins de Freitas, o pai, envia, por carta, um **apelo dramático** ao presidente do Superior Tribunal Militar (STM):

*Vossa Excelência saberá dar o devido desconto ao constatar que ao desconhecimento jurídico se contrapõe a **espontaneidade de sentimentos simples**, de valor inegável numa colocação cristã e humana das coisas. Peço, humildemente, seja ela recebida como mensagem nascida do **coração amargurado** de um pai para um coração compreensivo de um magistrado...*

Meu filho mais moço, Carlos Alberto Soares de Freitas, encontra-se desaparecido. Há mais de dois anos que não o vejo. Durante certo período, a intervalos, encaminhava-me notícias lacônicas, pelo correio. Há alguns meses cessou esse contato. Há, aproximadamente, dois meses, fui informado de que ele se encontrava preso, no Rio. Notícia a tal respeito chegou a ser divulgada por jornais cariocas, dos quais conservo recortes em meu poder. Sua detenção teria se dado no Rio, durante o período carnavalesco. Diante de tais informações, fiz o que seria próprio esperar-se de um pai...

*Tudo resultou infrutífero. As petições esbarraram num **silêncio total**. Os apelos não encontraram eco*

....

*É fácil avaliar os prejuízos decorrentes dessa **ausência total de informações para o meu estado psicológico***

*Minha esposa, já seriamente enferma, teve o seu estado de saúde agravado, diante da **impossibilidade de se obter informação** precisa a respeito do filho mais moço... [...]*

***Vivo um drama inenarrável**. Todos os pais saberão me compreender...*

[...]

Silêncio. A autoridade de uma ditadura não deve nem teme. Não presta contas sobre nada. Não é compelida a produzir respostas. Nem mesmo um ofício protocolar ou um mero telegrama padrão. O arbítrio não constrange. Mas o pai de Beto não se encolhe. (CHACEL, 2012, pp. 138-140, grifos meus).

O pai enviaria, meses depois, outra carta, dessa vez ao presidente da República, Emílio Garrastazu Médici. E, “de novo, o **silêncio**” (CHACEL, 2012, p. 141, grifos meus). No interior do RJ, o irmão Eduardo vê um cartaz numa delegacia com a foto de Beto com um X em cima. “A família **sofre** sem notícias. Antes do fim do ano [...] Jayme de Freitas envia novo e **desesperado apelo** ao ministro da Justiça, Alfredo Buzaid” (CHACEL, 2012, p. 141, grifos meus). No apartamento de três quartos em Belo Horizonte, “Jayme e Alice viveriam até morrer, na **esperança** de ver o filho perseguido pelo regime militar voltar, para dormir em seu quarto – mantido intocado, altar sagrado de sua memória” (CHACEL, 2012, p. 23, grifos meus).

Na narrativa sobre a rotina do cárcere mineiro, na segunda parte de *Cova 312*, uma história de várias personagens e suas experiências naquele local é tramada como um tecido de memórias que se compõe de pequenos fragmentos, imagens, lembranças nem sempre comprováveis. Construções subjetivas daqueles que viveram tais situações. Tecer uma ficção

documental da memória se faz também nesse narrar até sonhos na tentativa de se esboçar quadros de aflição, angústias e traumas que marcam as existências. É o que pode ser visto, por exemplo, no fragmento que fala sobre a fuga de um preso político da Penitência de Linhares através de um túnel que teria sido aberto pelo militante:

No instante em que a movimentação para a fuga começou, Linhares ainda estava mergulhada em silêncio e escuridão. Marco Antônio entrou no túnel com a roupa do corpo. [...] A tensão e o pouco oxigênio fizeram a respiração do militante do Comando de Libertação Nacional (COLINA) acelerar. Agora não havia mais tempo para medos nem arrependimentos. Impossível retornar. A terra preta do subsolo cavado com a ajuda de pás de jardim estava entranhada nas unhas do fugitivo. De joelhos, Marco Antônio tentava andar rápido, mas a passagem era extremamente estreita, aumentando a sensação de asfixia. Parecia que estava dentro do túnel há horas, mas nem dez minutos haviam se passado desde que ele iniciou a jornada de vida ou morte.

De repente, **o preso sentiu** que o ar começava a entrar, sinal de que a saída estava próxima. Desejava como nunca experimentar a liberdade outra vez. **Enjaulado como fera**, ele sonhava resgatar a humanidade subtraída desde que ele e o militante Fausto Machado Freire caíram nas mãos da Polícia Militar, no final de maio de 1969. [...]

Ao tocar a grama do terreno que fazia divisa com Linhares, Marco Antônio teve a certeza de que finalmente chegara do lado de fora da penitenciária. Estava tão ansioso que acabou dando um impulso forte no corpo, saindo do túnel de uma só vez. Desequilíbrio-se e, quando conseguiu se apurar, avistou um par de coturnos. Gelou. Ao levantar o rosto, percebeu que seu plano havia sido descoberto. Estava cercado por dez militares com metralhadoras nas mãos. Não houve tempo de esboçar reação. **As balas vararam seu corpo. O sangue escorreu pela camisa e se misturou com a terra ainda úmida pelo sereno. Sentiu-se crucificado sobre o solo [...]**.

— Não! — gritou o militante posicionando as mãos como um escudo.

Banhado de suor, Marco Antônio apalpou o peito, arregalou os olhos e deu um suspiro. Estava vivo. Despertara de mais um daqueles terríveis pesadelos de fuzilamento que rotineiramente perturbavam o seu sono desde que chegou à Penitência de Linhares, **traumatizado** por tudo que passou nos subterrâneos de um país onde há quase um ano vigorava o famigerado AI-5 [...] (ARBEX, 2015, p. 127-129, grifos meus).

As descrições do lugar no qual se desdobra a situação sonhada pela personagem, de seus pensamentos e percepções, junto à descrição de sensações e emoções que lhe são atribuídas pela narradora, parecem constituir então modos de dizer relacionados a modos de ser dentro das dinâmicas do espaço prisional. O mesmo ocorre nas cenas explicitamente “inventadas”, isto é, criadas sem o apoio de evidências factuais retiradas de depoimentos e documentos, não deixam de propor uma possibilidade de percepção de sujeitos e situações. Essa relação se esboça, por exemplo, no seguinte trecho:

Deitado na cama dragoflex do exército, **o ocupante da cela 30** observava **um camundongo** de pelagem acastanhada, pata rosa e cauda nua ziguezagueando pelo espaço inferior a seis metros quadrados. O intruso era a primeira visita que o guerrilheiro do Caparaó recebia desde o **confinamento** na Penitência de Linhares há dezessete dias, período em que foi **mantido incomunicável**, assim como os demais. O cubículo contrastava com a paisagem exuberante da serra onde viveu por cerca de sete meses. É verdade que quase morrera de fome e de frio, mas desfrutava

da liberdade na região das plantas de folhas largas e montanhas a perder de vista. Entediado, perdeu a conta do tempo em que ficou ali observando **o roedor a procura de comida naquele lugar onde mal cabia um homem**, ainda mais um do seu tamanho. Media mais de 1,80m (ARBEX, 2015, p. 63, grifos meus).

Neste trecho de *Cova 312*, um jogo de equivalências parece se estabelecer ao se fazer uso da figura do “camundongo”. Um homem e um rato dividem o mesmo espaço, um “cubículo”, um “lugar onde mal cabia um homem”. O sentido que pode reverberar aqui não é apenas a comparação um tanto comum que tende a colocar o ser humano na condição de preso ou em outras situações precárias ou, ainda, de grande vulnerabilidade social, como ser do “subterrâneo”, mas a relação entre os espaços e a condição de ser. Do mesmo modo, tal sentido pode remeter à ideia de como os presos políticos eram (e ainda são em vários locais) tratados, como animais nojentos, submetidos a condições desumanas, sem garantia de quaisquer direitos básicos. Esse jogo parece, então, surgir como uma metáfora.

Neste trecho de depoimento, sensações do horror da tortura são expressas nas palavras de Carmela Pezutti, quando lembra-se de quando estivera presa na Penitenciária Feminina do Horto, em Belo Horizonte:

No silêncio absoluto da **masmorra**, um silêncio cheio de imagens estranhas, **percebi** o ruído de um ferrolho que se fechava. Voltei ao **espanto**, ao claustro, à solidão, nada mais. A pergunta sem resposta me levava à **intuição** de que aí ao lado alguém tivesse entrado naquele cubículo em completa escuridão. Assim se passaram vários dias sem que um sinal mais preciso pudesse me orientar. Quem lá estaria? Soube depois pela carcereira que a companheira Maria José Nahas tinha sido empurrada para aquele **inferno**. Surda era chamado aquele cubículo onde os ruídos eram somente de ratos e baratas, envolvido por teias de aranha que levemente teciam suas vidas. O espaço da surda era de um metro a 1,80m, onde a prisioneira para sobreviver, teria que estar sempre em posição horizontal, numa cama de cimento tendo no fundo uma fossa (...). O espaço não permitia à prisioneira se levantar, pois a escuridão era quase total, quebrada apenas por uma tenra luz através de uma claraboia, onde se podia visualizar apenas uma nesga no céu. O **horror** se apossava da prisioneira. (PEZUTTI apud ARBEX, 2015, p. 186, grifos meus).

Uma descrição do horror situa o humano em um espaço de condições precárias e sufocantes. O impacto de tal descrição não se dá necessariamente na violência à qual os corpos são submetidos, mas por meio de elementos que muitas vezes são tomados como “insignificantes”. No jogo das significâncias e insignificâncias, percepções e afetos podem ser produzidos a partir de potencializações do relato, que tece um comum partilhado de lembranças. Mas qual a eficácia que tal jogo coloca em evidência? Procuro mais adiante não responder tal questão, mas tensionar ponderações a respeito.

Em *Cova 312*, vários episódios sinalizam para situações e fatos relacionados aos militantes de diversos grupos, dentre eles o COLINA, um dos mais atuantes na luta contra a ditadura, formado principalmente por jovens estudantes. As situações narradas expressam as experiências destes na condição de presos políticos no Presídio de Linhares. Em alguns capítulos da obra, são retomadas suas ações fora da prisão, como assaltos a bancos, confrontos bélicos com policiais militares e momentos de tensão em que as personagens sentem a proximidade da morte. Esses relatos trazem à tona também as torturas sofridas nos porões da ditadura.

No entanto, a narração dessas situações não torna necessariamente visíveis e sensíveis afetividades que certamente marcaram cada uma daquelas existências, as quais em alguma medida continuam invisibilizadas em seus medos, dores e sofrimentos diante da monstruosidade da tortura, das ameaças à vida, do extermínio completo que se tentou efetivar, inclusive com os corpos que foram desaparecidos. Como dizer da dor e do sofrimento experimentados nessas situações-limite de fatos e pessoas relacionados a determinados contextos passados que envolvem tantos afetos? Como o jornalismo poderia promover afeições a afetividades e sensibilidades a partir de relatos sobre períodos traumáticos como foi o da ditadura? Em sendo isso possível, que eficácia estaria envolvida? Ou ainda, há alguma eficácia nesse jogo de significações e insignificações, visibilidades e invisibilidades que a escrita jornalística propõe? Embora eu procure tensionar tais questionamentos, as respostas a tais perguntas ainda carecem de uma discussão mais ampla por todos aqueles que procuram pensar o jornalismo em seu papel na sociedade, entre os quais me incluo.

4.3.2 Redes de solidariedade e amizade

Em *Cova 312*, destaca-se a história de Carmela Pezutti e seus dois filhos, Ângelo e Murilo, todos presos e torturados pelo regime militar, lembrada pelo depoimento e materiais cedidos por Ângela Pizutti, irmã de Carmela, e baseada em informações retiradas de livros. A narrativa retoma os momentos em que os jovens universitários e os companheiros do grupo COLINA são presos após uma ação simultânea de expropriação em dois bancos em Sabará, Minas Gerais, e numa ação repressiva no aparelho em que estavam escondidos, em Belo Horizonte, em janeiro de 1969, que resultou em tiroteio e mortes. Depois de seis meses de prisão na Colônia Penal Magalhães Pinto, onde estavam incomunicáveis, integrantes do grupo foram transferidos para a 1ª Companhia do Exército da Vila Militar, no Rio de Janeiro, e

enfrentariam, além das precárias condições de higiene, sessões de interrogatório e tortura atroz, a ponto de Ângelo jogar-se de uma janela de vidro como forma de livrar-se das agressões. Vários episódios de tortura sofridos pelos militantes são descritos no livro, como o dia em que Ângelo Pizzuti, Nilo Sérgio, Murilo Pinto da Silva e Maurício Paiva foram transformados em “cobaias humanas”, de acordo com Arbex (2015), em uma aula prática de tortura para oficiais e cadetes da aeronáutica. Depois de transferidos para o presídio de Linhares, esses e outros episódios de violência extrema levariam os militantes a redigir o Documento de Linhares (Figura 9). Trata-se da primeira denúncia internacional da instituição da tortura nas entranhas da repressão política, mola principal dos inquéritos militares, divulgado em 1970. Estes episódios possibilitam ver as redes de solidariedade e forças tecidas entre os presos políticos e os familiares.

Figura 9 – Marcas das redes de solidariedade

...o certo motivador. E o indivíduo que resiste é ainda
 mais torturado. É uma verdadeira bola de neve de violên-
 cia. E o maior canal de violência não se mostra apenas
 aí. Os oficiais nos quartéis, desde dos princípios da geração
 da violência, assaltam suas sentinelas: qualquer sombra é
 suspeita de terrorista! Os sentinelas abiram e têm ordem
 para isso. Recentemente no 210, foi morta uma mãe que
 passava pelo de um quartel, dentro de um taxi. Há dezenas
 de casos assim. A população se vê, involuntariamente, na-
 te canal da violência. As famílias dos presos que fazem
 esta denúncia foram maltratadas em todos os centros de
 repressão política. Isto é um sinal de radicalização. Ou-
 tra, da outra parte, é o aviso que o revolucionário deve
 tomar por ocasião do rapto do embaixador: de que os
 torturadores devem colocar suas barbas de molho, pois a
 sua hora e a sua vez irão para chegar.

Anônimo
 Ângelo Pizzuti da Silva
 Nilo Sérgio
 Murilo Pinto da Silva
 Maurício Paiva
 Carlos Roberto Pimenta
 João Carlos Valente
 João Carlos Valente
 João Carlos Valente
 João Carlos Valente
 João Carlos Valente

“Documento de Linhares”, com as denúncias de tortura contra a ditadura militar, alcançou enorme repercussão fora do Brasil

Fonte: Arbex (2015, p. 159).

Essa rede de afetos acontecia dentro e fora da prisão. Presa e levada para a Penitenciária de Mulheres logo após a prisão dos membros do COLINA, Carmela contaria especialmente com o apoio de sua irmã Ângela. Ela entraria, segundo o relato, na luta para localizar os parentes e manter vigilância, dando-lhes o suporte que era possível para que não sucumbissem. Acabou também dando apoio a outros presos políticos e seus familiares. Influenciada pelos filhos, Carmela tinha assumido a militância e participava com o grupo na luta contra ditadura. Uma das formas dessa rede de afetos se deixa ver, por exemplo, no episódio em que ela chega à Penitenciária de Linhares:

O cadeado foi aberto na galeria feminina. Uma detenta chamou a atenção das presas políticas naquele início de junho de 1970. Duas guardas escoltavam a nova prisioneira de Linhares cujo aspecto impressionava. Quando Maria José Carvalho Nahas — a Zezé — olhou para a recém-chegada, não conseguiu disfarçar o impacto que a imagem dela lhe causou:

— Carmela, o que fizeram com você? — perguntou, abraçando-se à amiga.

A estudante de medicina estava **penalizada** com o estado da mulher que sempre foi reconhecida por sua beleza. Quase desfigurada, a mãe de Ângelo e Murilo **manteve-se em silêncio**. Capturada no Rio, um mês após sua fuga, ela foi submetida a várias sessões de espancamento em unidade da Polícia do Exército. Em uma delas, teve o dente molar superior quebrado. Ao chegar em Linhares com a roupa do corpo, parecia **estar em choque**. A exuberância de sua personalidade e o permanente brilho nos olhos haviam desaparecido. Era uma morta-viva. Estava suja, alquebrada, aparentando bem mais do que os seus quarenta e quatro anos.

Naquela noite, os presos políticos **cantaram para homenageá-la**. E a galeria feminina respondeu com música, como fazia em todos os fins de tarde. Era assim que homens e mulheres se comunicavam em Linhares. **Nem os guardas da penitenciária ousavam interromper o momento mais bonito na cadeia**. No livro *Companheira Carmela*, o militante Maurício Paiva lembra que os filhos da guerrilheira puxaram o hino de Dolores Duran para que a mãe fosse informada de que eles sabiam de sua chegada ao presídio.

Hoje eu quero a rosa mais linda que houver

E a primeira estrela que vier,

para enfeitar a noite do meu bem

Emocionada, Carmela fechou os olhos, deixando escapar uma lágrima. As vozes das galerias masculinas uniram-se em uma só. Naquele momento, eram todos filhos de Carmela. O amor de Murilo e Ângelo ajudaria a restaurar a coragem da mãe. Carmela não se deixaria destruir (ARBEX, 2015, p. 183-184, grifos meus).

Em *Kaddish*, traços de afetividades de amizade aparecem na narrativa especialmente no capítulo “Ser jovem na década de 1960”, oferecendo-se essas relações ao leitor através dos depoimentos. Na narrativa, a vida da personagem Ana Rosa não é apenas inserida no contexto dos anos 1960. A época não serve apenas de cenário no qual a vida se desenrola, mas é incorporada ao perfil da própria personagem, como sugere a narradora. A passagem inicia com a referência a questões e fatos políticos, econômicos e culturais que marcam o período: o

contexto de efervescência dos anos 1960; a construção de Brasília e seu significado como um período de modernidade e industrialização; o final do governo JK marcado pelo crescimento de dívida externa e inflação; a eleição de Jânio Quadros e João Goulart; a homenagem de Jânio Quadros a Ernesto Che Guevara em 1961; a renúncia de Janio e a posse conturbada de Goulart; o clima tenso gerado a partir das mobilizações pelas Reformas de Base; e, especialmente, os movimentos da contracultura. Na sequência, são trazidos depoimentos sobre a personagem, os quais são costurados pela voz da narradora: “Ana Rosa encarnava o espírito da época” (CASTRO, 2018, p. 78). Essa encarnação ganha materialidade pelo modo como vários amigos e amigas descrevem o jeito de ser da personagem por meio de adjetivações, mas também nas relações dela com os amigos.

Uma existência “aparece”, então, marcada pela forte presença da amizade, das relações próximas, dos encontros e nas trocas culturais que havia entre eles. Outros traços são atribuídos a sua figura por meio das lembranças dos amigos que ganham discursividade em falas pespontadas pela voz da narradora que complementa as cenas descrevendo espaços e reforçando impressões:

Ana Rosa transformou o apartamento que dividia com o Bernando, no Rio Branco, em ponto de encontro. “Ela abria a casa dela para todo mundo. A gente ia lá e ficava muito à vontade. Era a **carência afetiva** que ela tinha, mas por outro lado era a **generosidade** também. Ela levava alunos na casa dela, mostrava música clássica, livros. Eu tive contato com essas coisas na casa dela [...]”, relembra Ignez Salas Martins.

Ela tinha prazer em compartilhar o gosto pela música erudita, pela cultura e literatura. “A Ana me dava livros para ler, incitava para ir ao teatro, ver filmes. Ela era ligada nessas coisas que o pessoal de exatas geralmente não era. A Ana era um peixe fora d’água nesse aspecto e ela batalhava para fazer a nossa cabeça. Eu me lembro de filmes como Ladrão de bicicleta, aqueles filmes do novo cinema italiano, do francês. Era a Ana quem propagava essas coisas, músicas, concertos”, conta Sérgio Massaro.

[...]. “Tudo o que eu sei sobre música clássica, eu aprendi com a Ana Rosa. Ela tinha muita cultura, muito conhecimento adquirido do pai. A gente aprendia com ela”, revela Shirley Schreier. (CASTRO, 2018, p. 84-85, grifos meus).

No capítulo “1984”, a participação de Ana Rosa nos movimentos de resistência, desde a militância estudantil, começa a aparecer na narrativa. A exposição se dá muito pelo testemunho dos amigos e colegas, cujas vozes aparecem no texto:

Ana Maron **lembra** como foi o dia do golpe civil-militar. “No dia primeiro de abril de 1964 eu estava com a Ana Rosa lá na Maria Antônia. A gente tinha combinado de encontrar com o Vichi por ali. E de repente começou a chegar a polícia e a entrar no prédio da USP lá na Maria Antônia. E a gente estava ali com os estudantes. A gente entrou por uma porta e logo saiu pela outra e fomos até a esquina avisar o Vichi para ele não ir para a faculdade. A polícia chegou e fechou os estudantes lá dentro. E a

Ana Rosa decidiu voltar para a faculdade. E apanhou com o pessoal que estava lá. Não sei porque ela voltou para o prédio. Acho que ela pensou que tinha que ficar **solidária** com quem estava lá” (CASTRO, 2018, p. 89, grifos meus).

No livro, Ana Rosa é descrita como uma pessoa que “não se furtava em expressar sua opinião sobre o momento político do Brasil” (CASTRO, 2018, p. 92 e ss.), que atuava dentro da organização em um trabalho que era “mais centrado na universidade, no momento estudantil e na participação de debates e assembleias”, envolvida com as reivindicações dos estudantes, “que lutavam contra a privatização do ensino superior, especialmente contra o acordo MEC-USAID”.

Em “*Seu amigo esteve aqui*”, jovens, filhos de militantes amigos de Beto/Breno, “carregam, no nome, a força de um afeto” (CHACEL, 2012, p. 176) que se dá pela amizade dos pais com o mineiro desaparecido, assim como também encontram inspiração e solidariedade nas ações de seus familiares:

Minha tia Rosa foi quem insistiu para meu nome ser Breno, em homenagem ao Carlos Alberto. E meu sobrenome é Freitas, como o dele. Impossível não acompanhar sua história. É também a história de minha família. De minha avó, que lutou a vida inteira para encontrar meu tio Fernando. Hoje ela tem noventa anos. Ainda não achou. (CHACEL, 2012, p. 178)

O depoimento acima é de Breno de Santa Cruz Freitas, 39 anos, sobrinho de Rosalina Santa Cruz e de Fernando Santa Cruz, este último também desaparecido político, cujo filho hoje preside a Ordem dos Advogados do Brasil. Assim, essa história se liga ao presente a partir de circunstâncias outras e ações que vão à contramão das narrativas da memória constantes nos livros jornalísticos ora analisados¹⁶³. Salta aos olhos a relação entre essas narrativas da memória e como elas coexistem em nosso tempo, entrelaçando não apenas histórias de vida, mas também passado, presente e futuro.

4.3.3 Metáforas da memória

Os três livros aqui analisados se apresentam como homenagens à memória: Em *Cova 312*, logo na abertura o leitor poderá ler: “Este livro é dedicado à memória de todos aqueles que tombaram na luta pela construção de uma sociedade livre e democrática, aos que ainda estão desaparecidos e também aos que sobreviveram à ditadura brasileira [...]” (ARBEX,

¹⁶³ Trata-se das declarações dadas em 2019 pelo atual presidente sobre a morte do militante Fernando Santa Cruz (Disponível em: <https://bit.ly/2z3BZnk>. Acesso em: 15 abr. 2020).

2015, p. 5). Em *Kaddish*, o ato de “escutar a memória de alguém” é considerado “uma reverência perante o sagrado”, pois é a escuta “que traz à vida a pessoa que já não existe mais” (CASTRO, 2019, p. 12). Por isso, a autora afirma que o livro “é uma escuta sagrada às memórias de Ana Rosa Kucinski Silva” (CASTRO, 2018, p. 12). Ao final de “Seu amigo esteve aqui”, podemos ler:

Este livro é também uma homenagem. Múltiplas vezes se levantaram para chamar por Carlos Alberto Soares de Freitas. Mas sua vida continua sem final. Assim como continua sem final a vida daqueles que desapareceram nas prisões da ditadura militar. [...] **Esta é a homenagem, a que ainda não veio e a que se quer. Homenagem não só aos que morreram, mas também aos que sobreviveram para cobrar o resto da história.** (CHACEL, 2012, p. 174).

O que se essas palavras fazem? Acaso nos clamam por uma outra ideia de história? Que ideia de história envolvem essas palavras?

Volto ao título do livro. Se do subtítulo se depreende que se trata da história de um desaparecido político, a combinação das duas frases que compõem o título não deixa de provocar um estranhamento. O algo banal da frase “*Seu amigo esteve aqui*”, que pode até soar “como uma inocente frase de um diálogo amigável” (CHAGAS, 2012, p. 7), é *retorcido* pelo sentido do subtítulo que, geralmente, deveria a complementar ou explicar. Neste caso, parece contrapô-la: *a história do desaparecido político Carlos Alberto Soares de Freitas, assassinado na Casa da Morte*. Pode a banal inocência passar à evasão, à dúvida, ao sem sentido? Porque, afinal, essa frase no título? Que relação há aí? O “amigo” é ou não é Carlos Alberto? O que diz ao leitor essa frase?

Ao abrir as primeiras páginas, encontro logo de cara, no prefácio escrito por Álvaro Chagas (apud CHACEL, 2012), o subtítulo “Nosso amigo está aqui”, uma clara contraposição ao título mesmo do livro, título este que ainda ressoa sem dar respostas. É em seguida, no terceiro parágrafo desta abertura, que qualquer dubiedade é apagada e a “tragédia política”, me é *anunciada*, com “o cenário e os três personagens” sendo assim descrito:

“Aqui” trata-se da Casa da Morte, localizada na rua Arthur Barbosa n. 668, na serra de Petrópolis, um dos centros de tortura e extermínio clandestinos instalados pelos militares encarregados da repressão política. **Somos levados então a penetrar um dos círculos do inferno.** O autor da frase – **um lacônico e frio comunicado de morte** – é um agente do Estado, torturador, o ex-sargento Ubirajara Ribeiro de Souza, o Zezão, dirigindo-se com cinismo e ironia a uma de suas vítimas, Inês Etienne Romeu, ali torturada e seviciada, única sobrevivente e testemunha desses atos de infame selvageria. “Seu amigo” é o jovem sociólogo e dirigente da VAR-Palmares, uma das organizações da luta armada, Carlos Alberto Soares de Freitas, o Beto, codinome Breno, cujo corpo é procurado até hoje. (CHAGAS apud CHACEL, 2012, p. 7, grifos meus).

Não é à toa que a frase dita pelo torturador dá nome à história. É ela mesma um *anúncio* – “um lacônico e frio comunicado de morte” em uma sessão sob tortura – que se realiza em “um dos círculos do inferno”. É também *vestígio* do que aconteceu e não se pretendia deixar como testemunho da história. Em um jogo de metáfora, aparece então a repetição. O inferno não remete, pois, ao lugar da morte? Mas de que outra maneira dizer o horror? Como descrever a monstruosidade *implícita* na “singela” frase, aparentemente inofensiva, quando palavras como “tortura” e “morte” parecem hoje nada *ressoar*? Fica o título, ao que me parece, a repetir, a *retornar* o horror de uma história trágica sem fim, já que também o corpo de quem morreu, “seu amigo”, “nosso amigo”, “é procurado até hoje”.

O subtítulo diz que o livro conta a história de alguém que foi “assassinado” e vai além: mostra existências *transfiguradas* em “desaparecido político”, nome dado aos que foram perseguidos pela ditadura para além da morte, até desaparecer, ter a existência totalmente aniquilada, como se nunca tivessem existido. Como afirma Álvaro Caldas (2012, p. 9, grifos do autor), “os covardes doutores da morte criaram essa monstruosidade jurídica chamada *desaparecidos políticos*”. Uma definição à condição das *ausências precárias*, um eufemismo que *acoberta* os autores e os crimes praticados pelos agentes do regime autoritário, expressão máxima da “ordem policial” quer negar uma divisão do sensível comum alheia ao que lhe interessa, relegando aos que são contrários nada mais do que a *invisibilidade*. A ação política do livro é trazer à tona então a história dessa vida, inscrevê-la na própria história brasileira. Não se trata apenas de reivindicar corpos ausentes, mas diminuir a precariedade da ausência de “nossos mortos” (CALDAS, 2012, p. 8), a um outro “corpo” chamado Brasil. Emprego aqui o termo “corpo” no sentido de corporalidade de corpos constituindo uma comunidade política, com intuito de mostrar a equivalência entre a dimensão individual, privada do corpo, e a dimensão pública, coletiva, assinalando a noção como um fenômeno cultural.

Em Rancière, como afirma Quintana (2016), a corporalidade pode ser identificada como uma noção esparsa em sua obra, sendo a ideia de corpo percebida como aquilo que “[...] é produzido pela montagem de formas de identificação e desidentificação que se desdobram em afetos, discursos, formas de fazer as coisas, imagens que são incorporadas ou desincorporadas esteticamente”¹⁶⁴ (QUINTANA, 2016, p. 01). Desse modo, aproximar um corpo individual de um corpo coletivo talvez permita compreender o quanto as histórias dos

164 Nossa tradução para: “[...] es producido por el ensamblaje de formas de identificación y de desidentificación que se despliegan en afectos, discursos, formas de hacer, imágenes que se incorporan o desincorporan estéticamente”.

desaparecidos são também nossas histórias, o quanto os mortos e desaparecidos da ditadura, são também “nossos mortos”, como afirma Caldas, à medida que houver disposição para identificação do leitor para com tais histórias. Nesse sentido, fica a dúvida sobre as reconfigurações de sensibilidades e afetividades possíveis a partir dessa história e dessas afirmações.

Volto também ao título de *Cova 312*, que remete diretamente ao local onde fora sepultado Milton Soares de Castro, uma sepultura rasa, localizada pela narradora-repórter no Cemitério Municipal de Juiz de Fora. Ela explicita o local exato em que a sepultura – provisória – se encontra: “Nos platôs superiores, nas áreas de barranco, ficam as pessoas comuns, os anônimos. Já no topo do morro, os sem eira nem beira, os invisíveis. Milton estava entre os esquecidos” (ARBEX, 2015, p. 272). É possível sentir múltiplas afetações a partir dessa passagem, questões que podem provocar lembranças a respeito da existência de tantos outros anônimos que sofrem situações similares, tantos corpos enterrados entre os esquecidos, tantas existências invisíveis em todo lugar...

Em outros momentos, a narradora-repórter oferece ao leitor o que parece ser uma reflexão ou um posicionamento sobre o trabalho jornalístico com relação à memória do país:

Em tempos de democracia, as tentativas de obstrução da nova investigação jornalística que empreendi por cinco estados brasileiros a partir de 2013 apenas confirmam que o **passado teima em ser esquecido. Mas os segredos podem ser descobertos quando se julgam sepultados sob as cinzas da memória.** (ARBEX, 2015, p. 29, grifos meus).

[...] a ditadura **precisa ser lembrada. Não para falar mais do mesmo, mas para que se possa avançar no levantamento dos casos e na luta pela abertura eficiente e efetiva de nossos arquivos.** [...] Foi percorrendo a história do guerrilheiro do Caparaó que eu pude seguir a trilha de tantos outros que, assim como ele, tiveram a Penitenciária de Linhares como destino. **Conhecer os episódios de vida e de morte dos militantes políticos me deu a oportunidade de desvendar um Brasil que ainda teme os seus fantasmas e se acovarda diante do peso da culpa. Os sobreviventes têm muito a ensinar: convivem com suas sequelas e enfrentam a herança da violência para seguir em frente, mesmo sendo difícil se livrar do tormento da perseguição. Fazer silêncio diante de uma nação que foi esfacelada pela violência no passado e continua reproduzindo os métodos de tortura e exclusão do período do arbítrio é compactuar com crimes dos quais podemos nos tornar vítimas.** Pior que isso: reeditar nas ruas do país marchas pela ordem clamando o retorno da ditadura é desconhecer os anos de sombra que envolveram o Brasil ou aceitar que a força supere o diálogo e o esforço histórico dos movimentos populares na busca por caminhos de paz. (ARBEX, 2015, p. 335-336, grifos meus).

Pelo texto, a reportagem menciona várias questões que, até hoje, mantém o passado ditatorial nas sombras, dificultando o conhecimento e a apuração dos crimes e das violações

de direitos humanos que ocorreram naquele período. Dentre essas questões, destaca os obstáculos enfrentados pelo jornalismo, a violência da tortura e da exclusão naquele período do de arbítrio, algo que se pratica até hoje, a necessidade de abertura dos arquivos militares da época mantidos em segredo até hoje; o quanto os sobreviventes têm a ensinar. Laurentino Gomes, no prefácio do livro de Arbex (2015, p. 15), lembra que as autoridades da época buscaram, de diversas maneiras, apagar os rastros como uma “tentativa frustrada de esconder o passado e seus horrores” (GOMES apud ARBEX, 2015, p. 15).

Volto ao começo de *Kaddish*. Noto a existência de um jogo que se pode ler, transformando o livro não apenas em uma prece como o título propõe – uma homenagem –, mas num dispositivo mesmo de construção da memória. Em uma espécie de introdução, intitulada “Onde moram os desaparecidos”, vê-se uma foto de Ana Rosa (Figura 7):

Reproduzo as palavras desta imagem:

Na sua foto mais conhecida, Ana Rosa está séria e veste uma beca escura. Seus olhos miram algo que não podemos ver. A imagem, em preto e branco, foi tirada em um estúdio fotográfico. Era para a sua formatura no curso de Química, da USP. Naquele momento, ninguém imaginava que essa foto seria usada em todas as listas de mortos e desaparecidos políticos da ditadura civil-militar. (CASTRO, 2018, p. 11).

Vou ao final de *Kaddish*. Na última página de “Posfácio”, há uma última imagem: uma lápide dedicada à memória da Ana Rosa (Figura 8), acrescentada à lápide de seu irmão mais velho Wulf Kucinski, no cemitério do Kibutz Gaash, em Israel. Este é, no dizer da narradora, “o único lugar onde jaz a memória da Ana Rosa” (CASTRO, 2018, p. 190). Fico percebendo as afetações que essas montagens de imagens e palavras são capazes de provocar. É difícil segurar as emoções ao conhecermos essas histórias com uma aproximação detida.

Figura 10 – Imagem-memória

Na sua foto mais conhecida, Ana Rosa está séria e veste uma beca escura. Seus olhos miram algo que não podemos ver. A imagem, em preto e branco, foi tirada em um estúdio fotográfico. Era para a sua formatura no curso de Química, da USP. Naquele momento, ninguém imaginava que essa foto seria usada em todas as listas de mortos e desaparecidos políticos da ditadura civil-militar.



Ana Rosa em foto da Formatura da faculdade de Química.

Fonte: Castro (2018, p. 190).

Figura 11 – Imagem-memória

Kaddish Prece por uma desaparecida

O único lugar onde jaz a memória da Ana Rosa é no cemitério do Kibutz Gaash, em Israel. À lápide de seu irmão mais velho, Wulf Kucinski, foi acrescentada uma sobre-lápide, com os seguintes dizeres:



Em memória
Da irmã de Wulf Kucinski
Ana Rosa Kucinski
(1942-1974)
Que foi assassinada pela Ditadura Militar no Brasil sem
que se saiba onde se encontram seus despojos.

Fonte: Castro (2018, p. 190).

Ainda na pequena introdução, ao situar o desaparecimento de Ana Rosa entre os demais casos de desaparecidos políticos da ditadura, o texto expõe ao leitor não apenas o contexto em que essa história se inscreve, mas também a dimensão das afetividades implicada em tais fatos, os sentimentos de perversidade e de dor aí envolvidos. Aparece um “querer” a exigência desse trabalho de memória, trabalho esse do qual a produção de narrativas sobre essa ausência-presença é parte:

Das 434 pessoas mortas pelo Estado brasileiro durante a repressão, **210 ainda estão desaparecidas**. Ana Rosa Kucinski é uma delas. **Nunca se soube com exatidão como ela foi sequestrada, em 1974. Nem quais crimes teria cometido. Muito menos como foi morta. Seu corpo nunca foi encontrado.** Quando os perpetradores da violência de Estado não revelam as condições das mortes e o local dos corpos, o desaparecimento torna-se uma situação constante de incerteza e dor. A morte, por pior que seja, oferece um final. Dos desaparecidos políticos, e de seus familiares e amigos, **rouba-se até a possibilidade da despedida e de um luto. Fica uma sensação de conversa interrompida, que a qualquer momento pode ser retomada.** E se a pessoa aparecer? E se ela estiver só se escondendo? E se ela precisou sair por um tempo? **As condicionantes vão se empilhando e com uma brisa são desfeitas. Não há retorno. Não há viagem. Não há.** A pessoa desaparecida passa a viver apenas nos cantos remotos da alma de quem sobreviveu a ela, ao lado de cicatrizes abertas. A ausência-presença é alimentada de silêncios. Do que não foi dito, do que não foi feito, do que se fez. Sem um rito de passagem não há encerramento. A perversidade só aumenta porque é transferida às famílias a função de colocar um ponto final. **São os pais, irmãos, maridos, filhos que precisam dizer basta e definir uma data em que o desaparecido será considerado morto. Sem corpo, sem velório, sem sepultamento. O luto é contínuo [...]** (CASTRO, 2018, p. 12, grifos meus).

Como a propor uma resposta a essa história sem fim deixada pela ditadura militar no Brasil, a biografia de Ana Rosa parece ser costurada de modo a inscrevê-la na história do povo judeu, dedicando-lhe aí um lugar de memória. Um trabalho de memória para aqueles que ficaram e compartilharam com a personagem sua existência e sua cultura, mesmo que Ana Rosa não tenha conhecido pessoalmente Israel. Mas não se trata apenas de um simples jogo, visto que o laço se realiza na própria história narrada no livro. Esse entrelaçamento não aparece apenas no título do livro, mas se sustenta desde os primeiros capítulos, desde “Antes do Princípio”, que retoma a origem judaica da família, os conflitos no leste da Europa, a experiência de imigração dos pais para o Brasil, fugidos de Varsóvia e do antissemitismo cada vez mais intenso; passando por “Nasce uma Rosa”, que insere a personagem na trama, ligando seu próprio nascimento ao contexto de terror do Holocausto, durante a Segunda Guerra Mundial, terror esse experimentado principalmente pela mãe que, sem notícias da família que ficara na Polônia, viveria o luto permanente da dúvida – soube-se, depois, que os familiares dela foram mortos nos campos de concentração nazista; ao recuperar os poucos rastros e sobras dos “primeiros anos escolares” de Ana Rosa, não deixando se relacionar tais

experiências no cenário brasileiro da época, no qual se desdobra o governo e morte de Getúlio Vargas, já introduzindo os indícios do golpe militar; até chegar aos capítulos sobre as experiências dos irmãos e da personagem principal no movimento sionista juvenil no Brasil, construídos a partir de relatos do irmão Bernardo e dos amigos, e sobre a perda da mãe, quando se dá também o retorno de Bernardo de Israel. Depois, essa ligação é marcada especialmente pelas relações com os amigos que permanecem presentes em sua vida, depois que Ana Rosa sai do movimento sionista e vai para a faculdade, e pelos dizeres nas correspondências trocadas com familiares, depois de 1963.

Poderia haver aí um dispositivo sensorial e de palavra-imagem sensível? É possível inferir que sim, considerando que ele se dá nessa organização do material visual e pela construção narrativa. Esse dispositivo consistiria então nos jogos possíveis que esse livro entre rastros e imagens da memória às palavras que costuram as lembranças e dão coerência a essa existência, passando pelas palavras ditas por aqueles que a conheceram, pelas palavras da própria personagem e pela voz da narradora que amarra os dizeres, laçando e lançando fios de uma memória que será sempre incompleta.

Em *Kaddish*, não parece estar no horizonte de leitura a pretensão de oferecer a totalidade de uma existência, o que pode ser visto, por exemplo, na supressão de trechos de cartas. Por um lado, contornos de uma silhueta inscrita no tempo e no espaço são afirmados. Por outro lado, no gesto de dar corpo a essa ausência por meio das palavras, imagens e montagens, propondo relações e sobreposições que ampliam espaços e territórios de uma existência, entrelaçando uma vida singular aos principais conflitos e acontecimentos do século passado, parece revelar um modo de refazer e recontar a história desses eventos traumáticos do século XX.

Nos três livros jornalísticos sobre histórias da ditadura civil-militar brasileira não se trata apenas de uma representação de histórias, tal como seria no regime representativo, aristotélico. As histórias – individuais e particulares – não são narradas seguindo o tempo cronológico, com ações sendo desenvolvidas de modo encadeado e em uma sequência linear. Além disso, ao trazerem as memórias nas vozes dos anônimos, como “colchas de retalhos”, como tecidos de pequenas e fugidias lembranças, que são compostos na montagem como peças de um quebra-cabeça, como um revirar “escombros”, esses livros jornalísticos comportam políticas da escrita que são próprias do regime estético.

Nesse sentido, é possível afirmar que os três livros jornalísticos aqui analisados podem ser entendidos como metáforas da memória. Ao contar histórias de vida e de morte de

militantes que atuaram na resistência à ditadura civil-militar, eles tentam romper com o silenciamento que envolve em geral essas existências, criando-lhes um espaço possível onde elas podem ser percebidas, onde suas memórias possam ser preservadas e suas histórias acessadas. Ao mesmo tempo em que permitem avaliar essas vidas, construindo narrativas que as transformam em ícones da resistência, as narrativas da memória propostas pelos livros possibilitam um balanço do que foi a ditadura civil militar. Mesmo que os autores não afirmem a pretensão de fazer um balanço histórico dos acontecimentos da ditadura pelo intermédio da vida dos personagens biografados, a remissão ao contexto acaba sendo feita e, com isso, uma espécie de reatualização desses fatos e situações. Das vidas singulares e histórias particulares é possível então passar à história da ditadura civil-militar no Brasil.

Resta saber se essa reatualização pode estimular subjetivações estético-políticas que re-configuram modos de ver e perceber o mundo sensível. Trata-se aí de pensar na eficácia estética dessas produções, isto é, pensar de que modo as expectativas e juízos são orientados a partir do contato com determinadas produções artísticas e políticas. Em outros termos, o que esperar das produções jornalísticas aqui analisadas. Pensar o problema da eficácia estética me permitirá também retomar questões colocadas quando da exposição, no primeiro capítulo, sobre a relação entre arte e política.

4.4 O PARADOXO DA EFICÁCIA ESTÉTICA

Em *O espectador emancipado*, Rancière (2012) expõe o problema que há nas práticas artísticas que se pretendem politicamente subversivas ou críticas: a união de três modelos de eficácia estética. As estratégias e práticas que buscam reafirmar o poder subversivo da arte, isto é, a ideia de que ela teria uma “vocação para responder às formas de dominação econômica, estatal e ideológica” (RANCIÈRE, 2012, p. 51), reflete, segundo o autor, uma incerteza sobre o que é a política e o que a arte faz. A consideração de que a arte é política porque mostra os sofrimentos causados pela dominação, porque ridiculariza os poderosos ou ainda porque não está em seus lugares próprios (como no museu), não se sustenta:

Supõe-se que a arte nos torna revoltados quando nos mostra coisas revoltantes, que nos mobiliza pelo fato de mover-se para fora do ateliê e do museu, e que nos transforma em oponentes do sistema dominante ao se negar como elemento desse sistema. Apresenta-se como evidente a passagem da causa ao efeito, da intenção e do resultado [...]. (RANCIÈRE, 2012, p. 52).

Esse entendimento está na base do modelo mimético da eficácia estética, isto é, próprio ao regime representativo. Ele supõe “uma relação de continuidade entre as formas sensíveis segundo as quais são afetados os sentimentos e os pensamentos de quem as recebe” (RANCIÈRE, 2012, p. 53). Trata-se da ideia de que o espectador reconheça nas formas da ficção, os comportamentos, pensamentos, virtudes e ações a imitar.

Rancière denomina este modelo como *modelo pedagógico*, cuja lógica é pensar que “o que vemos [...] são os signos de certo estado, dispostos pela vontade de um autor” (RANCIÈRE, 2012, p. 53). Mas há um problema nesse modelo que é justamente a “pressuposição de um *continuum* sensível entre a produção de imagens, gestos ou palavras e a percepção de uma situação que empenhe pensamentos, sentimentos e ações dos espectadores” (RANCIÈRE, p. 54). Tal modelo segue a ideia da lógica causal, que haveria uma conexão direta entre o que se produz e o efeito que tal produção causaria no público. A ideia é de que o público, ao reconhecer os signos dispostos pela vontade do autor/artista, compreenderia a leitura de mundo que a obra propõe e, a partir de um sentimento de proximidade ou distância, seria impelido a intervir na situação ali significada, conforme explica o autor. Mas o que garante que haja esse *continuum* sensível, essa conexão direta? Nada garante. Por isso, Rancière sublinha que é um modelo de pedagogia incerta de mediação representativa.

Esse modelo foi historicamente confrontado por um outro, baseado na lógica do regime ético, que Rancière denomina como modelo arquiético da eficácia estética. Segundo esse modelo, “[...] os pensamentos, já não são objeto de lições dadas por corpos ou imagens representados, mas estão diretamente encarnados em costumes, em modos de ser da comunidade” (RANCIÈRE, 2012, p. 56). É também um modelo pedagógico, mas diferente do mimético – de uma pedagogia incerta de mediação representativa –, o modelo arquiético suspende a separação entre a arte e a vida coletiva e, com isso, subtrai a própria arte e a política juntas. Ele consiste em uma pedagogia de imediatez ética. Hoje, pode ser observada na arte que suprime a si mesmo. É o caso, por exemplo, do “teatro que deve inverter sua lógica, transformando o espectador em ator, da performance artística que faz a arte sair do museu para fazer dela um gesto na rua, ou anula dentro do próprio museu a separação entre arte e vida” (RANCIÈRE, 2012, p. 56).

Esses dois modelos pedagógicos não deixaram de nos acompanhar até hoje, configurando uma polaridade que define, segundo o autor, um círculo no qual geralmente se prende boa parte da reflexão sobre a política da arte. De certa maneira, é possível aproximar os livros jornalísticos aqui analisados ao modelo pedagógico incerto da mediação

representativa, especialmente quando afirmam sobre a importância de se lembrar o passado, deixando subentendidos para que os trágicos acontecimentos não voltem a ocorrer no futuro, como neste trecho de *Cova 312*:

Assim como os familiares de Milton puderam saber sobre a existência da Cova 312, onde o integrante do MNR foi sepultado, apontar o destino das ossadas de cada militante abatido e esclarecer as mortes ocorridas nos vinte e um anos de arbítrio é sanar uma dívida histórica do país com os seus filhos. **Revolver o passado é vital** para se fazer justiça e **para consolidação do estado democrático de direito**. (ARBEX, 2015, p. 341, grifos meus).

Voltando aos modelos de eficácia estética, é preciso destacar que há um terceiro: o modelo de eficácia estética que é próprio ao regime estético. Esse consiste, entretanto, em

[...] uma eficácia paradoxal: é a eficácia da própria separação, da descontinuidade entre as formas sensíveis da produção artística e as formas sensíveis através das quais os espectadores, os leitores ou os ouvintes se apropriam desta. A eficácia estética é a eficácia de uma *distância* e de uma *neutralização*. (RANCIÈRE, 2012, p. 56, grifos meus).

Essa distância de que fala o autor, é a distância que separa o autor/artista, a obra e o espectador. Ela tem como princípio “a suspensão de qualquer relação determinável entre a intenção do artista, a forma sensível apresentada num lugar de arte, o olhar de um espectador e um estado de comunidade” (RANCIÈRE, 2012, p. 57). Ou seja, a eficácia estética coloca em suspenso a existência de uma relação direta entre a intenção do artista, a arte, e o efeito no público, ela não trabalha com a ideia de um *continuum* sensível, admitindo que o modo como vai se dar a recepção, o efeito da obra, é uma incógnita.

Isso não significa desconsiderar o público. Como afirma o autor: a “eficácia estética significa propriamente a eficácia da suspensão de qualquer relação direta entre a produção das formas da arte e a produção de um efeito determinado sobre um público *determinado*” (RANCIÈRE, 2012, p. 58, grifos meus). A eficácia estética está relacionada a não determinação do público, de quem vai ter contato com a obra, que deve ser dirigida a um público anônimo.

O local de exposição/circulação da obra também é importante. Rancière refere-se ao museu como um espaço de neutralização na recepção das obras artísticas. O museu é uma “forma de recorte do espaço comum e modo específico de visibilidade” (RANCIÈRE, 2012, p. 59). Esse aspecto está ligado à política da arte, no sentido de que ela estabelece um espaço

próprio à arte. Enquanto lugar da arte, o museu consiste em um modo específico de apresentação sensível das obras, que diferencia a forma de recepção, criando outras possibilidades nos modos de vê-las e percebê-las. A mesma potencialidade possui o livro: “O efeito do museu, do livro ou do teatro tem a ver com as divisões de espaço e tempo e com os modos de apresentação sensível que instituem, antes de dizer respeito ao conteúdo desta ou daquela obra” (RANCIÈRE, 2012, p. 63-64). Todos são potenciais espaços de neutralização. O livro, especialmente, exige um modo de apreensão que vai fazer toda a diferença na apropriação estética: requer a disposição do leitor para lê-lo, exige a dedicação de um tempo e um espaço para que possa ser lido. O livro consiste também nesse recorte singular que possibilita uma outra experiência no ver/ler. De todo modo, não há como medir o efeito que terá sobre o público em termos de conexão entre a intenção do autor e a ação política. Mas é possível haver aí uma apropriação/experiência estética a qual, na concepção ranciereana, toca a política. O efeito do museu, assim como do livro e do teatro, não define uma estratégia política da arte, nem uma contribuição calculável de quanto ou em que medida a obra contribui para a ação política. A experiência estética é imensurável.

A eficácia estética, segundo Rancière, é a eficácia do dissenso, não como conflito de ideias ou sentimentos (conforme debati no primeiro capítulo), mas como “conflito de vários regimes de sensorialidades” (RANCIÈRE, 2012, p. 59). O autor aproxima então a experiência estética à política: “Se a experiência estética toca a política, é porque também se define como experiência de dissenso” (RANCIÈRE, 2012, p. 60). A arte tem a ver com a política e vice-versa enquanto formas de dissenso, as quais “são operações de reconfiguração da experiência comum do sensível” (RANCIÈRE, 2012, p. 63). Em outros termos, a apropriação estética, que é o próprio dissenso, permite romper com a divisão colocada (pela lógica policial) entre aqueles que podem e não podem. “Ela define a constituição de outro corpo que já não está “adaptado” à divisão policial de lugares, funções e competências sociais” (RANCIÈRE, 2012, p. 61). Em suma, a experiência estética possibilita a instauração do dissenso e o processo de subjetivação política capaz de levar a reconfiguração dos modos de ser, ver e dizer.

Rancière afirma que a política da arte possibilita definir o domínio da arte como um domínio específico de experiência sensível¹⁶⁵. Observa ainda que ela entrelaça duas lógicas heterogêneas: a primeira é o que se pode chamar de política da estética: “o efeito, no campo político, das formas de estruturação da experiência sensível próprias a um regime da arte”

165 A política da arte “como recorte singular dos objetos da experiência comum, que funciona por si mesma, independentemente dos desejos que os artistas possam ter de servir esta ou aquela causa” (RANCIÈRE, 2012, p. 63)

(RANCIÈRE, 2012, p. 64). No regime estético, essa política significa “a constituição de espaços neutralizados, perda da destinação das obras e sua disponibilidade indiferente, encavalamento das temporalidades heterogêneas, igualdade dos sujeitos representados e anonimato daqueles a quem as obras se dirigem” (RANCIÈRE, 2012, p. 64).

Já abordei sobre os espaços neutros, bem como da igualdade dos sujeitos representados ao tratarmos da política e estética dos anônimos, e do público, que não deve ser determinado. A perda da destinação das obras e sua disponibilidade têm a ver com as finalidades sociais atribuídas à arte, as quais não cabem no modelo de eficácia estética. O autor afirma que a eficácia estética singular introduzida com a ruptura estética é a “eficácia de uma desconexão, de uma ruptura da relação entre as produções das habilidades artísticas e *dos fins sociais definidos*, entre formas sensíveis, significações que podem nelas ser lidas e efeitos que elas podem produzir” (RANCIÈRE, 2012, p. 59, grifos meus). Ou seja, rompe-se a relação entre a obra e sua finalidade da obra, uma outra forma de reafirmar que não cabe a relação entre a intenção do autor, as significações que podem ser lidas e os efeitos no público. Isso porque, no regime estético, as obras saem da rede de conexões postulada para antever efeitos – elas não estão presas a um destino predefinido.

A outra lógica da política da arte tem a ver com as estratégias dos autores/artistas e o trabalho da ficção. Esses são dois aspectos interligados. Trata-se das estratégias “que se propõem mudar os referenciais do que é visível e enunciável, mostrar o que não era visto, mostrar de outro jeito o que não era facilmente visto, correlacionar o que não estava correlacionado” (RANCIÈRE, 2012, p. 64) para realizar um trabalho de ficção, isto é, “produzir rupturas no tecido sensível das percepções e na dinâmica dos afetos” (RANCIÈRE, 2012, p. 64). A ficção aqui é entendida não no sentido comum, mas como forma de produzir dissensos. Trata-se, mais precisamente, da política da ficção. Volto a pensar, então, as políticas da escrita relacionadas às narrativas da memória em livros jornalísticos sobre a ditadura civil-militar brasileira. A análise realizada anteriormente é pautada por nessa ideia de política da escrita, isto é, como a escrita atua politicamente na produção de dissensos que possibilitam um re-arranjo na configuração estética da comunidade, na partilha do sensível.

Convém ressaltar que as três relações entre políticas da escrita e narrativas da memória observadas nos livros jornalísticos – a proximidade com a política e estética dos anônimos; da história a partir de quaisquer vestígios; a política da ficção – são interligadas e não estanques. As relações que observei indicam a presença de políticas próprias ao regime estético, mas outras relações podem ser observadas.

A partir desse estudo, retomo então os questionamentos sobre as possibilidades e potencialidades estético-política dos livros jornalísticos. Em que medida a experiência estética possibilitada pelos livros jornalísticos toca a política? Essa experiência poderia se constituir como uma experiência do dissenso? Como possibilitam uma reconfiguração da experiência comum do sensível? Em que medida possibilitam outros olhares a respeito do tema da ditadura? O que esses materiais, ao trabalhar com narrativas da memória, sinalizam? Ou ainda: de que modo o jornalismo poderia romper com a ordem social de dominação que tende a manter as hierarquias, invisibilizadora de indivíduos e grupos?

A maioria dessas questões não são possíveis de responder, visto que a eficácia estética é imensurável. Existe, pois, um *indecidível* que perpassa a recepção. Nesse sentido, mesmo que os projetos jornalísticos analisados tenham esta ou aquela intenção política ou mesmo “crítica”, nada garante que a recepção, pelo público, produza uma relação de causa e efeito com a intenção dos autores e que isso resulte em uma re-configuração da vida coletiva. Tampouco é pelo fato de abordar histórias sobre a ditadura civil-militar brasileira que esses materiais tocam a política, possibilitando uma experiência estética. Ou seja, não basta o conteúdo, é preciso observar os modos de contar as histórias.

Em se tratando de pensar um jornalismo que se propõe “crítico”, isto é, no sentido de politicamente engajado, é possível pensar a eficácia estética deste a partir da análise de Rancière sobre a chamada arte “crítica”, ou as tentativas de politização da arte. Há aí também uma questão problemática. Conforme o autor, ela se baseia em uma “boa fórmula”, cujo problema é a “pressuposição de um *continuum* sensível entre a produção de imagens, gestos ou palavras e a percepção de uma situação que empenhe pensamentos, sentimentos e ações dos espectadores” (RANCIÈRE, 2012, p. 54). Schiller, na fábula *Os bandoleiros*, fala do teatro como instituição moral, mostrou que o problema não é a “validade moral ou política da mensagem transmitida pelo dispositivo representativo” (RANCIÈRE, 2012, p. 55). Mas o próprio dispositivo. A eficácia estética não tem a ver com a transmissão de mensagens, com a oferta de ideias e modelos e contramodelos de comportamento, com o ensinar como ler representações. Tem a ver, sobretudo, como afirma Rancière, em como os corpos são distribuídos/dispostos em determinados lugares sociais (que já supõem determinadas competências e incompetências), como se dá o recorte de espaços e tempos que definem maneiras de ser. Parece-me, enfim, que tem a ver com o modo como se dão os *recortes* de real, as *escolhas*, os *roteiros* e a *montagem* que se faz destes fragmentos em um material que

é, por fim, oferecido ao público, dando-se especial atenção aos sujeitos envolvidos nesse processo, em como são apresentados.

É certo que o jornalismo possui potencialidades de promover experiências estéticas e políticas. Essas duas dimensões da experiência são indissociáveis. Pensar o jornalismo sob a perspectiva da estética é pensar nas possibilidades que os materiais jornalísticos têm de produzir novos modos de se relacionar com o mundo aos sujeitos que entram em contato com esses materiais. Pode-se dizer que a experiência estética e política possibilitada pelo jornalismo apresenta um caráter dual: é singular, pelo fato de sermos interpelados em nossa subjetividade, o que possibilita estabelecermos um laço de identificação com a realidade apresentada/relatada; e, ao mesmo tempo, é coletiva, porque permite a partilha daquilo que é de interesse comum a uma dada coletividade. Nesse sentido, o efeito estético que o jornalismo proporciona está relacionado às identificações e des-identificações dos sujeitos com os mundos possíveis que as produções jornalísticas dão a ver. Dar a ver mundos possíveis é o próprio trabalho de ficcionalização.

O jornalismo, nas suas diversas modalidades e não apenas nos livros jornalísticos, faz também referência ao mundo: ele situa personagens e fatos a partir de estruturas inteligíveis que produz, as quais não deixam de ser uma construção ficcional no sentido que temos compreendido. Nenhum fenômeno relatado corresponde tal e qual ao acontecido, visto que não é possível recuperar um acontecimento em sua totalidade, tal como ocorreu. O que o jornalismo faz é sempre re-apresentar os acontecimentos, fatos e situações em uma ordem de inteligibilidade que “joga com a combinação de diferentes tipos de rastros para propor possibilidades de pensar” (RANCIÈRE, 2009, p. 58) os fatos. É, portanto, construir histórias de mundos possíveis. Vale lembrar que junto com o regime estético moderno, é forjada uma nova racionalidade que inclui uma nova maneira de contar histórias que rompe com a barreira entre ficção e realidade. Desse modo, a ficcionalidade do real está presente em qualquer gênero que pretenda referir a realidade histórica e social, seja jornalismo, literatura ou história. Pode-se ponderar que o jornalismo é muitas vezes limitado em termos de potência estética devido às suas condições produtivas, especialmente em se tratando de *hard news*. Mesmo assim, as possibilidades continuam não sendo totalmente fechadas/determinadas por essas condições.

Construir mundos possíveis tem a ver com as formas da experiência estética e os modos da ficção que possibilitem criar “uma paisagem inédita do visível, formas novas de individualidades e conexões, ritmos diferentes de apreensão do que é dado, escalas novas”

(RANCIÈRE, 2012, p. 65). Essas formas e modos não o fazem da maneira específica da atividade política, mas elas “formam o tecido dissensual no qual se recortam as formas de construção de objetos e as possibilidades de enunciação subjetiva próprias à ação dos coletivos políticos. (RANCIÈRE, 2012, p. 65). Ou seja, constroem o terreno a partir do qual pode-se fundar um processo de subjetivação estético-política.

Um dos aspectos mais interessante em termos de experiência estética é que ela sempre terá esse caráter conjunto, e não fechado na subjetividade de alguém. Pela partilha, algo comum, como uma espécie de “sintoma”, ingressa na sensibilidade. A experiência estética consiste nessa partilha do sensível que, por sua vez, é percebido de modo diferente por cada sujeito. Há de se ressaltar, entretanto, que nem tudo é experiência estética. Ela depende das afetações, como expõe Rancière (2012, p. 62), a questão não é adquirir conhecimento da situação, mas está relacionada às “paixões” que sejam inapropriadas a certa situação, e que resulta em subversões na distribuição/disposição dos corpos. Ou seja, a questão é o modo como algo afeta o sujeito no mundo. Nesse sentido, a experiência estética acontece quando algo “diz respeito” ao sujeito, quando “toca” sua sensibilidade.

Nessa perspectiva, as possibilidades estético-políticas dos livros jornalísticos sobre a ditadura brasileira podem ser pensadas a partir da experiência de apropriação estética que se dá a partir do contato dos leitores com as referidas produções jornalísticas. Sempre há, em uma experiência de leitura a possibilidade de algo re-organizar o entendimento de mundo, re-posicionar os modos de ver, ser e dizer em relação com as temáticas tratadas nos livros. Não é possível dizer que algo é esse, pois as percepções dos sujeitos são afetadas por um conjunto de condições que são de ordem muito diversa, tendo a ver com o contexto em que esses sujeitos estão inseridos. De qualquer forma, há sempre algo de estável naquilo que se dá a ver, um comum que pode chegar a todos. Esse comum vai ser diferente para cada um por conta da subjetividade de cada pessoa, mas de um ou de outro jeito, algo se torna parte da referência da pessoa que esteve em contato com a história narrada.

Retomo a questão: que potencialidade e possibilidades estético-políticas possuem os livros jornalísticos de promover uma reconfiguração do sensível que atenuem as desigualdades, que efetive uma política dissensual? E ainda: o que esses materiais, ao trabalhar com narrativas da memória, sinalizam? Antes de tentar responder a essas questões, temos de reconhecer que tratamos de “jornalimos”. Um tipo de prática jornalística, dentre várias outras possíveis, que se dá a partir de condições de produção bastante específicas. Não é nossa intenção abordar essas condições de produção, uma vez que focamos na

apresentação dos mesmos, o que não significa desconsiderar esses aspectos.

O que pretendi abordar, contudo, tem relação com os modos de escrita e de como eles podem chegar ao leitor. Nesse sentido, procuro pensar o que as relações entre narrativas da memória e políticas da escrita sinalizam.

De certo modo, poderia se dizer que há enquadramentos de sensibilidades e afetividades quando sugerem leituras que reforçam algumas interpretações históricas sobre os sujeitos que estiveram à frente dos movimentos de resistência à ditadura civil-militar, quando, por exemplo, focalizam as histórias de pessoas que na época eram estudantes. Nos últimos anos, várias pesquisas e inclusive trabalhos jornalísticos apontam que muitos grupos sociais estiveram envolvidos diretamente no confronto ao Estado autoritário, sofrendo diretamente a violência da repressão, como, por exemplo, camponeses e indígenas.

Esperar que haja um efeito de subjetivações estético-políticas a partir do contato com as produções jornalísticas, de que os sujeitos em contato com esses materiais seriam impelidos a re-posicionar seus modos de ser, ver e dizer, transformando suas relações no mundo, é acreditar na ideia de que existe uma “boa fórmula” a ser seguida pelos autores. Aceitar que não existe esse *continuum* sensível talvez seja o primeiro passo para repensar em novos modos de fazer jornalismo.

É aí, talvez, que os livros jornalísticos sobre histórias da ditadura civil-militar podem sinalizar algo. Os modos a partir dos quais as histórias desses sujeitos são contadas, interligadas a outras histórias de vidas também afetadas direta ou indiretamente, matizam esses possíveis enquadramentos. As políticas de escrita relacionadas às narrativas da memória nos livros analisados sugerem, por fim, que a eficácia estético-política pode estar nas possibilidades de desvio que se cria com as misturas de gêneros, a incorporação de quaisquer vestígios, a atenção à presença do anônimo, na hibridação com a arte, enfim. Desse modo, as narrativas a memória em livros jornalísticos sobre a ditadura civil-militar aparecem como centelhas iluminando um passado que se faz também presente, trazendo esboços de sensibilidades e afetividades outras que podem (ou não) alcançar os leitores/espectadores.

NOTAS PARA PENSAR UM JORNALISMO CONTEMPORÂNEO

Nestes “últimos” movimentos afetivos, desenvolvo algumas notas – possíveis achados e interrogantes – a respeito da relação entre narrativas da memória e políticas da escrita em livros jornalísticos sobre a resistência à ditadura brasileira, publicados no presente contexto de rememorações públicas e criação da CNV. Procurei pensar potencialidades e possibilidades de o jornalismo gerar/promover modos outros de sentir e criar afetos, formas de re-configurar as existências e as relações no mundo sensível levando em conta lugares e processos de subjetivação estético-política. O plano foi observar a relação entre o (in)dizível e (in)visível para pensar o papel do jornalismo na vida dos sujeitos, tomando como mote a temática da ditadura.

Este estudo foi, de fato, motivado pelo desejo desta pesquisadora de entender se e como esses relatos indicam ou não pensatividades e pensabilidades acerca das histórias e do jornalismo, tendo em vista o que se tem denominado como “disputas de narrativas” ou “guerras da memória” acerca dos eventos do “passado”. Os argumentos que negam as histórias de violações da vida naquele período, ou que tentam engrandecer os anos da ditadura como um tempo de “ordem e progresso”, parecem convencer uma parcela da sociedade brasileira que ainda adere a um clima de “nostalgia”. As dificuldades de enfrentar questões e desigualdades presentes e que, é preciso reconhecer, estão no cerne da formação histórica e cultural brasileira, continuam, paulatinamente reforçadas. Não é à toa que tais manifestações provocam, por outro lado, incômodo, certo mal estar e até estupefação ou indignação ou, por outro lado ainda, certo descaso, indiferença. O interesse pelos modos de dizer e ver através dos quais o jornalismo aborda a temática ditadura, neste estudo, teve também origem na afetação causada por essas manifestações e pelo desejo de tocar nesses problemas, angústias e sofrimentos que nos constitui enquanto sujeitos inevitavelmente históricos e pertencentes a uma e/ou outra(s) comunidade(s). Encontrar maneiras outras de “lidar” com tais afetações pode ser então um dos “achados” que o panorama estético-político nos oferece para pensar o jornalismo e as existências.

Procurei esboçar, nesta tese, um mapa dos movimentos afetivos que permitiram realizar esta pesquisa valendo-me das proposições de Jacques Rancière a respeito das relações entre estética e política. O aporte teórico-filosófico deste autor pareceu-me fértil para pensar o jornalismo como discurso e narrativa que se constitui a partir de interlocuções com outros discursos e práticas, especialmente a literatura e a história. Ter no horizonte essa triangulação

interdisciplinar era (e continua!) uma das principais inquietações, visto que me pareceu inicialmente claro que falar de narrativas da memória exigia esse diálogo. Mas como relacionar o jornalismo à literatura e à história de modo a tirar proveito no estudo em Jornalismo? E, principalmente, no estudo específico das possibilidades de ação estético-política da escrita jornalística que mobiliza e constrói narrativas da memória relacionadas a histórias da ditadura? Os debates na disciplina Estudos Avançados em Estética do Jornalismo, na Pós-Graduação em Jornalismo da UFSC, foram promotores do encontro com textos de Rancière. A perspectiva da estética segundo a proposta rancieriana oferece um entendimento a respeito do novo regime de percepção da realidade que surge no século XIX, o qual é denominado pelo autor como regime de inteligibilidade e visibilidade propriamente estético. Embora o autor pouco fale sobre o jornalismo, inserindo-se suas reflexões mais no âmbito das práticas artísticas, do cinema, da história e da política, seu pensamento não se restringe a esses campos, possibilitando pensar quaisquer práticas políticas e estéticas, dentre elas o jornalismo. Considerei então essa abordagem como um caminho possível a esta pesquisa.

Por sua configuração moderna, que se institui no século XIX, o jornalismo pode ser entendido a partir do regime estético. Busquei desenvolver esse entendimento no primeiro capítulo desta tese, esboçando uma trama história e conceitual do jornalismo e da estética. Como um fenômeno tipicamente moderno, que se funda no mundo sensível, o jornalismo procurando atribuir sentidos a esse mesmo mundo que o possibilita existência, desenhando uma trajetória imbricada com o discurso literário e o discurso da ciência positivista, desenhando os limites de seu território de forma tensa e contraditória. Parece-me que, ao mesmo tempo em que se fundamenta no realismo estético, o jornalismo procura desviar-se desse imbricamento e de suas interlocuções com a arte. Vários estudos procuram mostrar os movimentos e mecanismos que, na formação histórica do jornalismo, levaram à instituição de valores e normas que, se por um lado possibilitam a formação de um *ethos* jornalístico, por outro, não deixam de reafirmar lógicas características dos regimes de inteligibilidade e visibilidade anteriores ao estético.

Vale lembrar que o regime estético não significa o desaparecimento das lógicas dos regimes anteriores – ético e mimético. De fato, a perspectiva platônica se faz presente ainda hoje, principalmente no jornalismo, quando este se prende à questão da busca da verdade e de verossimilhança com o real. Acontece que, com o realismo, inaugura-se o regime estético propriamente moderno que não apenas amplia, mas subverte os modos de contar histórias e de escrita histórica. O regime estético não significou a valorização da semelhança, mas a

destruição dos limites dentro dos quais ela operava em consonância com a ideia de representação. O jornalismo parece então seguir uma estética híbrida em que “coexistem” ou conflitam esses distintos regimes de visibilidade e inteligibilidade a partir dos quais as palavras e imagens são usadas para referir o real. Nesta tese, procurei pensar práticas jornalísticas e suportes que se apresentam não tanto regulados pela lógica ética ou mimética, mas que se propõem como mais abertas, híbridas, imbricadas com as artes, considerando esse tipo de jornalismo como potencialmente possibilitador de leituras mais complexas dos temas que aborda. Ainda neste capítulo, tentei esboçar o horizonte teórico-filosófico que guiaria o olhar que procurei lançar ao jornalismo, adentrando nas concepções e conceitos propostos por Rancière.

A noção de narrativas da memória foi explorada no segundo capítulo, considerando abordagens diversas a partir de leituras que fiz conforme a jornada no curso do doutorado. Inicialmente, procurei fazer um estudo exploratório da noção de memória, o que me trouxe dificuldades em termos de recorte teórico pela complexidade e transversalidade do conceito. A partir da leitura de textos filosóficos sobre a memória, segui para abordagens que partem de estudos e pesquisas nos campos da história, da literatura e do jornalismo. Procurei então fazer escolhas de textos e ideias que dialogassem com a perspectiva teórico-filosófica que norteia o trabalho, expondo diferentes estudos sobre as narrativas da memória. Especialmente a partir desse percurso de estudo, assumi considerar as narrativas da memória em livros jornalísticos sobre histórias da ditadura brasileira como ficções documentais, isto é, poéticas, enquanto testemunhos possíveis do passado. Essas ficções são construídas a partir de fragmentos diversos de experiências e existências que são comumente tomadas como “insignificantes”. É importante ressaltar que a pesquisa se apoia em uma concepção de ficção que se distancia do modo como comumente é compreendida, entendendo-a não associada a dicotomias tais como ficção/realidade, mas como inerente àquilo que entendemos como real. Como afirma Rancière (2012, p. 74):

Não há real em si, mas configurações daquilo que é dado como nosso real, como o objeto de nossas percepções, de nossos pensamentos e de nossas intervenções. O real é sempre objeto de uma ficção, ou seja, de uma construção do espaço no qual se entrelaçam o visível, o dizível e o factível. É a ficção dominante, a ficção consensual, que nega seu caráter de ficção fazendo-se passar por realidade e traçando uma linha de divisão simples entre o domínio desse real e o das representações e aparências, opiniões e utopias.

Tendo como foco de questionamento potencialidades de livros jornalísticos sobre histórias da ditadura em estimular subjetivações estético-políticas, fiz uma análise com intuito de reconhecer como se dá a relação entre narrativas da memória e políticas da estética a partir da leitura desses materiais. De modo específico, procurei observar modos pelos quais os relatos mobilizam e elaboram narrativas da memória que poderiam atuar na reconfiguração da partilha do sensível, conferindo inteligibilidade a sensibilidades e afetividades outras, possibilidades de re-posicionamentos de olhares e percepções relacionadas ao tema da ditadura. A partir da análise foi possível observar que a relação pode se dar: 1) como aproximação com a política e a estética do anônimo a partir das múltiplas vozes partícipes tanto dos eventos contados quanto das histórias contadas; 2) pelas histórias feitas de quaisquer vestígios, tomados em sua potencialidade histórica; 3) pela política da ficção a partir de afetividades e das metáforas da memória que os livros sugerem. A partir de cada relação se desdobram então notações sobre modos do (in)dizível e do (in)visível que foram, nesta caminhada, possíveis de observar.

A política e a estética do anônimo referem-se à presença-ausência de sujeitos que envolvem movimentos de conversão de sua condição social de anonimato em subjetivações políticas e de outra transformação que abrange a dimensão estética. Penso que a política da escrita se relaciona com as narrativas de memórias nos livros jornalísticos sobre a ditadura por uma proximidade com a política e a estética do anônimo, visto que pode possibilitar a percepção dos sujeitos narradores como partícipes das histórias da resistência e mesmo da própria narrativa proposta nos livros. As múltiplas vozes que emergem nos relatos seriam um indício de co-participação e co-criação. A presença do anônimo nas narrativas construídas nos livros jornalísticos indica a possibilidade de pensá-los como ficções documentais próprias do regime estético. Sensibilidades e afetividades outras poderiam ser estimuladas, talvez, pela percepção de que as histórias da ditadura são compostas por esses anônimos em sua condição social, mas cuja “aparição” no relato não os tira necessariamente do anonimato. A consistência do anônimo é sua própria ausência.

A segunda relação possível entre as narrativas da memória e políticas de escrita nos livros jornalísticos é a da possibilidade de contar histórias a partir de quaisquer vestígios, isto é, vestígios visto como monumentos, tecidos do sensível constituídos de potência histórica. Como afirma Rancière (2018, p. 26), “o monumento é aquilo que fala sem palavras, aquilo que nos educa sem a intenção de educar, aquilo que carrega a memória pelo fato mesmo de só ter se preocupado com o seu presente”. Esses vestígios indeterminados estão, por exemplo,

nos bilhetes, nos diários da prisão, nas cartas, nos recortes de jornais, na fotografia do álbum de família etc. O que se dá aí é o que Rancière define como “pacto com o insignificante” (2018, p. 24), o que permite considerar o pequeno e o banal cotidiano, os pequenos aspectos da vida ordinária como matéria de significação.

A política da escrita pode ser relacionada às narrativas da memória nos livros jornalísticos ainda por meio da política da ficção que permite tratar a história enquanto ficção poética da era estética. Essas narrativas são construídas, pois, de modos bastante diversos de um simples ordenamento de ações em uma sequência linear. Mostram que não há como contar os fatos “tal como ocorrem”, porque há muitos elementos para se considerar. O próprio contar é um revirar escombros, passar por entre ruínas para então ver o que sobra a ser narrado. Nesse processo, incluem-se as “insignificâncias”, o que dizem das existências e tudo que as envolve. Nos livros jornalísticos analisados, esse é o espaço das sensações experimentadas pelas pessoas comuns envolvidas nas histórias contadas, suas ações e afetividades. Ao contar as histórias da ditadura civil-militar, essas “insignificâncias”, como *restos* deixados à margem da história, são consideradas em sua potencialidade histórica. As existências silenciadas podem então não mais aparecer como pontos obscuros em cenas do passado, mas vidas que também estiveram e estão presentes no mundo sensível. É possível pensar ainda os livros jornalísticos como metáforas da memória, pois ao contar histórias de vida e de morte de militantes que atuaram na resistência à ditadura civil-militar, eles produzem rupturas com os silenciamentos que envolvem geralmente essas existências, criando-lhes um espaço possível onde elas podem ser percebidas, onde suas memórias possam ser preservadas e suas histórias acessadas. As narrativas da memória propostas pelos livros jornalísticos possibilitam então avaliar essas vidas transformadas em ícones da resistência, e ainda um balanço do que foi a ditadura civil militar. Por intermédio do mundo possível para a vida dos personagens biografados torna-se possível avaliar a própria história da ditadura civil-militar no Brasil.

Como debati ao final das análises, a potencialidade e as possibilidades dos livros jornalísticos estimularem subjetivações estético-políticas que re-configuram modos de ver e perceber o mundo sensível está relacionada ao problema da eficácia estética dessas produções. Retomei então a discussão sobre políticas da estética jornalística. Já no capítulo um, inferi o entendimento de que a política da estética jornalística se constitui imbricado com a arte. O jornalismo é prática estética, podendo ser tomado como uma prática artística e política quando suas produções realizam uma “maneira de fazer” que intervém na distribuição dos corpos em lugares e ocupações, na relação entre visibilidades e invisibilidades. Mas isso basta para falar

em “política da estética jornalística”? Acredito que aqui lançam-se questões para futuras pesquisas. Como se estrutura uma política da estética jornalística? Que outras lógicas fariam parte de uma política da estética jornalística diferentes das lógicas que operam na política da arte? Sendo a política uma atividade fundamental à instituição da democracia, poderíamos questionar: há democracia no jornalismo?

Ressalto que não procurei pensar uma política da estética jornalística, embora tenha considerado o domínio do jornalismo como lugar de experiência sensível relacionada às produções jornalísticas. Quando propus pensar a política da escrita no jornalismo focalizei nas estratégias dos autores que poderiam dialogar com a política da ficção. O movimento foi o de pensar em que medida tais produções possibilitam a produção de dissensos, isto é, processos de subjetivação estético-política.

Retomando essas questões da eficácia estética, observei que não é possível respondê-las. Além da eficácia estética ser algo imensurável, existe um *indecidível* que perpassa a recepção. A ponderação que procurei fazer então foi de que mesmo que os projetos jornalísticos analisados tenham esta ou aquela intenção política ou mesmo “crítica”, nada garante que a recepção, pelo público, produza uma relação de causa e efeito com a intenção dos autores e que isso resulte em uma re-configuração da vida coletiva. Tampouco é pelo fato de abordar histórias sobre a ditadura civil-militar brasileira que esses materiais tocam a política, possibilitando uma experiência estética. Ou seja, não basta o conteúdo, é preciso observar os modos de contar as histórias. Cabe dizer ainda que aceitar que não existe um *continuum* sensível entre as intenções dos jornalistas, as significações sugeridas pelas produções jornalísticas e os efeitos que são produzidos a partir do contato do público com esses materiais, talvez seja o primeiro passo para repensar em novos modos de fazer jornalismo.

No que diz respeito às três relações entre políticas da escrita e narrativas da memória observadas nos livros jornalísticos analisados – a proximidade com a política e estética dos anônimos; da história a partir de quaisquer vestígios; a política da ficção –, vale lembrar que elas são interligadas e não estanques. Além disso, as relações que observei indicam a presença de políticas próprias ao regime estético, mas outras relações podem ser observadas.

Por fim, salientei aspectos que, a meu ver, os livros jornalísticos sobre histórias da ditadura civil-militar analisados na tese podem sinalizar ao jornalismo. Destaco que são histórias de anônimos, pessoas desconhecidas da maioria da população brasileira, vidas que por décadas estiveram e talvez continuem praticamente apagadas da história brasileira, nas

sombras e no silenciamento promovidos, especialmente, pelas políticas de esquecimento impostas no período de transição, a partir de instrumentos como a Lei da Anistia. Essas políticas não foram totalmente suplantadas pelos governos posteriores, mesmo com a realização da Comissão Nacional da Verdade. É possível encontrar os rastros e vestígios dessas histórias, como bem mostram os livros; eles são muitos e estão aí para serem mobilizados em outras histórias, outros horizontes de mundo.

Destaco também a potencialidade estético-política contida em um fazer jornalístico que se dá em interlocução com as artes. Em tempos em que a ciência ganha evidência em seus esforços para responder às necessidades humanas e ao mesmo tempo é tão vilipendiada, vale refletir, parafraseando Medina (2006), sobre a importância de se flagrar a incompletude dos saberes especializados e atentar para os riscos que a fragmentação e a dogmatização de certas verdades, princípios e leis representam.

De fato não é possível “resgatar” o passado, mas, a partir de vestígios e rastros que se pode encontrar em meio às ruínas há sempre possibilidades de se elaborar novas paisagens que possibilitem ver o mundo de outra maneira, articulando passado, presente e futuro. Como afirmou Walter Benjamin (2012, p. 243) em suas famosas teses *Sobre o conceito de história*, “articular historicamente o passado não significa conhecê-lo ‘tal como ele de fato foi’. Significa apropriar-se de uma recordação tal como ela lampeja no momento de um perigo”. Pode ser que esses “pedaços” de passado sejam buscados contra o perigo do esquecimento, para fazer justiça à história e à memória daqueles que atuaram contra o arbítrio. Mas pode ser também que o presente esteja a nos exigir ser contemporâneo, no sentido expresso por Friedrich Nietzsche (2015) em sua *II Consideração Intempestiva sobre a utilidade e os inconvenientes da História para a vida*. O filósofo alemão procurou demarcar sua tomada de uma posição em relação ao presente, procurando compreender o que considerava um problema, isto é, a cultura histórica que marcava sua época, denominado por ele como “febre historicista” (NIETZSCHE, 2015, p. 48). A exigência de “atualidade” expressa por Nietzsche se dá, conforme expõe Giorgio Agamben (2009), numa desconexão e numa dissociação:

Pertence verdadeiramente ao seu tempo, é verdadeiramente contemporâneo, aquele que não coincide perfeitamente com este, nem está adequado às suas pretensões e é, portanto, nesse sentido, inatual; mas, exatamente por isso, exatamente através desse deslocamento, e desse anacronismo, ele é capaz, mais do que os outros, de perceber e apreender o seu tempo (AGAMBEN, 2009, p. 58-59).

No ensaio escrito em 1874, Nietzsche fez uma crítica ao historicismo, buscando investigar se o sentido histórico pode significar uma positividade para a vida ou se ele é carente de valor para a vida (SOBRINHO, 2015). O critério levado em conta pelo filósofo alemão na avaliação da história dominante em sua época era essencialmente a vida. Nietzsche (2015) considerou que os estudos históricos não devem ser puro trabalho de conhecimento, como a legitimar uma cultura passada, mas que a busca do passado deve ser motivada na construção de um futuro, na afirmação da vida. Tanto Nietzsche quanto Benjamin, cada um a seu modo, foram críticos à história predominante em sua época. Nossa época não é a mesma vivida por esses pensadores, mas muito de suas reflexões são válidas até hoje e influenciam o pensamento contemporâneo, sendo fundamentais para pensarmos o presente. Presente este que, especialmente no Brasil, parece encerrado cada vez mais numa lógica embrutecedora, que não só estabelece hierarquias sociais, aprofundando desigualdades, como se propõe a negar fatos históricos suficientemente documentados. Certamente que somos contemporâneos em relação ao nosso tempo no sentido cronológico, pois nele estamos inseridos e não há como fugir do tempo em que vivemos. Mas é preciso pensar o contemporâneo como um conceito e, talvez, como uma atitude.

Como afirma Agamben (2009), ser contemporâneo não significa viver em outro tempo, tal como os nostálgicos que vivem do passado, mas estabelecer uma relação singular com o tempo em que se vive, aderindo a este e ao mesmo passo tomando dele distâncias. A contemporaneidade, na perspectiva de Nietzsche, é essa relação com o tempo – um aderir através de uma dissociação e um anacronismo (AGAMBEN, 2009). Agamben oferece uma segunda definição de contemporaneidade:

[...] contemporâneo é aquele que mantém fixo o olhar no seu tempo, para nele perceber não as luzes, mas o escuro. Todos os tempos são, para quem deles experimenta contemporaneidade, obscuros. Contemporâneo é, justamente, aquele que saber ver essa obscuridade, que é capaz de escrever mergulhando a pena nas trevas do presente. (AGAMBEN, 2009, p. 62-63).

O escuro de que fala o autor, não é a simples ausência da luz, mas o resultado da atividade das células periféricas da retina, um produto da retina. Logo, ser contemporâneo, implica um modo de ver particular que equivale “a neutralizar as luzes que provêm da época para descobrir suas trevas, o seu escuro especial, que não é, no entanto, separável daquelas luzes” (AGAMBEN, 2009, p. 63). O que são as luzes? O que são as trevas? O escuro do tempo interpela o contemporâneo, que, por outro lado, é raro: “ser contemporâneo é, antes de

tudo, uma questão de coragem: porque significa ser capaz não apenas de manter fixo o olhar no escuro da época, mas também de perceber nesse escuro uma luz que, dirigida para nós, distancia-se infinitamente de nós” (AGAMBEN, 2009, p. 65). O compromisso com o contemporâneo não tem ainda, lugar simplesmente no tempo cronológico, sendo algo que urge dentro deste e o transforma. Ser contemporâneo, por fim, significa uma relação especial com o passado e com a heterogeneidade do tempo, colocando o passado em relação com outros tempos. Ser contemporâneo é, nessa divisão e interpolação do tempo, ler de modo inédito a história e de “citá-la não por uma necessidade que provém do próprio arbítrio, mas

É como se aquela luz, que é o escuro do presente, projetasse a sua sombra sobre o passado e, este, tocado por esse fecho de sombra, adquirisse a capacidade de responder às trevas do agora. É algo do gênero que devia ter em mente Michel Foucault quando escrevia que as suas perquirições históricas sobre o passado são apenas a *sobra* trazida pela sua interrogação teórica do presente. E Walter Benjamin, quando escrevia que o índice histórico contido nas imagens do passado mostra que estas alcançaram sua legibilidade socialmente num determinado momento da sua história. É da nossa *capacidade de dar ouvidos e essa exigência e àquela sombra*, de ser *compromisso* não apenas do nosso século e do “agora”, mas *também das suas figuras nos textos e nos documentos do passado* [...] (AGAMBEN, 2009, p. 72-73, grifos meus).

Para ser contemporâneo, portanto, é preciso esse enfrentamento com a história, com os sentidos da história e o que se vincula documentos do passado. Não há como ler o presente, a espessura do contemporâneo, sem levar em conta o passado. Mas, na maioria das vezes, não é o enfrentamento que interessa, e sim o resultado, os “excessos”, aquilo que parece “sobrar”, fragmentos que podem contribuir então para a construção de um futuro.

Nesse sentido, ser contemporâneo, em jornalismo, implica considerar outros momentos da história e relacioná-las com o presente, tornando visível as conexões entre as histórias de vida silenciadas, ontem e hoje, pela violência da lógica da dominação, tais como as atingidas por ditaduras. Talvez seja isso, afinal, o que as poéticas da memória apresentadas nos livros jornalísticos aqui observados podem sugerir. Sozinhos, esses livros não dão conta de indicar tudo que poderia ser considerado para um jornalismo contemporâneo. Todavia, eles indicam *possibilidades de compor histórias como narrativas da memória* trabalhadas, sobretudo, com afetos. Isso possibilitou composições em que os sujeitos aparecem não reforçando ideias de vitimização, mas percepções de que eram partícipes dos acontecimentos. *A voz do anônimo, os vestígios quaisquer* do mundo sensível e uma *escrita transmutada pela ficção* podem ser então elementos fundamentais de um jornalismo que se queira contemporâneo. Talvez assim seja possível vislumbrar a formação de um “tecido dissensual”

a partir do qual formas inúmeras podem ser recortadas para impulsionar experiências estéticas e processos de subjetivações políticas capazes de re-configurar a partilha do sensível.

Lembro, enfim, que os interesses desta jornada envolveram um desejo: quisera eu poder contribuir com mais questões do que respostas. Certamente outros olhares e interrogações podem ser lançados às questões sensíveis aqui observadas e achados inúmeros outros podem surgir. Que outras existências e outros olhares sejam lançados a essas temáticas sensíveis ao jornalismo e a todos nós, enfim. Esta caminhada foi também, de modo particular, uma possibilidade de descobertas outras, de modos diversos de pensar, olhar, sentir. Uma experiência de autoconhecimento, novas percepções, afetividades e sensibilidades outras a respeito do jornalismo, da ditadura, das memórias e da própria vida.

REFERÊNCIAS

- AARÃO REIS, Daniel; RIDENTI, Marcelo; SÁ MOTTA, Rodrigo Patto (Org.). **A ditadura que mudou o Brasil: 50 anos do golpe de 1964**. Rio de Janeiro: Zahar, 2014.
- AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo? e outros ensaios**. Chapecó, SC: Argos, 2009. 92 p.
- ALMEIDA, Criméia Schmidt. **Dossiê ditadura: mortos e desaparecidos políticos no Brasil (1964-1985)**. 2. ed. rev., ampl. e atual. São Paulo: IEVE/Imprensa Oficial, 2009. 767 p.
- ARFUCH, Leonor. **Memoria y autobiografía: exploraciones en los límites**. 1. ed. Buenos Aires : Fondo de Cultura Económica, 2013.
- ARFUCH, Leonor. **O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea**. Trad. Paloma Vidal. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010. 370 p.
- ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução de Antônio Carvalho. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1959.
- ASSMANN, Aleida. **Espaços da Recordação: formas e transformações da memória cultural**. Trad. Paulo Soethe. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2012.
- BARBOSA, Marialva C. Jornalistas, senhores da memória?. In: XXVII Congresso da Intercom, 2004, Porto Alegre. **Anais...** . Porto Alegre: PUC-RS e Intercom, 2004.
- BARBOSA, Marialva C. Senhores da memória. **Intercom** – Revista Brasileira de Comunicação, São Paulo, v. XVIII, n. 2, pp. 84-101, jul./dez. 1995.
- BARBOSA, Marialva. **História cultural da imprensa: Brasil 1900-2000**. Mauad X, 2007a.
- BARBOSA, Marialva C. **Percursos do olhar: comunicação, narrativa e memória**. Niterói: EdUFF, 2007b.
- BARBOSA, Marialva C.; RIBEIRO, Ana Paula Goulart. Comunicação e história: um entre-lugar. In: BARBOSA, Marialva Carlos; RIBEIRO, Ana Paula Goulart (Orgs). **Comunicação e história: partilhas teóricas**. Florianópolis, Insular, 2011. pp. 9-28.
- BASTIN, Gilles; RINGOOT, Roselyne. “Os livros de jornalistas: uma virada autoral no jornalismo?” In: MOURA, Dione Oliveira; PEREIRA, Fábio Henrique; ARGHIRNI, Zélia Leal **Mudanças e permanências no jornalismo**. Florianópolis: Insular, 2015. pp. 193-215.
- BAUER, Caroline Silveira. **Como será o passado?** História, Historiadores e a Comissão Nacional da Verdade. Jundiaí, SP: Paco, 2017. 236 p.
- BENJAMIN, Walter. **Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo**. (Obras Escolhidas v. III). São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito da história. In: **Magia e técnica, arte e política**. Tradução Sérgio Rouanet. 8. ed. rev. São Paulo: Brasiliense, 2012. pp. 241-252.

BENJAMIN, Walter. Paris, a capital do século XIX <Exposé de 1935> In.: BENJAMIN, Walter. **Passagens**. Belo Horizonte: Editoria UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2007. pp. 39-51.

BENJAMIN, Walter. **Passagens**. Tradução do alemão: Irene Aron; tradução do Francês: Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018. (V. I, II e III).

BERGER, Christa. Proliferação da memória – A questão do reavivamento do passado pela imprensa. In: BRAGANÇA, Aníbal; MOREIRA, Sonia Virginia (orgs). **Comunicação, acontecimento e memória**. São Paulo: Intercom, 2005, pp. 60-69.

BIRD, S. Elizabeth; DARDENNE, Robert W. “Rethinking News and Myth as Storytelling”. In: WAL-JORGENSEN, Karin; HANITZSCH, Thomas. **The handbook of journalism studies**. New York: Rotledge, 2009. pp. 205-217.

BIROLI, Flávia. O jornalismo como gestor de consensos: limites do conflito na política e na mídia. XXI Encontro Anual da Compós, Universidade Federal de Juiz de Fora, 12 a 15 de junho de 2012. **Anais...** São Paulo: COMPOS, 2012.

BOLLE, Willi. “Um painel com milhares de lâmpadas”: metrópole & megacidade. In: BENJAMIN, Walter. **Passagens**. V. III. Tradução do alemão: Irene Aron; tradução do Francês: Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018. pp. 1707-1746.

BOSI, Ecléa. **Memória e Sociedade: Lembrança de velhos**. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

BOURDIEU, Pierre. A ilusão biográfica (1986). In: AMADO, Janaína; FERREIRA, Marieta de Moraes (Orgs.). **Usos e abusos da história oral**. 8. ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006. pp. 183-191.

BRASIL. Comissão Nacional da Verdade. **Relatório / Comissão Nacional da Verdade**. V. 1. Brasília: CNV, 2014a. 976 p.

BRASIL. Comissão Nacional da Verdade. **Relatório / Comissão Nacional da Verdade**. V. 2. Brasília: CNV, 2014b. 416 p.

BRASIL. Comissão Nacional da Verdade. **Relatório / Comissão Nacional da Verdade**. V. 3. Recurso eletrônico. Brasília: CNV, 2014c. 1996 p.

BRASIL. Secretaria Especial dos Direitos Humanos. Comissão Especial sobre Mortos e Desaparecidos Políticos. **Direito à verdade e à memória: Comissão Especial sobre Mortos e Desaparecidos Políticos**. Brasília: Secretaria Especial dos Direitos Humanos, 2007. 400 p.

BRITO, Ana Paula F.; FERREIRA, Maria L. M. Políticas de memória, o direito e a história nas reivindicações memoriais contemporâneas. In: **Congresso Internacional Interdisciplinar em Sociais e Humanidades**. Niterói RJ: ANINTER-SH/ PPGSD-UFF, 03 a 06 de Setembro de 2012.

BRUCK, Mozahir S. **Biografias e literatura: entre a ilusão biográfica e a crença na reposição do real**. Belo Horizonte: Veredas & Cenários, 2009. 219 p.

BUITONI, Dulcília H. Schroeder. **Jornalismo**: o tecido e o acontecido. **Revista USP**, n. 6, jun.-ago., pp. 175-182, 1990.

BULHÕES, Marcelo. **Jornalismo e literatura em convergência**. São Paulo: Ática, 2007. 216 p.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade**: estudos de teoria e história literária. 5 ed. rev. São Paulo: Editora Nacional, 1976.

CASTRO, Gustavo de; GALENO, Alex. **Jornalismo e literatura**: a sedução da palavra. 2. Ed. São Paulo: Escritoras Editora, 2005.

CHALABY, Jean K. O Jornalismo como invenção anglo-americana: comparação entre o desenvolvimento do jornalismo francês e anglo-americano (1830-1920). **Media e Jornalismo**, 2003, pp. 29-50. [Publicado no *European Journal of Communication*, v. II, n. 3, 1996. Traduzido e republicado em M&J com a permissão do autor].

CHALABY, Jean K. **The invention of journalism**. London: Macmillan; New York: St. Martin's Press, 1998.

COELHO, Maria José H.; ROTTA, Vera (Org.). **Caravanas da anistia**: o Brasil pede perdão. Brasília, DF: Ministério da Justiça; Florianópolis: Comunicação, Estudos e Consultoria, 2012. 340 p.

COSSON, Rildo. Romance-reportagem: o império contaminado. In: CASTRO, Gustavo de; GALENO, Alex. **Jornalismo e literatura**: a sedução da palavra. 2. Ed. São Paulo: Escritoras Editora, 2005. pp. 57-70.

COSTA, Cristiane. **Pena de Aluguel**: escritores jornalistas no Brasil 1904-2004. SP: Companhia das Letras, 2005.

COSTA, Edwaldo. **Mea culpa**: O Globo e a ditadura militar. Florianópolis: Insular, 2015. 288 p.

CULLER, Jonathan. **Teoria literária**: uma introdução. Trad. Sandra Vasconcelos. São Paulo: Beca Produções Culturais Ltda., 1999.

DIAS, André Bonsanto. **O presente da memória**: usos do passado e as (re)construções de identidade da *Folha de S.Paulo*, entre o “golpe de 1964” e a “ditabrandia”. Jundiaí, Paco Editorial: 2014. 232 p.

DOSSE, François. **O desafio biográfico**: escrever uma vida. Tradução Gilson César Cardoso de Souza. 2. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2015.

DUNKER, Christian. Subjetividade em tempos de pós-verdade. In: DUNKER, Christian et. all. **Ética e pós-verdade**. Porto Alegre: Dublinense, 2017. pp. 9-41.

EAGLETON, Terry. Introdução. Particulares livres. In: **A Ideologia da Estética**. Trad. Mauro Sá Rego Costa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor Ltda, 1993. pp. 7-28.

EAGLETON, Terry. O que é literatura? In: **Teoria literária**: uma introdução. Tradução Waltensir Dutra. 6. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006. pp.1-24.

FERREIRA, Carlos Rogé. **Literatura e Jornalismo, práticas políticas**: discurso e contradiscursos, o Novo Jornalismo, o romance-reportagem e os livros-reportagem. São Paulo: Edusp, 2003.

FERREIRA, Jorge; GOMES, Angela de Castro. **1964**. O golpe que derrubou um presidente, pôs fim ao regime democrático e instituiu a ditadura no Brasil. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2014.

FERREIRA, Maria L. M. Políticas da memória e políticas do esquecimento. **Aurora**, Revista de arte, mídia e política, n. 10, São Paulo, pp. 102-118, 2011.

FERREIRA, Marieta de Moraes; AMADO, Janaína (Orgs.). **Usos e Abusos da História Oral**. 8. ed. Rio de Janeiro: FGV, 2006.

FIGUEIREDO, Eurídice. **A literatura como arquivo da ditadura brasileira**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2017.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. O preço de uma reconciliação extorquida. In: TELES, Edson; SAFATLE, Vladimir (Orgs.). **O que resta da ditadura**: a exceção brasileira. São Paulo: Boitempo, 2010. pp. 187-186.

GALVÃO, Walnice Nogueira. A voga do biografismo nativo. In: **Estudos Avançados**, São Paulo, v.19, n. 55, pp. 350-366, set./dez. 2005.

GONDAR, Jô. Cinco proposições sobre memória social. In: DODEBEI, V., FARIAS, F. R., GONDAR, Jô (Orgs.). **Por que memória social? Edição especial da Revista Morpheus**, Estudos interdisciplinares em memória social, v. 9, n. 15. Rio de Janeiro: Híbrida, 2016. pp. 19-40.

GUSMÃO, Luís de. **O fetichismo do conceito**: limites do conhecimento teórico na investigação social. Rio de Janeiro: Topbooks, 2012.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. Trad. Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro, 2003. 224 p.

HALLIN, Daniel; MANCINI, Paolo. **Sistema de Media**: Estudo Comparativo – Três modelos de Comunicação e Política. Lisboa: Livros Horizonte, 2010. pp. 259-313.

HARTLEY, John. Jornalismo e modernidade. In: HARTLEY, John. **Popular Reality**: Journalism, Modernity, Popular Culture. London: Arnold, 1996. pp. 31-76.

HERSCHMANN, Micael; PEREIRA, Carlos Alberto M. O boom da biografia e do biográfico na cultura contemporânea. In: SCHOLLHAMMER, Karl Erik; KRIEGER OLINTO, Heidrun (Orgs.). **Literatura e Mídia**. Rio de Janeiro: PUC-RJ/Loyola, 2002. pp. 76-90.

HUYSSSEN, Andreas. **Culturas do passado-presente**: modernismos, artes visuais, políticas de memória. Rio de Janeiro: Contraponto; Museu de Arte do Rio, 2014.

HUYSSSEN, Andreas. **Seduzidos pela memória**: arquitetura, monumentos, mídia. 2. ed. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004.

KANT, Immanuel. Analítica da faculdade de juízo estética. In.: KANT, Immanuel. **Crítica da faculdade do juízo**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1993. pp. 47-58.

KANT, Immanuel. Primeiro livro - Analítica do belo. In: KANT, Immanuel. **Crítica da faculdade de julgar**. Tradução de Fernando Costa Mattos. - Petrópolis, RJ: Vozes; Bragança Paulista, SP : Editora Universitária São Francisco, 2016. pp. 100-141.

KOSELLECK, Reinhart. Modernidade. In: KOSELLECK, Reinhart. **Futuro Passado: contribuição à semântica dos tempos históricos**. Tradução Wilma Patrícia Maas, Carlos Almeida Pereira. Rio de Janeiro: Contraponto: Ed. PUC-Rio, 2006. pp. 267-303.

KUCINSKI, Bernardo. **Jornalistas e Revolucionários**. Nos tempos da imprensa alternativa. 2. ed., rev. e ampl. São Paulo: Edusp, 2001.

LE GOFF, Jacques. **História e memória**. 5. ed. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2003.

LEJEUNE, Philippe. Um “jê” de pistas. In: LEJEUNE, Philippe. **Écrire sa vie: du pacte au patrimoine autobiographique**. Paris: Mauconduit, 2015. pp. 11-25.

LEJEUNE, Philippe. **O pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

LEVI, Giovanni. Usos da biografia. In: AMADO, Janaína; FERREIRA, Marieta de Moraes (Org.). **Usos e abusos da história oral**. RJ: Fundação Getúlio Vargas, 1996, pp. 167-182.

LIMA, Alceu Amoroso. **O jornalismo como gênero literário**. Ensaios VIII. 2. Ed. Rio de Janeiro: Agir Editora, 1969.

LÖWY, Michael. **Romantismo e messianismo: ensaios sobre Lukács e Walter Benjamin**. Trad. Myriam Vera Baptista e Magdalena Pizante Baptista, 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2012. 213 p.

LÖWY, Michael. **Walter Benjamin: aviso de incêndio**. Uma leitura das teses “Sobre o conceito de história”. Tradução Wanda Nogueira Caldeira Brandt, [tradução das teses] Jeanne Marie Gagnebin, Marcos Lutz Müller. São Paulo: Boitempo, 2005. 160 p.

MAIA, Marta R.; LELO, Thales V. O potencial crítico das narrativas jornalísticas sobre o período ditatorial no Brasil. **Brazilian Journalism Research** (Online), v. 11, pp. 128-145, 2015.

MAIA, Marta R.. Jornalismo biográfico. **Suplemento literário de Minas Gerais: Especial Biografias**. Fórum das letras de Ouro Preto. Belo Horizonte: Secretaria de Estado de Cultura de Minas Gerais, Maio/2010. (Edição Especial). pp. 18-19.

MALCOLM, Janet. **Sylvia Plath, Ted Hughes e os limites da biografia**. Tradução Sergio Flaksman. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

MALPAS, James. **Realismo**. Tradução Cristina Fino. 2. Ed. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2001. 80 p.

MARQUES, Ângela Cristina S.; PRADO, Marco Aurélio M.. **Diálogos e dissidências: Michel Foucault e Jacques Rancière**. Curitiba: Appris editora, 2018. 185 p.

MARROCO, Beatriz. Giro autoral no “livro de repórter”. **Galaxia** (São Paulo, online), ISSN 1982-2553, n. 37, pp. 66-79, jan-abr. 2018. <http://dx.doi.org/10.1590/1982-2554134151>

MARTINS, Jaqueline Lemos. **O autor e o narrador nas tessituras da reportagem**. Tese (Doutorado) [Escola de Comunicações e Artes – Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação]. 267 p. Universidade de São Paulo: 2016.

MAUES, Flamarion. Livros, editoras e oposição à ditadura. **Estudos avançados** [online], v. 28, n. 80, pp. 91-104, 2014. ISSN 0103-4014. <http://dx.doi.org/10.1590/S0103-40142014000100009>

MAUÉS, Flamarion. Os livros de denúncia da tortura após o golpe de 1964. **Cadernos Cedem**, v. 2, n. 1, São Paulo, 2011.

MEDINA, Cremilda. **A arte de tecer o presente**: narrativa e cotidiano. São Paulo: Summus, 2003.

MEDINA, Cremilda. **Atravessagem**: reflexos e reflexões na memória de repórter. São Paulo: Summus, 2014.

MEDINA, Cremilda. Narrativas da Contemporaneidade, caos e diálogo social. In: MEDINA, Cremilda; GREGO, Milton (Org.). **Caminhos do saber plural**: dez anos de trajetória. São Paulo: ECA, USP, 1999. pp. 24-36.

MEDINA, Cremilda. **Ciência e jornalismo**: da herança positivista ao diálogo dos afetos. São Paulo: Summus, 2008.

MEDINA, Cremilda. **Povo e Personagem**. Canoas: Ed. ULBRA, 1996.

MEDINA, Cremilda. **O signo da relação**: comunicação e pedagogia dos afetos. São Paulo: Paulus, 2006.

MEDINA, Cremilda; LEANDRO, Paulo Roberto. **A arte de tecer o presente**: jornalismo interpretativo. São Paulo: Média, 1973.

MEYER, Marlyse. Voláteis e versáteis. De variedades e folhetins se fez a chronica. In: CANDIDO, Antonio et al. **A crônica**: o gênero, suas fixações e suas transformações no Brasil. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, Rio de Janeiro: Fundação Casa Rui Barbosa, 1992, pp. 93-133 .

MEYERS, Oren. “Memory in Journalism and the Memory of Journalism: Israeli Journalists and the Constructed Legacy of Haolam Hazeh”. In: **Journal of Communication**, n. 57, pp. 719-738, 2007.

MERLINO, Tatiana; OJEDA, Igor (Orgs.). **Direito à memória e à verdade**: Luta, substantivo feminino. São Paulo: Editora Caros Amigos, 2010.

MIRANDA, Wander Melo. **Corpos escritos**. 2. ed. São Paulo: EDUSP, 2009.

MONTIPÓ, Criselli; OLIVEIRA, Cândida; MOSER, Magali. Mulheres jornalistas e ditadura civil-militar no Brasil. **Revista Extraprensa**, v. 12, n. 2, p. 7-29, 2019.
<https://doi.org/10.11606/extraprensa2019.157709>

MORICEAU, Jean-Luc. Prefácio. In: MARQUES, Ângela Cristina Salgueiro; PRADO, Marco Aurélio Máximo. **Diálogos e dissidências**: Michel Foucault e Jacques Rancière. Curitiba: Appris editora, 2018. (n. p.).

MOTTA, Luiz Gonzaga. Jornalismo e configuração narrativa da história do presente. **Contracampo** (UFF), Rio de Janeiro, v. 12, n.1, pp. 23-49, 2005.

MOTTA, Luiz Gonzaga. Narrativas jornalísticas e conhecimento do mundo: representação, apresentação ou experimentação da realidade? In: PEREIRA, Fábio Henrique; MOURA, Dione Oliveira; ADGHIRNI, Zélia Leal (Orgs.). **Jornalismo e sociedade**: teorias e metodologias, 2012. pp. 219-241.

MUNIZ, Fernando. “Platão contra a arte”. In: HADDOCK-LOBO, R. (Org). **Os filósofos e a arte**. Rio de Janeiro: Rocco, 2010. pp. 15-42.

NEVEU, Érik. **Sociologia do jornalismo**. Edições Loyola, 2006.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhem. II Consideração Intempestiva sobre a utilidade e os inconvenientes da História para a vida. In: NIETZSCHE, Friedrich Wilhem. **Escritos sobre história**. Tradução Noéli Correia de Melo. São Paulo: Folha de S.Paulo, 2015, p. 47-118.

OLICK, Jeffrey K. ‘Collective memory’: A memoir and prospect, **Memory Studies**, Los Angeles, London, New Delhi and Singapore, Vol 1(1): 19-25, 2007.

OLINTO, Antonio. **Jornalismo e Literatura**. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, 1955.

OLIVEIRA, Cândida de; RAMOS, Tânia Regina Oliveira. A produção de subjetividades no romance e na entrevista midiática: rastros do autobiográfico e da escrita feminista de Maria Valéria Rezende. **Letras de Hoje**, v. 53, p. 212 - 222, 2018. Doi:10.15448/1984-7726.2018.2.29122

OLIVEIRA, Cândida. Gesto transforma(r)dor: escrita e memória a partir de livros de jornalistas sobre ditaduras militares na América Latina In: **Walter Benjamin**: estética, política, literatura, psicanálise. Porto Alegre, RS: Editora Fi, 2019. pp. 319-327.

ORTIZ-LEIVA, Gérman. Memoria y presente en el relato periodístico. **Palabra Clave**, Bogotá, vol. 16, núm. 1, enero-abril, 2013, pp. 69-100.

SILVA PEREIRA, Rogério; CURY, Maria Zilda. *O que é isso, companheiro?*, 40 anos: entre a autobiografia, o testemunho, a entrevista e a confissão. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, Brasil, n. 73, pp. 210-227, ago. 2019.

PIZARROSO QUINTERO, Alejandro. **História da imprensa**. Lisboa: Planeta, 1996.

PLATÃO. **República**. 3. ed. Tradução Pietro Nasseti. Rio de Janeiro: Martin Claret, 2012.

POLLACK, Michael. Memória, Esquecimento, Silêncio. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 2, n. 3, pp. 3-15, 1989.

PONTE, Cristina. **Para entender as notícias**: linhas de análise do discurso jornalístico. Florianópolis: Insular, 2005.

PONTES, Felipe S.; SILVA, Gislene. Acontecimento jornalístico e história. In: BENETTI, Márcia; FONSECA, Virgínia. P. S. (Orgs.) **Jornalismo e acontecimento**: mapeamentos críticos. Florianópolis: Insular, 2010. pp. 43-61.

PORTELLI, Alessandro. O massacre de Civitella Val diChiana [Toscana:29 de junho de 1944]: mito, política, luto e senso comum. In: FERREIRA, Marieta de Moraes; AMADO, Janaína (Orgs.). **Usos e Abusos da História Oral**. 8. ed. Rio de Janeiro: FGV, 2006. pp. 103-130.

QUINTANA, Laura. La estética de la política y la política de la estética: colaboraciones, pasajes, fronteras. En: **¿Cómo se forma um sujeito político?** Práticas estéticas y acciones colectivas. Compilado por Manrique, Carlos A. y Quintana, Laura (Comp.). Bogotá: Ediciones Uniandes, 2016. pp. 1-28. <https://doi.org/10.7440/2016.03>

RAGO, Margareth. **A aventura de contar-se**: feminismos, escrita de si e invenções da subjetividade. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2013.

RANCIÈRE, Jacques. **A noite dos proletários**. Tradução Marilda Pedreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível**: estética e política. Tradução de Mônica Costa Netto. 2. ed. São Paulo: EXO experimental org.; Editora 34, 2009. 72 p.

RANCIÈRE, Jacques. A ficção documental: Marker e a ficção da memória. **Arte & Ensaios** (UFRJ, Rio de Janeiro), n. 21, pp. 179-189, dez. 2010a.

RANCIÈRE, Jacques. La dimensión estética: estética, política, conocimiento. Traducción Laura Esperanza Venegas Piracón. **Ciência Política.**, v. 10, n. 19, pp. 21-43, enero-junio 2015.

RANCIÈRE, Jacques. A estética como política. **Devires** – ciência e humanidades, Belo Horizonte, v. 7, n. 2, pp. 14-36, jul./dez. 2010b.

RANCIÈRE, Jacques. **El malestar en la estética**. Traducido por Miguel Angel Petrecca, Lucla Vogelfang, Marcelo G. Burello. Buenos Aires, Capital Intelectual, 2011a. 168 p.

RANCIÈRE, Jacques. **El método de la igualdad**. Conversaciones con Laurent Jeanpierre y Dork Zabunyan - 18 ed. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires, 2014. 256 p.

RANCIÈRE, Jacques. **Figuras da história**. Tradução Fernando Santos. São Paulo: Editora Unesp, 2018.

RANCIÈRE, Jacques. **Políticas da escrita**. Tradução de Raquel Ramallete... [et al.]. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995. 256 p.

RANCIÈRE, Jacques. **O desentendimento** - política e filosofia. Tradução de Ângela Leite Lopes. 2. ed. São Paulo: Ed. 34, 1996. 153 p.

RANCIÈRE, Jacques. **O espectador emancipado**. Tradução Ivone C. Benedetti. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.

RANCIÈRE, Jacques. **O mestre ignorante**: cinco lições sobre a emancipação intelectual. Tradução: Lílian do Valle. 3. ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

RANCIÈRE, Jacques. Política da Literatura! Tradução Renato Pardal Capistrano. **Revista A!**, n. 5, pp. 1-22, 1 sem. 2016.

RANCIÈRE, Jacques. Política e estética do anônimo. In: **Sobre políticas estéticas**. Traducción de Manuel Arranz. Espanha: Museu d'Art Contemporani de Barcelona; Servei de Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona, 2005. pp. 81-88.

RANCIÈRE, Jacques. "O que significa 'Estética'". Tradução R. P. Cabral. **Ymago**. 2011b. Disponível em: <https://bit.ly/2ZZ8xKn>. Acesso em: 09 de agosto de 2016.

REIMÃO, Sandra. "Proíbo a publicação e circulação..." – censura a livros na ditadura militar. **Estudos Avançados** (São Paulo), v. 28, n. 80, jan./abr. 2014 <https://doi.org/10.1590/S0103-40142014000100008>

RESENDE, Fernando. Às desordens e aos sentidos: a narrativa como problema de pesquisa. In: SILVA, Gislene et al (Orgs.). **Jornalismo contemporâneo**: figurações, impasses e perspectivas. Salvador: EDUFBA; Brasília: COMPOS, 2011. pp. 119-138.

RESENDE, Fernando. Discursividade e narratividade: vértices redimensionados do jornalismo. **Revista Fronteiras**: estudos midiáticos, São Leopoldo (RS), v. IX, n. 2, pp. 81-90, mai./ago. 2007.

RIDENTI, Marcelo. **O fantasma da revolução brasileira**. 2. ed. São Paulo: Editora UNESP, 2010.

ROLNIK, Sueli. **Cartografia sentimental**: transformações contemporâneas do desejo. 2. Ed. Porto Alegre: Sulina; Editora da UFRGS, 2016.

SANTORO, Fernando. Aristóteles e a arte poética. In: HADDOCK-LOBO, R. (Org). **Os filósofos e a arte**. Rio de Janeiro: Rocco, 2010. pp. 43-58.

SANTOS, Boaventura de Sousa. **Introdução a uma ciência pós-moderna**. Rio de Janeiro: Graal, 1989.

SANTOS, Boaventura de Sousa. **Um discurso sobre as ciências**. 7. ed. São Paulo: Cortez, 2010.

SANTOS, Jeana L. da Cunha. Narrativas sobre a cidade: entre o medo e o fascínio. **Comunicação mídia e consumo**, ano 11, n. 31, v. 11, pp. 83-98, mai./ago. 2014.

SANTOS, Wanderley Guilherme dos. **A democracia impedida**: o Brasil no século XXI. Rio de Janeiro: FGV Editora, 2017.

SCHILLER, Friedrich V. **A educação estética do homem**: numa série de cartas. Tradução R. Schwarz & M. Suzuki, São Paulo: Iluminuras, 2002.

SCHUDSON, Michel. **Descobrimos a notícia**: uma história social dos jornais nos Estados Unidos. Petrópolis, RJ: Vozes, 2010. 239 p.

SCHUDSON, Michel. “Journalism as a Vehicle of Non-Commemorative Cultural Memory”. In: ZELIZER, Barbie; TENENBOIM-WEINBLATT; Keren (Edited by). **Journalism and Memory**. London; New York: Palgrave Macmillan, 2014. pp. 85-96.

SELIGMANN-SILVA, Marcio. Anistia e (in)justiça no Brasil: o dever de justiça e a impunidade. **Literatura e Autoritarismo**, Memórias da repressão, n. 9, jan./jun.2007. Disponível em: <https://bit.ly/2zJ0qXF>. Acesso em: mar. 2015.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Literatura de Testemunho: Os limites Entre a Construção e a Ficção. **Revista Letras**, Santa Maria RS, v. 16, pp. 9-37, 1998. DOI: <http://dx.doi.org/10.5902/2176148511482>

SOBRINHO, Noéli correio de Melo. Apresentação e Comentário. In: NIETZSCHE, Friedrich Wilhem. **Escritos sobre história**. Tradução Noéli Correia de Melo. São Paulo: Folha de S.Paulo, 2015, pp. 5-38.

SOUSA, Jorge Pedro. Uma história breve do jornalismo no Ocidente. In: SOUSA, Jorge Pedro (Org.). **Jornalismo**: história, teoria e metodologia. Porto: UFP, 2008. pp. 12-92.

SOUZA, Eneita Maria de. Biografar é metaforizar o real. In: SOUZA, Eneita Maria de; MIRANDA, Wander Melo (Org.) **Crítica e Coleção**. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2011.

SPONHOLZ, Liriam. O papel do jornalismo nas controvérsias. **Estudos em Jornalismo e Mídia**, Florianópolis, Ano VII, n. 1, p. 165-172, jan./jun. 2010.

STAËL, Madame de. Da literatura (excertos). In: LOBO, Luiza. **Teorias poéticas do romantismo**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1987. pp. 99-112.

SUZUKI, Marcio. O belo como imperativo. SCHILLER, Friedrich V. **A educação estética do homem**: numa série de cartas. Tradução R. Schwarz & M. Suzuki, São Paulo: Iluminuras, 2002. pp. 7-15.

TELES, Janaína de Almeida. Os familiares de mortos e desaparecidos políticos e a luta por “verdade e justiça” no Brasil. In: TELES, Edson; SAFATLE, Vladimir (Orgs.). **O que resta da ditadura: a exceção brasileira**. São Paulo: Boitempo, 2010. pp. 253-258.

TIEDEMANN, Rolf. Introdução à edição alemã (1982). BENJAMIN, Walter. **Passagens**. V. I. Tradução do alemão Irene Aron, tradução do Francês Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018. pp. 13-51.

TRAQUINA, Nelson (Org.). **Jornalismo**: questões, teorias e “estórias”. Florianópolis: Insular, 2016. 488 p.

TRAQUINA, Nelson. **Teorias do Jornalismo**. V. II. A tribo jornalística: uma comunidade interpretativa transnacional. Florianópolis: Insular, 2005. 216 p.

VAN KRIEKEN, Kobie. “Literary, Long-Form, or Narrative Journalism”. In: **The International Encyclopedia of Journalism Studies**. Tim P. Vos and Folker Hanusch (General Editors). John Wiley & Sons, Inc. Published 2019.

VIDAL E SOUZA, Candice. **Repórteres e reportagens no jornalismo brasileiro**. Rio de Janeiro, Editora FGV, 2010. 248 p.

VIEIRA, Karine Moura. **Do fazer um saber: a construção do biografar: o discurso de autoria sobre a prática jornalística na produção de biografias por jornalistas brasileiros**. Tese (Doutorado) [Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação]. 212 p. Universidade do Vale do Rio dos Sinos: São Leopoldo, 2015.

VILAS BOAS, Sérgio. **Biografias e Biógrafos: jornalismo sobre personagens**. São Paulo: Summus, 2002.

VILAS BOAS, Sérgio. **Biografismo: reflexões sobre as escritas da vida**. 2. ed. São Paulo: Editora Unesp, 2014.

VOGEL, Daisi Irmgard. A ficção do relato jornalístico. **Caligrama** (ECA/USP. Online), v. 1, pp. 1-8, 2005.

VOIGT, André F. **Jacques Rancière e a História: palavras, regimes, cenas**. Uberlândia: Edição do autor, 2019. 180 p.

WATT, Ian. **A ascensão do romance**. Estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding. Tradução Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

WELLEK, René. Madame de Staël e Chateaubriand. In: WELLEK, René. **História da crítica moderna (1750-1950)**. Vol. II. São Paulo: Editora Herder, 1967. pp. 192-212.

WINTER, Jay. “A geração da memória: reflexões sobre o ‘boom’ da memória’ nos estudos contemporâneos de história”. Tradução Claudia Valladão de Mattos. In: SELIGMANN-SILVA, Marcio (Org.). **Palavra e imagem, memória e escritura**. Chapecó: Argos Editora Universitária, 2006. pp. 67-90.

WOLFE, Tom. **Radical Chique e O Novo Jornalismo**. Tradução: José Rubens Siqueira. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

WOOD, Paul. Realismos e realidade. In: FER, Briony; BATCHELOR, David; WOOD, Paul. (Org.). **Realismos, Racionalismo, Surrealismo: a arte no entre-guerras**. Tradução Cristina Fino. São Paulo: Cosac Naify, 1998. pp. 250-345.

WOOLF, Virginia. A arte da biografia // *The Art of Biography*. Tradução de Norida Teotônio de Castro. **Dispositiva**, Poços de Caldas, n. 2, pp. 200-207, nov. 2012/abr. 2013.

YATES, Francis. **A arte da memória**. Campinas: Ed. Unicamp, 2007.

ZELIZER, Barbie. "Memory as Foreground, Journalism as Background". In: ZELIZER, Barbie; TENENBOIM-WEINBLATT, Keren (Ed.) **Journalism and Memory**. London; New York: Palgrave Macmillan, 2014. pp. 32-49.

ZELIZER, Barbie; TENENBOIM -WEINBLATT, Keren. "Journalism's Memory Work". In: ZELIZER, Barbie; TENENBOIM -WEINBLATT, Keren (Ed.). **Journalism and Memory**. London; New York: Palgrave Macmillan, 2014.

Livros jornalísticos analisados

ARBEX, Daniela. **Cova 312**. A longa jornada de uma repórter para descobrir o destino de um guerrilheiro, derrubar uma farsa e mudar um capítulo da história do Brasil. São Paulo: Geração Editorial, 2015. 342 p.

CASTRO, Ana. **Kaddisch**. Prece por uma desaparecida. Belo Horizonte: Letramento, 2018. 200 p.

CHACEL, Cristina. "**Seu amigo esteve aqui**". A história do desaparecido político Carlos Alberto Soares de Freitas, assassinado na Casa da Morte. Rio de Janeiro: Zahar, 2012. 208 p.

Entrevistas com as autoras

ALBERTO JUNIOR. **Entrevista com Cristina Chacel, autora de "Seu amigo esteve aqui"**. Roteirices. PodCast. 2019 01:10'46" Disponível em: <https://bit.ly/3gNZeTq>. Acesso em: 08 mai. 2020.

KUCINSKI, Bernardo; CASTRO, Ana. (Brasil). Tapera Taperá (ed.). **Lançamento: "Kaddish - Prece por uma desaparecida"**. 2019. Disponível em: <https://bit.ly/3cuwJ9X>. Acesso em: 15 mai. 2020.

Livros jornalísticos consultados

DANTAS, Audálio. **As duas guerras de Vlado Herzog**. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2014.

FIGUEIREDO, Lucas. **Lugar nenhum**: militares e civis na ocultação dos documentos da ditadura. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

GABEIRA, Fernando. **O que é isso companheiro?** São Paulo: Abril Cultural, 1984.

GERTEL, Vera. **Um gosto amargo de bala**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.

KUCINSKI, Bernardo. **K. Relato de uma busca**. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

MOTA, Urariano. **Soledad no Recife**. São Paulo: Boitempo, 2009.

REINA, Eduardo. **Cativeiro sem fim**. As histórias de bebês, crianças e adolescentes sequestrados pela ditadura militar no Brasil. São Paulo: Alameda, 2019.

TAVARES, Flávio. **Memórias do esquecimento**: os segredos dos porões da ditadura. ed. ampl. Porto Alegre: L&PM, 2012.

VALENTE, Rubens. **Os fuzis e as flechas**: História de sangue e resistência indígena na ditadura. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

VENTURA, Zuenir. **1968**: o que fizemos de nós. Rio de Janeiro: Objetiva, 2013.