

LETICIA SANGALETTI

**IMAGEM-MEMÓRIA NO JORNALISMO LITERÁRIO DE A
*CASA DA VOVÓ E COVA 312***

**PORTO ALEGRE
2021**

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
ÁREA: ESTUDOS DE LITERATURA
LINHA DE PESQUISA: TEORIA, CRÍTICA E COMPARATISMO**

**IMAGEM-MEMÓRIA NO JORNALISMO LITERÁRIO DE A
*CASA DA VOVÓ E COVA 312***

LETICIA SANGALETTI

ORIENTADOR(A): PROF(a). DR(a). LÚCIA SÁ REBELLO

Tese apresentada como requisito para a obtenção do título de Doutor em Letras – Literatura Comparada – pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

**PORTO ALEGRE
2021**

LETICIA SANGALETTI

IMAGEM-MEMÓRIA NO JORNALISMO LITERÁRIO DE A CASA DA VOVÓ E COVA 312

Tese apresentada como requisito para a obtenção do título de Doutor em Letras – Literatura Comparada – pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Porto Alegre, 30 de setembro de 2021.

Resultado: Aprovação com nota A.

Banca examinadora:

Dra. Lúcia Sá Rebello (Orientadora)
Instituto de Letras
Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Dra. Luana Teixeira Porto
Departamento de
Universidade Regional Integrada do Alto Uruguai e das Missões

Dr. Antônio Marcos Vieira Sanseverino
Instituto de Letras
Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Dr. Jian Marcel Zimmermann
Departamento de Letras e Língua Portuguesa
Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia Sul-riograndense

CIP - Catalogação na Publicação

Sangaletti, Leticia

IMAGEM-MEMÓRIA NO JORNALISMO LITERÁRIO DE A CASA DA
VOVÓ E COVA 312 / Leticia Sangaletti. -- 2021.

159 f.

Orientador: Lúcia Sá Rebello.

Tese (Doutorado) -- Universidade Federal do Rio
Grande do Sul, Instituto de Letras, Programa de Pós-
Graduação em Letras, Porto Alegre, BR-RS, 2021.

1. Jornalismo Literário. 2. Literatura. 3.
Fotografia. 4. Intermedialidade. 5. Memória. I. Sá
Rebello, Lúcia, orient. II. Título.

Elaborada pelo Sistema de Geração Automática de Ficha Catalográfica da UFRGS com os
dados fornecidos pelo(a) autor(a).

Dedico esta tese à Valdir e Genoefa, meus pais, e Paulo e Maurício, meus irmãos. Também dedico à todas as vozes silenciadas pela Ditadura Militar.

AGRADECIMENTOS

Houve um tempo que eu achava que a palavra “Gratidão” era banalizada, por isso, não a proferia. Hoje eu digo GRATIDÃO a todas as pessoas que contribuíram de alguma forma para a construção desta tese, seja no apoio moral, no empréstimo de trabalhos, no ombro amigo...

Aos meus pais, Valdir e Genoefa, e meus irmãos, Paulo Vitor e Mauricio, que sempre apoiaram e vibraram comigo as minhas conquistas acadêmicas.

Agradeço minha orientadora Dra. Lúcia Sá Rebello, uma pessoa excepcional, sem palavras para definir sua parceria, amizade e compreensão. Também deixo um abraço às queridas colegas Yana e Bruna, que trocaram comigo muitos momentos de desabafo e de estudos.

Meus sinceros agradecimentos aos professores Dra. Luana Teixeira Porto e Dr. Antônio Marcos Sanseverino, pelas gentis, importantes e ricas contribuições e apontamentos feitos no exame de qualificação desta pesquisa, e junto ao professor Dr. Jian Zimmermann, agradeço pela leitura da versão final desta tese.

E agradeço, obviamente, a mim mesma, por não ter desistido.

O fotógrafo [Manoel de Barros]

*Difícil fotografar o silêncio.
Entretanto tentei. Eu conto:
Madrugada minha aldeia estava morta
não se ouvia um barulho,
ninguém passava entre
as casas.
Eu estava saindo de uma festa.
Eram quase quatro da manhã.
Ia o Silêncio pela rua carregando um
bêbado.
Preparei minha máquina.
O silêncio era o carregador?
Estava carregando o bêbado.
Fotografei esse carregador.
Tive outras visões naquela
madrugada.
Preparei minha máquina de novo.
Tinha um perfume de jasmim no beiral
de um sobrado.
Fotografei o perfume.
Vi uma lesma pregada na existência
mais que na pedra.
Fotografei a existência dela.
Vi ainda um azul-perdão no olho de
um mendigo.
Fotografei o perdão.
Olhei uma paisagem velha a desabar
sobre uma casa.
Fotografei o sobre.
Foi difícil fotografar o sobre.
Por fim eu enxerguei a Nuvem de
calça.
Representou para mim que ela
andava na aldeia
de braços com Maiakovski — seu
criador.
Fotografei a Nuvem de calça e o
poeta.
Ninguém outro poeta no mundo faria
uma roupa
mais justa para cobrir a sua noiva.
A foto saiu legal.*

Ensaios fotográficos (2000)

RESUMO

A presente pesquisa relaciona o jornalismo literário e a fotografia, de modo a conferir como se dá a combinação de ambas em livros-reportagem. Como jornalismo literário aborda a violência? De que modo elementos estéticos, como a fotografia, aparecem em obras investigativas que se situam no limiar entre literatura e jornalismo? Como trazem à memória a violência recalcada e silenciada do período ditatorial brasileiro? O *corpus* de análise concentra-se nos livros **A casa da vovó** – uma biografia do Doi Codi, de Marcelo Godoy (2014) e **Cova 312**, de Daniela Arbex (2015), definido a partir de um mapeamento das obras premiadas no Prêmio Jabuti, na categoria de reportagem, tendo o tema violência chamado a atenção por estar entre as temáticas que mais aparecem em tais narrativas. No tocante aos procedimentos metodológicos empregados na pesquisa, esses consistem no cotejamento entre texto e imagem, de modo a encontrar os elementos escolhidos como tema das obras, além de fazer também o comparativo de duas obras de jornalismo literário, para verificar como cada produção aborda o assunto, como a memória e violência são representados em texto e imagens. Com relação ao aporte teórico, ele está embasado em nomes como Claus Clüver e Irina Rajewski sobre Intermedialidade; Edvaldo Pereira Lima, John Bak e Tom Wolfe, acerca do Jornalismo Literário; Roland Barthes, Philippe Dubois, Susan Sontag e Boris Kossov no que tange à fotografia; sobre imagem-memória, buscou-se suporte para discutir sobre a percepção, a memória e a imaginação, tendo como referencial teórico o pensamento de Paul Ricoeur; no que se refere à violência, em Karl Schollhammer; e à estética, em Walter Benjamin, especialmente.

Com relação aos resultados, a partir da análise das obras escolhidas, espera-se contribuir para a construção de uma história do jornalismo literário no Brasil e, ainda, trazer à tona e registrar uma memória que, calcada na violência, por muito tempo ficou adormecida.

Palavras-chave: Jornalismo Literário; Literatura; Fotografia; Intermedialidade; Memória.

ABSTRACT

This research relates literary journalism and photography, in order to check how the combination of both takes place in book-reports. How does literary journalism approach violence? Do aesthetic elements, such as photography, appear in investigative works that are situated on the threshold between literature and journalism? How do they bring to mind the repressed and silenced violence of the Brazilian dictatorial period? The *corpus* of analysis focuses on the books **A casa da vovó** - a biography of Doi Codi, by Marcelo Godoy (2014) and **Cova 312**, by Daniela Arbex (2015), defined from a mapping of the works awarded in the Jabuti Prize, in the reporting category, the theme of violence drew attention for being among the themes that most appear in such narratives. Regarding the methodological procedures used in the research, these consist of comparing text and image, in order to find the elements chosen as the theme of the works, as well as comparing two works of literary journalism, to verify how each production addresses the subject, such as memory and violence are represented in text and images. Regarding the theoretical contribution, it is based on names such as Claus Clüver and Irina Rajewski on Intermediality; Edvaldo Pereira Lima, John Bak and Tom Wolfe, on Literary Journalism; Roland Barthes, Philippe Dubois, Susan Sontag and Boris Kossov, with regard to photography; on memory, support was sought from Paul Ricoeur, and with regard to violence, from Karl Schollhammer, especially.

Regarding the results, from the analysis of the chosen works, it was understood that, more than fulfilling the functions of illustrating and documenting, the photographs and the works contribute to elucidating the crimes of the dictatorship, giving voices to characters who perhaps never had been listened to. Thus, I understand that, based on this analysis, we can understand photography assumes the status of a tool or mechanism for cultural transformation, presenting a different point of view of the representation of reality, which can complement or counteract different social narratives.

Keywords: Literary Journalism; Literature; Photography; Intermediation; Memory

SUMÁRIO

FOTOGRAFIA E JORNALISMO LITERÁRIO: DISCUSSÕES INICIAIS DE UM ESTUDO COMPARATIVO	12
2. LITERATURA E JORNALISMO: UMA RELAÇÃO INTERMÍDIAS	32
2.1 JORNALISMO LITERÁRIO: NARRANDO REALIDADES	32
2.1.1 Violência: um traço social constitutivo presente no JL	45
2.2 FOTOGRAFIA NO JORNALISMO LITERÁRIO: REPRESENTAÇÕES SOCIAIS DA VIOLÊNCIA	68
3 DITADURA E VIOLÊNCIA EM DANIELA ARBEX	84
4 A CASA DA VOVÓ: ONDE TUDO PODE SER FEITO	106
5 IMAGEM-MEMÓRIA E ÉTICA EM CASA E COVA	131
6 DESSEPULTANDO MEMÓRIAS: COMPARAÇÕES	147
REFERÊNCIAS	154

FOTOGRAFIA E JORNALISMO LITERÁRIO: DISCUSSÕES INICIAIS DE UM ESTUDO COMPARATIVO

“A imagem é certamente mais imperativa do que a escrita, impondo a significação de uma só vez, sem analisá-la e dispersá-la (Roland Barthes).”

Apesar de ser em preto e branco, a foto podia mostrar os olhos claros e cristalinos de um homem magro, de altura mediana, que vestia coturnos e farda militares, portava uma arma, acredito que uma espingarda. Seria aquela foto da época da revolução de 30 ou seria só um registro qualquer do cotidiano¹? Imagino que possa ser, já que ela nasceu em 1919. Enfim, no semblante, a face parecia transparecer rigidez e doçura ao mesmo tempo. Talvez por ser meu avô, eu conseguia ver algo de bom naquela imagem, para além do que significava aquela roupa. Seu nome era José Zembruzki, ele era o pai da minha mãe.

Bem, pude saber quem ele era por imagens: um quadro pintado do casamento com a ‘vó’ Adelaide, e duas fotografias: uma com 13 dos 15 filhos e outra essa citada anteriormente, dele fardado no Exército. Essa última era a que eu mais gostava. Ele estava fardado e posou para a foto em um quartel na cidade de Jaguarão, no sul do Estado do Rio Grande do Sul.

Eu não conheci meu avô materno pessoalmente. Aliás, nem minha mãe tem lembranças dele. Ele falecera aos 4 meses de nascimento da filha mais nova de 15 filhos, sofreu um infarto. Cresci ouvindo que ele foi um pai bom, embora minha mãe, Genoefa, não pôde conviver com ele. Minha curiosidade sobre aquele homem que aos 50 anos perdera a vida, era grande. Sobretudo, acerca das histórias que ouvia sobre a vida dele e da vó, sua esposa. Chegaram até morar na Argentina.

É difícil descrever as sensações que aquela fotografia, a do quartel, especialmente, me traz. Uma nostalgia de não ter vivido minha infância com sua presença, mas também um orgulho da pessoa que ele foi, mesmo sem saber de muita coisa direito. E cada vez que olho essa imagem, penso no poder superlativo da fotografia, sobretudo nos dias de hoje.

¹ Entramos em contato com o Exército para saber mais informações sobre o período, mas não obtivemos retorno.

Guardar memórias. Não esquecer. Ter lembranças de momentos importantes da vida. Vivemos uma era em que fotografia digital se popularizou muito, e possibilita a captação de ensejos com a arte de escrever com a luz, a qualquer momento, em qualquer lugar, por qualquer pessoa que possua um simples aparelho que capte algo na mão. Certo. Mas mesmo as fotos tiradas sem um objetivo além do registro pessoal, possuem texto a ser lido, assim como a do meu avô José. Aquela foto não me deixa esquecer uma pessoa que nem conheci e me traz lembranças que não quero deixar se perder na memória.

É interessante pensarmos em como a fotografia gera consequências sociais nobres, mas também nocivas à sociedade. Trata-se de um objeto inapreensível e indômito, que passou a mediar as relações humanas, que revolucionou a forma de armazenar memórias e que trouxe mudanças paradigmáticas para o campo da comunicação. É possível conhecermos uma história a partir dos registros de uma lente, e deles, construir uma narrativa.

Se o objeto - daguerreótipo² - patenteado por Louis Jacques Mandé Daguerre operou mudanças profundas na humanidade e que constantemente ultrapassam sua função de testemunho, podemos inferir e questionar qual a sua função social. O que ela guarda? Qual o sentido de sua existência? É difícil responder a estes questionamentos, tendo em vista que os sentidos da fotografia fazem parte de um grande universo e cada vez mais se popularizam. Trata-se de um campo amplo e cheio de incertezas sobre suas aplicabilidades e funções, e isso nos instiga a investigar.

Pierre Bourdieu questiona, na introdução da sua obra *Un arte medio* (2003), se podem e devem, a prática da fotografia e da significação da imagem proporcionar material para a sociologia. Bem, entendo que é possível afirmar que enquanto a fotografia existir e for portadora de mensagens imagéticas, o esquecimento não imperará, mesmo que envolto em fatos passados penosos – porém arrebatadores – de lembrar. Para o autor:

² O daguerreótipo, invenção de Louis Jacques Mande Daguerre (1787– 1851) e Joseph Nicéphore Niépce (1765–1833), caracteriza-se pela imagem registrada basicamente pela exposição de uma chapa de cobre, revestida de prata sensibilizada pelo vapor de iodo, da qual a imagem era revelada pelos fumos do vapor de mercúrio.

Las imágenes del pasado, guardadas en un orden cronológico, el "orden de las razones" de la memoria social, evocan y transmiten el recuerdo de sucesos que merecen ser conservados porque el grupo ve un factor de unificación en los monumentos de su unidad pasada o, lo que viene a ser lo mismo, porque toma de su pasado la confirmación de su unidad presente. Por ello, nada es más decoroso, más tranquilizante y edificante que un álbum de familia. Cualquier aventura singular que el recuerdo individual guarde en la particularidad de un secreto, se desvanece, y el pasado común o, si se quiere, el pasado como el común denominador más alto, adquiere la pureza casi coqueta de un monumento fúnebre fielmente visitado (BORDIEU, 2003, p. 135)³.

Da fala de Bordieu (2003), pode-se compreender a amplitude de significados, - segredos que ninguém sabe - que uma fotografia pode abarcar e por isso, por evocarem e transmitirem memórias que merecem ser preservadas, por toda a experiência e vivência existida por trás dela, que elas devem ser mantidas sob a existência de uma narrativa, sem serem esquecidas.

Nesta esteira, vale a pontuação de Novaes (1994, p. 09), que diz que “esquecer o passado é negar toda efetiva experiência de vida; negar o futuro é abolir a possibilidade do novo a cada instante”. Assim, no que concerne ao esquecimento, implica-se um processo de negação, cujo fim poderia ser a inviabilidade de formular ou responder questões essenciais para a geração de conhecimento sobre a sociedade e a própria história. O jornalismo é um dos meios de levar às pessoas este tipo de informação e, indubitavelmente, fazer com que não ocorra o apagamento da história. Entendo, pois, a fotografia como um elemento imprescindível no processo informativo e noticioso, por reter e apresentar, de alguma forma, os fatos narrados.

Isto posto, o propósito é olhar para a fotografia como uma ferramenta, ou uma forma de lutar contra o esquecimento, numa perspectiva que impeça o apagamento intencional da história dos vencidos como forma de controle social. E é por isto que o desenvolvimento desta tese, se dá pela ideia de que a fotografia não é meramente um “instrumento” de comprovação de fatos, mas também, uma ferramenta que dá voz aos sujeitos representados nas narrativas, além de ser uma forma de

³ As imagens do passado, mantidas em ordem cronológica, a "ordem das razões" da memória social, evocam e transmitem a memória de acontecimentos que merecem ser preservados porque o grupo vê um fator unificador nos monumentos de sua unidade passada ou, o que dá no mesmo, porque tira de seu passado a confirmação de sua unidade presente. Portanto, nada é mais digno, mais reconfortante e edificante do que um álbum de família. Qualquer aventura singular que a memória individual guarda na particularidade de um segredo, esmaece, e o passado comum ou, se quisermos, o passado como o maior denominador comum, adquire a pureza quase coquete de um monumento fúnebre fielmente visitado (BORDIEU, 2003, pág. 135) (TRADUÇÃO DA AUTORA)

representação da violência, de temas sociais que merecem e exigem mais reflexão. Importante salientar que, embora a importância deste tema seja imensurável, há falta de material de pesquisa que trate a fotografia neste tipo de produção.

Assim sendo, esta tese entende a fotografia como meio de reconstituição da memória, contribuindo para a modos de representação social da violência. A proposta é investigar como ocorre a intermedialidade entre fotografia e memória e de que modo ambas contribuem para a construção de uma representação social. Minha hipótese é de que a fotografia é o objeto-memória em produções de jornalismo literário, para além do valor documentário já reconhecido, e que, mesmo junto ao texto, elas não podem representar fielmente uma realidade, apenas um dos inúmeros pontos de vista possíveis.

É nesta perspectiva que alinhamos esta pesquisa. A fotografia é um dos inúmeros cotejamentos possíveis da literatura no campo comparatista, junto a manifestações artísticas, cinema, música, e também em outras áreas do conhecimento, como direito, arquitetura e a comunicação.

Realizar entrelaces com diferentes campos produtivos, atualmente, torna-se mais do que necessário na academia, tendo em vista que cada vez mais a arte se dissemina de diferentes formas e produz sentidos que nos levam a diversas interpretações. Não só os textos escritos nos permitem realizar leituras ou fazer narrações. A evolução dos meios de comunicação, impulsionados pela tecnologia, promove, em um movimento crescente, diversos produtos que misturam campos, áreas, linhas, fazendo surgir novas formas de expressão artística que contam histórias.

Isto possibilita ao campo comparatista relacionar a literatura com outras linguagens, por isso se faz necessário pensar em relações que estão se fortalecendo, mas que estão recebendo relativamente pouca atenção da academia. E é por isto, que o olhar desta tese está voltado ao jornalismo literário, possibilitando estudar a literatura e sua relação com o jornalismo e com a fotografia.

Em ***A Câmara Clara***, Roland Barthes sustenta que tramas intermináveis se escondem atrás de qualquer fotografia. Descrever a relação entre literatura e fotografia significa investigar vários tipos de referencialidade que se esquivam da

representação mimética, tal como teóricos indicam, como o próprio Barthes e ainda Walter Benjamin e Susan Sontag.

Neste íterim, quero saber, como se dá a combinação ou relação entre fotografia e literatura, qual a finalidade de incorporar fotografias junto à textos escritos? Qual o espaço dado, pela literatura, à fotografia nas obras estudadas? Qual é a relação que se estabelece entre o texto fotográfico e o texto escrito? Qual sua importância para a construção das obras que denunciam a violência de Estado durante a ditadura militar brasileira? E afinal, de onde (ou de quem) são estas imagens? Como elas foram coletadas e escolhidas? Elas interferem no produto final? É criado um novo produto ou objeto? Elas representam algo? As fotos impressas ao longo das narrativas estão ali para esclarecer algo, enfatizar, mostrar o que não está dito, proporcionar contrapontos? A função dessas imagens fotográficas nas obras é retórica, simbólica, mimética, outra?

As respostas para tais perguntas dependem de cada obra. Não é possível encontrar um padrão no jornalismo literário que responda a todas estas perguntas. O fato é, que os entrelaces da literatura com a fotografia vem aparecendo com frequência em obras dos mais diversos gêneros.

As manifestações tradicionalmente designadas como artes no campo comparativista têm, na atualidade, a possibilidade de agregar mídias, o que amplia área de atuação e propõe novas formas de produção. Essas relações da literatura com outras artes são chamadas, em uma linha teórica, de Intermidialidade.

O precursor dos estudos que levaram ao conceito de Intermidialidade é Dick Higgins, que foi o primeiro pesquisador a usar, em um ensaio publicado em 1966, o termo intermídia, para designar produções que surgiram no final dos anos de 1950 e que não se encaixavam nas categorias conhecidas como pintura, teatro, dança e escultura.

O vocábulo “Intermídia” aparece nos escritos de Higgins, em um sentido contemporâneo, para definir obras que estavam conceitualmente entre mídias que já eram conhecidas. No texto reproduzido na obra “Intermidialidade e Estudos Interartes – Desafios da Arte Contemporânea 2, Higgins afirma que muito dos melhores textos produzidos na época “parecem estar entre mídias. E isto não é por acaso” (2012, p. 41). Neste ensaio, o teórico usa exemplos de obras intermidiáticas

e tenta justificar a precisão de um novo termo que facilite o entendimento dessas novas obras.

Higgins (2012) entendeu que, ao considerar o contexto histórico e analisar o objeto da arte, a abordagem era essencialmente mecanicista, e a isso chamava de “Grande Cadeia do Ser”, que é a “ideia de que a pintura é feita de tinta sobre a tela ou que a escultura não deve ser pintada parece característica do tipo de pensamento social [...] ao que nós chamamos de conceito feudal” (p.43).

O pesquisador questiona o que são as obras de arte, afinal, já que embora possam ser apreciadas ou compartilhadas por inúmeras pessoas e passar uma sensação de grandeza, não permitem qualquer diálogo. Higgins (2012) comenta que obras de arte que aderiram às mídias, não se perderam no que chamou de dilúvio. Para exemplificar, ele compara os objetos de Duchamp com as pinturas de Picasso, e ainda cita a arte gráfica feita com colagens e fotografias do alemão John Heartfield, que ele considera “a mais poderosa arte política feita até agora” (HIGGINS, 2012, p. 43). Nesta esteira, o precursor dos estudos interartes, afirma sobre o assunto, que:

O ready-made ou objet trouvé, de certo modo uma intermídia, uma vez que não tem a intenção de se conformar à pura mídia, geralmente sugere isto, e, portanto sugere uma locação no campo entre a área geral da mídia arte e aquela da mídia vida. Contudo, neste momento, as locações deste tipo são relativamente inexploradas, se comparadas com as mídias entre artes (HIGGINS, 2012, p. 43).

Higgins (2012) cita como exemplos de obras intermédias, nos anos 1950, pintores como Allan Kaprow e Robert Rauschenberg (EUA), e Wolf Vostell (Alemanha), que se voltaram ao trabalho de adicionar ou remover componentes em obras visuais, incluindo objetos incongruentes em seus trabalhos, como espelhos, com o intuito de envolver o espectador. Esse processo ficou conhecido como *happening*, e posteriormente acaba envolvendo, também, o teatro.

O pesquisador, que observa em seu texto a intermídia o teatro e as artes visuais, sugere que o seu uso seja “mais ou menos universal através das belas artes, desde que a continuidade, ao invés da categorização, seja a marca da nossa mentalidade” (HIGGINS, 2012, p. 45), e exemplifica tal universalização com paralelos de música com *happening*, escultura e filosofia, e ainda entre poesia e escultura.

Na versão do texto publicada na obra citada, há um pós-texto de Higgins (2012), feito em 1981, em que ele comenta o texto *Intermídia*, e no qual, ele afirma que a intermedialidade foi necessária para sugerir sua trajetória histórica, às vezes para ver sua obscura qualidade. Além disso, o assunto intermídia é “um modo útil de abordar novas obras” (p.50).

No campo comparatista, o termo *Intermedialidade* foi utilizado por Claus Clüver (2006) para designar a coordenação/junção de outras formas narrativas com a literatura. Por um tempo, o termo usado era “estudos interartes”, que acabou sendo compreendido como insuficiente para os produtos abrangidos.

O estudioso explica que há décadas tem trabalhado na condição de comparativista com a comparação da literatura com o que, mesmo sendo de outra ordem, possa ser submetido junto à ela, a um conceito do que se costuma chamar de “arte”. Nos EUA, essa área de interesse, da qual faz parte Clüver, foi por muito tempo denominada “Artes Comparadas”.

Mais recentemente, essa área passou a receber o nome de “*Interarts Studies*”, que em português significa “Estudos Interartes”, e em sueco “*Interartiella studier*”. Na língua alemã, por sua vez, há anos se utiliza o termo “*Intermedialität*” (*Intermedialidade*), especialmente quando se refere às relações textuais que pertencem ao campo de interesse dos Estudos Interartes (CLÜVER, 2006).

Acerca das pesquisas realizadas com o rótulo de Estudos Interartes, nos EUA, e as pesquisas sobre a intermedialidade, na Alemanha, Clüver (2006) explica que se trata de um rótulo equivocado e questionável. Desse modo, com o intuito de encontrar um termo para ser usado em âmbito internacional e que abarcasse artes, mídias e seus textos, fez com que os “Estudos Interartes” fosse substituído por “*Intermídias*”.

Clüver (2006) esclarece que *Intermedialidade* diz respeito ao que é designado amplamente como “artes”, como Música, Literatura, Dança, Pintura e demais Artes plásticas, Arquitetura, formas mistas como Ópera, Teatro e Cinema, e está relacionado também às “mídias” e seus textos (CLÜVER, 2006). Em “*Intermedialidade e Estudos Interartes*” (2008), o teórico conceitua *Intermedialidade* como:

[...] um fenômeno abrangente que inclui todas as relações e todos os tópicos e assuntos tradicionalmente investigados pelos Estudos Interartes. Trata de fenômenos transmidiáticos como narratividade, paródia e o leitor/espectador/auditor implícito e também os aspectos intermediáticos das intertextualidades inerentes em textos singulares (CLÜVER, 2008, p. 224).

Conforme o estudioso, a intermedialidade abarca relações não só entre artes diferentes, como também as relaciona com o leitor. Para realizar esse estudo, Clüver utiliza como base teórica “subcategorias” propostas por Irina Rajewski, uma das mais conceituadas estudiosas da área. A pesquisadora reconhece a tradição dos estudos interartes, mas acredita que é necessário considerar a ampliação do conceito intermedialidade, no que concerne às diversas formas com que é utilizado, e não apenas pensar uma teoria universal para o termo. Nas palavras da autora:

O debate sobre intermedialidade caracteriza-se por uma variedade de abordagens heterogêneas, abrangendo uma extensa rede de temas e perspectivas analíticas. Um número significativo de abordagens críticas vale-se desse conceito, cada qual com suas próprias premissas, metodologia, terminologia e limitações. do mesmo modo, os objetivos típicos das disciplinas em que se dá o estudo da intermedialidade (por exemplo, estudos de mídia, estudos literários, estudos de teatro, estudos fílmicos, história da arte, musicologia, filosofia ou sociologia) variam consideravelmente entre si (RAJEWSKY, 2012, p. 50).

Rajewsky (2012) afirma que algumas abordagens tratam de progressos midiático-históricos ou relações genealógicas entre mídias diferentes, processos de transformação midiática, formação mesma de uma dada mídia ou processo de mediatização enquanto tal. Já outras, abordam questões relativas ao reconhecimento de uma mídia ou pretendem explicar as funções da mídia em geral. Suas pesquisas, porém, estão voltadas à área da literatura e estão entre as abordagens que “ênfatizam as diversas formas e funções que as práticas intermediáticas assumem em textos específicos, sejam eles filmes, encenações teatrais, pinturas, dentre outros” (Idem, p. 50).

A estudiosa afirma que, no domínio dos estudos literários, de história da arte, música, estudos de teatro e estudos fílmicos, o foco concentra-se repetidamente sobre uma variedade de fenômenos de cunho intermediático, e cita:

Exemplos incluem aqueles fenômenos designados, há bastante tempo, por

termos como escrita fílmica, efrase, musicalização da literatura, além de fenômenos como adaptações fílmicas de obras literárias, novelizações, poesia visual, manuscritos iluminados/iluminuras, Sound Art, ópera, história em quadrinhos, shows multimídia, “textos” multimídia de computador ou instalações, dentre outros (RAJEWSKY, 2012, p. 57).

Para a autora, tais fenômenos indicam um cruzamento de fronteiras entre as mídias e são caracterizados pela qualidade de intermedialidade. Para que essa análise ocorra, Rajewsky (2012) entendeu ser necessário discriminar grupos de fenômenos, para empregar produtivamente a intermedialidade enquanto categoria descritiva e analítica de fenômenos e, após observar atentamente as práticas intermediárias, indicou três grupos de fenômenos, que são: a) transposição midiática; b) combinação de mídias; e c) referências intermediárias.

Transposição midiática é conceituada como intermedialidade no sentido mais restrito de transposição midiática. Por exemplo, as adaptações cinematográficas, em que a qualidade intermediária está arrolada com a transformação de um determinado produto de mídia, como um texto ou filme, ou de seu resultado em outra mídia, no caso, em um novo produto (RAJEWSKI, 2012). Por sua vez, combinação de mídias refere-se a fenômenos como ópera, filme, teatro, performance, manuscritos com iluminuras, instalações em computador ou de arte sonora, quadrinhos, entre outras. A qualidade intermediária nessa subcategoria se dá pelo resultado ou pelo próprio processo de combinar, duas mídias diferentes no mínimo, ou o que a estudiosa chama de “duas formas midiáticas de articulação” (RAJEWSKI, 2012, p. 24). Por fim, referências intermediárias dizem respeito ao que se pode compreender, por exemplo, referências de um filme em um texto literário, através de técnicas cinematográficas como tomadas, edição, fades, montagem. São como estratégias que contribuem para a significação total do produto (RAJEWSKI, 2012, p. 25).

A partir da conceituação de Intermedialidade e das três subcategorias propostas por Rajewski (2012), compreendemos que o estudo de obras literárias, (que neste caso são produtos do Jornalismo Literário) se faz pertinente, considerando que há, além da transposição de uma investigação jornalística publicada em jornal, para a obra literária, a combinação de mídias, já que se concilia o uso da fotografia com o texto jornalístico literário.

Tendo em vista que a fotografia é elemento jornalístico e considerando o Jornalismo Literário como uma modalidade narrativa, consolidada como gênero por volta dos anos 60, especialmente nos Estados Unidos e, observando sua crescente produção no espaço de escrita brasileira, entendo ser pertinente este estudo, de modo que se estreite as relações entre os campos da Comunicação e de Letras, assim como diretamente do Jornalismo e da Literatura, e da Fotografia e da Literatura.

A fotografia é, de fato, uma das características constantemente recorrentes do imaginário literário de hoje. Os romances **Os emigrantes** (1992), **Os anéis de saturno** (2002) e **Auterlitz** (2001), do escritor alemão W. G. Sebald, por exemplo, e **Nadja** (1928) de André Breton, trazem fotografias. No Brasil, isso não é diferente, **Satolep** (2008), de Vitor Ramil, pode exemplificar tal laço. Entre as literaturas de não-ficção, os livros oriundos de investigações jornalísticas, como os chamados livro-reportagem, estão cada vez mais se solidificando como representativos na literatura brasileira contemporânea, e neles a presença da fotografia é mais significativa.

Especialmente no século XX, a literatura jornalística brasileira, produzida a partir de reportagem, começou a apresentar um maior número de narrativas que tematizam violência, e, dessas produções, uma boa parte aborda Ditadura Militar. Esse fato chama a atenção, tendo em vista que o tema tem se feito presente de forma significativa em obras ficcionais e de testemunho, publicadas ainda na década de 1970 e 1980, durante o regime ditatorial brasileiro. Por sua vez, a literatura de não-ficção ganhou mais espaço somente após o período de abertura política e a diminuição da censura no campo artístico.

Essa necessidade de se discutir a representação social da violência e da memória se dá pelo fato de a violência ser constitutiva da nossa sociedade, sendo que na própria gênese da civilização encontramos a barbárie. Essa ideia corrobora com o que diz o estudioso Karl Erik Schollammer (2009), acerca da violência aparecer como elemento fundador e constitutivo da cultura nacional brasileira. Para além do Brasil, eventos traumáticos marcaram o mundo e refletem na experiência do ser humano, como o Holocausto, por exemplo, um marco histórico da barbárie do homem.

Nesta linha, retomamos a ideia de que “A experiência prosaica do homem

moderno está repleta de choques, de embates com o perigo”, disse Márcio Seligmann-Silva (2000), em **A história como trauma**. O pesquisador diz que o conceito de catástrofe mudou porque passou a ser visto no cotidiano das pessoas. Ele retoma a Shoah⁴ como evento-limite da humanidade, do qual, dentro dos paradigmas tradicionais, é um acontecimento difícil de representar⁵: Embora haja essa dificuldade de representar esses acontecimentos catastróficos, pois a linguagem não dá conta de externar o ocorrido, há uma necessidade de descrever, de registrar o fato para a memória.

Para entender melhor o que esses eventos catastróficos representam na sociedade, é pertinente buscar compreender o que é violência. Nas palavras da pesquisadora e filósofa Marilena Chauí (2011) o significado do termo:

A palavra violência vem do latim vis, força, e significa: 1) tudo o que age usando a força para ir contra a natureza de algum ser (é desnaturar); 2) todo ato de força contra a espontaneidade, a vontade e a liberdade de alguém (é coagir, constranger, torturar, brutalizar); 3) todo ato de violação da natureza de alguém ou de alguma coisa valorizada positivamente por uma sociedade (é violar); 4) todo ato de transgressão contra aquelas coisas e ações que alguém ou uma sociedade define como justas e como um direito; 5) conseqüentemente, violência é um ato de brutalidade, sevícia e abuso físico e/ou psíquico contra alguém e caracteriza relações intersubjetivas e sociais definidas pela opressão, intimidação, pelo medo e pelo terror (2011, p. 379).

Nota-se que a violência está associada, conforme a estudiosa, a algo brutal, assim como a violação da natureza de alguém, além de ela poder ocorrer de diferentes formas, física, social, psicológica. Como já dito, a violência é constitutiva na sociedade brasileira e, nesse país, um dos mais expressivos eventos traumáticos e de violação dos direitos humanos, foi o período da Ditadura Militar, ocorrido entre 1964 e 1985, quando houve extrema repressão aos críticos do regime.

Pela necessidade de externar esse evento tão recente à história nacional, é que há um incremento de publicações, tanto ficcionais, quanto não-ficcionais, que narram esse episódio triste e vergonhoso da história do Brasil. Um dos pesquisadores da Ditadura Militar no Brasil, Júlio José Chiavenatto (1997), estima

⁴ Shoah é uma palavra hebraica que, na língua iídiche, é usada para definir o holocausto judeu. Entre 1933 e 1945, ocorreu a perseguição, exclusão socioeconômica, expropriação, trabalho forçado, tortura e extermínio de seis milhões de judeus da Alemanha e da Europa ocupada entre 1933 e 1945 pelo regime liderado por Adolf Hitler.

⁵ Considerando representação tradicional nos moldes realistas como apreensão da realidade.

que milhares de pessoas foram atingidas e sofreram os abusos do golpe. Conforme o autor, um registro, o qual ele considera precário, indica a prisão de 50 mil pessoas, sendo que destas, 20 mil, pelo menos, passaram por algum tipo de tortura durante o regime de exceção. “Além dos 320 militantes da esquerda mortos ‘desaparecidos’. No fim do governo Geisel existiam cerca de 10 mil exilados. As cassações atingiram 4.682 cidadãos. Foram expulsos das faculdades 243 estudantes” (CHIAVENATTO, 1997, p. 131).

Os dados apontam para o alto número de indivíduos que tiveram suas liberdades cerceadas e que, por discordarem do regime, eram considerados inimigos do governo. Presos políticos sofriam violências de inúmeras maneiras, sendo a tortura a mais brutal delas, levando inúmeras pessoas à morte. Dom Paulo Evaristo Arns foi um frei franciscano e católico, cardeal-arcebispo emérito de São Paulo, conhecido por defender os direitos humanos e por denunciar a tortura durante o regime. Foi ele quem comandou um dos grandes atos públicos contra a ditadura, quando, em 1975, por conta da morte do jornalista Vladimir Herzog, organizou um grande ato ecumênico na Praça da Sé, onde se reuniram mais de 8 mil pessoas. Foi um marco para a luta pelo reestabelecimento da democracia. Em 1987, publicou a obra **Brasil: nunca mais**, contando episódios que ele vivenciara. Sobre violência, ele escreveu:

A violência atingiu a homens e mulheres, muitas delas grávidas, e também crianças. O que diferenciava era a forma de tortura, pois as mulheres sofriam estupros e eram submetidas a realizar as fantasias sexuais dos torturadores. A tortura foi indiscriminadamente aplicada no Brasil, indiferente a idade, sexo ou situação moral, física e psicológica em que se encontravam as pessoas suspeitas de atividades subversivas. Não se tratava apenas de produzir, no corpo da vítima, uma dor que a fizesse entrar em conflito com o próprio espírito e pronunciar o discurso que, ao favorecer o desempenho do sistema repressivo, significasse sua sentença condenatória. Justificada pela urgência de se obter informações, a tortura visava imprimir à vítima a destruição moral pela ruptura dos limites emocionais que se assentavam sobre relações efetivas de parentesco. Assim crianças foram sacrificadas diante dos pais, mulheres grávidas tiveram seus filhos abortados, esposas sofreram para incriminar seus maridos (ARNS, 1987, p. 43).

Como é possível perceber no relato de Arns, a violência ocorria de diversas formas e indistintamente para homens e mulheres, produzindo dores não apenas físicas, mas sequelas emocionais que acabaram causando traumas na vida de

inúmeros brasileiros. É por isso que se torna importante trazer narrativas que tratam desse assunto à tona e mostrar que algo tão monstruoso não pode voltar a acontecer. Lembrar para que não ocorra novamente. Lembrar para que não aconteça nunca mais.

Nesta esteira, é pertinente para as pesquisas da linha Teoria, Crítica e Comparatismo, analisar como se estabelece a relação entre literatura, jornalismo e sociedade, se é possível identificar violência e memória em um contexto de conflitos sociais nas obras, e se permite refletir, a partir de uma visão crítica, sobre os acontecimentos ocorridos no país que marcam a memória coletiva brasileira.

Essa proposição interessa, pois tende a contribuir para os estudos acadêmicos que dão conta de apresentar, por meio de reportagens investigativas, um alerta da literatura no que concerne à violência, à intolerância social, às memórias da ditadura, para que o que aconteceu no Brasil, não tenha nova ocorrência.

Também é mister a necessidade de discutir, no âmbito dos estudos de literatura comparada, o valor literário das produções que tematizam a violência, utilizando critérios de ordem estética e social. Pensar o valor estético de narrativas da violência permite, também, discutir o uso da fotografia no jornalismo literário e entender a importância de colocar em debate questões que envolvem a memória. Deste modo, compreender como as obras de jornalismo literário, esse gênero híbrido – que reúne jornalismo e literatura – utilizam a fotografia nesse espaço narrativo torna-se fundamental para colaborar para uma historiografia do jornalismo literário e, também, para construir sentidos aos textos analisados, determinando a sua importância em âmbito literário e jornalístico.

Esta pesquisa, além disso, tem o objetivo de compreender de que maneira as imagens corroboram para a singularidade das obras, para a representação estética da violência e para a construção de uma memória. A identificação destas relações pode determinar, ainda mais por terem sido as obras premiadas, o seu valor e, ainda, indicar se existe diálogo entre os textos analisados no que concerne ao uso de fotografias, já que o pano de fundo das narrativas é o mesmo.

Para tanto, analiso obras que conferiram aos seus autores o primeiro lugar no Prêmio Jabuti, nos anos 2015 e 2016, respectivamente, e que podem ser

configuradas como manifestações artísticas de denúncia. Diferentes das obras de testemunho, em que os sobreviventes contam suas experiências pessoais vividas em meio à violência, as obras selecionadas para nossa reflexão são os livros reportagens *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*, de Daniela Arbex, e *A casa da vovó – Uma biografia do DOI-Codi (1969-1991), o centro de sequestro tortura e morte da ditadura militar*, de Marcelo Godoy, obras essas que possuem narradores que não vivenciaram aquelas situações extremas, mas que buscam relatar o que por muito tempo ficou escondido. São os jornalistas que contam suas sagas na busca por lembrar aquele período da história brasileira.

Jornalista mineira formada pela Universidade Federal de Juiz de Fora, Daniela Arbex, 44 anos, foi repórter especial do jornal *Tribuna de Minas* por mais de 20 anos. É autora de cinco obras de Jornalismo Literário, escritas em formato de romance reportagem: **O Holocausto Brasileiro** (2012), **Cova 312** (2015), **Todo dia a mesma noite** (2017), **Os dois mundos de Izabel** (2020) e **Arrastados** (2021).

Dos cinco, quatro denúncias de violência contra a população. A primeira trata do genocídio de mais de 60 mil pessoas em um hospício, localizado na cidade de Barbacena (MG). A segunda está relacionada à ditadura militar brasileira, a terceira e mais recente obra trata da morte de mais de 240 jovens, quando uma boate incendiou durante uma festa, na cidade de Santa Maria (RS), e a última, conta a história da tragédia de Brumadinho, em Minas Gerais, quando uma barragem rompeu, causando mortes e devastação. Por suas investigações jornalísticas que tratam de direitos humanos, Daniela Arbex já recebeu o reconhecimento de seu trabalho com diversos prêmios.

Em 2016, a jornalista ficou em primeiro lugar na categoria Reportagem do Prêmio Jabuti, com *Cova 312*. Na mesma categoria e Prêmio, conquistou o segundo lugar com *Holocausto Brasileiro*, em 2014. Este mesmo livro lhe conferiu o Prêmio Carrano de Luta Antimanicomial e Direitos Humanos, em 2014, e, em 2013, foi vencedora do prêmio da Associação Paulista de Críticos de Artes (APCA) na categoria literária pela obra, eleita o melhor livro reportagem do ano. Em 2002, foi vencedora do Prêmio Esso na Categoria Regional Centro-Oeste e, no mesmo ano, recebeu Menção Honrosa no Prêmio IPYS de Melhor Investigação Jornalística da América Latina e Caribe (Transparência Internacional e Instituto Prensa y Sociedad)

com a série Holocausto brasileiro- eleita pelo júri popular a melhor investigação do Colpin. Em 2010, venceu o do *Knight International Journalism Award* (Estados Unidos) e, em 2009, recebeu o Prêmio IPYS de Melhor Investigação Jornalística de um Caso de Corrupção na América Latina e Caribe (Transparência Internacional e Instituto Prensa y Sociedad). Ainda em 2009, recebeu Menção Honrosa no Prêmio Vladimir Herzog- categoria especial educação.

No ano de 2004, foi vencedora do Prêmio Inclusão Social Saúde Mental e finalista Região Sudeste do Prêmio Imprensa Embratel. Vencedora do Prêmio Esso – Categoria especial interior, em 2002, quando também recebeu Menção Honrosa Prêmio Vladimir Herzog e no Prêmio Lorenzo Natali (Bélgica). Em 2000, venceu o Prêmio Esso de Jornalismo – categoria especial interior e foi diplomada “Jornalista Amiga da Criança” – ANDI. Entre 1996 e 2000, recebeu o Prêmio Eloísio Furtado pela melhor reportagem do ano – Tribuna de Minas e, em 1999 e 1998, foi finalista do Prêmio Ayrton Senna de Jornalismo - categoria impresso.

Considerando a trajetória da escritora, que mesmo jovem e com uma carreira jornalística de 20 anos, já possui quatro obras publicadas, entendemos ser pertinente analisar sua produção.

Por outro lado, temos a escrita do Jornalista Marcelo Godoy. A casa da vovó *uma biografia do Doi-Codi (1969-1991), o centro e sequestro, tortura e morte da ditadura militar*, é uma extensa, densa e profunda obra que traz relatos de agentes da repressão do regime e que contam a história das ações realizadas pelo Destacamento de Operações de Informações - Centro de Operações de Defesa Interna de São Paulo.

Na obra, há uma descrição detalhada do aniquilamento de grupos guerrilheiros como Molipo e ALN, assim como de crimes violentos ocorridos durante o regime e que marcaram o período.

O autor do texto é repórter do jornal *O Estado de São Paulo* e sua pesquisa para publicação do livro foi realizada entre 2004 e 2014. Dez anos em que fez mais de duas dezenas de entrevistas com pessoas que defendiam o regime militar nos anos de chumbo no Brasil. Além disso, o jornalista apresenta, ao longo da narrativa, citações e indicações de livros e teses acadêmicas que abordam a temática da

violência, documentos inéditos que mostram as engrenagens do DOI-Codi paulista e sua articulação com o sistema de informação e repressão da ditadura.

Tal publicação lhe conferiu o prêmio de melhor reportagem e documentário do Prêmio Jabuti, em 2016. No mesmo ano, recebeu o prêmio Vladimir Herzog, na categoria Internet, pela reportagem *Rota 66, a confissão*, produzida para o jornal Estadão.

Considerando que ambos os jornalistas investigaram e pesquisaram sobre o ocorrido durante a Ditadura Militar e escolhem estar na obra enquanto narradores-personagens, é imprescindível pontuar que não foram testemunhas oculares da violência. Mas então, como tratar este tipo de texto que trazem testemunhos reais?

Márcio Seligmann-Silva diz que testemunho é a necessidade de dar vazão ao assunto. Conforme o autor, “qualquer fato histórico mais intenso permite – e exige! – o registro testemunhal tanto no sentido jurídico como também no sentido de ‘sobrevivente’” (2003, p. 9), que seria o “de ter-se passado por um evento-limite, radical, passagem essa que foi também um ‘atravessar’ a ‘morte’, que problematiza a relação entre a linguagem e o ‘real’” (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 8). É esta segunda concepção de testemunho que nos interessa, considerando tratar de um evento traumático que marcou a história e a vida de muitos brasileiros.

Ainda sobre o conceito de testemunho, em entrevista a Márcia Tiburi, em 2011, Seligmann-Silva afirma que o conceito de testemunho ganhou importância no último quarto do século XX, tendo em vista testemunhos de atrocidades históricas que começaram a ser publicados ou apresentados. Ele afirma:

Fala-se de testemunho porque vivemos uma era de testemunhos. Refiro-me às atrocidades da Segunda Guerra (campos de concentração, bombardeios, as bombas atômicas), das guerras de independência na Ásia e na África, assim como às guerras geradas pela guerra fria, como a guerra do Vietnã. Mas refiro-me também aos totalitarismos e às ditaduras latinoamericanas (SELIGMANN-SILVA, 2011, p. 10).

Ao citar grandes catástrofes, o autor afirma que “Todas essas atrocidades geraram uma necessidade de testemunho: como denúncia, mas também como processamento do trauma. A escrita é um modo de se processar a violência” (SELIGMANN-SILVA, 2011, p. 10). Daí a necessidade de externar os traumas e de falar sobre tais acontecimentos que causaram inúmeros problemas. Esta perspectiva

pode ser diretamente relacionada à produção artística, com atenção especial à literatura, que narra tais experiências emocionais desagradáveis, feridas mentais e lesões físicas, resultado de ações intransigentes e desumanas.

A partir dessas discussões, Seligmann-Silva (2003; 2005), entende que é possível pensar um teor testemunhal da literatura de um modo geral, compreendendo obras que tratam de eventos catastróficos. O autor problematiza o uso do termo testemunho:

Ao se falar de testemunho, procurou-se restabelecer a complexidade do discurso sobre a escrita, pensando este termo de modo bem amplo. O testemunho e seu discurso respondem também a uma sede de real. É como se estivéssemos sendo sugados pelo ralo do relativismo pós-histórico e o testemunho se apresentou como um conceito forte que permite articular um contradiscurso, que se opõe tanto ao relativismo como ao positivismo. Daí a resistência a esse discurso no Brasil, cuja academia em grande parte ainda é positivista, e a chegada relativamente tardia de sua teoria. Essa teoria desenvolve um forte diálogo com a psicanálise, que tenta pensar essa zona fantasmática do real em seu entrelaçamento com o simbólico e o imaginário. Eu em particular, desde o final dos anos 1990, prefiro falar não tanto em testemunho, mas sim em “teor testemunhal” da cultura. Acredito que o que aconteceu na teoria do testemunho foi uma revalorização desse nó entre o real e a linguagem (SELIGMANN-SILVA, 2011, p. 11).

A ideia de abordar a questão testemunhal das obras vem também por conta de uma discussão sobre obras de ficção e das relações com o real, o simbólico e o imaginário. No caso das obras de jornalismo literário, trabalhar com o termo teor testemunhal resolve a questão de muitas obras terem sido escritas após investigações e muita pesquisa, trazendo testemunhos na narrativa, mas não sendo escritas como testemunhais.

Acerca desta questão, Jeanne Marie Gagnebin (2009) pontua, em sua obra **Lembrar escrever esquecer**, que há uma geração, nascida nos anos de chumbo, que toma para si a urgência de narrar o horror ocorrido em governos autoritários e por isso entende que é necessário ampliar o conceito de testemunha, pois compreende que não se trata apenas daquele indivíduo que viu com os próprios olhos a testemunha direta, mas também:

Testemunha seria também aquele que não vai embora, que consegue ouvir a narração insuportável do outro e que aceita que suas palavras levem adiante, como num revezamento, a história do outro: não por culpabilidade

ou por compaixão, mas porque somente a transmissão simbólica, assumida apesar e por causa do sofrimento indizível, somente essa retomada reflexiva do passado pode nos ajudar a não repeti-lo infinitamente, mas a ousar a esboçar uma outra história, a inventar o presente (GAGNEBIN, 2009, p. 57).

Neste ínterim, a partir da perspectiva da autora podemos arguir pela ideia de testemunhas que herdaram tais memórias da violência. Os autores estudados nesta tese não vivenciaram o período da ditadura, mas nasceram enquanto ele acontecia. Marcelo Godoy, por exemplo, nasceu em 1970, e Daniela Arbex veio ao mundo em 1973. Daí a necessidade de verificar, em seus textos, como as narrativas da violência são retratadas e qual a função da fotografia nessas obras de teor testemunhal.

O objetivo geral desta tese, portanto, é estudar como a fotografia é utilizada em produções de jornalismo literário que abordem a violência, de modo a verificar como os elementos estéticos e contedísticos podem estar relacionados à memória do período ditatorial brasileiro. Entre os objetivos específicos, estão: estabelecer relações entre jornalismo e literatura através da Literatura Comparada e do conceito de Intermidialidade; verificar o uso da fotografia em obras de jornalismo literário; refletir sobre a produção literária contemporânea, considerando aspectos temáticos, como a fotografia, e formais, e a relação entre jornalismo literário e crítica social; comparar representações da violência em autores jornalistas brasileiros contemporâneos, para identificar pontos em comum ou divergentes entre as obras examinadas; e contribuir para os estudos sobre jornalismo literário contemporâneo e fotografia.

A escrita desta tese seguiu um percurso com a metodologia da literatura comparada e é constituída por pesquisa bibliográfica em consonância com análise interpretativa. A pesquisa elaborada nesta tese trata de um trabalho de natureza bibliográfica, de cunho comparativo-analítico, e os procedimentos metodológicos empregados consistem no cotejamento entre texto e imagem, de modo a encontrar os elementos escolhidos como tema das narrativas, além de fazer também o comparativo de duas obras de jornalismo literário, para verificar como cada produção aborda o assunto, e como a memória e violência são representados em texto e imagens. O estudo está fundamentado na pesquisa de material bibliográfico

sobre o tema e na submissão do material aos procedimentos comparativos e descritivos.

Para analisar as imagens, inicialmente serão verificados os seus sentidos conotativos e denotativos, considerando características de produção e recepção. Além disso, também serão verificadas informações relativas ao contexto, técnica e visual, de modo que se consiga extrair determinado texto das fotografias.

Entendo que o procedimento comparativo se justifica, para este estudo, tendo em vista que essa perspectiva teórica, de acordo com Tania Carvalhal (2010), institui uma forma de investigação literária que confronta duas ou mais literaturas e concede um vasto campo de atuação. A teórica esclarece que a literatura comparada não pode ser idealizada apenas como sinônimo de comparação, uma vez que toma ares de método quando é empregada como recurso preferencial no estudo crítico, convertendo-se na operação fundamental da análise e tomando a investigação como um estudo comparado. Nas palavras da autora:

Pode-se dizer, então, que a literatura comparada *compara* não pelo procedimento em si, mas porque, como recurso analítico e interpretativo, a comparação possibilita a esse tipo de estudo literário uma exploração adequada de seus campos de trabalho e o alcance dos objetivos a que se propõe. Em síntese, a comparação, mesmo nos estudos comparados, é um meio, não um fim. (CARVALHAL, 2010, p. 6, grifo da autora).

Dessa maneira, essa perspectiva teórico-metodológica é pertinente, pois aponta para uma abordagem interpretativa que consiste nos estudos comparativos de obras de diferentes escritores, diferentes narrativas, entretanto, de mesma temática.

A escolha por uma metodologia de estudo comparatista surgiu da necessidade de contribuir para os estudos que abrangem o jornalismo literário contemporâneo, de modo a evidenciar de que maneira os escritores abordam a temática da violência em suas obras, identificando semelhanças e diferenças de abordagem.

A discussão pode aprofundar uma investigação crítica em níveis teórico e analítico, pode ocorrer por meio da articulação de elementos estéticos e temáticos na obra de jornalismo literário, de modo que indique se o conjunto texto/fotos

possuem a dita “imparcialidade” do jornalismo ou se há construção crítica. Desse modo, o nível teórico contemplará revisão bibliográfica acerca dos diferentes pontos, de modo a propor uma reflexão sobre linguagem literária e estética; já o nível analítico enfatizará reflexões e questionamentos acerca dos pontos e problemas apontados a partir da análise das obras.

Assim, este estudo possui uma proposta que consiste na busca e na relação de diferentes entrelaces: comunicação e letras; jornalismo e literatura; violência e memória e estética e fotografia. Trilhando esta linha, a pesquisa segue o percurso de estudos sob a organicidade dos capítulos a seguir: inicialmente, abordamos em **Fotografia e jornalismo literário: Discussões iniciais de um estudo comparativo**, introdução que apresenta as motivações desta pesquisa. Posteriormente, passamos à apresentação do *corpus*, abordamos as **Ditadura e violência em Daniela Arbex**, seguida de **A Casa de Vovó: onde tudo pode ser feito**, verificando como fotografia e violência aparecem nas obras analisadas. **Imagem-memória: ética e estética em Casa e Cova** traz reflexões acerca do uso de fotografias no Jornalismo literário e para finalizar, **A Cova e a Casa: Entrelaces e comparações** realiza uma comparação entre diversos aspectos das duas obras.

2. LITERATURA E JORNALISMO: UMA RELAÇÃO INTERMÉDIAS

2.1 JORNALISMO LITERÁRIO: NARRANDO REALIDADES⁶

Romance de não-ficção, jornalismo narrativo, reportagem literária, jornalismo narra-descritivo, literatura de reportagem, não-ficção que enfatiza a cultura da revelação, não-ficção criativa, não-ficção literária, entre outros, são os nomes pelos quais o Jornalismo Literário é conhecido, conforme o estudioso integrante do *International Association of Literary Journalism* (IALJ) John Hartsock (2011). Para o pesquisador, o termo é negligenciado. E essa variedade de nomenclaturas mostra que há uma imensidão de possibilidades de escrita, que afastam, no meu entendimento, cada vez mais a possibilidade de padronizar e categorizar essa modalidade narrativa.

Carta (2003), diz que se trata de um estilo de escrita, que é uma tentativa de buscar a realidade, sem deixar de lado as impressões de quem escreve. Assim, no contexto explicativo do que é o Jornalismo Literário, é imprescindível que se compreenda o seu lugar no campo narrativo, mas é mister afirmar que dificilmente chegaremos a um consenso com relação ao conceito que define essa modalidade narrativa, que é chamada por uns de gênero, por outros de forma, ou ainda já considerada (também) como disciplina.

Em seu texto *Toward a definition of International Literary Journalism*, John Bak (2011), professor da Université de Lorraine (Nancy II), em Nancy, na França, afirma que é necessário que se refira ao Jornalismo Literário como uma disciplina, diferente do que, conforme o pesquisador, acreditam o escritor Tom Wolfe e Thomas B. Connery, que dizem que é um gênero, ou ainda Norman Sims e Hartsock, de que é uma forma.

Bak (2011), ainda explica que o jornalismo literário internacional tem uma história longa e complexa, construída em uma combinação de tradições jornalísticas e influências transnacionais. Nessa esteira, aceitar o jornalismo literário como uma

⁶ Tendo em vista que o Jornalismo Literário é um campo ainda em construção, e ainda, que a tese se concentra na fotografia como objeto de análise e não no gênero JL em si, o objetivo desta seção é situar e contextualizar o trabalho acerca do campo, e não de realizar um resgate histórico. Para tanto, são indicadas a leitura dos textos a seguir, para um debate mais aprofundado sobre a historiografia do Jornalismo Literário, ler Monica Martinez, Eduardo Ritter, Marcelo Bulhões.

forma global e legítima não basta, é necessário exercer sensibilidade para acompanhar uma consciência intercultural interdisciplinar.

Para esclarecer então, o que é o Jornalismo Literário faz-se necessário retomar o seu início. Bak (2011) diz que, já no final do século XIX, vários países desenvolviam tradições jornalísticas semelhantes ao que atualmente se identifica por jornalismo literário ou reportagem literária. O autor explica que essa tradição foi ofuscada e marginalizada durante a maior parte do século XX, especialmente depois da Primeira Guerra Mundial, por uma percepção geral entre os estados democráticos de que o jornalismo deveria ser “objetivo”, como na tradição americana, ou “polêmico”, como na Europa. Mesmo assim, o jornalismo literário conseguiu sobreviver e até prosperou. O autor acredita que “How and why is a story unique to each nation⁷” (BAK, 2011, p. 129). Em suas palavras:

From China to Brazil, Scotland to Australia, and Finland to New Zealand, international literary journalism has established itself as one of the most significant and controversial forms of writing of the last century - significant because it often raises our sociopolitical awareness about a disenfranchised or underprivileged people; controversial because its emphasis on authorial voice jeopardizes our faith in its claims of accuracy (BAK, 2011, p. 129)⁸.

Do ponto de vista do estudioso, a pesquisa nas disciplinas literária e jornalística há muito tempo proclama que o jornalismo literário de várias nações provou ser uma voz responsável e respeitável da mídia impressa, que luta diariamente com o problema de manter um público fundamental.

A pesquisadora brasileira Monica Martinez há 25 anos vem estudando o tema do Jornalismo Literário. Ela afirma que após inúmeras pesquisas feitas tanto no Brasil quanto no exterior, a certeza concreta (talvez a única) que se tem, é de se trata de um campo em construção. A pesquisadora, indica que a riqueza deste gênero está na pluralidade de vozes, que não se contentam em seguir receitas comuns, gerando interessantes produções (MARTINEZ, 2017).

⁷ Como e por que uma história é única para cada nação (TRADUÇÃO DA AUTORA).

⁸ Da China ao Brasil, da Escócia à Austrália e da Finlândia à Nova Zelândia, o jornalismo literário internacional estabeleceu-se como uma das formas mais significativas e controversas de escrita do século passado - significativo porque muitas vezes aumenta nossa consciência sociopolítica sobre pessoas marginalizadas ou desprivilegiadas; é controverso porque sua ênfase na voz autoral prejudica nossa fé em suas reivindicações de precisão (TRADUÇÃO DA AUTORA).

Realmente, mesmo com base em características da narrativa literária e as normas de escrita de reportagem, não existe um manual a ser seguido para a produção de obras de Jornalismo Literário, além de existirem fatores externos, como custos de produção, que influenciam no resultado final da obra, tornando cada uma, singular.

Para Sims (2009) o problema dos estudos acerca do Jornalismo Literário envolve pensar sobre questões importantes no campo. Em seu ensaio *The Problem and the Promise of Literary Journalism Studies*, o pesquisador indica algumas questões relacionadas às pesquisas mais aprofundadas, como a adaptação de diferentes formas de análise às qualidades particulares do jornalismo literário, a elucidação da natureza internacional da forma e como ela se arrola com diferentes culturas nacionais, considerando o contexto em que a forma está, em um amplo período de tempo para sua história, além de reconhecer o papel que praticam escritores. Sims (2009) também afirma que entre esses problemas está que o que ele chama de “limite da realidade”, e que ele acredita ser fundamental para esse conhecimento.

Este é um ponto importantíssimo a receber atenção, visto que, ao remontar à história do romance, facilmente se depara a questões dadas ao realismo como recurso literário. A pesquisadora Nídia Sofia Faria (2011) acredita que o surgimento do jornalismo literário como gênero ocorreu a partir das primeiras combinações de recursos literários com técnicas de investigação jornalística, e estas originaram obras de ficção inspiradas na vida real.

Esta tendência já se manifestava, no século XVIII, na escrita ficcionista de Daniel Defoe e de Henry Fielding. Desde essa época que os cânones da produção literária foram sendo remodelados, passando pelos anos 60 do século XX, quando eclodiu o *New Journalism*, até os dias de hoje. (FARIA, 2011, s/p)

Em A ascensão do romance: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding, texto escrito em 1956, o historiador e crítico literário Ian Watt (2010) refere-se a Defoe e Fielding, bem como também a Richardson, como escritores do realismo no romance. Conforme o estudioso, não há dúvidas acerca da importância dos escritores citados para a evolução de um método narrativo que cria a impressão

realista, e que torna mais evidente, a manifestação do romance, a que ele chama de mutação da prosa de ficção. Watt (2010), é enfático ao pontuar a importância histórica, especialmente de Defoe e Richardson, por terem dado vida ao realismo formal, o que para ele é comum ao gênero romance como um todo. Ao final do seu texto, Watt também afirma:

No romance, talvez mais que em qualquer outro gênero literário, as qualidades da vida podem atenuar os defeitos da arte: e não há dúvida que Defoe, Richardson e Fielding mereceram uma imortalidade literária mais estável que muitos romancistas posteriores dotados de maior sofisticação técnica por expressarem sua própria visão da vida com uma plenitude e uma convicção muito rara e pela qual lhe somos gratos (2010, p. 322).

Todo esse valor atribuído aos autores é pela mudança que realizaram na forma de escrever romances e narrar histórias. Watt (2010) é categórico, diz que “o realismo formal do romance envolveu uma ampla ruptura com a tradição literária vigente” (p. 37). Segundo ele, não se trata da questão de ter uma técnica mais aprimorada, até porque isso outros romancistas que vieram depois trabalharam de forma mais sofisticada, mas sim, do fato de produzirem utilizando caminhos literários ligados às ocorrências da vida (Watt 2010).

Ao tratar do cotidiano, Michel de Certeau (1994) também traz Defoe para exemplificar, apontando um dos mais conhecidos personagens literários do escritor: Robson Crusoé, de 1719, que ficou 28 anos isolado em uma ilha deserta, após sofrer um naufrágio no mar. Com um calendário criado para marcar a temporalidade, com o tempo seco e o tempo molhado, Crusoé consegue organizar sua vida e suas atividades cotidianas de sobrevivência, como pescar, plantar e colher, assim como deve acontecer na vida real.

A história de Defoe apresenta um jovem que nega a proteção do pai, assim como a estabilidade social e financeira que possuía, e se rebela fugindo de casa para ser marinheiro. De York, na Inglaterra, ele vai ser o único sobrevivente da tragédia em alto mar em uma das suas viagens. Ao final da narrativa ele consegue retornar ao seu país de origem levando consigo um nativo – a que ele salvara e chamara de Sexta-feira – e recupera sua fortuna e casa.

Enfim, Certeau (1994) retoma esta história de Crusoé, mostrando o uso do cotidiano e de práticas comuns, como forma trazer detalhes para enriquecer as histórias e aproximar mais ainda o enredo da realidade. Observe um trecho da obra, em que é possível perceber traços realistas no romance de Defoe:

No afan de procurar a utilidade de todas as cousas, Robinson descobriu o prestimo das favas de cacão. Tostando-as como se faz com o café, moendo-as entre duas pedras, deitou o pó n'uma tijela com leite, que pôz ao fogo. Depois de fervida esta sopa mostrou-se de sabor agradável, lembrando a Robinson o chocolate que costumava tomar em casa de seus pais; só faltava o assucar, mas Robinson não duvidava encontrar também este ingrediente tão útil. Por fim acharam-se terminados os trabalhos propostos, e nada mais se oppunha à partida em busca do pai de Sexta-feira. Entretanto Robinson principiava a alimentar os seus receios. Se os compatriotas de Sexta-feira o considerassem inimigo, e o devorassem apesar das asserções do seu amigo? Sexta-feira combatia estes temores, e respondia com a própria vida pela segurança de Robinson; este cedeu às instâncias do companheiro, e a viagem foi marcada para o dia seguinte. Puzeram o bote a nado, prendendo-o n'uma estaca, e prepararam alguns mantimentos destinados a pô-los, pelo menos por oito dias, ao abrigo da fome. Nesta ocasião Sexta-feira ensinou a Robinson o modo de obter um assado delicioso. Cavou no chão um buraco de alguns pés de profundidade, que encheu com camadas alternadas de lenha secca e pedras chatas. Accendeu o fogo, e sapecou nas chammas um cabrito recém-caçado. Em seguida pellou o animal completamente com uma concha, e tirou-lhe os intestinos. Achando-se a lenha reduzida a brazas e as pedras aquecidas, tirou tudo da cova quente como um forno, deixando só no fundo uma camada de pedras ardentes, que cobriu com folhas de coqueiro, nas quaes deitou o lhama, sobre o qual estendeu ainda folhas verdes e pedras candentes. Por fim entulhou completamente a cova com terra. Duas horas depois retirou o lhama do forno improvisado, e Robinson, provando o assado, teve de confessar que nunca comera carne tão bem preparada, fazendo tenção de substituir d'ora em diante o espeto pelo forninho. Uma hora mais o menos depois que os moços se haviam deitado a dormir, Robinson foi despertado violentamente pelos estampidos d'uma trovoadade. Uivava o vendaval, e o trovão ribombava a metter medo (DEFOE, 1975, p. 95-96).

Nesse trecho de **Robson Crusoé**, é possível perceber a descrição de situações do dia a dia, que fazem o leitor imaginar tais práticas cotidianas acontecendo, como cuidar da alimentação, rachar lenhas, assar carne de caça, dormir e acordar com barulhos vindos de um vendaval. Para Certeau, é a leitura o ponto de partida para a produção deste tipo de escrita. Colocando-se na perspectiva da anunciação, que é o objeto que ele estuda na sua pesquisa, Certeau (1994) afirma que se privilegia o ato de falar e define-se quatro características do ato enunciativo, que podem ser encontradas em outras práticas cotidianas, como caminhar e cozinhar. Certeau ainda define, nesta esteira, táticas que “vão

desembocar então em uma politização das práticas cotidianas” (1994, p. 45).
Conforme o estudioso, o ato de falar

opera no campo de um sistema linguístico; coloca em jogo uma apropriação, ou uma reapropriação, da língua por locutores; instaura um presente relativo a um momento e a um lugar; e estabelece um contato com o outro (o interlocutor) numa rede de lugares e de relações (Certeau, 1994, p. 40).

Como vimos com Crusoé, Certeau recorreu a personagens da literatura para estabelecer ligações e conexões entre as práticas comuns do cotidiano, sobretudo “entre o pensamento teórico, e os sujeitos ordinários” (CERTEAU, 1994, p. 31). Isso demonstra também que este movimento de mudança na escrita já vinha ocorrendo na literatura muito antes do novo jornalismo se apresentar ao mundo. Carta (2003), chama atenção para o fato de que, nos anos 60, quando Tom Wolfe acreditava estar fazendo parte de um novo movimento literário, assim como Gay Talese e Norman Mailer, que estavam na mesma onda do escritor, já havia textos escritos anteriormente, de maneira semelhante ao que estava sendo chamado de *New Journalism*:

Na verdade, era tudo a mesmíssima coisa. Antes deles, o britânico George Orwell (1903-1950) tinha escrito de maneira semelhante. Após a Primeira Guerra Mundial, Ernest Hemingway (1899-1961) havia feito o mesmo na Europa. E houve outros, no século XIX, na Europa, que escreveram como “novos jornalistas”. Mas, claro, é positivo o fato de, na década de 60, um punhado de jornalistas-escritores ter remado contra os limites – em termos de estilo e de política – impostos pela chamada Guerra Fria. E alguns deles o fizeram com maestria (CARTA, 2003, p. 40-41).

Essa mudança que ocorre na década de 60, especialmente na produção estadunidense, tem nomes importantes que se consagraram escrevendo longas reportagens. Truman Capote, Lílian Ross, Gay Talese, Norman Mailer e Tom Wolfe, entre outros, deixaram seus nomes marcados por fazerem parte do movimento de novos jornalistas e ao introduzir um novo jeito de contar histórias.

Quando Capote publica, em 1966, **A sangue Frio**, apresenta o romance de não-ficção como uma nova forma literária. Na época, ele estabelece uma diferença importante na produção jornalística do período, como explica o pesquisador Eduardo Belo (2006). “O que prevalece na comunicação jornalística do mundo ocidental de

hoje é um pendor muito grande pela verdade, mesmo com toda a livre interpretação dos fatos (BELO, 2006, p. 43).

O estudioso esclarece que por princípio, todo jornalismo tem de ser não-ficcional, porém, nem toda obra de não-ficção é considerada jornalística. **A sangue frio** teve sua veracidade questionada pela *New Yorker*, e um profissional foi contratado para checar todas as informações relatadas pelo escritor, sendo verificado que nem todo o relato era verídico (BELO, 2006).

Com o crescimento das publicações do novo jornalismo, um dos principais representantes do estilo Wolfe, escreveu, em 1973, um manifesto assumindo a nomenclatura como sendo *New Journalism*. No texto ele destaca que

nenhum dos jornalistas de seu tempo sonharam que nada que fossem escrever para jornais e revistas provocasse tamanho torvelinho no mundo literário [...] causando pânico, tirando do romance o trono de gênero literário número um, inaugurando a primeira novidade da literatura americana em meio século (WOLFE, 2005, p. 9).

Conforme Wolfe (2005), a nova forma de fazer jornalismo, com um estilo diferente de escrita, acabou ganhando um espaço que não se esperava na década de 60, quando os jornalistas perceberam a necessidade de trazer a realidade dos fatos, “entrando no texto e relatando” com minuciosos detalhes os fatos e acontecimentos. Nesse processo de construção do texto, a apuração das notícias era mais demorada, porém muito mais completa, pois os jornalistas costumavam passar horas com seus entrevistados com o intuito de conseguir um número grande de informações, que possibilitasse a escrita com um requinte de detalhes tal qual ocorre em narrativas cinematográficas, como se diz: coisa de cinema. De acordo com Wolfe, o jornalismo literário

consistia no registro dos gestos, cotidianos, hábitos, maneiras, costumes, estilos de móveis, vestuário, decoração, estilos de viagem comida, cuidar da casa, modos de comportamento para com os filhos, os empregados, os superiores, os inferiores, os colegas, mais os vários olhares, relances, estilos de caminhar e outros detalhes simbólicos que pudessem existir numa cena (WOLFE, 2005, p. 26-27).

A descrição de Wolfe para a forma de produção do *New Journalism*, em que o jornalista relata mais detalhes do que era feito anteriormente, já foi observado em **Robson Crusóé**, e pode ser claramente ser identificado no trecho de **A sangue frio**:

O proprietário da fazenda River Valley, Herbert William Clutter, tinha 48 anos de idade e, graças aos resultados de exames médicos que fizera recentemente para um seguro de vida, sabia estar em perfeitas condições de saúde. Embora usasse óculos sem aro e tivesse apenas uma estatura mediana, pouco menos de 1,75 metro de altura, o sr. Clutter fazia uma bela estampa masculina. Seus ombros eram largos, seus cabelos continuavam escuros, seu rosto confiante, retangular, conservava a aparência jovem e um colorido saudável, e seus dentes, sem manchas e fortes o bastante para partir nozes, ainda estavam intactos. Pesava em torno de setenta quilos — o mesmo peso de quando se formara na Universidade do Estado do Kansas, onde se diplomara em agricultura. Não era tão rico quanto o homem mais rico de Holcomb — o sr. Taylor Jones, um fazendeiro de gado das proximidades. No entanto, era o cidadão mais conhecido da comunidade, importante tanto nela quanto na vizinha Garden City, a sede do condado, onde presidira o comitê de construção da recém-inaugurada Primeira Igreja Metodista, edifício que custara 800 mil dólares. Era presidente da Conferência das Organizações Agrícolas do Kansas, e seu nome era reconhecido com respeito entre todos os agricultores do Meio Oeste, bem como em certos gabinetes de Washington, onde fora membro do Conselho Federal de Crédito Agrícola durante a presidência de Eisenhower (CAPOTE, 2003, versão online, s/p)

É possível ver no excerto, detalhes citados por Wolfe (2005), que estão relacionados ao status das pessoas e ao comportamento delas, que expressam, conforme o jornalista, sua posição no mundo e o que elas pensam ou gostariam que fosse essa posição. “O registro de tais detalhes não é um mero ornamento em prosa. Está tão perto do centro do poder do realismo quanto qualquer outro recurso da literatura” (WOLFE, 2005, p. 26-27).

Para Wolfe, o *New Journalism* tinha um poder extraordinário, derivado de quatro dispositivos, especialmente, que podem ser relacionados ao que diz Certeau, sobre a presença do cotidiano nas narrativas e acerca do destacado centro do poder do realismo: 1º: Construção de cena (narrando o enredo cena a cena); 2º: Diálogo realista (o autor considerava que diálogos realistas envolviam mais o leitor que outro recurso); 3º: ponto de vista da 3ª pessoa (de modo que o leitor pudesse experimentar sensação de experimentar a realidade emocional dos personagens); e 4º: o registro dos

gestos, hábitos, maneiras, costumes, estilos de mobília, roupas, decoração, maneiras de viajar, comer, manter a casa, modo de se comportar com os filhos, com os criados, com os superiores, com os inferiores, com os pares, além dos vários ares, olhares, poses, estilos de andar e outros detalhes simbólicos do dia a dia que possam existir dentro de uma cena (WOLFE, 2005, p. 46-47).

Os dispositivos apontados por Wolfe também são ratificados, de alguma forma, por outro nome importante do *New Journalism*, Gay Talese. O escritor de clássicos do Jornalismo Literário, como **O reino e o poder** (1969), **Honra teu pai** (1971), **Unto the Sons** (1992) e **A mulher do próximo** (1980), indicou em entrevista no postfácio⁹ do seu **O Voyeur (2016)**, que buscou fazer no jornalismo o que já era feito na literatura, no que concerne a questões técnicas, temáticas e de elenco. A jornalista que o entrevistou, Katie Roiphe afirma que “Seu método é penetrar o mais profundamente possível na personagem, explorar uma única psique, como uma maneira de capturar o espírito da época” (2016, p. 237).

Estes relatos detalhados e descritivos, tanto indicados por Wolfe em seu manifesto, quanto por Talese, vão ao encontro do que diz Michel de Certeau em **A invenção do cotidiano**, tendo em vista que há um deslocamento do interesse de quem faz a história que vai das grandes figuras públicas para as pessoas comuns, na sua vida cotidiana. Talese (2016) deixa isso claro na entrevista, quando fala sobre seu primeiro emprego. “Eu queria escrever sobre gente” (2016, p. 237-238). Ele também afirma “Tudo o que tenho é uma curiosidade intensa. Tenho um grande interesse por outras pessoas e, igualmente importante, tenho paciência para ficar perto delas” (2016, p. 237).

[...] Na primeira página você fica preso às notícias. As notícias dominam você. Eu queria dominar as reportagens. Eu queria escolher assuntos que não fossem aquilo que os editores pensam como pauta. Minha ideia era usar algumas técnicas do escritor de ficção: ambientação de cena, diálogo e até mesmo monólogo interior, se conhecesse suficientemente bem as pessoas (TALESE, 2016, p. 238).

Sobre a sua demora em produzir, Talese (2016) diz, durante a entrevista, que a apuração toma muito tempo, mas também fala sobre a dedicação para entregar o seu melhor; quando trabalhava como repórter do New York Times, todos

⁹ Entrevista realizada por Katie Roiphe publicada na edição n. 189, da versão de 2009, na revista literária *Paris Review*, e reproduzida como Postfácio de **O Voyeur**.

os outros repórteres da minha geração voltavam de uma pauta e escreviam suas reportagens em meia hora. No resto da tarde, liam livros, jogavam cartas ou tomavam café na lanchonete, e eu estava sempre muito sozinho. Não conversava durante esse tempo. Eu só queria fazer o meu artigo perfeito, ou o melhor possível. Então reescrevia, reescrevia, sentindo que precisava de cada minuto do dia para melhorar meu trabalho. Fazia isso porque não acreditava que aquilo era apenas jornalismo, jogado fora no dia seguinte junto com o lixo. Sempre pensei no amanhã. Nunca entreguei nada antes de dois minutos para o prazo final. Nunca foi fácil, eu achava que tinha apenas uma chance. Eu trabalhava para um jornal de registro e acreditava que aquilo que estava fazendo faria parte de uma história permanente (2016, p. 239).

Essa vontade de fazer o melhor não mudou. O escritor dedica anos de pesquisa e estudo para cada livro publicado. Esse é um ponto convergente no Jornalismo Literário, já que boa parte das obras são trabalhadas por anos, com intensa investigação, apuração e pesquisa, com textos trabalhados de forma cuidadosa, até serem finalizados.

Esse longo tempo de produção está relacionada ao que Edevaldo Pereira Lima (2009), uma das autoridades do jornalismo literário no Brasil, diz, acerca de o *New Journalism*, que é uma narrativa de não-ficção, tratar-se de uma obcecada busca pelo texto de excelência:

O binômio jornalismo-literatura como forças associadas para reproduzir a realidade com intensidade, calor e cor alcança essa exposição pública destacada nesse período em que nos Estados Unidos o new journalism avança as fronteiras narrativas da não-ficção para territórios mais ousados, em que no Brasil, em paralelo, experimentos calcados numa concepção subjacente de realismo social brotam iniciativas como a de Realidade e do Jornal da Tarde – também praticante dessa arte nas décadas de 1960 e 1970 –, e em que na América de língua espanhola a paixão pelo jornalismo de um autor de fama como Gabriel García Márquez faz acontecer casos exemplares do alcance possível dessa parceria. Mas de fato, porém, não se inicia ali. O espírito inquieto de autores tenazes, pioneiros e solitários aparece aqui e ali, em diferentes épocas, costurando caminhos ousados, novos, experimentais, alimentando involuntariamente as discussões sobre o alcance e as limitações de um e de outro (LIMA, 2009, p.156).

Quando Lima (2009) fala de autores que trabalham como essa modalidade narrativa em outras épocas, traz como exemplo brasileiro o pioneiro caso de Euclides da Cunha, na Guerra de Canudos. O escritor foi para o interior da Bahia, em agosto de 1897, para ser correspondente de guerra do jornal *O Estado de São*

Paulo e de lá enviava textos para a redação. Dessa experiência, Cunha produz **Os Sertões**, obra que vai causar importante impacto na cultura letrada do País. A narração sobre a guerra chegava aos leitores com uma riqueza de detalhes bem realistas:

Paranoico indiferente, este dizer, talvez, mesmo não lhe possa ser ajustado, inteiro. A regressão ideativa que patenteou, caracterizando-lhe o temperamento vesânico, é, certo, um caso notável de degenerescência intelectual, mas não o isolou – incompreendido, desequilibrado, retrógrado, rebelde – no meio em que agiu. Ao contrário este fortaleceu-o. Era profeta, o emissário das alturas, transfigurando por ilapso estupendo, mas adstrito a todas as contingências humanas, passível do sofrimento e da morte, e tendo uma função exclusiva: apontar aos pecadores o caminho da salvação. Satisfiz-se sempre com este papel de delegado dos céus. Não foi além. Era um servo jungido à tarefa dura; e lá se foi, caminho dos sertões bravios, largo tempo, arrastando a carcaça claudicante, arrebatado por aquela ideia fixa, mas de algum modo lúcido em todos os atos, impressionando pela firmeza nunca abalada e seguindo para um objetivo fixo com finalidade irresistível (CUNHA, 2015, p. 185).

Este é um excerto retirado de **Os Sertões**, onde o escritor, correspondente de guerra, procura Antônio Conselheiro e descreve o perfil que encontrou do líder da Guerra de Canudos. É uma obra que também comprova que a modalidade narrativa evidenciada nos Estados Unidos já vinha sendo produzida muito antes de receber nomenclaturas e se definirem técnicas específicas.

No Brasil, além de Euclides da Cunha, outros dois nomes importantes para este campo produtivo, merecem ser evidenciados, tendo em vista que atuaram nas duas áreas - jornalismo e literatura - Lima Barreto e João do Rio, sobretudo com a escrita de crônicas, gênero que também mistura jornalismo e literatura, porém, bem mais curto, geralmente publicado na imprensa escrita.

Outro produto que marcou essa modalidade narrativa no Brasil, citado por Lima (2009), foi a revista *Realidade*, que circulou de 1966, quando foi lançada, até o início de 1970, trazendo em seu corpo reportagens marcadas por qualidade narrativa. É nessa revista que aparecem as primeiras reportagens fotojornalísticas, com sequências de imagens contando a história. Sobre o trabalho realizado pela revista, Lima diz:

Parece natural agora compreender, olhando-se para trás, em direção àquele período vibrante do jornalismo literário – mesmo que não se desse esse nome na época, o que a revista fazia era a prática dessa modalidade narrativa –, que seria um desdobramento natural de um processo a publicação contar, em algum momento, não apenas com jornalistas em sua equipe de profissionais, mas também com autores de outros ramos da arte narrativa, convidados a produzir jornalismo com requintes literários. Novamente, a realidade expressa com o rigor da melhor tradição jornalística associado à habilidade comunicativa de bons praticantes da tradição de se contar histórias (LIMA, 2009, p. 155).

No que tange à tal modalidade narrativa no Brasil, o trânsito entre jornalismo e literatura tem “também acontecido ao longo do tempo, levado a cabo por profissionais da narrativa com essa flexibilidade de forma, para se expressar ora na ficção ora na literatura da realidade” (LIMA, 2009, p. 155). O teórico também diz que o espaço mais apropriado para direcionar o que ele chama de talento narrativo, à produção de peças de não-ficção, é o mesmo do jornalismo literário, com abertura às formas de maior beleza estética.

Outro importante pesquisador do tema no território acadêmico brasileiro, Felipe Pena, diz que o Jornalismo Literário é uma das alternativas para os jornalistas comprometidos com a sociedade e que possuem seu espaço reduzido nas redações, visto que “o que deveria ser uma profissão ligada às causas da coletividade vem se transformando, salvo raras e boas exceções, em um palco de futilidades e exploração do grotesco e da espetacularização” (PENA, 2006, p. 13).

O teórico afirma que se trata de uma complexa alternativa, e que o conceito é amplo. Pena define como “Estrela de sete pontas” a reunião de algumas características que, utilizadas no texto, o tornam jornalismo literário. Assim, o autor pontua que o conceito definido por ele significa:

Potencializar os recursos do jornalismo, ultrapassar os limites dos acontecimentos cotidianos, proporcionar visões amplas da realidade, exercer plenamente a cidadania, romper as correntes burocráticas do *lead*, evitar os definidores primários e, principalmente, garantir perenidade e profundidade aos relatos (PENA, 2008, p.13).

A conceituação de Pena (2008), indica que esses sete diferentes itens (Estrela de Sete Pontas), são todos imprescindíveis e formam um conjunto harmônico na construção dos textos de Jornalismo Literário. Trata-se de um

importante balizador para determinar que obras fazem ou não parte deste gênero de escrita.

Quanto mais se busca referencial teórico para amparar os estudos sobre Jornalismo Literário, mais percebemos que as discussões sobre o assunto são amplas e abertas. Conforme Mônica Martinez (2017), que é uma das pesquisadoras que tem proposto uma revisão histórica, de definições, práticas e processos do Jornalismo Literário no Brasil, trata-se de um campo em construção, que possui uma rica pluralidade de vozes.

A partir das discussões e teorias apresentadas, entendo que é imperioso que se estude as obras dessa modalidade narrativa, evidenciando características e buscando, talvez, uma categorização das obras. Afinal, o que torna uma narrativa Jornalismo Literário? E os textos que tratam de enredos reais com misto de ficção, podem ser enquadrados neste gênero?

Entendo que todas as obras que partem de uma investigação jornalística, seja uma notícia, o cotidiano, uma informação de interesse público ou que faça parte da história social ou cultural de uma sociedade, podem estar vinculadas a essa modalidade narrativa. Quanto às pontuações de Wolfe (2005), ousaria discordar acerca do uso da 3ª pessoa, pois acredito que nessa nova geração de novos jornalistas, o tempo verbal em 1ª pessoa não descaracteriza e nem diminui o valor das obras, mas traz outra perspectiva dentro das produções de obras de teor testemunhal, é um olhar diferente de quem herdou memórias da violência e de quem vê a necessidade de externá-las.

Nas obras analisadas nesta tese, é possível verificar os traços do jornalismo literário na linguagem utilizada, no tempo de produção, que conforme Talese (2016), é algo considerado artesanal. Obras de fôlego e bem fundamentadas, inclusive teoricamente, com rigorosa apuração durante a escrita, que buscaram em fontes diversas comprovar e credibilizar o que estavam narrando.

Saliente-se que ambos os textos vieram de reportagens publicadas anteriormente em jornais impressos. **Cova 312**, no *Tribuna de Minas*, e **A casa da vovó**, na *Folha de S. Paulo*, tendo sido apuradas jornalisticamente com rigor.

2.1.1 Violência: um traço social constitutivo presente no JL

A publicação de obras de jornalismo literário no Brasil cresceu na década de 1980 e se intensificou nos últimos 10 anos. Isso mostra que o mercado editorial brasileiro também vem contribuindo para a ampliação desse tipo de produção. A Editora Companhia das Letras, por exemplo, em 2000, lançou a coleção *Jornalismo Literário* e, até novembro de 2017, foram publicados 32 títulos de clássicos do gênero em nível mundial¹⁰.

Em mapeamento de obras de Jornalismo Literário, realizado no Prêmio Jabuti, encontramos obras premiadas a partir de 1963. O primeiro livro foi **Belenzinho, 1910**, de Jacob Penteadó, na categoria Biografias e/ou Memórias. Como reportagem, a primeira foi **Mulheres foram à luta armada**, escrito por Luiz Maklouf Carvalho, e premiado em 1999. Entre 1963 e 2016, nas categorias que reúnem biografias, memórias, reportagens e livros de não-ficção, foram 147 obras premiadas. Dessas, mais de 30 abordam violência, e cerca de 20 delas tratam da ditadura militar brasileira.

Sendo um campo de estudo acadêmico relativamente novo, além de haver pouco material teórico com questões fechadas sobre o assunto, de existir uma dificuldade em encontrar um canal que indique obras de Jornalismo Literário, há também uma lacuna no que concerne a um denominador comum que categorize obras deste campo produtivo.

Por este motivo, optou-se por buscar o Prêmio Jabuti, para buscar uma lista de obras que se encaixassem nesta modalidade híbrida e então, definir o *corpus* de análise da pesquisa. A escolha por esta premiação se deu por ser o mais antigo em vigência no Brasil. Foi criado em 1958 e, embora as obras sejam inscritas para

¹⁰**O livro dos insultos** – H.L. Mencken (1988); **O Reino e o Poder** – Gay Talese (2000); **A mulher do próximo** – Gay Talese (2002); **Hiroshima** – John Hersey (2002); **O segredo de Joe Gould** – Joseph Mitchell (2003); **A milésima segunda noite da Avenida Paulista** – Joel Silveira (2003); **A sangue frio** – Truman Capote (2003); **Chico Mendes – Crime e Castigo** – Zuenir Ventura (2003); **Fama e Anonimato** – Gay Talese (2004); **A feijoada que derrubou o Governo** – Joel Silveira (2004); **Radical Chique e o Novo Jornalismo** – Tom Wolfe (2005); **Filme** – Lillian Ross (2005); **O super-homem vai ao supermercado** – Norman Mailer (2006); **Dento da Floresta** – David Remnick (2006); **O livro das Vidas** – Vários autores (2008); **Stasilândia** – Anna Funder (2008); **Vida de Escritor** – Gay Talese (2009); **Elogiemos os Homens Ilustres** – James Rufus Agee e Walker Evans (2009); **Esqueleto na lagoa verde** – Antonio Callado (2010); **Vultos da República** – Vários Autores (2010); **Operação Massacre** – Rodolfo Walsh (2010); **Honra teu pai** – Gay Talese (2011); **O Jornalista e o Assassino** – Janet Malcolm (2011); **O Rei do Mundo** – David Remnick (2011); **A luta** – Norman Mailer (2011); **A mulher Calada** – Janet Malcolm (2012); **Anatomia de um Julgamento** – Janet Malcolm (2012); **Paralelo 10** – Eliza Griswold (2012); **41 Inícios falsos** – Janet Malcolm (2016); **O Voyeur** – Gay Talese (2016); e **A árvore de Gernika** – George L. Steer (2017).

competir, entendo não ser muito democrático, visto que as categorias de premiação não são fixas e dependem da comissão para que possam participar da competição. Nos últimos anos, por exemplo, em 2017, as categorias de Biografia e de Reportagem e Documentário estavam separadas; já em 2018, há apenas Biografia; em 2019 e 2020, os competidores foram classificados todos juntos: Biografia, Documentário e Reportagem.

É importante considerar o estímulo positivo dos prêmios literários, considerando a divulgação de obras, premiações em dinheiro, divulgações amplas dos escritores e das editoras, porém, é imprescindível problematizá-los. Aqui, a escolha pelo Prêmio Jabuti teve a finalidade de balizar a seleção do *corpus*, de modo a ampliar o conhecimento sobre outras já publicadas, não apenas os já conhecidos.

Ao estudar o gênero romance a partir de premiações, Regina Zilberman (2017, p. 425), pontua que através delas é possível verificar para onde a produção literária está andando:

A importância dos prêmios literários não é medida apenas pelo ângulo da criação e circulação de obras e seus autores. Prêmios literários também sinalizam tendências, e talvez constituam um termômetro bastante adequado para se medir o estado atual de uma literatura.

Entendo que esta ideia é comprovada através do mapeamento realizado com o Prêmio Jabuti, visto que encontramos uma forte tendência na escrita de obras que tematizam a violência, sobretudo narrativas dedicadas à temática da Ditadura Militar. Observe-se o quadro a seguir:

Quadro 1: Mapeamento Prêmio Jabuti

ANO DO PRÊMIO	OBRA	AUTOR/EDITORA	CATEGORIA
1963	Belenzinho, 1910	– Jacob Penteadado	Biografia e/ou Memórias
1965	Noturno da Lapa	– Luis Martins	Biografia e/ ou Memórias
1966	José de Alencar, Literato e Político	– Raimundo de Menezes	Biografia e/ou Memórias
1967	Fagundes Varela	– Vicente de Paulo e Vicente de Azevedo	Biografia e/ou Memórias
1968	A Vida de Eduardo Prado Poeira do Tempo	– Cândido Motta Filho – Herman Lima	Biografia e/ou Memórias
1969	Martins Fontes Planalto	– Jacob Penteadado – Afonso Arinos de Melo Franco	Biografia e/ou Memórias
1970	A Vida Turbulenta de José do Patrocínio	– Raimundo Magalhães Júnior	Biografia e/ou Memórias
197	Castro Alves, O Poeta da Liberdade	– Vicente de Paulo de Azevedo	Biografia e/ou Memórias
1972	Contagem Regressiva	– Cândido Motta Filho	Biografia e/ou Memórias
1973	Uma Vida e Muitas Lutas	– Juarez Távora	Biografia e/ou Memórias
1974	Balão Cativo	– Pedro Nava	Biografia e/ou Memórias
1975	Vida e Obra de Campos Sales	– Raimundo Menezes	Biografia e/ou Memórias
1976	A Inteligência da Fome	– Paulo Duarte	Biografia e/ou Memórias
1977	Mar Alto	– Afonso Arinos de Mello Franco	Biografia e/ou Memórias

1978	Miséria Universal, Miséria Nacional Minha Própria	– Paulo Duarte	Biografia e/ou Memórias
1979	A Menina do Sobrado	– Cyro dos Anjos	Biografia e/ou Memórias
1980	O Que é Isso Companheiro	– Fernando Gabeira	Biografia e/ou Memórias
1981	Os Carbonários: memórias da Guerrilha perdida	– Alfredo Sirkis	Biografia e/ou Memórias
1982	Batismo de Sangue	– Frei Betto	Biografia e/ou Memórias
1983	Cela 3	– Ruda de Andrade	Biografia e/ou Memórias
1984	Uma Atriz: Cacilda Becker	– Nancy Fernandes e Maria Teresa Vargas	Biografia e/ou Memórias
1985	Lasar Segall e o Modernismo Paulista	– Vera D’Horta Beccari	Biografia e/ou Memórias
1986	Tempo de Contar	– Joel Silveira	Biografia e/ou Memórias
199	Barulho – Uma Viagem pelo Underground do Rock Meninas da Noite Os Fantasmas da Casa da Dinda Rota 66 – A História da Polícia que Mata Todos os Sócios do Presidente	– André Barcinski – Gilberto Dimenstein – Luciano Suassuna e Luis Costa Pinto – Caco Barcelos – G. Krieger, Luis A. Novaes e Tales Faria	Reportagem
1994	As Ovelhas Desgarradas e seus Algozes Comando Vermelho	– Yone de Mello – Editora Civilização Brasileira – Carlos Amorim – Record	Reportagem

	São Paulo – Brasil	– Sérgio Sistre e Ary Diesendruck – Callis Editora	
1999	1º- A Marcha para o Oeste 2º- Cidade Partida 3º- Os Donos do Congresso O Brasil que dá Certo	– Orlando Villas Boas e Cláudio Villas Boas – Editora Globo – Zuenir Ventura – Cia das Letras – Elvis Bonassa, Fernando Rodrigues e Gustavo Krieger – Editora Ática – Stephen Charles Kanitz – Makron Books	Reportagem
1996	Estrela Solitária	– Ruy Castro – Cia das letras	Livro do Ano Não Ficção
	1º- As Noites das Grandes Fogueiras 2º- Caso Escola Base 3º- O Livro Negro da Corrupção	– Domingos Meirelles – Record – Alex Ribeiro – Editora Ática – Coord. Modesto Carvalhosa – Paz e Terra	Reportagem
1997	Arthur Bispo do Rosário Crack, o Caminho das Pedras O Século do Crime	– Luciana Hidalgo – Rocco – Marco Antônio Uchoa – Editora Ática – J. Arbex Jr. E C. J. Tognolli – Boitempo Editoria	Reportagem
1998	Monteiro Lobato – Furacão na Botocúndia	– Carmen Lúcia Azevedo, Márcia Camargos e Vladimir Sacchetta – Senac	Livro do Ano Não Ficção

	1º- A Morte de P. C. Farias	– George Sanguinetti – Scipione	Reportagem
	2º- Os Estrangeiros do Trem N	– Sérgio Vilas Boas – Rocco	
	3º- Terra – Sebastião Salgado	– Cia. Das Letras	
1999	As Barbas do Imperador	– Lilia Moritz Schwarcz – Cia. Das Letras	Livro do Ano Não Ficção
	1º- Imagens da Fotografia Brasileira	– Simonetta Persichette – Estação Liberdade	Reportagem
	2º- Mulheres Foram à Luta Armada	– Luiz Maklouf Carvalho – Editora Globo	
	3º- Paulo Autran – Um Homem Palco	– Alberto Guzik – Boitempo Editorial	
2000	Estação Carandiru ¹¹	– Dráuzio Varella – Cia. Das Letras	Reportagem
	Memórias do Esquecimento	– Flávio Tavares – Editora Globo	
	Notícias do Planalto	– Mário Sérgio Conti – Cia. Das Letras	
2001	A Família Canuto e a Luta Camponesa na Amazônia	– Carlos Cartaxo – Ed. Univ. UFPA/Livro Arte	Reportagem
	Corações Sujos ¹²	– Fernando Moraes – Cia. das Letras	
	O Caso da Favela Naval	– José Carlos Blat e Sérgio Saraiva – Editora Contexto	

¹¹ Nesse ano também ganhou como Livro do Ano de Não-ficção

¹² Idem

2002	JK – O Artista do Impossível Hartt: Expedições pelo Brasil Imperial Meu Casaco de General	– Cláudio Bojunga – Objetiva – Marcus Vinícius de Freitas – Metalivros – Luiz Eduardo Soares – Cia das Letras	Reportagem e Biografia
2003	Paulo Emilio no Paraíso Eny e o Grande Bordel Brasileiro Fidel Castro	– José Inácio de Melo Souza – Record – Lucíus de Mello – Objetiva – Cláudia Furiati – Revan	Reportagem e biografia
2004	Vencedor: Abusado ¹³ Deus é Inocente a Imprensa, Não ¹⁴ Carnaval no Fogo ¹⁵ O Beijo da Morte ¹⁶ Anos 70 Enquanto Corria a Barca ¹⁷	– Caco Barcellos – Record – Carlos Dorneles – Globo Livros – Ruy Castro – Cia das letras – Carlos Heitor Cony e Anna Lee – Objetiva – Lucy Dias – Senac SP	Reportagem e biografia
2005	1º lugar: Viúvas da Terra 2º lugar: O Dia em que Getúlio Matou Allende	– Klester Cavalcanti – Planeta – Flávio Tavares – Record	Reportagem e biografia

¹³ Esse ano recebeu também o prêmio de Livro do Ano de Não-ficção

¹⁴ Recebeu Menção Honrosa

¹⁵ Idem

¹⁶ Ibidem

¹⁷ Recebeu Menção Honrosa

	3° lugar: Maldição e Glória	– Carlos Maranhão – Cia das Letras	
2006	1° lugar: Carmen: Uma Biografia ¹⁸	– Ruy Castro – Cia. Das Letras	Biografia
	2° lugar: Orestes Barbosa: Repórter, Cronista e Poeta	– Carlos Didier – Agir	
	3° lugar: Machado de Assis: Um Gênio Brasileiro	– Daniel Piza – Imprensa Oficial	
	1° lugar: Operação Araguaia – Arquivos Secretos da Guerrilha	– Taís Morais e Eumano Silva – Geração Editorial	Reportagem e biografia
	2° lugar: Juízes no Banco dos Réus	– Frederico Vasconcelos – Publifolha	
	3° lugar: Já Vi Este Filme – Reportagem (e Polêmicas) Sobre Lula e o PT (1984-2005)	– Luiz Maklouf Carvalho – Geração Editorial	
2007	Latinoamericana: Enciclopédia Contemporânea da América Latina e do Caribe	– Ivana Jinkings e Emir Sader – Boitempo Editorial	Livro do Ano Não Ficção

¹⁸ Nesse ano recebeu também o prêmio de Livro do Ano de Não-ficção

	<p>1º lugar: O Inimigo do Rei: uma Biografia de José de Alencar ou a Mirabolante Aventura de um Romancista que Colecionava Desafetos, Azucrinava D. Pedro II e Acabou Inventando o Brasil</p> <p>2º lugar: Paulo Freire: Uma História de Vida</p> <p>3º lugar: O Banqueiro do Sertão</p> <p>3º lugar: Anita Malfatti no tempo e no espaço</p>	<p>– Lira Neto – Editora Globo</p> <p>– Ana Maria Araújo Freire – Villa das Letras</p> <p>– Jorge Caldeira – Mameluco</p> <p>– Marta Rossetti Batista – Editora 34/Edusp</p>	Biografia
	<p>1º lugar: A Vida que Ninguém Vê</p> <p>2º lugar: O Nome da Morte</p> <p>3º lugar: Políticos do Brasil</p>	<p>– Eliane Brum – Arquipélago Editorial</p> <p>– Klester Cavalcanti – Planeta</p> <p>– Fernando Rodrigues – Publifolha</p>	Reportagem
2008	<p>1º lugar: D. Pedro II</p> <p>2º lugar: O Texto, ou: A Vida – uma trajetória literária</p> <p>3º lugar: Raul Cortez: Sem Medo de se Expor</p>	<p>– José Murilo de Carvalho – Companhia das Letras</p> <p>– Moacyr Jaime Scliar – Bertrand Brasil Ltda</p> <p>– Nydia Licia – Imprensa Oficial do Estado de São Paulo</p>	Biografia

	Rubem Braga: Um Cigano Fazendeiro do Ar ¹⁹	– Marco Antonio de Carvalho – Editora Globo S/A	
	1º lugar: 1808 ²⁰ 2º lugar: O Massacre 3º lugar: Bar Bodega: Um Crime de Imprensa	– Laurentino Gomes – Editora Planeta do Brasil – Eric Nepomuceno – Editora Planeta do Brasil – Carlos Dorneles – Editora Globo S/A	Reportagem
2009	1º- O Sol do Brasil 2º- José Olympio, o editor e sua casa 3º- O Santo Sujo: a vida de Jamie Ovalle	– Lilian Moritz – Cia das Letras – José Mario Pereira – Sextante – Humbert Werneck – Cosac Naify	Biografia
	1º- O Livro Amarelo do Terminal 2º- O Sequestro dos Uruguaios – Uma Reportagem dos Tempos da Ditadura 3º- 1968 – O Que Fizemos de Nós	– Vanessa Barbara – Cosac Naify – Luiz Cláudio Cunha – L&PM Editores – Zuenir Ventura – Editora Planeta do Brasil	Reportagem

¹⁹ Recebeu Homenagem Póstuma

²⁰ Recebeu também Prêmio de Livro do Ano de Não Ficção

2010	O Tempo e o cão	– Maria Rita Kehl – Boitempo Editorial	Livro do Ano Não Ficção
	1º- Nem Vem Que Não Tem – A vida e o veneno de Wilson Simonal	– Ricardo Alexandre – Globo	Biografia
	2º- Padre Cícero – Poder, Fé e Guerra no sertão	– Lira Neto – Companhia das Letras	
	3º- Bendito Maldito – Uma biografia de Plínio Marcos	– Oswaldo Mendes – Leya	
3º- Euclides da Cunha: uma odisseia nos trópicos – In Memoriam	– Frederic Amory – Ateliê Editorial		
2011	1º- O Leitor Apaixonado – Prazeres à Luz do Abajur	– Ruy Castro – Companhia das Letras	Reportagem
	2º- Olho por Olho – Os Livros secretos da ditadura	– Lucas Figueiredo – Record	
	3º- Conversas de Cafetinas	– Sérgio Maggio – Arquipélago Editorial	
2011	1º- De Menino a Homem – De Mais de Trinta e de Quarenta, de Sessenta e Mais Anos ²¹	– Gilberto Freyre – Global Editora	Biografia
	2º- O Teatro & Eu – Memórias	–Sergio Britto – Tinta Negra Bazar Editorial	
	3º- Correspondência – Mário de Andrade &	– Eneida Maria de Souza (Org) – Peirópolis,	

²¹ Recebeu Homenagem Póstuma

	Henriqueta Lisboa	Edusp e IEB (Instituto de Estudos Brasileiros)	
	1º- 1822 ²² 2º- Assalto ao Poder- O Crime Organizado 3º- Amazônia de Euclides – Viagem de Volta a Um Paraíso Perdido	– Laurentino Gomes – Editora Nova Fronteira Participações – Carlos Amorim – Record – Daniel Piza – Leya Brasil	Reportagem
2012	1º lugar – Fernando Pessoa: uma quase autobiografia 2º lugar – Claudio Manoel da Costa 3º lugar – Antônio Vieira In Memoriam – Eu vi o mundo	– José Paulo Cavalcanti Filho – Editora Record – Laura de Mello e Souza – Companhia das Letras –Ronaldo Vainfas – Companhia das Letras – Cícero Dias – Cosac & Naify	Biografia
	1º lugar – Saga brasileira: a longa luta de um povo por sua moeda ²³	– Miriam Leitão – Editora Record	Reportagem

²² Recebeu também Livro do Ano de Não Ficção

²³ Recebeu também Livro do Ano de Não Ficção

	<p>2º lugar – O cofre do Dr. Rui</p> <p>3º lugar – O espetáculo mais triste da Terra</p>	<p>– Tom Cardoso – Editora Civilização Brasileira</p> <p>– Mauro Ventura – Companhia das Letras</p>	
2013	<p>1º Lugar – Marighella: o guerrilheiro que incendiou o mundo</p> <p>2º Lugar – A carne e o sangue</p> <p>3º Lugar – Getúlio: dos anos de formação à conquista do poder (1882-1930)</p>	<p>– Mário Magalhães – Companhia das Letras</p> <p>– Mary del Priore – Editora Rocco</p> <p>– Lira Neto – Companhia das Letras</p>	Biografia
	<p>1º Lugar – As Duas Guerras de Vlado Herzog: Da Perseguição Nazista na Europa à morte sob tortura no Brasil ²⁴</p> <p>2º Lugar – Dias de Inferno na Síria: O Relato do Jornalista Brasileiro que foi Preso e Torturado em Plena Guerra</p> <p>3º Lugar – Mãos que Fazem História: A Vida e a Obra das Artesãs Cearenses</p>	<p>– Audálio Dantas – Editora Civilização Brasileira</p> <p>– Klester Cavalcanti – Editora Saraiva</p> <p>– Cristina Pioner e Germana Cabral – Editora Verdes Mares</p>	Reportagem

²⁴ Melhor Livro de Não Ficção

2014	1º Lugar –Getúlio – Do governo Provisório à Ditadura do Estado Novo (1930-1945)	– Lira Neto –Companhia das Letras	Biografia
	2º Lugar - Wilson Baptista: O Samba foi sua Glória!	– Rodrigo Alzuguir – Casa da Palavra	
	3º Lugar - O Castelo de Papel	– Mary Del Priore – Editora Rocco	
	1º Lugar – 1889	– Laurentino Gomes – Globo	Reportagem
	2º Lugar - Holocausto Brasileiro	– Daniela Arbex – Geração Editorial	
	3º Lugar –Um Gosto Amargo de Bala	– Vera Gertel – Editora Civilização Brasileira	
2015	1º Lugar – A Casa da Vovó – Uma Biografia do Doi – Codi (1969-1991), o Centro de Sequestro, Tortura e Morte da Ditadura Militar.	– Marcelo Godoy – Alameda Casa Editorial	Reportagem e Documentário
	2º Lugar – 1964 Na Visão do Ministro do Trabalho de João Goulart	– Almino Affonso – Imprensa Oficial do Estado – IMESP e FUNDAP	
	3º Lugar – Brado Retumbante	– Paulo Markun – Benvirá	
	1º Lugar – Luís Carlos Prestes – Um Revolucionário Entre Dois Mundos	– Daniel Aarão Reis – Companhia das Letras	Biografia
	2º Lugar – Nise da Silveira: Caminhos de Uma Psiquiatra Rebelde	– Luiz Carlos Mello – Editora: Automatica Edições	
	3º Lugar – Francisco Julião uma Biografia	– Hólos – Cláudio Aguiar – Civilização Brasileira	

2016	1º Lugar – Mário de Andrade: Eu sou Trezentos: Vida e Obra	– Eduardo Jardim – Edições de Janeiro	Biografia
	2º Lugar – Tancredo Neves: a Noite do Destino	– José Augusto Ribeiro – Civilização Brasileira	
	3º Lugar – D. Pedro: a História não Contada	– Paulo Rezzutti – Leya	
	1º Lugar – Cova 312	– Daniela Arbex – Geração	Reportagem e Documentário
	2º Lugar – A Outra História da Lava-jato	– Paulo Moreira Leite – Geração	
	3º Lugar – A Noite do Meu Bem	– Ruy Castro – Companhia das Letras	

O mapeamento consegue indicar para a pesquisa, quais são os temas mais recorrentes e que estão merecendo atenção para a ampliação dos estudos dentro do campo narrativo do jornalismo literário. Sua relevância está no fato de estarmos tratando de obras de não-ficção, narrativas da vida real que apontam comportamentos sociais e assuntos que não cabem nas páginas de jornais diários.

Entre 1963 e 1986, com exceção de 1964, o Prêmio Jabuti possui a categoria de Biografia ou Memórias. Foram 23 edições, das quais, apenas a partir de 1980, temos a temática da violência e da Ditadura Militar, com **O que é isso companheiro**, de Fernando Gabeira. O assunto segue nos anos posteriores: em 1981 Alfredo Sirkis vence com **Os Carbonários: memórias da Guerrilha perdida**; Frei Beto leva o prêmio em 1982 com **Batismo de Sangue**, Rui Andrade é o vencedor com **Cela 3** e depois, em 1986, a obra ganhadora é **Tempo de Contar**, de Joel Silveira.

Após 1986, uma lacuna extensa ocorre, já que é apenas em 1993 que produções não ficcionais retornam ao Prêmio Jabuti, e por três anos a categoria de Reportagem é premiada. Em 1993, entre as cinco vencedoras, está **Rota 66 – A História da Polícia que Mata**, de Caco Barcelos, com tema sobre violência. Em 1994, **Comando Vermelho**, de Carlos Amorim, em 1995, **Cidade Partida**, de Zuenir Ventura. Este último aborda mais a situação social das favelas, mas não deixa de tratar sobre violência.

Em 1996, o prêmio é para Livro de não-ficção, e em 1997 é retomada a categoria de Reportagem. Neste ano, entre as vencedoras está **Crack, o Caminho das Pedras**, de Marcos Antônio Uchoa, e **O Século do Crime**, de J. Arbex Jr. e C. J. Tognolli. Já em 1998, a Reportagem vencedora é **A Morte de P. C. Farias**, de George Sanguinetti. No ano de 1999, em segundo lugar, na mesma categoria, **Mulheres Foram à Luta Armada**, de Luiz Maklouf Carvalho. **Estação Carandiru**, de Dráuzio Varella, venceu, em 2000, nas categorias de Reportagem e de Livro do Ano de Não Ficção. No mesmo ano, **Memórias do Esquecimento**, de Flávio Tavares, também foi premiado como Reportagem.

Em 2001, **A Família Canuto e a Luta Camponesa na Amazônia**, de Carlos Carlaxo, e **Corações Sujos**, de Fernando Moraes, vencem a categoria de Reportagem, sendo que o segundo também se consagra como Livro do Ano de Não-ficção.

Entre 2002 e 2006, define-se a categoria de Reportagem e Biografia. **Meu casaco de General**, de Luiz Eduardo Soares, é uma das obras da temática da violência que vence em 2002. Em 2004, Caco Barcellos vence mais uma vez, com **Abusado**, obra que também foi o melhor Livro do Ano de Não-ficção. Neste mesmo ano, **Anos 70 Enquanto Corria a Barca**, de Lucy Dias, também premiou como Reportagem e Biografia tendo recebido, também, Menção Honrosa. Em 2005, **Viúvas da Terra**, de Klester Cavalcanti é a ganhadora.

Em 2006, na categoria Reportagem e Biografia, ficou em primeiro lugar **Operação Araguaia – Arquivos Secretos da Guerrilha**, de Taís Morais e Eumano Silva. Curioso que neste ano também houve apenas a modalidade de Biografia.

De 2007 a 2016, separam-se novamente as categorias e as obras concorrem em Reportagem e Biografia, distintamente. Klester Cavalcanti volta a vencer como Reportagem em 2007, com **O nome da Morte**. Em 2008, Eric Nepomuceno é o ganhador com a Reportagem **O Massacre**. Na mesma categoria, em 2009, duas obras sobre violência: **O Sequestro dos Uruguaios – Uma Reportagem dos Tempos da Ditadura**, de Luiz Cláudio Cunha, e **1968 – O Que Fizemos de Nós**, de Zuenir Ventura.

No ano de 2010, **Olho por Olho – Os Livros secretos da ditadura**, de Lucas Figueiredo, em 2011 **Assalto ao Poder- O Crime Organizado**, de Carlos Amorim, e em 2012, **O cofre do Dr. Rui**, de Tom Cardoso, foram as obras que ganharam o Prêmio como Reportagem

Em 2013, vencedores na categoria de Biografia e na categoria de Reportagem, respectivamente, abordam violência e ditadura. **Marighella: o guerrilheiro que incendiou o mundo**, de Mário Magalhães, foi a biografia premiada. O 1º lugar de Reportagem e o prêmio de Melhor Livro de Não Ficção foi para **As Duas Guerras de Vlado Herzog: Da Perseguição Nazista na Europa à Morte Sob Tortura no Brasil**, de Audálio Dantas; o 2º lugar para **Dias de Inferno na Síria: O Relato do Jornalista Brasileiro que foi Preso e Torturado em Plena Guerra**, de Klester Cavalcanti.

Duas obras de Reportagem, em 2014, também trataram da temática aqui estudada, sendo o 2º e 3º lugares. **Holocausto Brasileiro**, de Daniela Arbex e **Um Gosto Amargo de Bala**, de Vera Gertel. Já a biografia que trata também de

Ditadura, **Getúlio – Do governo Provisório à Ditadura do Estado Novo (1930-1945)**, de Lira Neto, levou primeiro lugar.

As três obras premiadas em Reportagem, no ano de 2015, abordaram violência e ditadura. **A Casa da Vovó – Uma Biografia do Doi – Codi (1969-1991)**, **o Centro de Sequestro, Tortura e Morte da Ditadura Militar**, de Marcelo Godoy, **1964 Na Visão do Ministro do Trabalho de João Goulart**, de Almino Affonso, e **Brado Retumbante**, de Paulo Markun. Neste mesmo ano, em Biografia, são agraciadas **Luís Carlos Prestes – Um Revolucionário Entre Dois Mundos**, de Daniel Aarão Reis, e **Francisco Julião uma Biografia**, de Cláudio Aguiar. Claro que estas duas biografias não abordam a violência como temática central, porém, contam as histórias de importantes militantes políticos que vivenciaram períodos de extrema violência. Em 2016, então, fechando nosso mapeamento, Daniela Arbex vence com o primeiro lugar de Reportagem com **Cova 312**.

A partir desta leitura, foi possível ver que, de um total de 134 obras, 40 abordam algum tipo de violência e 27 tratam diretamente a Ditadura Militar, ocorrida no Brasil entre 1964 e 1988, sendo a maioria da categoria de reportagem e documentário. Nesse sentido, ao nos voltarmos a produções de Jornalismo Literário, e considerando o mapeamento feito, podemos dizer que a violência é um tema característico desta modalidade narrativa no Brasil.

Os dados comprovam o fato de que o romance-reportagem assumiu um importante lugar de protagonismo durante a ditadura militar, tendo em vista que a censura aos jornais era expressiva, em um cenário de repressão e violência aos profissionais do jornalismo, que não deveriam comprometer a imagem do governo em suas páginas. Ao discorrer sobre o gênero, Rildo Cosson destaca que o romance reportagem recebe uma posição que integra a configuração do campo literário nos anos 70, ou “mais especificamente, do rearranjo do cânone que se processa após o esfacelamento da frente de resistência à ditadura” (2011, p. 25).

Essa censura ao jornalismo diário possibilitou o surgimento de obras que deram luz à várias vozes silenciadas sob pena da violência instaurada pelo regime. São as obras de jornalismo literário, por muito chamadas de romance-reportagem, que denunciam as violações do sistema e do Estado contra os direitos humanos, apresentando uma versão diferente dos fatos narrados sob mordaça do governo militar. Cosson diz que

O resultado foi que, como unanimemente tem registrado a crítica do período, à literatura da época coube, então, o papel de resistir politicamente às arbitrariedades dessa censura nos jornais e nos outros meios de comunicação; denunciando e revelando as verdades omitidas no silêncio, a história mascarada pela versão oficial” (COSSON, 2001, p. 16).

Com o intuito de mostrar uma perspectiva diferente do que o governo, por muitos anos, tentou apresentar, é que escolhemos para o *corpus* da pesquisa, obras de autoria de repórteres e jornalistas e, posteriormente, foi feita a seleção dos livros que possuem o uso de fotografias em seu corpo para leitura, chegando, assim, às obras escolhidas: ***A casa da vovó*** e ***Cova 312***.

Nesta seara de publicações, faz-se pertinente a discussão sobre violência na pesquisa. É importantíssimo salientar que estamos falando de narrativas sobre histórias reais, sobre pessoas verdadeiras, isso pode indicar que a necessidade de externar a violência pode ser uma forma de resistir contra ela.

Ao que parece, falar sobre ditadura é um ato de resistir à violência. “Resistência é um conceito originariamente ético, e não estético”, afirma Bosi (1996, p. 11). E esse termo é imprescindível para esta pesquisa, no tocante da análise das obras que abordam violência. O teórico diz ainda que “o seu sentido mais profundo apela para a força da vontade que resiste a outra força, exterior ao sujeito. Resistir é opor a força própria à força alheia o cognato próximo é **in/sistir**; o antônimo familiar é **de/sistir**” (Idem, grifos do autor).

As análises da violência e da estética por meio do uso de fotografias, nas obras selecionadas para esta tese, estão estritamente ligadas à literatura de resistência, isso porque abordam, como tema central das narrativas, passagens, fatos e ocorrências do período ditatorial brasileiro. Dessa maneira, faz-se pertinente resgatar o texto de Bosi (1996), em que o estudioso reelabora conceitos e afirma que a experiência de artistas e seu testemunho dizem, em geral, que a arte não é uma atividade que nasça da força de vontade, mas que vem depois, tem a ver primariamente com as potências do conhecimento: a intuição, a imaginação, a percepção e a memória.

É possível que ocorra a translação de sentido da esfera ética para a estética e, conforme explica o autor, essa experiência já deu resultados notáveis, por exemplo,

quando o narrador se põe a explorar seus valores, que são uma força catalizadora da vida em sociedade (BOSI, 1996). Como exemplos de valores e antivalores, o teórico aponta: liberdade e despotismo; igualdade e iniquidade; sinceridade e hipocrisia; coragem e covardia; fidelidade e traição, entre outros.

Quanto às aproximações entre narrativa e resistência, Bosi (1996) esclarece que, entre o período dos anos 1930 e 1950, quando diversos intelectuais se engajaram no combate ao fascismo, ao nazismo e às suas formas aparentadas, o franquismo e o salazarismo, foram pensadas e formuladas as aproximações do termo Resistência com os termos "cultura", "arte", "narrativa".

No percurso do seu texto, Bosi (1996) estabelece uma relação entre narrativa e resistência ética. Sobre isso, diz que é importante detectar, em determinadas obras, “escritas independentemente de qualquer cultura política militante, uma tensão interna que as faz resistentes, enquanto escrita, e não só, ou não principalmente, enquanto tema” (BOSI, 1996, p. 22). Para o autor, quem diz escrita, está se referindo a categorias formadoras do texto narrativo e cita, como exemplo, o ponto de vista e a estilização da linguagem (BOSI, 1996).

Se por um lado a violência tem cada vez mais crescido nas ruas, por outro, há quem consuma produtos que abordem o assunto, ou seja, há o interesse público pelo tema. Susan Sontag (2003) diz que as notícias que sublinham conflito e violência são as que mais chamam a atenção; se tem sangue, vira manchete, promovendo inúmeras e diferentes reações nas pessoas, como compaixão, indignação, excitação, aprovação, à medida que cada desgraça se apresenta. Quando o tema é relacionado à opressão, o termo resistência ganha força, e seu uso é comumente arrolado à ideia de que não deixar o passado para trás é uma forma de resistir pelas vítimas do sistema, é uma maneira de preservar ou resgatar memórias.

A ideia de que há consumidores para produtos sobre violência, pode ser relacionada ao que diz Schollhammer (2008), que confere aos meios de comunicação a presença da violência na ficção brasileira contemporânea.

Nos meios de comunicação de massa, a violência encontrou um lugar de destaque e, pelo seu poder de fascínio ambíguo, porém efetivo, entre atração e rejeição, tornou-se uma mercadoria de grande valor, explorada por todos os meios, sem exceção, em graus mais ou menos problemáticos.

Não vamos aqui repetir as denúncias contra essa exploração, muito menos entrar na discussão sobre a possível influência negativa dessa divulgação obscena, mas simplesmente constatar que a violência representada, tanto na mídia quanto na produção cultural, deve ser considerada um agente importante nas dinâmicas sociais e culturais (SCHOLLHAMMER, 2008, p. 28).

Na literatura, a resistência aparece de diferentes formas, tanto através de elementos estéticos, quanto textual, o que pode servir para promover reflexão crítica no leitor. Nesta perspectiva, Schollhammer afirma:

Quando estabelecemos uma relação entre violência e as manifestações culturais e artísticas é para sugerir que a representação da violência manifesta uma tentativa viva na cultura brasileira de interpretar a realidade contemporânea e de se apropriar dela, artisticamente, de maneira mais 'real', com o intuito de intervir nos processos culturais (SCHOLLHAMMER, 2008, p. 57).

Alguns escritores brasileiros usam formas estéticas que lançam indícios e sinalizam o ponto de vista crítico dos textos no que concerne à violência. Tais representações têm aparecido em várias áreas do conhecimento e em diferentes manifestações artísticas, como música, teatro, cinema, telenovelas e, também, na literatura em geral. Schollhammer reforça a presença da violência como tópico constante nas artes que se voltam para a representação da realidade e afirma que, para artistas de uma nova geração, "a violência e o mundo do crime têm promovido a abordagem do real como um fato referencial presente na obra" (SCHOLLHAMMER, 2008, p. 69).

Assim, a violência continua sendo um tema recorrente, pois retrata relações humanas fragilizadas e sujeitos cada vez mais individualistas, e é discutida, na contemporaneidade, pelo viés da banalização. Nesse sentido, entendemos que a investigação da representação da violência no jornalismo literário brasileiro contemporâneo é pertinente, uma vez que o tema ainda não esgotou e que, infelizmente, a violência cresce cada vez mais no país. Há escritores, especialmente aqueles que produzem jornalismo literário, que ainda não foram objeto de estudo; e, por fim, há obras que tratam de investigações jornalísticas e trazem diferentes formas e usos das imagens no corpo dos livros, o que também merece bastante atenção.

Walter Benjamin, em **Magia e técnica, arte e política** (1985), estabelece um debate entre a tendência e a qualidade de uma obra literária e a relação entre forma e conteúdo. Para ele, é impossível trabalhar forma literária e contexto social separadamente. Assim, a produção artística de boa qualidade seria aquela que agrega valores sociais e estéticos com o objetivo de provocar uma reflexão a respeito da situação presente, tendo em vista que a “tendência política correta de uma obra inclui sua qualidade literária, porque inclui sua *tendência* literária” (BENJAMIN, 1985, p. 121).

Se bons produtos aliam valores sociais e estética e provocam reflexões, devemos verificar, considerando o que diz o autor, que a tendência literária encontrada nos enredos apresentados por Daniela Arbex e Marcelo Godoy tratam da violência e provocam reflexões acerca dos anos de chumbo, sobretudo, no que concerne ao controle exercido pelo governo à liberdade individual dos sujeitos.

A violência é uma prática recorrente na sociedade brasileira e vem consolidada historicamente, por exemplo, em acontecimentos como a prática da escravidão e os períodos ditatoriais. Sobre isso, a estudiosa da literatura Tânia Pellegrini (2005), no texto “As vozes da violência na cultura contemporânea”, afirma que a violência “surge como constitutiva da cultura brasileira, como um elemento fundador a partir do qual se organiza a própria ordem social” (p. 134).

Mesmo Pellegrini se referindo à produção de ficção, entendo ser possível tomar sua fala e relacioná-la para outras formas de expressão artístico-culturais, tendo em vista que a afirmação de que a violência é constitutiva da nossa cultura e sociedade. Em outro texto seu, “No fio da navalha: literatura e violência no Brasil de hoje”, a estudiosa explica que atualmente, o conjunto da cultura brasileira vem exigindo novos modelos de análise, que possibilitem outras leituras e interpretações uma vez que a tendência à exacerbação da violência e da crueldade, com a descrição minuciosa de atrocidades, sevícias e escatologia, vem pontuando cada vez mais tanto as narrativas literárias quanto as audiovisuais, do cinema ou da televisão, “como se a dramatização do princípio da violência passasse a ser a diretriz principal da organização formal, com seu caráter inarredável e obscuro, subsumindo tempos e espaços, personagens e situações” (PELLEGRINI, 2011, s/p.).

Em consonância à esta ideia, retomamos o pesquisador Karl Eric Scholhamer (2007). Ele explica que a violência – ao longo da transformação da estrutura

socioeconômica e demográfica do país –, aparece como pano de fundo de uma literatura que busca uma expressão adequada à complexidade de uma experiência que vem crescendo gradativamente. Schollhammer (2010) acredita que, ao estabelecer uma relação entre a violência e as manifestações culturais e artísticas, fica claro que a representação da violência desponta como uma tentativa de interpretar a realidade contemporânea na cultura brasileira de se apropriar dela, artisticamente, de maneira mais “real”, com o objetivo de intervir nos processos culturais. Nas palavras do autor:

As iniciativas civis de combate à violência que surgiram durante os últimos anos oferecem um caminho absolutamente compreensível e justificado, porém não suficientemente eficazes diante do vácuo simbólico resultante da desagregação social. [...] Se a violência é a brutal expressão de uma ausência de negociação social, ao mesmo tempo é a demanda impotente de outra forma de simbolização, cuja energia pode ser um poderoso agente nas dinâmicas sociais. (SCHOLLHAMMER, 2007, p. 52-53)

Compreendemos que essa violência que, de acordo com o pesquisador, vem sendo combatida pela sociedade, acaba se tornando um recurso literário expressivo, de modo a representar uma realidade através da arte. Considerando essa tendência que busca descrever a violência de modo explícito, entendemos que a literatura se torna um espaço privilegiado para abordar tal temática e servir de ferramenta de representação.

Assim, é importante atentarmos para o questionamento a que qualquer texto é submetido ao receber um olhar crítico, se possui denúncias ou passa despercebido pelos acontecimentos sociais, se há ou não intencionalidade artística, quais os recursos utilizados para tal produção e se o texto provoca no ato de leitura uma sensação de estranhamento ou de prazer. Assim, fica a pergunta: as fotografias utilizadas nas obras de jornalismo literário em análise são apenas elementos de forma e estética, ou seu uso está relacionado ao conteúdo de modo que colabora com a informação? (Considerando que são imagens que retratam a violência de um período e estão dispostas na estética nas obras). Dessa maneira, compreende-se que analisar a relação da fotografia e da memória junto à estética da violência é pertinente neste trabalho.

2.2 FOTOGRAFIA NO JORNALISMO LITERÁRIO: REPRESENTAÇÕES SOCIAIS DA VIOLÊNCIA

Afinal, o que é fotografia? A arte de escrever com a luz desperta muitas perguntas sobre seu significado. Importante diferenciar fotografia de imagem. Enquanto a primeira vem de um processo de reprodução, captado por uma câmera, a segunda pode ser usada amplamente, podendo ser representação, estampa, reflexo, tanto objeto físico, reprodução ou transmissão de cenas, quanto algo relacionado ao imaginário, numa representação mental de algo.

A fotografia distingue-se fundamentalmente de sistemas de representação como a pintura ou o desenho dos ícones, bem como dos sistemas propriamente linguísticos (dos símbolos) enquanto se aparenta muito com signos como: fumaça (índice de fogo); sombra (alcance); poeira (depósito do tempo); cicatriz (marca de ferimento); esperma (resíduo do gozo); ruínas (vestígios do que estava ali) (DUBOIS, 1993).

Na esteira do que diz Dubois (1993), é imprescindível nos reportarmos ao linguista, semiólogo, crítico literário e filósofo Roland Barthes (2015), que estuda a gênese da câmara, tentando compreender o que é a fotografia em si. Em **A Câmara Clara**, seu primeiro passo foi o de buscar uma classificação, embora o pesquisador acredite que as classificações empíricas ou retóricas, e de qualquer forma exteriores ao objeto, podem se adequar às outras formas de representação, porém “Diríamos que a Fotografia é inclassificável” (p.15), e a isso ele chama de desordem, visto que:

O que a Fotografia reproduz ao infinito só ocorreu uma vez: ela repete mecanicamente o que nunca mais poderá repetir-se existencialmente. Nela, o acontecimento jamais se sobrepassa para outra coisa: ela reduz sempre o *corpus* de que tenho necessidade ao corpo que vejo; ela é Particular absoluto, a Contigência soberana, foca e um tanto boba, o Tal (tal foto, e não a Foto), em suma *Tique*, a Ocasião, o Encontro, o Real, em sua expressão infatigável (BARTHES, 2015, p. 15).

Para compreender a imagem fotográfica, o teórico formulou a seguinte ideia:

O que meu corpo sabe da Fotografia? Observei que uma foto pode ser objeto de três práticas (ou de três emoções, ou de três intenções): fazer, suportar, olhar. O *Operator* é o Fotógrafo. O *Spectator* somos todos nós,

que compulsamos nos jornais, nos livros, nos álbuns, nos arquivos, coleções de fotos. E aquele ou aquela que é fotografado é o alvo, o referente, espécie de pequeno simulacro, de *eídolon* emitido pelo objeto que de bom grado eu chamaria de *Spectrum* da Fotografia, porque essa palavra mantém, através de sua raiz, uma relação com o 'espetáculo' e a ele acrescenta essa coisa um pouco terrível que há em toda fotografia: o retorno do morto (BARTHES, 2015, p. 17).

Enquanto significação, a imagem pode ser compreendida pelo viés da semiótica²⁵, levando em conta o modo de produção de sentido e o modo como a fotografia une estrutura textual e força visual, provocando interpretações e significados, e por que não pensar em ressignificados?

Quando Barthes (2015) escreveu a **Câmara Clara**²⁶, ele contou que queria saber, a qualquer preço, o que a foto era em si, e esse desejo fez com que um dos maiores e mais renomados nomes do pós-estruturalismo francês, buscasse uma resposta acerca da existência deste objeto.

Tecnicamente, a Fotografia está no entrecruzamento de dois processos inteiramente distintos: um é de ordem química trata-se da ação da luz sobre certas substâncias; outro é de ordem física: trata-se da formação da imagem através de um dispositivo óptico (BARTHES, 2015, p 17).

Na ideia do pesquisador, a questão técnica reunia os processos químico e físico, mas para explicar a sensação causada pelas imagens fotográficas, Barthes compreendeu a existência e uma dualidade, a que ele definiu de *studium* e *punctum*. Os termos cunhados pelo autor foram escritos em latim, já que ele não encontrara palavras em francês que exprimissem o interesse humano que ele sentia.

No que tange ao *studium*, Barthes (2015) explica que

...não quer dizer, pelo menos de imediato, "estudo", mas a aplicação a uma coisa, o gosto por alguém, uma espécie de investimento geral, ardoroso, é verdade, mas sem acuidade particular. É pelo *studium* que me interesso por muitas fotografias, quer as receba como testemunhos políticos, quer as aprecie como bons quadros históricos: pois é culturalmente (essa conotação está presente no *studium*), que partipo das figuras, das caras, dos gestos, dos cenários, das ações (2015, p. 29).

²⁵ A Teoria da Semiótica é geralmente utilizada em pesquisas das Ciências Sociais e Humanas para compreensão de significados. Neste estudo, optamos por não adotar este viés teórico, considerando as possibilidades abertas proporcionadas pela Literatura Comparada.

²⁶ A primeira edição da obra foi publicada em 1980, ano em que Barthes faleceu.

Já sobre o *punctum*, o autor afirma que o elemento dual vem para quebrar o *studium*, para contrariá-lo. Ele parte da cena, e não do espectador. Conforme Barthes (2015), “*punctum* é também picada, pequeno buraco, pequena mancha, pequeno corte - e também lance de dados. O *punctum* de uma foto é esse acaso que, nele, me punge (mas também me mortifica, me fere)” (p. 29).

Barthes (2015) entende os dois elementos - *studium* e *punctum* - como necessários para a compreensão da fotografia, suas funções e seus significados, assim como para que o leitor das imagens reconheça qual a sensação que ela provoca. Nas suas palavras:

Reconhecer o *studium* e fatalmente encontrar as intenções do fotógrafo, encontrar a harmonia com elas, aprová-las, desaprová-las, mas sempre compreendê-las, discuti-las em mim mesmo, pois a cultura (com que tem a ver o *studium*) é um ato contrato feito entre os criadores e consumidores. O *studium* é uma espécie de educação (saber e polidez) que me permite encontrar o Operator, viver os intensos que fundam e animam suas práticas, mas vivê-las de certo modo ao contrário, segundo meu querer de Spectator. Isso ocorre um pouco como se eu tivesse de ler na Fotografia os mitos do Fotógrafo, fraternizando com eles, sem acreditar inteiramente neles. Esses mitos visam evidentemente (é para isso que serve o mito) reconciliar a Fotografia e a sociedade (é necessário? - Pois bem, é; a Foto é perigosa, dotando-a de funções, que são para o Fotógrafo outros álibis. Essas funções são: informar, representar, surpreender, fazer significar, dar vontade. E eu, spectator, eu as reconheço com mais ou menos prazer: nelas invisto meu *studium* (que é mais é meu gozo ou minha dor) (BARTHES, 2015, p. 31).

Em sua explicação, o teórico bem pontua que a Foto possui funções de informar, representar, surpreender, fazer significar e dar vontade, e ao reconhecê-la, investe nela, é como uma espécie de educação por imagem, em que se pode compreender e encontrar as intenções do fotógrafo.

Outro teórico que segue o percurso para compreender a fotografia é Philippe Dubois (1993), que estuda o ato fotográfico. O estudioso faz um histórico da relação da fotografia com a arte, trazendo uma retrospectiva histórica sobre a questão do realismo na fotografia. Sobre como era vista inicialmente, o estudioso da arte de escrever com a luz apresenta um percurso em três tempos:

- 1 – Foto como espelho do real (calcado no discurso da Mimese);
- 2 – A fotografia como transformação do real (discurso do código e da desconstrução);

3 – A fotografia como traço de um real (discurso do índice e da referência).

Mesmo que optemos, por não usar a semiótica para a análise, estudar as questões técnicas da fotografia exige que se busque nela o embasamento necessário, e Dubois (1993) resgata Barthes e Charles Peirce. É imprescindível, nesta seara, trazer as conceituações de ícone, símbolo e índice, de modo que se possa possibilitar a compreensão do que é uma fotografia. “Porque a fotografia [...] não é apenas uma imagem produzida por um ato, é também, antes de qualquer coisa, um verdadeiro ato icônico “em si”, é consubstancialmente uma imagem-ato” (DUBOIS, p. 59, grifos do autor).

Os conceitos sobre esse tema são fundamentais para o estudo de imagens, sobretudo para a investigação de significados e interpretações da imagem fotográfica. Para Dubois (1993),

Com a fotografia, não nos é mais possível pensar a imagem fora de seu modo constitutivo, fora do que a faz ser como é, estando entendido por um lado que essa “gênese” pode ser tanto um ato de produção propriamente dito (a “tomada”) quanto um ato de recepção ou de difusão e, por outro que essa indistinção do ato e da imagem em nada exclui a necessidade de uma distância fundamental, de um recuo em seu próprio centro. (DUBOIS, 1993, p.56)

Entende-se que com a fotografia passa-se a ver a imagem de outra forma, considerando a forma com que se constitui, pensando tanto o ato de fotografar em si, quanto a recepção da mensagem fotográfica. É necessário dar atenção ao momento de produção dessa imagem, considerando que a foto pertence a toda uma categoria de signos, e que com ela busca-se uma verossimilhança.

Segundo Barthes (1971), o conceito de signo colabora para a consolidação do processo de significação, produzido a partir das duas dimensões. Signo é compreendido, nesta esteira, como a associação entre significante, que é a imagem acústica, e significado, no caso o conceito.

No caso da significação, Barthes (1971) também propõe o denotativo e conotativo. O primeiro ocorre quando há precisão e objetividade, são percepções simples e com significação restrita, como os significados encontrados no dicionário. Por sua vez, a conotação trata-se de um sistema de códigos transmitido e adotado

como padrão. Desse modo, encontraremos conotação quando a significação é ampla e em determinado contexto pode carregar sentidos afetivos, ideológicos ou sociais, por exemplo.

O pesquisador português Jorge Pedro Sousa diz que

A fotografia é, de facto, um sistema expressivo complexo, podendo funcionar como índice, ícone ou símbolo. A célebre foto de Capa da morte de um soldado republicano durante a Guerra Civil de Espanha, cuja autenticidade ainda hoje se discute, indicia as condições da sua produção e autoria, referencia o acontecimento e tornou-se símbolo da morte na guerra (SOUSA, 2013, p. 09).

A troca simbólica existente na sociedade da informação abre caminhos para estudar a função social da imagem, considerando a fotografia como um agente transformador na seara da memória, na medida em que media informações e conhecimento. Em um contexto de sociedade em que cada vez mais a desinformação ganha espaço, ter elementos que colaborem para a credibilidade de fatos e notícias é mais do que necessário.

O discurso imagético criado nos meios de comunicação, especialmente a partir da década de 30, se fortaleceu por conta do incremento de elementos de composição fotográfica que podem induzir a leitura de alguma mensagem. Esta ideia vai ao encontro do pensamento da fotógrafa e pesquisadora francesa Gisèle Freund (1986), entende a fotografia como alavanca do desenvolvimento da comunicação de massa.

Tratando da fotografia enquanto representação da realidade, quando se remete ao estudo do jornalismo literário e busca-se a análise de fotografias, é imprescindível pensar na postura ética que a fotografia assume neste tipo de produção. Avancini (2017, p. 07-08) afirma que:

Na retórica jornalística – da primeira à última página –, oferece-se um ponto de vista sobre o que acontece. E há um conjunto de procedimentos da narrativa verbal e imagética. A linguagem fotográfica deve se comunicar informativamente com o leitor no sentido do conhecimento. O fotojornalismo, como portador de significados, tem condições de tornar a notícia mais humana e ampliada. A imagem, frequentemente mais lembrada que a mensagem verbal, causa impacto imediato, oferece maior credibilidade e legítima, no sentido da complementação, o efeito da matéria escrita. Embora o fotojornalismo tenha sido constantemente espetáculo, hoje esta

dimensão está banalizada no contexto da contaminação discursiva da opinião pública. Como avaliar o que é de interesse público e o que responde ao fervor dos envolvidos?

No jornalismo, a fotografia é usada para dar credibilidade às informações. E na literatura? Para que é utilizada? Ainda Avancini (2017, p. 242) diz que há duas formas práticas de fotojornalismo: a fotorreportagem que “é desenvolvida pelo jornalismo narrativo (literário) e pela fotografia de autor (humanista)”; e a fotografia de imprensa, “praticada pelo impacto imediato da atualidade, em que o espetáculo de notícias superficiais (política, violência e amenidades) afasta a capacidade investigativa e a reflexão”.

Podemos compreender essa prática como um elemento estético, como se fosse o que Dubois (1993) chama de completar a arte. Sobre isso, leia-se o que o teórico afirma.

Se é permitido à fotografia completar a arte em algumas de suas funções, cedo a terá suplantado ou simplesmente corrompido, graças à aliança natural que achará na estupidez da multidão. É necessário que se encaminhe pelo seu verdadeiro dever, que é ser a serva das ciências e das artes, mas a mais humilde das servas (...). Que ela enriqueça rapidamente o álbum do viajante e dê aos olhos a precisão que faltaria à sua memória, que orne a biblioteca do naturalista, exagere os animais microscópicos, fortifique mesmo alguns ensinamentos e hipóteses do astrônomo; que seja enfim a secretária e bloco-notas de alguém que na sua profissão tem necessidade duma absoluta exatidão material. Que salve do esquecimento as ruínas pendentes, os livros as estampas e os manuscritos que o tempo devora, preciosas coisas cuja forma desaparecerá e exigem um lugar nos arquivos de nossa memória; será gratificada e aplaudida. Mas se lhe é permitido por o pé no domínio do impalpável e do imaginário, em tudo o que tem valor apenas porque o homem lhe acrescenta a sua alma, mal de nós (DUBOIS, 1993, p. 23).

Assim, pode-se pensar na fotografia como um complemento da arte e que, ainda, serve como preservação da memória. Compreendo, porém, que as fotografias não devem ser consideradas apenas como um complemento, ou como serva, já que mais do que agregar informações, traz uma contribuição social importante, propõe discussões éticas e ressignifica fatos.

Sousa (2000) recorda que a primeira reportagem “fotográfica” publicada em impresso, apresenta os campos de batalha da Guerra da Criméia (1853-1856), com cobertura realizada por Roger Fenton (1819-1869), fotógrafo oficial do Museu

Britânico, que foi chamado para fotografar o conflito, entre 1854 e 1855. Observe a imagem:



Figura.01 - A carroça laboratório que acompanhou Roger Fenton à Crimeia.

Fonte: GERNSHEIM, Alison; GERNSHEIM, Helmut, 1954, prancha 14.

Mas hoje as fotos de Fenton em nada se parecem com as fotos de guerra com as quais estamos acostumados. Sobre este trabalho, o pesquisador de fotojornalismo afirma:

As fotografias que Fenton obtém na Crimeia não mostram o horror da dor e da morte. Os cerca de 300 negativos que restam são antes imagens de soldados e oficiais, por vezes sorridentes, posando para o fotógrafo, ou imagens dos campos de batalha, limpos de cadáveres, embora juncados de balas de canhão.

As fotos da Guerra da Crimeia realizadas por Roger Fenton possuem, de facto, um condicionalismo que ultrapassa o dos limites definidos pelas tecnologias. Sendo uma expedição encomendada pelo empresário Thomas Agnew, com a primeira cobertura "fotojornalística" de guerra nasce a censura prévia ao fotojornalismo. Daí serem imagens que nada revelam da dureza dos combates. Em vez disso, mostram a "falsa guerra", os soldados bem instalados, longe da frente. É ainda a guerra vestida com a sua auréola de heroísmo e de epopeia, como tradicionalmente era representada pela pintura. Por outro lado, porém, há evidentemente que atentar nas limitações técnicas: a "reportagem" de guerra estava limitada ao "teatro das operações" e às consequências das actividades bélicas, pois o fotógrafo era incapaz de se posicionar 'na acção'" (SOUSA, 2000, s/p).

Voltemos, portanto, ao questionamento anteriormente feito: as fotografias utilizadas nas obras de jornalismo literário em análise são apenas elementos de forma e estética, ou seu uso está relacionado ao conteúdo de modo que colabora com a informação?

Para entender o seu papel dentro das obras, é necessário identificar que tipo de imagem está sendo usada. Sousa afirma que, no que concerne aos gêneros fotojornalísticos, não há uma única forma de classificá-los.

A generalidade dos manuais e livros sobre fotojornalismo (por exemplo: Lester, 1991; Kobre, 1991; AP, 1990) classifica os gêneros fotojornalísticos em notícias (englobando os subgêneros das spot news e das notícias em geral), features, retrato, ilustrações fotográficas, paisagem e histórias em fotografias ou picture stories (que engloba os subgêneros das foto-reportagens e dos foto-ensaios, podendo misturar fotografias de várias das categorias anteriores). Por sua vez, os grandes concursos fotográficos, como o World Press Photo, estabeleceram outra tradição de classificação dos gêneros fotojornalísticos. Em primeiro lugar, a classificação passa pelo número de fotografias que constituem uma peça: fotografia única ou várias imagens. Posteriormente, a classificação é feita em função do tema: notícias, arte, pessoas, moda, ciência e tecnologia, desporto e natureza e ambiente (SOUSA, 2002, p. 109).

Segundo o autor, para identificar um gênero fotojornalístico é necessário passar pela intenção jornalística e pelo contexto de inserção das fotos em uma peça, assim, conteúdo e forma são imprescindíveis para explicar tal gênero, sem esquecer que fotojornalismo integra texto e fotografia. Sousa explica (2002, p. 110):

Por exemplo, uma fotografia de notícias, se for individualmente considerada, poderá ser (ou parecer) um retrato ou uma *feature photo*. Mas, devidamente contextualizada, será sempre uma fotografia de notícias em geral.

É de assinalar que, embora haja gêneros fotojornalísticos mais vinculados, como as spot news, também há fotografias que dificilmente se podem classificar num gênero específico.

A fotografia, ainda de acordo com Kossoy (2007), exhibe um fragmento gravado da realidade, representa o congelamento do gesto e da paisagem. É, portanto, a perpetuação de um momento, ou seja, da memória, tanto da individual, da comunidade, dos costumes, do fato social, quanto da paisagem urbana e da

natureza. É uma fonte de informação e emoção, é memória visual do mundo físico e natural, da vida individual e social. Em suas palavras,

a perpetuação da memória é, de uma forma geral, o denominador comum das imagens fotográficas: o espaço recortado, fragmentado, o tempo paralisado; uma fatia de vida (re)tirada de seu constante fluir e cristalizada em forma de imagem. (KOSSOY, 2007, p. 133)

Considerando o que diz Kossoy (2007), podemos afirmar que as relações entre memória e fotografia são mais que estreitas: a foto pode servir como ferramenta para que a memória se perpetue por tempos. É necessário frisar, porém, que uma fragmentação gravada da realidade é diferente de memória, ou seja, a fotografia em si, como objeto, traz a perpetuação de um momento e pode suscitar a memória de alguém, representando algum fato ocorrido, mas não é a memória em si. Para Kossoy (2007), a fotografia tem sido, de forma artística ou científica, indissociável da experiência humana. Nessa ótica, o teórico é enfático quando diz “fotografia é memória e com ela se confunde” (2007, p. 132), e esclarece que a fotografia é uma fonte histórica de abrangência multidisciplinar, sendo apenas o ponto de partida, a pista para desvendar o passado.

Como já afirmamos, no jornalismo a fotografia é usada para dar credibilidade às informações, convém, porém, ressaltar que se trata de imagens sacadas em perspectiva noticiosa, apresentando um ponto de vista. E na literatura? Para que é utilizada? Podemos compreender essa prática como um elemento estético, agregando à obra muito mais do que apenas complemento, já que também pode ser lida e traz diferentes informações. É claro que há diferenças entre a função da fotografia em obras ficcionais e obras de jornalismo literário, ou de teor testemunhal. Em um romance, por exemplo, mesmo com o uso de imagens, aquela obra não deixará de ser apenas um romance ficcional. Quando se trata de de fotografias com

A relação da literatura com a fotografia é totalmente viável em um estudo desta natureza, ainda mais quando se trata de jornalismo literário, tendo em vista que a foto é também, elemento noticioso. Atualmente, esse uso é bem comum, mas por muito tempo não foi bem-visto. Em **A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica**, Walter Benjamin (1986) diz que a fotografia trouxe

muitos dilemas e controvérsias acerca de seu estatuto de arte. Nas palavras do teórico,

Muito se escreveu, no passado, de modo tão sutil quanto estéril, sobre a questão de saber se a fotografia era ou não era uma arte, sem que se colocasse sequer a questão prévia de saber se a invenção da fotografia não havia alterado a própria natureza da arte. Hoje, os teóricos do cinema retomam a questão na mesma perspectiva superficial. Mas as dificuldades com que a fotografia confrontou a estética tradicional eram brincadeiras infantis em comparação com as suscitadas pelo cinema (BENJAMIN, 1986, p. 176).

Podemos relacionar o que Benjamin (1986) diz ao fato de que, se essa discussão indicava uma certa mudança no estatuto da arte, a fotografia modifica ou altera nossas noções de espaço e de tempo, já que elas servem como uma ferramenta de recordação, recuperando o passado e permitindo novas formas de ver certas situações. Isto promove uma alteração na natureza da obra, somado à dificuldade para a estética tradicional²⁷.

Nesse sentido, Sontag (2004) explica que, historicamente, questões relacionadas ao conhecimento não figuram na primeira linha de defesa da fotografia. Conforme a teórica, as primeiras controvérsias giravam em torno da questão de saber se a fidelidade da fotografia às aparências e sua dependência de uma máquina a impediam de ser uma das belas-artes — distinta de uma simples arte prática, de um ramo da ciência e de um negócio. Mas ela complementa, entre parênteses, dizendo que

era óbvio, desde o início, que a fotografia fornecia úteis e, muitas vezes, surpreendentes tipos de informação. Os fotógrafos só passaram a se preocupar com o que sabiam, e com o que tipo de conhecimento, num sentido mais profundo, uma foto proporciona, após a fotografia ter sido aceita como uma arte (SONTAG, 2004, p. 143).

Mas e a fotografia, mesmo fornecendo diferentes informações, pode ser considerada a representação da realidade? Jorge Pedro Sousa (2003) afirma que a fotografia nasceu em um ambiente positivista e já foi encarada quase unicamente como registro visual da verdade. Essa ideia, e condição, foi adotada pela imprensa e

²⁷ Conforme Theodor Adorno, em Teoria Estética.

“hoje, já se chegou à noção de que a fotografia pode representar e indiciar a realidade, mas não registrá-la nem ser o seu espelho fiel” (SOUSA, 2003, p. 13).

Em seu texto “Realidades e Ficção na Trama Fotográfica”, Kossoy (2007) afirma que, desde o surgimento da fotografia, ao longo de sua trajetória e até os dias de hoje, ela tem sido usada e aceita “como prova definitiva, ‘testemunho da verdade’ do fato ou dos fatos” (p. 19). Isso ocorre em virtude do que o estudioso chama de natureza de registrar aspectos do real, tal como eles de fato se parecem, o que dá status de credibilidade à fotografia.

Kossoy (2001) pontua que “uma única imagem contém em si um inventário de informações acerca de um determinado momento passado; ela sintetiza no documento um fragmento do real visível” (KOSSOY, 2001, p. 101). O termo “fragmento”, usado por ele, quer dizer que, por mais que contenha informações e que registre algo que ocorreu, a foto não consegue apresentar a totalidade do real. Essa sintetização de dados permite que uma fotografia possa ilustrar determinado texto, de maneira que faça o leitor compreender pela imagem o que as palavras dizem.

Juchem (2011) comenta que, para uma análise mais sistemática, as primeiras relações entre a fotografia e a literatura podem ser compreendidas de três modos. A primeira delas seria a literatura técnica, que iniciou a partir dos anos 1839, quando Daguerre publicou um pequeno manual sobre o processo e, mais tarde, com a crescente popularização da fotografia, outros manuais e livros técnicos foram publicados. Outra forma de se analisar tal relação é o uso da fotografia como ilustração dos livros e, ainda, o uso da fotografia como tema de literatura.

Cunha (2017) afirma que desde que a prática fotográfica surgiu, discursos contra e a favor a acompanharam. O pesquisador cita como primeiro choque o da obra de arte versus fotografia. Nas palavras do autor:

Críticos de arte, como o poeta e teórico Charles Baudelaire, viam a fotografia como algo meramente mecânico, objetivo e que poderia prejudicar a pintura devido à tamanha exatidão em representar a realidade, se comparada à pintura. Diferentemente da pintura, a fotografia não precisava de destreza para se conseguir obter uma imagem, comparada à técnica empregada na pintura, além do fato de um retrato para fotografia poder ser obtido em algumas horas, enquanto uma obra de um pintor poderia levar dias, meses ou até anos para ser concluída (CUNHA, 2017, s/p.).

Conforme Cunha (2017), o questionamento dos pintores com relação à fotografia como arte dava a possibilidade de que a descoberta destruiria o seu ofício, embora a fotografia não tenha causado “uma catástrofe no mundo da pintura” (2017, s/p). O pesquisador afirma que até mesmo Baudelaire – e em parte o mundo das artes plásticas – se rende à fotografia, e posteriormente o contato da literatura com a arte de escrever com a luz, é inevitável.

Historicamente, a literatura recebe bem a invenção da fotografia, e tal momento é visto como positivo, uma vez que o campo literário já possuía considerável aceitação, não tinha preocupações ou se sentia ameaçado pelo surgimento das fotografias (CUNHA, 2017, s/p).

Cunha (2017) cita alguns exemplos de relação da literatura com a fotografia, como o caso de Charles Lutwidge Dodgson, conhecido como Lewis Carroll. O literato era também fotógrafo e teve essa arte bastante presente em sua vida, principalmente entre os anos de 1855 a 1880. O estudioso afirma que a influência da arte de escrever com a luz ajudou Carrol a construir *Alice no País das Maravilhas*. Além disso, Cunha (2017) relembra o uso de fotografia em textos de escritores como Edgar Allan Poe, em 1840. O escritor publicou um artigo intitulado O Daguerriótipo, no qual fala sobre a invenção da fotografia.

Escritores, como Honoré de Balzac, apesar de acreditar que a fotografia poderia descamar sua pele, caso permitisse uma pose para um retrato. No entanto, Émile Zola, Stendhal, Gustave Flaubert, Alexandre Dumas, Roland Barthes, Marcel Proust e fotógrafos como Eugene Atget, Walker Evans, Brassai, além de artistas da fotografia e da escrita como a fotógrafa contemporânea Sophie Calle acreditavam, de alguma maneira, na interação da literatura com a arte fotográfica e a utilizavam. Sendo impossível negar tal relação, demonstravam que a fotografia está impregnada em suas obras. Noutros casos, nem sempre existe uma relação direta desses escritores com a fotografia (CUNHA, 2017, s/p).

Desse modo, é interessante pensarmos na relação entre as imagens/fotografias e as palavras escritas. Pereira (2005) considera a literatura e a fotografia como documentação em que é possível encontrar dados dispersos ou que foram silenciados por outras fontes. Em suas palavras, “as obras literárias, assim como as fotografias, podem servir para captar valores, concepções, sentimentos, ou para apropriar-se de elaborações dos acontecimentos recolhidos, imaginados ou

idealizados” (2005, p. 01), o que pode indicar que é uma forma de documentar memórias, fazendo com que se reflita ser a fotografia, sim, um instrumento de memória.

Sob esse aspecto, é interessante revisar as pesquisas sobre fotografia de Barthes (1982). Em seu texto **A mensagem fotográfica**, o estudioso diz que a mensagem que a fotografia transmite é pura denotação, pois ao olhar uma foto, o expectador tem uma plenitude analógica da realidade. “A descrição de uma fotografia é literalmente impossível; porque *descrever* consiste exatamente em juntar à mensagem denotada um relê ou uma mensagem segunda, mergulhada num código que é a língua” (BARTHES, 1982, p. 328).

Entretanto, a mensagem fotográfica de imprensa é também conotada, pois esta fotografia é um objeto trabalhado, composto, constituído, tratado segundo normas profissionais, estéticas ou ideológicas (BARTHES, 1982). “O paradoxo fotográfico seria então a coexistência de duas mensagens, uma sem código (seria o análogo fotográfico) e outra com código (seria a “arte” ou tratamento ou a “retórica” da fotografia)” (BARTHES, 1982, p. 328-329).

Barthes explica que fotografia também é uma forma de expressão. Ao teorizar, ele diz que linguagem, discurso e fala dizem respeito a

toda unidade ou toda síntese significativa, quer seja verbal, quer visual: uma fotografia será, por nós, considerada fala, exatamente como um artigo de jornal” e defende que os próprios objetos poderão transformar-se em fala se significarem alguma coisa (BARTHES, 2009, p. 201).

Considerando o ponto de vista de Barthes (2009) de que as fotografias falam, é possível pensar em como elas podem contribuir em diversas áreas. Sobre isto, Kossoy (2001) pontua que as imagens que possuem um valor documentário reconhecido, são importantes para pesquisar especificamente ramos como a arquitetura, antropologia, etnologia, arqueologia, história social, assim como outras áreas, considerando que “representam um meio de conhecimento da cena passada e, portanto, uma possibilidade de resgate da memória visual do homem e do seu entorno sociocultural” (2001, p. 55).

Sobre o uso de imagens com o intuito de transmitir mais informações, Sontag (2003), em *Diante da dor dos outros*, diz que “ao contrário de um relato escrito – que, conforme sua complexidade de pensamento, de referências e de vocabulário, é oferecido a um número maior ou menor de leitores –, uma foto só tem uma língua e se destina potencialmente a todos. Ainda conforme a autora, com relação à memória, a fotografia consegue cumprir melhor o papel de sensibilizar. Em suas palavras:

O fluxo incessante de imagens (tv, vídeo, cine) constitui o nosso meio circundante, mas quando se trata de recordar, a fotografia fere mais fundo. A memória congela o quadro, sua unidade básica é a imagem isolada. A foto é como uma citação ou uma máxima ou provérbio (SONTAG, 2003, p. 23).

No campo acadêmico brasileiro, os estudos que relacionam literatura e fotografia são recentes, sendo que os mais antigos datam do início dos anos 2000. Em uma busca rápida, percebemos que as poucas pesquisas existentes se voltam para obras literárias de ficção, sendo pouco explorado o campo do jornalismo literário.

Em uma pesquisa realizada no depositório de teses e dissertações da CAPES, é possível encontrar alguns trabalhos que relacionam a fotografia e a literatura²⁸. Em geral, observamos que as pesquisas abordam obras literárias ficcionais, o que nos

²⁸ Lima, Elivânia da Costa Azevedo. **Reflexões literárias e fotográficas: um pretexto para encontros com a ficção**' 01/01/2001 92 f. Mestrado em LETRAS Instituição de Ensino: UNIVERSIDADE DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO, RIO DE JANEIRO Biblioteca Depositária: Banco de teses

SAVARIS, MICHELE. **Paralelos entre técnica compositiva do conto e da fotografia nas obras BESTIARIO, FINAL DEL JUEGO e LAS ARMAS SECRETAS de Júlio Cortázar**' 29/05/2017 201 f. Doutorado em LETRAS Instituição de Ensino: UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL, Porto Alegre Biblioteca Depositária: BSCSH

PEREIRA, ANA MARIA LOPES. **NARRATIVA E FOTOGRAFIA**' 01/12/2000 151 f. Doutorado em LETRAS Instituição de Ensino: UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE, NITERÓI Biblioteca Depositária: CENTRAL DO GRAGOATÁ

Capaverde, Tatiana da Silva. **Intersecções possíveis: o miniconto e a série fotográfica**' 01/06/2004 98 f. Mestrado em LETRAS Instituição de Ensino: UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL, PORTO ALEGRE Biblioteca Depositária: BSCSH

Trabalho anterior à Plataforma Sucupira

SOARES, GILMARA MOREIRA. **Da relação entre palavra e imagem: uma leitura da união entre a obra Vidas Secas, de Graciliano Ramos e as fotografias de Evandro Teixeira**' 07/02/2017 100 f. Mestrado em LETRAS: ESTUDOS LITERÁRIOS Instituição de Ensino: UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA, Juiz de Fora Biblioteca Depositária: Biblioteca Central da UFJF

ZIMMERMANN, JIAN MARCEL. **Da representação da imagem à imagem como representação em O Pintor de Retratos e Satolep**' 20/04/2016 175 f. Doutorado em LETRAS Instituição de Ensino: UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL, Porto Alegre Biblioteca Depositária: BSCSH.

Iannace, Ricardo. **Retratos em Clarice Lispector: literatura, pintura e fotografia.**' 01/08/2004 150 f. Doutorado em LETRAS (TEORIA LITERÁRIA E LITERATURA COMPARADA) Instituição de Ensino: UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO, São Paulo Biblioteca Depositária: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas **Trabalho anterior à Plataforma Sucupira.**

faz abrir os olhos para outras produções pouco estudadas, como as obras de jornalismo literário, que possuem fatos reais e históricos na narrativa.

Desse modo, é passível questionar se, no jornalismo, a fotografia é usada para dar credibilidade às informações e indagar para que é utilizada na literatura? Podemos compreender essa prática como um elemento estético, como se fosse o que Dubois (1993) chama de completar a arte. Assim, pode-se pensar na fotografia como um complemento da arte e que, ainda, serve como preservação da memória. Cabe indagar: seria a fotografia utilizada com a única finalidade de ser um elemento comprobatório?

Por isso pretendemos buscar a resposta para tal pergunta, verificando qual o *status* da fotografia nas narrativas estudadas e qual sua contribuição para preservar a memória que, por muito tempo, ficou esquecida. Para trabalhar tais relações intermídias, escolhemos obras derivadas de reportagens, que, entre inúmeras nomenclaturas, são as chamadas obras de Jornalismo Literário. Uma produção híbrida que reúne aspectos de ambos os campos.

A partir da conceituação de Intermidialidade e das três subcategorias propostas por Rajewski (2012), compreendemos que o estudo de obras literárias, (que neste caso são produtos do Jornalismo Literário) se faz pertinente, considerando que há, além da transposição de uma investigação jornalística publicada em jornal, para a obra literária, a combinação de mídias, já que se concilia o uso da fotografia com o texto jornalístico literário. Entendo, neste ponto, que a fotografia é elemento constitutivo em notícias ou reportagens, porém, no caso do jornalismo literário, é precoce afirmar sua inerência, visto que não há regra que estabeleça sua obrigatoriedade na modalidade narrativa, tampouco um amplo estudo que analise numerosamente obras para comprovar que usa-se fotografia em toda obra do gênero.

A fotografia é um registro de um recorte da realidade, um ponto de vista. Ela pode ser considerada comprovação de fatos, ser representação do real, a partir da intencionalidade do escritor que a seleciona para compor a obra, de modo a reforçar os fatos ou informações.

Nas obras estudadas, o uso de fotografias aparece de formas diferentes. Em **Cova 312**, 74 fotos, 46 documentos (9 só da perícia de Milton), 7 recortes de jornal,

1 bilhete. Já em **A Casa da vovó**, foram encontradas 31 fotos, 9 documentos digitalizados, sendo três deles com fotos anexadas. Em ambas as obras, as fotografias cumprem papéis importantes, porém, apresentam-se de formas distintas. Enquanto na obra de Arbex temos a fotografia trabalhada em forma e estética, fazendo parte diretamente da narrativa contada, o texto de Godoy traz um Caderno de imagens, o que indica um complemento do texto.

Na sequência, passamos a análise das obras, no intuito de demonstrar o papel que as fotografias cumprem junto ao texto, embora se apresentem de formas diferentes.

3 DITADURA E VIOLÊNCIA EM DANIELA ARBEX

La fotografía es subversiva, y no cuando asusta, trastorna o incluso estigmatiza, sino cuando es pensativa”.

(Roland Barthes)

Menos de dois anos após a publicação da denúncia que a premiou mundialmente, **O Holocausto Brasileiro**, a mineira Daniela Arbex, lançou o livro-reportagem **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** (2015) que surgiu de uma série de reportagens intitulada **Cova 312 - fim de um segredo de 35 anos**, produzida para o jornal *Tribuna de Minas*, no ano de 2002.

Neste livro, **Cova 312**, Arbex apresenta a história de uma investigação feita por ela. Trata-se da sua segunda obra, conta a história de como a jornalista descobriu a sepultura de Milton Soares de Castro, um jovem de 26 anos, natural de Santa Maria (RS), militante que ficou na Penitenciária Regional de Juiz de Fora (MG), durante os anos de chumbo no Brasil, e foi encontrado morto na Penitenciária de Linhares.

Mais do que a história de Milton, fio condutor da obra, Arbex narra aos leitores como foi produção das reportagens e como chegou às fontes que compartilharam suas experiências pessoais. Há várias personagens que possuem suas histórias entrelaçadas a do guerrilheiro, e a jornalista consegue, em sua escrita, fazer amarrações que chegam ao assassinato do guerrilheiro, tratado à época como suicídio.

Milton foi o único civil da Guerrilha do Caparaó (1966-1967), quando foi preso pelo Exército e torturado até a morte no DOI-CODI. A narrativa de Arbex procura esclarecer os motivos do seu corpo ter desaparecido em 1967, e ser encontrado em uma cova rasa, escondido.

Ao que parece, **Cova 312** conta a história do militante Milton Soares de Castro, mas ao nos remeter ao subtítulo da obra, vemos que, na realidade, se trata de uma experiência investigativa da jornalista Daniela Arbex. Ela narra a sua busca

pelo corpo do militante: *“A longa jornada de uma repórter para descobrir o destino de um guerrilheiro, derrubar uma farsa e mudar um capítulo da história do Brasil”*.

Os fatos narrados foram investigados por 11 anos e são uma página da história mais obscura da recente vida brasileira, a ditadura militar. Para acreditar no que lê, o leitor pode contar com as imagens ao longo da narrativa. Ao longo da história há diferentes conflitos: personagem e ambiente, personagem consigo mesmo, entre diferentes personagens.

Relatos reais apresentam nuances da ditadura militar no Brasil, com detalhes dolorosos e cruéis. Como fio condutor da narrativa, está vida, prisão e morte de Castro na penitenciária de Linhares, o gaúcho nascido em Santa Maria, Rio Grande do Sul, em uma família humilde de 10 filhos. A personagem trabalhava como pintor.

Aos 26 anos de idade, Milton integrou a guerrilha da Serra do Caparaó, na divisa do Espírito Santo com Minas Gerais, mas desde jovem, por volta dos 16 anos, já se indignava com desigualdades sociais. Durante a missão na Serra, ele e os companheiros sofreram uma emboscada dos militares, tendo que enfrentar frio e fome. A autora narra:

Passados quarenta e sete anos da prisão dos militantes, Araken, um dos participantes da guerrilha, rebate as críticas contra o grupo sobre a pacífica rendição, já que nem um tiro foi trocado: *“O gesto mais revolucionário era sobreviver e não deixar os caras nos matarem”* (ARBEX, 2015, p. 58).

Todos os sobreviventes foram presos e levados para o quartel do 11º Batalhão da Polícia Militar em Manhuaçu, em Minas Gerais. Depois, foram levados para Juiz de Fora e, finalmente, transferidos, em 03 de abril de 1967, para a Penitenciária de Linhares, sob forte esquema de segurança.

Tratados como estrangeiros em seu próprio país, os prisioneiros da guerrilha eram exibidos pelo exército como um troféu. Ao aportar em Linhares, o grupo tinha aspecto físico deplorável. Famintos, os homens da guerrilha se arrastavam. Os ossos despontavam nos corpos alquebrados. Algemados no caminhão militar que os trouxe, eles também estavam amarrados uns aos outros. Mantidos sob a mira de metralhadoras, seguiram escoltados até o interior do prédio. Ao vice-diretor, foram entregues dezesseis fichas marcadas com tinta preta. O nome de cada prisioneiro era acompanhado do termo *“PERIGOSO”*. (ARBEX, 2015, p. 59)

Arbex recorre a documentos para contar a história. Um desses documentos, disponível na página 59, mostra que os guerrilheiros do Caparaó foram os primeiros presos políticos de Linhares. De acordo com a escritora e jornalista, a dificuldade para acessar os documentos, em boa parte, foi grande.

Enterrados por décadas, os documentos capazes de apontar os últimos passos do militante gaúcho precisavam não só ser localizados, mas decifrados, já que os papéis guardavam ciladas que só puderam ser esclarecidas após o confronto de versões (ARBEX, 2015, p. 29).

A jornalista havia publicado a história de Milton Soares de Castro em uma série de matérias para o jornal *Tribuna de Minas*, em 2002, e, para a publicação do livro, buscou esclarecer o motivo o exército ter escondido o corpo do militante, questão não elucidada nas reportagens e que merecia resposta:

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).

É por essa caminhada por buscar a verdade nesse capítulo da história brasileira, que Daniela torna-se protagonista, junto de Milton. É ela a narradora protagonista, a heroína que desvenda o caso e entrega o corpo de Milton para a família 35 anos depois e sua morte.

Cova 312 é narrado em primeira e terceira pessoa, e isso oscila quando a autora narra a história, para contar como chegou àquelas informações. O autor-narrador aparece em diversas partes da obra e são bastante marcantes quando Arbex conta sobre o resultado das perícias nas fotos de Milton.

Além de Daniela e de Milton Soares de Castro, o militante de 26 anos, que é preso na Guerrilha do Araguaia, há outros 20 personagens que aparecem na história, alguns até bem conhecidos, como o ex-ministro, ex-prefeito de Belo Horizonte e ex-governador de Minas, Fernando Pimentel, e Fernando Gabeira, ex-guerrilheiro, escritor, deputado e jornalista. Muitas pessoas foram entrevistadas por Daniela, para reconstruir a memória do militante.

Com relação ao tempo, é possível perceber diferentes tempos no decorrer da narrativa, dependendo da parte em que a narrativa se encontra. O tempo é psicológico na maior parte da obra, tendo em vista a não-linearidade do que é contado.

Primeiro, Daniela descobre quem era Milton, como ele foi preso. Depois, realiza entrevista com sobreviventes, tanto de militantes perseguidos, quanto de militares que estavam na linha de opressão do regime militar, revelando como eram forjados mortes e crimes no período. Em seguida, a autora mostra ao leitor a realidade sobre os fatos relacionados à história de Milton, para finalmente descobrir como ele foi morto e teve o corpo desaparecido. Daniela busca, ao final da narrativa, encontrar a Cova 312, devolvendo o corpo do militante desaparecido por 35 anos à família.

Se pensarmos no trabalho jornalístico de Daniela, podemos pensar em um tempo de duração de história, que é variável e depende da intenção da autora, mas, em geral, o tempo é psicológico, como já mencionado.

No que concerne ao espaço/ambiente narrativo, ele se localiza, especialmente, na penitenciária de Linhares, em Juiz de Fora. Mesmo sendo construída para ser uma prisão normal, tornou-se um depósito de presos políticos a partir de 1966. E como Juiz de Fora sediava a auditoria da 4ª Região Militar, logo mais de 300 militantes políticos cumpriram ‘pena’ na penitenciária.

Com um discurso que caminha do direto ao indireto livre, Daniela vai inserindo suas percepções da busca pelo corpo de Milton e das passagens de um dos períodos mais sombrios da história do Brasil. Sobre este tipo de narração, Pellegrini (2005) retoma Antonio Candido, dizendo que:

Em ensaio já clássico, Antonio Candido afirma que o “realismo feroz” se faz melhor nas narrativas em primeira pessoa, quando “a brutalidade da situação é transmitida pela brutalidade de seu agente (personagem), ao qual se identifica a voz narrativa, que assim descarta qualquer interrupção ou contraste crítico entre narrador e matéria narrada”. Para ele, existe uma “abdição estilística” nesse novo tipo de realismo, pois, na tradição naturalista anterior, o uso da terceira pessoa impedia a identificação do narrador com a personagem, por motivos sociais: “o desejo de preservar a distância social levava o escritor, malgrado a simpatia literária, a definir sua posição superior, tratando de maneira paternalista a linguagem e os temas do povo. Por isso se encastelava na terceira pessoa, que define o ponto de vista do realismo tradicional”. E referindo-se aos textos de Rubem Fonseca e de outros contemporâneos, repara que a “abdição estilística” funciona

muito bem, “mas quando passam a terceira pessoa ou descrevem situações de sua classe social, a força parece cair. Isto leva a perguntar se eles não estão criando um novo exotismo de tipo especial, que ficará mais evidente para os leitores futuros” (PELLEGRINI, 2005, p. 138-139).

No caso de **Cova 312**, o foco em narrativo em primeira pessoa permite a identificação do narrador com as personagens, algo também característico no jornalismo, pois quem conta uma história sempre escolhe o que vai contar e como vai contrapor todos os lados. Arbex apresenta uma narrativa construída de forma não linear, mas muito clara e intensa. A jornalista viajou por cinco estados diferentes para sua pesquisa e enfrentou diversos obstáculos para elucidar a morte do militante, mesmo vivendo em tempos de democracia.

O enredo é dividido em três: “Parte 1, Parte 2 e Parte 3”. A primeira possui seis capítulos, a segunda conta com 10, e a terceira parte, apenas três, sendo que o último capítulo dessa parte é mais extenso que os demais. Em alguns capítulos, há subdivisões com * (asteriscos), indicando, geralmente, uma mudança de personagens sobre o mesmo assunto, ou de local/espço.

Trata-se de uma obra fragmentada, em que, mesmo não possuindo divisão igualitária entre as três partes, mantém uma regularidade no número de páginas da maioria dos capítulos, variando de 12 a 20 páginas. A Parte 1 - Nascimento e morte de um guerrilheiro contextualiza a história do personagem principal e explica como nasceu a investigação de Daniela Arbex. A jornalista detalha passos do seu trabalho na busca das fontes e de informações para montar um quebra-cabeças. Os títulos que compõem esta parte são: I. A Cela 30; II. Notícias pelo rádio; III. A captura no Caparaó; IV. Cocô de Galinha e Rapadura; V. Um segredo de trinta e cinco anos; e VI. Nasce uma Investigação Jornalística.

No segundo momento da narrativa, a Parte 2 - Anatomia de um dos maiores presídios da ditadura, a autora apresenta histórias paralelas à de Milton e conversa com sobreviventes e parentes de presos políticos da ditadura militar. Aqui, os capítulos são os seguintes: VII. Nobel, Sirene e Estrelas; VIII. O Fuzilamento; IX. Cobaias Humanas; X. A mulher que enfrentou o regime; XI. Canção por Liberdade; XII. 40 por 1; XIII. Encontro Íntimo; XIV. Pisoteando o Jardim; XV. Adeus, Linhares; e XVI. Nitroglicerina Pura.

A Parte 3 - Segredo revelado, final do livro, Arbex desvenda o crime do militante gaúcho e encontra a cova com o corpo do jovem. É um ponto importante da narrativa, pois, após anos de investigação, a jornalista entrega o corpo de Milton à família. Aqui ela também fala das suas experiências na construção da narrativa, o que mostra uma maneira humanizada de contar histórias com um fio condutor tão pesado. A narrativa, neste momento, é composta por: XVII. Cova 312; XVIII. Reviravolta na Investigação Jornalística; e XIX. Aprendendo a Fazer Chimarrão.

É importante pontuar que o subtítulo da obra é “A longa jornada de uma repórter para descobrir o destino de um guerrilheiro, derrubar uma farsa e mudar um capítulo da história do Brasil”, o que indica que a história é contada através da perspectiva de Arbex. Narrado como um romance, o livro traz à tona a reconstrução de fatos que ocorreram na curta vida de Milton, mas também revela a rotina da prisão onde o jovem passou seus últimos dias de vida.

Com relação às questões de forma e estética, há questões bem pontuais a se observar. A narrativa é fragmentada, e apesar da parte 1 levar o título de “Nascimento e morte de um guerrilheiro”, a história inicia com Daniela contando sobre sua visita à Cela 30, local onde o corpo de Milton teria sido encontrado morto.

A cada início de capítulo, desde o Prefácio, o início da primeira frase está negrito, em cor cinza, e com um tamanho e fonte maiores do que o restante do texto. Pode ser considerada como uma forma de chamar a atenção do leitor para o que será contado a seguir. No primeiro capítulo, “A Cela”, por exemplo, a frase em evidência é “Quando o carro deixou para trás” (ARBEX, 2015, p. 21).

O uso da cor cinza é significativo na obra inteira, como veremos a seguir, ao verificarmos alguns recursos estéticos, e sua relação com o enredo pode ser verificado ainda antes de iniciar a leitura do livro. Observe-se a dedicatória escrita por Daniela Arbex (2015, s/p):

Este livro é dedicado à memória de todos aqueles que tomaram na luta pela construção de uma sociedade livre e democrática, aos que ainda estão desaparecidos e também aos que sobreviveram à ditadura brasileira, o período mais sombrio do país. As cinzas do tempo jamais vão sepultar a verdade.

Como podemos notar, a última frase dá significado ao uso intenso da cor cinza na composição estética da obra. Em “As cinzas do tempo jamais vão sepultar

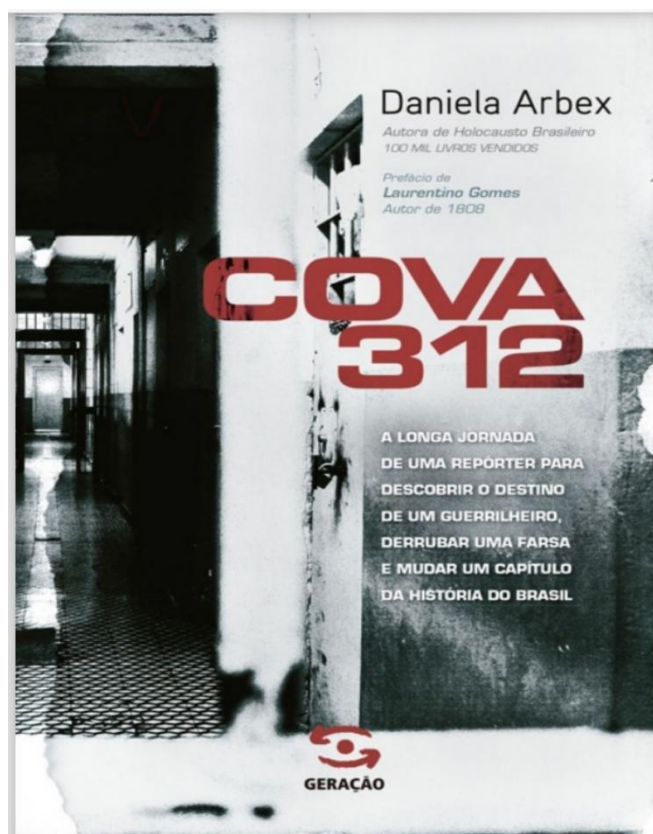
a verdade”, podemos remeter dois sentidos ao termo: o de cor, ou de algo que foi queimado. Assim como um corpo que é cremado antes de ser sepultado.

Nesta seção, abordaremos as relações entre literatura e fotografia no texto jornalístico de Daniela Arbex, com o intuito de demonstrar a importância dada às imagens em seu projeto, sobretudo à fotografia. Entendemos ser importante resgatar, no trabalho da autora, sua primeira publicação, intitulada **Holocausto Brasileiro**, outra obra que lhe conferiu prêmios e que possui tom de denúncia.

No que tange aos recursos estéticos, observamos alguns elementos concernentes ao planejamento gráfico da obra que contribuem para o entendimento na narrativa, como o uso de imagens, sendo elas fotografias ou documentos digitalizados, e um trabalho importante com uma paleta de cores em tons de cinza.

O trabalho estético de **Cova 312** pode começar ser analisado na capa. Uma fotografia aberta, que inicia na contracapa e se estende à capa frontal, ilustra a obra. A imagem é cortada apenas na parte externa do miolo do livro, local onde aparecem dados da autora, título do livro e editora, sobre uma ilustração em vermelho que dá a impressão de ser um tecido ensanguentado. Observe a capa:

Imagem 1: Capa da obra **Cova 312**



Fonte: ARBEX (2015)

É possível fazer uma analogia do subtítulo da obra “*A longa jornada de uma repórter para descobrir o destino de um guerrilheiro, derrubar uma farsa e mudar um capítulo da história do Brasil*”, com o longo corredor que aparece na fotografia de capa: há um longo corredor no presídio de Linhares e nele podem ser observadas algumas outras portas, antes de visualizar a porta ao final do corredor. Metáforas para os obstáculos encontrados pela jornalista durante a busca pelo corpo de Milton.

Importante salientar que a fotografia que dá cara ao livro, aparece também no interior da obra, ilustrando um capítulo em que Arbex narra o momento da morte do militante Milton Soares de Castro. A escolha da imagem é emblemática, pois além de reportar ao longo caminho da repórter, está diretamente ligado ao corredor que levou o jovem gaúcho da cela à cova 312. Foi na Galeria A, que aparece na foto, que ficaram os guerrilheiros do Caparaó, dos quais Milton era integrante.

Imagem 2: Imagem da Galeria A da Penitenciária de Linhares



Fonte: ARBEX (2015)

Diferente da capa, que é cortada pelo miolo, no interior do livro, nas páginas 72 e 73, o leitor pode ficar de frente ao corredor, tendo dimensão do espaço e do lugar. A imagem tem em primeiro plano, mas desfocado, as grades possivelmente de um portão, na lateral esquerda, a porta de uma cela, e em perspectiva, afunila-se o caminho do corredor, iluminado ao centro por uma luz que reflete o piso. O cenário assusta, muito pelas cores escuras não permitirem saber o que viria pela frente.

O uso de cores é extremamente importante. Na própria capa, verifica-se o uso de cor vermelha no título principal do livro e na marca da editora, que no final das contas é quem dá vida a narrativa ao publicá-la em livro. Também o prefácio apontado na capa, recebe uma cor azul, como destaque. Já no decorrer da obra, há uma diferenciação entre as cores usadas nas páginas que indicam as partes e os capítulos. Nas Partes, as cores predominantes são preta e branca. Já nos capítulos, cinza, com imagens que estão relacionadas ao enredo.

Parece ter sido estabelecido um padrão nessas páginas indicativas, tanto para os capítulos, quanto para as partes, há uma faixa de cor cinza ou preta, na parte superior direita da página, onde aparece o título no espaço.

A intertextualidade é marcada na obra de Arbex, não só pelo uso das imagens, mas há referências a músicas e poesias. No capítulo XI Canção da Liberdade, da Parte 2, a fotografia que abre cada seção da obra, dá espaço para o que indica o título: canções. Em duas páginas a letra de três importantes músicas que marcaram o período: “A noite do meu bem”, “Nada Será Como Antes”, e “Caminhando e Cantando”. Não há indicativo dos autores, e elas estão escritas em cor branca, no fundo cinza. Aqui há também uma inversão de cores onde o título está posto: a cor da faixa está em branco, enquanto “Canção da Liberdade” e o restante da página levam a cor padrão.

A primeira frase da seção, parece estar intimamente ligada ao título: “O cadeado foi aberto” (ARBEX, 2015, p. 183), porém trata-se de mais uma presa chegando. É uma sensação ilusória conferida ao leitor, que acaba sofrendo junto com as personagens. Neste capítulo, na página a seguir, o enredo apresenta passagens de momentos na prisão de Linhares, em que os presos políticos cantam. Arbex (2015), conta sobre isso:

Instituída espontaneamente em Linhares, a hora da cantoria tinha exatamente a função de levantar os ânimos. Longe de casa, da família e até de seus amores, os presos políticos recorriam à música para expressar sentimento. Cantavam a dor, o amor, a saudade. Também para receber os novos companheiros que chegavam ao cárcere ou para se despedir deles. Cantavam para convencer a si mesmos que estavam vivos. e ainda para protestar e resistir, mas principalmente para sentirem-se livres (p. 184).

Atinente às imagens, a autora buscou utilizar não só fotografias, mas documentos que comprovam o que está sendo narrado. A forma com que foram dispostas no texto, colaboram para o entendimento do leitor, e indicam, não só a importância da fotografia para o jornalismo, mas mostram que fazem parte da unidade da obra, contando a história junto ao texto escrito.

Em **Holocausto brasileiro**, Arbex também utiliza imagens, fotografias e documentos digitalizados, com intuito comprobatório, porém a unidade da obra parece não ter tanta harmonia como há em **Cova 312**, onde há um trabalho estético muito bem elaborado.

Neste sentido, compreendemos que o uso de imagens em **Cova 312**, implica a alteração das formas e dos modos de leitura da obra como um todo, já que fazem parte do texto. Para chegar a este entendimento é necessário considerarmos aspectos concernentes à relação da fotografia com o texto literário, sua relação com a memória e o que está querendo representar. Sobre isso, Marques (2013) afirma que:

As fotografias podem funcionar no texto como um poderoso elemento narrativo, capaz de articular passado e presente. Sua presença permite, entre outras coisas, deflagrar processos de memória, estabelecer relações com eventos passados, apresentar indagações sobre a identidade. Mas a fotografia também tem impacto sobre uma dimensão fundamental da narrativa, ao trazer para o centro da cena a questão da representação. O que está em jogo é o próprio estatuto da fotografia e sua relação com a realidade, e o modo como, ao se associar ao texto, a fotografia faz com que se voltem também para ele as perturbadoras indagações sobre a sua condição (p. 13).

Desse modo, faz-se mister pensarmos na condição das fotografias utilizadas por Daniela Arbex. Em um levantamento, contabilizamos 70 fotos de pessoas, 56 documentos digitalizados. Então nos perguntamos, que importância têm estas

imagens para a preservação da memória e que tipo de representação têm na narrativa de **Cova 312**? Assim, selecionamos algumas imagens.

A seguir, veremos a foto que compõe a capa do livro. A mesma imagem ilustra o capítulo V. Um segredo de 35 anos, da Parte 1. Ela é importante para narrativa, pois nesta parte da obra lemos sobre uma mentira armada pelos militares para prender jovens militantes. Neste trecho, Milton é levado para o auditório da Penitenciária de Linhares onde passa a noite sendo interrogado e torturado até a morte.

Veja-se a imagem a seguir.

Imagem 3: Foto da cela 30, onde Milton fora encontrado morto



Fonte: ARBEX (2015)

Esta é a foto do primeiro capítulo, A Cela, da Parte I. Trata-se do local onde Milton Soares de Castro fora encontrado morto pelos agentes da penitenciária de Linhares. A imagem inicia na página esquerda e se estende para a página ao lado,

porém, há um trabalho estético que evidencia o portão da cela e o número dela, e de apagamento ao restante da imagem. Esse suposto apagamento da foto pode estar relacionado à ideia de que: 1. a verdade sobre a morte do guerrilheiro foi escondida; 2. A cor cinza deixa a imagem embaçada, o que pode indicar que não há transparência acerca do fato. Na Imagem, a legenda diz: “Cela da Penitenciária de Linhares onde o guerrilheiro do Caparaó foi encontrado morto em 1967”.

Podemos inferir que as fotografias estão relacionadas não só com as memórias da ditadura e da história de Milton e outros presos políticos, mas também às memórias da própria escritora, autora da obra, com relação ao local que relata no início da obra, a ocasião que visita a penitenciária e passa pelo corredor:

No momento em que o cadeado foi destrancado, parei de ouvir o barulho dos radiotransmissores. Alguém falava com as duas pessoas que caminhavam ao meu lado, mas a minha atenção estava totalmente voltada para dentro da construção cinquentenária. A poucos segundos de entrar na emblemática Galeria A, o único som que escutava era o do meu coração descompassado.

Às 9h33, quando meus pés tocaram o piso de ladrilho hidráulico nas cores branca, preta e cinza, comecei a percorrer um capítulo de dor que o país ainda desconhecia (ARBEX, 2015, p.23).

A escritora deixa claro, em seu texto, a importância daquele local para a história que vai ser narrada do excerto em diante. O termo “emblemática”, usado para designar a Galeria A, onde Milton foi encontrado morto e a que ela se refere como um capítulo de dor, significa algo simbólico, e por onde ela começa contar os passos da sua investigação jornalística. Assim, entendemos ser uma imagem significativa, pois na narrativa fragmentada de Daniela Arbex, a história começa com a jornalista contando sobre sua visita ao local que recebeu importantes nomes do enredo que elucida a morte de Milton. É possível associar essa passagem à relação da memória individual e coletiva, pontuada por Seligmann-Silva (2011)

A memória, antes de ser individual, é coletiva. No caso específico dos que sofreram sob o terrorismo de Estado, essa coletividade é a daqueles que se opuseram ao Estado de exceção. Sabemos – como lemos em Celan – que é impossível testemunhar pelo outro. Testemunhar, assim como atestar, tem a ver com “ter visto” e não podemos ver pelo outro. A coletividade, no entanto, se constrói primeiro como um grupo com laços políticos. Esse grupo se tornou vítima da violência. A memória do mal passou a ser algo compartilhado por esse grupo e o século XX viu inúmeras sociedades

serem fragmentadas em grupos que compartilhavam a experiência comum de uma barbárie. O século XX foi um século de catástrofes, de genocídios e de perseguições em massa. Ele gerou um número de mortes e de sociedades devastadas pela violência como nunca antes se vira. Muitas populações ocuparam esse lugar de vítima.

Acerca da sensação narrada por Arbex (2015), é possível aludir ao que afirma Boris Kossoy (2007), de que a fotografia tem sido, de forma artística ou científica, indissociável da experiência humana. Nessa ótica, o teórico é enfático quando diz “fotografia é memória e com ela se confunde” (2007, p. 132), e esclarece que a fotografia é uma fonte histórica de abrangência multidisciplinar, sendo apenas o ponto de partida, a pista para desvendar o passado.

Essa questão é bem pertinente quando observamos a importância do mosaico de figuras dispostos mais adiante, e que foram cruciais na investigação e na construção do texto de Arbex (2015).

— Me causou muita estranheza o fato de eu não ouvir o Milton voltar. Fizeram um estardalhaço para tirar ele da cela, na hora do interrogatório, mas um silêncio absoluto para trazer ele de volta — questiona. — Tecnicamente, ele não tinha como cometer suicídio. Na minha opinião, ele foi assassinado e colocado morto lá dentro. Eu vi quando foi retirado da cela pela manhã. Estava morto (ARBEX, 2015, p. 300-301).

A fala anterior é do comandante da guerrilha, Amadeu Felipe da Luz Ferreira, que vive em Curitiba, no Paraná, e ficava a três celas depois da de Milton. Ele contestou a versão de suicídio para a jornalista, assim como o ex-guerrilheiro de Caparaó, Avelino Capitani, que afirmou que ouviu de um soldado detido por transgressão disciplinar que viu o Milton enrolado em um lençol no dia em que foi levado para o Hospital Militar, com sangue na cabeça. Outro militante, o ex-bancário da guerrilha, Hermes Machado, afirmou que desconfiavam que Milton tivesse sido morto em tortura no interrogatório e depois pendurado na cela.

Com as versões dos guerrilheiros, Arbex optou por pedir ajuda a um profissional para analisar o laudo da perícia realizada na cela onde Milton foi, supostamente, encontrado enforcado.

Além de um perito, Daniela procura o general que teria encontrado Milton enforcado, e encontra contradições nas versões:

Estranhamente todos os militares que supostamente prestaram depoimento no inquérito, à época, afirmaram que Milton foi retirado vivo da cela. No depoimento, em 1967, o então primeiro-tenente Cupertino teria dito que o enfermeiro Lincoln constatou que o preso ainda estava com vida. A contradição entre o que está escrito na documentação oficial da década de 1960 e o que o general afirmou em seu livro, em 2007, e na entrevista concedida a mim em 2014, reforça a impressão de que a documentação foi montada pelo exército.

Alegar que Milton ainda estava vivo seria uma forma de o exército justificar a retirada do preso da cela, o que levaria a perícia a fazer seu trabalho sem a presença do corpo no local.

Confirmei a minha suposição ao seguir adiante nos depoimentos. O de Carlos Antônio Bregunci, segundo-tenente de vinte e quatro anos, dizia que Milton, ainda vivo, foi levado por ele e pelo enfermeiro Lincoln para o Pronto Socorro Municipal de Juiz de Fora na camionete Rural da penitenciária (ARBEX, 2015, p. 306).

A constatação de Arbex é importante, visto que ela caminha para contradições que serão, em seguida, confrontadas pelas fotografias feitas na perícia, cada vez mais sendo encontradas incongruências na história contada pelos militares, como o fato de o prontuário levar o nome de um médico que não trabalhava no posto em que o corpo foi levado.

Todas as pistas que indiciavam a ideia de que a morte do guerrilheiro fora forjada levaram Daniela a buscar o arquivo nacional. Quase um mês de burocracias, e ela consegue, finalmente ter acesso ao processo do guerrilheiro:

Fui folheando as setenta e nove páginas do processo, quarenta a mais do que as enviadas por Gilney, até que cheguei aos anexos, na folha sessenta e sete. Era a foto original do cadáver de Milton em cima de uma mesa de mármore no Serviço Médico Legal do Hospital Geral do Exército em Juiz de Fora. Havia outras quinze fotografias no processo.

“Não acredito”, pensei. Havia encontrado o que procurava há cinco meses. De cara, um detalhe me chamou a atenção. Por que Milton estava impecavelmente vestido em um exame de necrópsia, se é que o cadáver era mesmo o do guerrilheiro?

Saí de lá com as mãos abarrotadas pelos quatro volumes e mais o material inédito que havia obtido. Agora eu só pensava em voltar para casa. Cheguei a Juiz de Fora na sexta-feira à noite e imediatamente telefonei para Domingos, o perito criminal aposentado (ARBEX, 2015, 311).

É a partir das imagens a seguir, em que Milton está na mesa de autópsia, a jornalista descobre que Milton não pode ter se suicidado por enforcamento. Trata-se do laudo que contém nove fotografias que mostram o corpo do guerrilheiro e o cenário onde ele fora encontrado supostamente enforcado por suicídio:

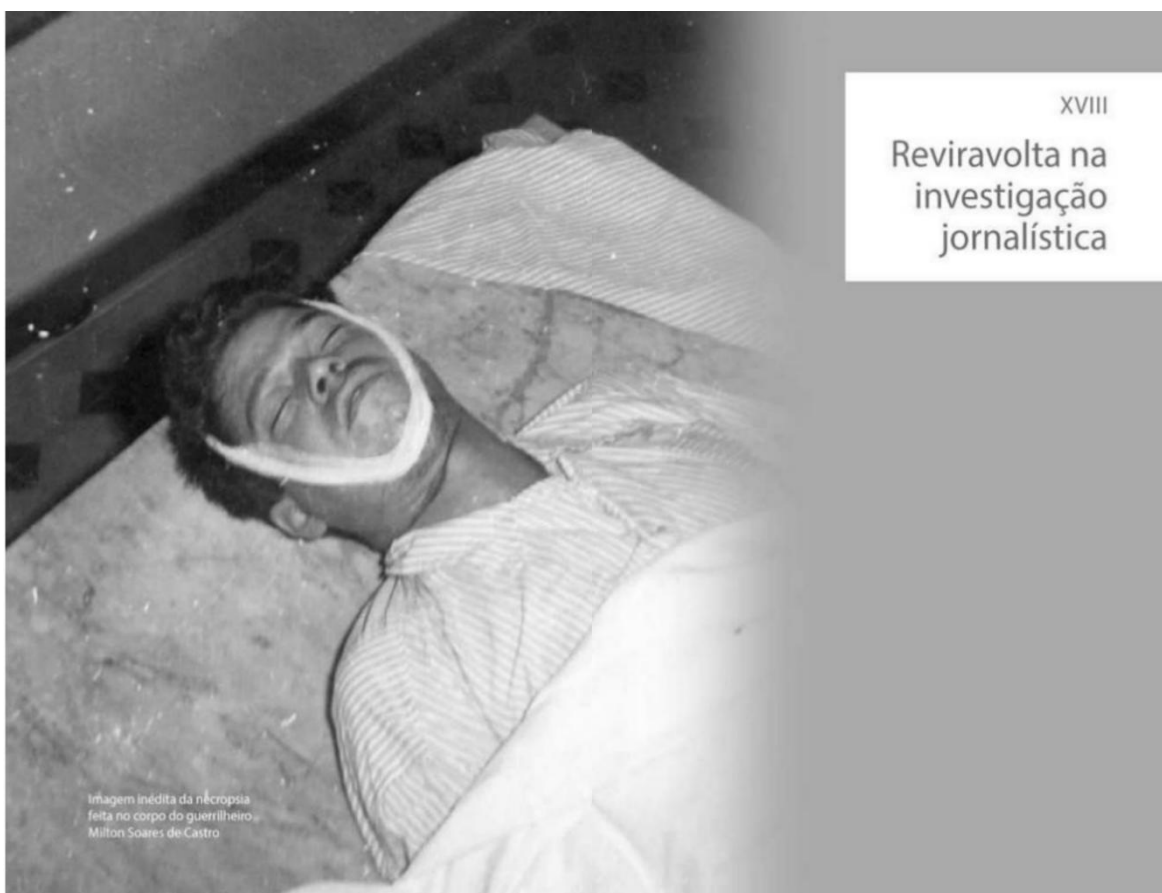
Imagem 4: Imagens do laudo da morte de Milton Soares que estavam anexadas ao inquérito militar que apurou o caso



Fonte: Arbex (2015, p. 310)

Antes ainda de ter acesso às imagens do laudo de necropsia, o leitor tem acesso a uma foto inédita conseguida por Arbex durante sua investigação, o corpo de Milton deitado, com uma atadura do rosto, para manter sua boca fechada, durante a realização da necropsia. Ele vestia camisa listrada, do mesmo tecido que parece ser do lençol que cobre a superfície onde está deitado. Também há algo que cobre seu corpo até a altura do peito. Nesta abertura do capítulo XVIII - Reviravolta na investigação jornalística - , também aparece o elemento de efeito estético que cobre boa parte da fotografia que toma duas páginas do livro. Observe:

Imagem 5: Fotos de Milton Soares na mesa da sala de necropsia, reproduzidas do laudo pericial sobre a sua morte



Fonte: Arbex (2015, 292-293)

Na legenda que integra a fotografia acima, “Imagem inédita da necropsia feita no corpo do guerrilheiro Milton Soares de Castro”. A fotografia de Milton morto é tão importante para a narrativa, que ela se aparece novamente no mesmo capítulo, mas mostrando em ângulos diferentes, de modo a evidenciar ao leitor que a marca do pescoço do militante não configura, de maneira alguma,

enforcamento. A seguir, as demais imagens que aparecem na obra, da mesma situação:

Imagem 6: Fotos de Milton Soares na mesa da sala de necropsia, reproduzidas do laudo pericial sobre a sua morte



Fonte: Arbex (2015, p. 313)

As demais fotografias seguem a mesma descrição, Milton está deitado no local onde foi feita a necropsia de seu corpo, com uma atadura que passa pelo seu queixo e vai até o topo da cabeça. Uma das imagens foi sacada de cima, as demais, em ângulo lateral. Tais imagens foram cruciais para desvendar o crime contra Milton

Soares, e isso ocorre após Daniela deixar uma foto digitalizada da necropsia do guerrilheiro com o perito Domingos:

— Vou dar uma olhada na imagem e comparar com o que está descrito na perícia. A gente se encontra de novo amanhã — disse ele.

Assim foi feito.

— E aí, Domingos?

— Bunitinha, eu não tenho dúvidas. Esse homem foi assassinado.

— Por que você acha isso?

— Presta atenção. Aparentemente, não há congestão facial.

— O que é isso?

— Retenção da circulação, comum em casos de enforcamento. Além disso, quando a morte é por suicídio, o sulco não pode ter sinuosidade, porque o tecido usado para o enforcamento, quando estica, deixa marcas retas. O sulco é o desenho do objeto que produziu o impedimento da circulação cerebral. Tá prestando atenção?

— Claro, mas eu preciso fazer o papel de advogado do diabo — respondi.

— Mas você é enjoada, hein? Olhe bem aqui. Ele só tem sulco abaixo do pescoço e nenhuma marca deixada atrás das orelhas, por exemplo. Além disso, é impossível um sujeito com mais de 1,80 metro se enforcar com trinta centímetros de lençol. Não daria nem para dar o nó em volta do pescoço, ainda mais para amarrar em uma torneira que fica a 1,20 metro do solo.

— E se ele jogasse o corpo para frente?

— Seria difícil a torneira segurar o peso dele. Além do mais, ele estava sentado. Olha, eu vou te dizer uma coisa: quando o perito faz bem o seu trabalho, o defunto conversa com ele. Conta para ele como a morte aconteceu.

— Hã?

— É verdade. Ele conta. Neste caso, a perícia na cela foi feita sem o corpo. Ele morreu enforcado por alguém que usou um fio ou um cadarço dessas botas militares. Se você ainda tem dúvida do que estou falando, vamos pedir uma segunda opinião. Se importaria em mostrar essas imagens e o laudo pericial a um médico-legista?

— Tem que ser alguém de confiança. Isso não pode vazar.

— Deixa comigo. (ARBEX, 2015, 312-313).

Domingos liga para um médico legista que, conforme narrado por Arbex (2015), confirma as informações já dadas pelo perito:

— Não há cianose na face do cadáver, e a descrição do sulco no laudo pericial não é compatível com a imagem que você conseguiu. A perícia cita a existência de um sulco que vai desde a região mastoideana e carotidiana esquerda, passando pela região supraoideia e se prolonga até a região carotidiana e mastoideana direita. Não há marcas no pescoço compatíveis

com essa descrição. Falar em suicídio é delírio, uma história sem “h”. Isso é um laudo ditado — afirmou.

Mesmo com a confirmação de um perito criminal e um médico-legista, a jornalista precisava compreender na prática o que eles explicaram, então quando chega em casa, Arbex fez um teste:

medi trinta centímetros de tecido e cortei. Coloquei o pano ao redor do meu pescoço, mas as extremidades não se encontraram. Eu meço 1,58 metro e descobri que tenho trinta e cinco centímetros de circunferência no pescoço. Compreendi o que Domingos e Moacir disseram. Com uma tira de lençol deste tamanho seria impossível que Milton, com mais de 1,80 metro, conseguisse dar um nó em volta do pescoço.

Resolvi, então, ligar novamente para Araken. Comentei sobre os documentos que eu havia localizado e as novas informações da perícia. Ele, no entanto, confirmou a versão de ter visto Milton vivo pela manhã (ARBEX, 2015, p. 314).

A jornalista está com o crime de Milton praticamente desvendado, mas precisa então conversar com os familiares dele, confirmar que as fotos encontradas são do guerrilheiro e vai a Porto Alegre. Em uma conversa com o irmão de Milton, consegue encontrar mais informações desencontradas, como a altura da vítima de enforcamento, que, conforme o laudo possuía 1,75m, enquanto na realidade, era 1,80m.

Arbex (2015) possuía em mãos os três inquéritos instaurados a partir da morte de Milton, o policial, o administrativo e o militar, e com eles verificou as inconsistências deixadas pelos militares ao tentar comprovar o suicídio do militante político. Assim, também procura os médicos que assinaram a necropsia morte de Milton. Um deles, José Guadalupe Baeta Neves, já havia morrido em 2002, mas conversas com o neto, Marcelo Baeta, vão ao encontro com a versão de assassinato, visto que Neves, conforme conta a família, não aceitou colocar no laudo suicídio, apenas morte por enforcamento. Foi ele o médico que compareceu ao local para verificar o corpo.

Orlando José Lopes Júnior e Luzmar Valentin de Gouvêa, são os outros dois peritos criminais que estavam vivos. O primeiro, aos 79 anos, encontrou a jornalista para uma conversa em um lugar público, a praça de alimentação de um shopping, e

negou o caso, afirmou não se lembrar de nada, nem de ter estado na Penitenciária de Linhares, mas confirmou sua assinatura no laudo.

Já Gouvêa, recebeu Daniela em sua casa e afirmou que assinou o laudo, mas que não compareceu ao Hospital Militar. Ele explicou que o fato de a perícia apontar que a morte foi por enforcamento não quer dizer que se tratou de um suicídio. O perito afirmou que: “Com essas fotos aqui, eu jamais assinaria um laudo de suicídio. O enforcamento está caracterizado. O suicídio não” (ARBEX, 2015, p. 329).

Assim, entendemos que, através das fotografias, a jornalista consegue desvendar o crime político ocorrido durante a Ditadura Militar. Para a obra literária construída por ela, após a publicação da série de reportagens, as imagens são importantes, pois comprovam o que está sendo narrado. Uma vez que os peritos e médicos legistas esclarecem como seriam as marcas do enforcamento em caso de suicídio, o leitor pode compreender melhor o que ocorreu.

Outras fotografias importantes em **Cova 312**, são as que remetem à descoberta do corpo de Milton e de outros sete presos políticos em covas rasas. O Capítulo XVII Cova 312, o primeiro da Parte 3 da obra, mostra o local e a cova em que o guerrilheiro fora enterrado. Além da violência que sofrera por tortura, sendo morto na Penitenciária de Linhares, a violência se repete simbolicamente, também ao tirar o direito de ter um enterro digno, de ser entregue à família e de ter sua memória preservada. O militante sequer teve direito de ter seu nome em sua sepultura. Jogado à terra como um indigente, levou o número 312. Observe a imagem que ilustra o capítulo:

Imagem 7: Foto da Sepultura 312



Fonte: Arbex (2015, p. 265-265)

Para ter uma ideia do local onde a cova estava, observe-se a **Imagem 8:**

Imagem 8: Foto do Local da cova



Fonte: Arbex (2015)

Importante salientar que mesmo sem nome na sepultura, desaparecido por 35 anos, Milton não foi esquecido, estando sempre na memória da sua família, até ser descoberto por Arbex, de duas formas. Primeiro sua história, depois seus restos mortais. Parte de um importante episódio ocorrido no Brasil, a memória de Milton não ficou apagada, foi lembrada e faz parte de uma memória coletiva que não deve ser esquecida, para que não ocorra novamente.

Nesta esteira, o uso de fotografias na obra **Cova 312**, estão de acordo com o que diz Kossoy (2007), de que a fotografia exhibe um fragmento gravado da realidade, representa o congelamento do gesto e da paisagem, sendo a perpetuação de um momento, da memória, seja ela individual, da comunidade, dos costumes, do fato social, ou da paisagem urbana e da natureza. Trata-se de uma fonte de informação, mas também de emoção, que é memória visual do mundo físico e natural, da vida individual e social. Em suas palavras,

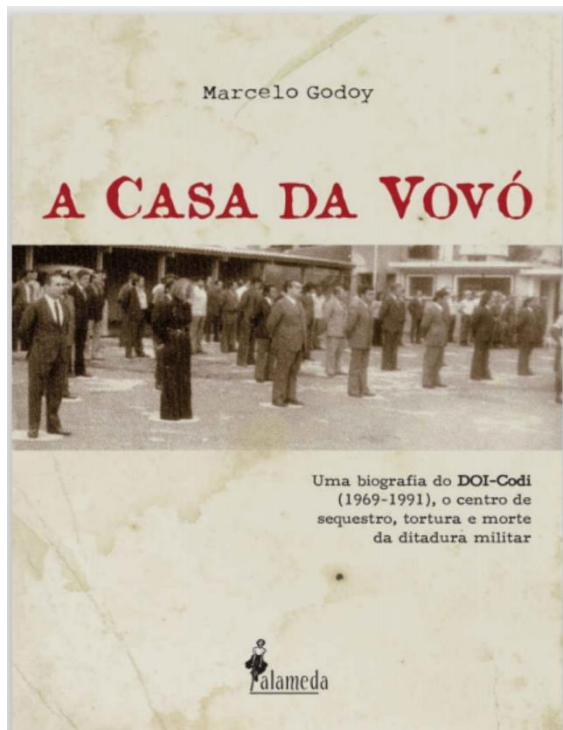
a perpetuação da memória é, de uma forma geral, o denominador comum das imagens fotográficas: o espaço recortado, fragmentado, o tempo paralisado; uma fatia de vida (re)tirada de seu constante fluir e cristalizada em forma de imagem (KOSSOY, 2007, p. 133).

Considerando o que afirma Kossoy (2007), podemos dizer que as relações entre memória e fotografia são mais que estreitas: a foto pode servir como ferramenta para que a memória se perpetue por tempos. Mais do que isso, pode contribuir para agregar valor à obra como um todo. Nessa esteira, entende-se que as fotografias, cuidadosamente escolhidas, criam uma narrativa à parte e, conectadas entre si, atuam em uma relação espaço-tempo. Assim, ao longo da história, o leitor é convidado a observar as imagens a fim de que estabeleçam uma conexão e deem sentido ao texto.

Essas conexões dizem respeito a determinados espaços, tempo e lugares narrados na obra, que estão diretamente ligados às imagens. Ao falar sobre a farsa na morte de Milton, por exemplo, e mostrar as imagens utilizadas no laudo, o leitor consegue realizar a ligação com o fato narrado.

4 A CASA DA VOVÓ: ONDE TUDO PODE SER FEITO

Imagem 9: Capa da obra *A Casa da Vovó*



Fonte: Godoy (2015)

Após analisar **A Casa da Vovó**, verificamos que a extensa reportagem, de 612 páginas, possui um viés acadêmico, ao fundamentar teoricamente toda a investigação. O texto escrito por Godoy possui a objetividade jornalística e características literárias que tornam o texto atrativo de ler.

Na capa e contracapa de **A Casa da Vovó**, duas fotografias emblemáticas para a história do período da ditadura militar. Ilustrando a face do livro, a imagem dos agentes da repressão sendo condecorados pelo trabalho realizado em prol da nação. Ao fundo, a imagem de um veículo explodido em um atentado ocorrido em frente ao DOPS em 1968. Um recado de resistência da militância que estava em guerra com o governo militar, mas que também mostra que violência ocorria de ambos os lados.

Mais do que uma biografia, **A casa da vovó** é um documento necessário para a memória do regime de exceção ocorrido no Brasil. Relata as ações, experiências e o legado do mais expressivo local de barbárie na história recente do Brasil. O jornalista entrevistou agentes da repressão militar para contar a história do DOI-Codi

de São Paulo. O Destacamento de Operações foi criado a partir de uma operação instituída pelo governo, em 1969, e que, no início dos anos de 1970, se tornou o instrumento de combate às organizações da esquerda. Conforme o autor:

Criada em São Paulo, seu modelo se espalhou pelo país. Na capital paulista ele ocupava um terreno entre as Ruas Tutoia e Tomás Carvalhal, no bairro do Paraíso. Primeiro foi conhecido como Operação Bandeirante, a Oban; depois, resolveram batizá-lo com a sigla que o tornou famoso: DOI (GODOY, 2015, p. 19).

Em sua introdução, a obra já traz, sem rodeios, informações chocantes do lugar, a começar pela forma como era chamado o lugar onde a violência era exercida de forma bárbara. Godoy explica:

SÍMBOLO DO ARBITRÁRIO e dos crimes de um regime, o Destacamento de Operações de Informações (DOI) ganhou de seus integrantes um codinome. Chamavam-no de Casa da Vovó. Ali militares e policiais trabalharam lado a lado durante os anos que muitos deles hoje consideram memoráveis. Oficiais transformavam-se em “doutores” e delegados em “capitães”. Havia outros códigos naquele lugar: “clínica-geral”, “clientes”, “pacientes”, “paqueras”, “cachorros” e, dependendo de que lado se estava do muro, torturadores e terroristas. Centenas de agentes frequentaram-na e alguns chegaram mesmo a dar-lhe outro apelido: “Açougue”. [...] Até hoje muitos dos que trabalharam lá preferem chamá-la de Casa da Vovó, pois, como explicou um de seus agentes, “lá é que era bom”. A antinomia é evidente. Ainda mais quando esses homens e mulheres resolveram contar o que sabiam sobre as mortes de 66 pessoas, das quais 39 sob tortura após a prisão e outras 27 depois de gravemente baleadas durante a detenção no que foi descrito como emboscadas ou tiroteios. Em seus depoimentos surgiram relatos de como foram presas 19 pessoas que oficialmente desapareceram em meio ao chumbo daqueles anos. Há também corrupção, saque e traição (GODOY, 2015, p. 19-20).

O autor buscou informações para contrapor a versão das autoridades oficiais, acerca das mortes ocorridas durante o período de funcionamento do DOI-Codi de São Paulo, entre 1969 e 1991. Godoy conta que muitos entrevistados pediram para serem identificados pelos nomes de guerra, e os seus depoimentos mostram versões semelhantes, sendo obtidos em dias e locais diferentes. No processo investigativo jornalístico, alguns depoentes repetiram suas histórias mais de uma vez, em dias diversos, “espécie de precaução do autor, pois é mais difícil a memória fixar as falsificações ou os enganos que o tempo lhe traz” (2015, p. 28).

A coincidência dos relatos demonstra, para o autor, a existência de uma versão da história guardada em segredo por anos, possibilitada pela confirmação das fontes e confrontação dos dados, a fim de que os episódios pudessem ser apresentados em sua obra. Para embasar toda a sua investigação, Godoy usa no percurso do texto um referencial teórico que colabora para explicar as ações do campo militar, relatadas na biografia em questão.

Antes de tudo, essa obra tem a pretensão de exibir a estratégia militar e as táticas e técnicas usadas pelo DOI no combate à esquerda, passear pelo interior daquela estrutura e desvendar o que pensavam seus homens e seus processos de decisão e escolha. Pretende-se mostrar como as ações da inteligência militar mantiveram a vigilância sobre os movimentos de oposição ao regime após a redemocratização. Em suma, como a esquerda foi derrotada no campo militar (GODOY, 2015, p. 23-24).

Godoy consegue explicar, em ***A casa da vovó***, o processo que deu autonomia ao DOI-Codi em São Paulo, tanto na repressão, quanto na reunião de informações dos militantes que lutavam contra o regime militar e ainda evidencia que os comandantes do Estado sabiam das práticas de barbárie cometidas no período. Em uma investigação produzida com envergadura e profundidade, Godoy mostra que, entre os motivos que conduziram os militares na luta contra a esquerda considerada criminosa, estava a questão política, que envolvia muita vingança e o ódio pela morte de colegas.

A obra é possui quatro partes, além da introdução A Parte 1. Estratégia, é composta por: 1. “CREMA!”. Uma operação de Guerra; 2. DOUTRINA. A guerra revolucionária; 3. A VIOLÊNCIA. De Marx a Mariguella; e 4. TENSÕES NO REGIME. Poder Civil x Poder Militar. Na primeira parte, o autor examina as doutrinas que nortearam o trabalho dos militares durante o regime, utilizando-se de muitos conceitos teóricos de Eric Hobsbawn, entre outros estudiosos de guerras ideológicas e revoluções no mundo.

Em 1. “CREMA!”. Uma operação de Guerra, há uma narrativa iniciada em terceira pessoa e é onde o autor apresenta aos leitores personagens importantes para a compreensão da história como um todo. Aqui, é importante considerar que Crema, na gíria utilizada pelos militares, era a permissão para matar.

Em Parte 2. A tropa, temos apenas três capítulos, que são 1. OS AGENTES. Recrutamento e motivação; 2. LEÃO E ABSALON. O “espírito guerreiro” contra os “bandidos”; e 3. O CHEFE. A voz do comando. Esta é uma parte em que Godoy apresenta alguns nomes de entrevistados e de líderes na época, assim como destina o terceiro capítulo a um dos nomes mais conhecidos da história dos porões da ditadura: Carlos Alberto Brilhante Ustra, um herói para seus subalternos e um monstro aos celebrantes da democracia.

Na Parte 3. Táticas, temos: 1. MANDA QUEM PODE. O Exército e o combate à guerrilha; 2. O DIABO TEM MEDO. Reorganização e métodos do DOI; 3. INVESTIGAÇÃO. Quando maior o sigilo, maior o poder; 4. A ORDEM ERA MATAR. Cubados, banidos e dirigentes; 5. TEATRO. Tiroteios e atropelamentos; 6. DESFAZER A CADEIA. A tortura produzindo mais presos; 7. VINGANÇA. A violência revolucionária e a do DOI; 8. ARRASTÃO. Prisões de estudantes da USP; e 9. TRANSIÇÃO. Do teatro ao desaparecimento.

Efetivamente, na parte três o leitor mergulha no trabalho do DOI-SP e conhece mais sobre as táticas utilizadas no local, como eram feitas as investigações, as execuções, o desaparecimento de presos políticos e como os crimes e mortes de militantes eram acobertados. O que vai ao encontro da doutrina de Clausewitz, que fundamentou a guerra revolucionária da polícia: o inimigo deveria ser destruído, e as táticas estavam a serviço de uma estratégia militar.

Nesta parte, Godoy sintetiza os objetivos do DOI em: identificar, neutralizar e eliminar. E a neutralização pode ser vista através das cenas de tortura. O autor é muito sutil e não detalha muitos casos, apenas evidencia alguns específicos, o que não torna a narrativa, apesar de absurda, algo intragável.

Na última parte, a Parte 4. Clandestino, a obra conta com 1. IMPÉRIO DO QUARTEL. O poder da comunidade; 2. NOITE E NEBLINA. A ofensiva contra o PCB; 3. A BATALHA DE SÃO PAULO. O DOI contra a abertura; 4. ADEUS ÀS ARMAS. Stalinistas e trotskistas; e 5. DESAPARECIMENTO. Aqui o leitor encontra em detalhes as mudanças que ocorreram no local do DOI a partir da metade da década de 1970. Entre as passagens que aparecem nesta parte e que marcaram não só a obra, mas a história do Brasil, está a perseguição e morte dos dirigentes do Partido Comunista Brasileiro (PCB).

No sumário, a ordem aparece com a primeira parte em caixa alta, e a segunda em caixa baixa, chamando a atenção para os elementos importantes da narrativa de cada capítulo.

A obra conta também com Lista de siglas, Fontes, Bibliografia, Anexo, Caderno de Imagens, Índice onomástico e, ao final, os agradecimentos. Em um primeiro olhar, parece que o livro trata de uma extensa reportagem, mas tem um viés de trabalho acadêmico, já que traz inúmeras citações de estudiosos e pesquisadores acerca da violência e do regime militar, possui características literárias e objetividade jornalística. Notas de rodapé são utilizadas para explicações, traduções, citações e ainda, para indicar as datas, nomes, apelidos e circunstâncias das entrevistas realizadas por Godoy (2015).

A fotografia aparece como um elemento intermídia em ***A casa da vovó***, em formato de Caderno de Imagens, porém há outras intertextualidades que podem ser evidenciadas na obra, como o uso de letras de música e citações de outros autores. Por exemplo, cada parte da obra possui uma frase relacionada ao conteúdo. À esquerda da Parte I, está a frase alinhada também à esquerda da página: “*A política é a guerra sem derramamento de sangue e a guerra, política sangrenta*” (Mao Tsé-Tung). Em itálico.

Já na abertura da Parte II, há “Diante dos revolucionários, é necessário um exército revolucionário [...] É preciso dar aos soldados o espírito de cruzadas” (General Marcel Bigeard)²⁹. Na Parte III, o dizer é: “O verdadeiro poder começa onde o segredo está” (Hanna Arendt)³⁰, e finalmente na Parte IV: “Deus está de férias”. Resposta de um torturador ao tenente José Ferreira de Almeida dias antes de ele morrer no DOI.³¹

O jornalista traz ao leitor interessado na memória do país, um tema difícil de ser abordado, explicando e apresentando o ponto de vista, a percepção e o entendimento da prática de violência e tortura do Estado, a partir das entrevistas com os agentes militares. Godoy mostra duas perspectivas: conta sobre os crimes,

²⁹ BIGEARD, Marcel. **Ma Guerre d'Algerie**, p. 48. Apud GODOY, 2015, s/p)

³⁰ ARENDT, Hanna. **Origens do Totalitarismo**. p. 453 apud GODOY, 2015, s/p)

³¹ Ver depoimento de Ezequiel Sanches, em BNM 26, cx. 2, folha 1.521, AEL-Unicamp, 15 de dezembro de 1975. Sanches foi um dos policiais militares presos sob a acusação de pertencer à célula do PCB que agia na Polícia Militar de São Paulo.

mas também mostra o lado humano dos personagens, sem justificar (o que não é possível), os atos de barbárie promovidos durante o regime.

Com um subtítulo “Uma biografia do DOI-Codi (1969-1991), o centro de sequestro, tortura e morte da ditadura militar”, **A casa da vovó** narra inúmeros episódios importantes do período no Brasil, sob o viés dos agentes da repressão. A partir das entrevistas, relatos orais, pesquisas em documentos, o jornalista mostra como grupos de guerrilheiros, como a ALN e Molipo foram destruídos, bem como esclarece crimes violentos ocorridos durante o regime de exceção.

Os fatos narrados no enredo estão ligados à época ditatorial brasileira, mas também há passagens temporais que se referem ao período em que o livro foi escrito, tendo em vista que o autor considera suas experiências nas entrevistas e narra alguns episódios deste trabalho em notas de rodapé. No que tange ao espaço, a narrativa se passa em São Paulo, especialmente no ambiente que abrigou o DOI-Codi. Já a narração de **A casa da vovó** ocorre em primeira e terceira pessoa, embora em alguns momentos o autor faça o uso de primeira pessoa, e o discurso transita entre direto e indireto livre, dependendo do fato contado. Sobre o uso da terceira pessoa, Pellegrini afirma:

O foco narrativo em terceira pessoa retoma a distância crítica do antigo realismo, a que nos referimos: a desejada identificação com a matéria bruta do mundo narrado não ocorre; não há “abdicação estilística”; o narrador reproduz os temas e situações daquela realidade, os modos de falar e o comportamento de parte de seus habitantes, sem conseguir uma identificação efetiva com aquele universo, resvalando para uma espécie de ponto de vista de classe que, apesar do esforço, não o inclui (PELLEGRINI, 2005, p. 142).

A pesquisa de Godoy teve início em 2004, com o objetivo de “esquadrinhar a polícia de São Paulo durante o regime inaugurado pelo golpe civil-militar de 1964”, mas dois coronéis da Polícia Militar colocaram o jornalista em contato com ex-agentes do DOI. Concentrada nas ações do maior DOI do país, a investigação mostra que o aparelho de repressão foi responsável pelo desaparecimento do militante da ALN, Virgílio Gomes da Silva, em 1969, e de Orlando Rosa Bonfin, do PCB, o primeiro e o último, respectivamente. Além disso, o DOI foi responsável pela

Chacina da Lapa, em 1976, a última chacina praticada por agentes da ditadura, quando morreram três dirigentes do PCdoB (GODOY, 2015).

O cotidiano do centro de sequestro, tortura e morte do regime militar brasileiro é apresentado ao leitor, que mergulha no espaço e recebe as falas de agentes importantes para a compreensão dos fatos, como o conhecido Coronel Carlos Alberto Brilhante Ustra, e os agentes mencionados pelos seus codinomes Neusa, Alemão, Pai-Velho, Melancia e Chico. Sobre as entrevistas, Godoy (2015) conta:

Nenhum deles queria ver o seu nome ou a foto de seus rostos publicados no jornal. Aceitaram falar sob a condição do anonimato. Um deles chegou mesmo a trazer a tiracolo o coronel para que ele o acompanhasse nas entrevistas – a formalidade só foi dispensada no terceiro encontro. Depois deles, vieram outros. Cada agente estabeleceu uma condição para falar. Alguns autorizaram a publicação de seus nomes só depois de mortos. Outros não vetaram seus nomes ou codinomes. Uns deram longas entrevistas – muitas delas gravadas. Outros falaram pouco – 30 minutos em uma única vez. No começo, parecia incompreensível que um agente disposto a conversar em um dia se emudecesse no contato seguinte. A principal razão desse comportamento me foi revelada por um dos agentes. Ele me confidenciou que isso era um pedido de seu ex-comandante, o coronel Carlos Alberto Brilhante Ustra, que lhe havia telefonado para dizer a ele e aos colegas que ficassem quietos. Apesar da tentativa de Ustra de manter o silêncio dos ex-subordinados, muitos resolveram falar (p. 20).

Conforme Godoy, Chico é um dos 25 homens e mulheres que trabalharam no DOI, e teve importante contribuição para a construção da narrativa, já que sempre esteve disponível para contar as suas lembranças e para tirar dúvidas ao autor. “Revelou crimes e seus autores, esclareceu métodos, táticas e pensamentos. Justificou-se” (2015, p. 21).

Os absurdos narrados por Godoy são tão assustadores, que ele busca um referencial teórico para explicar o que ocorreu no Brasil. São praticamente três capítulos teóricos, inseridos no meio da história para situar o leitor:

Para que essa história do Destacamento não se confunda com desvario ou loucura, com sons e gritos sem nenhum sentido, além do sadismo, ou para que não se diga que os crimes não passaram de excessos – quando, na verdade, tudo obedecia a uma doutrina – é que se faz necessário um estudo sobre a origem da estratégia do DOI. Ele ocupa o segundo, o terceiro e o quarto capítulo desse livro. O leitor verá como o pensamento de Clausewitz, Liddell Hart, Lenin, Mao TséTung, Bonnet, Trinquier, Lacheroy e de outros ajuda a explicar as ações contra as organizações da esquerda do período. A interpretação dos militares sobre esses autores auxiliou o regime

a definir as feições dos órgãos de segurança interna. Também serviu para impor limites à repressão ao afirmar a subordinação do Poder Militar ao Civil, impedindo que o impulso de aniquilar o inimigo se manifestasse em sua plenitude, apoiado pela visão predominante nos órgãos de repressão de que a política seria uma continuação da guerra, como diria mais tarde Michel Foucault (GODOY, 2015, p. 24).

Como dito anteriormente, mesmo com o esforço de Ustra para impedir o depoimento dos agentes do DOI para a reportagem, alguns deles falaram. A negação à violência pelo Governo é bem descrita pelas personagens que contam esta história.

A violência em **A casa da vovó** é apresentada e o leitor recebe um aviso antes de iniciar a leitura. Ainda antes do sumário e da lista de siglas e da introdução, vem uma advertência feita por um ex-agente do DOI-Codi ao autor. Conforme Godoy (2015), o homem telefonou para ele dizendo estar representando colegas preocupados com a pesquisa, em abril de 2006. O alerta diz:

Uma advertência

...Então quando você quer escrever ou falar uma coisa, acabam suicidando você. É aquela história: o que você acha disso ou acha daquilo? Eu não acho nada porque um amigo meu achou um dia e não acharam nunca mais o cara. Você entende?

— *Entendi.*

— Às vezes as pessoas deixam de escrever certas coisas ou de comentar outras coisas não por omissão, mas por instinto de preservação.

— *Mas isso é uma época que já passou, né?*

— Não, não passou, o duro é que não passou. O duro é que é o seguinte: pode ter passado para você, mas eu sei que não passou. Tanto não passou que você andou ligando para as pessoas e todo mundo ligou pra mim. Se tivesse passado, eu não estaria falando com você, eu ainda estaria no anonimato e você jamais saberia de mim... (GODOY, 2015, s/p)

Na fala do ex-agente, é possível perceber uma clara ameaça, como se Godoy devesse não escrever, para preservar sua vida e não ser “suicidado”. São várias as histórias de presos políticos dados como suicidas, como se tivessem tirado a própria vida, mas que morreram torturados pelo regime de exceção. Aqui é bem pertinente uma alusão ao caso do jornalista Vladimir Herzog, o Vlado, assassinado por tortura em 1975, mas que teve sua morte dada como enforcamento.

No livro *As duas guerras de Vlado*, Audálio Dantas (2012) descreve o clima de ameaças vindo de Brasília e os protestos pela morte de Herzog pela classe jornalística e também por políticos na Câmara dos Deputados. A repercussão foi internacional, a BBC publicou nota sobre seu antigo funcionário. Aqui no Brasil, Alberto Dines questionou, em publicação feita pela *Folha de São Paulo*, a veracidade do suicídio.

O mesmo Dines, então editor-chefe do *Jornal do Brasil*, antes da morte de Vlado, afirmou em reportagem que uma crise atravessava a imprensa, tendo em vista que não era possível noticiar ou opinar sobre as restrições impostas às manifestações culturais. Conforme Dantas, desde o golpe de 1964, o Sindicato dos Jornalistas Profissionais no Estado do São Paulo estava hibernando, desde então:

Enquanto o Sindicato se fingia de morto, suprimiram-se as garantias constitucionais, cassaram-se mandatos e direitos políticos, fecharam-se jornais, jornalistas foram presos, outros foram mortos, a censura tomou conta das redações, impondo o silêncio aos meios de comunicação (DANTAS, 2012, p. 75-76).

Bem antes ainda de Vlado ser assassinado, Luiz Eduardo da Rocha Merlino, repórter da *Folha de S. Paulo* e do *Jornal da Tarde*, foi morto no DOI-Codi de São Paulo, em 1971. De acordo com a versão oficial da sua morte, o jornalista teria se jogado contra um caminhão em movimento, na rodovia BR-116, quando era transferido para Porto Alegre (DANTAS, 2012).

Godoy afirma sobre isso que a advertência ao suicídio é, além de perigosa, assustadora. É um sinal de que os envolvidos em tamanha barbárie tanto não queriam que a história viesse à tona, quanto poderiam ser capazes de praticá-la novamente. Sobre a violência contra a imprensa, *A casa da vovó* retoma algumas situações, como a morte de Vlado, e também traz o relato de que um jornalista, Ivan Seixas, fora torturado pessoalmente pelo Major Ustra:

Preso aos 16 anos em companhia do pai, Joaquim Alencar Seixas, Ivan conta que o major levou-o até a sala de interrogatório e ameaçou matá-lo caso ele não revelasse o que sabia. “Ele é um mentiroso fanático”, disse o major. Ustra afirmou que na época da prisão de Ivan, em abril de 1971, estava convalescendo de uma cirurgia. A informação constaria de sua ficha militar, que ele não mostrou (GODOY, 2015, p. 204)

Em outro trecho da obra, a acusação do jornalista sobre as torturas que mataram seu pai, é confirmada por um agente do DOI. “O pai dele chegou no DOI algemado, daí não se sabe como ele quebrou a algema. Deram-lhe uma bordoadada no interrogatório, e a costela furou o pulmão” (GODOY, 2015, p. 235).

Eles batiam demais. Batiam em mulher, que a gente tinha de levar no braço para ela apontar um aparelho. [...] Matou-se muita gente no pau, dependurada. Nas mulheres, eles davam choques. Eu só vi umas duas vezes lá os caras no pau-de-arara. Um sofrimento da porra. Tinha gente também que não era terrorista, mas calhava de entrar e os caras ferravam.

De fato, muitos foram os mortos no pau, a maioria vítima de “acidentes de trabalho”. Ou seja, não era o objetivo do interrogador matar. Havia casos, no entanto, em que a violência contra o preso ultrapassava o “normal”. Assim foi com Joaquim Alencar Seixas, dirigente do MRT preso e assassinado em 1971. Joaquim foi detido em companhia do filho, o então adolescente Ivan, que denunciou as torturas que mataram o pai (GODOY, 2015, p. 235)

Com relação às torturas realizadas aos presos políticos, em entrevista ao jornalista, o ex-sargento da Força Pública, cassado em 1964, e militante da VPR, Pedro Lobo de Oliveira, relatou, em 2004, uma das sessões pela qual fora submetido:

Havia um sobradinho de tábua no quartel, nos fundos da PE, onde se davam as sessões de tortura. Primeiro a pancadaria no chão, a gente apanhando de uns dez. Chute, pontapé, soco. Eles queriam saber para que seria usado o caminhão. Isso foi no primeiro dia. Naquela mesma noite eu subi no pau-de-arara. Aí foi pau-de-arara a noite toda. Fiquei das 23 horas às 5 horas pendurado. [...] Depois foi choque elétrico e, no terceiro dia, me carregaram pra cima, me amarraram num banco com a cabeça mais baixa e me deram salmoura pelo nariz. Era terrível. Quem comandava era o Caetano, um investigador (GODOY, 2015, p. 217).

Outro relato que mostra essa violência e que denuncia a participação de Ustra nas torturas está na Parte Táticas, onde, no capítulo 6, Fernando Casadei Sales conta sobre o que passara no DOI. Godoy explica que a tortura permitiu aos militares provocarem uma nova sequência de quedas, atingindo os guerrilheiros da ALN. O militante conta:

— A predominância [da tortura] foi o aspecto físico: choques, cadeira do dragão, pau-de-arara, paulada aqui em São Paulo e porrada na cara, inclusive amarrado na cadeira do dragão, desse coronel que você falou aí, o Brilhante Ustra.

— O Ustra torturou o senhor pessoalmente?

— Pessoalmente deu vários e vários tapas na minha cara e eu amarrado. Ele é um grande canalha. Eu vi um álbum de fotografia, eu negava qualquer relacionamento, e tive a impressão de ter visto uma fotografia do Benetazzo com um tiro na cabeça. Ele estava de lado e foi só a cabeça [...] (GODOY, 2015, p. 334).

Sobre a morte de Benetazzo, Godoy (2015) diz que sua história “é desses segredos que os militares gostariam de ver sepultados. Trata-se de um caso brutal e traumático, um tabu entre os próprios integrantes da Casa da Vovó” (p. 301).

Conhecido por Benê, Benetazzo tinha muitos amigos, era arquiteto, filósofo e pintor. Nasceu em 1941 em Verona, na Itália, e mudou-se ainda criança para o Brasil. Personagem importante, foi um dos militantes que saiu do PCB junto com Carlos Marighela, indo para a ALN. Foi um dos estudantes presos no 30º Congresso da UNE em 1968, junto com Zé Dirceu. Em 1971, participou de um saque de roupas em São Paulo e era redator do *Jornal Imprensa Popular*, órgão oficial do Molipo, um jornal clandestino (GODOY, 2015).

Em outubro de 1972, Benê foi preso e levado dentro de um Fusca para a Casa da Vovó. “O guerrilheiro não era um homem que escaparia vivo” (Godoy, 2015, p. 307). Chico foi um dos agentes que se revezou durante a última madrugada de vida do militante. Ele afirmou em entrevista ao jornalista que o caso se transformou em um dos “fantasmas” da sua vida e por isso teve que buscar tratamento psicológico ainda nos anos 80. No relato da entrevista, o tenente responde ao jornalista sobre o soldado estar na linha de frente na guerra:

— Então é o soldado que faz a guerra? Não. [...] A guerra é programada por governos e executada por soldados. Mas não tem lógica; eu não consigo ver lógica em te odiar porque você é argentino: eu sou homem, você é homem, eu sou humano e você também, mas isso eu só aprendi agora. Na época da juventude, isso pra você é o que te falam: esse cara é o teu inimigo e acabou. E você vai pro combate contra o seu o inimigo. A hora do fantasma é quando você percebe que o seu inimigo era um pobre coitado como você (GODOY, 2015, p. 311).

Godoy prossegue com o relato, contando como foi a morte do militante:

O policial militar do interrogatório não foi o único a ter essa reação entre os colegas. Na manhã do dia 30, depois de fazer a escala na Casa da Vovó, o dirigente do Molipo “foi viajar”. Quatro homens da Investigação levaram o guerrilheiro ao Sítio 31 de Março. Sinício dirigia o veículo onde estava Benetazzo. Ao seu lado, estava Pedro Aldeia. No banco traseiro iam o cabo Jonas e um investigador. Colocaram-no entre os bancos traseiro e dianteiro. Benê viajou encapuzado. Ao chegar, desceram-no do carro e, sem que ele pudesse pressentir o que ia lhe acontecer, deram-lhe um golpe na cabeça. Em seguida, deitaram-no no chão e passaram com a roda do Fusca em cima de seu crânio. Para os homens do DOI, havia sido suficiente para fazer o paciente morrer. Colocaram-no no carro. O próximo passo foi levar o corpo à Rua João Boemer, no Brás. Um dos agentes conhecia o delegado do distrito policial da área, o que facilitaria a operação. A ideia era encenar um atropelamento, como se o guerrilheiro houvesse revelado um ponto e, levado para cobri-lo pelos agentes, tivesse decidido atirar-se debaixo de um caminhão. Mas a caminho do Brás, Benê acordou, olhou para os lados e perguntou:

— O que está acontecendo? O que vocês estão fazendo comigo?

Os militares passaram por cima do horror, deram meia-volta e retornaram ao Sítio para terminar o serviço. Desta vez, não usaram o carro: Benetazzo ia morrer a pedradas. E assim o fizeram. Golpearam sua cabeça até que não houvesse mais dúvida. “É... foi mal feito, né”, limitou-se a dizer um dos agentes – segundo seus colegas – envolvido no crime. Certos da morte de Benê, o grupo voltou ao Brás. Eram 15 horas. Os agentes esperaram por um caminhão até que o Chevrolet dirigido por Nelson Aparecido Franceschini virou a esquina da Avenida Celso Garcia e entrou na Rua João Boemer. Eles estavam em um ponto de ônibus a cerca de cem metros do cruzamento. Franceschini transportava no veículo uma carga de três toneladas de embalagens, metade de sua capacidade. Aproximou-se da parada de ônibus, onde havia muita gente. De repente, a quatro metros a sua frente, uma pessoa deu “um mergulho, com a clara intenção de se suicidar”. O motorista estava a 35 ou 40 km/h e teve tempo de frear o caminhão, arrastando suas rodas. Franceschini fez questão de dizer à polícia que não passou “por cima do indivíduo”, atingido por uma de suas rodas dianteiras na altura da perna e arrastado por um ou dois metros. A consequência foi que o corpo de Benetazzo virou e “sua cabeça ficou debaixo do bloco do motor”. O motorista foi ouvido pelo Dops a respeito da morte. Em resposta a uma pergunta do delegado Edsel Magnotti, Franceschini afirmou que não sabia se a vítima sofrera algum impacto na cabeça na primeira queda, mas que, depois que “seu corpo virara, isso era possível”. A condução do depoimento era necessária para explicar os ferimentos em Benetazzo descritos no laudo do Instituto Médico-Legal, assinado pelo legista Isaac Abramovitcs. O médico constatara na cabeça de Benetazzo uma “fratura cominutiva com afundamento e exposição de massa encefálica no hemisfério direito do crânio”. Também viu, conforme contara o motorista do caminhão, que o corpo tinha um “ferimento látero-contuso extenso, interessando o terço inferior da coxa, o joelho e terço superior da perna esquerda”. Por fim, havia “escoriações generalizadas”. Fez-se o motorista acreditar que atropelara um suicida, sugerindo-lhe como se havia produzido o ferimento na cabeça da vítima”. (GODOY, 2015, p. 311-312)

Como dito anteriormente, não são todas as situações de violência narradas com riqueza de detalhes. Neste caso, ocorreu por meio da fala do narrador. Ponto

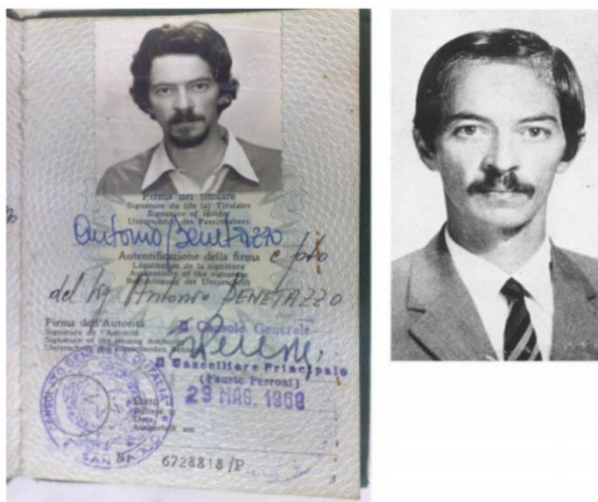
importante a ser observado em pesquisas que tematizam violência. Ginzburg (2017) esclarece que para se estudar as relações entre violência e literatura, faz-se necessário estudar os narradores, pois não é suficiente apenas caracterizar personagens ou compreender o enredo. “É necessário também analisar a construção do foco narrativo e observar o vocabulário adotado pelo narrador para descrever situações”, afirma, exemplificando:

Em *A causa secreta*, é preciso observar: as ações de Fortunato; as reações e percepções de outros personagens, diante dessas ações; os modos como o narrador articula ações de Fortunato e percepções de outros, em especial de Garcia, sobre elas. Se aceitarmos a hipótese de que Fortunato é um personagem cruel, o conto oferece elementos para um distanciamento crítico, mostrando como Garcia se distingue de Fortunato. O fato de que Garcia não vivencia o mesmo prazer diante da mutilação do rato permite ao leitor comparar diferentes perspectivas com relação à crueldade. Isso significa que o conto não é, em si mesmo, uma defesa do comportamento de Fortunato. O acesso ao pensamento de Garcia, propiciado pelo narrador, é importante para que o leitor possa examinar um comportamento cruel através de diferentes ângulos, que não se conciliam (GINZBURG, p. 2017, on-line).

Assim como acontece no relato de Ginzburg, é possível perceber no trecho que conta a morte de Benê. Tenente Chico, ex-agente e militar, personagem que ficou do lado obscuro da história, apresenta aqui um distanciamento da classe que representa, pois acabou vivendo com fantasmas do período. Aqui há uma humanização das personagens, causando no leitor uma sensação de empatia, já que mesmo com todas as violências exercidas e acompanhadas, aquele sujeito possui sentimentos.

No que concerne ao uso de fotografias, a obra de Godoy, como já foi mencionado, apresenta um Caderno de imagens ao final do texto. São 40 imagens, sendo oito de documentos, e as demais fotografias de agentes militares, militantes, políticos e de atos. Todas as imagens estão acompanhadas de legendas e créditos, estão relacionadas ao enredo e demarcam aquele período importante da história do Brasil. Uma das imagens que aparece na obra é justamente a de um documento que mostra quem é Benetazzo:

Imagem 10: Documento e foto 3x4 de Benetazzo



Fonte: GODOY (2015, s/p)

Na foto do documento com carimbo italiano, Benetazzo está escabelado, magro e com a barba por fazer. Já na foto 3x4, veste terno e gravata, está com os cabelos penteados e barba feita com bigode, estando bem mais apresentável. De acordo com a legenda apresentada na obra, “Betenazzo foi preso pelo DOI depois de ser delatado por Camilo, o informante do DOI no Molipo. Foi torturado e executado a pedradas por quatro agentes. Queriam encenar um atropelamento.

A gratuidade da violência é citada em diversos momentos da obra, mas é em poucos excertos que ela aparece de forma tão detalhada. De acordo com Godoy (2015), quase 20% das mortes de opositores políticos durante o regime foram de responsabilidade da Casa da Vovó de São Paulo. O jornalista apresenta um balanço realizado em 1977:

Em 19 de maio de 1977, o Destacamento fez um balanço de suas atividades desde a fundação. Prendera 2.541 pessoas, das quais 51 morreram. Mais 914 haviam sido presas por outros órgãos e encaminhadas à Casa da Vovó e das quais três também morreram. Ao todo, 541 pessoas foram repassadas a unidades da comunidade de segurança enquanto o Dops foi o destino de 1.348 detidos – os demais foram liberados. Por fim, a contabilidade mostrava que 37.830 pessoas foram ouvidas no quartel, que apreendera 845 bombas, 376 carros, seis gráficas, Cr\$ 915 mil e US\$ 78,5 mil. 19 Os números oficiais, obviamente, não incluem os desaparecidos. Com eles, depois da chacina da Lapa, o DOI alcançou o total de 79 mortes desde a sua criação como Oban. Aqui não estão incluídos casos de suicídios provocados pela tortura ou de estrangeiros sequestrados aqui e mortos em outros países da América do Sul ou ainda as mortes em outros

estados nas quais a participação de agentes do DOI foi secundária, como os casos do massacre da Chácara São Bento, em Pernambuco, ou da emboscada em Medianeira, no Paraná (GODOY, 2015, p. 485).

Entre os documentos, está um Manifesto do Centro Social dos Cabos e Soldados, um panfleto distribuído pela associação de Cabos e Soldados da Força Pública, como tentativa de resistência ao golpe militar de 1964; também há a imagem de uma folha de relatório do Dops com foto da vigilância mantida durante a Operação Lótus; e um documento assinado por Ustra, em 1972, no qual o oficial relata as mortes de dois militantes nunca admitidas oficialmente pelo Exército Brasileiro.

Outro documento importante de 1975 mostra o objetivo de uma das ações, que era neutralizar o PCB; e ainda outro documento da Secretaria de Segurança Pública, que indicava os passos de identificação, difusão, infiltração, observação e levantamento na Operação Gutemberg, deflagrada pelo Dops, com agentes coordenados pelo delegado Fleury.

Já entre as fotografias, é possível encontrar imagens tiradas de militantes, enquanto eram vigiados pelo Dops. Além disso, há fotos de presos em operações realizadas pelo departamento, a maioria delas sobre a Lótus, organizada quando ocorreu a tentativa de uma nova organização, o grupo trotskista Liga Operária (LO), em 1977. Conforme Godoy:

Em 28 de abril de 1977, policiais que acompanhavam a área sindical detiveram à 1 hora um grupo de militantes da liga com panfletos sobre o 1º de Maio em Santo André, no ABCD. Eram Celso Giovanetti Brambilla, José Maria de Almeida, 24 Márcia Basseto Paes e outros três. Eram todos estudantes e operários. Os presos foram levados ao Dops, chefiado pelo delegado Romeu Tuma, e torturados pela equipe do delegado Luiz Walter Longo – Brambilla não falou, mas perdeu a audição em um dos ouvidos e estouraram uma de suas pernas (GODOY, 2015, p. 485).

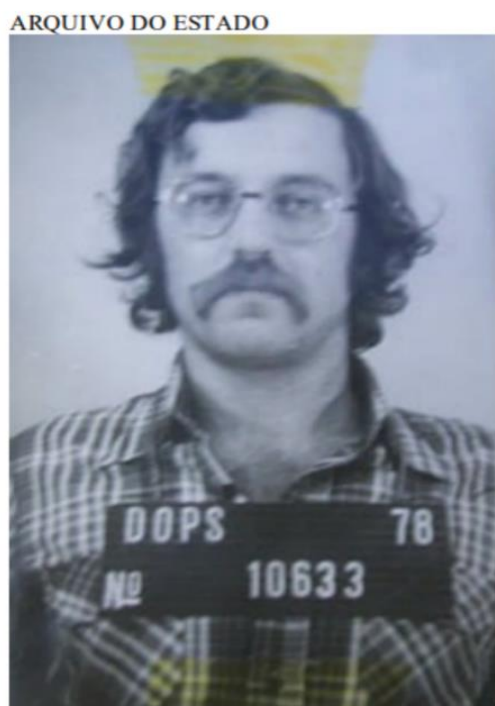
A Casa da Vovó foi informada da existência da nova organização, a Liga Operária, e montou a Operação Lótus. Fundada por militantes brasileiros de grupos exilados no Chile, a Liga Operária começou a se articular em 1974, no Brasil, e seus militantes criaram, em 28 de janeiro de 1978, um movimento, a Convergência Socialista, para atrair diversos grupos políticos socialistas. Conforme Godoy (2015),

em um grupo de teatro na Escola Técnica Federal, de 50 jovens atores, quase a metade foi parar na organização, que era muito maior do que o seu motor trotskista.

Em 18 de março, Bernardo Viana Marques Cerdeira, um dos líderes do movimento, era fotografado pelos agentes saindo da base que o grupo mantinha no colégio Equipe, no centro. Em 12 de julho, foi a vez do dirigente Waldo Mermelstein ser flagrado comprando passagens para a Colômbia, onde vivia exilado o argentino Nahuel Moreno, a maior liderança internacional da fração à qual pertenciam na 4ª Internacional. Mermelstein foi a um encontro da fração em Bogotá e aproveitou para convidar Moreno para o 1º Congresso da Convergência em São Paulo. O evento começaria em 19 de agosto daquele ano.

No apêndice de fotos, Mermelstein aparece na imagem a seguir, na qual ele está com a placa do DOPS em seu pescoço, levando o número 10633. É a foto do seu fichamento no DOI, em 1978. Sério, o homem usa óculos de grau, bigode e está de camisa xadrez. Observe:

Imagem 11: Foto de Waldo Mermelstein no DOPS



Fonte: GODOY (2015, s/p)

Na legenda da imagem, consta a informação de que Waldo Mermelstein foi um dos dirigentes da Convergência socialista preso pela Operação Lótus, do DOI.

Moreno, por sua vez, fora flagrado pelos agentes do DOI junto com a esposa Rita Lúcia e Antônio Maria de Sá Leal. Na imagem a seguir, é possível observar quatro pessoas caminhando na rua. A mulher parece estar falando e os homens parecem possuir semblante de preocupação:

Imagem 12: Militantes trotkistas fotografados por agentes da Operação Lótus

ARQUIVO DO ESTADO



Fonte: GODOY (2015, s/p)

A foto consta no Caderno de imagens com a legenda: “O dirigente trotkista argentino Nahuel Moreno entre sua mulher, Rita Lúcia Strasberg, e o trotkista português Antônio Maria de Sá Leal: fotografados pelos agentes da operação Lótus” (GODOY, 2015, s/p).

Assim como o registro fotográfico feito pelos agentes do DOPS na Operação Lótus, há outras imagens no Caderno de Imagens que mostram como o regime utilizava da fotografia como forma de controlar seus alvos. É possível aqui pensar a

fotografia como vigilância, o olhar de controle da câmera em que o fotografado não sabe que está sendo fotografado. Observe as imagens a seguir:

Imagem 13: Militantes com identificação por número fotografados pelo DOPS

ARQUIVO DO ESTADO



Fonte: GODOY (2015, s/p)

A foto que foi tirada de uma superfície mais alta, podendo ter sido de um prédio, consta com números acima da cabeça dos três homens que aparecem na fotografia. De acordo com o registrado na legenda do Caderno de Imagens de Godoy (2015), o homem que está identificado com o número 1 é Enilson Simões de Moura, e ele é seguido durante a greve de 1980 no ABC Paulista. A fotografia usada como forma de registro e documentação de cada passo dos investigados.

Abaixo, segue outro flagrante feito pelos agentes da repressão. Trata-se de Bernardo Viana e Ester Tenzer. Eles teriam sido fotografados após uma reunião da Convergência Socialista. Sem saberem estar sendo fotografados, ambos estão concentrados em uma conversa. Ele olha fixamente para baixo, enquanto a mulher

parece estar falando e rindo. Mesmo estando de costas, a lateral do seu rosto parece indicar um semblante menos tenso que o de Bernardo.

Imagem 14: Bernardo Viana e Ester Tenzer fotografados pelo DOI
ARQUIVO DO ESTADO



Fonte: GODOY (2015, s/p)

Imagem 15: Ex-presidente Lula e sindicalistas sendo monitorados na greve de 1980

ARQUIVO DO ESTADO

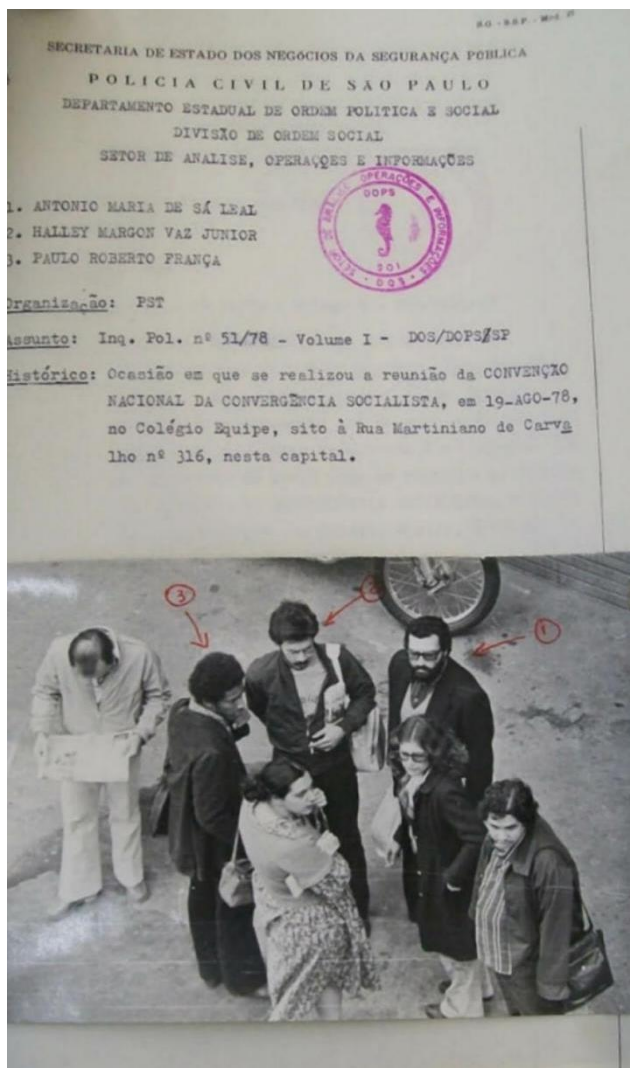


Fonte: GODOY (2015, s/p)

Outra fotografia que indica o controle do Estado sobre os atos da população militante é o registro acima de um grupo de sindicalistas, em que estão sinalizados dois homens, sendo um deles o ex-presidente Lula que, na época metalúrgico, foi um dos líderes da greve de 1980. Conforme a legenda da fotografia, “Os passos de Lula” (marcado com uma seta na foto) e de seus colegas do sindicato eram acompanhados pelo Dops e o Exército chefiou repressão à greve de 1980.

Já no registro abaixo, um relatório do DOPS aponta o nome de três integrantes da Convergência Socialista que haviam participado de reunião:

Imagem 16: Foto tirada de documento do DOPS que monitora três jovens



Fonte: GODOY (2015, s/p)

Os agentes do DOI seguiam e fotografavam os integrantes do grupo, até que, entre os dias 21 e 22, prenderam 25 pessoas e interrogaram estudantes e veteranos comunistas para preparar um organograma da Convergência Socialista. Conforme Godoy (2015):

A operação foi uma razia entre as fileiras da CS. Três dirigentes internacionais estavam no cárcere com 5 dos 8 integrantes da Comissão Executiva, além de 3 dos 4 membros do secretariado. O agente Chico participou da captura de Bernardo Viana Marques Cerdeira e Maria José Costa Giraldi. Os dois foram cercados pelos agentes perto da Avenida Doutor Arnaldo. O pior era a queda de Moreno – que vivia exilado na Colômbia. Os presos na operação começaram uma greve de fome no Dops e protestos estouraram em Portugal e na França. Todos temiam que o regime brasileiro entregasse o líder trotskista à junta militar argentina, que

certamente o executaria. Ele, sua mulher e Leal acabariam expulsos do país. O casal foi para a Colômbia e Leal voltou a Portugal. Os demais foram enquadrados na Lei de Segurança Nacional. O verão da convergência acabara. A ideia não. No ano seguinte, ela ajudaria a construir o Partido dos Trabalhadores, do qual se tornaria uma corrente minoritária (GODOY, 2015, p. 489-490).

Outra passagem importante do livro e que traz imagens sobre o fato é a morte de Iuri, Ana Maria e Marcos Nonato, após uma emboscada do Doutor Ney, outro personagem importante da biografia do DOI.

Imagem 17: Foto de integrantes do comando da ALN mortos em emboscada



Fonte: GODOY (2015, s/p)

Na imagem, parecem presos a um estofado, três fotos, sendo de Iuri, Ana Maria e Marcos Nonato, o trio que fazia parte da ALN e fora morto em emboscada montada por Doutor Ney na Mooca. Conforme conta a legenda, “a ordem era matar” (GODOY, 2015, s/p). Também aparecem sobre uma mesa, armas e munições apreendidas na operação.

A morte dos três teve resposta. Militantes da ALN souberam que o comerciante Manoel Henrique de Oliveira, o dono do lugar, estava se vangloriando de ter denunciado os “terroristas” ao DOI, após reconhecer Ana Maria por meio de uma foto. Uma emboscada foi montada e ele foi assassinado:

No dia 21, Aristides Lopes da Silva, de 44 anos, trabalhava na padaria da Rua da Mooca, nº 3.262, quando viu chegar uma Variant com um negro e um japonês. Mais tarde ele reconheceria o dirigente da ALN Luiz José da Cunha, o Crioulo, e Francisco Seiko Okama. O negro vestia um paletó folgado e segurava a ponta dele com a mão, como se escondesse algo embaixo. O carro estava parado na Rua Antunes Maciel, em frente ao restaurante. Em seguida passou um Fusca com outros dois homens, que fizeram um sinal com o dedo polegar à dupla na Variant. O padeiro Silva lembrou-se que logo atrás vinha o comerciante Manoel Henrique de Oliveira. Manoel não pôde passar pelo outro Fusca, onde estavam os guerrilheiros Arnaldo Cardoso Rocha, o Jiboia, e Francisco Emanuel Penteado. O alvo do comando da ALN trazia seu sobrinho, Manoel Martins de Pinho, no carro. Este desceu e foi em direção à porta de ferro da Churrascaria para abri-la, enquanto o tio trancava o Volks. O padeiro, então, distraiu-se, virou o rosto e, de repente, ouviu dois tiros. Quando olhou de novo, o negro e o japonês já estavam no carro. Deram a partida e saíram dali, seguidos pelo Fusca, enquanto Okama jogava panfletos no ar.

A 14 de junho de 1972, nesta mesma rua, foram barbaramente assassinados pela polícia da ditadura os revolucionários Iuri Xavier Pereira, Ana Maria Nacimovic Correa e Marcos Nonato da Fonseca. Passados 8 meses, o Comando Aurora Maria Nascimento Furtado, da Ação Libertadora Nacional, vem a este mesmo local e faz justiça. O assassinato desses três valorosos combatentes do povo só foi possível através da delação desse traidor que hoje é justificado. [...] Este será o fim de todos os policiais torturadores, delatores e traidores.

OLHO POR OLHO, DENTE POR DENTE OU FICAR A PÁTRIA LIVRE OU MORRER PELO BRASIL

COMANDO AURORA MARIA NASCIMENTO FURTADO AÇÃO LIBERTADORA NACIONAL.

“Esse cara morreu de graça”, disse o tenente Chico. “Aqueles cartazes de procurados nunca funcionaram” (GODOY, 2015, p. 342-343)

O excerto de **A Casa da Vovó** descreve com detalhes como ocorreu a operação em que os militantes da ALN se cobram pela morte dos companheiros, e mostra como a violência gratuita era praticada de ambos os lados da guerra instaurada. A forma de fazer justiça foi assassinando o sujeito considerado delator. Os justiceiros ainda deixam uma ameaça: o fim dos policiais torturadores, traidores e delatores também será a morte, uma troca que é lida também no slogan “olho por olho, dente por dente”.

Na fotografia, uma das mais fortes em termos de violência do Caderno de Imagens da Obra de Godoy (2015), aparece o corpo do comerciante Manoel Henrique de Oliveira, morto pela ALN em represália às mortes na Mooca. O corpo

magro do homem sem camisa, com a calça caída, aparece com pelo menos seis marcações no rosto, alvejado por tiros.

Imagem 18: Corpo do comerciante Manoel Henrique de Oliveira

ARQUIVO/ESTADÃO CONTEÚDO/24-04-1980



Fonte: GODOY (2015, s/p)

Esta passagem dialoga com uma reflexão de Judith Butler, em **Quadros de Guerra**, quem que ela pontua:

Se a violência justa ou justificada é praticada pelos Estados, e se a violência injustificada é praticada por atores não estatais ou por atores que se opõem aos Estados existentes, encontramos então uma maneira de explicar por que reagimos com horror a determinadas formas de violência e com uma espécie de aceitação, possivelmente até mesmo com justiça e triunfalismo a outras. As respostas emocionais parecem ser primárias sem a necessidade de explicação, como se fossem anteriores ao trabalho de compreensão e interpretação. Somos, por assim dizer, contra a interpretação, nos momentos em que reagimos com horror moral diante da violência. (BUTLER, 2016, p. 80).

Conforme a teórica, uma “cisão irracional em nossa capacidade de resposta” não permite uma reação diante do exercício da violência contra todos os tipos de população com o mesmo horror, que é o que ocorre com as passagens das obras

narradas. A violência cometida pela militância, por exemplo, pode ser vista sob uma ótica humanitária, como uma defesa ou resposta aos excessos do regime militar, como se isso justificasse a sua prática de barbárie.

Se aqui pesquisamos a importância de fotografias em obras que tematizam a violência e a Ditadura Militar, é impossível não metaforizar o controle exercido pelo governo militar através de imagens. É como se estivessem sob controle de uma câmera, vigiando e esperando o exato momento de capturar seus inimigos, assim como a caixa escura captura a luz e a tranca, eternizando um momento que não vai mais sair dali.

Esta questão do controle do Estado sobre o que é publicado é problematizada por Butler (2016). A autora lembra da importância de se cuidar da dor dos outros e do problema da realização de uma “cobertura comprometida” (p.101), por parte de jornalistas, ao destacar as torturas em Abu Ghraib e a invasão do Iraque, em 2003. Nas palavras da autora:

Uma cobertura comprometida implica que repórteres que trabalham nessas condições concordam em não fazer da determinação da perspectiva um tópico a ser relatado e discutido; assim, esses repórteres tiveram acesso à guerra somente com a condição de que seu olhar permanecesse restrito aos parâmetros estabelecidos para a ação designada.

Esse tipo de cobertura comprometida também ocorreu de maneira menos implícita. Um exemplo claro é a concordância da mídia em não mostrar fotos dos mortos na guerra, dos nossos mortos ou dos mortos deles, com a justificativa de que isso minara o esforço de guerra e colocaria a nação em perigo. Jornalistas e jornais foram sistematicamente criticados por mostrarem caixões de americanos mortos na guerra cobertos por bandeiras. Essas imagens não deveriam ser vistas, porque podiam suscitar certos tipos de sentimento negativo (p.101-102).

Butler (2016) explica que havia uma preocupação de regulação com o conteúdo e, na prática, isso ocorria pelo controle do que se podia ser visto e o sobre a ótica com a qual a ação e a destruição da guerra eram vistas. As autoridades de Estado regulavam o conteúdo e também tinham interesse em “regular os modos visuais de participação da guerra. O ato de ver era tacitamente compreendido como algo relacionado à tomada de uma posição e, na verdade, certa disposição do próprio sujeito (p. 102).

5 IMAGEM-MEMÓRIA E ÉTICA EM CASA E COVA

Nós, repórteres fotográficos, somos pessoas que oferecemos notas a um mundo apressado carregado de preocupações, propenso a cacofonia. O resumo do pensamento que é a linguagem fotográfica tem grande poder. Mas trazemos também um julgamento sobre o que vemos, e isso implica grande responsabilidade. Devemos descobrir e não inventar (Cartier-Bresson, 1980, p. 75).

A fala de Cartier-Bresson, um dos fotógrafos mais renomados do mundo, remete à função dos repórteres fotográficos e o seu compromisso com a verdade, um dos princípios do jornalismo. Informar a população com responsabilidade e respeito é mais do que necessário.

Discutir a natureza das fotos utilizadas nas obras pertencentes ao *corpus* desta tese, implica também, na análise das questões social e estética delas, que estão relacionadas à representação da realidade. Para o pesquisador mexicano, Jacob Bañuelos Capistrán (s/d, s/p), “Por lo tanto, el fotoperiodista debe aspirar a aproximarse a una interpretación verídica de la realidad. La voluntad de decir la verdad se llama veracidad. La veracidad es un ejercicio más ético que el postular “la verdad”, como un valor absoluto³²”, ou seja, o estudioso considera que usar de veracidade é mais ético que postular a verdade como valor absoluto e, a partir disso, determina que a veracidade é definida por um conjunto de decisões éticas:

- Ser fiel a los hechos
- Construcción del discurso de la verdad dentro de un “pacto discursivo” con unas reglas determinadas
- Seguir un código ético periodístico (por ejemplo: Código de la UNESCO para periodistas).
- Contrastar fuentes y puntos de vista diversos sobre un hecho

³²Portanto, o fotojornalista deve aspirar a uma verdadeira interpretação da realidade. A disposição de dizer a verdade é chamada de veracidade. A veracidade é um exercício mais ético do que postular “a verdade”, como um valor absoluto. (TRADUÇÃO DA AUTORA)

- Informar sólo sobre hechos de los cuales se conoce su origen
- No falsificar documentos
- No omitir informaciones esenciales
- No publicar material informativo falso, engañoso o deformado
- Fundamentar las informaciones con datos fuentes autorizadas
- Ofrecer el derecho a réplica
- Corregir los errores de publicación de material falso, engañoso o deformado
- Impulsar el fotoperiodismo de investigación
- Exigir la consigna en el pie de foto, sobre qué se ha modificado la imagen. Dar constancia de la manipulación postfotográfica
- Reconocimiento de los derechos de propiedad intelectual y consigna del autor a pie de foto
- Profesionalizar al fotoperiodista, capacitación y reconocimiento ³³ (BAÑUELOS CAPISTRÁN, s/d, s/p)

Este conjunto de fatores éticos indicados pelo autor são muito importantes, especialmente quando se trata de fotografias tiradas para fins fotojornalísticos, de modo que retratem a narrativa e sejam incorporados como elementos jornalísticos. Por outro lado, ao trabalharmos com imagens de arquivo, também é necessário fazer escolhas éticas, ao selecionar fotografias que transmitam o ponto de vista e o objetivo da informação a ser passada. Bañuelos Capistrán destaca que o ponto de vista do fotojornalista é visual e moral, assim como a seleção de uma cena e o enquadramento de uma imagem é ideológica, e a posição moral do fotógrafo modifica a realidade, “la sólo presencia de un fotoperiodista en un lugar, modifica ya las condiciones y por ende lo que llamamos realidad³⁴” (BAÑUELOS CAPISTRÁN, s/d, s/p).

³³• Seja fiel aos fatos

- Construção do discurso da verdade dentro de um "pacto discursivo" com certas regras
 - Siga um código de ética jornalístico (por exemplo: Código da UNESCO para Jornalistas).
 - Contraste diversas fontes e pontos de vista sobre um fato
 - Relatar apenas fatos cuja origem seja conhecida
 - Não falsifique documentos
 - Não omita informações essenciais
 - Não publique material informativo falso, enganoso ou distorcido
 - Apoie as informações com dados de fontes autorizadas.
 - Ofereça o direito de resposta
 - Corrija os erros de publicação de material falso, enganoso ou distorcido
 - Promova o fotojornalismo investigativo
 - Exigir o slogan na legenda, sobre o que a imagem foi modificada. Fornece evidências de manipulação pós-fotográfica
 - Reconhecimento de direitos de propriedade intelectual e declaração do autor na legenda da foto
 - Profissionalizar o fotojornalista, treinamento e reconhecimento (TRADUÇÃO DA AUTORA)
- ³⁴“a mera presença de um fotojornalista em um local, já modifica as condições e por isso o que chamamos de realidade” (TRADUÇÃO DA AUTORA)

Conforme o pesquisador,

Para comprender e interpretar más verazmente un hecho, tanto el fotoperiodista como el consumidor de la imagen, deben tener presente que la imagen es sólo un fragmento de información que representa la interpretación ideológica de una realidad mucho más amplia y compleja. Por ello, es necesario educar en la investigación y la profundización sobre el contexto histórico que da lugar a una imagen y desde el que se está leyendo³⁵. (BAÑUELOS CAPISTRÁN, s/d, s/p)

A fala do pesquisador é importantíssima, tanto no contexto do fotojornalismo, quanto no do jornalismo literário. É necessário que, para que se entenda e interprete as informações com mais veracidade o possível, tanto o leitor quanto o fotojornalista, ou quem está produzindo a obra, tenha para si que a imagem é apenas um recorte da informação, estando ligada à interpretação ideológica a qual possui uma realidade mais complexa e ampla.

O escritor é cirúrgico ao afirmar a necessidade de uma educação da imagem para se aprofundar no contexto histórico que a originou e de onde está sendo lida. Concordo com o autor, especialmente com a afirmação acerca da ideia de que se trata apenas de um fragmento e tal fragmento está ligado a questões ideológicas. Mesmo procurando ser mais imparcial possível, sempre haverá de se fazer uma escolha, ao determinar o que será apresentado, por exemplo, em um texto jornalístico. Em reportagens longas, não só em caracteres, mas em tempo de apuração, é praticamente impossível que esteja incluído no texto todas as informações colhidas, as falas e entrevistas na íntegra; sempre se escolhe o que é mais relevante, e esta definição vai partir do que o jornalista compreende como relevância para o seu público ou para a divulgação do assunto, o que se trata, sim, de um posicionamento político, afinal o que está sendo divulgado poderá ser a versão que entrará para a história.

Nesta esteira, convém resgatar Roger Chartier (1990) que, em **A História Cultural: entre práticas e representações**, propõe a ideia de representação, sustentando que a história cultural deve identificar como uma realidade social é construída, pensada e dada à leitura, em diferentes lugares e de diferentes modos.

³⁵ “Para compreender e interpretar um fato com mais veracidade, tanto o fotojornalista quanto o consumidor da imagem devem ter em mente que a imagem é apenas um fragmento de informação que representa a interpretação ideológica de uma realidade muito mais ampla e complexa. Portanto, é necessário educar na pesquisa e no aprofundamento sobre o contexto histórico que dá origem a uma imagem e a partir do qual ela está sendo lida” (TRADUÇÃO DA AUTORA).

O teórico vê uma relação entre os interesses de quem discursa e o local de escuta de quem usa tais discursos, observando que não há neutralidade. Nas palavras do autor:

As representações do mundo social assim construídas, embora aspirem à universalidade de um diagnóstico fundado na razão, são sempre determinadas pelos interesses de grupo que as forjam. Daí, para cada caso, o necessário relacionamento dos discursos proferidos com a posição de quem o utiliza. As percepções do social não são, de forma alguma, discursos neutros: produzem estratégias e práticas (sociais, escolares, políticas) que tendem a impor uma autoridade à custa de outros, por elas menosprezados, a legitimar um projeto reformador ou a justificar, para os próprios indivíduos, as suas escolhas e condutas. Por isso, esta investigação sobre as representações supõe-nas como estando sempre colocadas num campo de concorrências e de competições cujos desafios se enunciam em termos de poder e de dominação. As lutas de representações têm tanta importância como as lutas econômicas para compreender os mecanismos pelos quais um grupo impõe ou tenta impor a sua concepção do mundo social, os valores que são os seus e o seu domínio (CHARTIER, 1990, p. 17).

O autor compreende a representação a partir da sua discursividade, e por ela que podemos compreender as relações entre o discurso e a posição social do qual o discurso pertence ou está sendo proferido, podendo compreender qual concepção ou valores estão sendo impostos por meio dele.

Assim também é com a fotografia. Um registro feito para ilustrar algum acontecimento não captará todas as informações presentes em 360°. Um fotógrafo que está posicionado do outro lado ou em uma diagonal da cena terá outra visão do fato, e é por isso que acredito que as fotos mostram apenas um ponto de vista, o daquele que apertou o botão do obturador. Matematicamente falando, o Plano Cartesiano poderia contribuir para esta explicação. Mesmo uma escolha ética do fotojornalista, do fotógrafo ou do jornalista são posições políticas e ideológicas e possuem um objetivo na entrega da informação.

Observemos a imagem a seguir. Ela aparece nas duas obras. Trata-se da mesma fotografia, porém, ela é apresentada e contada de formas diferentes. Enquanto em **A Casa da Vovó**, o registro está relacionado à história de Pedro Lobo, um dos 40 presos trocados pelo embaixador alemão Ehrenfried von Holleben, sequestrado em 1970 pela ALN e pela VPR, em **Cova 312** ela abre um capítulo, o

XII 40 por 1, trazendo a legenda “Foto oficial dos quarenta militantes trocados pelo embaixador alemão sequestrado”.

Imagem 19: Presos políticos soltos em troca de embaixador alemão

MEMÓRIAS REVELADAS



Fonte: GODOY (2015, s/p)

Godoy (2015) cita o acontecimento do sequestro algumas vezes, mas em casos que estava explicando as ações de personagens e envolvimento nas militâncias, sendo mais específico na legenda do Caderno de Imagens, quando há apenas menção ao militante da VPR, Pedro Lobo de Oliveira, um dos entrevistados por Godoy para a construção de **A Casa da Vovó**. Ex-sargento da Força Pública, cassado em 1964, ele acabou preso em Itapecerica da Serra, sendo um dos 40 presos políticos soltos na troca pela autoridade alemã.

A fotografia tirada no dia da sua prisão também aparece no Caderno de Imagens, com a legenda “Pedro Lobo de Oliveira era sargento da PM de São Paulo e aderiu à Vanguarda Popular Revolucionária; foi um dos primeiros guerrilheiros presos e torturados por militares em São Paulo” (GODOY, 2015 s/p). Em sua entrevista a Godoy (2015), Lobo contou sobre a violência que sofrera:

Havia um sobradinho de tábua no quartel, nos fundos da PE, onde se davam as sessões de tortura. Primeiro a pancadaria no chão, a gente apanhando de uns dez. Chute, pontapé, soco. Eles queriam saber para que seria usado o caminhão. Isso foi no primeiro dia. Naquela mesma noite eu

subi no pau-de arara. Aí foi pau-de-arara a noite toda. Fiquei das 23 horas à 5 horas pendurado. [...]. Depois foi choque elétrico e, no terceiro dia, me carregaram pra cima, me amarram num banco com a cabeça mais baixa e me deram salmoura pelo nariz. Era terrível. Quem comandava era o Caetano, um investigador (GODOY, 2015, p.217).

Este é um excerto que mostra o uso excessivo da força e métodos de tortura

Imagem 20: Grupo de presos políticos soltos



Fonte: ARBEX (2015, p. 194-195)

Neste capítulo em questão, além de apresentar diálogos dos militantes quando souberam do sequestro, a jornalista cita algumas figuras da foto oficial, que “ganhou a capa dos principais jornais brasileiros” (ARBEX, 2015, p. 202) e que também “foi uma das exigências das lideranças das organizações para libertar o embaixador. Um manifesto do Comando Juarez Guimarães de Brito também foi lido pelo rádio contendo palavras de ordem das duas organizações” (ARBEX, 2015, p.202):

Na foto oficial, Marco Antônio, Muril e Ângelo saíram de pé na última fileira. Zezé aparece logo na frente. Fernando Gabeira, outro mineiro na lista, está agachado ao lado de Vera Sílvia Araújo de Magalhães, que deixou o país em cadeira de rodas depois de intensa violência no recém-criado Departamento de Operação e Informações- Centro de Operações de Defesa Interna (DOI-CODI), cuja a base ficava localizada no quartel do 1º Batalhão de Polícia do Exército na rua Barão de Mesquita, no Rio. Com trinta e sete quilos, **Vera era a imagem da tortura.**

Este trecho da obra é significativo para esta tese não só pela descrição de nomes importantes para a narrativa, que aparecem na fotografia, mas chama a atenção pela pontuação de Arbex (2015) ao dizer que “...Vera era a imagem da tortura” (p. 202). Em seguida, ela descreve o porquê de considerar que a militante se tornara a representação visual da barbárie:

Única mulher a participar do sequestro do embaixador americano, em 1969, foi presa em março de 1970, sendo baleada na cabeça. Após deixar o hospital, passou por sucessivas sessões de choques elétricos, espancamento, sofreu queimaduras, foi mantida em ambientes gelados e ameaçada diversas vezes de execução sumária. Vera teve hemorragia renal em função dos espancamentos. Saiu direto do Hospital Central do Exército para o avião da liberdade, sem, no entanto, conseguir andar. Aos vinte e dois anos e já viúva do companheiro José Roberto Spigner, assassinado pelas forças da repressão em tiroteio na Lapa, ela estava prestes a deixar o Brasil. As marcas da violência, porém, jamais saíram dela (ARBEX, 2015, p. 202).

O relato de Arbex (2015) sobre o que passara a jovem durante o período em que esteve presa é chocante, uma imagem projetada na memória do leitor, consolidada no imaginário coletivo como representativa da violência e que comunica com o conceito de imagens-lembranças, cunhado pelo filósofo Henri Bergson, em **Matéria e Memória**, quando ele discute duas formas extremas de memória. Nas palavras do autor:

Digamos portanto, para resumir o que precede, que o passado parece efetivamente armazenar-se, conforme havíamos previsto, sob essas duas formas extremas, de um lado os mecanismos motores que o utilizam, de outro as imagens-lembranças pessoais que desenham todos os acontecimentos dele com seu contorno, sua cor e seu lugar no tempo. Dessas duas memórias, a primeira é verdadeiramente orientada no sentido da natureza; a segunda, entregue a si mesma, iria antes em sentido contrário. A primeira, conquistada pelo esforço, permanece sob a dependência de nossa vontade; a segunda, completamente espontânea, é tanto volúvel em reproduzir quanto fiel em conservar. O único serviço regular e certo que a segunda pode prestar à primeira é mostrar-lhe as imagens daquilo que precedeu ou seguiu situações análogas à situação presente, a fim de

esclarecer sua escolha: nisto consiste a associação de ideias. Não há nenhum outro caso em que a memória que revê obedeça regularmente à memória que repete. Em qualquer outra situação, preferimos construir um mecanismo que nos permita, em caso de necessidade, desenhar novamente a imagem, porque sabemos bem que não podemos contar com sua reaparição. Estas são as duas formas extremas da memória, consideradas cada uma em estado puro (BERGSON, 1999, p. 97-98).

As duas formas de memória indicadas por Bergson (1999) - mecanismos motores e imagens-lembranças - se complementam, e esta associação de ideias que ele pontua ocorre em situações como a definição de Arbex (2015), sobre Vera ser a imagem da tortura. O leitor recebe a informação e a associa a partir das suas vivências, do seu conhecimento sobre o assunto e considerando o seu lugar de fala ou escuta. No caso da fotografia, compreendo que as duas memórias se complementam, por exemplo, uma fotografia pode ser um mecanismo motor que suscita uma imagem-lembrança.

Arbex (2015) inicia o capítulo contando de forma literária que Maria Luiza, mãe do preso político Marcos Antônio Azevedo Meyer, levava uma televisão para a Penitenciária de Linhares, para que ele e outros prisioneiros pudessem assistir às partidas de futebol da Copa do Mundo de 1970. Ela usa o acontecimento futebolístico, que possui uma forte ligação com a população brasileira, considerado paixão nacional, para contextualizar o sequestro do embaixador alemão:

O sequestro em plena Copa do Mundo precisava ser resolvido com rapidez. Uma lista com quarenta nomes de presos políticos foi divulgada pelos sequestradores. A liberdade do embaixador dependeria da troca de quarenta por um. O governo estava encurralado. A bela campanha corria o risco de ficar em segundo plano diante dessa nova bomba (ARBEX, 2015, p. 199).

Sabe-se que o governo brasileiro, à época, usara a campanha da Copa para abafar as repressões e a violência do regime, e Arbex (2015) indica que este evento esportivo era o que estava em “primeiro plano”, mantendo o silenciamento dos crimes e barbaridades ocorridos. A jornalista amplia a narrativa e conta que o grupo é solto, porém expatriado, sendo enviado para Argélia, como mostra a reprodução

da primeira foto tirada pelo grupo banido no país de destino. Mais um registro documental da troca de “40 por 1”.

Imagem 21: O Grupo na Argélia



Fonte: ARBEX (2015, p. 207)

Como vimos, grande parte das fotografias usadas em ambas as obras utilizaram fotos de arquivo, além de digitalização de documentos. O que implica também um grande cuidado na reprodução, já que foram produzidas por terceiros. Este é um ponto em que a ética continua sendo basilar para que se possa rememorar os acontecimentos, respeitando a veracidade dos fatos.

Bañuelos problematiza a questão da digitalização fotográfica e pontua que ela devolve à imagem fotojornalística algo que sempre fora: uma representação interpretativa dos acontecimentos, impondo ao jornalista novos desafios profissionais e éticos, tendo em vista a possibilidade aberta para a manipulação e falsificação das imagens. Para o pesquisador mexicano, essa condição tecnológica exige uma postura ética acerca do exercício profissional do fotojornalismo: “Impone realizar un contacto y conocimiento con la realidad más profundo y completo” (s/d, s/p).

Destaca Bañuelos, ainda, que a digitalização libera o fotógrafo da realidade, porém, causa o contrário aos fotojornalistas, já que pode comprometer o trabalho de veracidade na construção da realidade. “Lo compromete a aumentar su voluntad de verdad: es decir, su compromiso ético con la veracidad informativa” (s/d, s/p). Resta, portanto, a indagação: qual a função ética e estética das imagens utilizadas nas obras **Cova 312** e **A Casa da Vovó**?

Para além das finalidades de ilustrar e documentar, elas trazem informações complementares sobre as narrativas que retratam a violência do Estado sobre a população, durante os anos de chumbo no Brasil. Enquanto em **Cova 312** temos imagens que ilustram a história narrada por Arbex (2015), Godoy (2015), em **A casa da Vovó**, apresenta documentos digitalizados e fotografias que, incorporados ao final obra, indicam o estabelecimento de um sistema de vigilância e controle de possíveis opositores.

A imagem a seguir, é de uma das operações em que agentes do Dops registram e fotografam a movimentação do ato ecumênico em memória de Vladimir Herzog, organizado por Arns, como discorrido anteriormente. A morte deste jornalista é um dos marcos importantes da história que envolve o regime de exceção.

Imagem 22: Agentes filmam e fotografam

ARQUIVO/ESTADÃO CONTEÚDO/31-10-1975



Operação Gutemberg: agentes do Dops, a pedido do Exército, filmam e fotografam a movimentação na Praça da Sé durante o ato ecumênico em memória de Herzog

Fonte: GODOY (2015, s/p)

Esse episódio do ato religioso ecumênico, realizado em 31 de outubro, na Catedral da Sé, em São Paulo, é narrado por Godoy (2015) como um desafio ao DOI, tendo em vista a mobilização de jornalistas, estudantes, opositores ao governo e religiosos contra a morte de Vlado:

Para enfrentar a ameaça, o governo mobilizou as Polícias Civil e Militar. A primeira convocou 172 homens de três departamentos. Eles teriam na Sé dois binóculos, duas máquinas fotográficas, uma filmadora, 28 rádios de comunicação e 27 viaturas, das quais 20 tinham chapas frias. Todos levariam lenços vermelhos nos bolsos. Montava assim a chamada Operação Gutemberg, cuja coordenação caberia ao delegado Sérgio Paranhos Fleury. A missão desses homens era infiltrar-se na igreja e nas cercanias da praça. A ordem era impedir passeatas, faixas e cartazes. Os detidos seriam triados no quartel do Corpo de Bombeiros, na Praça Clóvis Bevilacqua, e levados depois para o Dops. A partir das 8 horas, o departamento manteria rondas motorizadas nos itinerários entre a Praça da Sé e o campus da USP. Ao mesmo tempo, a PM participaria com a Tropa de Choque, com três Batalhões de Trânsito e com o 16º Batalhão, ao lado da Cidade Universitária, no Butantã. A Coordenadoria de Operações e Informações (Ciop), da Secretaria da Segurança, chamou o emprego conjunto dessas forças – ao todo mais de 500 homens – de Operação Terço. O inimigo era representado por “subversivos, simpatizantes e inocentes úteis em flagrante atitude de perturbação da ordem”.

Quem resolveu perturbar a cidade naquele dia foram os militares. Os coronéis Paes e Erasmo Dias deliberadamente tornaram a vida da cidade um caos. Havia blitzes em todo canto. Ao redor da Sé, os batalhões do trânsito montaram 25 “postos de orientação”. Ao todo, 385 barreiras tentavam esvaziar o ato ecumênico. 41 Até o reverendo Jaime Wright ficara preso no congestionamento. Chegou depois das 16 horas na catedral. Havia oito mil pessoas na igreja e nas escadarias que a circundam. “Nas minhas dores, ó Senhor, fica ao meu lado”, repetiam os padres. No altar havia dois rabinos, 20 sacerdotes católicos, o arcebispo de Olinda e Recife, d. Helder Câmara, e o cardeal-arcebispo de São Paulo, d. Paulo Evaristo Arns. O cardeal foi mais incisivo do que na missa de Vannucchi. “Não matarás. Quem matar se entrega a si próprio nas mãos do Senhor da história e não será apenas maldito na memória dos homens, mas também no julgamento de Deus.” (GODOY, 2015, p. 268-269).

O relato mostra como o DOI reagiu à movimentação da população diante da morte de Vlado e reafirma o trabalho de vigilância e controle, exercido de inúmeras formas, aos descontentes com o excesso de violência praticado pelo governo.

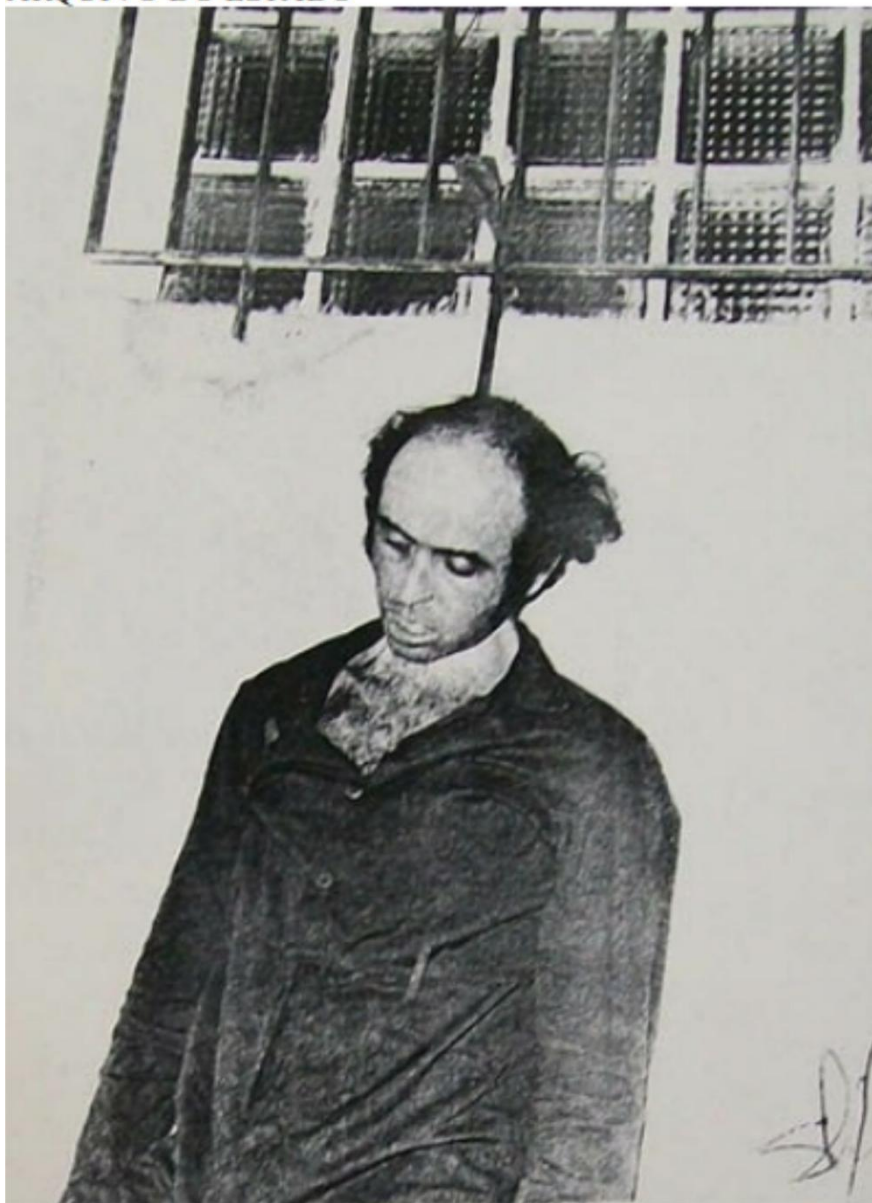
Tanto no caso de Milton, apresentado por Arbex, quanto na morte de Vlado, evidenciada por Godoy, a violência ocorreu não só pela tortura, mas pela negligência do Estado, pela falsificação dos laudos, pela farsa montada de que ambos teriam cometido suicídio. Em **Cova 312**, a narrativa de suicídio é desconstruída pela jornalista, já no caso de Vladimir Herzog, ainda em 1978 foi reconhecida a responsabilidade do governo federal em sua morte. Godoy (2015) traz depoimentos importantes sobre tal violência.

O inquérito militar sobre Herzog não daria em nada. A começar do laudo sobre a morte, que atestava o suicídio. O Harry Shibata, que era o médico do IML [Instituto Médico-Legal], ele fez uma coisa assim... ele fez algum trabalho político, usando o termo, em alguns casos em que foi necessário apoio do IML pra você evitar o mal maior. 44 Shibata foi um dos legistas que assinaram o laudo sobre Herzog. O encarregado do inquérito ouviu testemunhas, analisou laudos e concluiu que nada de errado ocorrera no DOI. Para o coronel Paes, a “esquerda aproveitou aquilo, porque eles queriam um cadáver, queriam uma bandeira, um mártir”. A opinião do presidente Geisel era diferente. O general não tinha dúvidas: “Aquilo foi um verdadeiro assassinato” (GODOY, 2015, p. 468).

Ao observar a imagem, é possível tirar a conclusão da impossibilidade de alguém tirar a própria vida pendurando-se na altura da janela:

Imagem 23: Morte de Herzog

ARQUIVO DO ESTADO



Herzog foi um dos três presos mortos no DOI e fotografados pendurados na grande da janela da sala de interrogatório do DOI

Fonte: GODOY (2015, s/p)

O assassinato de Vlado foi um marco, a sua foto forjada na cela é emblemática e correu o mundo. Godoy (2015) conta que a força dos agentes a partir de então, um momento em que hoje considera-se a abertura política do regime, não fora a mesma: “Depois da morte de Herzog, as prisões secretas e os cárceres clandestinos foram suspensos. Não se podia arriscar” (GODOY, 2015). Em um dos depoimentos colhidos por Godoy (2015), o coronel Paes diz que “O Herzog foi um

divisor de águas. Depois dele, mudou nossa forma de agir. Você, que era herói até aquela data, passou a ser bandido, apesar de ter agido dentro das normas e diretrizes do Exército” (GODOY, 2015, p. 467).

Conforme Godoy (2015), até 2004, Paes ainda afirmava que Herzog havia atentado contra a própria vida. “Ele faz a sua declaração, a sua confissão e assina. E depois que fez isso, se arrependeu, rasgou e resolveu se enforcar” (GODOY, 2015, p. 468). Naquela época, foi Paes quem apresentou a foto do corpo do jornalista pendurado pelo pescoço com as pernas dobradas no chão e com a conclusão de suicídio pela perícia.

Uma das narrativas para explicar o suicídio de Vlado foi a seguinte:

Aos presos, o jovem tenente Tamoto Nakao, o Doutor Noburo, tentara explicar no dia seguinte que Herzog se matara para não contar o que sabia, que ele era um agente do serviço secreto soviético, a KGB. O DOI tentava detonar a abertura, mas o explosivo ameaçava despedaçá-lo. Ninguém engolira a nota oficial que a seção de Paes produzira sobre o caso. O Exército afirmava que as prisões se enquadravam “rigorosamente dentro dos preceitos legais” (GODOY, 2015, p.468).

O peso da morte de um jornalista causou furor político, e muitos agentes da Casa da Vovó viam com estranhamento a perseguição. Outro depoente afirmou que acreditava ter sido “acidente de trabalho”, termo usado para indicar que a morte ocorrera por acidente. “O que ocorreu não se comentava. Sabia-se que ele foi achado lá em cima morto” (GODOY, 2015, p.466). O silenciamento ocorria também internamente.

A fotografia de Vladimir Herzog morto passou do status de objeto de registro, tornando-se o que penso em chamar de imagem-memória, que faz parte da memória coletiva dos brasileiros, que suscita lembranças do período ditatorial e que suscita uma discussão sobre a relação entre lembrança, problematizadas por Ricoeur:

A questão embaraçosa é a seguinte: é a lembrança uma espécie de imagem, e, em caso afirmativo, qual? E se, por uma análise eidética apropriada, se verificasse ser possível dar conta da diferença essencial entre imagem e lembrança, como explicar seu entrelaçamento, e mesmo a confusão entre ambas, não só ao nível da linguagem, mas no plano da experiência viva: não falamos de lembrança-imagem, e até da lembrança como de uma imagem que fazemos do passado? (RICOEUR, 2007, p. 61)

Portanto, falando-se de lembrança ou de esquecimento, de acordo com Ricoeur, é possível perceber que a relação entre as fotografias e a lembrança são evidentes, tanto que é a partir delas que os peritos, consultados por Arbex, por exemplo, se recordam do caso que ela lhes apresenta, uma vez que, como já afirmei anteriormente, em **Cova 312**, as imagens que estão no laudo de óbito de Milton são ponto imprescindível para ilustrar a história narrada, assim como, em **A Casa da Vovó**, as fotografias que se apresentam no Caderno de Imagens suscitam lembranças de inúmeras situações contadas pelos entrevistados na obra.

A partir desta leitura, compreende-se que fotografias revelam concepções e são instrumentos de memória, assim como estão carregadas de intencionalidades, como vimos na reprodução que ocorre nas duas obras, do registro dos 40 militantes trocados pelo embaixador alemão. A construção de sentidos a partir da fotografia tirada é imensa, pois ela se torna símbolo de vitória em uma das lutas dentro da grande guerra contra o regime. Nas obras, percebe-se que também se faz política a partir de imagens fotográficas e evidencia-se que, mesmo o governo querendo silenciar, apagar, enterrar, sepultar o que foi fotografado, bem como o que foi documentado, testemunhado e narrado, não se pode apagar.

6 DESSEPULTANDO MEMÓRIAS: COMPARAÇÕES

“Fotos, que transformam o passado num objeto de consumo, são um atalho. Qualquer coleção de fotos é um exercício de montagem surrealista da história”, disse Sontag (2009, p. 83). Atalhos para memórias da violência e representações da violência, é o que encontramos no conjunto de fotos reunidas nas obras analisadas nesta tese.

Saltou aos olhos a insistência do governo militar de esconder crimes, silenciar vozes, praticar atos brutais, durante a leitura das obras **Cova 312** e **A Casa da Vovó**, e isso só comprova ser imprescindível discutir, debater e estudar narrativas que tematizam violência e Ditadura Militar, para que não esqueçamos nunca a omissão do Estado sobre a violência exercida durante o regime e a sua insistência em negar a catástrofe traumática para o país. Sobre isso, Seligmann-Silva (2007) afirma:

Durante o período da ditadura e posteriormente os militares e civis vinculados à ditadura negaram sistematicamente a existência desta violência. (...) O aparato de violência negava suas ações ao praticá-la em quartéis, delegacias e outros lugares escondidos da vista do público em geral. Ele negava às famílias o direito de informação sobre o paradeiro dos que haviam sido presos (a bem da verdade raptados) por este aparato. Negava também os corpos das vítimas de tortura (que eram ou enterrados em valas comuns clandestinas ou lançados ao mar). E, por fim, o Estado continua negando até hoje a abertura dos arquivos que poderiam possibilitar uma busca da verdade do que ocorreu e da justiça. É dentro desta cadeia de negações que se insere a Anistia de 1979 (SELLIGMAN-SILVA, 2007, s/p).

Já havíamos, enquanto nação, evoluído nesta questão, com a implantação da Comissão da Verdade na Câmara dos Deputados, que buscou a abertura dos arquivos e documentos relacionados ao período ditatorial. Porém, nos últimos três anos, temos visto o governo atual discursar a favor do golpe, bem como se manifestar afirmando que não houve tortura durante o período em que militares assumiram o poder no Brasil. É por isso que precisamos, cada vez mais, nos interessarmos por este debate que resgata a memória da ditadura, evidenciando críticas, denúncias e cenas explícitas da violência do Estado sobre a população.

Cada uma das obras analisadas nesta tese, em sua construção híbrida entre jornalismo e literatura, apresentam as linguagens textuais e imagéticas pertinentes para suas narrativas. A partir das leituras, é possível perceber que a memória por si só, percorre do início ao fim as histórias trazidas aos leitores, desde a memória individual de cada repórter, que trabalha para contar sua saga, até a memória coletiva daqueles que viveram o período da Ditadura Militar.

As fotos e reproduções de documentos em Daniela Arbex parecem querer traduzir o intraduzível, desenhando ao leitor que a narrativa não é ficcional, e que sim, as barbáries narradas, inclusive o assassinato de Milton de Castro Soares, ocorreram aqui no Brasil, em um passado recente.

Em **Cova 312**, as mídias estão bem mais entrelaçadas que em **A casa da vovó**. Isso porque elas acompanham o texto, conferindo credibilidade aos fatos narrados por Arbex, dando completude às informações despejadas aos leitores. Godoy, por sua vez, traz em seu livro um encarte ao final, com imagens importantíssimas, especialmente de personagens e de situações importantes para o enredo.

A finalidade das fotografias utilizadas nas obras foi a de ilustrar e documentar o que a narrativa textual apresentou ao longo dos enredos. Coletadas através de bancos de dados do Estado e arquivos dos autores, as imagens tiveram função retórica, simbólica, mimética, em determinados trechos.

Isso posto, por hora e considerando como apontamentos preliminares, é imprescindível pontuar a função social do jornalismo e sua importância no cenário de constructos da memória, tendo em vista que, enquanto história narrada, apresenta fatos e situações relativas à vida de milhares de brasileiros, marcando a história de uma nação.

Jornalismo é documento comprobatório no jornalismo literário e Godoy e Arbex provam em suas narrativas. As memórias da ditadura são revividas e os autores contribuem para o não-esquecimento.

Assim como fotografias podem ser tiradas de diferentes ângulos, a história também é contada por diferentes pontos de vista. Sobre isso, é possível retomar a citação de Benjamin (1994, p. 224) de que “articular historicamente o passado não

significa conhecê-lo ‘tal como ele de fato foi’. Significa apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja no momento de perigo”.

Mais do que informar e elucidar crimes da ditadura, as obras dão vozes a personagens que talvez nunca houvessem sido escutados e que agora fazem do resgate da memória de uma coletividade que, de um lado ou de outro, sofreu durante o regime de exceção.

No que concerne aos questionamentos apresentados no início desta tese, a relação entre fotografia e literatura é distinta em ambas as obras. Em **Cova 312**, há uma combinação de mídias, considerando que as imagens acompanham o enredo, e participam da unidade da obra, contribuindo para contar a história de Milton Soares de Castro. Já em **A Casa da Vovó**, o leitor só encontra as imagens ao final da obra, não havendo interferência na narrativa. Quem está fazendo a leitura do livro, não vai buscar ver os personagens no Caderno de Imagens, mas ao visitá-lo, pode associar à narrativa feita.

Quanto à finalidade de incorporar fotografias junto a textos escritos, para além de apenas comprovar ou documentar o que a narrativa conta, as imagens também possuem textualidades e podem ser lidas. No caso da narrativa de Arbex, pode ser considerado como uma ferramenta informativa e estética, já que constitui todo um produto organizado visualmente. Na obra de Godoy (2015), a impressão é de que as fotografias foram incorporadas de modo a contribuir documentalmente para a obra, que tem um viés acadêmico e de fôlego.

O espaço dado pela literatura à fotografia nas obras estudadas também diverge. Enquanto as imagens andam quase que de “mãos dadas” com o enredo de **Cova 312**, em **A casa da vovó** o espaço é à parte, estão separadas. Do meu ponto de vista, porém, mesmo assim, a relação estabelecida é a de representação da realidade em ambos os textos, o fotográfico e o escrito, o que destaca, também, uma importância grande para a construção das obras que denunciam a violência do Estado durante a ditadura civil-militar brasileira.

Nas duas obras, grande parte das imagens são de arquivo. No caso de **Cova 312**, há fotos de arquivo pessoal, assim como outras especialmente produzidas para a reportagem, como as feitas na Penitenciária de Linhares, estas, incluindo a que foi usada na capa, são de Fernando Priamo. As demais imagens e documentos

colhidos são do Arquivo Público do Estado de São Paulo. Elas foram buscadas durante a investigação que durou anos para ser publicada em livro-reportagem. Não fica claro em todas as imagens quais são os créditos de cada uma.

Em **A Casa da Vovó**, por outro lado, todas as fotos e documentos usados no Caderno de Imagens possuem créditos, sendo divididas em Arquivo do Estado, Arquivo de Marcelo Godo e Arquivo do Estadão.

Certamente o uso de fotografias interfere no produto de ambas as narrativas. No caso de **A Casa de Vovó**, um novo objeto é agregado à obra, sendo independente do restante do texto. Elas servem para evidenciar o que está sendo contado. Desse modo, compreende-se que tais imagens possuem a função de representar uma realidade que já não é possível vivenciar e que, muitas vezes, só o discurso escrito não dá conta de expressar as vozes da violência dos anos de chumbo.

Ao pensar a dimensão ética da fotografia nas obras, considerando ético algo que, relacionando à nossa conduta, é o que se define certo ou errado, entendo que ambas as obras trabalharam as imagens de forma ética e responsável. Apesar de narrativas com passagens brutais, poucas imagens apresentadas são (apesar de muito perturbadoras), de fato, chocantes e remetem à brutalidade do regime. Por questões éticas, as fotos da necropsia de Milton e do comerciante morto não seriam publicadas em um jornal impresso, por exemplo, de circulação local. Uma obra literária, porém, que possui um estatuto artístico, permite o uso de imagens também com o intuito de chocar, além de ser importante para, no caso do guerrilheiro Milton, resgatar sua memória e preservá-la, de modo que se compreenda o crime cometido contra ele.

No que concerne ao potencial dos textos para a contrariedade à política da desmemória, as obras são imprescindíveis, por serem registros históricos e documentais, uma revisitação a um período tão sombrio. Obras de teor testemunhal, ambas as narrativas deram voz e visibilidade aos crimes cometidos pelo Estado, possibilitando mudanças paradigmáticas importantes na sociedade. Leia-se que a reportagem de Arbex, em 2002, fez o Brasil voltar os olhos para Minas Gerais, ao denunciar a farsa no assassinato de Milton Soares de Castro, assim como Godoy, dá voz àqueles que confirmam, mesmo sob pressão, como era defender o regime militar.

Durante as narrativas, é possível encontrar vários indícios da ideia de apagamento ou sepultamento dos fatos, sobretudo nas entrevistas de Godoy com os agentes de opressão. Assim como sepultaram o corpo de Milton, para esconder e esquecer, preferiam sepultar os assuntos referentes às torturas cometidas. Sobre a questão da desmemória, ou do apagamento da ditadura militar, Seligmann-Silva afirma em seu ensaio “Testemunho, políticas da memória e o caso da desmemória da ditadura brasileira”:

No Brasil, constitui-se desde a última ditadura uma sociedade na qual uma fração se identifica com o desejo de busca da verdade dos fatos ocorridos sob a ditadura. Eles lutam pela memória e pela justiça. Esse grupo é formado pelas vítimas, pelos solidários com elas e por muitos que acreditam na importância de se estabelecer justiça como condição de construção de um estado de direito autenticamente justo e democrático (2011).

Nessa busca pela verdade durante a ditadura, as investigações jornalísticas dão visibilidade aos fatos e, por conseguinte, à memória de acontecimentos que estavam velados, contribuindo, sobretudo, para que não sejam esquecidos.

No que concerne às questões comuns das obras, temos a temática, o uso de fotografias, a investigação jornalística de longa apuração, com inúmeras entrevistas, a participação dos jornalistas como protagonistas das suas investigações. A diferença está no foco e na abordagem. Arbex optou por contar a história de um indivíduo, enquanto Godoy apresenta um estudo aprofundado de uma instituição. A forma de disponibilizar as imagens são diferentes e a linguagem também. Arbex é mais acessível, enquanto Godoy traz um texto mais duro com inúmeras citações de estudiosos da violência.

Acerca dos objetivos traçados para esta tese, entendo que foi cumprido o objetivo geral de estudar como a fotografia é utilizada em produções de jornalismo literário que abordem a violência. Acerca dos elementos estéticos e contedísticos que podem estar relacionados à memória do período ditatorial brasileiro, trabalhamos a análise das fotografias como elemento visual das obras.

Foram estabelecidas relações entre jornalismo e literatura através da Literatura Comparada e do conceito de Intermidialidade; verificou-se o uso da fotografia em obras de jornalismo literário, entendendo seu protagonismo e

importância para a unidade das obras; bem como se proporcionou reflexão sobre a produção literária contemporânea, considerando aspectos temáticos, como a fotografia, formais e a relação entre jornalismo literário e crítica social. Ao comparar as representações da violência em autores jornalistas brasileiros contemporâneos, foram identificados pontos em comum e divergentes entre as obras examinadas, podendo, assim, contribuir para os estudos sobre jornalismo literário contemporâneo e fotografia.

Considero que a tese de que a fotografia não é meramente um “instrumento” de comprovação de fatos, mas também, uma ferramenta que dá voz aos sujeitos representados nas narrativas, além de ser uma forma de representação social da violência, de temas sociais que merecem e exigem mais reflexão se comprovou durante a análise de **Cova 312** e **A Casa da Vovó**.

A hipótese é de que a fotografia é objeto de memória em produções de jornalismo literário, para além do valor documentário já reconhecido, também foi confirmada, considerando que trata de representar um ponto de vista dos inúmeros possíveis. Isso porque a câmera capta um determinado momento, de um ângulo, não apresentando no seu resultado, as outras possíveis posições de visualização. Quer dizer, o mesmo momento poderia ser eternizado de maneiras (ou de lugares e pontos de vista diferentes) pela fotografia. Logo, a imagem imortalizada pela luz, a que efetivamente foi tirada, é a que contribuirá para a construção de uma memória, sobretudo para aqueles não vivenciaram tal período e que necessitam de alguma ferramenta para conhecê-lo ou compreendê-lo.

Além disso, entendemos que a fotografia também serve de referência para a construção de narrativas, já que fornece diferentes proposições e informações que agregam aos textos. Ao passo que se acrescentam imagens ao texto, há um elemento visual contribuindo no ato de contar a estória, possibilitando ao leitor, ter a sua concepção própria do que ocorreu nos locais apresentados ou com as pessoas que aparecem nas imagens.

Assim, entendo que, a partir desta análise, podemos compreender que a fotografia assume um status de ferramenta ou mecanismo de transformação cultural, apresentando um diferente ponto de vista da representação do real, que pode complementar ou fazer contraponto a diferentes narrativas sociais.

Encontramos nas duas obras fotografias que contribuem para a construção de uma memória, em um contexto que reúne imagens, recordações, lembranças. Poderíamos pensar na ideia de que as fotos podem tornar-se redundantes com relação à narrativa, porém exercem a função de abrir outras leituras: ao visualizar as fotografias de Milton e Vlado, o leitor pode averiguar e fazer a sua leitura de que realmente seria impossível um homem se enforcar de joelhos no chão. Portanto, ressaltam-se pontos evocativos por conta das suas funções simbólicas, podendo servir como um fator de tensão das narrativas.

A partir das análises, foi possível mostrar, também, que o tema não está esgotado, muito pelo contrário, no gênero Jornalismo Literário ainda há muito a ser explorado, tanto no que concerne aos aspectos fotojornalísticos, de reportagem, quanto às características literárias. Para compreender melhor as obras dessa modalidade narrativa, é imperioso que se comece analisar o que tem sido produzido.

O desenvolvimento desta tese suscitou, ainda, possibilidades de outras análises e pesquisas a partir das obras estudadas, (considerando que a proposta aqui foi de trabalhar com fotografia) como a intertextualidade presente nas obras, as relações de memória e história, os recursos literários, a violência contra a mulher durante a ditadura, o protagonismo das mulheres no âmbito da resistência, a objetividade jornalística, bem como um novo trabalho comparativo com as séries de reportagens publicadas nos jornais *Tribuna de Minas* e *Estado de São Paulo*.

Entende-se que o jornalismo literário ultrapassa barreiras do jornalismo tradicional. Em nível mundial, esses estudos acerca do tema, embora tenham crescido cada vez mais, ainda precisam de um olhar mais atento da academia. Esse é um dos motivos para que a *International Association of Literary Journalism* (IALJ) possua uma gama de pesquisadores espalhados por diversos países (inclusive o Brasil), que se têm dedicado ao estudo do Jornalismo Literário como disciplina. Nesta linha, foi lançado, em dezembro de 2018, uma edição da revista *Brazilian Journalist Research* com o dossiê *Literary Journalism as a Discipline*. Outrossim, é preciso ampliar a rede de pesquisas dentro e fora do Brasil, dando mais visibilidade para a produção brasileira de Jornalismo Literário, contribuindo para os estudos interdisciplinares de Jornalismo, Literatura e Fotografia.

REFERÊNCIAS

ARBEX, D. **Cova 312**. São Paulo: Geração Editorial, 2015.

ARENDDT, H. Sobre a violência. Trad. André Duarte. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010. p. 82.

ARNS, Dom Paulo Evaristo. Brasil: nunca mais. Petrópolis: Vozes, 1987.

AVANCINI, A. J. A expansão do fotojornalismo. **Revista Extraprensa**, s.l., v. 11, n. 1, p. 241-255, 2017. DOI: 10.11606/extraprensa2017.115241. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/extraprensa/article/view/115241>>. Acesso em: 22 jun. 2020.

BACHELARD, G. **A poética do espaço**. Trad. Alain M. Mozart, Mário Laranjeira. São Paulo: WMF Martins Fontes, 1993.

_____. **Matéria e Memória**. Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. Tradução: Paulo Neves - São Paulo: Martins Fontes, 1999.

_____. **Memória e vida**; textos escolhidos por Gilles Deleuze; Tradução: Carla Berliner - São Paulo: Martins Fontes, 2006.

_____. **Estudos**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2008.

_____. A poética do devaneio. Trad. Alain M. Mozart, Mário Laranjeira. 3. ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2009.

BAÑUELOS CAPISTRÁN, J. Fotoperiodismo: imagen, verdad y realidad, Sexta Bienal de Fotoperiodismo de México. Disponível em: <http://www.fotoperiodismo.org/FORO/files/fotoperiodismo/source/html/bienal_sexta/extos_sexta/JACOB.HTM>. Acesso em: 02 ago. 2021.

BAK, J. S. "Introduction" in **Literary Journalism Across the Globe**, edited by Bak, John S. and Bill Reynolds, 1-20. United States of America: University of Massachusetts Press, 2011.

BARTHES, R. **Elementos de semiologia**. Trad. Izidoro Blikstein. São Paulo: Cultrix, 1971.

_____. A Mensagem Fotográfica. In.: LIMA, Luís Costa (org.). **Teoria de Cultura de Massa**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

_____. **O Óbvio e o Obtuso**: ensaios críticos III, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

_____. **A Câmara Clara**: nota sobre fotografia, Rio Janeiro, Nova Fronteira, 2015.

BELMIRO, C. A. **Um estudo sobre relações entre imagens e textos verbais em cartilhas de alfabetização e livros de literatura infantil**. Tese de doutorado, UFF – Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2008.

_____. Entre modos de ver e modos de ler, o dizer. **Educação em Revista** - Universidade Federal de Minas Gerais, v. 4, p. 105-131, 2012.

BELMIRO, C. A.; MACIEL, Francisca Izabel Pereira. Onde a literatura? Onde os leitores? Onde a leitura? In: BELMIRO, Celia Abicalil [et al.]. **Onde está a literatura?**

Seus espaços, seus leitores, seus textos, suas leituras. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

BELO, Ed. **Livro-reportagem**. São Paulo: Contexto, 2006.

BENJAMIN, W. **Magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense, 1985.

_____. A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica. In: **Obras escolhidas**. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Ed. Brasiliense, v. 1, 1986, p. 165-196.

_____. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. Trad. de Paulo Sérgio Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BERGSON, H. **Matéria e Memória**. Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. Tradução: Paulo Neves - São Paulo: Martins Fontes, 1999.

BOURDIEU, P. **Un arte medio**: ensayo sobre los usos sociales de la fotografía. Barcelona: Gustavo Gili, 2003.

_____. **O poder simbólico**. 9. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2006.

BOSI, A. Narrativa e resistência. In: **Itinerários**. Unesp: Araraquara, 1996. p. 11-27.

BUTLER, Judith. **Quadros de guerra**: quando a vida é passível de luto? Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016.

CARTA, G. "O velho novo jornalismo europeu". In: **New Journalism**: a reportagem como criação literária. Rio de Janeiro: A Secretaria, Cadernos da Comunicação, Série Estudos, v. 7, 2003, p. 39 - 45.

CARTIER-BRESSON, H. "Eu Fotógrafo", Cadernos de Jornalismo e Comunicação, Rio de Janeiro: **Jornal do Brasil**, 1, 27, 1980.

CARVALHAL, T. F. **Literatura Comparada**. São Paulo: Ática, 2010.

CERTEAU, M. **A invenção do cotidiano**: 1, Artes de fazer. Petrópolis: Vozes, 1994.

CHAMAN, T. de J. B. **Relação de interface**: jornalismo especializado em literatura no jornalismo periódico. 2005. 163 f. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação, 2005.

CHARTIER, R. **A História Cultural**: entre práticas e representações. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1990.

_____. **A Beira da Falésia**: a história entre incertezas e inquietudes. Porto Alegre: Ed. UFRGS, 2002.

CHIAVENATO, J. J. **O golpe de 64 e a ditadura militar**. São Paulo: Moderna, 1997.

CLÜVER, C. Inter textus/ Inter artes/ Inter media. In: **Revista Aletria**. Belo Horizonte. Programa de Pós-Graduação em Letras - Estudos Literários. v. 6, p. 1-32, jul - dez, 2006. Disponível em: <http://www.letras.ufmg.br/poslit/08_publicacoes_txt/ale_14/ale14_cc.pdf>. Acesso em: 6 set. 2017.

_____. Intermidialidade e estudos interartes. In: NITRINI, Sandra; PEREIRA, et al (org). **Literatura, artes, saberes**. São Paulo, Hucitec, 2008. p. 209-232.

_____. Intermidialidade. In: **Pós: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes**. – v. 1, n. 2 (novembro 2011). Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes, 2011. Disponível em:

<<https://www.eba.ufmg.br/revistapos/index.php/pos/article/view/16/16>>. Acesso em: 15 jun. 2017.

COSSON, R. **Romance-reportagem**: o gênero. Brasília, DF. Editora UNB, 2001.

CUNHA, L. M. de C. da. **Literatura e fotografia** — uma relação possível. VI Colóquio Semiótica das Mídias. Ciseco: Japatinga, 2017. Disponível em: <http://www.ciseco.org.br/images/coloquio/csm6/CSM6_LuizManoelCunha.pdf>. Acesso em: 20 set. 2020.

DANTAS, A. **As duas guerras de Vlado Herzog** – Da perseguição nazista na Europa à morte sob tortura no Brasil. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

DALCASTAGNÈ, R. Renovação e permanência: o conto brasileiro da última década. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, Brasília, n. 11, p. 3-17, jan./fev, 2001.

DUBOIS, P. **O ato fotográfico**. Trad. Marina Appenzeller. Campinas: 120 Papyrus, 1993.

FARIA, N. S. **Jornalismo literário**: um olhar histórico para o gênero e suas características., *Comunicação Pública* [Online], Especial 01E | 2011, posto online no dia 20 novembro 2013. Disponível em: <<http://journals.openedition.org/cp/210>>. Acesso em: 22 jun. 2020.

FIGUEIREDO, E. **A literatura como arquivo da ditadura brasileira**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2017.

FLUSSER, V. **Ensaio sobre a fotografia** – para uma filosofia da técnica, trad. Col. Mediações - Comunicação e Cultura, Lisboa: Relógio D'Água, 1998.

FREUND, G. La Fotografia como Documento Social, Barcelona: Gustavo Gili, 1986. In: GIACOMELLI, I. L. Antecedentes do fotojornalismo. Disponível em: <<http://pt.scribd.com/doc/58364678/Gisele-Freund-La-FotografiaComo-Documento-Social>>. Acesso em 12 maio 2016.

GAGNEBIN, J. M. **Lembrar escrever esquecer**. São Paulo: Editora 34, 2009.

GINZBURG, J. **Literatura, violência e melancolia**. Campinas, São Paulo: Autores associados, 2012.

_____. Roteiro para o estudo das relações entre literatura e violência no Brasil. São Paulo: FFLCH/USP, 2017. Disponível em: <<https://www.fflch.usp.br/sites/fflch.usp.br/files/2017-11/Literatura%20e%20viol%C3%ancia.pdf>>. Acesso em: 12 jun. 2021.

GODOY, M. **A casa da vovó**: uma biografia do DOI-Codi (1969-1991), o centro de sequestro, tortura e morte da ditadura militar. 2. ed. São Paulo: Alameda, 2015.

HALBWACHS, M. **A memória coletiva**. Trad. Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro, 2006.

HARTSOCK, J. C. “Literary Reportage: The ‘Other’ Literary Journalism” in *Literary Journalism Across the Globe*, edited by Bak, John S. and Bill Reynolds, 23-46. United States of America: University of Massachusetts Press, 2011.

HIGGINS, D. Intermídia. Tradução de Amir Brito. In: DINIZ e VIEIRA (org.). **Intermedialidade e Estudos Interartes**: Desafios da Arte Contemporânea 2. Belo Horizonte, Rona Editora: FALE/UFMG, 2012, p. 41-50

- JUCHEM, M. Reflexões literárias: novas questões a partir do surgimento da fotografia. III Encontro Nacional de Estudos da Imagem. Londrina - PR (2011). Disponível em: <<http://www.uel.br/eventos/eneimagem/anais2011/trabalhos/pdf/Marcelo%20Juchem2.pdf>>. Acesso em: 17 fev. 2017.
- KOSSOY, B. **Fotografia & história**. 2. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.
- _____. Realidades e ficções na trama fotográfica. In: _____. **Os tempos da fotografia: o efêmero e o perpétuo**. Cotia: Ateliê, 2007.
- LIMA, I. **A fotografia é a sua linguagem**. Rio de Janeiro: Espaço e Tempo, 1988.
- LIMA, E. P. Jornalismo e literatura: aproximações, recuos e fusões. **Anuário Unesco/Metodista de Comunicação**. Anuário Unesco/Metodista de Comunicação Regional, Ano 13 n.13, p. 145-159, jan/dez. 2009.
- MACHADO, A. **A Ilusão Espetacular**. São Paulo, Brasiliense, 1984.
- MARQUES, A. M. **Paisagem com figuras: fotografia na literatura contemporânea**. Tese de doutorado. Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte. 2013.
- MARTINEZ, M. Jornalismo Literário: revisão conceitual, história e novas perspectivas. Intercom, Rev. Bras. Ciênc. Comun. v. 40, ed. 3. Sep-Dec 2017.
- MOTTA, L. G. A Análise Pragmática da Narrativa Jornalística. In: LAGO, C. e BENETTI, M. (Orgs). **Metodologia de Pesquisa em Jornalismo**. Petrópolis: Vozes, 2007.
- NOVAES, A. **Tempo e história**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- PELLEGRINI, T. As vozes da violência na cultura brasileira contemporânea. Crítica Marxista, Campinas, n. 21, 2005. p. 132-153. Disponível em: <http://www.ifch.unicamp.br/criticamarxista/sumario.php?id_revista=21&numero_revista=2>. Acesso em: 20 ago. 2017.
- _____. No fio da navalha: literatura e violência no Brasil de hoje. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, [S. l.], n. 24, p. 15–34, 2011. Disponível em: <<https://periodicos.unb.br/index.php/estudos/article/view/9003>>. Acesso em: 12 jul. 2021.
- PENA, F. **Jornalismo Literário**. São Paulo: Contexto, 2006.
- PEREIRA, A. L.; GIUDICE, R. F. L. **Jornalismo Literário: Informação e criatividade**. Rev. Conexão Eletrônica. Três Lagoas, MS, v. 12, n. 1, 2015.
- PEREIRA, R. C. C. Literatura & fotografia: Algumas reflexões sobre a cidade de Belém no início do século XX. **Anpuh – XXIII Simpósio Nacional de História** – Londrina, 2005. Disponível em: <<http://anais.anpuh.org/wp-content/uploads/mp/pdf/ANPUH.S23.1524.pdf>>. Acesso em: 12 jan. 2017.
- RAJEWSKY, I. O. Intermedialidade, intertextualidade e “remediação” – uma perspectiva literária sobre a intermedialidade. In: DINIZ, Thaís Flores Nogueira (org.). **Intermedialidade e estudos interartes** – desafios da arte contemporânea. Belo Horizonte: UFMG, 2012b, p. 15-45.
- RICOUER, P. **A memória, a história e o esquecimento**. Campinas: Unicamp, 2007.

SANTAELLA, L; NÖTH, W. **Imagem: cognição, semiótica, mídia**. São Paulo: Iluminuras, 2001.

SANTOS, A. O estatuto ficcional da imagem fotográfica: O caso da foto-ilustração na revista *Veja*. **Ciberlegenda**. 10.22409/c-legenda. v0i22.25991.

SELIGMANN-SILVA, M. A história como trauma. In: SELIGMANN-SILVA, Márcio; NESTROVSKI, Arthur (Org.). **Catástrofe e representação**. São Paulo: Escuta, 2000. p. 73-98.

SELIGMANN-SILVA, M. (org.). **História, memória, literatura: o Testemunho na Era das Catástrofes**. Campinas: Editora da UNICAMP, 2003.

_____. **O local da diferença**. São Paulo: Ed. 34, 2005.

_____. Testemunho, políticas da memória e o caso da desmemória da ditadura brasileira. **Revista Palavra**, ano 3, n. 2, 2011. Disponível em: <https://www.sesc.com.br/portal/site/palavra/ensaio/ensaios_interna/testemunho+politicadas+memoria+e+o+caso+da+desmemoria+da+ditadura+brasileira>. Acesso em: 10 ago. 2021.

_____. Entrevista a Márcia Tiburi. In: *Trama Interdisciplinar* v. 2 – n.1. 2011. p. 8-18. Disponível em: <<http://www3.mackenzie.br/editora/index.php/tint/article/view/3963/3150>>. Acesso em: 18 jan. 2021.

SEVCENKO, N. **Literatura como missão: tensões sociais e criação cultural na Primeira República**. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1983.

SCHOLLHAMER, K. E. Breve mapeamento das relações entre violência e cultura no Brasil contemporâneo. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, n. 29, 2007, p. 27-53.

_____. Breve mapeamento das relações entre violência e cultura no Brasil contemporâneo. In: DALCASTAGNÈ, Regina (org.). **Ver e Imaginar o outro: alteridade, desigualdade, violência na literatura brasileira contemporânea**. São Paulo: Horizonte, 2008. p. 57-77.

_____. **Ficção brasileira contemporânea**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

SIMS, N. **The Problem and the Promise of Literary Journalism Studies**. *Literary Journalism Studies*, IALJS, n. 1, 2009.

SONTAG, S. **Ensaio sobre a fotografia**. Trad. Joaquim Paiva. Rio de Janeiro, Arbor, 1981.

_____. **Diante da dor dos outros**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

_____. **Sobre fotografia**. Trad.: Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

SOUSA, J. P. **Uma História Crítica do Fotojornalismo Ocidental**. Chapecó: Grifos, 2000.

_____. **As notícias e os seus efeitos**. As teorias do jornalismo e dos efeitos sociais dos media jornalísticos. Coimbra: Minerva Editora, 2002.

_____. **Fotojornalismo**. Introdução à história, às técnicas e à linguagem da fotografia na imprensa. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2003.

_____. Estatuto e expressividade da fotografia jornalística: um ensaio. In: COUTO, Edvaldo Souza; CÁSSIA DA SILVA, Valdirene e TEIXEIRA, Irenides (Orgs.): **Cultura e Comunicação Visual**. Canoas: Editora da ULBRA, 2013. p. 66-86.

TALESE, G. **O voyeur**. 1. ed. - São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

WATT, I. **A ascensão do romance**: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding. Tradução: Hidelgard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

WOLFE, T. **Radical chique e o novo jornalismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

WOLFE, T. & JOHNSON, E. W. (Eds.). **The new journalism**. New York: Harper and Ro, 1973.

ZILBERMAN, R. O romance brasileiro contemporâneo conforme os prêmios literários (2010-2014). **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea** [online]. 2017, n. 50 p. 424-443. Disponível em: <<https://doi.org/10.1590/2316-40185025>>. Acesso em: 16 ago. 2021.