

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE MINAS GERAIS
Programa de Pós-graduação em Comunicação Social

José Milton Santos

**A ESTÉTICA NO JORNALISMO LITERÁRIO:
estudo de reportagens brasileiras contemporâneas**

Belo Horizonte
2016

José Milton Santos

**A ESTÉTICA NO JORNALISMO LITERÁRIO:
estudo de reportagens brasileiras contemporâneas**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Comunicação Social da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Comunicação Social.

Linha de pesquisa: Linguagem e mediação sociotécnica

Orientador: Prof. Dr. Márcio de Vasconcellos Serelle

Belo Horizonte

2016

FICHACATALOGRÁFICA

ElaboradapelaBibliotecadaPontifíciaUniversidadeCatólicadeMinasGerais

S237e Santos, JoséMilton
Aestéticojornalismoliterário:estudodereportagensbrasileiras
contemporâneas/JoséMiltonSantos.BeloHorizonte,2016.
204f.

Orientador:MárciodeVasconcellosSerelle
Dissertação(Mestrado)–PontifíciaUniversidadeCatólicadeMinasGerais.
ProgramadePós-GraduaçãoemComunicaçãoSocial.

1. Jornalismoeliteratura.2. Reportagememforma literária - Brasil. 3.
Narrativa(Retórica).4.Alienação(Psicologiasocial).5.Lukács,György,1885-
1971–Estética. I.Serelle,MárciodeVasconcellos.II.PontifíciaUniversidade
CatólicadeMinasGerais.ProgramadePós-Graduação emComunicaçãoSocial.
III.Título.

SIB PUC MINAS

CDU:070.43

José Milton Santos

**A ESTÉTICA NO JORNALISMO LITERÁRIO:
estudo de reportagens brasileiras contemporâneas**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Comunicação Social da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Comunicação Social.

Prof. Dr. Márcio de Vasconcellos Serelle (Orientador)

Prof. Dr. Mozahir Salomão Bruck – PUC Minas

Prof^a. Dra. Rosana Lima Soares – USP

Belo Horizonte

2016

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao meu orientador professor Márcio Serelle pela atenção e paciência, por ter compartilhado comigo muito do seu saber mesmo quando estava na Austrália fazendo pós-doutorado.

Agradeço à minha companheira Maria Celeste e às minhas filhas Maria Luisa, Marina Beatriz, Ana Flávia, Helena Lúcia e Heloisa Dulce pelo carinho e pelo apoio que me propiciaram em todo o percurso da pesquisa.

Agradeço aos professores Ercio Sena e Mozahir Salomão Bruck pela leitura atenta e pelas utilíssimas sugestões que eles me deram.

RESUMO

Esta dissertação teve como objetivo investigar, à luz da estética de Georg Lukács, a potencial contribuição do jornalismo literário brasileiro contemporâneo (século XXI) na superação da alienação das pessoas que vivem numa sociedade reificada pelo capital. Foram analisadas as reportagens “A casa de velhos”, de Eliane Brum; “Encontro, desencontro, reencontro”, de Daniela Arbex; e “A memória das paredes”, de Ivan Marsiglia. Todas essas reportagens dão visibilidade e voz às pessoas, grupos e mesmo segmentos mais amplos da sociedade, que normalmente ficam marginalizados e sem acesso à grande imprensa. A hipótese é de que essas reportagens, para além da denúncia, unem as formas de conhecimento do jornalismo (singular) e da arte literária (particular), com capacidade desalienante ao revelar dimensões universais do gênero humano. Os textos foram analisados de acordo com a narratologia sistematizada por Luiz Gonzaga Mota e interpretados com base em eixos conceituais da estética de Lukács.

Palavras-chave: jornalismo literário; estética de Lukács; narrativa; reportagens brasileiras.

ABSTRACT

This dissertation aimed to investigate, in the light of Georg Lukács' aestheticism, the potential contribution of Brazilian contemporary literary journalism (21st century) in overcoming the alienation of people living in a society ruled by capital. The analyzed reports were "A casa de velhos" (The house of old people), by Eliane Brum; "Encontro, desencontro, reencontro" (Meeting, mismatch, reunion), by Daniela Arbex; and "A memória das paredes" (The memory of the walls), by Ivan Marsiglia. All those reports give visibility and voice to people, groups and even broader segments of society, which normally are marginalized and without access to mainstream press. The hypothesis is that those reports, in addition to the complaint, join the forms of knowledge of journalism (singular) and literary art (private), with disalienating capacity to reveal the universal dimensions of the human race. The texts were analyzed according to narratology systematized by Luiz Gonzaga Mota and interpreted based on conceptual axes of the aesthetics by Lukács.

Keywords: literary journalism, Lukács' aesthetics, narrative, brasilian report

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	13
2 TRANSFORMAÇÕES NAS NARRATIVAS DO COTIDIANO	17
2.1 A ideia moderna de jornalismo	17
2.2 Jornalismo e conhecimento do singular	23
2.3 Reportagem e estética	33
3 JORNALISMO LITERÁRIO	37
3.1 Ao redor da reportagem	37
3.2 O modelo do Novo Jornalismo	48
3.3 Narrativas sensíveis da vida imediata	51
4 CATEGORIAS ESTÉTICAS DE LUKÁCS	59
4.1 Gênese das categorias	62
4.2 A gênese do gênero humano	71
4.3 A categoria da arte	72
4.4 A função ideológica da arte	74
4.5 A arte literária	75
4.6 A vida cotidiana	79
4.7 A arte no cotidiano reificado	81
4.8 A construção do tipo	87
4.9 A catarse operativa	89
5 ANÁLISE DAS REPORTAGENS LITERÁRIAS	93
5.1 Considerações iniciais	93
5.2 Apresentação e justificação do <i>corpus</i>	94
5.3 Apresentação dos eixos e categorias analíticas	96
5.3.1 Eixos da análise	96
5.3.2 Categorias analíticas	100
5.4 Análises	105
5.4.1 “A casa de velhos”, de Eliane Brum	105
5.4.2 “Encontro, desencontro, reencontro”, de Daniela Arbex	114
5.4.3 “A memória das paredes”, de Ivan Marsiglia	120
6 CONSIDERAÇÕES FINAIS	125
REFERÊNCIAS	129
ANEXO A - Cronologia da vida e da obra de Lukács	135
ANEXO B - A casa de velhos	143
ANEXO C - Encontro, desencontro, reencontro	165
ANEXO D - A memória das paredes	181

1 INTRODUÇÃO

A pesquisa aqui apresentada tem como tema o jornalismo literário numa sociedade reificada. A questão que perpassa todo o trabalho é a relação do jornalismo com a arte nas reportagens literárias e o seu potencial desalienante, que tem dois aspectos principais. O primeiro e mais imediato é que a maioria dessas reportagens dá visibilidade e voz às pessoas, grupos e mesmo segmentos mais amplos da sociedade, normalmente marginalizados e sem acesso à imprensa. O segundo é a interlocução desses textos com os leitores, que poderão tomar conhecimento de situações que desconheciam ou conheciam de forma fragmentada, mas que nas reportagens se manifestam como totalidade intensiva.

A questão que norteia a pesquisa é: como o jornalismo literário, por meio da criação que acreditamos estética, contribui para superação da alienação das pessoas que vivem numa sociedade reificada? Nossa hipótese é de que, ao unir as formas de conhecimento do jornalismo (singular) e da arte literária (particular), esse gênero tem a potência de revelar dimensões universais do gênero humano desalienantes, que ficam obscurecidas pela reificação dos homens e de suas relações no real fenomênico. Assim, a ideia que norteia a investigação é a de que são as estratégias de produção de efeitos estéticos nas reportagens que produzem o efeito catártico nos leitores da mesma forma que as obras literárias de ficção.

As reportagens analisadas nesta dissertação foram selecionadas em razão de sua importância reconhecida pela alta tiragem dos livros em que estão inseridas e premiações recebidas. Todas elas revelam dimensões do cotidiano de pessoas anônimas e/ou oprimidas que normalmente não recebem tratamento jornalístico, mas que constituem substratos mais profundos de nossa realidade sócio-histórica quando transformadas em personagens de narrativas jornalísticas.

Foram analisadas as reportagens “A casa de velhos”, do livro *O olho da rua*, de Eliane Brum, publicada originalmente na revista *Época*; “Encontro, desencontro, reencontro”, do livro *Holocausto brasileiro*, de Daniela Arbex, publicada anteriormente no jornal *Tribuna de Minas*, de Juiz de Fora; e “A memória das paredes”, do livro *A poeira dos outros*, de Ivan Marsiglia, publicada no jornal *O Estado de S. Paulo*.

A análise narratológica desses textos pareceu-nos ser a mais indicada, pois é na narrativa que se encontram o jornalismo, comprometido com a verdade factual, e

a literatura, que fornece os recursos estéticos que dão vida às situações, pessoas e ambientes reportados.

O percurso teórico inicia-se, no capítulo 2, com o estudo do jornalismo hegemônico no Ocidente e de suas origens históricas. Privilegiam-se dois fatores: a mudança da concepção de tempo na modernidade e o sistema de pensamento iluminista que a estruturou. Em seguida, o capítulo aborda a concepção marxiana de Adelmo Genro Filho (1987), que propugna que o jornalismo, através da notícia, é a forma de conhecimento do singular, que contém em si o particular e o universal. Essa concepção é complementada pelo pensamento de Muniz Sodré (2012) sobre a singularização do fato. Examinam-se algumas características do discurso que estrutura essa singularização, como a marcação de um fato, que é destacado de um fundo de continuidade, adquirindo relevância jornalística, de acordo com os critérios de valores-notícia.

O capítulo 3 começa com uma discussão que reúne vários autores sobre a distinção entre notícia e reportagem e relata algumas experiências de reportagens impressas que consolidaram o gênero no Brasil. A especificidade da reportagem literária é trabalhada a partir de autores brasileiros como Muniz Sodré (2012), Gustavo Castro (2010) e Carlos Antônio Alves dos Reis (1995). O Novo Jornalismo, uma importante modalidade de jornalismo literário surgida na década de 1960, nos Estados Unidos, é tratado na perspectiva de dois de seus expoentes: Tom Wolfe (2005) e Gay Talese (2004). As estratégias sensíveis nas reportagens literárias são pensadas, a partir da contribuição de Muniz Sodré (2006) e Marcelo Bulhões (2007), como recursos propriamente estéticos, que propiciam sedução e densidade às narrativas.

O capítulo 4 apresenta a estética de Georg Lukács, que considera que a função da arte é despertar a consciência genérica inerente ao próprio ser humano, levando-o à autoconsciência de compartilhar dos valores universais que a humanidade vem construindo ao longo de sua trajetória histórica. Para isso, a arte constrói um mundo homogêneo, livre da heterogeneidade caótica que é característica própria do cotidiano. A construção desse mundo homogêneo como *mundo próprio* dos homens é feita com uma intensificação das suas vivências e, ao mesmo tempo, uma superação da cotidianidade, onde os homens vivem na superfície fragmentada dos fenômenos.

O capítulo 5 traz a metodologia para análise do *corpus*. Ela se constitui basicamente por meio da articulação entre eixos teóricos da pesquisa bibliográfica e a análise narratológica das reportagens. Inicialmente, apresenta a contextualização do problema, a justificação do *corpus* e os eixos e categorias analíticas. Finalmente, a hipótese de pesquisa é testada com a análise das três reportagens já mencionadas.

A pesquisa desenvolve-se, assim, em sua parte final, no estudo de casos das referidas reportagens literárias. Segundo José Luiz Braga (2007), o método de estudo de caso se presta à análise de fenômenos singulares e, através de seus indícios, chega a proposições de crescente abstração, articulando-as e tensionando-as com o conhecimento já estabelecido. Eles se baseiam na lógica indiciária, pois parte de indícios empíricos singulares até chegar a proposições de ordem geral.

Foi utilizada a análise pragmática da narrativa, sistematizada por Luiz Gonzaga Motta (2014) para a narrativa jornalística. Ela permite uma compreensão mais profunda das relações entre a dimensão simbólica do discurso com a realidade empírica refletida. Nessa perspectiva, as reportagens jornalísticas foram analisadas para identificar os sentidos através de elementos estilísticos, como as figuras de linguagem que trabalham as dimensões informacionais factuais; apelos emocionais, que revelam elementos do repertório cultural do contexto dos acontecimentos, como crenças, desejos, e valores éticos e morais.

O resultado da análise foi interpretado com base na Estética de Georg Lukács. Essa separação entre as etapas da análise e da interpretação é simplesmente técnica, já que o resultado será apresentado, nesta dissertação, de forma unitária.

As considerações finais tratam de aspetos universais e de permanência que as reportagens conseguem captar nos fatos efêmeros, assim como dos elementos estéticos das narrativas, que abordam várias formas de marginalização e assujeitamento de pessoas e grupos. Reflete-se, ainda, acerca das dimensões estruturais da vida e da história humana, que se expressam nas metanarrativas das reportagens, e o recorrente uso das metáforas como elemento central da estetização das reportagens.

2 TRANSFORMAÇÕES NAS NARRATIVAS DO COTIDIANO

Este capítulo trata, inicialmente, do jornalismo hegemônico no Ocidente, de suas origens históricas, ressaltando dois fatores: a mudança da concepção de tempo na modernidade e o sistema de pensamento iluminista que a estruturou. No bojo desse processo, temos o surgimento e a consolidação do modelo de jornalismo objetivo, que, na sua tentativa de traçar uma linha entre fato e ficção, trouxe contribuições decisivas, mas não ficou imune a críticas ou a investidas de outras propostas narrativas mais híbridas, como as que são objeto deste estudo.

Em seguida, aborda a concepção marxiana de Adelmo Genro Filho (1987), que propugna que o jornalismo, através da notícia, é a forma de conhecimento do singular, que contem em si o particular e o universal. Muniz Sodré (2012) desenvolve o pensamento de Genro Filho e denomina o processo de produção da notícia de singularização do fato. Neste ponto, a tese central desta dissertação já estará esboçada: a de que reportagens com maior desempenho estético, na sua proximidade com a literatura, partem do singular para propiciar passagens ao particular e ao universal.

Examinam-se algumas características do discurso que estrutura essa singularização, como a marcação, de acordo com valores-notícia, de um fato, que é destacado de um fundo de continuidade, adquirindo relevância jornalística. O discurso jornalístico opera ainda por meio de uma pontuação rítmica, que marca a temporalidade cotidiana, organizando um tipo de série temporal que privilegia a fixação no presente contínuo. Isso posto, têm-se os traços gerais da singularização, que será estendida e ultrapassada pela reportagem literária.

Por fim, é introduzida a concepção estética de Georg Lukács, que considera que a função da arte é despertar a consciência genérica inerente ao próprio ser humano, levando-o à autoconsciência de compartilhar dos valores universais que a humanidade vem construindo ao longo de sua trajetória histórica.

2. 1 A ideia moderna de jornalismo

Para Bulhões (2007), as duas características básicas da atividade jornalística são a apuração de acontecimentos da atualidade observáveis, comprováveis e

palpáveis e a difusão dessas informações através de produto de credibilidade. O jornalismo se baseia na crença surgida, na segunda metade do século XIX, de que é possível captar o real efêmero da vida e transmiti-lo objetivamente.

O século XIX vai ser marcado no Ocidente pela utopia evolucionista do progresso contínuo e pela crença no poder da ciência baseada em evidências empíricas como o modo mais perfeito de conhecimento do mundo. Chega ao ápice a cultura racionalista gestada no Renascimento, desenvolvida pelo Iluminismo, e que resultou no Positivismo. A concepção de tempo histórico, em contraposição à de tempo cíclico ou eterno predominante desde a Antiguidade, torna-se hegemônica juntamente com a convicção de que o conhecimento científico era um vetor no processo de emancipação humana.

Habermas, citado por Sodré (2012), afirma que, desde o final século XVIII, a cultura ocidental reflete uma nova percepção sobre o tempo, como vetor para o futuro e fator para solução dos problemas. “A determinação do tempo abstrato pelos relógios como o valor abstrato pelo dinheiro fornece um esquema de divisões e de medidas extremamente apuradas e seguras.” (SODRÉ, 2012, p. 85). A modernidade abandona os padrões modelares do passado e se volta para a atualidade, que se cruza com a inovação. Assim, os pensamentos histórico e utópico se fundem.

Anteriormente, o mundo de cada comunidade era restrito e as situações vividas diretamente. As informações eram limitadas a essas experiências ou recebidas oralmente de seus antepassados. A experiência de vida da maioria das pessoas durante muito tempo se circunscreveu ao contato direto com um círculo reduzido de pessoas e numa área geográfica restrita.

Com o desenvolvimento dos transportes e com o crescimento da imprensa, essa situação se inverteu, pois o mundo se amplia, mas a maior parte das informações que as pessoas passam a receber é intermediada pelos jornalistas e não de situações diretamente vividas. A maior parte das pessoas fica dependente dessas mediações para se situar no mundo e ordenar suas vidas no dia a dia.

“A experiência de temporalidade está diretamente ligada à evolução histórica e tecnológica, influenciando diretamente a transformação da imprensa até seu estabelecimento como veículo diário.” (PENA, 2015, p. 37). A periodicidade é uma das principais características de uma publicação jornalística desde o surgimento das gazetas manuscritas em Veneza no século XVI.

No plano histórico-social, a industrialização, por um lado, e o declínio do Feudalismo, por outro, provocaram um acelerado crescimento populacional nas cidades. Ocorre nos países europeus a ampliação da alfabetização como resultado das lutas sociais, mas também como necessidade do processo de industrialização e urbanização. Os trabalhadores se organizam em sindicatos e partidos e conquistam mais tempo livre através da redução da jornada e melhor remuneração pela venda da força de trabalho. Conquistam também a ampliação dos direitos de cidadania, dentre os quais o de voto, que eram restritos aos proprietários nas democracias liberais formadas a partir da Revolução Gloriosa inglesa do século XVII.

A partir de então, forma-se na sociedade europeia a esfera pública, em que a emergente sociedade civil burguesa se organiza para a disseminação do ideário liberal iluminista em instituições como cafés, clubes, revistas, jornais, mas principalmente nas lojas maçônicas, que funcionavam como uma espécie de organização clandestina da burguesia. Essa esfera pública era apenas a ponta de um *iceberg*, espaço de comunicação que refletia uma base muito mais ampla marcada por contraditórias linhas de forças sociais e políticas. O jornalismo era uma das atividades no interior dessa esfera.

Walter Benjamin (1936) considera a imprensa um dos instrumentos mais importantes para a consolidação da burguesia no alto capitalismo. Até então, o saber advindo da tradição ou da experiência direta dos narradores tinha forte legitimidade, mesmo que não fosse comprovável.

Os primeiros jornais eram predominantemente de ideias e de opinião. Além disso, tratava-se de tornar públicos os segredos e mistérios típicos da alta corte da nobreza. Essa fase foi superada pela transformação empresarial da imprensa em meados do século XIX, quando se inicia a distinção mais clara entre opinião e notícia.

Muitos outros fatores foram decisivos para a expansão da imprensa. A criação de novas tecnologias, ferrovias, telégrafo, fotografia, telefone, linotipo, entre outras, multiplicaram o volume e a aceleração na circulação das informações. Até 1840, marco da expansão das ferrovias na Inglaterra, as informações circulavam a 30 km por hora, a velocidade do transporte a cavalo. “Enquanto em 1622 cerca de 80% das notícias tinham já mais de duas semanas, em 1906 mais de 90% haviam acontecido no dia anterior.” (KUNCZIK, 2002, p. 220). Surge o mercado de massa para os bens culturais e a tiragem dos jornais cresceu em progressão geométrica.

A corretagem autônoma de anúncios para os jornais dá origem às primeiras agências de publicidade e surgem as primeiras agências noticiosas: Havas (France Press) em 1835, Associated Press em 1848 e Reuter em 1951, viabilizadas pelo telégrafo, criado originariamente para proteger o transporte ferroviário nos Estados Unidos.

O jornalismo surgiu no início do século XVII e, nele, durante os primeiros 200 anos, predominou o discurso retórico, opinativo e mesmo panfletário; seguia o padrão dos grandes escritores como Shakespeare, Milton, Camões, Cervantes, Quevedo, Racine e Molière. Muitos líderes das revoluções burguesas na Europa foram jornalistas, na época denominados de publicistas.

Nesse contexto, o jornalismo passa por uma transformação profunda, transitando de seu caráter panfletário e opinativo, predominante desde suas origens, para o jornalismo informativo, produzido por empresas comerciais e destinado a um público mais amplo e eclético constituído de pessoas comuns. Na fase publicista anterior, os jornais tinham circulação limitada e se destinavam a uma minoria ilustrada da incipiente sociedade civil europeia. Até o início do século passado, as matérias opinativas ainda predominavam nos jornais. Gradativamente, diminui o espaço da opinião explícita nos jornais, hoje mais localizados nas páginas de editoriais e nos artigos assinados.

A distinção mais clara entre as narrativas ficcionais e as factuais ocorreu nos séculos XVIII e XIX. A partir do século XVIII, estabeleceu-se na Inglaterra um conjunto de leis que fazia a distinção entre os dois gêneros de texto. Muitos escritores, que trabalhavam também nos jornais, preferiram afastar-se e dedicar-se exclusivamente à ficção.

Segundo, pela emergência do pensamento iluminista, que, culminando na concepção positivista de conhecimento científico, tornou-se hegemônica na Europa. A expansão do positivismo também contribuiu decisivamente para a separação entre realidade e imaginação, entre fato e imaginação, informação factual e ficção. O iluminismo liberal da ascendente burguesia propugnava o progresso e a emancipação humana através da razão. Essa vertente do pensamento era herdeira do cogito cartesiano, *penso, logo existo*, princípio segundo o qual a razão é a única certeza que temos para produzir o conhecimento verdadeiro e que devemos abandonar as ilusões dos sentimentos e das sensações.

Segundo Ciro Marcondes Filho (2002, p. 219), surgia nesse contexto histórico “uma forma retórica que aspirava à objetividade”, verdade racional sobrepondo-se a subjetivismos, opiniões e misticismos. Era o paradigma positivista que estabelecia uma separação radical entre sujeito e objeto do conhecimento, que define a atividade informativa como produção e distribuição de narrativas que refletem uma realidade dada, tida como pronta e acabada.

A separação entre opinião e notícia, que começara na Inglaterra no século XVIII, se amplia no jornalismo ocidental do século XX. Inicialmente nos Estados Unidos, a notícia passa a ser produzida com o *lead* no início do texto, contendo as informações mais importantes do acontecimento, numa reconstituição mnemotécnica, respondendo às perguntas *o que, quem, quando, como, onde e por quê*.

Essa divisão marca o jornalismo em todo o século XX, quando o empreendimento comunicacional se transforma em indústria, dando origem também à pirâmide invertida – que coloca as informações mais importantes no início do texto. No entanto, a grande imprensa empresarial surge é nos Estados Unidos no século XIX, com os mitos da objetividade, imparcialidade, representação direta da realidade, modelo que vai se disseminar no século seguinte em todo o mundo ocidental. Essa mudança ocorre a partir de 1933, com *The New York Sun*, primeiro jornal de grande tiragem dos EUA. Segundo essa concepção, a notícia reflete a realidade de forma transparente como um espelho e é determinada por ela.

Ainda que o jornal não se limite à veiculação de notícias no sentido estrito da palavra, essa forma comunicativa tem lastreado nos dois últimos séculos a ideia moderna de jornalismo, na medida em que dá margem à construção e manutenção de toda a mitologia da neutralidade que se atribui a uma mercadoria e que, portanto, sustenta os coeficientes de confiabilidade pública nos relatos. (SODRÉ, 2012, p. 14).

Nessa mesma época, iniciam-se a profissionalização do jornalista e o surgimento da figura do repórter, como um mediador desinteressado, cuja missão é observar atentamente os acontecimentos e relatá-los de maneira equilibrada e honesta, separando os fatos das opiniões. A crença na objetividade, de que a notícia reflete a realidade e que o trabalho do jornalista é pautado por procedimentos éticos da profissão, é que lhe confere legitimidade e credibilidade junto aos leitores.

A notícia passa a ser avaliada pelo seu grau de correspondência ao acontecimento e pela neutralidade e imparcialidade do jornalista, a partir do momento em que passa a predominar uma ética que propugna a referida separação da opinião da informação, a substituição dos debates polêmicos por um discurso de neutralidade e da persuasão explícita pela verdade objetiva traduzida numa escrita direta, clara e concisa.

Passa a predominar no jornalismo o discurso informativo ou referencial, que procura reproduzir objetivamente a realidade exterior a ele. A função referencial centra-se no contexto externo e não em elementos intrínsecos ao processo de comunicação. A informação, por aspirar a “uma verificação imediata”, é contraposta por Benjamin ao núcleo da narração, pois:

[...] antes de tudo, ela precisa ser compreensível “em si e para si”. Muitas vezes não é mais exata que os relatos antigos. Porém, enquanto esses relatos recorriam frequentemente ao miraculoso, é indispensável que a informação seja plausível. Nisso ela é incompatível com o espírito da narrativa. Se a arte narrativa é hoje rara, a difusão da informação é decisivamente responsável por esse declínio [do narrador tradicional]. (BENJAMIN, 1936).

O discurso do narrador tradicional, ligado à experiência coletiva de seu povo e de sua terra, era mais denso e polissêmico. O discurso informativo ligado ao imediatismo, para esse autor, em grande parte evita explicações, reduzindo a amplitude de suas interpretações.

O discurso jornalístico passou a tratar os acontecimentos de forma realista e fragmentada, descontextualizados do processo histórico-estrutural em que se inserem. Em alguns casos, a notícia é complementada com um texto explicativo, para subsidiar a compreensão do público-leitor.

Apesar da pretensa objetividade, alguns subgêneros jornalísticos não ultrapassam a esfera do senso comum, com toda a carga emocional dos estereótipos e com imaginário social constitutivos do cotidiano. Apesar de ser uma característica comum de toda a imprensa, ela chega ao paroxismo nos jornais populares, onde o sensacionalismo e o entretenimento prevalecem.

Senso comum é o nome para o conhecimento daquilo que os gregos chamavam de *doxa*, isto é, uma experiência da realidade limitada à sensibilidade, às notas acidentais, contingentes e variáveis, às

representações sociais que reduzem a complexidade factual a imagens de fácil trânsito comunicativo – traduzidas em *opinião*. (SODRÉ, 2012, p. 45).

Com variações secundárias, o modelo de jornalismo no Brasil é caudatário do liberal-iluminismo europeu, com o refinamento ocorrido nos EUA. No início da década de 1950, o jornal carioca *O Diário* passa por profunda transformação liderada pelos jornalistas Danton Jobim, Pompeu de Souza e Jânio de Freitas, que introduziram a técnica do *lead*, a pirâmide invertida e o Manual de Redação, depois disseminados em quase toda a imprensa brasileira.

2.2 Jornalismo e conhecimento do singular

Park (2008) publicou a primeira formulação sistemática da notícia como forma de conhecimento no *American Journal of Sociology*, em 1940. “A notícia, como forma de conhecimento, primeiramente não está interessada no passado ou no futuro, mas no presente. Pode-se dizer que a notícia existe somente no presente.” (PARK, 2008, p.59).

Esse autor adota a distinção formulada pelo filósofo pragmático William James entre “conhecimento de” e “conhecimento acerca de”, sendo o primeiro adquirido em contato com o nosso mundo, resultado de nossas experiências, o que denominamos de senso comum. O “conhecimento acerca de” é racional e verificável, produzido com observação sistemática e na separação de sujeito e objeto. Para ele, o conhecimento jornalístico se situa no contínuo entre “conhecimento de” e “conhecimento acerca de”, entre o senso comum e o conhecimento científico.

O “conhecimento de” – indicado por Park como ponto inicial do contínuo onde se localiza a notícia – não é um “gênero” de conhecimento que possa ser concebido a-historicamente, fora das relações concretas de dominação e alienação. [...] Trata-se daquela esfera da vida cotidiana na qual a “práxis utilitária” configura os fenômenos da vida social como se fossem dados naturais e eternos, o mundo da *pseudo concreticidade*. Por isso, a divisão sugerida por James, e assumida por Park, é redutora, pois supõe uma espécie de “senso comum” isento de contradições internas, cuja função seria somente reproduzir e reforçar as relações sociais vigentes, integrar os indivíduos na sociedade. (GENRO FILHO, 2012, p. 57-58).

Genro Filho (1987) parte das categorias marxianas de singular, particular e universal para elaborar sua teoria. Sua principal tese é que o jornalismo informativo

praticado no dia a dia é uma forma de conhecimento da singularidade factual e fenomênica da realidade social, ao contrário da ciência (universal) e da arte (particular). Essa singularidade é temporalmente situada no “aqui e agora” da vida cotidiana, apreendida através dos padrões consagrados de produção do texto jornalístico.

As categorias são conceitos fundantes da filosofia, da ciência e das teorias. Singular, particular e universal representam as coisas reais do mundo. A categoria do singular, presente na narrativa jornalística do imediato, pode apontar para as dimensões mais profundas da vida, possibilitando o afloramento de suas contradições, tensões e conflitos. Essas categorias estão em constante relação dialética, uma convertendo-se constantemente na outra.

Mas se trata de uma singularidade temporalmente marcada, num “aqui e agora” da existência efetiva e sensível, apreendida pelo código de construção do texto de jornal. O sensível é uma categoria importante para se entender essa operação, uma vez que o local e o singular induzem emocionalmente à identificação do leitor com o acontecimento que, comunicado apenas de forma abstrata ou conceitual, poderia não mobilizar a opinião pública. (SODRÉ, 2012, p. 58).

Genro Filho (1987) considera a notícia a unidade básica de informação e o fato, narrado na notícia, a menor unidade de significação dessa apreensão sensível que envolve emocionalmente o leitor com o acontecimento. Trata-se de um processo de singularização, isto é, por meio do trabalho profissional, pautado pela atualidade. A preocupação com a atualidade surge na modernidade como “reorganização da experiência temporal, agora regida pela cronologia do relógio, orientada em termos de sequencialidade [...]”. (SODRÉ, 2012, p. 60). Segundo Habermas:

[...] a atualidade é entendida como uma passagem para o novo; ela vive na consciência da aceleração de eventos históricos e na expectativa das diferenças do futuro. Por isso, o reinício temporal, que marca a ruptura do mundo moderno com o mundo da Idade Média cristã e com o mundo antigo, repete-se, de certo modo, em qualquer momento atual portador de algo novo. (HABERMAS apud SODRÉ, 2012, p. 61).

A singularização jornalística parte do fato bruto apreendido pelos sentidos e o transforma em acontecimento, superando a sua compreensão derivada exclusivamente do senso comum. “O acontecimento, materializado na forma noticiosa padrão, é o vetor para uma teoria da instantaneidade ou da temporalidade

singularizada no fato social.” (SODRÉ, 2012, p. 70). A notícia é, portanto, o discurso micronarrativo de um acontecimento, fato social comprovável. Trata-se de uma atividade que segue o padrão: pauta, apuração através de observação e/ou entrevistas, redação e, finalmente, edição.

O que orienta nossa vida no cotidiano é o senso comum, conhecimento advindo da experiência a partir das tradições e dos valores que não é testado nem posto em dúvida. O jornalismo parte da aparência fenomênica do real para a criação de outro senso comum voltado para a atualidade do fato. Para Genro Filho, essa é a especificidade do jornalismo, a explicitação do singular através da notícia, apontando para o universal subjacente a ele. Portanto, para esse autor, o jornalismo produz conhecimento centrado na singularidade do fato. Na sua teoria, o singular é a categoria central para a compreensão da natureza do jornalismo.

Mas os fatos não existem isoladamente, pois consistem num corte no contínuo temporal da própria realidade, sendo determinados objetiva e subjetivamente. A objetividade completa é impossível no jornalismo, bem como nas demais representações realistas, mas, ao invés de isso ser uma limitação, indica a potência da subjetividade do jornalista e demais sujeitos envolvidos na delimitação do fato social.

Clovis Rossi (1998) também pensa que a objetividade é impossível, pois entre o fato e a narrativa publicada sobre ele há um grande caminho, sendo o principal deles “a mediação de um jornalista que carrega consigo toda uma formação cultural [...] que o leva a ver o fato de maneira distinta de outro jornalista”. (ROSSI, 1998, p. 10). Realmente, ao cobrir um evento e reproduzi-lo de acordo com o seu repertório cultural, o jornalista processa as informações e dados obtidos, através da seleção, hierarquização, ordenamento, análise e interpretação. O leitor não perceberá nas matérias essa mediação subjetiva dos jornalistas, revisores e editores.

Genro Filho (1987) ressalta a necessidade de compreender a relação entre a singularidade do fenômeno acontecimento, sua dimensão histórico-transitória, e sua universalidade, dimensão histórico-ontológica. O universal não é perceptível imediatamente no relato do acontecimento, apenas a sua manifestação fenomênica.

Segundo Genro Filho, as generalidades e os adjetivos na notícia obscurecem a compreensão do fato singular. Essa compreensão não constitui novidade no jornalismo das últimas décadas. Quando se noticiou como o ex-presidente Collor recebeu em 1992 a informação do seu impedimento pelo Congresso Nacional, os

jornalistas não escreveram que ele ficou nervoso, categoria do particular, mas sim que, gritando palavrões, quebrou os móveis de seu gabinete, fato singular.

Somente a partir da dissertação de mestrado de Adelmo Genro Filho, *O segredo da pirâmide*, posteriormente publicada em livro, temos no Brasil uma reflexão marxiana consistente sobre a natureza do jornalismo como forma de conhecimento. O autor afirma que a não percepção das dimensões de particularidade e universalidade dos fatos faz com que a singularidade seja reificada na prática cotidiana dos jornalistas, que se limitam a aplicar a receita técnica aprendida empiricamente. A realidade é reportada como um ajuntamento de fenômenos, sem nexos históricos e dialéticos.

Portanto, a singularidade, como fenômeno único e irrepitível, só tem sentido no contexto de suas conexões, só pode ser apreendida em uma particularidade, sem, contudo, dissolver-se nela. Segundo Karel Kosik, um dos autores que fundamentam a teoria de Genro Filho, os fatos isolados são abstrações que adquirem concreticidade quando relacionados ao seu todo, sendo necessário:

[...] descobrir por trás dos produtos e das criações a atividade e operosidade produtiva, de encontrar “a autêntica realidade” do homem concreto por trás da realidade reificada da cultura dominante, de desvendar o autêntico objeto histórico sob as estratificações das convenções fixadas. (KOSIK, 1976, p. 25).

A própria estrutura do *lead* e o sensacionalismo impedem que o jornalismo alcance o universal. O jornalista, no seu trabalho, parte da percepção sensível, da sensação. Mas quando exacerba a singularidade do fato ou acontecimento cai no sensacionalismo, o que reforça preconceitos e estereótipos sociais além de obstaculizar a compreensão das dimensões particulares dos fenômenos. Portanto, o sensacionalismo é sempre reacionário, mesmo que tenha conteúdo progressista.

O jornalismo sensacionalista é predominantemente indicial, no sentido peirceano, exacerbando a dimensão singular do fato.

O jornal sensacionalista, por exemplo, singulariza os fatos ao extremo [...] A singularidade extrema pressupõe e reforça as categorias do próprio senso comum, quer dizer a predominância da ideologia burguesa [...] na singularização extrema, isto é, no sensacionalismo, ocorre uma distorção do concreto através dos seus aspectos sensíveis no contexto da percepção e da apropriação subjetiva. A sensação assume um papel destacado na reprodução da realidade e o fundamento histórico e dialético do fenômeno,

ao invés de ser sugerido, é diluído na superfície do sensível. (GENRO FILHO, p. 197).

Genro Filho (1987) considera que a criação do *lead* foi um avanço no tratamento da informação jornalística, já que sintetiza a singularidade do fato. De acordo com a concepção da pirâmide invertida, sua colocação deve ser posta no topo, no início da notícia, mas nada impede que o *lead* esteja no meio ou no final da notícia. Sua aplicação mecânica tolhe a criatividade e a iniciativa dos repórteres.

Do ponto de vista meramente descritivo, o *lead*, enquanto apreensão sintética da singularidade ou núcleo singular da informação, encarna realmente o momento jornalístico mais importante. Não obstante, sob o ângulo epistemológico – que é o fundamental – a pirâmide invertida deve ser revertida, quer dizer, recolocada com os pés na terra. Nesse sentido, a notícia caminha não do mais importante para o menos importante (ou vice-versa), mas do singular para o particular, do cume para a base. (GENRO FILHO, 2012, p. 191).

Genro Filho rejeita a maioria das críticas feitas à ideologia da objetividade da notícia e ressalta o caráter objetivo dos fatos jornalísticos, que existem independentemente dos sujeitos que os reportam. Ele explicita as cinco premissas materialistas da construção dos fatos jornalístico no fluxo temporal objetivo da realidade;

a) A realidade objetiva para a ciência moderna é indeterminada e o universo é probabilístico como também o é a sociedade. Ela é composta de sujeitos em “processo de autocriação consciente, isto é, o reino da liberdade”. (GENRO FILHO, 1987, p. 187). A sociedade é uma totalidade concreta, construída mediante a transformação das possibilidades em realidade pelo trabalho.

b) O conhecimento está em construção constantemente, já que a realidade está em processo de autoprodução permanente e só pode ser conhecida parcialmente.

c) Quando se trata da realidade histórico-social, os sujeitos agem sobre ela e “participam conscientemente na indeterminação objetiva do universo, à medida mesmo que podem determiná-los subjetivamente”. (GENRO FILHO, 1987, p. 187).

d) O sujeito constrói o objeto e é, ao mesmo tempo, construído por ele. Constrói o mundo e o transforma na medida em que se autodetermina no exercício de sua liberdade.

e) O fato jornalístico é um recorte, de certa forma arbitrário, no fluxo temporal contínuo em que está inserido. Assim sendo, os fatos são resultados de uma escolha que “está delimitada pela matéria objetiva, ou seja, por uma substância histórica e socialmente constituída [...]” (GENRO FILHO, 1987, p. 188).

Para Sodré (2012,), o acontecimento é determinado por uma “marcação” e uma “pontuação rítmica” na estrutura narrativa. O acontecimento jornalístico é o fato marcado por critérios de noticiabilidade que garantem “valor” como categorias de organização e controle. O discurso do acontecimento está também determinado pela pontuação rítmica do tempo, pois constrói narrativamente as mutações no fluxo temporal do cotidiano.

Segundo Roman Jakobson citado por Sodré (2012, p. 74-75), “a distinção mais primitiva e mais importante na linguagem ocorre entre o *marcado* e o *não marcado*”, ou seja, o polo do contraste é marcado quando se constitui num termo mais complexo (fortemente determinado) em relação ao polo indeterminado (não marcado). O termo marcado é definido em relação ao não marcado, como mulher em relação a homem (que tanto pode significar ser humano em geral ou ser humano masculino). No interior de uma cultura, um fenômeno determinado tem carga simbólica mais forte do que um fenômeno não determinado.

Assim, o que chamamos de acontecimento jornalístico é um fato marcado, portanto, mais determinado para o sistema da informação pública do que outros existentes, tidos como não marcados para a formação de um conhecimento sobre a cotidianidade urbana. (SODRÉ, 2012, p. 75).

A marcação estabelece se um fato deve ser noticiado de acordo com certos padrões definidos como valores-notícia na comunidade interpretativa dos jornalistas, fixando, portanto, sua noticiabilidade. Esses critérios de noticiabilidade determinam categorias de organização dos vários fluxos econômicos, sociais, políticos, culturais etc. Os fatos são marcados como noticiáveis, quando neles se encontram índices de valores-notícia, que são segundo Sodré (2012): a novidade, a imprevisibilidade, o peso social, proximidade geográfica do fato, a hierarquia social dos personagens implicados, a quantidade de pessoas e lugares envolvidos, o provável impacto sobre o público leitor e as perspectivas de evolução do acontecimento.

O acontecimento (fato marcado) pode ser destacado de um fundo de continuidade (não marcado), fluxo esse que pode ser modificado pelo próprio

acontecimento. Os fatos não marcados de acordo com os valores-notícia mais ou menos consensuais da grande mídia, podem ser noticiados em outros meios que trabalham com outros critérios de marcação.

Para Lage (2001), a realidade é múltipla e simultânea e a língua, linear e sequencial, e para a narrativa jornalística é necessário selecionar e ordenar as informações.

Para a construção de um texto, portanto, é necessário selecionar dados e ainda ordená-los, o que envolve a consideração de *importância* ou *interesse*. [...] No campo das avaliações empíricas, alguns itens são consideráveis: a proximidade, a atualidade, a identificação, a intensidade, o ineditismo, a oportunidade. (LAGE, 2001, p. 92-93).

Esses itens podem ser assim descritos: a) *proximidade*: interesse do leitor pelo que está mais próximo dele, embora essa proximidade não seja necessariamente geográfica; b) *atualidade*: o leitor se interessa pelo novo, o que está mais próximo no tempo. Mas o novo pode ser uma ocorrência do passado distante, ainda não conhecida; c) *identificação social*: a identificação do leitor ocorre por contiguidade, de baixo para cima na pirâmide social. Mas o que pode provocar a identificação não é necessariamente uma situação real na hierarquia social, mas projeções idealizadas; d) *identificação humana*: o leitor tem mais interesse pelas informações sobre a vida de famosos com os quais se identifica; e) *intensidade*: entre dois acontecimentos similares, o leitor se interessa pelo que envolve maior número de pessoas; f) *ineditismo*: o que desperta mais o interesse do leitor é o acontecimento improvável para ele.

Como dito, o discurso do acontecimento caracteriza-se também pela pontuação rítmica do tempo. O tempo para Aristóteles (e para outros pensadores que trataram desse tema como Bergson, Husserl e Heidegger) é composto pelo que já foi (passado) e pelo que será (futuro). Ele concebia o tempo como um ser em potência constantemente passando a ato. Mas essa concepção corrente de tempo, passagem de um antes para um depois, somente se dissemina a partir da Modernidade.

Para Sodré (2012, p. 80), o fluxo temporal dos fatos cotidianos não ocorre naturalmente, mas é construído na consciência das pessoas pela sensação ou percepção das passagens e das interrupções da experiência cotidiana. Na Antiguidade, não existia a concepção de tempo que temos hoje, e sim ciclos naturais

como os dias, as estações do ano, fases repetitivas da vida animal. O tempo começa a fazer diferença após o Renascimento quando passou a ser entendido como duração e medido independentemente dos ciclos. “Só que na dinâmica da sociedade moderna o jogo rítmico coletivo diz respeito à entrada na temporalidade de uma memória histórica do cotidiano, sem profundidade e sem comunhão, entregue a fatos parciais, divididos e fragmentários.” (SODRÉ, 2005, p. 99).

Esse fluxo temporal, que se manifesta no cotidiano de modo disperso ou caótico, é ordenado pelo discurso midiático. A pontuação rítmica dos acontecimentos possibilita a sua fixação num presente contínuo. Assim, os acontecimentos não podem ser compreendidos, como em muitos autores, como descontinuidades, pois o que eles marcam é mais que rupturas; mas sim a pontuação de um rítmico na temporalidade cotidiana. Também os acontecimentos previsíveis ocupam muito espaço nos noticiários. “Todo e qualquer fato tornado acontecimento pelo jornalismo implica uma pontuação rítmica, pouco importando se o acontecimento se deu no passado ou no presente contínuo.” (SODRÉ, 2005, p. 8).

Desde a modernidade, o acontecimento se torna atual mediante o artifício narrativo da presentificação do passado e do futuro, com o uso do verbo no presente do indicativo e da pontuação rítmica. Para esse autor, trata-se do presenteísmo, que consiste no consumo exacerbado do instante.

O acontecimento, que movimenta a vida da sociedade moderna, é assim o aspecto temporal do fato social. Inscrito na atualidade por meio de um artifício narrativo que o temporaliza à maneira de um gerúndio (o tempo do “está sendo”, ele se “presentifica”, ou seja, o passado e o futuro são sentidos como aqui e agora). (SODRÉ, 2012, p. 87).

Para Peter Burke, da corrente da Nova História, “nossas mentes não refletem diretamente a realidade. Só percebemos o mundo através de uma estrutura de convenções, esquemas e estereótipos”. (BURKE, 1992, p. 14). O jornalista norte americano Walter Lippmann (2010), similarmente, afirma que as representações da realidade social são preconceções construídas, que nos orientam e condicionam quando temos de trabalhar com informações complexas. Dentre essas representações estão os estereótipos, opiniões preconcebidas sobre o mundo exterior, que condicionam a nossa percepção da realidade, na memorização, na recuperação e no uso das informações.

[...] um relato é o produto conjunto do conhecedor, do conhecido no qual o papel do observador é sempre seletivo e geralmente criativo [...] Os tipos aceitos, os padrões correntes, as versões padronizadas, interceptam a informação rumo à consciência [...] Na maior parte das vezes, não vemos primeiro para depois definir, mas primeiro definimos para depois vermos. (LIPPMAN, 2010, p. 150-151)

Também de acordo com a Semiótica de Peirce (2010), o signo (em nosso caso o discurso jornalístico) como a verdade completa do objeto (fato) é uma impossibilidade. Se o signo representa algo, ele é determinado por aquilo que ele representa. Mas ele representa sempre parcial e imperfeitamente o seu objeto. O signo é uma forma de mediação entre o objeto, por ele representado, e o interpretante, o efeito de sentido que ele produz. O interpretante é também mediação entre o signo e outro signo futuro.

A capacidade do signo de representar é parcial, precária, provisória. Ele não é um espelho do objeto. O objeto tem uma parte revelada pelo signo, mas conserva uma parte opaca e o próprio signo, além de representar o objeto, tem também a sua materialidade (sua opacidade) que pode não ter nada a ver com o objeto. O signo produz um terceiro, o interpretante que “ao se referir ao objeto do signo, refere-se segundo o *modus* de referência do signo, quer dizer, mantendo essa opacidade.” (PINTO, 1994, p. 13).

Segundo Peirce, nenhum signo, por si mesmo, pode ser absolutamente preciso, visto que a relação do signo com o seu objeto (aquilo que o signo representa) é uma fonte de indefinição na extensão ou aplicabilidade do signo e a relação do signo com o interpretante (o efeito que o signo produz na mente que o interpreta) é uma fonte de indefinição na profundidade (poder conotativo) do signo. Um signo é absolutamente geral na medida em que deixa para o intérprete o direito de completar a determinação por si mesmo. (SANTAELLA, 1992, p. 50).

Para Peirce, a semiose, ação dos signos, tende para a verdade teleologicamente. A verdade é uma possibilidade sempre no futuro e determina sua busca no presente. Ela seria a coincidência perfeita entre o signo, o objeto e o interpretante: o interpretante final (causa final em Aristóteles). Mas se o signo nunca representa perfeitamente o objeto e o interpretante, efeito de sentido, não é determinístico, pois depende do estoque simbólico do receptor, nós teríamos várias verdades, pois a verdade verdadeira, o interpretante final, é inatingível.

Fato significa “feito” e deriva do latim *factum*, que é participio passado de *facere*, referindo-se, portanto, a acontecimentos que já ocorreram. Notícia é uma

proposição que representa o fato em alguns de seus aspectos captados pelo sujeito que o produz, ficando clara a impossibilidade da reprodução discursiva de toda a sua complexidade. Portanto, parte do fato permanecerá na opacidade e não se manifestará na notícia.

O fato corresponde a uma experiência sensível da realidade, ponto de referência para o conhecimento jornalístico. Dessa forma, de acordo com Sodré, o jornalismo é uma forma de conhecimento mediante a singularização do fato. O acontecimento é representação social do fato, uma “referência apropriada por uma sequência de enunciados cronologicamente ordenados” (SODRÉ, 2012, p. 27), ou seja, a notícia.

Genro Filho (1987) reconhece que há uma ideologia por trás da objetividade jornalística, de fundo positivista, que tem o pressuposto de que a realidade é compostos de fatos prontos e acabados. Entretanto, ressalta que a “‘ideologia da objetividade’ do jornalismo moderno esconde, ao mesmo tempo em que indica, uma nova modalidade social do conhecimento, historicamente ligado ao desenvolvimento do capitalismo e dotado de potencialidade que o ultrapassam.” (GENRO FILHO, 1987, p. 188).

Somente o aparecimento histórico do jornalismo implica uma modalidade de conhecimento social que, a partir de um movimento lógico oposto ao movimento que anima a ciência, constrói-se deliberada e conscientemente na direção do singular. Como ponto de cristalização que recolhe os movimentos, para si convergentes, da particularidade e da universalidade (GENRO FILHO, 1987, p.160).

Genro Filho ressalta que a particularidade tem mais espaço na reportagem do que na notícia, pois é onde tem o papel de contexto de significação do singular. A significação da particularidade tem o mesmo peso que a singularidade do fenômeno e dos fatos correlatos.

Essa significação autônoma pode ser teórico-científica, informativa ou estética. Teórico-científica, quando utiliza técnicas e categorias das ciências, como numa reportagem sobre a epidemia de dengue; informativa, quando contextualiza as notícias já conhecidas, agregando mais informações para sua compreensão como no caso das revistas semanais; e estética, no caso das reportagens literárias, que são narrativas construídas com recursos dos discursos ficcionais.

Esse autor considera o Novo Jornalismo norte-americano uma forma criativa de fazer a reportagem estética, e com base em Lukács, afirma que o jornalismo literário é um gênero em que o singular se transforma numa particularidade autônoma.

2.3 Reportagem e estética

Embora Lukács, como ficará claro no Capítulo 3, não trate diretamente do jornalismo, é possível estabelecer uma relação entre as principais categorias de sua estética e o jornalismo. Nos autores aqui trabalhados há consenso de que a boa reportagem literária é uma obra de arte. Luiz Gonzaga Motta, por exemplo, ao tratar da narrativa jornalística afirma:

[...] os efeitos de sentido estético estão já na própria composição da intriga (a diegese) e são reforçados pelas marcas neste rumo deixadas em toda a linguagem e nos conteúdos das narrativas. [...] A linguagem narrativa é por natureza dramática e sua retórica é tão ampla e rica quanto à arte em geral. (MOTTA, 2013, p. 203).

Outra categoria que se relaciona com a reportagem é a da vida cotidiana, em que a superficialidade extensiva do cotidiano, resultado da heterogeneidade e da imediaticidade, faz com que os indivíduos percebam sua realidade como um agregado de fenômenos dispersos. As várias manifestações subjetivas, as emoções, os sentidos humanos são expressas de forma reificada e fragmentada. Por outro lado, A vida cotidiana é o ponto de partida e de chegada das objetivações superiores, que promovem a sua humanização e enriquecimento constante, com a conseqüente superação de seus limites habituais. A reportagem literária de qualidade artística é uma dessas objetivações superiores.

Para o esteta húngaro, o artista com a sua própria subjetividade apreende o real antropomorficamente e cria universos narrativos autônomos, produzindo uma obra mimética sensível e evocativa endereçada à subjetividade do seu fruidor, ordenando as coisas de seu mundo e adensando suas dimensões essenciais, mas preservando as dimensões fenomênicas. Essa é sua concepção de realismo, pois, para ele, toda grande arte é realista. A arte realista rompe com o fetichismo pelo caráter humanizador, produzindo o conhecimento de forma sensível e, penetrando nos meandros e interstícios do real, revela sua universalidade.

Categoria também pertinente para compreensão da natureza e da função social da reportagem literária é a catarse. A homogeneidade concentrada da narrativa artística retira o homem de sua vida prática, deixando em suspenso seus interesses imediatos, propiciando a experiência de uma fruição purificada, evocativa de sentidos humanos profundos, resultado do trabalho de todo autêntico artista.

[A narrativa] gera nos receptores inúmeros efeitos poéticos e simbólicos. Esses efeitos catárticos suscitam estados de espírito diversos: surpresa, espanto, perplexidade, medo, compaixão, riso, deboche, ironia, etc. Eles promovem a identificação do leitor com o narrado, humanizam os fatos brutos, e possibilitam a sua compreensão como dramas e tragédias humanas. (MOTTA, 2013, p. 203).

Como resultado catártico, ela propicia aos homens a elevação de sua autoconsciência. O homem, preso à aparência fenomênica, vive num mundo heterogêneo e descontínuo, não estabelecendo nexos entre os fenômenos. A arte cria um mundo homogêneo, sem as “impurezas” e heterogeneidades características da vida cotidiana. O efeito catártico da arte leva, segundo, o filósofo húngaro, à humanização. Para Antonio Candido (2004), a humanização é:

[...] o processo que confirma no homem aqueles traços que refutamos essenciais, como o exercício da reflexão, a aquisição do saber, a boa disposição para com o próximo, o afinamento das emoções, a capacidade de penetrar nos problemas da vida, o senso de beleza, a percepção da complexidade do mundo e dos seres, o cultivo do humor. A literatura desenvolve em nós a quota de humanidade na medida em que nos torna mais compreensivos e abertos para a natureza, a sociedade, o semelhante. (CANDIDO, 2004, p. 180).

A categoria de mimese na perspectiva lukacsiana é pertinente para a compreensão das reportagens literárias, pois a arte é mimese, mas imitação que reproduz a estrutura desses casos limites. “O jornalismo é uma atividade mimética: representa a vida, as ações dos homens, dos bons e maus homens, relata os dramas, as tragédias, as sagas e as epopeias contemporâneas.” (BRAGA, 2013, p. 205). A arte, mediante conflitos individuais, revela os grandes dramas da história dos homens, dramas que aparecem fragmentados na vida cotidiana de sua maioria. De acordo com Motta (2013, p. 204), “os conflitos que a intriga e as ações das personagens são manifestações de superfície de outros conflitos ainda mais profundos [...]”

Também as categorias de singular, particular e universal são relevantes para compreensão de como as reportagens literárias constroem o particular como mediação entre o singular e o universal nas narrativas sobre os acontecimentos, já eles nunca ocorrem de forma isolada. Para Lukács (1966), como veremos mais detalhadamente no capítulo 4 desta dissertação, essas categorias são ontológicas, intrínsecas à realidade, e se manifestam no pensamento como categorias gnosiológicas.

3 JORNALISMO LITERÁRIO

Este capítulo inicia-se com uma discussão com vários autores sobre a distinção entre notícia e reportagem e relata as experiências de reportagens impressas que consolidaram o gênero no Brasil. Em seguida, são apresentadas as interfaces da reportagem com a literatura e a etnografia na perspectiva de Candice Vidal e Souza (2010) e a potencialidade ética e moral do caráter *bastardo* da reportagem de narrar as vidas anônimas.

A especificidade da reportagem literária é trabalhada a partir de autores brasileiros como Muniz Sodré (2012), Gustavo Castro (2010) e Carlos Antônio Alves dos Reis (1995). Todos concordam que essa narrativa jornalística possibilita um tratamento mais profundo do acontecimento com a utilização de recursos estilísticos originados na ficção.

O Novo Jornalismo, uma importante modalidade de jornalismo literário surgida na década de 1960 nos Estados Unidos, é tratado na perspectiva de dois de seus expoentes: Tom Wolfe (2005) e Gay Talese (2004). Essa experiência narrativa teve como pano de fundo uma conjuntura efervescente naquele país, com acontecimentos que repercutem até hoje como a contracultura, a liberação sexual, o movimento feminista e as manifestações pacifistas contra a invasão militar americana no Vietnã.

As estratégias sensíveis nas reportagens literárias são estudadas a partir do pensamento de Muniz Sodré (2006) e Marcelo Bulhões (2007). Os autores consideram essas estratégias como recursos propriamente estéticos, que tornam as narrativas mais densas e sedutoras. Ao final, recuperam-se duas reflexões clássicas de Antônio Olinto (1954) e Alceu Amoroso Lima (1958) da década de 1950 sobre a relação entre o jornalismo e a literatura.

3.1 Ao redor da reportagem

A aceleração da circulação de informações nos meios digitais, a redução de espaço nos jornais de referência e o modelo de jornalismo objetivo predominante provocaram a sensação de que a grande reportagem havia sido banida. No entanto, ainda existe a produção de reportagens mais elaboradas, principalmente em revistas, sites de notícia e livros. “Jornalismo literário”, “literatura de não ficção”,

“literatura de realidade”, “novo jornalismo” e “livro-reportagem” são algumas das expressões utilizadas, em diferentes contextos, para designar essa forma híbrida entre fato e ficção.

Normalmente, a notícia, como vimos, é um relato objetivo, factual e que condensa o máximo de informações em um espaço; tempo restrito. Já a reportagem se diferencia da notícia não apenas pelo tamanho da narrativa, mas principalmente pelo aprofundamento das informações sobre o acontecimento e sua contextualização, resultado de apuração mais acurada.

No entanto, a distinção teórica entre notícia e reportagem não é consensual nos autores brasileiros que produziram reflexões sobre o jornalismo. José Marques de Melo (1995) e Oswaldo Coimbra (1990) não concebem a notícia e a reportagem como gêneros distintos. Em contrapartida, Nilson Lage (2001) e Muniz Sodré com Maria Helena Ferrari (1986) entendem que a reportagem constitui-se em gênero jornalístico autônomo com as seguintes características:

[...] a) predominância da forma narrativa; b) humanização do relato; c) texto de natureza impressionista; d) objetividade dos fatos narrados. [A forma narrativa é a característica básica, pois] será sempre necessário que a narrativa (ainda que de forma variada) esteja presente numa reportagem. Ou não será reportagem. (SODRÉ; FERRARI, 1986, p. 15).

Para Juarez Bahia (1990), a reportagem não somente constitui-se em gênero próprio, como está em primeiro lugar na atividade jornalística. A passagem qualitativa da notícia para a reportagem se dá quando o acontecimento exige mais que uma simples notificação e demanda aprofundamento dos detalhes e identificação das causas e consequências para produção de narrativa em um patamar superior. Ele justifica a diferenciação entre notícia e reportagem:

Enquanto a notícia nos diz no mesmo dia ou no dia seguinte se o acontecimento entrou para a história, a reportagem nos mostra como é que isso se deu. Tomada como método de registro, a notícia se esgota no anúncio; a reportagem, porém, só se esgota no desdobramento, na pormenorização, no amplo relato dos fatos. (BAHIA, 1990, p. 49-50).

Cremilda Medina citada por Lima (2004, p. 20) faz essa distinção afirmando que a notícia está presa ao aqui e ao agora do acontecimento, sendo que a reportagem “determina o sentido desse aqui num circuito mais amplo, reconstitui o já no antes e no depois, deixa os limites do acontecer para um estar acontecendo atemporal ou menos presente”.

A grande reportagem, segundo Edvaldo Pereira Lima (2004), possibilita melhor compreensão do acontecimento mediante sua verticalização no espaço e no tempo, conseguindo nos melhores casos qualidade de “leitura ampliada do real”.

[...] a reportagem, como gênero, pressupõe o exame do estilo com que o jornalista articula sua mensagem. Significa também um certo grau de extensão e/ou aprofundamento do relato, quando comparado à notícia, e ganha a classificação de grande-reportagem quando o aprofundamento é extensivo e intensivo, na busca do entendimento mais amplo possível da questão em exame. (LIMA, 2004, p. 24).

Candice Vidal e Souza (2010, p. 27) afirma que os marcos temporais mais importantes na trajetória da reportagem no Brasil, segundo os próprios jornalistas, são “as duas primeiras décadas do século XX, a década de 1950, finais da década de 1960, a década de 1980 e começo da década de 1990”.

No início do século XX, João do Rio, cognome de Paulo Barreto, introduziu no jornalismo brasileiro a prática da cobertura direta, mas, segundo Cremilda Medina (1988), em relação à linguagem, o texto dele ainda tinha resquícios literários como o uso demasiado de metáforas, adjetivos e sinais de exclamação.

“Nas primeiras décadas de nossa imprensa, o jornal foi de fato o meio privilegiado para a expressão literária. O jornalista e o escritor eram uma só figura social.” (SOUZA, 2010, p. 50). As personalidades, obras e polêmicas do mundo literário eram o principal conteúdo dos grandes jornais. A afirmação do jornalismo como atividade autônoma começa início do século XX e se completa com as reformas empreendidas na sua segunda metade.

Representativo da reportagem subsumida pela literatura é o repórter David Nasser da revista *O Cruzeiro* que, juntamente com o fotógrafo Jean Manzon, se popularizou com a produção de grandes narrativas jornalísticas nas décadas de 1940 e 1950 no país e no exterior. Segundo Souza (2010, p. 72), ele mesmo que se auto-intitulava de “ficionista da reportagem”, que procurava “romancear a verdade”, fazia ficção em suas reportagens, valorizando mais a verossimilhança que a verdade. Na época, muitos jornalistas trabalhavam com a mesma concepção.

As reformas empreendidas a partir da década de 50 iniciaram a modernização da imprensa brasileira introduzindo o modelo de jornalismo objetivo em luta aberta contra esse tipo de jornalismo literário representado por David Nasser.

A situação que o concurso [Prêmio Esso] de 1955 revela é de hegemonia da reportagem estilo David Nasser, mas já com indícios de sua substituição por uma forma jornalística mais pura de contar uma história e de enquadrar fotograficamente a realidade observada, anunciada na valorização pública que grandes nomes da edição, da reportagem e da renovação estilística fizeram desse modelo, até então subjugado. (SOUZA, 2010, p. 198).

A implantação de padrões modernos de redação nos jornais implicou uma luta empreendida, principalmente a partir da década de 1950, contra sobrevivência de formas literárias consideradas arcaicas no jornalismo informativo, como o nariz de cera e os comentários do repórter com adjetivações valorativas. O *Diário Carioca* e o *Jornal do Brasil* se modernizam com reformulações gráficas, introdução do lide e da pirâmide invertida e as primeiras normalizações para redação. O uso de figuras de linguagem como metáfora, hipérbole e ironia foi proibido ou restringido. No *Jornal do Brasil*, Odilo Costa Filho faz uma inversão nas hierarquias de poder, com o predomínio do noticiário sobre o anúncio e da redação sobre as oficinas. Essas mudanças não ocorreram sem reações dos jornalistas mais antigos nas duas redações. (SOUZA, 2010).

Começava a nova imprensa. Primeiro, foi só o Diário Carioca; pouco depois, os outros, por imitação, o acompanharam. Rapidamente, os nossos jornais foram atacados de uma doença grave: — a objetividade. Daí para o “idiota da objetividade” seria um passo. [...] O Diário Carioca não pingou uma lágrima sobre o corpo de Getúlio. Era a monstruosa e alienada objetividade. (BUARQUE, 1968).

“Idiotas da objetividade” é uma expressão cunhada por Nelson Rodrigues no seu livro “A cabra vadia: novas confissões” para denominar os jornalistas que seguiam o modelo do Diário Carioca.

Na década de 1960, temos duas experiências marcantes e inovadoras no campo da reportagem: revista *Realidade* e *Jornal da Tarde*. *Realidade* foi primeira revista de informação da Editora Abril, lançada em 1966 com periodicidade mensal e durou até 1973. Em 1965, foi lançado o número piloto da revista com 5.000 exemplares e em fevereiro de 1967, depois de um ano de circulação regular, já alcançava a vendagem de 500.000 exemplares. Foi uma experiência ímpar em relação às revistas brasileiras de maior tiragem, *O Cruzeiro*, *Manchete* e *Fatos e Fotos*. *Realidade* surge em uma época muito agitada em que a juventude se destacou como protagonista na contracultura, na liberação dos costumes, em manifestações políticas no Brasil e no mundo.

Sua fase mais marcante na reportagem brasileira vai de seu lançamento até 1968, ano em que foi editado o Ato Institucional nº 5, que vai afetar, dentre outras áreas, toda imprensa, inclusive com algumas publicações sofrendo censura prévia. Nesse período de três anos, *Realidade* realizou uma das experiências mais inovadoras no jornalismo brasileiro e contribuiu decisivamente para sua renovação. Dentre seus principais repórteres destacaram-se José Hamilton Ribeiro, José Louzeiro e João Antônio.

Durante esse primeiro período, a revista introduziu de forma sistemática o jornalismo literário no Brasil, inspirado no Novo Jornalismo norte-americano, modelo que será abordado neste capítulo. Cremilda Medina (1998, p. 134) explica a natureza das reportagens da *Realidade*: “A narração torna-se indispensável: do relato direto, descritivo, numa estrutura hierárquica quase sempre padrão, por causa da concisão da notícia, a elaboração da reportagem precisa de técnica de narrar”.

Em janeiro de 1966, o grupo do jornal *Estado de S. Paulo* lança o vespertino *Jornal da Tarde*, focado na cobertura da cidade de São Paulo. Suas principais características eram o texto literário interpretativo, a criatividade e a nova linguagem gráfica, uma verdadeira revolução em relação ao visual dos demais jornais da época. Na década seguinte, com o agravamento da ditadura, o jornal passou a ter censura prévia e, no lugar das matérias cortadas, publicava receitas culinárias inviáveis. No dia 31 de outubro de 2012, circulou sua última edição.

O *Jornal da Tarde* foi concebido pelo jornalista Mino Carta, auxiliado por Murilo Felisberto. Ele substituiu a *Edição de Esportes* que lhe serviu de laboratório. Foi o primeiro jornal latino-americano a cobrir com destaque os acontecimentos ligados à causa ecológica, o que lhe valeu o reconhecimento formal da Comissão da ONU para o Meio-Ambiente e Desenvolvimento. Pela sua redação passaram jornalistas como Ivan Ângelo, Luiz Nassif, Fernando Morais, William Waack, Percival de Souza, dentre outros.

Ao considerar esses dois períodos reformistas [décadas 1950/1960 e 1980/1990], temos então duas fases reputadas como divisores na história do jornalismo brasileiro: na forma como se concebe e se realiza o trabalho jornalístico, na definição do tipo de habilidades e competências necessárias ao jornalista. (SOUZA, 2010, p. 50).

Nas interfaces com a literatura, Souza (2010) identifica dois momentos distintos da reportagem: um de ruptura e outro de reencontro. O reencontro é

qualitativamente distinto daquele que predominou no jornalismo brasileiro de finais do século XIX até a década de 50 do século XX. A possibilidade, hoje amplamente aceita, é o uso de recursos narrativos da ficção na reportagem, mas mantendo o rigor da apuração e a fidelidade aos fatos, como ficará mais claro nas reportagens analisadas no Capítulo 5.

Quanto à questão da ruptura entre a reportagem e a literatura, a pesquisadora Nicoli Glória De Tassis Guedes (2012) tem interpretação que não contradiz a de Souza, mas a complementa. Ela considera que o movimento literário Realismo/Naturalismo preparou o terreno durante décadas para tratamento objetivo das questões sociais nas reportagens jornalísticas. Foram os literatos que, ao rejeitar o gosto ornamental e o beletrismo do romantismo, legaram ao jornalismo a estética literária com a sobriedade de palavras e a primazia da informação extraída da realidade concreta “muito antes que os lides, sublides e pirâmides invertidas fossem copiados do modelo americano”. (GUEDES, 2012, p. 11).

No contexto atual, defendemos que a prática da grande reportagem se aproxima da tradição das narrativas realistas/naturalistas por apresentar diversas estratégias e recursos semelhantes, tais como, a construção do efeito de real (a verossimilhança, o detalhamento dos fatos e a descrição minuciosa) e a proposta de desvendar os problemas nacionais (diálogo com questões sociais, a busca da verdade e construção identitária) [...]. (GUEDES, 2012, p. 11).

Gomes (2012) defende a tese de que os modos narrativos e estéticos do Realismo e da Reportagem são análogos, se vistos a partir das características da narrativa realista listadas por Afrânio Coutinho:

1. O Realismo busca uma abordagem verdadeira na narrativa e a verossimilhança no tratamento dos fatos, evitando artificialismos, exacerbação das emoções e uma perspectiva muito ordenada da vida, o que ocorre também na produção da reportagem.

2. No Realismo há construção de personagens individualizados, com suas características peculiares. O mesmo ocorre nas reportagens, onde os personagens ocupam os papéis centrais.

3. Tanto no Realismo como na Reportagem, o autor procura não interferir diretamente na narrativa, deixando personagens seguirem sua própria vida.

4. Preocupação do Realismo com as questões da vida contemporânea, do momento presente, quando os detalhes dos conflitos humanos chegam a ser reveladores de uma sociedade, de um tempo, de um ambiente ou de uma questão temática, como ocorre também na reportagem.

5. O ritmo da narrativa realista é lento, pois ela se baseia nas impressões sensíveis mais próximas do fluxo real da vida, como acontece também na construção das grandes reportagens.

Não se trata, no entanto, de uma relação de dependência, de influência (baseada na noção de poder e subjugação) ou de causa-efeito, mas de “contaminações” próprias do ofício de narrar de duas áreas de limites “porosos” e que têm compartilhado, em diversos momentos e instâncias, contextos, veículos, profissionais, fontes, recursos, métodos, temas e propostas estéticas, entre outros. (GUEDES, 2012, p. 11).

A pesquisadora conclui sua análise comparativa afirmando que modelo norte-americano de jornalismo implantado no Brasil na década de 1950 encontrou receptividade tanto por parte dos jornalistas como dos leitores, porque já havia uma prática semelhante construída no próprio jornalismo impresso brasileiro. Suspeita, assim, que a inovação narrativa do Novo Jornalismo não tenha trazido tanta novidade quando aqui chegou.

Souza (2010) afirma que a discussão sobre a interface da reportagem com a literatura sempre foi a mais relevante para a demarcação do espaço do jornalista e, principalmente, do repórter e que são raríssimos os trabalhos teóricos que façam comparações entre o trabalho do repórter e o do antropólogo.

Ela identifica uma proximidade entre a reportagem e a etnografia, pois ambas fazem parte do gênero *relato de viagem*, que consiste em testemunho de uma experiência vivida. A exemplo dos etnógrafos, os repórtes dão visibilidade a realidades sociais que seus leitores desconhecem total ou parcialmente, fazendo com que pessoas e espaços passem a existir no registro jornalístico, pois os “descrevem, nomeiam e fixam sua imagem”.

A *grande reportagem* seria o equivalente jornalístico à *descrição densa* etnográfica. Com a reportagem, o jornalista se aproxima do etnógrafo. [...] O “outro”, por quem procura o repórter, assim como a alteridade da etnografia modelar, está distante espacialmente do seu ponto de partida. Nesse caso, distância física corresponde à distância cultural. (SOUZA, 2010, p. 113).

Para o antropólogo James Clifford citado por Souza (2010), o Novo Jornalismo é um gênero “paraetnográfico”. (Como será visto, as reportagens do Novo Jornalismo captam a realidade objetiva dos acontecimentos e a subjetiva dos personagens envolvidos, contextualizando e buscando as causas mais profundas das ideias e ações).

Um exemplo dessa proximidade e distanciamento entre essas duas formas de conhecimento, é o trabalho do jornalista Lourival Sant’Anna, que foi repórter especial do *Estado de S. Paulo*. Ele fez cobertura de conflitos em várias partes do mundo, sendo que a do Afeganistão resultou no livro *Viagem ao Mundo dos Taleban*, publicado em 2002.

Um relato confiável exigiria que o antropólogo falasse a língua *pashtun*. Para o repórter brasileiro, contudo, bastou estar presente e viver entre eles alguns dias para que realizasse um trabalho admirado e reconhecidamente meritório pela imprensa nacional e internacional. [...] Ele descreve o que vê com os próprios olhos, mas não é seu objetivo conhecer a “intimidade cultural” das pessoas que encontrou. (SOUZA, 2010, p. 114).

No nosso país, a antropóloga mineira afirma que a trajetória do gênero reportagem dá sequência e inova uma tradição dos intelectuais de outros campos (literatura, cinema, artes plásticas, ciências sociais, história) de tentar conhecer e compreender o Brasil profundo, penetrando no interior e nos espaços litorâneos e urbanos desconhecidos para “descobrir a realidade nacional”. (SOUZA, 2010, p. 114).

Os repórteres vasculham o Brasil à procura de “histórias do outro”. [...] Essa alteridade será mais facilmente construída no encontro com as populações subalternas de nossa sociedade, estejam elas onde estiverem. Como propõe Igor Fuser (1996, p. 16), a reportagem é “o gênero jornalístico que dentre todos, dá mais espaço aos oprimidos. [...] a reportagem, embora também contemple os grandalhões, é por excelência o lugar dos humildes, dos anônimos, dos que só aparecem no jornal uma vez na vida.” (SOUZA, 2010, p. 112).

Souza, ao analisar as grandes reportagens da *Folha de S. Paulo* de 1974 a 1994, ressalta a matéria “Salvador vira capital da miséria e barbárie” de 27 de maio de 1991, que recebeu o chapéu (selo) “Quarto Mundo”, sob o qual aparecem várias outras até 1994, tais como: “Homem-gabiru”, “Baixa renda”, “No mar de lama”, “Vidas secas”, “Os sertões”, “Matadores de aluguel”, “Lavoura arcaica”, “Indústria da seca”, “Miséria”, “Saga nordestina”, “O Haiti é aqui”, “Índios do Morumbi”, “Acidente

no emprego”, “Brasil surreal”, “Trabalho infantil” etc. “o ‘outro’ não está nunca fora ou além de nós;[...]É a posição problemática (e incômoda) das situações identificadas pelo jornalista que deve ser objeto de desnaturalização.” (SOUZA, 2010, p.175).

A reportagem “Homem-gabiru”, publicada pela *Folha de S. Paulo* de 10 de novembro de 1991, começa contando a história do trabalhador rural Amaro João da Silva, 47, com 1,35 metro, que não cresceu em consequência da desnutrição. Os outros nordestinos na mesma situação dele são chamados de gabiru porque, como os ratos do mesmo nome, sobrevivem do que retiram do lixo.

Pude constatar que foi essa reportagem a que teve efeito mais duradouro entre todas as publicadas pelo jornal no período estudado, pois as remissões ao homem-gabiru, inclusive com a publicação de fotos, continuaram pelo menos até 1994, em assuntos os mais diversos e muitas vezes dissociados da fome e da desnutrição. (SOUZA, 2010, p. 173).

A composição da narrativa para os leitores que desconhecem essas múltiplas realidades exige o uso figuras de linguagem como analogias, metáforas e comparações para traduzir o desconhecido numa linguagem inteligível para eles. Problemas degradantes como miséria e fome, trabalho infantil e trabalho “escravo”, dentre outros, são investigados em todo o país.

Essas reportagens produzem uma cartografia da nação, compostas de narrações, fotos e recursos gráficos que propiciam aos leitores a compreensão do sentido de seu espaço e de seu tempo. Para realizar essa cartografia, o repórter ativa seu repertório que a antropóloga chama de “arquivo metafórico”, dando novo enquadramento a tratamentos e imagens já existentes em reportagens feitas anteriormente.

Os repórteres coletam fenômenos que podem parecer ao leitor pitorescos, curiosos, inusitados, extraordinários. [...] Ambos, leitor e repórter possuem o mesmo ponto de vista, fruto do pertencimento a uma zona central em relação a muitas zonas periféricas. O que se faz lá, entre aquela gente, está distante do universo de valores dos coabitantes do centro, embora possa estar geograficamente próximo. **É a distância social e cultural que produz o registro jornalístico.** (Grifo nosso). (SOUZA, 2010, p.160).

Márcio Serelle (2014) aborda, já no título de seu artigo, duas formas bastardas: a reportagem e a vida anônima. Em relação aos autores até aqui trabalhados, ele traz para debate outra questão, as dimensões éticas e morais da reportagem, seu endereçamento sensível para o “outro” e sua imediaticidade. O

autor ressalta o caráter pejorativo da denominação de bastardia (bastardos, no Brasil, também eram chamados os filhos *ilegítimos*, tidos fora do casamento, até a reforma do Código Civil de 2003), mas seu raciocínio caminha no sentido de demonstrar que, longe de o caráter híbrido da reportagem ser uma fraqueza, na verdade é a sua força. “A bastardia do gênero serviu à narração da vida anônima”. (SERELLE, 2014, p. 33).

Lionel Trilling citado por Serelle (2014, p. 31) afirmou que o romance *Anna Kariênina* foi recebida pelos leitores da época de seu lançamento de forma quase ingênua, pois, como “parte da vida” e “é assim que as coisas são”. Ao tratar da relação do romance com a vida, que denomina de “mediação refratária”, que poderíamos chamar de condensação da experiência, ela consegue revelar “aquilo que nos solda e que de outro modo não poderia ser revelado.” (SERELLE, 2014, p. 31).

Já o sensível da reportagem é de outra qualidade, pois sua imediaticidade demanda mais claramente intervenção, uma atitude prática. Quando bem-sucedida, a reportagem – ou pelo menos um certo tipo de não ficção empenhada de que falaremos aqui – não é acompanhada de “é assim que as coisas são, isso é a vida”, mas de “não é possível que as coisas sejam assim”. (SERELLE, 2014, p. 31).

O autor exemplifica sua afirmativa com a decisão de Eliane Brum, ao cobrir a epidemia da doença de Chagas na Bolívia, de fazer uma reportagem e não uma ficção como era sua intenção inicial, esperando que um dia a realidade pudesse virar ficção, ou seja, que o problema real deixasse de existir. “A reportagem, por seu caráter convocatório, pareceu à jornalista a forma mediadora mais apropriada para a circunstância.” (SERELLE, 2014, p. 32). Essa conclusão fica mais clara com a afirmação do crítico de arte Arthur Danto citado por Serelle (2014), que se alguém presencia uma injustiça, seria inútil ele escrever uma peça de teatro sobre ela.

De acordo com Serelle (2014, p. 33), a reportagem vem se consolidando numa malha de relações que pressupõe “determinados limites imaginativos” na narrativa, uma forma de leitura que articula texto e contexto e “uma função social” de intervenção. Para Gonzalez Rodríguez citado por Serelle (2014, p. 34), “a narrativa da reportagem é primordial como método de exposição e argumentação ética e moral para acessar e dar a ver as realidades humanas”. Seu endereçamento sensível para o “outro” e suas apropriações sociais e culturais ainda não foram suficientemente estudados.

A reportagem literária ou, para usarmos um termo mais amplo, o jornalismo literário vai assim além da notícia e mesmo da reportagem comum, pela imersão mais profunda no conhecimento do objeto reportado através de pesquisa com técnicas como a observação participante, entrevistas em profundidade, exame de documentos e testemunhos de terceiros e, quando possível, convivência com as pessoas envolvidas no acontecimento. Portanto, não se prende apenas à apuração dos fatos, mas utiliza outras fontes disponíveis como fazem os historiadores. Esse trabalho minucioso possibilita a construção de uma narrativa inconsútil, preenchendo as lacunas com interpolações possibilitadas pelo conjunto das informações colhidas.

Jornalismo literário é, portanto, o jornalismo contextualizado com os vários campos do conhecimento humano. É, por isso mesmo, um tipo específico do fazer jornalístico que não exclui a princípio nenhum recurso metodológico ou narrativo: diálogos, perfis, contos, cordéis, entrevistas, poesias, pingue-pongues, crônicas, matérias informativas convencionais, relatos na primeira pessoa, notinhas, cartas, ensaios, artigos, fragmentos, tudo ou quase tudo é permitido desde que se saiba usar com talento, engenho e bom senso. (CASTRO, 2005, p. 5).

Portanto, na estratégia da construção textual, esse jornalismo utiliza recursos da literatura tais como descrição detalhada das cenas, figuras de linguagem como metáforas, metonímias, sinédoque e ironia, dentre outras, e uma pontuação rítmica que prende a atenção do leitor. Outra característica da narrativa jornalística nesse tipo de reportagem é conter uma história completa e não apenas fatos fragmentados, o que é comum no texto noticioso dos jornais.

Segundo Reis (1995), os textos narrativos têm as seguintes propriedades: a exteriorização, a tendência objetiva e a sucessividade. Lage (2001) tem uma compreensão similar:

[...] textos de estrutura narrativa são aqueles que se organizam a partir de sequência de acontecimentos. Tais sequências relacionam-se entre si temporalmente – por sucessividade, simultaneidade ou antecedência. A realidade consecutiva é detalhada no interior da sequência e os lapsos e inversões ocorrem entre uma sequência e outra. (LAGE, 2001, p. 78).

Como descrito no capítulo anterior, a interface entre fato e ficção remete à própria matriz indiferenciada “news/novel” de que se bifurcou o jornalismo moderno. Desde a separação entre as séries discursivas, jornalismo e literatura têm se cruzado em diferentes contextos. Algumas obras se tornaram clássicas, como *Dez*

dias que abalaram o mundo, que o jornalista e ativista norte-americano John Reed publicou em 1920, como resultado da cobertura direta da Revolução Russa de 1917.

3.2 O modelo do Novo Jornalismo

Antes do desenvolvimento, neste capítulo, de aspectos teóricos concernentes às relações entre jornalismo e literatura, convém descrever o Novo Jornalismo como um desses momentos centrais de imbricação entre os gêneros discursivos no século XX. Esse conjunto de textos, que possui certa sistematização quanto à técnica, ainda ecoa como uma modelo para repórteres brasileiros e é bastante citado em algumas das referências teóricas desta dissertação.

Embora não seja considerado um movimento, com diretrizes e limites precisos, pode-se considerar como um de seus textos iniciais o perfil-reportagem que o jornalista norte-americano, Gay Talese, publicou na revista *Esquire*, em abril de 1966. O texto começa com a frase “Frank Sinatra está gripado”, perfil do cantor que não quis conceder-lhe entrevista. O texto foi construído a partir de depoimentos de terceiros que conviveram ou conviviam com ele.

Frank Sinatra, segurando um copo de *bourbon* numa mão e um cigarro na outra, estava num canto escuro do balcão entre duas loiras atraentes, mas já um tanto passadas, que esperavam ouvir alguma palavra dele. Mas ele não dizia nada; passara boa parte da noite calado; só que agora, naquele clube particular em Beverly Hills, parecia ainda mais distante, fitando, através da fumaça e da meia-luz, um largo salão depois do balcão, onde dezenas de jovens casais se espremiavam em volta de pequenas mesas ou dançavam no meio da pista ao som trepidante do *folk-rock* que vinha do estéreo. As duas loiras sabiam, como também sabiam os quatro amigos de Sinatra que estavam por perto, que não era uma boa ideia forçar uma conversa com ele quando ele mergulhava num silêncio soturno, uma disposição nada rara em Sinatra naquela primeira semana de novembro, um mês antes de seu quinquagésimo aniversário. (TALESE, 2004, p. 257)

Talese afirma que, para fazer essa reportagem, entrevistou mais de 100 pessoas ligadas ao cantor, preencheu mais de 200 páginas de anotações que resultaram num texto de 55 páginas. Esse perfil é ainda um dos marcos do Novo Jornalismo nos Estados Unidos. Em seu método, Talese procura observar o objeto de suas reportagens, seu comportamento e reações, bem como as dos outros envolvidos.

Tento absorver todo o cenário, o diálogo, a atmosfera, a tensão, o drama, o conflito e então escrevo tudo do ponto de vista de quem estou focalizando, revelando inclusive, sempre que possível, o que os indivíduos pensam nos momentos que descrevo. (TALESE, 2004, p. 10).

Recursos como esses podem superar algumas limitações da imprensa tradicional, na sua concepção que vimos no capítulo anterior e que não é capaz de captar a essência das coisas, pois as rotinas de cobertura conseguem apenas ler a superfície, as aparências dos acontecimentos. Para Lima (1998, p. 23), no jornalismo cotidiano das redações, “os instrumentos de mergulho e os procedimentos dos mergulhadores são intrinsecamente inadequados para perceber e captar toda a riqueza material e sutil do oceano em torno”.

Wolfe chama de bege o tom do jornalismo convencional, quando o narrador se esconde na terceira pessoa gramatical fazendo com que os leitores chorem de tédio. Em curto trecho de sua matéria *A garota do ano* sobre Baby Jane Holzer, temos a polifonia de três pontos de vista distintos: o de Baby Jane, o das pessoas que a veem e do próprio autor.

Que diabo é isso? Ela é deslumbrante de um jeito absolutamente excessivo. O cabelo espetado numa imensa coroa, uma imensa juba bronzeada em torno de um rosto estreito e dois olhos abertos – *swock* – como guarda-chuvas, o cabelo todo ondulado por cima de um casado feito de... zebra! Essas listas órfãs! Ah, que droga! Ali está ela com as amigas, parecendo uma abelha rainha para todos os brotinhos chamejantes de toda parte. (WOLFE, 2005, p. 35).

Wolfe afirma que, nas matérias que escreveu de 1963 a 1965 mudava constantemente de ponto de vista, o que levou um crítico a chamá-lo de camaleão, o que ele interpretou positivamente, mudando o sentido da crítica. Usava, segundo ele próprio, o recurso do fluxo de consciência “entrando diretamente na cabeça de um personagem, experimentando o mundo através do seu sistema nervoso central ao longo de toda uma determinada cena”. (WOLFE, 2005, p. 35).

As coisas mais importantes que se tentava em termos de técnica dependiam de uma profundidade de informação que nunca havia sido exigida no trabalho jornalístico. Só através das formas mais investigativas de reportagem era possível, na não ficção, usar cenas inteiras, diálogo extenso, ponto de vista e monólogo interior. Por fim, eu e os outros seríamos acusados de “entrar na cabeça das pessoas”... Mas exatamente! Entendi que essa era mais uma porta em que o repórter tinha de bater. (WOLFE, 2005, p. 38).

Wolfe critica também a ficção norte-americana da época com personagens soltos, sem histórias pessoais, sem pertencimento a nenhum grupo social, que desenvolvem suas vidas em locais anônimos, vivem acossados por forças que não dominam, por horrores e muitas vezes realizam proezas fantásticas. Conclui que esses recursos são típicos das narrativas míticas, fabulosas, parabólicas e lendárias.

Alguns dos neofabulistas partem direto para isso. Escrevem abertamente na forma e nos ritmos da fábula, do conto de fadas e das velhas histórias épicas. [...] O resto presta homenagem ao neofabulismo, mesmo que apenas observando convenções como Sem Origem, Sem Local Definido, Sem Diálogo e os Inexplicáveis. (WOLFE, 2005, p. 67-68).

Wolfe (2005), assim como Talese, não rompeu apenas com as limitações técnicas, mas ultrapassou as limitações do jornalismo tradicional, pois suas reportagens eram densas, detalhadas e com muito mais tempo de maturação. Tinham que fazer o que os outros repórteres faziam, mas precisavam ir além. Também não reproduziram os recursos usuais da ficção então predominante. Além da descrição objetiva, relatavam a subjetividade e as emoções dos personagens envolvidos no acontecimento reportado. Descobriram que elementos como ponto de exclamação, itálicos, mudanças abruptas (travessões) e síncopes (pontos) ajudavam a dar a ilusão não só de uma pessoa falando, mas de uma pessoa pensando.

Wolfe na mesma obra descreve os quatro recursos básicos do Jornalismo Literário que cultivava, sendo o primeiro contar a história cena a cena, mas não se limitando à sua simples narrativa do acontecimento principal, mas reportar também as cenas da vida de outras pessoas envolvidas nele. O segundo recurso consistia em reproduzir os diálogos na íntegra. O terceiro é a construção do “ponto de vista da terceira pessoa”, possibilitando ao leitor a sensação de estar vivendo o personagem. O quarto consiste no “registro dos gestos, roupas, decoração, maneiras de viajar, comer, manter a casa [...] 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. 55).

Mas a obra considerada inaugural do Novo Jornalismo por Wolfe foi o livro *A sangue frio* de Truman Capote, que começou a ser escrito a partir de uma reportagem para a revista *The New Yorker* sobre o assassinato dos quatro membros da família Clutter na cidadezinha de Holcomb, Kansas, com apenas 270 habitantes

em 1959. A família era constituída do fazendeiro Herb Clutter, sua esposa Bonnie Clutter e os dois filhos menores Kenyon e Nancy, que viviam com o casal. Eles foram amarrados e mortos com tiros de espingarda por Richard Hickock e Perry Smith, presos meses depois e enforcados em 1965.

Durante cinco anos, Capote fez a apuração do assassinato para uma série de reportagens e entrevistou os assassinos, pessoas ligadas a eles e a suas vítimas, consultou documentos oficiais, correspondências e diários íntimos. Tornou-se muito próximo de Perry Smith, principalmente, e de Richard Hickock, acompanhando-os até o enforcamento.

Capote fez uma série de reportagens até 1965 para a mesma revista que, a partir delas teve sua vendagem muito ampliada, superando todas as tiragens anteriores. No ano seguinte, as publicou em livro, chamado por ele de romance de não ficção. O livro serviu de material para vários filmes, entre eles *Capote*, com Philip Seymour Hoffman no papel do jornalista, ganhando o Oscar de melhor interpretação em 2005. Truman Capote defendeu a tese de que a não ficção poderia ser uma obra de arte assim como um romance.

3.3 Narrativas sensíveis da vida imediata

Segundo Bulhões (2007), a reportagem arte literária parte da realidade sensível para transfigurá-la em uma suprarrealidade. Ela transcende a realidade da vida contingente na sua fabulação, criando universos próprios.

A sua “verdade” reside também aí, ou seja, na capacidade de atingir uma dimensão universal e essencial da subjetividade humana, a da atividade imaginativa. [...] Nesse sentido, pode identificar aí muito de seu aspecto transgressor ou revolucionário, pois ela parece ser, por natureza, inconformada com a estreiteza da vida contingente, recusando-se a aceitar o horizonte e os limites do mundo palpável. (BULHÕES, 2007, p. 19).

Sodré (2012) afirma que o jornalismo literário é capaz de produzir uma narrativa densa, reflexiva e que, na sua apreensão da factualidade, tem grande capacidade de aprofundar o conhecimento do mundo presente. É mimético na concepção aristotélica de apreender da realidade aspectos que possibilitam a construção de um discurso semelhante ou homólogo a ela e não simples imitação.

Usar recursos consagrados na literatura para melhor realizar uma reportagem ou uma notícia não implica produzir ficção literária. Na realidade, outras práticas textuais descritivas do real-histórico valiam--se, mais ou menos nessa mesma época, de recursos ficcionais. (SODRÉ, 2012, p. 157).

Esse autor relembra que, mesmo nos tradicionais relatos de viagens, o que prevalecia não era a precisão objetiva dos fatos, mas os modos de representar de maneira densa a experiência humana vivida. Esses “modos” podem emergir como recursos estilísticos de reportagens reflexivas de elaboração mais demorada. Isso acontece quando a preocupação quantitativa, que considera que há mais conhecimento com mais dados e detalhes do acontecimento, é substituída pela dimensão sensível, tema que já havia tratado em seu livro *Estratégias Sensíveis*.

Entretanto, por outro lado, convém afirmar que a literatura não se restringe ao ficcional-fantasiado, pois muitas vezes ela procura na realidade factual a sua matéria prima. Bulhões dá como exemplo *Os Sertões*, de Euclides da Cunha, *Memórias do Cárcere*, de Graciliano Ramos, e *Baú de ossos*, *Balão cativo*, *Chão de ferro* e *Beira mar* de Pedro Nava. Todas foram reconhecidas como artes literárias não ficcionais e se tornaram clássicas.

Em seguida, Sodré trata do delineamento de um novo intelectual, sem a pretensão clássica de representar o saber universal, capaz de articular o saber técnico com a crítica. “A unidade intelectual informação/cultura se poria, assim, a serviço da escuta das vozes silenciadas na história e da compreensão do Outro, isto é, da diversidade simbólica.” (SODRÉ, 2005, p. 117). O que haveria de essencialmente crítico não é a racionalidade argumentativa, mas o que emerge de sensível nas vozes até então silenciadas.

Felipe Pena (2014) denomina o jornalismo literário de uma estrela de sete pontas, e explica o que isso significa: potencializar os recursos do jornalismo, ultrapassar os limites do jornalismo contemporâneo, proporcionar visões amplas da realidade, exercer plenamente a cidadania, romper as correntes burocráticas do lead, evitar os definidores primários e garantir perenidade e profundidade aos relatos. O jornalismo literário enriquece o relato factual com vocabulário, estrutura narrativa e aprofundamento de conteúdo próprio da literatura, propiciando ao leitor um envolvimento maior no acontecimento reportado.

O jornalismo literário rompe com os padrões do chamado jornalismo objetivo, pois não se prende aos fatos e acontecimentos da atualidade. Ele incorpora

recursos da literatura e não se prende à produção de um texto impessoal, mas, pelo contrário, incorpora a subjetividade. O repórter foge do texto padronizado. Lembremos, ainda uma vez, que Nelson Rodrigues chamava os copidesques (revisores), que padronizavam a redação das notícias e reportagens, de “idiotas da objetividade”. Diferentemente,

[...] a reportagem (literária) tenta, considerando as camadas superpostas de condicionamentos que filtram o nosso contato direto com a realidade, reproduzi-la de maneira mais completa possível. Isso é feito com uma linguagem que busca certo sentido estético. O texto da reportagem procura informar e aprofundar o tema. (LIMA, 1998, p. 11).

No Brasil, há uma vasta produção de jornalismo literário, já que, desde o século XIX, com João do Rio, pseudônimo de Paulo Barreto, muitos jornalistas são também escritores de ficção. Nesse sentido, é também produtivo revisitar alguns esforços de teorização acerca das relações entre jornalismo e literatura em nosso meio intelectual.

Em 1954, Antônio Olinto, consagrado pensador da área de Letras, lançou o livro *Jornalismo e Literatura*, em que analisa as duas modalidades de narrativas e conclui que o jornalismo faz parte do gênero literário. Em 1958, Alceu Amoroso Lima (Tristão de Athayde) publicou o ensaio “Jornalismo como gênero literário”, no mesmo sentido, defendendo o conteúdo do próprio título.

Para Olinto, o jornalismo é gênero literário, mas com característica intrínseca de ser literatura sobre pressão tanto do tempo quanto do espaço. Mas, mesmo sob pressão, o jornalismo tem as mesmas possibilidades da ficção de produzir obras de arte.

Outra característica do jornalismo, para Olinto, é fugacidade. Mas ele só é efêmero se acomodar às suas rotinas de produção e, então produzir um mau jornalismo. O importante para o jornalista como artista “é colocar, na aparente gratuidade dessas notícias, um sentido capaz de permanência, uma mensagem que consiga atingir o ponto em que todos os homens se unem, a essência humana das pessoas, onde o tempo não tem presença.” (OLINTO, 1954, p. 6).

Olinto, em meados da década de 1950, já percebia o potencial do jornalismo para ultrapassar o que há de singular nos fatos e descobrir suas dimensões particulares e universais, tese que, como vimos, três décadas depois seria desenvolvida de forma sistemática por Adelmo Genro Filho (1987).

Haveria por parte do jornal uma luta permanente para fixar realidades, tentando captar, nos acontecimentos cotidianos, sua matéria prima, algumas verdades particulares e universais da vida humana. Somente fidelidade ao que é essencial no ser humano possibilita a penetração “nesse recesso íntimo”.

[...] o jornalismo é uma transplantação, para o papel, das necessidades diárias que o homem sempre teve: de amor, de conforto, de alimento, de aplauso, de justiça. E a obra de arte sai desse mesmo bojo informe em que se plasmam os ódios, as viórias, as alegrias, os êxtases, os fracassos. (OLINTO, 1954, p. 17).

O trabalho do repórter tem como diferencial essa imersão na realidade, no que está à sua frente, no momento mesmo do acontecimento. A função de sua profissão é produzir narrativas para transmitir às outras pessoas o que viu, ouviu e sentiu. Entre o fato não vivido pelo leitor e sua percepção depois está a comunicação, que traz a realidade distante em narrativa sensível e inteligível.

Para Olinto, o jornalismo, como obra de arte, é um salto além das suas rotinas diárias. Tem de ser um trabalho criativo com a mesma possibilidade que tem a poesia de revelar “o patético, o trágico, o pungente, que os acontecimentos trazem consigo”. (OLINTO, 1954, p. 66).

Antes do jornal diário, o que cumpria essa função eram os relatos de viagem, que descreviam o desconhecido para o homem comum, satisfazendo sua curiosidade em conhecer aventuras que não fazem parte de sua vida do dia-a-dia. Outras como a já citada *Dez dias que abalaram o mundo*, de Reed, *Minha vida*, de Trotsky, *Memórias*, de Gandhi, *Chamaram-me Cassandra*, de Valdin, são, para Olinto, livros de reportagem, apesar da diversidade de mensagens e das técnicas de sua produção.

Recorrendo às categorias aristotélicas, Olinto afirma que existem a realidade em ato e a realidade em potência, sendo a primeira o objeto do jornalismo, já que a ficção pode trabalhar tanto com a realidade atual como com a potencial. “Assim é que, tal como no caso da reportagem, a obra de arte tem sempre por base a realidade, constituindo-se, a ficção, numa associação de possíveis realidades que palpitam no mundo externo, grávido de acontecimentos.” (OLINTO, 1954, p. 28).

Como literatura, no entanto, só chegarão a um futuro mais longínquo as reportagens que superarem o aspecto imediatista do jornalismo e plasmarem os acontecimentos com o golpe de verdade próprio das coisas

universais. Dentro dessa visão universal dos fatos, o jornalista percorre os caminhos do particular, penetra nos problemas de uma cidade ou de um bairro, segue os passos do repórter de rua. [...] andar assim é como descobrir o mundo, encontrar sentidos ocultos em tudo o que existe. (OLINTO, 1954, p. 25).

Alceu Amoroso Lima (1958) concorda com Olinto que o critério de efemeridade não é intrínseco ao jornalismo, pois efêmero é todo discurso escrito ou falado que não tem poder de inserção na realidade interna ou externa, visível ou invisível. O principal critério para classificar o jornalismo como literatura é a ênfase nos meios de expressão, pouco importando suas outras finalidades. O jornalismo possui permanentemente um fim que vai além do meio,

O jornalismo, por conseguinte, tem todos os elementos que lhe permitem a entrada no campo da literatura, sempre que seja uma expressão verbal com ênfase nos meios de expressão, e com todos os riscos e perigos que possa produzir nos outros gêneros seus companheiros, ou que outros nele possam produzir, quando desviados de sua natureza própria. (LIMA, 1958, p. 23-24):

As quatro características do jornalismo, segundo Lima, são: trata-se de uma arte verbal; arte verbal em prosa; prosa de apreciação; apreciação de acontecimentos. “Eis aí o quadrilátero fechado.” (LIMA, 1958. p. 42). O que estiver fora do quadrilátero não é jornalismo em sentido próprio.

O acontecimento, objeto do jornalismo que lhe garante sua identidade e autonomia, é a base da consciência jornalística. Suas marcas preliminares e específicas são: a informação, a atualidade, a objetividade e o estilo.

A) Informação: o jornalista tem de imergir nos acontecimentos e se informar para poder informar. Há uma distinção entre o medíocre e o autêntico, pois o primeiro informa por informar simplesmente e o segundo informa para formar. Informar e formar são o objetivo do trabalho jornalístico, pois a preocupação principal deve ser com o receptor. A ênfase no meio de expressão, portanto, é relativa e não absoluta, como no caso da poesia.

B) Atualidade: o jornalista vive e reproduz o presente, plano do temporal, do perecível, da morte. Viver o momento é testemunhar a densidade dramática, sua passagem, instantâneos que depois são esquecidos. Portanto, o jornalista apreende o ser em sua passagem. O jornalista capta “esse S.O.S. que as coisas, os seres, os acontecimentos lançam a cada momento”. (LIMA, 1958, p. 51).

C) Objetividade: tudo no jornalismo deriva do fato: informação, formação, atualidade e estilo, ou seja, o primado do objeto. O jornalista é pragmático, pois depende do resultado de sua interação, está ligado à singularidade do concreto. A veracidade, o realismo de sua narrativa é que lhe garante a credibilidade junto aos leitores.

D) Estilo: o estilo específico do jornalista depende do estilo do gênero jornalístico, pois “O estilo comum precede o estilo próprio”. (LIMA, 1958, p. 56). Ele é uma espécie de “documento de identidade”. Isto faz parte na característica essencial de ênfase nos meios de expressão. É preciso que a palavra expresse o fato da maneira mais adequada possível, mesmo que seu objeto não seja preciso.

[O jornalismo] apresenta o traço diferencial da literatura em face da não-literatura, quando põe ênfase no estilo, como meio de expressão, distinguindo-se pois, dentro do próprio jornalismo, em sentido lato, de tudo o que vem no jornal [...] não se confunde com qualquer outro gênero literário, distinguindo-se deles pela marca específica de ser uma apreciação em prosa dos acontecimentos. (LIMA, 1958, p. 64).

Em estudo mais recente, Ferreira (2004) examina reportagens brasileiras e norte-americanas e aponta quatro aspectos característicos das relações entre jornalismo e literatura. Primeiro, a existência de tensões reais ou potenciais sobre fato e ficção presentes nas narrativas por meio de mecanismos da ironia aos efeitos de real da literatura e as limitações das objetividades do jornalismo. Essas tensões se expressam por meio da notícia factual da atualidade e as versões subjetivas dos personagens envolvidos.

[] tais autores assumem a contradição da proposta como contradição interna da obra, postando-se nitidamente na luta pela (re)articulação da esfera pública, questionando e rompendo, em algum grau, a verossimilhança das ficções tomadas como realidade pelas verdades hegemônicas e iluminando áreas escuras e desconhecidas por meio de um trabalho sobre fragmentos do real. (FERREIRA, 2004, 405).

Essas obras, mesmo tensionadas internamente e se situando entre a verdade e a dúvida, na sua maioria estão na luta pela disputa de sentidos colocando-se no campo da contra-hegemonia, entendendo-se hegemonia na concepção gramsciana como direção cultural, política e moral da sociedade pelo bloco histórico no poder.

Segundo, o jornalismo literário reconstitui processos múltiplos de representação não autoritária das pessoas reportadas, despertando a consciência dos leitores, desidentificando-os com as ordens hegemônicas dominantes. Isso se daria pela imersão dos leitores na mente das personagens dessa narrativa realista, quando a voz do autor não se ausenta da narrativa, como ocorre na reportagem convencional.

[...] trata-se talvez em parte do mesmo problema, apenas com roupas apenas renovadas, com o qual se deparou Balzac ao fazer frente àqueles que viam a natureza *como essencialmente completa e imutável*, considerando-se os relatos mitológicos, históricos, lendários, bíblicos o *repertório definitivo da experiência humana*. (FERREIRA, 2004, 407).

Terceiro, objetivação das contradições na articulação entre a criação de novos signos “e a própria fundação-projeto de um novo mundo”:

No primeiro caso, caminha-se da refuncionalização de palavras e estruturas à criação de outras, inéditas, formas-conteúdos que estabelecem as fraturas da linguagem [...] No segundo caso, propõe-se a criação de um novo mundo em busca da igualdade, da justiça, da destruição dos poderes arbitrários, autoritários, despóticos, da liberdade, da dignidade, do prazer, da realização individual e coletiva etc. (FERREIRA, 2004, 408).

As narrativas do Novo Jornalismo trabalham temas marginais como as frustrantes experiências com drogas, as novas formas de vida comunitária e as tentativas reprimidas de transformação social. Na falta de perspectivas provocadas pelo capitalismo pós-Guerra Fria, a entrada em cena de novos modos incomuns de ser, de pensar, de dizer acabam “facilitando ou até desencadeando processos de fundação de novas identidades, de novos sujeitos desassujeitados”. (FERREIRA, 2004, 409).

O quarto item é a relação do discurso emancipador e a questão do fluxo do tempo, o diacrônico e o sincrônico nas narrativas analisadas. O primeiro diz respeito à causalidade, à relação memória/vida cotidiana.

Já o segundo, o da simultaneidade, destaca as sincronias, a dialética entre o histórico e o trans-histórico, o atemporal, o eterno, em outras palavras, a morte, o envelhecimento, a dor, a injustiça, a opressão, a exploração etc., estabelecendo relações [...] entre as vozes que nascem nas obras e outras que continuam eternamente soando no tempo, ouvidas ou não, em livros e registros diferentes ou na memória viva e remota (perdida ou recuperável). (FERREIRA, 2004, 410-411).

As narrativas constroem várias compreensões da existência, do real e do mundo, articulando-se interdiscursivamente e simultaneamente entre si e dialogando com obras e contextos históricos passados numa interação “tanto de concomitância como de causa e efeito”.

Algumas obras centrais do Novo Jornalismo, do romance-reportagem e dos livros-reportagem exploram uma das possibilidades de questionamento da ordem hegemônica. Situam-se, assim, em seu modo particular, no campo maior da disputa pela (re)construção do mundo, mesmo que, sob determinado ponto de vista, não estejam fazendo um explícito questionamento técnico-político do próprio ato de narrar [...] fazendo-o no entanto, em muitos casos, por se constituírem em referência completamente diferente deste. (FERREIRA, 2004, 342).

A nossa hipótese é de que sim, que podemos encontrar na própria narrativa sinais de endereçamento ao universal que podem contribuir para a desnaturalização da realidade pseudoconcreta, pois na suspensão parcial da realidade cotidiana, o leitor pode voltar ao mesmo cotidiano com a autoconsciência de sua condição genérica. Os três jornalistas selecionados Daniela Arbex (*Holocausto brasileiro*), Eliane Brum (*O olho da rua*) e Ivan Marsiglia (*A poeira dos outros*) podem propiciar a investigação, pois suas reportagens literárias tratam do cotidiano de pessoas anônimas ou de alguma forma oprimidas.

4 CATEGORIAS ESTÉTICAS DE LUKÁCS

No capítulo anterior, desenvolvemos o argumento de que o jornalismo literário, na produção de narrativas densas, perfaz o gesto que, partindo da imediaticidade intrínseca à atividade, alcança determinada permanência, aprofundando nossa compreensão sobre o homem e o mundo presente. Esse movimento realiza-se, como apontam os teóricos, por meio de recursos estéticos, que aproximam algumas reportagens da arte literária. Neste capítulo, discutiremos as categorias estéticas conforme trabalhadas em Lukács. Como vimos no capítulo 2, essas noções foram apropriadas por Adelmo Genro Filho para a reflexão acerca da particularidade autônoma do singular no jornalismo literário. Genro Filho (1987) parte claramente da *Introdução à estética marxista* de Georg Lukács para elaborar sua teoria do jornalismo, mas explicita suas discordâncias da obra em cinco pontos:

1. Uso das categorias epistemológicas de singular, particular e universal, desconhecendo seu caráter ontológico.

Os conceitos de singular, particular e universal expressam dimensões reais [ontológicas] da objetividade e, por isso, representam conexões lógicas fundamentais do pensamento, capazes de dar conta, igualmente, de modalidades históricas do conhecimento segundo as mediações que estabelecem entre si e as suas formas predominantes de cristalização. (GENRO FILHO, 1987, p. 160).

Realmente, na obra citada, Lukács trabalha com as categorias de singular, particular e universal no sentido epistemológico. Entretanto, nas suas últimas obras *Estética, Para uma Ontologia do ser social* e *Prolegômenos para uma Ontologia do ser social*, ele deixou claro o caráter ontológico das categorias. Embora essas categorias já estivessem presentes na filosofia de Aristóteles, somente com Hegel (2007), na *Fenomenologia do Espírito*, elas foram consolidadas no pensamento moderno.

Para, Platão, na *República*, o universal é a essência, o ser, constituído de ideias eternas. Hegel foi o primeiro a conceber a realidade como processualidade e considerou o universal, a sua essência como o sendo, pois ela consiste no movimento, mudança, transformação. Mas seu pensamento é idealista, concebe o universal como o conceito absoluto que se manifesta na história, e contendo em si ao mesmo tempo o particular e o singular.

Marx citado por Lukács (1978, p. 89), ao contrário, considera que as categorias são formas do ser, portanto o universal é uma abstração realizada pela própria realidade. “O que lhe aparece como produto do pensamento, eu o teria compreendido como produto da vida”.

As categorias, portanto, não se encontram primeiramente no sujeito do conhecimento, mas são constitutivas ontologicamente da própria realidade, sendo, portanto, comuns a todas as formas de conhecimento. As consciências dos sujeitos refletem a realidade que existe objetivamente. Para Lukács, a consequência é que em geral o pensamento cotidiano, a ciência e a arte se objetivem a partir da mesma realidade.

2. A arte poderia ser pensada, talvez, a partir da categoria filosófica de trabalho, e não apenas como modalidade do conhecimento.

Nesse ponto, parece que Lukács dá um passo atrás em relação a Hegel [...] é preciso reconhecer não só que a categoria do conhecimento é insuficiente em relação à arte, pois esta envolve uma práxis, isto é, uma atividade de mútua produção entre sujeito e objeto (o que implica a noção de trabalho, que é mais abrangente), mas também que a ideia de "reflexo" é inadequada e parcial para indicar o próprio conhecimento em cujo processo o homem se apropria subjetivamente da realidade. (GENRO FILHO, 1987, p. 158-159).

Lukács (1966) afirma que o trabalho é a categoria constitutiva do ser social, portanto também de suas objetivações. Todo trabalho pressupõe algum reflexo correto da realidade, de objetivação. O filósofo cita Marx, para quem o trabalho é uma ação teleológica, para transformar a natureza orientada por fins subjetivamente pensados.

[...] presuponemos el trabajo en una forma que lo hace exclusivamente humano. Una araña realiza operaciones que asemejan a las de un tejedor, y una abeja hace avergonzar a un arquitecto en la construcción de sus celdas, pero lo que distingue al peor de los arquitectos a la mejor de las abejas estriba en que el arquitecto levanta su estructura en la imaginación antes de erigir la en la realidad. Al final de todo proceso de trabajo tenemos un resultado que ya existía en la imaginación del trabajador en su comienzo. Éste no efectúa solo un cambio de forma sobre el material en el que trabaja, sino que también realiza un propósito propio que rige su *modus operandi* al cual debe subordinar su voluntad. (MARX apud LUKÁCS, 1966, p. 39).

No processo de hominização, mediante o trabalho, o ser social se faz estético. O trabalho, portanto, foi a gênese remota das determinações estéticas, pois gerou a necessidade de humanização, de autoconsciência e de expansão dos

afetos. Portanto, entre o artesanato mais rudimentar e uma obra prima artística existem apenas diferenças qualitativas.

3. Para Lukács, a ciência e a arte refletem a mesma realidade objetiva.

Um dos pressupostos fundamentais da teoria lukacsiana sobre a arte é o de que a ciência e a arte refletem a mesma realidade objetiva. [...] Não aceitamos, por exemplo, o pressuposto de que a arte reflète "a mesma realidade" da ciência, estando, por conseguinte, sujeita às mesmas categorias. (GENRO FILHO, 1987, p. 157).

A realidade objetiva a que Lukács (1966) se refere é a vida cotidiana, a dimensão mais próxima, espontânea e sensível de constituição, produção e reprodução do ser social, como ele denomina o ser humano, para diferenciá-lo do ser natural orgânico e do ser natural inorgânico. A cotidianidade é um dos níveis constitutivos do social-histórico e suas determinações fundamentais são: a heterogeneidade, a imediatez e a superficialidade extensiva.

4. A arte não pode ser traduzida para o terreno epistemológico como simples reflexo da objetividade na consciência.

Porém, a inegável prioridade ontológica do ser em relação à consciência, a partir do momento em que a filosofia materialista adota a noção fundamental de *práxis*, não pode ser traduzida para o terreno epistemológico como simples reflexo da objetividade na consciência, mesmo que se considere esse reflexo como não mecânico e não fotográfico. (GENRO FILHO, 1987, p. 158).

O reflexo, para Lukács, da maturidade, é atividade criadora, constituindo-se em recepção da realidade objetiva na consciência dos homens, incorporando inclusive a fantasia e a imaginação. Portanto, o reflexo mimético não consiste em cópia automática, mas envolve trabalho de seleção e criação de uma obra sensível a partir do que foi captado.

Para poder conceptuar la complicada dialéctica de esa unidad de la unidad y la diversidad hay que empezar por romper con la difundida noción de un reflejo mecánico, fotográfico. [...] La infinitud intensiva e extensiva del mundo objetivo impone, a todos los seres vivos, y ante todo al hombre, una adaptación, una selección inconsciente en el reflejo. (LUKÁCS, 1966, p. 21-22).

5. Lukács desconsidera a dimensão subjetiva da arte, como criação livre do sujeito.

A dimensão subjetiva da arte, com sua margem de criação livre, na qual ela nada reflete de objetivo, mas instaura uma realidade a um significado completamente novo, não é contemplado pela concepção lukacsiana. [...] A condição para a revelação da objetividade é a atividade subjetiva, a posição teleológica do sujeito e sua tendência a uma apropriação crescente do mundo. (GENRO FILHO, 1987, p. 158).

A subjetividade na arte é mais complexa que no trabalho e se encontra em nível mais elevado segundo Lukács (1966). Essa complexidade é maior devido à ambivalência da mimese artística, que, por um lado, tem de extrair da realidade suas determinações essenciais e, por outro, essa atividade exige um intenso envolvimento subjetivo – fantasia, emoção, posicionamento – potência antropomorfizadora que se incorpora à obra de arte.

Para a estética lukacsiana há uma unidade dialética entre subjetividade e objetividade. Longe de subestimar o papel da subjetividade, o filósofo reafirma ao longo de sua obra madura que, sem sujeito, não há produção nem recepção artística.

4.1 Gênese das categorias

Entre os anos de 1912 e 1918, Lukács elaborou vários manuscritos conhecidos como “estética de Heidelberg” ou “primeira estética” que foram publicados postumamente como *Filosofia da arte de Heidelberg* e *Estética de Heidelberg*. Em 1957 é publicada na Itália sua obra *Introdução a uma estética marxista* também conhecida como “pequena estética”, onde o filósofo desenvolve uma reflexão sobre a particularidade como categoria estética. Este 1963, é publicado o primeiro volume com 1770 páginas da *Estética*, conhecida como grande Estética:

El libro que aquí se presenta al público es la primera parte de una estética em cuyo centro se encuentra la fundamentación filosófica del modo peculiar de la positividad estética, la derivación de la categoría específica de la estética, su delimitación respecto de otros campos. (LUKÁCS, 1966, p.11).

Em seguida, o filósofo esclarece que as categorias não são apenas conceitos cognitivos (lógicos), mas sim propriedade da própria realidade, e são as mesmas para todas as áreas. Há categorias que se ajustam mais a um campo de conhecimento como analogia, que serve mais à arte que à ciência. As categorias estéticas são, portanto, manifestações do ser social e não elaborações lógicas.

Para el materialismo, la prioridad del ser es ante todo una cuestión de hecho: hay sin consciencia, pero no hay consciencia sin ser. Pero de eso no se sigue en modo alguno una subordinación jerárquica de la consciencia al ser. Al contrario: esa prioridad y su reconocimiento concreto, teórico y práctico, por la consciencia, crean por fin la posibilidad de que la consciencia domine realmente al ser. El simple hecho del trabajo ilustra esto del modo más concluyente. (LUKÁCS, 1966, p.19).

A estética lukacsiana procura equacionar o problema que inquietou todos os grandes pensadores que trataram do assunto: o da relação entre o valor estético permanente da obra de arte e o contexto histórico no qual ela surge que, por definição, é passageiro. Ele começa a grande Estética remontando à pré-história para buscar a resposta.

Para o esteta húngaro, somente ontologicamente fundamentado é possível descobrir o sentido do remoto universo da arte pré-histórica, pois consegue realizar esse trabalho com bons pressupostos. O método ontológico-genético permite a descoberta da origem do humano, a partir das atividades mais simples do trabalho, passando pelo controle dos afetos e chegando finalmente à autoconsciência.

Creio então que o caminho que devemos empreender, e com o qual já entramos de cheio nos problemas ontológicos, é o da pesquisa genética. Isto é: devemos tentar pesquisar as relações nas suas formas fenomênicas iniciais e ver em que condições estas formas fenomênicas podem tornar-se cada vez mais complexas e mediatizadas. (LUKACS, 2014a, p. 25).

No materialismo espontâneo do cotidiano comum, os fenômenos incomuns eram compreendidos como algo sobrenatural. Para o filósofo, essa cosmovisão é característica do homem primitivo, que, não possuindo conhecimento suficiente para compreender a realidade, atribuiu-lhe causas externas. Mesmo assim, ele precisava compreender objetivamente a realidade para intervir nela. Ele sabia por experiência que precisava escolher a melhor pedra para executar determinada tarefa. Quando surgiu a divisão do trabalho, em decorrência da produção de excedentes, alguns

homens dispunham de tempo livre, ocioso, e puderam conhecer com mais precisão as coisas reais.

A arte surge de necessidades surgidas historicamente, tornando-se a partir de então constitutivas do ser social. Ao afirmar que a arte surge a partir de um determinado grau de socialização, com mediações objetivas e subjetivas, o filósofo está afastando o risco de conceber a arte como necessidade natural, tais como procriação e alimentação. Com a conclusão da hominização, processo de surgimento do ser humano, a estrutura antropológica se completa e não está mais sujeita a nenhuma alteração qualitativamente significativa. Já o devir cultural do ser social é interminável.

No primeiro volume da *Estética*, Lukács (1966) reconstitui a gênese das categorias do reflexo estético, classificando-as em categorias miméticas (trabalho e magia) e categorias abstratas (ritmo, simetria e proporção), culminando na ornamentística, a primeira manifestação efetivamente artística. Vejamos:

Trabalho: no processo de hominização, quando o homem se diferencia dos outros animais, o trabalho tem papel determinante como forma de objetivação, pois ele é constitutivo do ser social.

El origen, la formación y el despliegue de las actividades humanas no pueden entenderse más que en su interacción con el desarrollo del trabajo, con la conquista del mundo circundante, con la transformación del hombre mismo gracias a esa conquista. (LUKÁCS, 1966, p. 237).

O trabalho transformou a adaptação do homem ao ambiente natural em adaptação ativa, superando seu caráter puramente biológico e causando o surgimento da sociabilidade. O trabalho é a lei universal fundante do ser social e existe em todas as formações sociais, independentemente do momento histórico. Para Lukács, ele é a expressão mais universal de toda atividade humana.

Juntamente com o trabalho surge a linguagem. Pavlov citado por Lukács (1966) afirma que até o surgimento do *homo sapiens*, os animais interagem com seu meio ambiente através de comunicação direta, sem mediações, a partir das impressões imediatas de seus sentidos – impressões que se constituíam para eles nos únicos sinais do mundo externo. Com o *homo sapiens*, surgiram os sinais de segunda ordem: as palavras. Esses novos sinais representavam o que os homens percebiam do mundo externo como de seu próprio mundo interior.

Mas a passagem da vida puramente animal para a vida humana somente é possível quando o homem passa a se autoproduzir com o trabalho, na troca metabólica com a natureza. Marx citado por Lukács (1966) explica o trabalho como a realização de uma potencialidade do homem, a de transformar a natureza segundo propósitos subjetivamente idealizados. O que, segundo o pensador húngaro, necessita algum tipo de objetivação como espelhamento correto da realidade. Mas antever os fins não é suficiente, sendo necessários os meios e os procedimentos para atingi-los. A técnica, como a produção do fogo com o atrito de pedras, pode ter levado os homens a crer na eficácia de combinações imaginárias.

Ao se apropriar, através do trabalho, intelectual e praticamente da natureza, o homem a transforma e cria um mundo próprio para si. O trabalho é a categoria que faz a mediação entre a consciência e a realidade objetiva, entre o sujeito e o objeto. A partir dele há a passagem do ser natural biológico para o ser social. Nas palavras de Lukács, o traço essencial do trabalho humano é o princípio teleológico, a antecipação ideal dos fins, que:

Ya existía al principio del mismo en la representación del trabajador, o sea, idealmente [...] Es claro que esta actividad de gobernar los procesos naturales – incluso al nivel más primitivo – presupone el reflejo aproximadamente correcto de los mismos, incluso cuando las exigencias generalizadoras que se infieren de este reflejo son falsas. (LUKÁCS, 1966b, p.40-41)

O trabalho, portanto, é categoria fundamente do ser social. O *locus* do trabalho é o cotidiano, onde ocorre a interação metabólica entre a sociedade e a natureza.

Para o pensador húngaro, o pensamento idealista e metafísico não consegue entender a história como um processo duradouro de transformações a partir do trabalho e, conseqüentemente, toma as categorias e os fenômenos como determinações supra-históricas, como se a natureza humana fosse, na sua essência, invariável.

Linguagem: no processo de hominização, temos o surgimento do trabalho, da linguagem e da consciência, enfim, do mundo da cultura. A cultura exerce esse papel de vetor de transcendência da imanência meramente animal. Com a linguagem, o homem se diferencia dos outros animais já que interage com o mundo de forma culturalmente mediada. A linguagem exerce essa mediação. Não somente a

linguagem, mas as próprias relações intersubjetivas e sociais que foram surgindo são resultado da síntese entre imediaticidade e mediaticidade.

Para Lukács, a linguagem tem a sua gênese no processo de trabalho, quando surge a necessidade de nomear os objetos (ferramenta e matéria prima) e as operações com eles empreendidas. A linguagem posteriormente se autonomiza e se torna uma categoria complexa autônoma.

“El paso más importante en este sentido es el que leva de la representación al concepto.” (LUKÁCS, 1966, p. 89). No ato de nomear, o homem separa o essencial do supérfluo, depurando as coisas dos detalhes descartáveis, como uma síntese entre inúmeras experiências históricas, facilitando sua relação com elas e sua comunicação sobre elas. A linguagem possibilitou a transmissão da herança cultural para as novas gerações, composta de narrativas imaginárias sobre suas origens, explicações míticas para o desconhecido e conhecimentos advindos de sua experiência acumulada.

No entanto, o significado das palavras é sempre elástico e cambiável, pois essas ficam expostas aos influxos sociais, às novas descobertas dos homens, ao eterno e contraditório movimento de aproximação do real. “Assim – diz Lukács – surge paulatinamente um passo-à-consciência da dialética do fenômeno e da essência”. Dito mais claramente, dar nomes é fixar o essencial, é um ato que pressupõe discernimento fático; e é neste processo flexível e inacabado de nomear que os homens vão adquirindo a compreensão da necessidade de separação entre aparência e essência, que vão tornando-se conscientes da distinção entre o que perdura, o que é mais determinante, e o que é imediato, transitório e superficial. (PATRIOTA, 2010, p. 103).

Mas a polissemia própria das palavras não impede, com o passar do tempo, que elas tenham uma tendência ao enrijecimento, pois a vida cotidiana está condicionada por hábitos e costumes conservadores, que por um lado facilitam a comunicação, por outro, se interpõem como obstáculos às mudanças. Segundo Lukács citado por Patriota (2010, p. 104) “se encontram também restos econômico-sociais muito consideráveis de alguma formação já superada numa linha evolutiva principal, mas conservadas – ainda que com muitas modificações – na formação nova”. Nas interações cotidianas, as palavras tendem ao engessamento, de certa forma necessário devido ao caráter habitual da linguagem e sua característica de espontaneidade no seu uso imediato.

É intrínseco tanto à ciência quanto à arte a luta contra essas limitações da linguagem, embora de formas distintas. Ambas promovem a desnaturalização da linguagem, elevando-a a um nível de objetivação superior.

Para o pensador húngaro, a comunicação interpessoal não está isenta de interferências que dificultam o entendimento mútuo, pois se de um lado a linguagem é patrimônio comum construído social e historicamente, por outro, ela passa por injunções em decorrências dos diferentes repertórios de vivências individuais. Haveria uma distância latente entre os interlocutores, que em alguns casos pode se transformar num abismo que impossibilita o entendimento, temática recorrente das obras de sua juventude.

No âmbito linguístico, sobretudo no campo da terminologia que deriva do mundo da reificação, temos estes exemplos: “a técnica nos domina”, “a bomba atômica nos ameaça”; “a inflação encarece tudo” ou “a perda de nossa individualidade deriva da sociedade de massa”. (LUKÁCS, 2014^a, p. 55).

Na *Estética*, obra de sua maturidade, Lukács acrescenta outra situação de desentendimento semântico alicerçado na divisão de classes sociais. Os sentidos da palavra greve serão distintos entre interlocutores de classes em confronto, pois expressam interesses opostos. O que, por exemplo, a linguagem jornalística harmoniza pressupondo que a palavra greve seja neutra encobre uma situação fenomênica conflitante, decorrente de contrações sociais mais profundas.

Magia: a magia primitiva baseava-se na crença de que, através da ilusão da analogia era possível dominar efetivamente a realidade. Lukács (1966) afirma que a magia surge como primeira manifestação significativa da cultura pré-histórica, antecede à religião e com ela não se confunde, pois não busca relações com forças transcendentais, mas procura resolver problemas práticos ritualisticamente. Trata-se de uma técnica ilusória, na ausência de uma técnica eficaz, para tentar dominar a realidade.

No hace falta, para aducir ejemplos de esto, retrotraerse a la prehistoria del desarrollo humano, cuando las primeras experiencias del trabajo y los primeros grandes inventos nacidos de ellas se encuentran inseparablemente unidos con representaciones mágicas. (LUKÁCS, 1966, p. 48-49).

O homem pré-histórico vive num mundo que ele conhece muito pouco e, portanto, não domina. Esse conhecimento é interpretado a princípio magicamente e posteriormente religiosa ou miticamente. No pensamento mágico, essência e aparência, signo e objeto, fundem-se numa realidade que dificilmente se deixa separar. As palavras, signos, teriam poder sobre seus objetos, assim como os nomes próprios revelavam o destino das pessoas. Para a magia simpática, os objetos que tiveram contato com um homem podem influenciar seu destino, bem como tudo o que lhe pertence, como unha, pelo, cabelo etc.

Os rituais da magia imitavam a natureza, o que os animais também fazem, com a diferença de que no caso humano eles eram realizados com finalidades conscientes. A mímese era a base da cultura pré-histórica da magia, que, através de práticas analógicas procuravam dominar a natureza pela pintura e pela dança, constituindo-se na fonte mais longínqua da arte. Elas passam a ter além da função mágica, também a função estética.

Além da mímese mágica, surgiram também na pré-história formas abstratas do reflexo estético que surgiram diretamente do processo de trabalho: ritmo, simetria e proporção.

Ritmo: existe ritmo na vida da natureza, como as estações do ano, o dia e a noite e na própria fisiologia do homem, como os batimentos cardíacos e a respiração, e, quando são alterados, indicam alguma disfunção fisiológica. Talvez, por isso, a regularidade dos movimentos rítmicos tenha um sentido tão positivo para as pessoas.

Das três categorias abstratas, o ritmo é a mais ligada ao processo de trabalho, embora tenha existência antes de seu surgimento. Torna menos árduos o trabalho e as demais atividades do dia a dia, gerando sensações agradáveis, ampliando a vida interior dos homens. O ritmo ligado ao trabalho é distinto do ritmo da natureza, pois nele interfere a consciência, o que lhe confere mais poder de afetar a subjetividade. Ele propicia ao homem a possibilidade de voltar à reflexão de sua consciência para si próprio.

“A ritmização não é outra coisa senão o controle do corpo, do tempo, dos instrumentos, dos objetos, do processo de trabalho, cujo conteúdo é dado pela forma determinada do trabalho, do processo de trabalho, etc.” (PAÇO-CUNHA, 2011). Em síntese, o conteúdo rítmico está relacionado ao processo, aos meios, ao objeto, ao lugar do trabalho etc.

Inicialmente, o ritmo no trabalho tem uma função prática, mas depois se desloca dele passando a ter também uma função espiritual em consequência das suas formas mais complexas de facilitação, simplificação, abreviação na psique do trabalhador. Quando o ritmo passa a ser um comportamento automatizado ele libera a mente da atenção constante aos movimentos corporais. Além disso, o uso de ferramentas produz sons ritmados que se multiplicam no trabalho coletivo. Esses sons se produziram na voz, enriquecendo subjetivamente o trabalho.

O ritmo simplifica a vida em geral e, principalmente, o trabalho produzindo emoções agradáveis, que ampliam a vida subjetiva e a consciência de si. Essa consciência é humanizadora, pois o homem descobre que vive em um mundo construído por ele.

Quando o ritmo passa para o universo simbólico da linguagem, ele adquire outros sentidos e passa a ser produzido conscientemente na arte. “Se no trabalho o ritmo é um reflexo, na arte, a autonomização destina-se a evocar sentimentos humanos, a interioridade do homem, produz um afastamento do mundo imediato a que o trabalho não pode se permitir.” (FREDERICO, 2005, p.105).

Na música, na dança, na poesia e nas artes figurativas, o homem organiza seus elementos, dá-lhes unidade e, plasticamente, facilita a clareza e função evocativa. O ritmo, o elemento essencial da tonalidade, é antes de tudo um problema de forma.

Simetria e proporção: para Lukács, tanto a simetria quanto a proporção aparecem mais naturalmente do que o ritmo, pois elas surgem da vivência do homem com seu entorno. No trabalho surgem como questões práticas; promovem a organização das coordenadas espaciais – altura, comprimento e largura – em função das necessidades humanas, pois estão mais relacionadas à sua experiência com seu entorno. A verticalidade humana foi fator determinante para a fixação das dimensões de altura. No mundo inorgânico, podemos encontrar simetrias perfeitas como nos cristais. Mas o corpo humano pode ser simultaneamente simétrico e assimétrico.

Lukács exemplifica com a relação contraditória bastante lembrada entre a simetria e a assimetria inatas que existem simultaneamente no rosto humano. Ele encontra aqui a contradição autêntica no sentido marxiano, de que as partes da contradição não se suprimem, mas com a sua coexistência são criadas as condições de seu movimento.

Esta antropomorfização espacial tem consequências importantes para a arte e para a própria vida. Mas o filósofo interroga como a proporção deixou de ser apenas uma atividade de trabalho e se tornou uma forma estética. E responde que, como ocorreu com o ritmo, a sua utilidade prática, por intermédio do agradável preparou o caminho para a posterior contemplação.

O desenvolvimento da proporção está ligado à compreensão da lógica inerente à própria realidade do trabalho, como a proporcionalidade das ferramentas que surge da própria experiência do uso dos objetos e do resultado que se obtinha com aqueles com melhores proporções entre o comprimento, a largura e a altura ou a espessura.

Na organização do espaço, a proporção tem papel mais relevante, pois através dela pode-se ordenar qualquer objeto. Ela entre no universo humano através da observação da proporcionalidade dos fenômenos diretamente presentes em sua volta. Entretanto, mesmo que o mundo circundante esteja permeado de simetrias e proporções, é no processo de trabalho que se desenvolve o conhecimento sobre elas e se aperfeiçoa seu uso. Elas vão ser aplicadas nas artes geométricas a partir do conhecimento intelectual acumulado no esforço metabólico do trabalho.

Ornamentação: com o fim da era glacial, o homem passa de nômade a sedentário, a domesticar animais, a incrementar a produção agrícola e começa a dominar a natureza. Essa profunda mudança gerou novas necessidades resultantes do crescimento cultural e materialmente superior, para as quais o surgimento da arte ornamental foi a resposta, a primeira obra efetivamente estética.

Seus elementos constitutivos são as categorias abstratas de ritmo, simetria e proporção, já as formas concretas como conteúdo foram excluídas. Na ornamentística, as formas são exclusivamente geométricas.

Para o filósofo húngaro, Darwin estava com razão ao afirmar que nos animais o adorno é signo sexual. Também para os homens o adorno e a sexualidade estão relacionados. Mas com mediações, o trabalho e a socialização engendrada por ele, acrescentam aos signos da sexualidade valores sociais que acabaram se tornando convencionais.

A arte ornamental, não sendo mimética, não expressa conteúdos sociais, pois não reflete as contradições, tensões, conflitos e as dores que perpassam a vida humana. A única arte mimética que não expressa o negativo, sem comprometer sua efetividade, é arquitetura.

Na conclusão dessa parte das categorias estéticas, o pensador Húngaro trata da gênese histórica dos cinco sentidos como marco da história universal. Marx citado por Lukács (1966) já tratara da humanização dos sentidos nos Manuscritos de Paris. Marx afirma que a visão e a audição humanas não são apenas faculdades inatas, naturais, mas o resultado do longo processo de humanização.

En razón de todo ello, es claro que no puede hablarse de una capacidad artística originaria de la humanidad. Esta capacidad – como todas las demás – se ha constituido paulatina e históricamente. Hoy día, al cabo de una larga evolución cultural, es imposible eliminar se incluso de la imagen antropológica del hombre. Pero la ruptura con el idealismo consiste, entre otras cosas, también en el saber evitar que propiedades humanas hoy ya obvias, “naturales”, se hinchen y conviertan en abstractas esencialidades supra-históricas. (LUKÁCS, 1966, p.240-241)

4.2 A gênese do gênero humano

Para Lukács (1966), através da consciência, os indivíduos refazem a trajetória do gênero, universalizando-se. O gênero é construído pelas múltiplas relações que os homens estabelecem nessa trajetória histórica. As relações humanas são relações entre indivíduos que vivem em comunidades particulares como a família, a tribo, a classe etc. Fundamentando-se em Marx, ele afirma que indivíduo e gênero são inseparáveis.

A vida individual e a vida genérica do homem não são *diversas*, por mais que também – e isto necessariamente – o modo de existência da vida individual seja um modo mais *particular* ou mais *geral* da vida genérica, ou quanto mais a vida genérica seja uma vida individual mais *particular* ou universal. (MARX, 204, p. 107).

Portanto, ao afirmar que o homem é um ser genérico, o filósofo conclui que a generidade é objeto da consciência humana. A mediação da consciência estabelece a relação do indivíduo com o gênero, com a distinção categorial da generidade em si e a generidade para-si ou para nós.

Desde a hominização, os homens vêm construindo as condições necessárias para a existência genérica. O capitalismo radicalizou essa tendência transformando a unidade antropológica em uma unidade social acelerada dentro da história universal globalizada. Essa nova situação possibilita a passagem da vivência

espontânea da generidade em si para a generidade ativa para nós, embora dentro dos limites impostos pela sociedade de classes.

Lukács, em seguida, explicita as três determinações fundamentais da generidade. 1º) A história com suas contradições, tensões e conflitos transformam constantemente a vida da humanidade. 2º) Há nessa transformação elementos de continuidade que permanecem. 3º) Esse processo dialético de continuidade e transformação é o desdobramento da generidade humana, de sua constante autossuperação.

4.3 A categoria da arte

A arte como complexo que emerge da vida e do trabalho é um vetor de antropomorfização. Ela expressa a necessidade histórica de humanização, expansão dos afetos e autoconsciência. Os aspectos estéticos do mundo da magia libertam-se e autonomizam-se na antiguidade grega.

La antropomorfización y desantropomorfización se separaran precisamente en este punto: o se parte de la realidad objetiva, llevando a consciencia sus contenidos, sus categorías, etc., o tiene lugar una proyección de adentro hacia afuera, de lo hombre a la naturaleza. (LUKÁCS, 1966, p. 226-7)

Para tornar mais clara a distinção entre antropomorfização e desantropomorfização, Lukács exemplifica no *Prólogo* que os óculos não desantropomorfizam, pois eles somente restabelecem a visão normal do homem no seu cotidiano. Todavia, o telescópio e o microscópio estabelecem a desantropomorfização na ciência, por tornarem acessíveis realidades não captáveis diretamente pelos sentidos humanos.

Para o filósofo, a arte surge na Grécia Antiga como uma espécie de síntese entre elementos estéticos da magia e o formalismo da arte ornamental, mas deles libertando-se. A arte grega significa a conclusão desse processo de gênese das categorias fundamentais do estético e essa mudança qualitativa é o início da civilização em seu patamar mais avançado. A partir desse estágio, a arte nunca deixa de ser criada como um *mundo próprio* do sentido profundo do humano do próprio homem.

Outra característica da obra de arte é a sua tonalidade, ou unidade tonal, é uma questão de forma determinada pelo conteúdo. Ela articula as diversas recriações da realidade num todo com proporções e ritmo, modelando seus componentes (palavra, imagem, som, gesto etc.) para que possa produzir a emoção estética desejada consciente ou inconscientemente. A sua força reside na sua condição de mundos autônomos, uma das premissas fundamentais do esteta húngaro: a arte como mundo próprio dos homens.

Somente assim a obra nasce como uma totalidade homogênea capaz de orientar as vivências do receptor, arrebatando-o de sua existência normal cotidiana e inserindo-o numa realidade que, embora fictícia, possui ligações profundas com a vida e pode, por isso, despertar, no receptor, sentimentos profundos, catárticos. (PATRIOTA, 2010, p. 153).

A especificidade da arte consiste no seu poder de intensificação desse drama humano que no cotidiano aparece de forma esparsa. A *Estética* de Lukács parte do enraizamento ontológico da arte na vida cotidiana, para responder às necessidades surgidas no dia a dia.

Mas obra de arte não se limita ao contexto histórico imediato, pois ela expressa o que é essencial ao homem sempre. Expressa a trajetória do homem, de suas conquistas e fracassos, de suas potencialidades e possibilidades individuais. Ela produz nos seus receptores uma autoconsciência sensível, uma memória do imenso acervo construído através do tempo.

Na medida em que a arte é também recordação do passado da humanidade, o processo de conservação do passado na arte é igualmente um processo extremamente complexo. Lembro-lhe, por exemplo, como Homero, no final da Antiguidade, ficou quase esquecido e até primórdios da era moderna conservou-se num plano inferior a Virgílio, porque a humanidade medieval encontrava em Virgílio a sua infância. (LUKACS, 2014a, p. 43).

Lukács concebia a forma estética como organização da matéria empírica e como dever-ser advindo do que foi selecionado, condição sem a qual a arte não poderia se tornar vivência condensada permeada pelos valores humanos universais.

Ao contrário da ciência, ética, religião etc. que fazem uma separação, quando contraposição, a arte procura encontrar no fenômeno a essência que dele já faz parte ontologicamente. Ela possibilita a vivência da essência, sem as injunções que

limitam o sentido mais profundo da vida, aspiração da nossa mais remota origem quando a magia predominava. A arte faz parte do processo de humanização, ou seja, de construção de um mundo pelo que lhe seja adequado: arte como autoconsciência como consciência histórica, que evoca todo o passado da humanidade, ganhos e perdas em seu processo de vir-a-ser.

A autoconsciência tem como conteúdo o duradouro, o significativo – positivo ou negativo – da vida humana, da evolução do gênero humano; e do mesmo modo como este conteúdo supera, preservando, tudo o que é importante para a vida – desde a personalidade particular até o mais universalmente humano –, assim também sua forma cria uma unidade do personalíssimo com a suprema generalização, a qual supõe aqui uma capacidade de evocação que ultrapassa os limites do tempo e do espaço. (LUKÁCS apud PATRIOTA, 2010, p. 249).

A relação sujeito-objeto trabalhada na *Estética de Heidelberg* por Lukács, na sua juventude, aparece na grande *Estética* como uma nova relação nas categorias indivíduo-gênero. Para ele, a autoconsciência diz respeito à relação entre arte e generidade e a consciência da generidade é a única finalidade concreta da arte. A subjetividade estética é, de fato, a unidade mais plena do indivíduo com a generidade.

4.4 A função ideológica da arte

Na maioria dos estudos sobre ideologia, ela é tratada do ponto gnosiológico como falsa consciência em contraposição à ciência. Lukács (2012), a exemplo de Marx, trabalha a ideologia na perspectiva ontológica, segundo a qual ideologia e ser social são inseparáveis. Ontologicamente, não existe uma distinção entre ideologia e ciência, pois a ciência pode ter uma origem ideológica sem prejuízo de sua objetividade, e a ciência mais objetiva pode ter uso ideológico.

Onde houver ser social haverá problemas a serem resolvidos e respostas a eles, processo gerador das ideologias. “O homem é um ser que responde.” (LUKÁCS, 1968, p. 5). Sua resposta é uma reação às demandas com as quais se defronta na realidade objetiva, um ser que transforma a natureza como resposta às necessidades que surgem. Ontologicamente,

[...] o homem torna-se um ser que dá respostas, precisamente na medida em que – paralelamente ao desenvolvimento social e em proporção crescente – ele generaliza, transformando em perguntas seus próprios carecimentos e suas possibilidades de satisfazê-los; e, quando, em sua resposta ao carecimento que a provoca, funda e enriquece a própria atividade com tais mediações, frequentemente bem articuladas. (LUKÁCS, 1968, p. 5).

Na medida em que as contradições, tensões e conflitos passam a integrar a vida dos homens, as ideologias surgem como respostas e meios de luta dos grupos e classes nos conflitos sociais. Através das ideologias, esses conflitos se manifestam nas consciências. A ideologia, nessa concepção, é instrumento de conscientização e de luta social.

Qualquer pensamento, independentemente de sua correção, se torna ideologia se cumprir uma função social. Ou seja, “exatamente ser ideologia não é uma qualidade social fixa deste ou daquele produto espiritual, mas, ao invés, por sua natureza ontológica é uma função social, não uma espécie de ser”. (LUKÁCS apud VAISMAN, 2014).

Assim, na tematização lukacsiana, o fenômeno da ideologia é analisado sob fundamento *ontológico-prático*, e não sob critério *científico-gnosiológico*, pois a utilização deste último conduz irremediavelmente ao erro na avaliação do fenômeno. Falar de ideologia em termos ontológico-práticos significa, portanto, analisar este fenômeno essencialmente pela função social que desempenha, ou seja, enquanto veículo de conscientização e prévia-ideação da prática social dos homens. (VAISMAN, 2014, p. 99).

A arte e a filosofia são formas pura de ideologia porque não estão ligadas diretamente a questões práticas, na resolução de conflitos imediatos como ocorre com as formas de ideologia como o direito e a política. A arte, por exemplo, exerce seu papel nos conflitos essenciais que aparecem entre a individualidade e a generidade, conflitos que nascem no processo histórico de humanização e vão crescendo na medida em que as sociedades vão se tornando mais complexas.

4.5 A arte literária

Fábula é a ordenação coerente e coesa dos acontecimentos constitutivos da trama. Nos seus primórdios, a fábula não tinha uma estruturação tão rigorosa como

ocorreu posteriormente, pois naquela ainda não havia a concepção de individualidade.

Com o passar do tempo, os conteúdos da trama começaram a aparecer na narrativa como conflitos entre indivíduos com suas características peculiares. Dessa forma, chega-se, através da particularidade, ao universal concreto como no Realismo.

Quando isso não ocorre, a obra perde sua consistência artística, ficando presa aos particularismos. Em seguida, Lukács faz uma crítica contundente ao romance *Niels Lyhne*, de Jens Peter Jacobsen, considerado o fundador da escola naturalista na Dinamarca:

Pois essa vida, que deveria ter-se tornado criação literária e resultou em mau fragmento, torna-se efetivamente uma pilha de escombros na configuração: a crueldade da desilusão pode somente depreciar o lirismo dos estados de ânimo, mas aos homens e aos acontecimentos não pode emprestar a substância e o peso da existência. Resta um belo, mas esbatido amálgama de volúpia e amargura, de mágoa e escárnio, mas não uma unidade; imagens e aspectos, mas não uma totalidade de vida. (LUKÁCS, 1965, p. 126).

O Expressionismo, ao radicalizar a tendência advinda do Naturalismo, substitui a realidade por impressões subjetivas, realizando o domínio da abstração. O filósofo conceitua a abstração como supressão das mediações.

Tanto o Expressionismo como o Existencialismo caem num formalismo vazio e sem vida. Neles, o conteúdo é desprovido de concreção, produzindo um cosmopolitismo sem chão, com personagens solipsisticamente desorientados.

Para o esteta húngaro, o expressionismo, quando produz a imagem caótica da realidade, fragmentando-a na montagem mostra que veio legitimar o irracionalismo e fomentar a desesperança. Se essa sensação de vazio caótico e de perda de sentido é realidade factual na atual fase do desenvolvimento capitalista, não se pode concluir que a sociedade seja ontologicamente assim.

Contra o expressionismo, Lukács volta a tratar do problema: é dever do artista trazer à tona não a mera imediaticidade abstrata (superfície da vida), mas uma imediaticidade mediada.

Num ensaio de 1934, intitulado *Arte e verdade objetiva*, Lukács havia explicado que, na arte, diferentemente do que ocorre na teoria, as mediações nunca aparecem isoladamente como mediações, mas sempre

como momentos concretos da vida, ou seja, como determinações imediatamente reconhecíveis. A arte mergulha em essências, mas não nos fornece conceitos, antes propicia a experiência de um mundo real e sensível. (PATRIOTA, 2010, p. 39).

O mais relevante é que a generidade se manifeste concretamente nas situações e nos personagens individuais. Faz parte da generidade também tudo que é negativo como as perversidades, depravações, mesquinhas etc., desde que tenham desempenhado papel relevante e duradouro. Lukács exemplifica com Tartufo, Fausto, obras de Goya e Daumier dentre outros.

Entretanto quando os elementos patológicos, mórbidos são transformados em essência do homem, sem que seus fatores determinantes aflorem, não podem produzir autoconsciência. Para o filósofo, esse gênero tipo de literatura é a continuação exacerbada da tendência inaugurada pelos naturalistas do final do século XIX. “Na sua obra [*Germinal* de Emile Zola], contudo, este protesto irracional leva a uma fixação do elemento inumano, à atribuição de um caráter permanente ao animalesco.” (LUKÁCS, 1965, p. 76).

Georg Lukács (1965), no ensaio “Narrar ou Descrever”, escrito na década de 1930, quando de sua estada na União Soviética, analisa os dois gêneros comparativamente, destacando o uso excessivo da descrição na produção literária daquele período. Ressalta a capacidade da narração de caracterizar bem os personagens e articular suas ações, enquanto que a descrição produziria uma indiferenciação ao unir personagem e cenário sem necessidade. Essas obras descritivas:

Se não revelam traços humanos essenciais, se não exprimem as relações orgânicas entre os homens e os acontecimentos, as relações entre os homens e o mundo exterior, as coisas, as forças naturais e as instituições sociais, até mesmo as aventuras mais extraordinárias tornam-se vazias e destituídas de conteúdo. (LUKÁCS, 1965, p. 58).

Segundo o filósofo, essas obras retratam o fenômeno do rebaixamento do nível de humanidade, consequência do desenvolvimento do capitalismo e desse desenvolvimento, ao qual se liga necessariamente o método descritivo.

A descrição presentifica tudo, narra acontecimentos passados, descreve o que se vê e a presença espacial jogam os homens e as coisas igualmente numa presença temporal. “Descrevem-se situações estáticas, imóveis, descrevem-se

estados de alma dos homens ou estado de fato das coisas. Descrevem-se estados de espírito ou naturezas mortas.” (LUKÁCS, 2010, p. 65-66). Não uma “poesia das coisas” independentemente da vida humana.

Hebbel citado por Lukács (2010) aponta outro perigo da descrição, o risco de autonomização das particularidades. Os detalhes são ressaltados e perdem qualquer articulação com o conjunto da composição. “A palavra torna-se soberana e salta fora da frase; a frase sai dos seus limites e obscurece o sentido da página, a página adquire vida a expensas do conjunto – e o conjunto não é mais um conjunto.” (LUKÁCS, 2010, p. 67-68).

Para Lukács (1965), os romancistas, como Balzac, Tolstoi, Gorki e Thomas Mann foram grandes narradores e atualizaram a forma narrativa iniciada com *Dom Quixote* de Miguel de Cervantes. O narrador é caracterizado como aquele que vive sensivelmente o seu mundo, ao contrário daquele que apenas o observa à distância, sem se envolver.

Para Lukács (1965), o realismo em arte significa, antes de tudo, o realismo diante da própria vida, isto é, uma predisposição para a objetividade, para a inteligência crítica dos fenômenos e eventos humanos. Qualquer conhecimento do mundo exterior não é senão o seu reflexo na consciência. Realidade que tem existência autônoma, não dependendo da consciência, das ideias ou das representações dos homens.

Se tiene aquí, sin duda, una realidad de existencia tan independiente de la consciencia del individuo y de la sociedad como en el caso del en-sí de la naturaleza; pero se trata de una realidad en la cual el hombre está necesariamente y siempre presente. Como objeto y como sujeto. El reflejo estético consume siempre, como hemos dicho, una generalización, pero el más alto nivel de ésta es el género humano, lo típico para su superior desarrollo evolutivo; mas esa tipicidad no aparece nunca en forma abstractiva. (LUKÁCS, 1966, p.259).

As personagens não podem ser uma simples reprodução da realidade perceptível, mas de sua essência, formada no percurso de sua evolução.

As formas estéticas de representação da realidade evoluem de acordo com cada formação social. Os novos estilos, os novos modos de espelhamento não da dinâmica interna imanente das formas artísticas representara realidade não surgem jamais de uma dialética imanente das formas artísticas, embora estejam relacionados com as formas e sentidos produzidos no passado.

No processo de produção estética, são extraídas as questões do cotidiano para a produção de outra realidade, que não é puramente subjetiva, pois recria e condensa as determinações advindas da própria realidade primeira.

Ao mesmo tempo em que coloca o realismo no centro da teoria da arte, a estética marxista se preocupa com o mais firme combate a qualquer espécie de naturalismo, qualquer tendência presa à reprodução fotográfica da superfície imediatamente perceptível do mundo exterior. (LUKÁCS, 2010, p. 27).

4.6 A vida cotidiana

Lukács (1966) entende por vida cotidiana a esfera mais espontânea, imediata, sensível e prática do ser social, permeando tanto sua esfera privada quanto pública. “[...] o ser é um processo de tipo histórico. [...] o ser a que estamos habituados a chamar de cotidiano é uma determinada fixação bastante relativa de determinados complexos no âmbito de um processo histórico.” (LUKÁCS, 2014a, p. 31).

Obviamente, a funcionalidade do pensamento cotidiano não é suficiente para atender a todas as demandas da vida humana. As decisões tomadas no dia a dia podem ser tomadas por motivações momentâneas e efêmeras como baseadas em fundamentos duros como hábitos e tradições, no mais das vezes inconscientes. Para além dela, encontram-se as atividades complexas que exigem objetivação mais elevada.

A Arte e a Ciência surgem justamente para dar respostas às inquietações mais profundas que não foram respondidas pelo pensamento cotidiano. No sentido ontológico, a vida cotidiana é o alfa e o ômega, princípio e fim, de toda prática e pensamento humanos de onde emergem as objetivações superiores.

El comportamiento cotidiano del hombre es comienzo y final al mismo tiempo de toda actividad humana. Si nos representamos la cotidianidad como un gran río, puede decirse que de él se desprenden, en formas superiores de recepción y reproducción de la realidad, la ciencia y el arte, se diferencian, se constituyen de acuerdo con sus finalidades específicas, alcanzan su forma pura en esa especificidad – que nace de las necesidades de la vida social – para luego, a consecuencia de sus efectos, de su influencia en la vida de los hombres, desembocar de nuevo en la corriente de la vida cotidiana. (LUKÁCS, 1966, p.11-2).

Na vida cotidiana não percebemos as mediações, ou seja, os processos que determinam os fenômenos. Há um grau de reificação e automatização de comportamentos que são necessários para se evitar o desgaste sobre opções para as operações rotineiras, evitando o *stress* existencial de, a todo momento, termos de tomar decisões na reprodução das situações básicas da vida.

É próprio da cotidianidade retirar de nosso campo visual as mediações, os processos que correm por detrás dos fenômenos. A falta de domínio das causas faz com que as explicações baseadas na analogia, forma primária de abstração, prevaleçam no senso comum. A analogia tipifica a rotina mental espontânea das primeiras manifestações do pensamento e vai ser o fundamento da magia.

É natural e necessário certo coeficiente de reificação na prática cotidiana do homem, na reprodução diária de suas condições básicas de vida. Para Lukács (1966), o comportamento do cotidiano é espontaneamente materialista, ou para usar a terminologia de a *Estética*, ontologicamente realista. Segundo ele, as práticas diárias necessitam de ações pautadas pela objetividade. Nem mesmo um pensador idealista pode ignorar a objetividade necessária à vida cotidiana.

Na vida cotidiana predomina a categoria da particularidade, pois nela estão as necessidades e interesses imediatos e privados dos indivíduos. Cada um vive um eu privado que é o centro das rotinas da cotidianidade ligadas à alimentação, vestuário e atividades caseiras. Nela se incluem amigos, pais filhos, irmãos, parentes em geral além dos animais de estimação. A comunicação cotidiana, mediante a entonação vocal, a gesticulação etc. que permeiam todo o processo de interação entre as pessoas, tende a influenciar o pensamento e o comportamento dos interlocutores.

sería totalmente falso suponer que los objetos de la actividad cotidiana fueran objetivamente, en sí, de carácter inmediato. Al contrario. No existen más que a consecuencia de un ramificado, múltiple y complicado sistema de mediaciones que se complica y ramifica cada vez más en el curso de la evolución social. Pero, en la medida en que se trata de objetos de la vida cotidiana, se encuentran siempre dispuestos, y el sistema de mediaciones que los produce parece completamente agotado y borrado en su inmediato y desnudo ser y ser-así. Piénsese en fenómenos técnico-científicos y, sobre todo, en otros de naturaleza económica complicada, como el taxi, el autobús, el tranvía, etc., piénsese en su uso en la vida cotidiana, en el modo como figuran en ella, y se verá claramente en seguida esa inmediatez. (LUKÁCS, 1966, p.44-45).

A exemplificação de Lukács contribui para aclarar suas ideias, pois os homens imersos no cotidiano interagem com objetos complexos, sendo alguns de

alta tecnologia, mas não é necessário que conheçam os mecanismos determinantes dessas mediações para que os operem.

Para Lukács (2011), a dimensão predominante da realidade é o cotidiano, com as seguintes determinações ontológicas: a) Heterogeneidade: fenômenos simultâneos e diversificados como trabalho, linguagem, jogo etc.; b) Imediaticidade: comportamento baseado numa relação direta entre pensamento e ação; e c) Superficialidade extensiva: somatório dos fenômenos, sem a percepção de suas mútuas relações. Devido a essas determinações, o indivíduo percebe a si mesmo como um ser singular, o que significa que a sua dimensão universal (humano-genérica) é subsumida no cotidiano à sua singularidade. O materialismo espontâneo da vida cotidiana faz com que não só o indivíduo tenha percepção de si, mas também compreenda que existe uma realidade exterior independente de sua consciência.

[...] el hombrees más o menos consciente de que tiene que actuare en un mundo externo que existe independientemente de él y que, por tanto, tiene que intentar entender y dominar lo más posible con el pensamiento, mediante la observación, ese entorno que existe independientemente de él, con objeto de poder existir, de poder sustraerse a los peligros que le amenazan. También el peligro, como categoría de la vida interior humana, muestra que el sujeto es más o menos consciente de encontrarse frente a un mundo externo independiente de su consciencia. (LUKÁCS, 1982, p. 47).

4.7 A arte no cotidiano reificado

Em o *Fetichismo da Mercadoria*, no primeiro capítulo de *O Capital*, Marx (1996) afirma que, no processo de troca, a mercadoria nega sua particularidade (valor de uso) para afirmar sua universalidade (valor de troca). O valor de uso é resultado do trabalho qualitativo, que produz bens para satisfazer diferentes necessidades humanas. Já o valor de troca é resultado do trabalho abstrato, o mesmo trabalho anterior medido de acordo com o tempo socialmente necessário para a produção da mercadoria e se manifesta em preço no mercado. No capitalismo, temos a dominação do valor de troca, que se transmuta em lucro.

É evidente que o problema só pode elevar-se a este grau de generalidade quando colocado com a grandeza e profundidade que atinge nas análises de Marx, quando o problema da mercadoria não aparece apenas como um problema particular, mas como o problema central, estrutural da sociedade capitalista em todas as suas manifestações vitais. (LUKÁCS, 1989, p. 97).

Ao afirmar a sua universalidade, a mercadoria se transforma em fetiche, ou seja, adquire vida própria, através da troca por dinheiro, a mercadoria equivalente geral, na qual todas as demais refletem o seu valor. O excedente de valor acumulado é o capital que também é um fetiche com o poder de reger globalmente o destino da humanidade. Como e por que a acumulação de capital subsumiu o processo de trabalho?

O fetichismo da mercadoria, portanto, é a forma de dominação do moderno capitalismo e a reificação, consequência do fetichismo, é a forma de alienação também específica desse sistema. Quando o objeto se torna sujeito, o sujeito, reciprocamente, transforma-se em objeto. O fetichismo, portanto, não é fenômeno somente da consciência, mas também da realidade do ser social. O trabalho abstrato, a mercadoria e o dinheiro também são fetiches.

Como os homens passaram a ser controlados pelos fetiches, coisas que assumiram o papel de sujeitos, eles próprios se transformaram em objetos, se reificaram. A preocupação central de Lukács em *História e Consciência de Classe*, no capítulo sobre a reificação é ultrapassar o caráter alienante do capitalismo para o que ser humano recupere a sua condição de sujeito.

De 1912 a 1914, a separação entre os valores e a vida é um traço notório nos textos do filósofo húngaro e expressa a angústia de uma alma que, desejando expandir-se, esbarra nos limites e nas interdições de seu próprio tempo. Refugiando-se em valores absolutos, Lukács lança à vida um olhar depreciativo, estigmatizando-a como o reino da inautenticidade e da impossibilidade. Ele contrapõe de forma categórica o plano da vida empírica às atividades normativas, como ele designava o plano do sentido.

Trata-se aqui da vida. Se posso mesmo viver sem vida. E frequentemente também o fazemos. Mas deve-se ter a máxima clareza e consciência sobre isso. A maioria dos homens certamente vive sem vida e sem nunca perceber isso. A vida deles é apenas social e interpessoal. (LUKÁCS, 2004, p. 176).

A primeira Estética de Heidelberg (1912 a 1914) é permeada pela desilusão. O solipsismo consiste na concepção de que imediatividade da vivência é condição insuperável da existência humana, e que tudo na vida tem um caráter hiper-singular.

O filósofo considera o solipsismo inelutável e que só a obra de arte, como nostalgia do absoluto, abre o horizonte da autenticidade.

Essa idealização, acrescentemos nós, de certa forma também é encontrável na obra do jovem Lukács, para quem, como já vimos, o solipsismo é uma resposta falsa a um problema real e legítimo.

Na segunda Estética de Heidelberg (1916-1918), a concepção solipsista desaparece, mas a barreira intransponível entre vida empírica e esferas normativas é mantida e reforçada. Entretanto, na *Teoria do Romance*, publicada em 1916, o dualismo não é mais concebido como inerente à condição humana, mas situação historicamente determinada.

Na filosofia neokantiana, de Lask em particular, existe uma barreira intransponível entre cotidiano, considerado o plano da inautenticidade, da impessoalidade e da instrumentalidade e plano da norma e dos valores da ciência e da arte, entre a realidade empírica e a esfera normativa. Trata-se do problema da individualidade típica, que trataremos mais à frente. Lukács não admitia que a universalização do individual fosse um processo imanente, ontológico, e que pudesse resultar do comportamento mimético, posição reformulada em sua última *Estética*. A esfera estética é contraposta à realidade da vida, sem a existência de nenhuma zona de transição, como o esteta chama o fenômeno intermediário entre o normativo e o empírico.

A concepção da vida cotidiana como a esfera da decadência do ser, reino do inautêntico, universo falatório, da curiosidade e da ambiguidade está expressa em *Ser e Tempo*, obra primado do filósofo alemão Martin Heidegger. A cotidianidade é, portanto, para o filósofo alemão, um mundo da impropriedade. Esvaziada de todas as interações autênticas, o cotidiano é dominado pelas forças dos estranhamentos que alienam o homem.

Foi Lucien Goldmann quem pela primeira vez chamou a atenção para esta relação entre Heidegger e o jovem Lukács. Num ensaio de 1950, ele sustentaria que *A alma e as formas* representa um marco decisivo no surgimento do “existencialismo moderno”, observando que nele já está postulado o abismo ontológico entre cotidianidade impessoal e a vida singular da autenticidade. (PATRIOTA, 2010, p. 81).

Na primeira estética produzida pelo jovem Lukács, a realidade normativa da arte superava a esfera da vida, sendo a sua conciliação irrealizável. Entretanto, na

Teoria do Romance (1916), ele dá os primeiros passos para superar seu próprio irracionalismo e encontrar a ligação entre a vida e o sentido, de ligar o sentido à própria cotidianidade.

Também a perspectiva aberta em *História e consciência de classe* (1923) era insuficiente para a compreensão do fenômeno estético. “Aqui, todos os produtos da consciência, a arte inclusive só interessa como expressão abstrata das visões de mundo, das manifestações da consciência de classe.” (FREDERICO, 1997, p. 16).

A concepção negativa sobre a vida cotidiana do jovem Lukács é compartilhada pelo filósofo marxista tcheco Karel Kosik (1976), para quem, no cotidiano, relações sociais são naturalizadas e o ser humano é dominado tanto material quanto psicologicamente pelo valor abstrato, vivendo a pseudoconcreticidade do real, dificultando a sua compreensão das mediações entre ele e a totalidade concreta. “A pseudoconcreticidade é justamente a existência autônoma dos produtos do homem e a redução do homem ao nível da *práxis* utilitária.” (KOSIK, 1976, p. 19).

O mundo da pseudoconcreticidade é um claro-escuro de verdade e engano. O seu elemento próprio é o duplo sentido. O fenômeno indica a essência e, ao mesmo tempo, a esconde. A essência se manifesta no fenômeno, mas só de modo inadequado, parcial, ou apenas sob certos ângulos e aspectos. (KOSIK, 1976, p. 11).

Segundo esse autor, a pseudoconcreticidade compreende: fenômenos externos na superfície dos processos essenciais, *práxis* fetichizada dos homens, representações comuns e mundo dos objetos fixados, naturalizados, como se não fossem produtos do trabalho dos próprios homens. Mas o fenômeno não é desligado da essência, pois ambos pertencem à mesma ordem. A representação da realidade não constitui uma qualidade intrínseca a ela, mas é objetivação na consciência do sujeito de condições históricas petrificadas: abstrata, formal, imediata, fragmentada e quantitativa.

Para Kosik (1976), a positividade dos fatos é aparência, ponto de partida para se chegar à essência. Por exemplo: a mercadoria como objeto é aparência e seu valor de troca como cristalização do trabalho humano, medido pelo tempo de trabalho socialmente necessário para a execução, a sua essência.

A pseudoconcreticidade e a fragmentação da consciência subjetiva são consequências da divisão do trabalho e da sobreposição do valor de troca sobre o

valor de uso. A concepção lukacsiana da reificação se desdobra em aprofundada análise sobre suas implicações no processo de produção da forma de existência humana no capitalismo contemporâneo.

As várias manifestações subjetivas, as emoções, os sentidos humanos são expressas de forma reificada e fragmentada. Com o predomínio da razão instrumental própria da realidade pseudoconcreta, os homens não podem autonomamente definir os seus próprios fins. Só podem escolher os meios, já que os fins lhes são impostos pelo sistema de mercado, frustrando sua realização pessoal e o pleno desenvolvimento de suas potencialidades.

[...] Marx e Engels jamais negaram o caráter progressista do sistema capitalista de produção, mas, ao mesmo tempo, desmascararam-lhe desapidadamente os aspectos desumanos. Eles compreenderam claramente, e claramente o exprimiram, que somente trilhando tal estrada a humanidade poderia alcançar as condições materiais básicas para a sua libertação real e definitiva [...]. (LUKÁCS, 1965, p. 22).

Já na grande Estética, a concepção de Lukács sobre a negatividade da vida cotidiana muda completamente, pois a atividade artística consiste em exacerbar as tendências presentes na própria vida. Conteudisticamente, a diferença entre a arte e a vida é somente de gradação, pois a arte desperta as potencialidades adormecidas nos meandros e interstícios da própria vida.

Para o filósofo não existe nenhuma muralha separando o que é próprio da vida cotidiana e suas objetivações normativas (ciência e arte), que, dialeticamente, a ela retornam e a transformam. “[...] y cuando en esta obra toma apasionadamente posición contra el idealismo filosófico, la crítica sigue dirigiéndose siempre también contra mis propias tendencias juveniles.” (LUKÁCS, 1966, p. 30).

A principal diferença entre a primeira e a grande Estética é a admissibilidade da existência de zona de transição entre o sentido normativo e a vida cotidiana, com as formas como o jogo lúdico, o esporte, a conversação e, principalmente, o “sadio senso comum” (ou “sabedoria popular”). Esse é constituído da síntese das experiências arcaicas, tradições, costumes, hábitos, sentenças proverbiais de uma comunidade transmitida através do tempo. Na grande estética, o pensador húngaro busca encontrar os elos genético-sistemáticos que unem a arte à vida, e aclarar a categoria de *zonas de transição* entre elas.

Foi fundamental para essa transformação de sua compreensão da atividade artística a descoberta por Lukács, quando da sua estada na União Soviética a partir do final da década de 1920, da obra inédita de Marx, *Manuscritos Econômico-filosóficos*, escrita em 1844. Foi sob o impacto dessa que o filósofo reelaborou sua concepção estética.

Posso me lembrar da impressão revolucionária que produziram em mim as palavras de Marx sobre a objetividade como propriedade material primária de todas as coisas e de todas as relações. É certo que eu poderia ter encontrado em outros textos seus, lidos anteriormente, ideias semelhantes para essa transformação teórica. Mas o fato é que isso não aconteceu, obviamente porque os lia desde o início com base em minha própria interpretação hegeliana, e somente um texto completamente novo poderia provocar esse choque. [...] Com isso, desmoronava definitivamente os fundamentos teóricos daquilo que fizeram a particularidade de *História e Consciência de Classe*. (LUKÁCS, 2003, p. 46-47).

Portanto, as limitações da cotidianidade não têm origem metafísica, mas são histórica e socialmente criadas. A vida cotidiana, onde as determinações histórico-estruturais se manifestam na superfície fenomênica, não é homogênea, mas apresenta múltiplas perspectivas e zonas intermediárias. Tanto a ciência como a arte surgem dela, e são convocadas a resolver seus problemas e, na medida em que seus resultados se incorporam no pensamento cotidiano, este se torna mais rico e complexo.

Lukács chama de *homem inteiro* o que está imerso nesse plano, o que o impede de relacionar os fenômenos entre si, em contraposição ao conceito de *homem inteiramente*, aquele que vive as objetivações superiores na arte e na ciência. A vida cotidiana é o ponto de partida e de chegada das objetivações superiores, que promovem a sua humanização e enriquecimento constante com a consequente superação de seus limites habituais.

A consciência humano-genérica [...] só se dá quando o indivíduo pode superar a singularidade, quando ascende ao comportamento no qual joga todas as suas forças, mas não toda a sua força numa objetivação duradoura [...]. Trata-se então, de uma mobilização anímica que suspende a heterogeneidade da vida cotidiana – que homogeneiza todas as faculdades do indivíduo e direciona num projeto em que ele transcende a singularidade numa objetivação na qual se reconhece como portador de consciência humano-genérica. Nesta suspensão [...], o indivíduo se instaura como particularidade, espaço de mediação entre o singular e o universal e comporta-se como inteiramente homem. (NETTO, 2000, p. 69).

Lukács, nas suas últimas publicações na década de 1960, *Estética e Prolegômenos para uma Ontologia do Ser Social*, desenvolve em maior profundidade o que já estava esboçado em suas obras anteriores *História e Consciência de Classe* e *Introdução a uma Estética Marxista*: as três formas de objetivação que possibilitam a passagem do singular heterogêneo e descontínuo da cotidianidade para o humano genérico: o trabalho criativo, a ciência e a arte.

Depois da suspensão do cotidiano através da arte, o homem retorna ao cotidiano transformado pela experiência estética. A arte tem, portanto, um papel educativo na superação da percepção da fragmentação produzida pelo fetichismo, contribuindo para desreificação e emancipação humana através da autoconsciência de sua condição genérica.

Diferentemente da realidade cotidiana, mundo das aparências, a arte capta a essência da experiência humana. Quando o fruidor do reflexo estético “experimenta uma tal realidade em si, nasce nele um para-si do sujeito, uma autoconsciência, a qual não está separada de uma maneira hostil do mundo exterior [...]” (LUKÁCS, 1968, p. 296).

4.8 A construção do tipo

A arte é mimese, mas imitação que reproduz a estrutura desses casos limites, das experiências humanas exacerbantes de seres humanos que escalam os degraus da generalidade a ponto de poderem intervir por meio de suas ideias e atos no decurso da realidade social. O realismo artístico para Lukács é sistemático e mais próximo da vida, não confundindo com gênero literário de meados do século XIX.

A arte como reflexo para Lukács não tem um sentido mecanicista, mas trata-se de categoria ontológica que expressa a tensão dialética entre as realidades objetiva e subjetiva vividas pelo artista, também ele produto do processo histórico em constante mudança. Reflexo é um ato complexo, pois implica a construção estética da realidade com mediações sensíveis na consciência.

A arte, mediante conflitos individuais, revela os grandes dramas da história dos homens, dramas que aparecem fragmentados “em miúdas porções de misérias e glórias” na vida cotidiana de sua maioria. Cita o caso clássico de Antígona da mitologia grega, que decide particularmente enterrar seu irmão contrariando a ordem

de Creonte, rei de Tebas depois morte de Laio, que fora assassinado pelo filho Édipo.

[...] el hecho es que, en la medida en que sus obras son artísticamente auténticas, nacen de las más profundas aspiraciones de la época en que se originan; el contenido y la forma de las creaciones artísticas verdaderas no pueden separarse nunca – estéticamente – de ese suelo de sus génesis. La historicidad de la realidad objetiva cobra precisamente en las obras del arte su forma subjetiva y objetiva. (LUKÁCS, 1966, p. 25).

Mas a obra de arte não fica presa à sua dimensão histórica. Segundo Lukács (1966), ela revela o que é essencial à vida humana em todas as épocas. Trata da complexidade da história do homem, de sua pluralidade, conquistas e fracassos, mas também de suas potencialidades futuras. Os homens a revivem não como narrativas alheias, mas como algo que pode tocar a sua própria vida individual. “Através da arte, participamos de novas relações humanas, vemo-nos envolvidos em novas situações humanas que nos solicitam reações de tipo especial.” (KONDER, 1967, p. 150).

A arte realista rompe com o fetichismo pelo caráter humanizador, produzindo o conhecimento de forma sensível e, penetrando nos meandros e interstícios do real, revela sua universalidade. Para tanto, o realismo se baseia em tipicidade e método narrativo. Para Marx, o tipo exprime com clareza a essência de sua espécie.

Em Lukács (1978), o autor realista constrói personagens típicos com personalidades individuais bem marcadas. Esses personagens singulares revelam também tendências universais do ser humano. O tipo, portanto, expressa a dimensão social dos personagens com tendências da situação histórico-social. O “automovimento da realidade” é a unidade sensível da aparência com a essência.

Os tipos não se confundem com as médias (que são muito comuns nas ciências sociais) que, geralmente, são singularidades estereotipadas nas narrativas midiáticas, como no caso da caracterização dos bandidos nos programas policiais da televisão brasileira.

O típico artisticamente realizado enfatiza e expande o singular na medida em que desenvolve, nele, determinações humanas potencialmente dadas num quadro social específico. Os grandes personagens da literatura são típicos neste sentido: por meio deles chegamos ao âmago da vida mesma, da realidade de uma época e sociedade. Ele reúne e elabora ao máximo as contradições e momentos significativos da vida, dando à fábula

substancialidade para além do enredo, para além da história. (PATRIOTA, 2010, p. 150).

Enfim, a arte tem no tipo sua máxima força e sua mais alta virtude, sua contribuição específica para a ampliação, o aprofundamento e o enriquecimento da consciência humana.

Este mundo próprio constitui-se numa espécie de sujeito-objeto idêntico, não no sentido filosófico como nos adverte o esteta húngaro. “Com esse paradoxo fenomenológico, uma espécie de sujeito-objeto idêntico, Lukács consignava sua originalidade, deixando cravada a pedra angular de sua estética tardia.” (PATRIOTA, 2010, p. 174). O paradoxo é o da contradição entre o ato subjetivo da criação/recepção da obra de arte e a sua validade objetiva.

Ou seja, a arte nasce de um ímpeto antropomorfizador, isto é, de uma subjetividade que não abdica de suas ligações com o plano da vivência sensível; no entanto, as representações que surgem desse movimento, em vez de distorcerem e obliterarem o ser assim das coisas, num ato de violência subjetivista, dão provas de uma singular e vigorosa capacidade, por parte desta subjetividade, de penetração, apropriação e elaboração da matéria tomada. (PATRIOTA, 2010, p. 174)

A subjetividade da arte é ao mesmo tempo objetividade referida ao mundo. Dessa forma subjetividade e objetividade formam uma unidade contraditória, constituindo a própria lógica do estético. Lukács resolve a questão posta no passado da barreira entre a singularidade subjetiva do cotidiano empírico e a objetividade universal da arte. Esta formulação é a base da solução da questão central de sua estética, e o acompanhou durante toda sua vida: relação entre singular e universal.

4.9 A catarse operativa

Para Lukács (1966), a arte possibilita a vivência integral da essência da existência. Essa possibilidade surge quando a magia tinha uma centralidade da vida dos homens e essência e aparência se uniam numa mesma realidade. Aspectos acidentais das pessoas eram imediatamente associados ao seu destino.

Ele afirma que a necessidade humana de completude espiritual gerou várias formas de objetivação ao longo de sua história, como a religião, o mito, a arte, a filosofia e a ética, a partir de um determinado estágio de desenvolvimento das forças

produtivas materiais que geraram mais conforto e tempo livre. Com essas condições, a busca de uma plena realização se tornou constante na vida dos homens.

Para o filósofo húngaro, o ideal de uma vida plena de sentido, passa, necessariamente, pela identificação de aspectos humanos essenciais e inessenciais; pressuposto para todas as atividades humana, essa distinção tem suas peculiaridades no caso da arte.

A universalidade na arte consiste na explicitação de conteúdos concretos da realidade contextualizada social e historicamente. Esses conteúdos se objetivam como tensões e conflitos individuais, de marcas particulares de individualidades determinadas. Na sua maturidade, o filósofo concluiu que a atividade estética básica é a exacerbação e explicitação de tendências latentes da própria vida.

A essência, sua estrutura de valores, o que permanece no caráter de homem, é moldada em suas relações sociais e se manifesta no seu comportamento. Lukács (1966) exemplifica com a questão da responsabilidade, que exige uma personalidade estável. A responsabilidade é passível de verificação, uma essência visível.

[...] en el terreno de lo estético, no puede tratarse del concepto abstracto de la especie, sino de hombres individuales concretos, objetos sensibles, en cuyos carácter y destino estén contenidas concreta y sensiblemente, individual e inmanentemente, las cualidades de cada caso y nivel evolutivo alcanzado. (LUKÁCS, 1966, p. 262).

Recuperando a categoria aristotélica de *pathos*, Lukács (1966) afirma que ela significa as potências vivas no interior do homem que o agitam profundamente, como conteúdos de sua racionalidade e de sua vontade. Segundo ele, o *pathos* hegeliano é a capacidade de certos indivíduos assimilarem os conflitos de seu tempo e expressá-los concretamente. Esses homens se distinguem e se tornam universais em sua própria vida.

O filósofo húngaro desenvolve o seu pensamento a partir dos *Manuscritos econômico-filosóficos* de Marx, de 1844: “A vida individual e a vida genérica do homem não são distintas, por mais que, necessariamente, o modo de existência da vida individual seja um modo mais particular ou mais geral da vida genérica”. (MARX, 1974, p. 16).

A polaridade, ressalta Lukács (1966), não é entre vida individual e vida genérica, mas entre *individualidade particular* e *individualidade genérica*. A

particularidade consiste nos aspectos secundários e efêmeros da individualidade, que situam os indivíduos no cotidiano imediato.

Transpondo a questão para o campo estético, o filósofo trata da relação entre arte e genericidade, que considera a questão central da arte como autoconsciência, ou seja, no seu papel de despertar nos indivíduos a sua consciência de ser genérico.

Se da arte extraímos a consciência da genericidade é porque a causa eficiente que a determina supera toda particularidade estéril, ou seja, tudo aquilo que não enlaça os homens, sem prejuízo de suas individualidades, num mesmo destino histórico, numa mesma perspectiva, num mesmo processo de vida e morte, de autoconstrução. (PATRIOTA, 2010, p. 220).

A mera subjetividade é ultrapassada e desperta a consciência genérica que é imanente ao próprio indivíduo. A subjetividade singular se aprofunda quando ultrapassa a particularidade e se une à objetividade universal despertada pela obra de arte e já presente, de forma latente, no próprio indivíduo. Esse processo ocorre da seguinte forma: 1) O sujeito se aliena de sua vida do cotidiano para viver a objetividade da obra de arte, onde cresce ampliando suas fronteiras cognitivas e sensíveis além da particularidade imediata. 2) Retorna ao cotidiano como espelho do mundo, ou seja, sujeito-objeto (singular-universal) idêntico no plano do universo estético, alcançando a universalidade na própria experiência da singularização.

Com esse retorno, a arte possibilita a superação do solipsismo – quando o homem fica preso à imediaticidade da vivência cotidiana – por meio da autoconsciência que propicia. Autoconsciência é consciência sensível, o reconhecimento sensível do outro em si mesmo. Mas para que essa dinâmica da interiorização da genericidade, pela humanização de si, se efetive é indispensável um horizonte de prospecção.

Esse horizonte, para o filósofo húngaro, é a *catarse*, categoria que diz mais respeito à recepção estética, pois significa o retorno da vivência estética sobre a subjetividade cotidiana. Ela é o desfecho da autêntica experiência estética, pois consiste no seu efeito na subjetividade do receptor, que cresce e enriquece, mas sem perder suas particularidades.

A verdadeira obra de arte, o objeto, direciona a vivência de seu receptor, orientando sua experiência pela homogeneidade do meio estético, palavra, imagem ou som. Ele é *homem inteiro*, com todo seu repertório de conhecimentos e experiências práticas. A sua vivência estética não cria uma ruptura com a vida

cotidiana, mas apenas uma suspensão temporária. Pelo contrário, o que resulta da experiência estética é um quadro condensado da vida, com a fusão da subjetividade com a objetividade temos a situação de sujeito e objeto idênticos.

Qualquer receptor interage com a arte como homem inteiro, constituído de seu repertório cognitivo e existencial, antes que a obra de arte aja sobre ele. Ele vivencia a impressão profunda e autenticamente estética da obra filtrando-a com seu próprio esquema. "Além disso, a expressão, por mais genuína que seja, não pertence ao transmissor, mas sim ao receptor, que se apropria do que foi transmitido segundo sua própria visão de mundo [...]." (PATRIOTA, 2010, p. 176).

La catarsis que produce la obra en él [o receptor] no se reduce pues a mostrar nuevos hechos de la vida, o a iluminar con luz nueva hechos ya conocidos por el receptor; sino que la novedad cualitativa de la visión que así nace altera la percepción y la capacidad, y la hace apta para la apercepción de nuevas cosas, de objetos ya habituales en una nueva iluminación, de nuevas conexiones y de nuevas relaciones de todas esas cosas con él mismo. En ese proceso, como ya hemos dicho, quedan sin alterar en principio sus anteriores decisiones, finalidades, etc., las cuales se simplemente mientras dura el efecto de la obra. (LUKÁCS, 1966, p. 528-529).

O essencial da catarse está no seu poder de despertar nos sujeitos da recepção estética a consciência sensível de que a sua vida individual e a vida do gênero não são separáveis. A peculiaridade da obra de arte é o seu potencial intrínseco de unir o individual singular ao individual universal. A consciência revela para o homem que existe em si, transformando esse em-si num para-nós.

A humanização não é apenas resultado de processos histórico-estruturais aos a que estamos submetidos desde que nascemos, mas cabe aos próprios indivíduos reagir às circunstâncias que desfiguram o sentido de suas vidas. O velho Lukács ressalta a responsabilidade intransferível de cada indivíduo com o seu próprio destino.

5 ANÁLISE DAS REPORTAGENS LITERÁRIAS

5.1 Considerações iniciais

Segundo Lukács (1966,) a arte constrói um mundo homogêneo, livre da heterogeneidade caótica que é característica própria do cotidiano, onde as pessoas estão imersas num mundo fragmentado e envolvidas com as questões pessoais de sua vida privada. A construção desse mundo homogêneo como *mundo próprio* dos homens é feita com uma intensificação das suas vivências e, ao mesmo tempo, uma superação da cotidianidade, onde os homens vivem na superfície fragmentada dos fenômenos.

Esse *mundo próprio* é resultado de três determinações básicas. A primeira consiste na criação de uma realidade própria do homem, expressando suas limitações e potencialidades, onde ser e dever-se apresentam numa única identidade efetiva. A segunda, na vida expressa na obra endereçada ao receptor como totalidade intensiva, um mundo em si completo. A terceira, no mundo próprio que é criado de acordo com a lógica estética peculiar à natureza da obra artística.

A arte é criada a partir da subjetividade particular do artista, de experiências e observações, que vão constituindo e transformando seu repertório ao longo do tempo. A obra terá valor se o artista for capaz de separar os movimentos dispersos do meramente particular e efêmero das dimensões genéricas e mais permanentes das vivências, articulando as últimas em uma *totalidade intensiva*, ou seja, produzindo o que realmente tem sentido para as outras pessoas.

Para o pensador de Budapeste, a estrutura da trama no romance, o curso e o desfecho das ações, são construídos teleologicamente pelo autor, que, partindo do desfecho, subverte a lógica da causalidade real. Na literatura, o final elucida o princípio como, por exemplo, o conflito é construído no início da trama em função de seu desfecho futuro.

Nas obras realistas, os personagens são indivíduos universais, verossímeis, pois foram construídos nas relações dinâmicas com o contexto em que vivem, como síntese de suas relações sociais. Fazem manifestar-se o que na realidade está latente e revelam de forma expressiva o que na realidade está silente, ou seja, os dramas que na vida cotidiana da maioria das pessoas são dissolvidas em fragmentos, em pílulas de misérias e glórias de suas vidas.

O reflexo estético revela a humanidade na forma de indivíduos com seus próprios destinos transformados em personagens. As personagens não podem ser uma simples reprodução da realidade perceptível, mas de sua essência, através dos recursos estéticos. Eles se destacam da vida cotidiana pela intensificação das situações vividas para encarnar, sem supressão de seu caráter fenomênico, a tipicidade da espécie humana.

A partir disso, a questão que norteia a análise das reportagens neste capítulo é: como o jornalismo literário, por meio da criação que acreditamos estética, contribui para superação da alienação das pessoas que vivem numa sociedade reificada?

5.2 Apresentação e justificação do *corpus*

As reportagens *A casa de velhos*, de Eliane Brum, *A memória das paredes*, de Ivan Marsiglia e *Encontro, desencontro, reencontro*, de Daniela Arbex foram publicadas em coletâneas desses jornalistas, que têm sua importância reconhecida pela alta vendagem de seus livros e dezenas de premiações recebidas. Todos eles trabalham o cotidiano e a trajetória de pessoas anônimas ou de vítimas de violência social e repressão política e revelam os substratos mais profundos de nossa realidade sócio-histórica. A seguir, uma breve apresentação dos repórteres, por meio de sua obra:

Eliane Brum nasceu em Ijuí (RS). Trabalhou durante 11 anos no jornal gaúcho *Zero Hora*, onde começou como estagiária. Em 1994, publicou o livro *O avesso da Lenda*, resultado do trabalho de refazer a trajetória de 25 mil km da marcha do movimento tenentista Coluna Prestes de 1925 a 1927. Com esse livro, ganhou o prêmio Açorianos de Literatura; até hoje já acumula quase 60 prêmios.

A principal característica de suas reportagens é a descoberta do extraordinário no ordinário da vida cotidiana; “Sempre gostei de histórias pequenas. Das que se repetem, das que pertencem à gente comum. Das desimportantes. O oposto, portanto, do jornalismo clássico.” (BRUM, 2006, p. 187).

Eliane Brum parte das singularidades das histórias das vidas das pessoas simples em suas reportagens, desentranhando delas as dimensões universais da realidade humana. Uma constante de suas abordagens dos “desacontecimentos” é o

tratamento de questões como a desigualdade social, as injustiças e o sofrimento das pessoas invisíveis na sociedade.

Ivan Marsiglia formou-se em Jornalismo na Universidade Metodista de São Paulo (IMS), em Ciências Sociais pela Universidade de São Paulo (USP) e fez curso de especialização na Fondation Journalistes En Europe, da França. Trabalhou como repórter e editor da revista *Playboy*, de 1993 a 1999, e como redator-chefe da revista *Trip* de 2000 a 2004. Colaborou com várias outras revistas e foi colunista de *Caros Amigos*. No período de 2004 a 2008 foi assessor da Secretaria de Imprensa da Presidência da República. Atualmente é editor-assistente do caderno “Aliás”, do jornal *Estado de S. Paulo*.

Além da atividade jornalística, Ivan Marsiglia exerceu a de roteirista dos documentários *Nego Dito*, sobre o músico Itamar Assunção; *Pachamma*, sobre o Museu Arqueológico de San Pedro de Atacama do Chile (prêmio Nascente da USP); e *Preto Contra Branco* (ganhador do concurso DocTV da TV Cultura e premiado como Melhor Documentário Internacional do Reel Word Film Festival do Canadá).

Em 2013, lançou o livro *A poeira dos outros: um repórter na casa da morte e outras histórias*, com 19 reportagens sobre pessoas comuns, uma sobre o músico João Gilberto, intitulada “João Gilberto está Resfriado” e inspirada na reportagem de Gay Talese “Frank Sinatra Está Resfriado”. A exemplo de Talese, Ivan Marsiglia não conseguiu entrevistar o músico.

Daniela Arbex formou-se em jornalismo pela Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF). Trabalha no jornal *Tribuna de Minas* como repórter especial. Em fevereiro de 2000, começou a publicar uma série de 50 reportagens que resultaram no “Dossiê Santa Casa” sobre a grave crise daquela instituição hospitalar. Com esse trabalho, ganhou o Prêmio Esso de Jornalismo daquele ano. Voltou a receber o Prêmio Esso nos anos de 2002 e 2012. Foi também contemplada cinco vezes com o Prêmio Eloísio Furtado.

Em 2002, a jornalista recebeu também menção honrosa do Prêmio Lorenzo Natali da Bélgica e do Prêmio Vladimir Herzog de Anistia e Direitos Humanos, com sua reportagem sobre o túmulo de Milton Soares Castro, que lutou contra a ditadura brasileira e era considerado desaparecido. Em 2009, recebeu o prêmio Ypys do Instituto Prensa y Sociedad de Melhor Investigação Jornalística da América Latina. Em 2010, com reportagens publicadas no *Tribuna de Minas*, recebeu o Knighth International Journalism Award.

Em 2012, publica o livro *Holocausto Brasileiro*, uma série de reportagens sobre o hospício Colônia de Barbacena, onde morreram mais de 60 mil pessoas, das quais aproximadamente 70% não tinham diagnóstico de doença mental. Esses internos eram epiléticos, alcoólatras, homossexuais, prostitutas etc. Essas pessoas readquirem vidas em suas reportagens.

5.3 Apresentação dos eixos e categorias analíticas

5.3.1 Eixos da análise

Os eixos de análise das reportagens foram fundamentados em autores da estética marxista, sendo que a maioria foi extraída da obra de Georg Lukács, a saber: “cotidiano”, “tipo”, “polifonia” e “arte *versus* reificação”. Será a partir desses eixos conceituais que investigaremos as reportagens e seu endereçamento ao universal, próprio da arte.

A. Cotidiano

A vida cotidiana para Lukács (1966) é o início e o fim de cada ser humano e a sua dimensão mais próxima, espontânea e sensível. É também o início e o fim de toda a sua práxis, em outras palavras, de sua prática e de sua reflexão. O conhecimento, objetivação, que a vida cotidiana produz é, primeiramente, o pensamento cotidiano. Em nível mais profundo, produz também objetivações superiores como a ciência e a arte, que vão além dos seus limites. Suas determinações fundamentais são: a heterogeneidade, a imediaticidade e a superficialidade extensiva.

A heterogeneidade se refere aos seus múltiplos fenômenos e processos, como trabalho, lazer, jogo, vida privada etc. A imediaticidade diz respeito à conduta imediata resultante da relação direta entre pensamento e ação, com automatismos e espontaneismos necessários a reprodução social. A superficialidade extensiva, resultado da heterogeneidade e da imediaticidade, faz com que os indivíduos percebam sua realidade como agregado de fenômenos dispersos.

A vida cotidiana tem o senso comum como o reflexo imediato e as formas superiores de recepção e reprodução da realidade, ciência e arte, que partem dele,

o ultrapassam e a ele retornam. A arte, especialmente, consiste no reflexo antromorfizador da realidade, intensificador do drama humano que, no cotidiano, é descontínuo e fragmentado. Como resultado, ela propicia aos homens a elevação de sua autoconsciência.

A homogeneidade concentrada da obra de arte retira o homem de sua vida prática, deixando em suspenso seus interesses imediatos, propiciando a experiência de uma fruição purificada, evocativa de sentidos humanos profundos, resultado do trabalho de todo autêntico artista. Do *homem inteiro*, que vive no pragmatismo do cotidiano, surge o *homem inteiramente* na experiência estética. No entanto, é necessário ressaltar que o homem inteiramente não deixa de ser *inteiro*, pois as duas configurações coexistem no mesmo indivíduo.

Depois da suspensão do cotidiano através da arte, o homem retorna ao cotidiano transformado pela experiência estética. A arte tem, portanto, um papel educativo na superação da percepção da fragmentação produzida pelo fetichismo, contribuindo para desreificação e emancipação humana através da autoconsciência de sua condição genérica.

Portanto, a característica essencial da arte é a transformação da vivência do cotidiano em vivência normativa, forma estética, depurada dos elementos acessórios que não respondam à necessidade, tanto do criador como do fruidor, de despertar o sentido de sua própria humanidade.

B. Tipo

O típico – categoria central da estética *lukacsiana* – consiste na exacerbação das características humanas significativas de realidades singulares endereçadas à sua universalização concentrada. As determinações, leis, e tendências, possibilidades da vida humana, são condensadas na produção estética em tramas, personagens, cursos de ação elementos típicos dessa vida.

A tipificação constroi a individualidade da obra, o que significa que ela tem um mundo próprio com três determinações básicas: 1. Formação de uma realidade humana com suas carências e potencialidades, onde ser e dever-ser se integram. O dever-ser torna-se, portanto, ser efetivo. 2. Este mundo criado se apresenta como uma totalidade intensiva. Cada obra constitui-se num mundo próprio. 3. Mundo próprio no sentido artístico criado pela sua forma.

Para Lukács (1978), a forma artística atua em relação ao típico: empresta concretude a um dado tipo. Produz uma unidade dos traços típicos que fazem das figuras singulares seres plenamente caracterizados. Cada figura visa a exercer uma influência individual. As figuras singulares devem provocar a impressão de uma vida independente e autônoma. “A particularidade como campo de forças entre o universal e o singular, como meio organizador das suas relações dinâmicas e contraditórias, constitui a base ideal para a verdade artística da forma.” (LUKÁCS, 1968, p. 281).

Com a utilização de efeitos estéticos nas reportagens, as pessoas envolvidas nos acontecimentos se tornam típicas no sentido lukacsiano, e o que aparece de forma fragmentária na vida cotidiana adquire sentido quando integrado numa totalidade intensiva. Para Lukács (1978), o autor realista constrói personagens típicos com personalidades individuais bem marcadas. Esses personagens singulares revelam também tendências universais do ser humano. O tipo, portanto, expressa a dimensão social dos personagens como tendências da situação histórico-social.

C. Polifonia

Polifonia foi um conceito da Música que Mikhail Bakhtin (2002), pensador marxista, ressemantizou no campo da linguagem para uma Translinguística, ciência que ele propunha que analisasse fatores extralinguísticos como contexto social de circulação dos discursos, momento histórico etc. Ele rejeitava a concepção, como a do estruturalismo saussuriano, de língua como sistema fechado. Para ele, a verdadeira essência se encontra na interação verbal nas relações sociais. Utilizou esse conceito pela primeira vez na análise da relação autor/herói na obra *Problemas da poética de Fiodor Dostoiévski*.

Polifonia para ele significa a multiplicidade de vozes controversas que se manifestam explicitamente no interior do texto. Essas múltiplas vozes são independentes, mas formam uma combinatória. O conceito de polifonia é utilizado na análise do discurso em contraposição à monofonia, própria dos textos que escondem os diálogos. Todos os textos são dialógicos, sendo que os textos polifônicos explicitam tensões e conflitos de muitas vozes sociais; já nos textos monofônicos, os diálogos são camuflados pela única voz que se manifesta.

Uma vez que, nos romances de Dostoiévski, há várias vozes em conflito, surge como tarefa de suas personagens romanescas encontrarem sua voz e orientá-la entre outras vozes, combiná-la com umas, contrapô-la a outra ou separar a sua voz da outra à qual se funde imperceptivelmente. (MARCUIZZO, 2008).

Polifonia é correlato a dialogia, outro conceito que Bakhtin criou e significa a relação que o discurso mantém com os outros que precederam. “[...] a alteridade é a condição da identidade: os outros constituem dialogicamente o eu que se transforma dialogicamente num outro de novos eus no sentido de que uma pessoa deve passar pela consciência do outro para se constituir.” (MARCUIZZO, 2008). Para ele, as relações dialógicas são extralinguísticas. Bakhtin é pioneiro contemporaneamente a estudar a linguagem sem isolá-la da vida social concreta, sem a necessidade de divorciá-la da materialidade da vida social.

D. Arte *versus* reificação

Como vimos anteriormente, Marx (1996) afirma que, no processo de troca, a mercadoria nega sua particularidade (valor de uso) para afirmar sua universalidade (valor de troca). Quando o produto do trabalho, investimento de energia muscular, psíquica, nervosa etc., adquire vida, se transforma em sujeito, o trabalhador se transforma em objeto através do processo de reificação (do latim *res*, que significa coisa).

Assim como o sistema capitalista se produz e reproduz economicamente a uma escala cada vez mais alargada, também, no decurso da evolução do capitalismo, a estrutura da reificação penetra cada vez mais profundamente, fatalmente, constitutivamente, na consciência dos homens (LUKÁCS, 1989, p. 108).

No capitalismo, o indivíduo reificado perde: 1º) A possibilidade de desenvolver plenamente a sua personalidade; 2º) a condição de reconhecer-se no produto de seu trabalho e de apropriar-se do valor produzido; e 3º), a condição de identificar-se como sujeito produtor de seu próprio mundo. “Uma grande tarefa, na direção da qual devemos dirigir nossos esforços, consiste em demonstrar, antes de tudo no plano teórico, que estas condições estáticas e reificadas são apenas formas fenomênicas de processos reais.” (LUKÁCS, 2014a, p. 135).

O homem, preso à aparência fenomênica, vive num mundo heterogêneo e descontínuo, não estabelecendo nexos entre os fenômenos. A arte cria um mundo homogêneo, sem as “impurezas” e heterogeneidades características da vida cotidiana. Através dela, o ser humano ultrapassa sua singularidade e encontra a universalidade: o gênero humano. É a catarse que possibilita esse elo entre o singular e o universal.

A arte educa a consciência sensível e a amplia, operando a possibilidade de o ser humano superar a condição de reificação e de recuperar seu papel de sujeito. A ação catártica da arte nos homens é possível, pois ela apresenta uma forma superior de consciência humana que captou a essência da realidade. Ela possibilita a interação entre o indivíduo e o gênero humano, exercendo papel importante no desenvolvimento da sua subjetividade e, conseqüentemente, na sua emancipação.

5.3.2 *Categorias analíticas*

A análise das reportagens, a partir dos eixos conceituais acima, utilizará as categorias da narrativa sistematizadas por Luiz Gonzaga Motta, no livro *Análise Crítica da Narrativa*. Esse autor entende a reportagem como uma narrativa constituída de início, meio, fim, clímax, conflitos, protagonistas e antagonistas, de acordo com as estratégias dos repórteres para contar a história do presente. Contudo, não quaisquer histórias, mas aquelas inusitadas e surpreendentes que destoam do curso normal da vida.

Se o presente de fato se adensou e se expandiu, como afirmam tantos historiadores, cresce a necessidade de analisar a narrativa jornalística como instituinte e constituinte desse fugidio presente. Até porque o jornalismo é a narrativa hegemônica sobre todas as outras na construção da verdade imediata e o senso comum. (MOTTA, 2013, p. 103).

O conteúdo da reportagem, analisado narratologicamente, revela-se como uma nova história, desveladora de significações singulares que podem não ser percebidas em uma simples leitura, feita na perspectiva de que a notícia é apenas um espelho de um fato.

O repórter conta histórias reais, o que não consiste em simplesmente agregar fatos, mas em elaborar, com eles, narrativas como totalidades significativas. Essa

categoria corresponde ao que Lukács (1966) chama de totalidade intensiva, endereçada ao leitor como um mundo completo em si mesmo.

A narrativa põe naturalmente os acontecimentos em perspectiva, une pontos, ordena antecedentes e consequentes, relaciona coisas, cria o passado, o presente e o futuro, encaixa sgnificados parciais em sucessões temporais, explicações e significações estáveis. (MOTTA, 2013, p. 71).

A narrativa pode ser analisada em três instâncias segundo Motta (2013, p. 136) sistematizando a contribuição de vários autores como Émile Benveniste, Tzvetan Todorov e Roland Barthes: "1. Plano da expressão (discurso, linguagem); 2. Plano da estória (conteúdo, enredo, intriga); 3. Plano da metanarrativa (tema, fábula, modelos de mundo)." Essa separação é apenas operacional, pois na comunicação estão todos juntos.

O plano da expressão compreende o discurso, onde se manifesta a intencionalidade do narrador, pois não há ingenuidade no ato de narrar. Nesse plano, estão os dispositivos que visam provocar efeitos, convencer o leitor. Essa intencionalidade se expressa através dos atos de fala, que para Searle citado por Motta (2013) visam a provocar crença, temor, esperança, desejo, amor, ódio, dúvida, alegria, riso, tristeza, orgulho, perplexidade, fantasia e imaginação. Mesmo no discurso jornalístico, que é essencialmente referencial, são utilizadas expressões que produzem o efeito de ironia. O uso de hipérbole, por exemplo, exacerba os fatos produzindo efeitos de espanto, surpresa etc.

O plano da estória é o da diegese, em que a realidade referente é representada pelo texto narrativo. É consituído pelos cenários, personagens, ações estruturando uma trama, enfim é universo da significação, a mímese propriamente dita. As ações isoladas são encadeadas compondo o enredo com o uso de "[...] flashback e flashwards , o ritmo imprimido pelo narrador, a caracterização das personagens, a funcionalidade no transcurso da história, os conflitos principais e secundários, o enfrentamento, o enfrentamento entre protagonistas e antagonistas etc.". (MOTTA, 2013, p. 138).

Plano da metanarrativa é o plano da estrutura profunda, que suscita os imaginários culturais e temas de caráter ético ou moral. "É o plano da realização da fábula, da cosmovisão ou do mythos aristotélico. São situações éticas fundamentais plasmadas por um narrador [...] por exemplo, os temas da fidelidade, fé, confiança

no futuro, felicidade, revolução [...]” Esse plano corresponde ao universal de Lukács (1966).

Para uma análise empírica da narrativa, Motta (2013) desenvolve sete movimentos:

1º movimento: compreender a intriga como síntese do heterogêneo.

O enredo organiza as partes e o analista precisa determinar com precisão o seu início, desenvolvimento e final, quando isso não estiver explícito. É necessário identificar como as ações se articulam na estória narrada e como os microeventos se conectam ao todo. No plano da expressão é importante identificar as figuras de linguagem como metáforas, comparações, hipérboles etc. e os atos de fala que provocam medo, sedução, tristeza, riso etc.

2º movimento: compreender a lógica do paradigma narrativo

A essência da narrativa é a estória, sendo necessário compreender seu todo orgânico e seu projeto dramático.

Ou seja, parto do pressuposto de que a narrativa é utilizada para atrair, seduzir, persuadir, convencer, obter resultados, efeitos de sentido, satisfazer a um desejo e a um projeto discursivo do narrador. [...] Compor a intriga é fazer surgir o universal do singular, o necessário ou verossímil do episódico. (MOTTA, 2013, p. 147-148).

3º movimento: deixar surgirem novos episódios

Os novos episódios podem nos indicar como o narrador articula estrategicamente cenários, personagens, tensões, conflitos etc. “Ou seja, como ele organiza o plano da intriga a fim de produzir determinados efeitos dramáticos como o sustense, a tensão, o clímax, pontos de virada etc.” (MOTTA, 2013, p. 160).

4º movimento: permitir ao conflito dramático se revelar

Os conflitos diegéticos são as disputas que ocorrem ao longo da trama, sendo que o conflito dramático é o seu núcleo. Os demais gravitam em torno dele. “É em

torno de conflitos relatados na forma de incidentes, peripécias, transgressões, rupturas ou descontinuidades, portanto, que o narrador faz inventivamente girar toda e qualquer narrativa.” (MOTTA, 2013, p. 170).

Todo drama é conflito. Para Motta (2013), no caso da narrativa jornalística, a análise deve dar prioridade ao conflito, pois é o elemento estruturante de toda a trama de forma mais determinante do que em outras formas de narrativa.

As metanarrativas, plano da estrutura de fundo, contêm os conflitos de natureza ética, moral ou filosófica e envolvem aspectos políticos, religiosos etc. sobre os quais se processam grande parte das narrativas.

5º movimento: personagem – de pessoa a persona

A reportagem jornalística não reproduz a realidade, conta uma versão dela e os sujeitos envolvidos nos acontecimentos relatados são sujeitos do discurso, são personagens. Neste caso, o personagem corresponde a um sujeito real, mas na reportagem ele é uma personagem da narrativa.

Mesmo no discurso objetivo do jornalismo [...] deve ficar claro que o analista não está examinando a realidade, mas uma narrativa sobre a realidade. [...] As personagens jornalísticas costumam ser fortemente individualizadas e transformam-se frequentemente no eixo das estórias. (MOTTA, 2013, p. 170).

6º movimento: as estratégias argumentativas

A narrativa é tecida com estratégias de efeitos de real, que lhe imprime veracidade e estratégias de produção de efeitos estéticos como a dor, a comoção, a ironia. A narrativa jornalística também pode produzir efeitos catárticos próprios da ficção. Ela contém instruções de uso que podem ser seguidas, rejeitadas ou modificadas pelo receptor.

Não é, entretanto, o caráter ou o estilo mais ou menos narrativo que vai revelar a narratividade e a força argumentativa do texto objetivo. Mesmo nos textos enxutos, como no jornalismo e nas biografias, é o leitor ou o ouvinte, no ato da recepção, que conclui a obra, recompõe a tessitura da intriga conforme sugerimos anteriormente. (MOTTA, 2013, p. 198).

7º movimento: permitir às metanarrativas aflorar

Os conflitos que se manifestam na superfície da narrativa movimentando a intriga e ações das personagens são expressões de conflitos latentes mais profundos presentes nas metanarrativas. “Mas as metanarrativas têm sempre muito de epifânico: ao revelarem certas transcendências, funcionam algumas vezes como o clímax da resolução e da compreensão mais profunda de uma estória.” (MOTTA, 2013, p. 209).

Em momentos mais profundos do ato de recepção, os leitores recompõem a narrativa com base em seu repertório cultural. Eles se envolvem com maior ou menor intensidade frente aos dramas e tragédias, já que a catarse ocorre nesse campo.

No último capítulo do livro, Motta (2013) trata das vozes narrativas e jogos de poder dos sujeitos interlocutores no processo de construção das reportagens. A atenção se desloca do enunciado para a enunciação. A representação dramática da realidade (projeto dramático) tem a participação de sujeitos interlocutores não apenas no conteúdo, mas também nas estratégias discursivas, mas com diferentes graus hierárquicos de poder.

O narrador é o sujeito que não só enuncia a narrativa, mas dentro dela passa instruções de uso para seu interlocutor, portanto, ele é ator do discurso. “É ele quem dispõe do poder de voz para organizar, encadear, posicionar, hierarquizar, dar o seu interlocutor as pistas e instruções de uso por meio das quais ele indica como pretende que seu discurso seja interpretado.” (MOTTA, 2013, p. 211) Essa comunicação produz influências recíprocas, mas numa relação de assimetria, pois o narrador está em posição de superioridade.

Mas existem as estratégias de contrapoder, que produzem uma negociação que produzem ajustes no contrato de comunicação.

As trocas comunicativas são o lugar de permanentes *batalhas pela posição* (batalhas mais ou menos discretas ou alardeadas, cortesias ou brutais) quer se trate de trocas institucionalmente desiguais, nas quais o jogo (dos relacionamentos verticais) pode interferir e até mesmo inverter (pelo menos provisoriamente) a relação de lugares inicial. (KERBRAT-ORECCHIONI apud MOTTA, 2013, p. 212).

A narrativa jornalística é denominada de plurivocal, pois está condicionada às estratégias de três narradores: o Narrador-jornal, o Narrador-jornalista e o Narrador-personagem.

O primeiro narrador é extradiegético (fora da estória): no caso da reportagem impressa, um jornal ou revista enuncia os títulos, manchetes, chamadas etc. Ele possui interesses comerciais e institucionais e tem que seduzir o leitor.

O segundo narrador é intradiégético (dentro da estória): é o jornalista enunciador da narração. Ele é subordinado ao primeiro narrador, mas como uma autonomia relativa e certo poder de negociação. Seu poder decorre da produção de reportagem atraente, da sua capacidade de transformar atores sociais em personagens e da sua negociação com as fontes.

O terceiro narrador é intradiégético (dentro da estória): são os personagens das notícias, que foram anteriormente fontes da reportagem e que se transformaram em personagens com seus respectivos papéis e falas. Esse terceiro narrador está subordinado ao veículo e ao jornalista. As fontes têm seus próprios interesses e autonomia relativa.

Partindo do texto e utilizando as categorias da narrativa discutidas ao longo deste livro, é possível mensurar quantitativa e qualitativamente a gerência da atenção por parte dos veículos, a intervenção direta dos jornalistas no texto, o espaço/tempo obtido por cada personagem nas intrigas jornalísticas, a posição favorável ou desfavorável na estória (herói ou vilão), representações plurivocais dos conflitos sociais nas páginas e telas. (MOTTA, 2013, p. 209).

5. 4 Análises

5.4.1 “A casa de velhos”, de Eliane Brum

A repórter Eliane Brum se hospeda no asilo Casa São Luiz para a Velhice durante uma semana para realizar uma cobertura sobre a vida cotidiana de seus moradores. Seu propósito foi resgatar do passado morto “histórias que ninguém quer ouvir.” A reportagem *Casa de velhos* faz parte do seu livro *O olho da rua – uma repórter em busca da literatura da vida real*, de 2008, juntamente com mais 11 trabalhos publicados pela revista *Época*, na primeira década dos 2000.

Nas reportagens do livro, Eliane dá voz aos anônimos e invisíveis da sociedade que são esquecidos pelos grandes veículos jornalísticos, que reservam seus espaços majoritariamente para pessoas importantes, ricas e famosas. “Minha busca, no jornalismo, é entender ou dar sentido à vida das pessoas. Como elas reinventam suas vidas com muito pouco. [...] Gosto de escarafunhar as pessoas, entender como vivem, quem são, o que tem que é só delas.” (BRUM apud MARTINS, 2010).

O cenário da reportagem é a Casa São Luiz para Velhice, localizada no bairro Caju, na cidade do Rio de Janeiro, onde a trama dramática se desenvolve. Ela foi criada pelo Visconde Ferreira D’Almeida para abrigar os operários de sua fábrica de tecidos na velhice, antes da extensão da aposentadoria para todos os trabalhadores com vínculo formal no país. Ele é homenageado com uma estátua de bronze no jardim, cuja solidez contrasta com as mudanças pelas quais a instituição passou nos 111 anos de existência. Seis torres recebem nomes de santos e “viscondes”, metáfora usada pela autora para se referir aos aristocratas que doavam dinheiro para a Casa em troca de uma vaga no céu.

A narrativa começa com uma referência à mala de mão simbolizando toda a vida pregressa que os moradores trazem quando chegam à Casa e encerra com a mala de mão que Noêmia leva quando volta para casa. Início e fim da reportagem: “A vida inteira espremida numa mala de mão.” (BRUM, 2009, p. 85).

A parte da reportagem passada na Casa mimetiza o desfecho dos dramas individuais numa nova situação. A narrativa mescla a vida cotidiana da casa com o passado de seus moradores. Através de analepses, a repórter reconstitui a vida pregressa de alguns moradores típicos. As histórias funcionam como episódios que desembocam no drama comum vivido na Casa.

Quando chegam ao asilo, é como se adentrassem uma terra estrangeira: “Lançados numa casa que não é a sua, entre móveis estranhos, faces que não reconhecem, lembranças que não se encaixam.” (BRUM, 2009, p. 85). Aqui, a situação de reificação, de desumanização por muitos já vivida anteriormente se aprofunda, pois a maior parte ou foi descartada pelos próprios familiares ou não tinha para onde ir, pois a sociedade os excluiu e abandonou.

O foco principal da reportagem não foram os fatos acontecidos na Casa, mas aquilo que as pessoas que lá vivem têm de mais especial: suas histórias. Tanto o cenário, as personagens e as ações lá desenvolvidas foram narrados com

mecanismos de efeitos de real, com o compromisso de produzir a sensação de veracidade para os leitores.

Eliane Brum também utilizou recursos estéticos literários no plano da expressão de suas narrativas para atrair e manter a atenção dos leitores. Dentre esses recursos, está a construção de tipos (LUKÁCS, 1966), que, como vimos, consiste na exacerbação das características humanas significativas de realidades singulares endereçadas à sua universalização concentrada. Determinações, leis, tendências e possibilidades do gênero humano são sintetizadas em produção narrativa.

Na reportagem em questão, não houve, aparentemente, necessidade de exacerbar características dos personagens, mas apenas simplesmente descrevê-las e narrá-las. A autora fugiu do recurso fácil do texto sensacionalista, que usa do sentimentalismo, do exotismo, de maniqueísmos estereotipados e de singularidades descontextualizadas. O jornalista Caco Barcelos citado por Sardinha e Martins (2012) afirma que “Se as histórias contadas neste livro [*O olho da rua*] fossem publicadas como ficção, o leitor pensaria que o autor exagerou. Seriam surpreendentes demais.” Para Cremilda Medina (2003), o jornalista que se dispõe a dar visibilidade aos anônimos bebe na fonte das artes, que sempre tiveram uma relação estreita com o cotidiano.

Para apreender a complexidade do real e contar a nossa história cotidiana, que Eliane Brum chama de “desacontecimentos”, ela considera o olho e o ouvido como os sentidos mais importantes para uma reportagem. Entretanto os outros órgãos são também necessários para captar os cheiros, texturas, nuances e contradições. “Do contrário, estaremos enganando o leitor. E publicando retratos pobres e enganosos para os leitores de hoje, para os historiadores do futuro”. (BRUM apud MARTINS, 2010).

A gente conta uma história real. Para isso, tem de apreender toda a complexidade do real. E o real é feito de muito mais que palavras. Só as palavras ditas já contêm um mundo. O como são ditas, com que sotaque, com que pausas, com que silêncios, com que hesitações. Só aí já tem um mundo. Além disso, tem todo o resto. Apurar dá um trabalho infernal. Porque você tem de saber exatamente como são as coisas. (BRUM apud MARTINS, 2010).

Na Casa São Luiz, onde moram 257 velhos, desenvolve-se a trama dramática da reportagem que é, na verdade, desfecho da trajetória de vários personagens com idade entre 54 e 101 anos, que trabalharam em diversas atividades como engomadeira, costureira, funcionária diplomática, mestre de obras, cantora, dentista, jornalista, advogado, dona de casa etc. Os personagens são extremamente importantes nessas narrativas, pois é através das histórias deles que a descrição e a trajetória da Casa se compõem, em um movimento que aponta para a permanência e a universalidade trágica da Velhice, com seus (des) valores em uma sociedade capitalista como a nossa. Vejamos algumas dessas personagens e suas histórias:

Sandra Carvalho. Costureira, 80 anos, com três filhos, seis netos e dois bisnetos, chegou com o marido já doente e que veio a morrer há oito meses. “Nem quis me despedir de minha casa. [...]. E, desde então, vivo com o que sobrou.” (BRUM, 2009, p. 86). Sente a frustração de não ter sido cantora como pretendia. Acostumou-se a viver em silêncio; “Eu me apaguei aqui.” (BRUM, 2009, p. 87). Sandra acompanha a vida lá fora através de seus signos: “Da cômoda, filhos e netos lhe sorriem dos retratos”. (BRUM, 2009, p. 97).

Sandra é apresentada como uma típica representante dos idosos que se tornaram longevos beneficiados pelos avanços da ciência. Essa sobrevivida é caracterizada pela figura “esquina do tempo”, uma mudança profunda que significou também a perda de amizades e dos afetos que davam colorido às suas vidas. Essa solidão é denominada de morte social pela repórter que interpela indiretamente os leitores apresentando o que universalmente os espera: “Encarquilhados, vacilantes, são a lembrança incômoda não do passado, mas do futuro de todos”. (BRUM, 2009, p. 88)

Fermelinda Paes Campos. Comerciante portuguesa, 74 anos, chegou há 18 meses e veste-se para festa todos os dias e caminha pela Casa. “Esses hormônios não me deixam. Estou explodindo” (BRUM, 2009, p. 88), confia para a repórter que comenta: “No desespero de não poder pecar, se enche toda de coceiras.” Fermelinda, como as demais mulheres que correspondem a dois terços dos moradores da Casa são mais românticas e “suspiram pelos galãs das novelas”, mas são também mais pragmáticas e procuram o amor possível. “Estou apaixonada. Sinto que ele fica nervoso quando me vê”. (BRUM, 2009, p. 101). A repórter esclarece que o amado de Fermelinda “permanece distante como o Cristo

Redentor”. Os homens do lugar são mais frios e inadaptados ao espaço restrito do Asilo, pois sempre tiveram sua vida sob controle fora de casa.

“Descobri que estou numa ilha cercada de mar por todos os lados” (BRUM, 2009, p. 93), resume a portuguesa Fermelinda, que tem medo de sair à rua e levar um tombo. A repórter comenta: “O que mais temem não é morrer, mas cair. [...] Passos lentos demais para a velocidade de um mundo que não perdoa quedas”. (BRUM, 2009, p. 87).

Fermelinda, com a roupa de gala, circula pela Casa menos no segundo andar, onde ficam os idosos em situações mais graves e sem controle psicomotor. “Longas enfermarias onde a demência pode ser um destino melhor do que a lucidez.” (BRUM, 2009, p. 93). Esse andar é considerado o ponto de passagem entre a Casa e cemitério. “Os moradores da casa fingem desconhecê-lo. Tanto quanto se pode ignorar a nuvem escura que precede a tormenta.” (BRUM, 2009, p. 94).

Noêmia Atela, 86 anos, internou-se provisoriamente e vive esperando que os filhos venham buscá-la. “Não conta para ninguém. Na semana que vem eu vou embora.” (BRUM, 2009, p.90). Finge-se de surda na maior parte do tempo e vive queixando-se da falta de homens no local. Foi internada por decisão dos sete filhos, depois de tentar comprar cigarros na padaria. Ela tem enfisema pulmonar em decorrência dos três maços que consumia diariamente. Finalmente, uma filha a leva de volta para casa.

O jornalista Paulo Serrado, com 71 anos, vive numa cadeira de rodas. Era conhecido como Fred Astaire nas noites de Copacabana e hoje vive abraçado à foto de *Cyd Charisse*, pseudônimo da atriz e dançarina norte-americana Tula Ellice Finklea. Mas ele sente-se preso numa ilha, fragilizado e com medo de sair de lá. “Quando saio, me sinto um passarinho voando. Mas não gosto mais de voar. Se voar posso levar um tombo.” (BRUM, 2009, p. 93). Vive o conflito entre o sonho onírico onde cavalga águias e a impossibilidade física de mover.

Joaquim Cysneiros Vianna, 87 anos, é casado com Áurea, de 88 anos. Ambos são advogados e tiveram sucesso na profissão e uma vida agitada em viagens, manifestações de protesto e muita leitura. Há sete anos, Joaquim sofre do mal de Alzheimer, perdeu a memória e só pronuncia a palavra “é”. Ele foi o primeiro a ser internado na Casa pela sua filha. Há um ano e meio, Áurea ficou semi-imobilizada pela artrose. Não vivem no mesmo quarto, pois Áurea não aguenta vê-lo nesse estado: “Não vive, vegeta. Transformou-se em outra coisa e é muito duro vê-

lo assim”. (BRUM, 2009, p. 109). Ela gostaria de viver com a filha, mas já se conformou: “Para não me decepcionar, procuro não desejar nada.”

Laurentina Francisca de Jesus, 84 anos, foi trabalhadora rural em Amargosa na Bahia, doméstica no Rio de Janeiro, sem nunca receber nada. Já pensou em se matar, mas considera a ida para a Casa uma graça divina. Participa de todos os programas da Casa, como passeios e festas. Não teve filhos e se consola com suas bonecas.

Maria de Lourdes Silva é mais conhecida como Lourdinha Lavadeira, pois aos 62 anos passou a lavar roupa para as residentes mais ricas e a ganhar alguns trocados. Desde os quatro anos, trabalhou como doméstica em Minas Gerais e no Rio de Janeiro. Quando adoeceu, foi internada no asilo. Convive com Chiquinha, sua boneca: “Até rir pra mim ela ri. Parecida comigo é essa minha menina.” (BRUM, 2009, p. 119).

Eliane Brum trata das contradições, tensões e conflitos que se revelam na vida cotidiana do asilo, cujo portão de ferro representa a fronteira entre a casa, “abrigo inventado para esconder os que não têm lugar no mundo” [...], e o “mundo lá fora” (BRUM, 2009, p. 86), como os moradores costumavam denominar tudo que não estava do lado de dentro. A soleira do portão era o marco desse limite. Mais do que uma descrição do ambiente, a introdução da reportagem já é o início da narrativa que motiva o leitor a continuar a leitura. A mala de mão de quem chegava para se internar era a síntese de sua própria vida.

Na construção dessas personagens, a singularidade de cada uma foi mantida nas suas características particulares de acordo suas profissões, atividades que exerceram e papéis que desempenharam. Hoje, os habitantes são “doutores e comerciantes, empresários e intelectuais” (BRUM, 2009, p. 87), em condições de pagar um aposento particular. Abriga também, em alojamento coletivo, pessoas que não podem pagar como “operários, empregados do comércio, costureiras, lavadeiras, domésticas” (BRUM, 2009, p. 86). Essa clivagem entre os dois grupos oriundos de classes sociais distintas constitui-se no terceiro conflito apresentado no início da narrativa.

As tensas e conflitivas microrrelações de poder na comunidade da Casa revelam as contradições de classes existentes na própria sociedade de onde vieram. Os hóspedes pagantes moram em quartos no primeiro andar, os que não podem

pagar moram no terceiro andar em dormitório coletivo com direito a um armário cada um.

Quem nunca conseguiu comprar um lugar só seu no mundo ocupa uma das quarenta camas gratuitas de um dormitório arejado, mas coletivo. São operários, empregados do comércio, costureiras, lavadeiras, domésticas. Como lá fora, entre os pobres e os ricos há uma longa escadaria. (BRUM, 2009, p. 87).

Já houve um refeitório comum, mas ele “foi fechado, e as refeições passaram a ser servidas nos nichos que cabem a cada classe para que a fome alheia não ofendesse os olhos de ninguém.” (BRUM, 2009, p. 95).

A maioria dos moradores foi internada compulsoriamente: “Vieram quase todos sem escolha. [...] Ficaram sem lugar. Restava a Casa. [...] Chegaram ao portão com os farelos de dignidade. [...] Não imaginavam que iam parar lá”. (BRUM, 2009, p. 90). Eles são sujeitos de verbos na voz passiva: “Foram deixados ali porque outros decidiram que o tempo deles acabou. [...] No lugar em que foram apartados do tempo, do mundo, da família [...]”. (BRUM, 2009, p. 88). Tiveram que se sujeitar.

Indiretamente, o leitor é interpelado a refletir sobre a fragilidade da vida humana:

Eles também pensaram que a velhice era destino de terceiros. [...] Jamais suspeitaram que estariam diante daquele portão, a sociedade que os deixou no portão pisa em terreno pantanoso. [...] Encarquilhados, vacilantes, são a lembrança incômoda não do passado, mas do futuro de todos. (BRUM, 2009, p. 88).

Por outro lado, chama a sua atenção para o valor da vida humana, pois apesar das frustrações e desilusões, os velhos ainda mantêm viva a chama da vida.

Na soleira da casa, eles decidem que querem viver. [...] No lugar em que foram apartados do tempo, do mundo, da família, reeditam diariamente resistência e insurreição. Desejam. Um sabor diferente no cardápio, a fantasia sexual com a musa hoje mais velha que eles, o jornal do dia seguinte. (BRUM, 2009, p. 88).

Os horários das refeições marcam o ritmo da vida na instituição e a comida é assunto das reuniões da ouvidoria que recebe queixas como a de Guilherme: “Não

suporto mais cenoura. É cenoura com guisado, cenoura com frango, cenoura na salada”. (BRUM, 2009, p. 96). Vicente Amorim sonha com pratos mais refinados.

Outra manifestação de vida, principalmente das mulheres, são os desejos eróticos. Como Noêmia que exclama: “O que não tem aqui é homem. Quando aparece um, é uma alegria.” (BRUM, 2009, p. 100-101). Fermelinda está apaixonada por um dos moradores, que permanece indiferente. Paulo desperta suas fantasias sexuais com fotos e vídeo de Cyd Charisse.

A narrativa é polifônica, articulando o discurso da narradora com as das personagens. Ela é construída não apenas com citações diretas das vozes das fontes, mas também através do uso estético dos verbos *dicendi* como pensar, suspeitar, descobrir, desejar revelando mais profundamente a suas subjetividades: “Eles também pensaram que a velhice era destino de terceiros. Jamais suspeitaram que estariam diante daquele portão. Descobriram na soleira que um passo vale por um abismo”. (BRUM, 2009, p. 85).

O principal conflito que permeia toda a reportagem é a vida passada fora da Casa e a atual, dentro dela. Ela recebe, quase sempre, uma qualificação negativa: *abismo, mundo estranho, tempo acabado, trágico no portão de ferro, instituição limpa e decente, anciã de 111 anos, o mesmo bairro do cemitério, abrigo inventado para esconder os que não têm lugar no mundo, o tempo da casa é outro, último endereço, a casa anoitece antes do mundo. Os velhos perderam afeto, amizade e calor, ganharam anos.*

Os velhos vivem cofinados e o *olhar de bronze do Visconde* é uma metáfora da vigilância a que são submetidos.

A maioria dos habitantes da casa tem a porta de saída vetada. Só saem com autorização. Quem decide o ir-e-vir são os parentes ou os médicos. Podem se perder, serem atropelados, roubados. Para além do portão tudo vira risco. Mesmo para quem tem permissão, lentamente o desejo de ver a cidade vai morrendo, se extinguindo aos poucos. Até romperem por completo o cordão umbilical. (BRUM, 2009, p. 90).

Em contraste, a vida passada recebe dos atuais moradores uma avaliação mais positiva: “Nem quis me despedir de minha casa.” (Sandra Carvalho) (BRUM, 2009, p. 86). “Ainda lembro das vacas Formosa, Ferreira, Fidalga, Bonita...” (Rosa Pimentel) (BRUM, 2009, p. 94). “Uma terra onde já estiveram e não mais estarão. [...] Fez carreira no halterofilismo europeu: ‘Sempre tive moças mais novas correndo

atrás de mim.” (Robert Regard) (BRUM, 2009, p. 102-103). “Uma vida construída em manifestações de protesto, viagens à Europa, um cotidiano de leituras e longas conversas” (Joaquim Cysneiros e Aurea) (BRUM, 2009, p. 109).

Tudo o que restou de lembrança está ali. Outro conflito entre querer e poder aparece entre o tempo vivido “*a longa teia de delicadezas, as décadas todas de embate entre anseio e possibilidade*” e o futuro que ninguém quer. O anseio frustrado é construído com o verbo no futuro do pretérito. Amalia: “*Criei os filhos e netos do meu patrão, quando cheguei lá o menino era pequenininho. Quando saí já era casado. Tenho saudade dele, queria que viesse me visitar*” (BRUM, 2009, p. 117). Áurea: “*Gostaria de ficar com minha filha, mas entre querer e poder há uma distância. Para não me decepcionar, procuro não desejar nada.*” (BRUM, 2009, p. 110).

Sobre Sandra Carvalho, que é mãe, avó e bisavó de dois bisnetos, a repórter escreve: “Os netos cresceram nos retratos, os olhos dos filhos tingiram-se de novas nuances, a casa foi alugada para outro.” (BRUM, 2009, p. 86). É constante na reportagem a foto como registro da passagem do tempo para vários moradores. “Da cômoda, filhos e netos lhe sorriem dos retratos.” (BRUM, 2009, p. 97). Aquilo que foi vivido sobrevive precariamente nos signos fotográficos.

O avanço da medicina permitiu que a personagem Carvalho chegasse aos oitenta anos numa sociedade que só enaltece a juventude e os valores ligados a ela. Sandra chegou à Casa com o marido doente, que morreu há oito meses. Foram levados pelo filho do meio, com quem ela queria viver nos Estados Unidos, mas não conseguiu. Queixa-se que sua vida sempre foi cheia de controvérsias: “Querida ser cantora, fui costureira. [...] Eu me apaguei aqui. É, me apaguei”. (BRUM, 2009, p. 87).

Uma das formas mais cruéis desse apagamento, dessa alienação, dessa morte em vida, é o silêncio, com o qual Carvalho parece ter se acostumado, pois silenciosamente segue a sua rotina diária, marcada ritmicamente pelos horários e rituais de alimentação. “Às terças e quintas faço fisioterapia para o joelho. Vou vivendo.” (BRUM, 2009, p. 97).

Os velhos perderam afeto, amizade e calor, ganharam anos. Vivem mais que seus pais e avós. Mas vivem mais sós. A morte social chega antes da derradeira batida do coração. Os passos lentos demais para a velocidade de um mundo que não perdoa quedas. (BRUM, 2009, p. 87).

Há um conflito cultural entre as mulheres e os homens. As mulheres vivem mais, e são três em cada quatro moradores do Asilo. Sentem menos incômodos que os homens, pois a maioria teve suas vidas limitadas às próprias casas. Mariluzza Prista, cantora lírica de 77 anos resume sua situação: “Eu caí, toquei, cantei, levantei, chorei, rolei. E agora estou aqui. Acordo com as músicas todas.” (BRUM, 2009, p. 104).

Para os homens, a inatividade é mais sofrida, pois eles, no mundo fora de casa, tinham o controle das situações. “Suportam menos as limitações da velhice, dependentes das moças muito mais jovens que estão ali não por sua capacidade de sedução, mas para trocar suas fraldas.” (BRUM, 2009, p. 103). Geralmente eles não percebem vantagem nessa longevidade estendida, como o dentista Fernando Ferreira, de 84: “Nem fumar e beber posso mais. Estou esperando a morte. Todo mundo deveria viver só até os cinquenta anos”. (BRUM, 2009, p. 104).

Nesse cotidiano, dimensão fenomênica e mais concreta da realidade, foi possível perceber as heterogeneidades das múltiplas vivências pessoais nas suas singularidades mais acentuadas, a imediatividade das ações das personagens com automatismos dos preconceitos, mas também com espontaneidade e franqueza das pessoas que não precisam mais se autocensurar ao dizer o que pensam. Como consequência dessas duas características, temos a superficialidade extensiva, pois os velhos, que foram retirados de seu convívio social anterior, tentam construir uma nova vida em sociedade, mas acabam na sua maioria se tornando também incomunicáveis e invisíveis entre si.

5.4.2 “Encontro, desencontro, reencontro”, de Daniela Arbex

A repórter Daniela Arbex começa a fazer esta reportagem na casa de dona Geralda Siqueira Santiago, um ano após o reencontro com seu filho João Bosco Siqueira, onde entrevistou ambos. Começa descrevendo João Bosco metaforicamente como “gigante”, em contraste com sua mãe que possui a altura de 1,50 metro. O leitor encontra as principais informações da trama no primeiro parágrafo, o lide da reportagem, que de uma forma dramática, o motiva a ler a história toda. “Apesar de ter crescido sem lágrimas, ele, agora homem feito, não consegue mais represá-las.” (ARBEX, 2013, p. 145). Subjetivação da narrativa e a

construção de efeitos poéticos têm a função de possibilitar ao leitor estados catárticos, que remetem a sentimentos e valores universais.

João Bosco, o chefe da banda do Corpo de Bombeiros de Minas Gerais, com 46 anos e mais de quatro décadas sem ver a mãe, a reencontra. Geralda Siqueira, 62 anos, foi estuprada pelo seu patrão, que a internou compulsoriamente no Hospital Colônia de Barbacena, pois não queria que mais ninguém soubesse de seu ato. Naquele hospício, aos 15 anos, ela deu a luz a João. Mãe e filho são as personagens protagonistas da narrativa, ambas vítimas de uma separação forçada que tiveram destinos bem diferentes. Pessoas são transformadas em personagens e adquirem papel central na narrativa. O que acontece com as personagens e como acontece desperta a curiosidade do leitor

Geralda Siqueira Santiago Pereira nasceu Coroaci, ficou órfã muito nova e foi criada por vizinhos. Aos 11 anos, começou a trabalhar como doméstica em Virginópolis, na casa de um advogado. Aparece o primeiro conflito, pois enquanto trabalhava de madrugada até a noite, os seis meninos da família brincavam. O segundo conflito foi com o advogado. Aos 13 anos foi abusada sexualmente e aos 14 anos foi estuprada pelo patrão e engravidou-se, sendo, por isso, internada no hospital Colônia de Barbacena, onde nasceu seu filho João Bosco. Ao chegar ao Colônia levou o primeiro choque elétrico para “amansar”. O estupro e a vida no hospício foram as partes dramáticas mais densas da narrativa.

Quando ele completou seis meses, ela passou a trabalhar como doméstica na cidade e visitava o menino nos fins de semana, sendo que num desses descobriu que o filho fora retirado dela e levado por uma freira para um patronato. Chegou a visitar João Bosco no patronato uma vez, mas não pode voltar por falta de dinheiro.

Um ano depois, ela casou-se com um morador de Alfredo Vasconcelos, município da microrregião de Barbacena, com quem teve três filhos. Em 1978, estava há 14 sem notícias do João Bosco. Ficara viúva há dois anos e trabalhava como faxineira para criar os filhos, pois não tinha casa nem recebia pensão.

Depois de doze horas diárias de trabalho, era comum que Geralda chegasse em casa e encontrasse os filhos dormindo. Ela, porém, não conseguia descansar. Seus pensamentos eram ocupados por João Bosco. A ausência dele fazia o peito de Geralda doer. (ARBEX, 2013, p. 158).

Anos mais tarde, soube que o filho estava na Febem e temia pela vida dele.

Em 2011, depois de uma longa busca, ela é encontrada por um amigo de João que lhe traz notícias sobre ele. Naquele mesmo ano, reencontra o filho no 1º Batalhão de Bombeiros de Belo Horizonte, onde ele chefia a banda da corporação, em festividade organizada por seus colegas de trabalho.

João Bosco Siqueira nasceu em 1966 no hospital Colônia de Barbacena. Aos três anos foi afastado da mãe e levado por uma freira para o patronato Padre Cunha.

Os meninos do internato recebiam visita de familiares todo fim de semana, menos João, que ficava revoltado e esperava uma resposta de Deus: “Por que os pais deles vêm visitá-los, e ninguém vem me ver? [...] Por que até o senhor tem mãe, e eu não? Por que não me deu uma?” (ARBEX, 2013, p. 18).

Ele teve uma briga com o monitor Roberto pelas agressões que cometia contra ele e seus colegas, o que provocou sua substituição. Contra Rodrigues, o novo monitor, organizou uma reação por causa dos constantes assédios sexuais praticados contra os meninos. Rodrigues acabou sendo demitido e denunciado, mas não foi punido. Faltava a mediação jurídica.

Apesar de ter sido denunciado, livrou-se da prisão, numa época em que o abuso sexual contra a população infanto-juvenil era acobertado. O Estatuto da Criança e do Adolescente, que estabelece pena para o crime, só foi instituído no Brasil em 13 de julho de 1990. (ARBEX, 2013, p. 157).

Quando João completou 13 anos, foi encaminhado para a Febem Lima Duarte na cidade de Antônio Carlos. Aprendeu a tocar tuba e integrou a banda da unidade. Aqui a narrativa cria um clima de suspense: “Aprendeu o instrumento, sem saber que ele consolidaria sua carreira mais tarde.” (ARBEX, 2013, p. 160).

Novamente, o tema da agressão sexual aparece na narrativa, por meio de um conflito entre João e chefe do almoxarifado, que violava meninos internados na instituição. Este tentou fazer o mesmo com ele, agarrando-o. “— Se tentar algo parecido de novo, acabo com você — gritou com a voz mais ameaçadora que conseguiu.” (ARBEX, 2013, p. 160). O uso recorrente de citações, na forma de falas e diálogos como em uma prosa literária, confere autenticidade, pois as falas das fontes produzem o efeito de real e torna a narrativa verossímil.

João Bosco, agora com 20 anos, e mais cinco colegas passaram no concurso para o 2º Batalhão do Corpo de Bombeiros de Contagem. Quando surgiu a

oportunidade, juntamente com outros ex-alunos da Febem, passaram a integrar a banda do 1º Batalhão de Bombeiros de Belo Horizonte. Os vinte participantes da banda organizaram uma festa de aniversário de 45 anos para João Bosco, com o reencontro emocionante com sua mãe Geralda Siqueira.

A descrição dos cenários cotidianos assume importância central nessa narrativa. O primeiro cenário da narrativa é a casa do advogado, onde Geralda trabalhou como empregada doméstica desde os 11 anos. No sobrado de dois cômodos, ela tinha seu escritório no segundo andar. Apesar de a casa ser grande, Geralda dormia em um quarto sem ventilação. Como a esposa do patrão tinha constantes crises nervosas, vivia internada em clínicas psiquiátricas particulares de Divinópolis. Assim, a menina além de ser explorada no trabalho infantil, se transformou na prática na mulher da casa.

A repórter narra a reação de Geralda depois de ser estuprada no porão pelo patrão: “Machucada, Geralda sentiu dor na alma. Pela primeira vez na vida, desejou a morte. Quando o ato acabou, ela permaneceu deitada na mesa. Perdeu a noção das horas. Sem ninguém no mundo, só conseguia chorar.” (ARBEX, 2013, p. 147).

A reportagem apresenta o contraste de tratamento, pois Geralda, sem nenhum problema de saúde, foi internada compulsoriamente no hospício de Barbacena, o segundo cenário importante da reportagem.

A reportagem descreve a perplexidade de Geralda ao chegar ao Hospital Colônia:

Havia tantas mulheres caídas no chão, espalhadas pelos cantos, em meio a fezes, que a gestante foi tomada pelo pânico. Inconscientemente, colocou a mão sobre a barriga na tentativa de proteger o filho. Que lugar era aquele? Por que as pessoas estavam ali? Os gemidos de lamento eram ensurdecedores.” (ARBEX, 2013, p. 147-148).

Nesse local, as pessoas eram desumanizadas, sofrendo maus tratos e torturas, eram tratadas como coisas. Foi nesse ambiente que João Bosco nasceu e viveu até os três anos, quando foi levado para o patronato sem o conhecimento da mãe. Nem o nome pode dar ao filho, pois as freiras já haviam decidido pelo nome do santo católico. A situação de reificação no Hospital Colônia era ainda mais cruel que a da Casa São Luiz para a Velhice reportada por Eliane Brum.

Como tinha a sanidade a seu favor, Geralda foi levada para o berçário do Colônia, sendo incumbida de cuidar dos filhos de pacientes e lavar todas as roupas. Trabalhava muito e quase não comia. Sentia nojo das refeições que mais pareciam lavagem. O cheiro dava náuseas. (ARBEX, 2013, p. 149).

Aliás, como na reportagem de Brum, o uso da voz passiva na narrativa expressa a opressão a que Geralda foi submetida. “Analfabeta, foi levada para trabalhar em casa de família.” “Quando ele completou dois anos, a jovem com então dezessete anos foi obrigada a deixar o Colônia para trabalhar.” (ARBEX, 2013, p. 149).

O segundo cenário mais importante é patronato Padre Cunha que, localizado no distrito mineiro de Pinheiro Grosso, abrigava 100 crianças de zero a 13 anos. Seus recursos eram precários e os próprios meninos cuidavam da horta. Há um contraste gritante entre a Colônia e o Patronato. Irmã Rosa, sua diretora, descendente de poleneses, era admirada e muito querida tanto pelos adultos como pelos meninos de quem cuidava. “A dedicação das irmãs amenizava a precariedade do orfanato. Mesmo pobre de recursos, o patronato era sinônimo de lar. [...] João Bosco cresceu nesse ambiente, rodeado de mulheres ternas.” (ARBEX, 2013, p. 152).

O terceiro cenário é a Febem Lima Duarte, aonde João chegou com medo, mesmo sem demonstrar. Mudou de estado de espírito depois de ouvir logo na recepção as palavras de Benjamin Fullin, seu diretor: “Vocês querem ser homens de bem? Então me sigam, pois não estou aqui para formar bandidos.” (ARBEX, 2013, p. 158). Lá, João Bosco poderia fazer cursos profissionalizantes de mecânico, eletricista, garçom e chefe de cozinha, mas se interessou mesmo foi pela música e aprendeu a tocar tuba integrando a banda da instituição. Os designantes textuais como cargo, profissão ou função social produzem o efeito de real e possibilitam o sentido de confiabilidade ao leitor.

“Nos fins de semana, quando todos iam para casa, o instrumentista ficava na companhia de seus livros.” (ARBEX, 2013, p. 161). Num desses dias, conheceu o escritor mineiro Roberto Drummond, que residia naquela região, em uma banca de jornal localizada em frente ao Quartel. Drummond sugeriu a leitura do romance *O primeiro homem*, livro autobiográfico de Albert Camus.

A narrativa desse romance é protagonizada pela personagem Jacques, que assim como Camus, é um argelino filho de pais europeus e também teve o pai morto

na Primeira Guerra Mundial. De volta à Argélia, encontra apenas a sua infância miserável e escreve “[...] *não existe senão o mistério da pobreza que torna os homens sem nome e sem passado*”. (CAMUS apud PONTES, 2016).

A narrativa da reportagem é polifônica, articulando o discurso do narrador com as das personagens. Ela é construída não apenas com citações diretas das vozes das fontes, mas também através do uso estético dos verbos *dicendi* como *pensar, imaginar, desejar, renovar, saber, estar*. “O bebê era a única coisa sua, imaginava.” (ARBEX, 2013, p. 149).; “Geralda desejava trabalhar mais.” (ARBEX, 2013, p. 149).; “Por muitas vezes pensou em procurar pelo menino.” (ARBEX, 2013, p. 158). “Sabia que só poderia tirar um cochilo.” (ARBEX, 2013, p.151); “Aquilo era o fim do mundo, ele pensava.” (ARBEX, 2013, p. 159).; “Voltou desconfiada da versão do adulto.”; (ARBEX, 2013, p. 155). O narrador intradieético, como é típico do romance, fala com propriedade dos anseios, desejos, sentimentos em geral, das personagens, como se tivesse acesso ao mundo interior delas.

A maioria dos conflitos narrados decorreu do exercício obsessivo de micropoderes, como os casos do patrão de Geralda, dos monitores do patronato, do responsável pelo almoxarifado da Febem, na maioria deles de natureza sexual, refletindo preconceitos enraizados de natureza machista na sociedade brasileira.

Apesar de todo o sofrimento vivido pelas personagens, principalmente o de Dona Geralda sofrendo por não saber o destino do filho e o de João Bosco, que pensava ter sido abandonado pela mãe, a narrativa, toda cheia de suspenses, constroi as histórias de mãe e filho como exemplos de perseverança e superação.

Uma metanarrativa (MOTTA, 2013), que esta subjacente a toda a trama narrada por Arbex (2013), mas vai além dela, é a da solidariedade. Os meninos do Patronato criaram um código de conduta que o proibia o contato físico entre eles, prevenindo abusos sexuais, o que os levou à resistência contra o monitor e à vitória, com o desligamento do funcionário. “Tudo era coletivo, e, por isso, havia um senso de comunidade muito forte entre eles. Os ‘irmãos do patronato’ criaram um elo capaz de vencer o tempo.” (ARBEX, 2013, p. 152).

Outra metanarrativa é a da humanidade das irmãs do patronato, os atos de linguagem da narrativa são ilocutórios e perlocutários, porque além do sentido que provocam, incitam indiretamente o leitor à ação. A irmã Rosa era *guardiã, veneranda*, irmã Dita, o *anjo negro* da instituição e todas as freiras, *mulheres ternas*.

Essa metanarrativa de fundo ético e moral está presente também nas personagens do diretor da Febem, dos comandantes do Corpo de Bombeiros e dos colegas de corporação do João Bosco. Ela contrasta claramente com o comportamento perverso de outras personagens como os funcionários do Hospital Colônia de Barbacena, o advogado patrão de Geralda, os monitores do patronato e o responsável pelo Almojarifado da Febem.

5.4.3 “A memória das paredes”, de Ivan Marsiglia

Na reportagem “A memória das paredes”, a Casa da Morte aparece como um palimpsesto, com múltiplas camadas de sentido que são as memórias que evocam os acontecimentos ocorridos em diferentes momentos naquele cenário. Na reportagem, ecoam várias vozes que revelam uma metanarrativa de fundo moral, a luta contra a ditadura e a repressão que se abateu sobre ela. Os fragmentos de relatos compõem uma narrativa completa e dramática sobre o período de maior obscurantismo da história brasileira.

As vozes presentes na narrativa são imiscíveis, não se misturam, pois são expressões de interesses conflitantes das personagens, como a de Inês Etienne, a dos torturadores, a do engenheiro Renato Noronha e seu filho etc. Os fragmentos de relatos compõem uma narrativa polifônica, completa e dramática sobre o período de maior obscurantismo da história brasileira.

Seu próprio título sintetiza isso metaforicamente. Memória das paredes é uma expressão da paraciência Radioestesia, segundo a qual todas as paredes das casas possuem memória. Os sentimentos, pensamentos e a energia dos moradores ficariam impregnados nas paredes por muito tempo e contagiarium tudo o que estivesse dentro do lugar. (CARAPINHA, 2016).

Nas lembranças nebulosas da história, diferentes relatos ficaram da subida daquela serra, do centro de Petrópolis até o bairro do Caxambu. Alguns terão subido amordaçados, sedados, feridos. Outros se diriam anestesiados pelo dever à Pátria ou o temor à hierarquia. E há também os que contemplaram a esperança de uma nova vida no alto da montanha. Numa derradeira curva, um mirante revela a beleza da paisagem de habitações coloridas entre as dobras de montanhas da cidade fluminense. E, logo após a estação de tratamento Águas do Imperador, foi possível avistá-la. A casa na Rua Arthur Barbosa, número 668. (MARSIGLIA, 2013, p. 15).

A descrição poética da beleza da paisagem contrasta com os horrores que aconteceram naquele endereço. O imóvel de 180 m² tinha três quartos, sala, banheiro e garagem. Esse é o cenário principal da narrativa. Desde 1978 é propriedade e residência de Renato Noronha e sua família. Com expressões elocutivas fortes, o narrador vai preparando os leitores para gravidade do que está sendo relatado: “Lembranças nebulosas” (MARSIGLIA, 2013, p. 16). “Uma sombra paira sobre o lar dos Noronhas” (MARSIGLIA, 2013, p. 15). “[...] sem a menor ideia do passado tenebroso.” (MARSIGLIA, 2013, p. 17).

Em 1981, a ex-militante da organização VAR-Palmares denunciou que era ali que funcionara clandestinamente a Casa da Morte do Centro de Informações do Exército (CIE) para tortura e assassinato de dissidentes políticos. Passaram por ela, pelos cálculos oficiais, até 22 dos desaparecidos políticos, dentre os quais deputado Rubens Paiva e o médico David Capistrano. O ex-médico Amílcar Lobo escreveu o livro *A Hora do Lobo, a Hora do Carneiro* que foi testemunha da execução de um preso conhecido como “Papaleo” pelo major Rubens Sampaio.

O mesmo ex-médico, que teve seu registro profissional cassado pelo Conselho Regional de Medicina, admitiu em uma entrevista concedida após a denúncia de Inês que, a serviço do comando do I Exército, trabalhava para manter a ela e outros presos políticos vivos após as torturas. “Eu era levado lá encapuzado. Lembro-me de que a gente subia uma ladeira e era uma casa no final de uma rua.” (MARSIGLIA, 2013, p. 16). Segundo Leonardo Boff, consultor do Centro de Defesa dos Direitos Humanos de Petrópolis, a tortura não era praticada para extrair informações, mas transformar os presos em espiões para a repressão.

A principal personagem protagonista da trama é Inês Etienne Romeu, ex-guerrilheira da organização VAR-Palmares. Foi presa pelo delegado Sérgio Fleury em 1971, o mais truculento repressor de São Paulo, e levada para a Casa da Morte em Petrópolis, onde passou “um calvário de 96 dias de torturas, estupros e humilhações”. (MARSIGLIA, 2013, p. 16). É a única que sobreviveu dentre os que passaram por lá. Com a metáfora *calvário*, o narrador evoca a paixão de Cristo, e apresenta Inês como a típica militante que participou da resistência contra a ditadura empresarial-militar então instalada no País.

A tortura na Casa da Morte provocava dor física e psicológica como forma de assujeitamento, de domínio do corpo e da moral de militantes políticos para forçá-los a se tornarem colaboradores da repressão. É essa forma de barbárie que a

reportagem denuncia. Esse efeito é obtido não apenas jornalisticamente, reconstituindo o realmente ocorreu naquele local, mas também com recursos estéticos, com o uso de metáforas fortes.

A narrativa relata que no final do *suplício* (sinônimo de *calvário*), a ex-prisioneira, segundo depoimento dela à OAB, estava: “arrasada, doente, reduzida a um verme e obedecia como um autômato”. (MARSIGLIA, 2013, p. 19). Ela simulou que tinha aderido à causa anticomunista e foi solta para se infiltrar na sua organização. O narrador cria um suspense para manter a atenção do leitor: “A forma como Inês Etienne Romeu escapou da Casa da Morte só não é mais surpreendente que a maneira como descobriu o endereço do cativeiro”. (MARSIGLIA, 2013, p. 19).

Em liberdade e pesando apenas 32 quilos, ela se entregou à Justiça por orientação dos advogados da família e ficou presa até 1979, quando foi solta pela Lei da Anistia. Dois anos depois, ela denunciou publicamente a existência da Casa da Morte, com grande repercussão na opinião pública. Segundo o narrador, foi a denúncia que voltou os olhos do País para a Rua Arthur Barbosa.

A narrativa usa como um efeito de real, para ancorar a veracidade do fato, trecho de uma entrevista do tenente-coronel reformado Paulo Malhões ao jornal *O Globo* em junho de 2012, quando ao confirmar “a existência e a metodologia macabra da Casa da Morte, disse que Inês ‘foi libertada sem o cara (o agente responsável por ela) avaliar se ela estava realmente virada’”. (MARSIGLIA, 2013, p. 20). Virada era a gíria usada para designar quem passava a colaborar com a repressão.

Durante todo esse tempo, Inês manteve na memória que o local de tortura ficava em Petrópolis, o nome de Mário e número de telefone da casa. Com apoio do jornalista Antônio Henrique Lago, que pesquisou e descobriu o endereço, foi com uma equipe da revista *IstoÉ* até a casa de Mário Lidders, proprietário também do imóvel da tortura, e o reconheceu.

A narrativa mostra a coragem, astúcia e heroísmo de Inês Etienne, que em plena ditadura denunciou publicamente a existência da Casa da Morte. Em 2009 ela foi homenageada em sessão solene pelo presidente Lula, emocionando a então ministra Dilma Rousseff, sua companheira na VAR-Palmares.

A segunda personagem protagonista, Renato Firmento de Noronha, no final da década de 1970, comprou a casa que servira à repressão sem conhecer o seu passado. “Eu queria uma casa sólida, bem construída, para uma família que

acabava de se formar.” (MARSIGLIA, 2013, p. 16), disse Renato ao receber uma equipe de reportagem pela primeira vez. Com 63 anos, engenheiro aposentado pela Petrobrás, afirmou estar dormindo à base de remédios, desde que sua casa foi declarada “de utilidade pública” por um decreto assinado pelo prefeito da cidade, primeira etapa para sua desapropriação e transformação em memorial das vítimas da ditadura.

Sua família mudou-se do Rio para Petrópolis em 1978, quando a mulher de Renato, a arquiteta Lilian Pitta, foi trabalhar na prefeitura. Tinha uma filha com um ano e seu outro filho nasceu cinco anos depois. No local, só havia duas casas, uma maior que era residência do proprietário Mário Ladders e outra menor, a que comprou depois de vender seus bens e obter um empréstimo.

Sobre a denúncia de Inês Etienne do funcionamento de um aparelho da repressão no local anteriormente, ele falou “Claro que ficamos espantados, mas já vivíamos aqui havia mais de três anos e tínhamos inclusive feito reformas de ampliação”. (MARSIGLIA, 2013, p. 18). Ele ampliou a casa que tinha 180 m² até chegar aos atuais 372 m². “Tem sentido construir um memorial num lugar que já foi tão descaracterizado? [...] O que vão fazer, pendurar um pau de arara na sala para mostrar como era a coisa?” (MARSIGLIA, 2013, p. 18), completa seu segundo filho, o economista Luís Eduardo, de 31 anos. Apesar da denúncia sobre o passado da casa, a família decidiu continuar morando ali.

Renato Noronha põe em dúvida o relato de Inês. Apresenta a cópia de sentença da Comarca de Petrópolis indeferindo a ação declaratória movida por Inês Etienne Romeu contra Mario Ladders. Acreditam que ela esteja enganada. A narrativa deixa claro o ceticismo e indiferença da família Noronhas.

Há momentos em que a realidade supera a própria ficção. O narrador ressalta a dificuldade de se imaginar a ambiguidade que está impregnada nas paredes da casa:

O quarto de onde o menino contemplava a serra ao acordar é o mesmo onde Inês convalesceu por 40 dias do atropelamento sofrido durante sua captura, até estar em condições de ser torturada. A cozinha onde ela era obrigada a preparar nua a comida de seus algozes serviria também à inesquecível lasanha que Renato preparava para os filhos e sobrinhos nos domingos. O quarto que hoje acolhe a simpática empregada do engenheiro é aquele onde militares aplicavam choques elétricos e pentatol sódico, o chamado soro da verdade, nos interrogatórios da guerrilheira. (MARSIGLIA, 2013, p. 19).

Temos aqui o uso criativo do contraste, recurso literário que ressalta a contradição entre duas situações díspares. De um lado, temos o dia a dia da repressão na Casa da Morte durante o estado de exceção que o Brasil então vivia e de outro a cotidianidade de uma família que insiste em não reconhecer o absurdo passado daquela casa.

Uso semelhante de contraste encontramos no filme de Roberto Farias *Pra frente, Brasil* (1982), onde aparece o País vibrando com a Seleção Brasileira de Futebol na Copa do Mundo realizada no México no clima de euforia criado pelo “milagre econômico” da época. Alternadamente surgem cenas de prisioneiros políticos torturados por agentes da repressão da ditadura.

O engenheiro cuida diariamente da horta e das orquídeas no quintal e dos carros usados que conserta. Garante que já vai recorrer judiciosamente, pois não quer renunciar aos seus “direitos de idoso e da casa” que quer apresentar para os futuros netos. (MARSIGLIA, 2013, p. 21). A reportagem termina enfaticamente com a seguinte afirmação: “À Justiça cabe dizer que memória é mais importante para as próximas gerações”. (MARSIGLIA, 2013, p. 21).

O prefeito de Petrópolis Paulo Mustrangi (PT-RJ) assinou em 7 de dezembro de 2012 o decreto de desapropriação da Casa da Morte para sua transformação em museu. O decreto prevê também a indenização aos proprietários. Leonardo Boff estava há mais de um ano liderando as articulações junto às autoridades para a transformação daquela casa em museu.

Como nenhuma narrativa é neutra, não foi por acaso que o repórter colocou como fundo ético-político de esperança o depoimento de Leonardo Boff, um dos criadores da Teologia da Libertação: “esse tipo de monumento é fundamental para exorcizar o fantasma do autoritarismo e consolidar os valores democráticos no País”. (MARSIGLIA, 2013, p. 21).

6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

As reportagens analisadas articulam fatos aparentemente isolados como as histórias individuais dos moradores do asilo, mãe e filho que ficaram décadas sem se encontrar e duas memórias tão diferentes. Elas juntam os fios das histórias, criam uma totalidade intensiva através da pontuação rítmica na temporalidade cotidiana, mesmo que elas tenham ocorrido no passado, como nas reportagens analisadas. Ou seja, constroem histórias completas e não um caleidoscópio fragmentado como no noticiário da maioria dos jornais. Essa construção articulada é que possibilita ao leitor ir além da superfície dos fenômenos narrados.

As reportagens foram criadas a partir da subjetividade particular dos jornalistas, de seus conhecimentos e experiências, que foram constituindo e transformando seus repertórios ao longo do tempo. Eles foram capazes de distinguir os movimentos dispersos do meramente factual e efêmero das dimensões mais permanentes nas observações registradas, como nos exemplos a seguir.

“A velhice rica pode ser mais doída, porque feita exclusivamente de perdas. Tudo escapa das mãos, principalmente poder e escolha [...]” (BRUM, 2009, p. 110-111). “Aos dezoito anos, a jovem deixou o hospital com passos de uma idosa. Em uma hora, havia envelhecido décadas.” (ARBEX, 2013, p. 151). “Uma sombra paira sobre o lar dos Noronhas desde a denúncia de Inês, em fevereiro de 1981. Na ocasião, ela apontou ser ali a famigerada Casa da Morte [...]” (MARSIGLIA, 2013, p. 16).

O que as reportagens indiretamente revelam é que, apesar da globalização, com um grande fluxo de informações, ainda há grupos e comunidades que ainda vivem isolados dos demais, sem voz, desconhecidos e circunscritos a uma vida cotidiana sem horizontes. Suas vidas não são consideradas acontecimentos, pois não são marcados jornalisticamente, porque não seguem os padrões definidos como valores-notícia pelos jornais e pela comunidade interpretativa dos jornalistas.

A maioria das reportagens dos três livros mencionados dá voz aos anônimos e invisíveis da sociedade e àqueles que são de alguma forma oprimidos. Como é comum no jornalismo literário, os focos principais das intrigas não foram os fatos, mas as pessoas transformadas em personagens e o que elas têm de mais singular, as suas histórias de vida.

Outro ponto importante é que todas as narrativas analisadas lidam com condições de assujeitamento, os velhos, os “loucos”, os torturados. Narrar literariamente isso é um embate contra a coisificação, não só no que se denuncia, mas, também, no que nos humaniza, no ponto em que o jornalismo converge com a estética literária. As vítimas são protagonistas da narrativa, heróis da trama. Jornalista é personagem coadjuvante, distante do olhar onisciente do jornalista tradicional.

Na reportagem “Casa de Velhos”, Eliane Brum dá voz e vez aos moradores que estão isolados e muitos deles sem contato com os próprios parentes. Ao empoderá-los, transformá-los em protagonistas da narrativa, eles assumem o papel de sujeitos. Com os recursos literários, a repórter nos faz sentir aquelas vidas, despertando-nos para o seu caráter universal, alertando-nos que a velhice é o “destino de todos nós”.

Ivan Marsiglia desentranha literariamente das paredes da Casa da Morte um passado recente de nosso País, com narração na voz da personagem típica Inês Etienne sobre torturas e mortes que lá ocorreram.

A reportagem “Encontro, desencontro, reencontro”, de Daniela Arbex, é parte de uma série sobre o Hospital Colônia de Barbacena. O próprio nome holocausto dado à série de reportagens e ao livro, compara metaforicamente o genocídio de 60.000 pessoas em 50 anos – na maioria negros – perpetrado naquele lugar com o holocausto da Alemanha nazista. O genocídio alemão, que assassinou milhões de pessoas com o predomínio de judeus, ciganos comunistas e homossexuais, continua vivo na memória coletiva da humanidade.

Normalmente, as grandes denúncias estão inseridas no presente. Ao retirar o pretérito do esquecimento, essas reportagens romperam com o critério de noticiabilidade de atualidade, mas agregaram o de memória. Os narradores não abandonaram o tratamento da singularidade dos fatos e das pessoas neles envolvidas, mas, através da transformação literária das pessoas em personagens, desvendaram para o leitor sentimentos e valores universais. Jornalismo literário obtém credibilidade pelo seu compromisso com a verdade factual, que na narração é reconstruída com os efeitos de real.

Através da subjetivação das descrições, das ambientações e dos diálogos, o leitor é levado a compartilhar da indignação, a se humanizar, pois dores sofridas

pelas personagens nas três reportagens são as mesmas sentidas em qualquer parte do mundo.

Todas as reportagens em foco são narrativas permeadas por vários conflitos diegéticos, girando em torno do conflito dramático, que na “Casa dos Velhos” é a vida fora e a vida dentro do asilo na história de cada personagem; em “Encontro, desencontro, reencontro”, o conflito dramático está no próprio título, o desencontro entre mãe e filho durante décadas depois de uma violenta separação entre ambos; finalmente, em “A memória das paredes”, o conflito principal ocorre entre as personagens que resistiram à ditadura e os agentes da repressão que as reprimiram, torturaram e mataram.

Vários desses conflitos se expressaram explicitamente nas múltiplas vozes das personagens, tornando a narrativa polifônica como, por exemplo, nas denúncias públicas de Inês Etienne sobre torturas e assassinatos na Casa da Morte, e as falas céticas e indiferentes das personagens que no momento lá residiam, o engenheiro aposentado Renato Noronha e seu filho Luiz Eduardo. Em outras partes, as reportagens são monofônicas, com o próprio narrador relatando as tensões e conflitos.

Tensões e conflitos são como pontas de icebergs, visíveis no primeiro plano da vida cotidiana. Entretanto, indo mais fundo, encontramos sua base, que dá sustentação e movimento às contradições histórico-estruturais, sejam materiais ou simbólicas. Essas camadas mais profundas nas narrativas são as metanarrativas, sua dimensão universal.

As reportagens literárias cumprem um papel ideológico, pois surgem como respostas e meios de luta dos grupos e classes nos conflitos sociais. Através das narrativas jornalísticas, esses conflitos se manifestam nas consciências, podendo ser instrumento de conscientização e de luta social.

Com a utilização de efeitos estéticos nas reportagens, as pessoas envolvidas nos acontecimentos se tornam típicas no sentido lukacsiano, e o que aparece de forma fragmentária na vida cotidiana adquire sentido. Para Lukács (1978), o autor realista, no caso o repórter, constrói personagens típicos com personalidades individuais bem marcadas. Esses personagens singulares revelam também tendências universais do ser humano. O tipo, portanto, expressa a dimensão social dos personagens com tendências da situação histórico-social.

O ponto de coerência entre as três reportagens foi a presença forte do metafórico, das imagens, algumas delas destacadas nas análises. Dentre os recursos estéticos literários a metáfora foi a mais empregada, o que nós leva a concluir que talvez ela seja a figura de linguagem principal para a produção da catarse, para a imersão do leitor no universo da narrativa. A metáfora seria como que o foco para se identificar um mundo que a linguagem conceitual apenas tenta “reorganizar”. Daí também termos falado na necessidade de uma reconceituação de linguagem para podermos pensar a metáfora. (MARCUSCHI, 2012).

Categoria também pertinente para compreensão da natureza e da função social da reportagem literária é a catarse. A homogeneidade concentrada da narrativa artística retira o homem de sua vida prática, deixando em suspenso seus interesses imediatos, propiciando a experiência de uma fruição purificada, evocativa de sentidos humanos profundos, resultado do trabalho de todo autêntico artista.

São as estratégias estéticas, mas com profunda fidelidade às vidas reais, que possibilitam ao leitor reconhecer o universal no singular, descobrindo a humanidade do outro e, conseqüentemente, de si mesmo. As personagens-tipo dessas reportagens foram construídas com densidade dramática que interpelam o leitor para a ampliação, aprofundamento e enriquecimento de sua consciência de ser humano.

O tratamento estético nas reportagens revela a humanidade na forma de indivíduos com seus próprios destinos transformados em personagens. As personagens não são uma simples reprodução da realidade perceptível, mas reprodução de sua essência, através dos recursos estéticos. Elas se destacam da vida cotidiana pela intensificação das situações vividas para encarnar, sem supressão de seu caráter fenomênico, a tipicidade do gênero humano.

REFERÊNCIAS

ARBEX, Daniela. **Holocausto Brasileiro**. São Paulo: Editora Geração, 2015.

BAHIA, Juarez. **Jornal, história e técnica: as técnicas do jornalismo**. São Paulo: Ática, 1990.

BAKHTIN, Mikhail; BEZERRA, Paulo. **Problemas da poética de Dostoiévski**. 3. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002.

BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução**. 1936. Disponível em:
<http://www.usp.br/cje/anexos/depaula/o_narrador_benjamin.pdf > Acesso em: 21 maio 2015.

BORDIN, João Gabriel. **A estética de Lukács: teoria do reflexo e antropomorfização do real**. Disponível em:
<<http://laboratoriodialetico.blogspot.com.br/2012/09/a-estetica-de-lukacs-teoria-do-reflexo.html>> Acesso em: 14 out. 2015.

BORDINI, Maria da Glória. Forma e Materialidade Histórica. In: BORDINI, Maria da Glória. **Lukács e a Literatura**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2003.

BORDINI, Maria da Glória. **Lukács e a Literatura**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2003.

BUARQUE, Sérgio Miguel. **O idiotas da objetividade**. Disponível em:
<<http://blogs.diariodepernambuco.com.br/diretodaredacao/2012/08/20/os-idiotas-da-objetividade/>> Acesso em: 13 out. 2015.

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

BURKE, Peter. **A escrita da história: novas perspectivas**. São Paulo: Ed. UNESP, 1992.

CANDIDO, Antônio. **Vários Escritos**. São Paulo: Duas Cidades, 2004.

CARAPINHA, Maria Isabel. **Memória das paredes**. Disponível em:
<<http://www.stum.com.br/conteudo/c.asp?id=09003&onde=1>> Acesso em: 19 jan. 2016.

CASTRO, Gustavo. **Jornalismo Literário**. Uma introdução. Brasília: Casa das Musas, 2010.

COIMBRA, Oswaldo. **O texto da reportagem impressa: um curso sobre sua estrutura**. São Paulo: Ática, 1993.

COSTA, Gilmaisa; ALCÂNTARA, Norma (org.). **Anuário Lukács 2014**. São Paulo: Instituto Lukács, 2014.

CROCCO, Fábio Luiz Tezini. **Georg Lukács e a reificação**: teoria da constituição da realidade social. Disponível em: <<http://pt.scribd.com/doc/156410593/Georg-Lukacs-e-a-reificacao>> Acesso em: 15 set. 2014.

FERREIRA, Carlos Rogé. **Literatura e Jornalismo, práticas políticas**. São Paulo: Edusp, 2004.

FREDERICO, Celso. **Lukács**: um clássico do século XX. São Paulo: Moderna, 1997.

FREDERICO, Celso. **Marx, Lukács**: a arte na perspectiva ontológica. Natal: EDUFRN, 2005.

FREDERICO, Celso. Cotidiano e arte em Lukács. **Estudos Avançados**, vol.14 n°. 40, São Paulo, set./dez. 2000. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40142000000300022> Acesso em: 21 fev. 2015.

GENRO FILHO, Adelmo. **O segredo da pirâmide**: para uma teoria marxista do jornalismo. Porto Alegre: Tchê Editora, 1987.

GUEDES, Nicoli Glória De Tassis. **Do jornalismo literário à objetividade jornalística**: as narrativas jornalísticas e tradição das narrativas realistas/naturalistas brasileiras. Revisa Escrita, Rio de Janeiro, n. 134, 2012. Disponível em: <http://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/rev_escrita.php?strSecao=INDEX> Acesso em: 16 jul. 2015.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. **Fenomenologia do espírito**. Bragança Paulista: Ed. Universitária São Francisco; Petrópolis: Vozes, 2007.

HOLZ, Hans Heinz; KOFLER, Leo; ABENDROTH, Wolfgang. **Conversando com Lukács**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1969.

KONDER, Leandro. **Os marxistas e a arte**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.

KOSIK, Karel. **A dialética do concreto**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976.

KUNCZIK, Michael. **Conceitos de jornalismo**: Norte e Sul. São Paulo: Edusp, 2002.

LAGE, Nilson. **A reportagem**: teoria e técnica de entrevista e pesquisa. Rio de Janeiro: Record, 2001.

LAGE, Nilson. **Ideologia e técnica da notícia**. Florianópolis: Insular/UFSC, 2001.

LIMA, Alceu Amoroso. **O jornalismo como gênero literário**. Rio de Janeiro: Agir, 1958.

LIMA, Edvaldo Pereira. **Páginas ampliadas**: o livro-reportagem como extensão do jornalismo e da literatura. Barueri: Manole, 2004.

LIPPMANN, Walter. **Opinião pública**. Petrópolis: Vozes, 2010.

LUKÁCS, G. As bases ontológicas do pensamento e da atividade do homem. **Revista Temas de Ciências Humanas**, São Paulo, n. 1, 1978.

LUKÁCS, György. **Ensaio sobre literatura**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.

LUKÁCS, György. **Estética**. La peculiaridad de lo estético. Cuestiones preliminares e de principio. Vol. 1. Barcelona: Ediciones Grijalbo, 1966.

LUKÁCS, György. **Introdução a uma estética marxista**: sobre a categoria da particularidade. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

LUKACS, Georg. **Conversando com Lukács**. São Paulo: Instituto Lukács, 2014a.

LUKÁCS, Georg. **Estética**. Questiones previas y de principio. Barcelona / Mexico: Ediciones Grijalbo, 1966.

LUKÁCS, Georg. Da pobreza de espírito. Um diálogo e uma carta. In: MACHADO, Eduardo Jordao. **As formas e a vida**. Estética e ética no jovem *Lukács* (1910-1918). São Paulo: Unesp, 2004.

LUKÁCS, Georg. Gran Hotel "Abismo". In: COSTA, Gilmaisa; ALCÂNTARA, Norma (org.). **Anuário Lukács 2014**. São Paulo: Instituto Lukács, 2014b.

LUKACS, Georg. **História e consciência de classe**: estudos de dialética marxista. Rio de Janeiro: Elfos Ed., 1989.

LUKÁCS, Georg. **Marxismo e Teoria da Literatura**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

LUKÁCS, Georg. **Para uma ontologia do ser social**. São Paulo: Boitempo, 2012.

LUKÁCS, Georg. **Prolegômenos para uma ontologia do ser social**. São Paulo: Boitempo, 2011.

LUKÁCS, Georg. **Teoria do Romance**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965b.

MAGNO, Ana Beatriz. **A agonia da reportagem**. Das grandes aventuras da reportagem brasileira à crise do mais fascinante dos gêneros jornalísticos: uma análise das matérias vencedoras do Prêmio Esso de Jornalismo. Dissertação de Mestrado, Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Faculdade de Comunicação da Universidade de Brasília, 2006.

MARCONDES FILHO, Ciro. **O espelho e a máscara** – O enigma da comunicação no caminho do meio. São Paulo: Ed. Unijuí, 2002.

MARCUSCHI, Luiz Antônio. **A propósito da metáfora**. 2012. Disponível em: <<http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/relin/article/viewFile/2319/2268>> Acesso em: 26 jan. 2016.

MARSIGLIA, Ivan. **A poeira dos outros**. Porto Alegre: Arquipélago Editorial, 2013.

MARTINS, Eliane. **Eliane Brum** — a colecionadora de prêmios. 05/02/2010. Disponível em: <<http://www.abi.org.br/entrevista-eliane-brum/>> Acesso em 21 dez. 2015.

MARX, Karl. **Manuscritos econômicos e filosóficos**. São Paulo: Boitempo, 2004.

MARX, Karl. **O capital**: crítica da economia política : volume 1: livro primeiro: o processo de produção do capital. 10.ed. São Paulo: Difel, 1985.

MEDINA, Cremilda de Araújo. **A arte de tecer o presente**. São Paulo: Summus, 2003.

MELO, José Marques de. **A opinião no jornalismo brasileiro**. Petrópolis: Vozes, 1995

MORENTIN, Juan Magariños de. **Manual de metodología semiótica**. Disponível em: <<http://www.buenastareas.com/ensayos/Metodolog%C3%ADa-Semi%C3%B3tica/42639220.html>> Acesso em: 07 jul. 2014.

MOTTA, Luiz Gonzaga. **Análise Pragmática da Narrativa**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2013.

MOTTA, Luiz Gonzaga. **Análise Pragmática da Narrativa Jornalística**. Disponível em: <<http://www.portcom.intercom.org.br/pdfs/105768052842738740828590501726523142462.pdf>> Acesso em: 19 nov. 2014.

MOTTA, Luiz Gonzaga. **Jornalismo e configuração narrativa da história do presente**. Disponível em: <<http://www.uff.br/contracampo/index.php/revista/article/viewFile/557/324>> Acesso em: 28 jul. 2015.

NETTO, José Paulo; FALCÃO, Maria do Carmo. **Cotidiano**: conhecimento e crítica. São Paulo : Cortez, 2000.

NETTO, José Paulo. **Cronologia da vida e da obra de Lukács**. (2011) Disponível em: < <http://laurocampos.org.br/2011/02/sobre-lukacs-e-a-poliitica/>> Acesso em: 03 ago. 2015.

OLINTO, Antônio. **Jornalismo e literatura**. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, 1954.

OLIVEIRA, Rejane Pivetta de. Lukács: Mimese e Implicações de Leitura. In: BORDINI, Maria da Glória. **Lukács e a Literatura**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2003.

PAÇO-CUNHA, Elcemir. **As Propriedades Estéticas do Trabalho como Emanação de sua Relação com o Capital**. XXXV Encontro da Anpad, Rio de Janeiro, 4 a 7 de setembro de 2011. Disponível em: <<http://www.anpad.org.br/admin/pdf/EOR168.pdf>> Acesso em: 03 ago. 2015.

PARK, Robert. A notícia como forma de conhecimento: um capítulo dentro da sociologia do conhecimento. In: BERGER, Christa; MAROCCO, Beatriz. **A era glacial da imprensa**. Porto Alegre: Sulina, 2008. Volume 2.

PATRIOTA, Rainer. **A relação sujeito-objeto na Estética de Georg Lukács: reformulação e desfecho de um projeto interrompido**. Tese de doutorado. UFMG, 2010.

PEIRCE, Charles Sanders. **Semiótica**. São Paulo: Perspectiva, 2010.

PENA, Felipe. **Teoria do jornalismo**. São Paulo: Contexto, 2015.

PERRONE, Cláudia. Lukács: A imitação da Vida. In: BORDINI, Maria da Glória. **Lukács e a Literatura**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2003.

PINTO, Júlio. Caçadores da Arca Perdida. **Ordem/desordem**, n. 11, p. 16, 1994.

PONTES, Wagner Bezerra. **O primeiro homem Albert Camus**. Disponível em: <<http://lerateescrever.blogspot.com.br/2011/12/o-primeiro-homem-albert-camus.html>> Acesso em: 17 jan. 2016.

REIS, Carlos Antônio Alves dos. **O conhecimento da literatura: introdução aos estudos literários**. Coimbra: Almeida, 1995.

RICOEUR, Paul. **Interpretação e ideologias**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1988.

RIO, João do. **As religiões do Rio**. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1976. Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select_action=&o_obra=7617> Acesso em: 04 maio 2015.

SALLES, Cecília Almeida. **Redes da criação: Construção da obra de arte**. São Paulo: Horizonte, 2006.

SANTAELLA, Lúcia. **A assinatura das Coisas**. Peirce e a Literatura. Rio de Janeiro: Imago, 1992.

SCHAFF, Adam. **História e verdade**. São Paulo: Martins Fontes, 1983.

SERELLE, Márcio de Vasconcelos. Formas bastardas: reportagem e vida anônima. **RuMoRes** – Revista Online de Comunicação, São Paulo, n. 15, v. 8, junho 2014. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/Rumores/>> Acesso em: 11 jul. 2004.

SIDOU, Adriana Mota de Oliveira; ARAUJO, Adéle Cristina Braga; SANTOS, José Deribaldo Gomes dos. **O reflexo da vida cotidiana, na ciência e na arte segundo**

Lukács. VI World Congresson Communication and Arts, april 04 - 07, 2012, Geelong, Australia.

SODRÉ, Muniz. **A Narração do Fato.** Notas para uma teoria do acontecimento. Petrópolis, Vozes, 2012.

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

SOUZA, Candice Vidal e. **Repórteres e reportagens no jornalismo brasileiro.** Rio de Janeiro: Editora FGV, 2010.

TALESE, Gay. **Fama e Anonimato.** São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

WOLFE, Tom. **Radical chique e o Novo Jornalismo.** São Paulo: Cia. das Letras, 2005.

ANEXO A – Cronologia da vida e da obra de Lukács

Por José Paulo Neto em 24 de fevereiro de 2011

1885 Nasce em Budapeste, a 13 de abril, segundo filho de Józef von Lukács e Adél Wertheimer.

1902 Ingressa na Universidade de Budapeste, publica seus primeiros textos na imprensa húngara e frequenta reuniões do "Círculo de Estudantes Socialistas Revolucionários", criados por Erwin Szabó.

1904 É um dos fundadores do grupo teatral *Thalia*.

1906 Doutora-se em direito pela Universidade de Budapeste. Colabora com a revista progressista húngara *Huszadik Század* (Século XX). A leitura dos *Uj Versek* (Novos poemas), de Endre Ady, impressiona-o profundamente.

1908 Recebe, pelo seu texto ainda inédito *História do desenvolvimento do drama moderno*, o Prêmio Kristina, da Sociedade Kisfaluddy. Torna-se colaborador da revista *Nyugat* (Ocidente).

1909 Trava relações com Endre Ady e torna-se amigo de Béla Balázs, a cuja obra poética dedica um livro. Tem um tumultuado relacionamento amoroso com Irma Seidler, que se suicida algum tempo depois. Dedicava a esta trágica experiência um ensaio intitulado "Sobre a pobreza do espírito". Doutora-se em Filosofia pela Universidade de Budapeste.

1910 Viagens à Alemanha, França e Itália. Trava relações com Georg Simmel e conhece Ernst Bloch.

1911 Publica a *História do desenvolvimento do drama moderno* e, também em alemão, *A alma e as formas*. É um dos fundadores da revista *Szellem* (Espírito).

1912 Vive em Florença. Por sugestão de E. Bloch, transfere-se para Heidelberg.

1913-1915 Em Heidelberg, relaciona-se com Ferdinand Tönnies, Max Weber e Emil Lask. Estuda a obra de Hegel. Trabalha numa *Estética*, que deixou inconclusa e só foi publicada postumamente; projeta um livro sobre Dostoiévski. Conhece sua primeira mulher, Ieliena A. Grabenko. Publica *Cultura estética* (1913).

1916 Publica, em revista especializada, *A teoria do romance*.

1917 Em Budapeste, anima o "Círculo Dominical", frequentado por Béla Fogarasi, Arnold Hauser, Karl Mannheim e Eugene Varga. Publica *A relação sujeito-objeto na*

estética. Recebe com entusiasmo as primeiras notícias sobre a Revolução Bolchevique.

1918 Retoma o exame de Marx (que conhecia desde a preparação de *História do desenvolvimento do drama moderno*) e, sob a influência de E. Szabó, lê Rosa Luxemburg e Georges Sorel. Publica o ensaio "O bolchevismo como problema moral". A 2 de dezembro, ingressa no Partido Comunista.

1919 Com a queda da monarquia dos Habsburgos e a proclamação, em março, da República Soviética da Hungria, torna-se Vice-Comissário do Povo para a Cultura e a Educação Popular. Após a derrota da república, em agosto, sob a violenta repressão de Horthy, é um dos dirigentes clandestinos do Partido Comunista. Em setembro, exila-se na Áustria. Condenado à morte pelo regime de Horthy, é preso em Viena, em outubro; sua extradição é evitada graças à mobilização de intelectuais alemães. Publica *Tática e ética*, seu primeiro livro de inspiração marxista.

1920 Torna-se co-editor de *Kommunismus* (Comunismo), órgão teórico da Internacional Comunista. Casa-se com a companheira de sua vida, Gertrud Bortstieber, viúva do matemático Imre Jánossy. Sob a forma de livro, publica *A teoria do romance*.

1921 Na luta interna que se trava no Partido húngaro, alinha-se com a fração de Jenő Landner, opositor de Béla Kun; representando esta fração, participa, em Moscou, do III Congresso da Internacional Comunista.

1922 Aprofunda seus estudos sobre Marx e começa sistematicamente a leitura de Lenin.

1923 Publica *História e consciência de classe. Estudos sobre a dialética materialista*, coletânea de textos escritos depois de sua adesão ao comunismo.

1924 *História e consciência de classe* recebe as primeiras críticas nas instâncias oficiais do movimento comunista. Publica *Lenin: a coerência de seu pensamento*.

1926 Publica *Moses Hess e o problema da dialética idealista*.

1928 Com a morte de J. Landner, assume a liderança da corrente anti-Béla Kun no interior do partido húngaro. Prepara documentos para o II Congresso do Partido.

1929 Clandestino, permanece três meses na Hungria, em tarefas partidárias. Apresenta, no II Congresso do Partido, as "Teses de Blum" (Blum era o seu nome na clandestinidade); derrotado e ameaçado de expulsão, faz autocrítica e afasta-se de atividades diretamente políticas por quase três décadas.

1930-1931 Vai para Moscou, onde pesquisa no Instituto Marx-Engels-Lenin, então dirigido por David Riazanov. Conhece os ainda inéditos *Manuscritos econômico-filosóficos de 1844*, de Marx. Estabelece relações com Mikgail A. Lifschitz, a quem dedicará mais tarde, "com veneração e amizade", o seu *O jovem Hegel*.

1931-1933 Vive semiclandestino em Berlim (sob o pseudônimo de Keller). Tem ativa intervenção na revista *Die Linkskurve* (Giro à esquerda), órgão da Federação de Escritores Proletários Revolucionários, vinculada ao Partido Comunista alemão. São deste período ensaios que discutem a relação entre realismo e "literatura proletária", tais como "Tendência ou partidarismo" e "Reportagem ou configuração".

1933-1940 Regressando a Moscou, desenvolve intensa atividade intelectual, de que resultam inúmeros ensaios, entre os quais: "Friedrich Engels, teórico e crítico da literatura", "Tolstoi e a evolução do realismo" e "Heinrich Heine como poeta nacional" (1935), "A fisionomia intelectual dos personagens artísticos", "A comédia humana da Rússia pré-revolucionária" e "A tragédia de Heinrich von Kleist" (1936), "O escritor e o crítico" (1939), "Tribuno do povo ou burocrata" (1940), quase todos posteriormente coletados em livros. Torna-se membro do Instituto Filosófico da Academia de Ciências da União Soviética e do conselho editorial de várias revistas culturais. Em 1937-1938, é figura central nos debates em que se envolve a intelectualidade exilada (Ernst Bloch, Bertolt Brecht e Anna Seghers), nos quais critica o expressionismo alemão e insiste na defesa de uma literatura capaz de assimilar a herança cultural do realismo crítico burguês. Começa a pesquisar as relações entre o irracionalismo filosófico e o fascismo. Publica *O romance histórico*, em 1937, e, um ano depois, conclui seu estudo sobre *O jovem Hegel*, publicado em 1948.

1941-1944 Em 1941, a polícia política stalinista o prende, sob o falso pretexto de, nos anos 1920, ter sido trotskista; é libertado graças ao empenho de seu amigo de juventude Eugene Varga (que se tornara importante economista na União Soviética) junto a Gueorgui Dimitrov, então dirigente máximo da Internacional Comunista.

1945-1949 Retorna à Hungria libertada e empenha-se na construção da nova democracia: participa do Conselho Nacional da Frente Popular Patriótica, da direção da Academia de Ciências da Hungria, assume a cátedra de Estética e Filosofia da Cultura na Universidade de Budapeste e funda a revista cultural *Fórum*. Realiza várias viagens à Europa Ocidental, participando de encontros internacionais, seminários e colóquios. Recebe o Prêmio Kossuth e é membro fundador do Conselho Mundial da Paz. Em 1948, na Suíça, publica seu estudo sobre *O jovem*

Hegel. No Partido e no Estado húngaros, polarizam-se posições ideológicas, com a vitória da corrente ligada a Rakosi, expressão local do dogmatismo stalinista; desta vitória resulta a execução do líder da corrente opositora, Rajk. Publica, em 1947, *Goethe e seu tempo* e *Crise da filosofia burguesa* (que, na tradução francesa parcial, terá o título de *Existencialismo ou marxismo?*).

1949-1951 Reflexo da vitória de Rakosi, abre-se a "questão Lukács": a intelectualidade oficial — L. Rudas, o ex-discípulo J. Révai, M. Horwath, J. Darvas — critica injuriosamente a sua obra. A revista *Fórum* é fechada e a campanha contra ele se desenvolve também na União Soviética (com o romancista Alexander Fadeiev reclamando até a adoção de medidas administrativas). Pressionado, faz nova autocrítica — considerada por Révai como "meramente formal" e por ele próprio, em declarações posteriores, como "cínica" — e é obrigado a retrair-se à vida privada. Publica *O realismo russo na literatura universal*, *Thomas Mann* (1940) e *Realistas alemães do século XIX* (1951).

1952 Publica *Balzac e o realismo francês*.

1954 Publica *A destruição da razão* e *Contribuições à história da estética*.

1956 Na sequência do XX Congresso do Partido Comunista da União Soviética, os Estados socialistas experimentam um período de efervescência política, aflorando as aspirações democráticas, particularmente fortes na Hungria. Volta à cena pública, em junho, com a conferência "A luta entre o progresso e a reação na cultura contemporânea", pronunciada no "Círculo Petöfi", e com a criação (juntamente com Tibor Déry, Gyula Illés e István Mészáros) da revista *Eszmélet* (Tomada de consciência). Em meio a enorme mobilização popular, o Partido húngaro entra em crise aberta e Rakosi cai. A 23 de outubro, constitui-se um novo ministério, liderado por Imre Nály, disposto a democratizar o país, ao mesmo tempo em que se cria um comitê para a refundação do Partido; no governo Nály, assume o Ministério da Cultura; participa da comissão encarregada de dar nova forma à organização partidária. Opõe-se à proposta de saída da Hungria do Pacto de Varsóvia, bem como ao apelo de Nály à intervenção da ONU. A crise tem seu desfecho na brutal invasão soviética e obriga-o a asilar-se na embaixada da Iugoslávia. É deportado para a Romênia, onde permanece prisioneiro.

1957-1961 Obtém permissão para regressar a Budapeste. É-lhe exigida nova autocrítica; ante sua recusa, consuma-se a perda da cátedra universitária; não é admitido no Partido refundado e nova campanha de descrédito (iniciada por Joseph

Szigéti e engrossada por Bela Fogarasi) é organizada contra ele. Em 1957, publica na Itália os *Prolegômenos a uma estética marxista* e *A significação presente do realismo crítico*. Até seu retorno ao Partido húngaro, ocorrido em 1967, seus livros deixam de ser publicados na Alemanha Oriental e passam a sê-lo na Alemanha Ocidental.

1962 A revista italiana *Nuovi Argomenti* divulga a sua "Carta sobre o stalinismo". Na Alemanha Ocidental, a editora Luchterhand anuncia a publicação das suas *Obras completas*. Conclui a primeira parte da sua *Estética* e anuncia sua pretensão de escrever uma *Ética*.

1963 Pela Luchterhand, sai a primeira parte (a única que redigiu) de sua estética, com o título *Estética I: A peculiaridade do estético*. Em abril, morre Gertud Bortstieber, sua mulher. Publica o ensaio "Sobre o debate entre a China e a União Soviética", onde toma posição a favor da política de paz da direção kruscheviana da União Soviética.

1964 São-lhe feitos os últimos ataques pela intelectualidade oficial húngara. Publica o ensaio "Problemas da coexistência cultural".

1966 Concede a Hans Heinz Holz, Leo Kpfler e Wolfgang Abendroth uma longa entrevista, publicada em livro, na Alemanha ocidental, sob o título *Conversando com Lukács*. Decide, antes de empreender a redação da *Ética* (projeto nunca concluído), elaborar um texto introdutório sobre a *Ontologia do ser social*, que se autonomizaria, adquirindo grandes dimensões e sendo publicado só postumamente. A editora Grijalbo, com sede na Espanha e no México, inicia, com a *Estética I*, a edição em castelhano das suas *Obras completas*, a qual, depois de vários volumes, restará inconclusa.

1967 Autoriza, pela primeira vez, uma reedição de *História e consciência de classe*, como parte do volume III de suas *Werke*, para o qual escreve um longo prefácio. A seu pedido, é reintegrado no Partido húngaro. Com isso, volta a possibilidade de ser publicado em seu país. Prepara uma densa antologia de seus escritos sobre arte, de 1910 até os anos 1960, publicada três anos depois em húngaro sob o título *Arte e sociedade*.

1968 Critica, no interior do Partido húngaro, a intervenção das tropas do Pacto de Varsóvia na Tchecoslováquia, mas evita tornar pública sua posição. Com a primeira redação da *Ontologia do ser social* praticamente concluída, dedica-se a um ensaio sobre a questão da democracia, que pretendia publicar na Itália, por Riuniti, editora

então ligada ao Partido Comunista Italiano. Concluído o ensaio, Lukács submeteu o texto à direção do Partido húngaro, que lhe pediu que esperasse dez anos para publicá-lo. O ensaio, com o título *Democratização ontem e hoje*, só foi publicado no original alemão em 1985, quase quinze anos após sua redação. Conheceu depois edições em diferentes línguas (italiano, francês, inglês).

1969 Recebe o título de *doctor honoris causa* da Universidade de Zagreb.

1969-1970 O grupo intelectual que lhe era próximo, mas que depois romperia com sua orientação (a então chamada "escola de Budapeste": Agnes Heller, Ferenc Fehér, György Márkus e Mihály Ajda), faz uma série de críticas ao manuscrito original da *Ontologia do ser social*. Embora sem aceitar tais críticas, mas insatisfeito com alguns aspectos deste original, inicia a redação de um novo manuscrito para clarificar algumas de suas posições. Tal como o primeiro, também este segundo manuscrito só será publicado postumamente, com o título *Prolegômenos a uma ontologia do ser social. Questões de princípio de uma ontologia hoje tornada possível*. Na literatura lukácsiana, os dois manuscritos passaram a ser conhecidos, respectivamente, como "grande" e "pequena" ontologia.

1970 Recebe o título de *doctor honoris causa* da Universidade de Ghent e o Prêmio Goethe. Publica o livro *Soljenitsin*, no qual assume claramente a defesa do escritor contra os seus opositores soviéticos.

1971 A 4 de junho, em consequência de um câncer pulmonar, falece em Budapeste. Pouco antes, já consciente do caráter terminal de sua doença, escreve alguns apontamentos autobiográficos e concede uma longa entrevista a István Éorsi, na qual explicita os temas sugeridos nestes apontamentos. Estes últimos e a entrevista foram publicados, em 1980, com o título *Pensamento vivido. Autobiografia em forma de diálogo*.

1973 É encontrado em Heidelberg um conjunto de cerca de 1.650 cartas, parte da sua correspondência entre 1900 e 1917. Muitas delas foram publicadas mais tarde, em diferentes línguas, com o título *Correspondência de juventude 1908-1917*.

1974 Divulgam-se, pela primeira vez no Ocidente, alguns ensaios sobre questões de teoria literária, que redigiu em Moscou entre 1933 e 1944. Na edição francesa, tais ensaios formam um livro intitulado precisamente *Escritos de Moscou*.

1976-1986 Os dois volumes de *Para a ontologia do ser social* são publicados na Itália, respectivamente em 1976 e 1981. Somente em 1986, como volumes 13 e 14 de suas *Werke*, a obra aparece no original alemão, precedida da chamada "pequena

Ontologia", que será também publicada em italiano em 1990. Há ainda uma edição húngara integral das duas "ontologias".

[LUKÁCS, György. *O jovem Marx e outros escritos de filosofia*. Organização, apresentação e tradução Carlos Nelson Coutinho e José Paulo Neto. 2ª ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2009, p. 15-23]

ANEXO B – A casa de velhos

Eliane Brum

De repente eles chegaram lá, diante do portão de ferro da casa de velhos. A vida inteira espremida numa mala de mão. Deixaram para trás a longa teia de delicadezas, as décadas todas de embate entre anseio e possibilidade. A família, os móveis, a vizinhança, as ranhuras das paredes, um copo na pia, o desenho do corpo no colchão. Reduzidos a um único tempo verbal, o pretérito, com suspeito presente e um futuro que ninguém quer.

Eles também pensaram que a velhice era destino de terceiros. Jamais suspeitaram que estariam diante daquele portão. Descobriram na soleira que um passo vale por um abismo. Foram deixados ali porque outros decidiram que o tempo deles acabou. Lançados numa casa que não é a sua, entre móveis estranhos, faces que não reconhecem, lembranças que não se encaixam. Reduzidos a contar uma história que ninguém quer ouvir porque já passou.

“Nem quis me despedir de minha casa”, conta Sandra Carvalho. “Só pedi a meu filho que me trouxesse a estante com os bibelôs, um sofá, a cadeira de braço, uma mesa e meus retratos. E, desde então, vivo com o que sobrou.” Sandra veio com o marido doente. Ele morreu há oito meses. Sandra ficou. Os netos cresceram nos retratos, os olhos dos filhos tingiram-se de novas nuances, a casa foi alugada para outro. Até a cidade ganhou e perdeu. Sandra não viu.

Há algo de trágico no portão de ferro da Casa São Luiz para Velhice. Melhor que a maioria, a instituição é limpa, decente e cheia de mimos. Igual a todas, é o último endereço, abrigo inventado para esconder os que não têm lugar no mundo, encurralados entre o avanço da medicina que permitiu que chegassem até ali e uma sociedade que só dá valor à juventude. Também a Casa é uma anciã, com 111 anos de existência desenrolados no bairro carioca do Caju, o mesmo do cemitério, destino final de todos que estão ali.

O Visconde Ferreira D’Almeida, fundador de fé fervorosa, segue cada passo do caminho de árvores rumo ao coração do lugar. Seu olhar de bronze é onipresente na vigília dos 257 velhos que compartilham uma cidadela dividida em seis torres batizadas com nomes de santos ou de famílias quatrocentonas do Rio de Janeiro que no passado fizeram polpudas doações para garantir uma vaga no céu.

Apesar da solidez da estátua do fundador, a instituição mudou com o tempo. Nasceu antes da invenção da aposentadoria, para abrigar os operários das fábricas de tecido do aristocrata quando já não tivessem forças para mover as máquinas. Um século depois, é habitada por doutores e comerciantes, empresários e intelectuais. Gente de classe média e também de sobrenome ilustre, capaz de pagar uma suíte particular.

Quem nunca conseguiu comprar um lugar só seu no mundo ocupa uma das quarenta camas gratuitas de um dormitório arejado, mas coletivo. São operários, empregados do comércio, costureiras, lavadeiras, domésticas. Como lá fora, entre os pobres e os ricos há uma longa escadaria. E as camas que abrigam sono e sobressaltos são diferentes.

Sandra Carvalho, mãe de três filhos, avó de seis netos e bisavó de dois bisnetos, tem a sorte de um quarto só seu. Do contrário, teria apenas um armário para guardar oitenta anos de vida. Chegou ao portão pelas mãos do filho do meio. Queria morar com ele nos Estados Unidos. Não dá. “Seria muito complicado”, convence-se. “Queria ser cantora, fui costureira. Minha vida foi sempre tão cheia de controvérsias...” Acaricia o sorriso dos retratos no álbum de casamento, murmura: “Eu me apaguei aqui. É, me apaguei”.

Sandra, como todos, é vítima de uma esquina do tempo. Os velhos perderam afeto, amizade e calor, ganharam anos. Vivem mais que seus pais e avós. Mas vivem mais sós. A morte social chega antes da derradeira batida do coração. Os passos lentos demais para a velocidade de um mundo que não perdoa quedas. Tornaram-se provas inoportunas de que a sociedade que os deixou no portão pisa em terreno pantanoso, de que nem à custa do melhor cirurgião plástico se pode espichar a juventude para sempre. Encarquilhados, vacilantes, são a lembrança incômoda não do passado, mas do futuro de todos.

Na soleira da casa, eles decidem que querem viver. E o fazem da forma possível, até porque têm idade suficiente para compreender que o possível não é pouco. No lugar em que foram apartados do tempo, do mundo, da família, reeditam diariamente resistência e insurreição. Desejam. Um sabor diferente no cardápio, a fantasia sexual com a musa hoje mais velha que eles, o jornal do dia seguinte. Enquanto desejarem, ainda que apartados do mundo, estarão vivos. Porque viver, para além das conquistas da ciência, é mais do que respirar.

Aos 74 anos, a comerciante portuguesa Fermelinda Paes Campos cumpre o ritual de rebeldia vestindo-se para festa todos os dias. Cobre-se de pérolas, de tecidos vaporosos. “Esses hormônios não me deixam. Estou explodindo”, confidencia. Preso a uma cadeira de rodas, aos 71 anos o jornalista Paulo Serrado sonha que cavalga águias sobre as montanhas. “Acordo com cara de tacho, mas tudo bem.” Sem poder mais dançar, ele, que foi apelidado de Fred Astaire na boemia de Copacabana, abraça-se ao retrato de Cyd Charisse – “as mais belas pernas do cinema” – e rodopia em fantasias. Rosa Bela Ohanian, 89 anos, morou na Europa e nos Estados Unidos, foi funcionária diplomática em Washington, fala quatro línguas. Emerge da melancolia para entoar uma canção de amor em dinamarquês. “Amo por toda a vida, não por um segundo.”

Perto do final, a vida torna-se um filme em que se desejaria acrescentar personagens, eliminar cenas, avivar as cores da fotografia. Trocar a trilha de música de elevador por um heavy metal. Ou um tango de Piazzolla. Aos 86 anos, o mestre-de-obras Guilherme Coelho prefere viver de arrependimento.

Lamenta a carne com que se lambuzou na mocidade, todo ele transformado em espírito, a Bíblia ao alcance da mão. Por seis meses ficou tetraplégico, à mercê de fraldas e enfermeiras, a mente presa ao corpo. Nunca esquecerá o pavor da impotência, a enfermeira do hospital que atirou um telefone contra seu corpo paralisado. Quando o dedão do pé moveu o lençol, Guilherme concluiu que era um milagre. Deus lhe havia concedido tempo para preparar-se para a morte. Guilherme decidiu então a canção de seus derradeiros dias.

A expulsão do mundo

Noêmia Atela veio para não ficar. Reedita todos os dias seu compromisso com a resistência. Resumiu a vida aos 30 passos que separam a porta do apartamento do banco no fim do corredor. Senta-se lá, posicionada entre o elevador e o telefone. Por um ou por outro espera chegar a alforria dos filhos. Revela sempre o mesmo segredo: “Não conta para ninguém. Na semana que vem eu vou embora. Já pedi para minha filha trazer a mala”.

“Lá fora” é como batizaram o mundo que ficou, quando na verdade ficaram eles. Uma terra onde já estiveram e não mais estarão. Vieram, quase todos, sem escolha. Primeiro perderam o marido ou a esposa, depois era o lar que já não

conseguiram administrar, em seguida o apartamento dos filhos que se tornava apertado, por fim o mundo inteiro transformava-se numa placa gigante de entrada proibida. Ficavam sem lugar. Restava a casa.

Chegaram ao portão com os farelos da dignidade, a mala com os cacarecos mais queridos e os retratos da juventude, do tempo em que os filhos eram crianças e lhes obedeciam, da época em que tinham as rédeas da vida nas mãos e mãos que não falhavam ao agarrar o corrimão da escada. “É só por um tempo, até você se recuperar”, diziam os parentes. E, pela última vez, fingiam acreditar.

“Eu vim como hóspede, para ficar alguns meses. Nem fui eu mesma quem decidiu. Acho que tiveram uma boa conversa e resolveram experimentar. Depois a hospedagem foi se estendendo e agora já espero morrer aqui”, conta Maria Prado, funcionária pública. E, com o olhar de um século de malícia, diz: “Espero que sua hospedagem não se estenda...”.

A maioria dos habitantes da casa tem a porta de saída vetada. Só saem com autorização. Quem decide o ir-e-vir são os parentes ou os médicos. Podem se perder, ser atropelados, roubados. Para além do portão tudo vira risco. Mesmo para quem tem permissão, lentamente o desejo de ver a cidade vai morrendo, se extinguindo aos poucos. Até romperem por completo o cordão umbilical. A casa vira então o próprio mundo, as paredes impregnadas de uma segurança implacável. “Eu às vezes penso em ir lá fora. Mas o que faço lá fora velho?”, indaga Guilherme. “Só me sinto seguro aqui dentro.”

Da primeira vez, Paulo ficou apenas um mês. Solteirão convicto, vivia no apartamento próprio em Copacabana, auxiliado por acompanhantes desde que um acidente imobilizou as pernas e um infarto atropelou o coração. Quando uma irmã decidiu passar um mês na Europa, pediu a Paulo que se transferisse para a casa. “Só para que eu fique tranquila”, disse. Paulo foi.

Depois voltou para Copacabana. “Então me dei conta. Eu estava andando com minha bengala e vi um vulto enorme saltar por cima do balcão do café. Era um dobermann”, conta. “Quando estava voltando para o apartamento, a desgraçada de uma dona de casa batia papo com a comadre e, ao lado, o dobermann sem coleira. No outro dia, havia um dobermann e um pit bull. Pensei: se esses vigaristas vierem para cima de mim, o que eu faço?”

Paulo ligou para a loja de armas disposto a comprar uma pistola para se defender. “Aí lembrei de meu avô. Ele falava que eu era muito esquentado para ter

arma. Acabaria fazendo uma besteira”, conta. “Distribuí os quadros, o liquidificador, a máquina de lavar roupas, aluguei o apartamento e voltei para cá. Tive de aceitar minha impotência. Não tenho mais competência física para andar lá fora.”

Se o mundo é perigoso para todos, para os velhos torna-se campo minado. Cada buraco na calçada pode ser fatal. Cada degrau a mais, a promoção da bengala para a cadeira de rodas. Os pés cansados não são mais capazes de alcançar o ônibus onde o motorista bufa de impaciência “com esses velhos que não pagam e ainda atrasam a gente”. As pernas não obedecem ao comando da adrenalina diante das crianças que os tornaram alvo preferencial dos assaltos no confronto entre dois vencidos, a infância abandonada e a velhice desvalida. É assim que vão sendo expulsos.

O que mais temem não é morrer, mas cair. “Descobri que estou numa ilha cercada de mar por todos os lados”, resume a portuguesa Fermelinda. “Cheguei há dezoito meses e tenho medo de sair. Quando saio, me sinto um passarinho voando. Mas não gosto mais de voar. Se voar posso levar um tombo.”

Quem ainda caminha com as próprias pernas, como Fermelinda, perambula pela casa como se estivesse numa cidadela medieval. E teme o segundo andar do Pavilhão São Joaquim mais que o Juízo Final. “Você já foi lá?”, pergunta Fermelinda. “Melhor não ir. Se fizer questão, tudo bem. Mas não me chame.”

Lá estão os que caíram e nunca mais levantaram. Longas enfermarias onde a demência pode ser um destino melhor do que a lucidez. Restos humanos que deixam escapar a comida da boca, esboçam gestos do passado que já não fazem sentido, chamam pelos que partiram. O segundo andar do São Joaquim eleva-se como um purgatório de alma viva, entreposto entre a instituição e o cemitério. Os moradores da casa fingem desconhecê-lo. Tanto quanto se pode ignorar a nuvem escura que precede a tormenta.

As horas vivas

Rosa Pimentel caiu. Do terceiro para o segundo andar do São Joaquim. Um andar apenas, o despenhadeiro. Só mexe os braços, a Rosa. Mas tem boca. E aos 88 anos não se cansou de reinventar a vida. Deitada numa das camas do dormitório dos que perderam quase tudo, inclusive o juízo, Rosa mantém-se na superfície rimando. Emenda um verso no outro, liberta-se. “Não sei como acontece, porque

nunca tive um livro de poesias”, espanta-se. “Simplesmente elas vêm em meu pensamento.”

Sem amor nem dinheiro, sequer parentes, agora também sem movimento, Rosa transformou a vida em versos. “Nasci em 18 de outubro de 1913, num dia de sábado, às 4h20 da tarde, na Rua das Laranjeiras, 57, telefone 357.” Vai misturando a infância e as rimas: “Hoje não sou ninguém, sou apenas de quem me quer bem. A maior quinta em Portugal era de meu pai. Ainda lembro das vacas Formosa, Ferreira, Fidalga, Bonita... e do cachorro branco com rodela amarela de nome Diamante”.

Estende os braços, a Rosa, ciente de que ficará viva enquanto conseguir encaixar uma rima na outra, afinal não é assim mesmo, um verso triste num alegre, uma perda num ganho, um dia depois do outro?

Noêmia assoma na porta do apartamento com uma folha de caderno amarrotada de tanto que aperta entre as mãos. Lá estão os dias da semana, de segunda a domingo. De posse de sua bússola, Noêmia navega. “Hoje é quarta-feira?”, pergunta. “Então é dia da minha filha Georgete me visitar. No sábado é minha neta que aparece.” E volta para o quarto acreditando que tem o tempo entre as mãos.

O tempo na Casa é outro, regido pelas refeições, os ponteiros do relógio marcando o café da manhã às 7h30, o lanche às dez horas, o almoço ao meio-dia, o outro lanche às 14h30, a janta às cinco da tarde. Comem nos quartos, se moram sozinhos, nas varandas dos dormitórios, se dividem o espaço. Já houve um refeitório para todos, mas logo se descobriu que nem na velhice os ricos querem se misturar com os pobres. Cedo os pagantes se irritaram com a falta de etiqueta dos gratuitos, com a sua pressa, aquela ânsia de quem sabe que a comida pode mesmo fugir do prato.

O refeitório foi fechado, e as refeições passaram a ser servidas nos nichos que cabem a cada classe para que a fome alheia não ofendesse os olhos de ninguém. Por própria conta os moradores que não estavam ali por caridade decidiram reeditar o que há de pior no mundo que deixaram. Passaram a dividir a casa entre Zona Sul e Zona Norte, os de lá não se misturando com os de cá.

Sem muito mais para esperar, os velhos esperam pela comida. Organizam suas vidas em intervalos, entre um pão com manteiga e uma fruta, entre a pizza e a sopa. E assim a comida ganha importância desmesurada, vira o assunto de todas as

reuniões da ouvidoria. Guilherme inventa uma cruzada contra a cenoura, revoltado contra o tubérculo que teima em ocupar sua vida ansiosa por outras cores, ainda que seja o tom desmaiado da batata. “Não suporto mais cenoura. É cenoura com guisado, cenoura com frango, cenoura na salada. Por que não batata?”, rebela-se publicamente. “Estou ficando laranja.” E imediatamente ruboriza se, ganha nuances de beterraba.

Vicente Amorim suspira por pratos mais delicados, reclama sabores sofisticados, temperos que partiram. Na verdade, o que não suporta é que decidam seu cardápio, metáfora pobre do livre-arbítrio que perdeu. “No dia em que passei a procuração para a minha filha, assinei a abdicação da minha personalidade. Primeiro, veio a euforia. Depois caí em mim”, conta. “Não ia mais me preocupar com o banco, saber se a minha conta estava no azul ou no vermelho. Nessa hora perdi a independência. E não perdi o juízo.”

É esse o cárcere do homem sentado sempre no mesmo banco da Casa, protegido pelas asas de um anjo. Um lugar tão cativo que, quando se aproxima com sua cadeira de rodas, quem lá estiver usurpando imediatamente se levanta. “Nunca imaginei que estaria aqui. Clinicamente não sinto dor alguma. Mas sinto uma angústia que não sei explicar, que não tenho palavras para pôr num dedo.”

Solitário é Vicente, tão necessitado de companhia que de todos se afasta. Doce Vicente, que aos 97 anos ainda se ilude que é azedo. “Eu sou um sujeito metido a besta. Me sinto melhor que os outros mesmo sabendo que é um preconceito burro. E por isso me isolo”, confidencia. “Então comecei a achar que este banco é meu. Fico na companhia de um passarinho que desce da árvore, do sol que está rastreando o edifício. Observo o sujeito que trabalha, o que finge que trabalha, o que ganha no mole... eu conheço a vida desta Casa inteirinha. Então acredito que estou sozinho no meio da multidão. E fico escutando o silêncio.”

Sandra Carvalho acostumou-se com o silêncio. E com os dias. “A acompanhante chega com o café. Depois eu desço. Às onze horas subo para esperar o almoço. Depois descanso. Aí desço. Depois subo para a janta. Às terças e quintas faço fisioterapia para o joelho. Vou vivendo”, conclui. Da cômoda, filhos e netos lhe sorriem dos retratos.

O tempo das mentiras

Contaram para todo mundo que eles queriam descansar. “A mentira é também um estado de satisfação”, explica Vicente Amorim, debaixo das asas do seu anjo de pedra. Descansar é tudo o que ele não quer. E quem desejaria, com a eternidade espreitando logo ali, na próxima curva?

A palavra asilo tornou-se cruel demais para um tempo que oculta sua brutalidade com palavras. Inventaram a expressão “casa de repouso” para abrigar velhos supostamente cansados da vida quando é o mundo que se cansou deles. “Isso é um asilo, sim. De luxo, mas um asilo”, inflama-se Paulo. “Se quando eu era jovem alguém tivesse me falado que eu estaria aqui, diria que o sujeito era maluco. Terceira idade o cacete!”

Rosa Bela ergue-se do banco, as mãos crispadas como um personagem de tragédia, para dizer que não quer sossego. “O que está faltando é aquele entusiasmo de gente jovem incentivando os velhos a se animar. Não deixar os velhos sentados só olhando, como se participassem de uma história antiga. Não é uma história antiga. É real”, diz. “Por que não podemos participar?” E volta a sentar-se, os olhos brilhantes, encharcados de lucidez.

Ergue-se do banco mais uma vez, subitamente animada pela rara chance de ser escutada. Ela, que sempre teve tantas ideias sobre tudo, condenada a preencher as horas vazias da casa com o eco solitário de palavras só suas. Gostaria de revelar ao mundo sua conclusão atrasada. E agora que finalmente descobriu o que faltava não tem ninguém para ouvi-la. “É o seguinte. Um autor escreve bem. O que vem depois já leu o que ele escreveu. Então fica tudo parecido. E assim tem acontecido com tudo. Não tem mais aquela sensação de hereis a new thing. É isso que está faltando no mundo. A new thing para valer a pena.” Sentada a um metro de Rosa, a moça que cuida do andar em noites intermináveis preenchidas por insônia e gemidos acha que Rosa é doida.

O tempo das verdades

Povoada por mais de 20 mil anos de vida, somado tudo, a casa respira, transpira, parece que se mexe. Desde a fundação, a administração foi passando de herdeiro a herdeiro por cláusula testamentária até chegar à embaixatriz Regina Bittencourt, uma grande dama de quase oitenta anos, do tipo amamentado em francês e desmamado em incursões pelo mundo. Dona Regina é herdeira de duas

instituições em extinção: a aristocracia e a caridade. Modernizou a Casa abrindo as portas para os pagantes, já que as doações foram se extinguindo junto com as grandes fortunas. Seguiu com a tradição familiar, a filha e um neto já destinados a garantir a continuidade.

A instituição é cercada de santos e nobres por todos os lados. Cada fonte ou canteiro tem nome, e bem comprido. Insólito cenário para descobrir que uma das poucas vantagens da velhice é a extirpação de um tumor das relações humanas: a hipocrisia. Mesmo quando flagrados pelas armadilhas do cérebro cansado, os moradores têm uma objetividade de lâmina. “Eu não gosto que me chamem de idosa. Sou velha mesmo!”, diz a centenária Maria Prado, com uma boca que dispensou dentes e cinismo. “Onde você já viu velha bonita? Pode ser triste, conformada ou alegre. Alegre mesmo penso que não tem nenhuma. Há as conformadas e as menos conformadas. Mas bonita, nenhuma.”

Chegaram à idade em que todo fingimento é descartável como um apêndice. Talvez por isso seja tão conveniente permanecerem trancados lá dentro. Todo fim de mês a casa faz uma festa para os aniversariantes. O evento é patrocinado por socialites cariocas em suas missões de benemerência. Há alguns anos, elas traziam personalidades para fazer shows. Com o tempo, desistiram. Uma das vítimas foi Pelé. A emergente Kiki Garavaglia, de 54 anos, morre de rir ao contar que o rei cantou uma “musiquinha para os idosos”. Indiferente à majestade, uma das velhas gritava: “Canta outra coisa. Mas tá muito ruim”. Pelé descobriu na casa que tinha voz de Edson Arantes do Nascimento.

Essas festas mensais produzem cenas implacáveis. Gisela Amaral chega sempre atrasada. Quando chega. Por isso, quando os velhos descobrem que foi ela que tirou seus nomes para presenteá-los, caem imediatamente em depressão. Aos 61 anos, com corpinho de 41, ela irrompe vestida de mostarda da cabeça aos pés, com Bombom e Banana a tiracolo. Bombom é o motorista e Banana o cachorrinho. Anunciada pelo microfone: “Gisela Amaral, diretamente de Nova York. Olha o sapatinho da Gisela combinando com a roupa”. E Gisela mostra o sapatinho. Os velhos ficam boquiabertos. Viveram para isso.

A esgrima dos sexos

Noêmia viveu 86 anos para constatar mais uma duvidosa conquista das mulheres: a velhice é feminina. “O que não tem aqui é homem”, informa. “Quando aparece um, é uma alegria.” Na casa, há três mulheres para cada homem. Se elas são mais longevas, parecem condenadas à solidão, numa subtração que o cadastro da instituição demonstra piorar a cada ano.

Mais que a estatística, o que impede o amor do outono é o que já atrapalhava os romances em estações mais ensolaradas. Elas logo descobrem que depois de velhos os homens continuam levando tudo muito a sério, especialmente a si mesmos. Não fosse por esse detalhe atávico da personalidade masculina, é provável que irrompesse luxuriante primavera naquele miolo de mundo. “É ridículo namorar nesta idade”, sentencia Guilherme. “Não gosto de papadas”, desdenha Paulo. “Nem de múmias.”

Diante da aspiração impossível, Paulo prefere consumir suas fantasias sexuais embalado pelas fotos e pelo vídeo de Cyd Charisse, a “beautiful dynamite” de Fred Astaire, cujo lugar de musa inalcançável o salva para todo o sempre de conhecer a inevitável consistência de suas “papadas”. Cyd Charisse, a de carne e osso, já passou dos oitenta e é provável que as tão suspiradas pernas exibam hoje uma hidrografia de varizes. A de Paulo segue com vinte, trinta, dono absoluto que é do objeto do seu desejo.

Ainda que os pés não andem com a mesma firmeza, as mulheres seguem com eles plantados no assoalho. Práticas na velhice como o foram na juventude. Suspiram pelos galãs das novelas, mas jamais esquecem de olhar para os lados em busca do possível. “Estou apaixonada. Sinto que ele fica nervoso quando me vê”, desmancha-se Fermelinda. “Meu sonho é um dia dividirmos uma suíte aqui na casa.” Fermelinda arruma e desarruma a cama várias vezes por dia, quando tudo o que queria era fazer o mesmo, mas bem acompanhada.

Enquanto o homem que ama permanece distante como o Cristo Redentor, o Rio de Janeiro de Fermelinda tem sempre quarenta graus. “Não existe mulher frouxa nem fria. Sabe o que é mulher fria? É ela não ter inteligência para o amor”, ensina. “E o homem nunca morre. Basta ter uma mulher que saiba prepará-lo.” Nesta altura, Fermelinda já se abana com um leque dos grandes.

O termômetro da casa elevou-se perigosamente há quatro meses, quando o francês Robert Regard despontou no portão a bordo de um ainda respeitável ramalhete de músculos. Aos 62 anos, um garoto para os padrões locais, cuja média

se situa em torno dos 85 anos, ele se achou sem teto depois do epílogo do romance de 24 anos com uma cabeleireira brasileira.

Ultrapassou o pórtico um pouco assustado, mas logo descobriu que não havia pomada melhor para os arranhões de sua auto-estima. Plantou-se no pátio de calção e camiseta cavada. A cada bíceps que pulava nos braços, um coração feminino completava um salto triplo. Ainda por cima, todos os peitorais vinham com sotaque. “As mulheres adoram quando eu falo francês”, conta.

O Alain Delon da casa foi coroado Mister França em 1967. Fez carreira no halterofilismo europeu. Aos 37 anos, deixou a mulher e cinco filhos e veio se aventurar no Brasil. Abriu dois supermercados, faliu, foi gerente de outros tantos, acabou sem nada, exceto por uma filha brasileira e um amor incondicional pela pátria adotiva. Estufa todo com o clamor que provoca, mas nem sequer cogita a possibilidade de um affair com uma das companheiras de exílio. “São minhas amigas, não iludo ninguém”, esclarece. “Sempre tive moças mais novas correndo atrás de mim. Eu me vejo ao lado de uma mulher de quarenta, 45 anos. Por isso mantenho meus 82 quilos, não janto, faço exercícios. Estou inteiro.”

Sempre mais pragmáticas, as mulheres. Não é à toa que vivem mais. Sem par nos bailes da Casa, evoluem pelo salão com as amigas, as enfermeiras, as acompanhantes. Vêm de uma geração em que o mundo feminino era circunscrito aos lares, e esse estágio de uma existência inteira as ensinou a viver entre paredes. De certa forma, perderam um pouco menos e um pouco mais, na medida em que não sofrem pelo que não conheceram.

Eles, não. Seu mundo era o de fora, donos de todas as ruas, no controle de cada passo. Postam-se carrancudos, temerosos “de dar vexame”, recusando-se a esgrimir com as pernas que têm. Suportam menos as limitações da velhice, dependentes das moças muito mais jovens que estão ali não por sua capacidade de sedução, mas para trocar suas fraldas. Mais devastados pelos ventos da melancolia, os homens definham enquanto elas tocam gaita, piano, fazem versos.

“Eu caí, toquei, cantei, levantei, chorei, rolei. E agora estou aqui. Acordo com as músicas todas”, resume a cantora lírica Mariluzza Prista, aos 77 anos. “Não há vantagem nenhuma em chegar a esta idade imprestável, dependendo dos outros até para tomar banho”, retruca o dentista Fernando Ferreira, de 84. “Nem fumar e beber posso mais. Estou esperando a morte. Todo mundo deveria viver só até os cinquenta anos.”

Na sacada, Noêmia tomou a decisão de só ouvir o que quer. “Ainda bem que sou surda”, diz. Subitamente ilumina-se. Diante dela desenrolam-se cenas de sexo explícito, gemidos escandalosos. Desta vez, Noêmia escuta muito bem. Solidária, bate na porta da vizinha de apartamento: “Corre aqui! Vamos ver os gatos cruzando no telhado”.

Os amores possíveis

Na Casa só o amor dos gatos tem ruídos. O amor dos velhos é encabulado. Trazem da rua suas vergonhas e lá dentro eles viram cimento. Adyr Galvão Bueno e Gabriela Svozil tecem há anos um romance de sussurros, temerosos de ofender o pequeno mundo em que vivem de caridade. Tentam se tornar invisíveis para escapar dos olhares feios dos que acham que a possibilidade de amar se encerra no parto da primeira ruga. Repetem suas cenas, lado a lado no banco, quase pedindo desculpas, sem coragem de pegar na Gabriela Svozil e Adyr Galvão Bueno mão, matando o beijo antes que aconteça. Mesmo assim, alguém sempre aponta um dedo artrítico não pela idade, mas pela pequenez: “Ridículos”.

Só eles percebem beleza na forma trágica pela qual se conheceram, ela caída sobre a mesa do café, o estômago embrulhado. Ele tão magro que de perfil e de frente quase não há diferença, carregando-a com os braços descarnados para uma das camas do dormitório dos pobres. Desde então são vistos sempre juntos, sempre tímidos. Ela viúva de um homem que falava pouco, ele à espera de uma noiva que viajou para a Bélgica décadas atrás e jamais voltou. Não escapam da casa para passeios porque Gabriela só pode empreender fugas de poucos passos. Nem Adyr lhe dá flores porque não é permitido arrancá-las dos canteiros.

Jamais compartilharão uma cama, falta-lhes o dinheiro para pagar uma suíte particular. Ao entardecer, quando toda a população da cidade de velhos se recolhe para a segurança das paredes, Adyr e Gabriela vivem os momentos mais íntimos do romance. Vão dormir afogueados, temerosos de ser expulsos, como crianças de colégio interno experimentando brincadeiras proibidas no recreio. Da varanda do dormitório masculino, aos 68 anos, Adyr sacode uma toalha para que os olhos cansados de Gabriela o adivinhem na derradeira despedida.

Em outra cama do pavilhão, Manoel Matias pensa em Maria Socorro. Preencheram a ficha de ingresso na casa, anos atrás. Registraram, singelamente:

“Pela primeira vez vamos dormir separados”. Fizeram questão de acrescentar: “Permaneceremos sempre juntos na perspectiva de uma vida feliz”. E despediram-se, na porta cada qual de seu dormitório, depois de sessenta anos dormindo abraçados. Na cama claudicante que deixaram para trás haviam dividido a dor dos filhos que não vieram, do negócio próprio que nunca se realizou, das mãos de Maria se acabando nas panelas da casa do patrão, das desditas de Manoel no balcão de outro dono.

A cada manhã, Manoel e Maria voltavam a se unir. Ele com 86 anos, ela aos 94. Gastavam os dias agarrados um no outro para compensar o vazio de cada noite. De repente ela adoeceu, não mais apareceu no jardim. Manoel então acordava e, alinhado e cheiroso, visitava sua Maria. Ela, cada vez mais calada, foi ficando fora do alcance de Manoel. Mesmo assim, ele não desistiu de tocá-la. “Eu não reclamo. Nunca conseguimos nada para nós, mas passamos a vida sem brigar. Foi amor à primeira vista”, explica. “E eu sempre deixei que ela decidisse tudo.”

Manoel segue visitando sua Maria, que em maio decidiu que era hora da partida. “Ela está cada vez mais calada, quase não diz nada”, Manoel conta sem queixa. É realista em todo o resto, menos para a morte de Maria. Para ela se banha, penteia os cabelos de polvilho. Para ele, Maria é sempre linda como naquele dia em Copacabana, quando ao bater os olhos nela o coração lhe saltou do peito e não mais lhe pertenceu. Sempre que Manoel senta na biblioteca, reserva um lugar ao seu lado. É o lugar de Maria. Talvez, arrisca Manoel, ela se anime e venha.

Aos 87 anos, Joaquim Cysneiros Vianna vai todo dia dar um beijo em Aurea. E todo dia Aurea constata que Joaquim foi embora há muito. Advogados, ele e ela. Brillhante, Joaquim. Aurea, independente quando as mulheres recém pressentiam a liberdade. Uma vida construída em manifestações de protesto, viagens à Europa, um cotidiano de leituras e longas conversas. Há sete anos Joaquim começou a partir devagar. O homem com quem compartilhou a vida fora sequestrado pelo mal de Alzheimer. Logo a estrela dos tribunais era um menino, sem modos à mesa, escapando do banho, fugindo de casa.

“Reage”, cansou-se de gritar Aurea. Ele já não a ouvia. Foi o primeiro a chegar à Casa, trazido pela filha. Há um ano veio Aurea, as pernas robotizadas pela artrose. Recusou-se a ficar no mesmo apartamento do marido. “Ele não está mais aqui, está preso em si próprio. Não vive, vegeta. Transformou-se em outra coisa e é

muito duro vê-lo assim”, diz. “Tudo o que ele faz é me dar um beijo e dizer ‘é’, a única palavra que sobrou.”

Agora é outra a mulher que cuida de Joaquim, a acompanhante Maria José Ferreira, que aos 46 anos passou a temer a própria velhice. Passa creme na pele de Joaquim menos por salário e mais por afeto, combina as roupas, faz com que participe da agitada rotina de atividades da casa, mesmo que seja só com o corpo, para não ir embora de vez. Todos os dias a filha Ângela liga, sempre às treze horas, para obrigar o pai a falar. Ainda que seja só para ouvir uma sequência de “é”.

Ângela é uma raridade na casa em que as visitas são mais ausentes do que os moradores desejariam. Aos 59 anos, solteira, um filho adulto, a educadora Ângela surge no portão duas vezes por semana e a cada aparição faz a alegria do andar inteiro com delícias de sua cozinha. Quando o pai e a mãe começaram a definhar, primeiro foram morar com ela. As dificuldades foram tantas e tão terríveis que precisou abandonar o emprego na universidade. “Fiquei com um complexo de culpa miserável quando tive de trazer meu pai para cá. Só mais tarde fui percebendo que não tinha outro jeito”, conta. “Depois veio minha mãe, também já não havia maneira de dividirmos o mesmo espaço. Ela sempre foi independente e autoritária. Tinha perdido a casa, o marido e a vida e estava me deixando maluca. O médico falou que, se eu não tomasse uma decisão, quem acabaria se terminando era eu.”

Aos 88 anos, Aurea sobrevive pela desistência do verbo querer. “Gostaria de ficar com minha filha, mas entre querer e poder há uma distância”, diz. “Para não me decepcionar, procuro não desejar nada. Aprendi isso aqui. Aceitei. A pessoa que vive aprende vivendo.”

Para Aurea restou a lucidez. Nem sempre uma bênção.

A luta de classes

A velhice rica pode ser mais doída, porque feita exclusivamente de perdas. Tudo escapa das mãos, principalmente poder e escolha, do cardápio ao lugar em que estão. Impotentes para eleger com quem dividir dilemas e convívio. Humilhados na dependência de estranhos até para tomar banho. Os pobres levam para o portão uma mala com menos roupas e mais capacidade de reinvenção. Reduzidos ao mínimo desde sempre, chegam ali versados na arte de agarrar o possível. Seu lamento sempre morreu no peito.

A costureira Rossi Rodrigues descobriu que se aceitasse o mundo dos vivos acabaria partindo para o dos mortos, fatalidade cuja possibilidade sempre lhe pareceu de muito mau gosto. “Eu, hein!”, diz ela, com uma careta. Veio há dezessete anos porque não é mulher de morar com filho, se enfiar no canto de nora. Usa a Casa como se fosse um hotel. E sem ter de preocupar-se com o que lhe atormentou por toda a juventude, casa e comida, tem mais tempo para se meter onde não deve.

Aos 72 anos, compositora de música brega, do que Rossi gosta mesmo é remendar o mundo. Realiza na velhice o sonho da mocidade, tornou-se respeitada dentro e fora da casa. Bem informada o suficiente para lembrar aos ricos, na rispidez de combates inevitáveis, que se não fossem os pobres a casa perderia a filantropia. E com ela a isenção de impostos.

Bem cedo, pela manhã, escuta uma sequência de programas de rádio para acertar sua agenda. Não há protesto em que não esteja de bandeira em riste, denúncia que não vá investigar com seus próprios olhos, debate em que não dê palpite, palestra com a qual não aprenda ao menos uma palavra nova. Participa das pastorais da saúde, dos presidiários e de mais quantas puder. Esteve na Candelária, na Santa Genoveva, no Fórum Social Mundial. Em Brasília mais de uma vez.

E, assim, não se cansa de assombrar a Casa com uma coleção de camisetas, a mais chamativa delas com as letras do MST. “Eu vim para cá para viver, não para morrer”, discursa. Olha-se no espelho, confere as rugas, apalpa uma por uma para ter certeza de que estão todas no lugar: “Adoro estas minhas rugas. Cada uma um filho, um neto, a minha vida”.

Quem vê a devota de Santa Edwiges na missa, joelhos esfolando-se no chão, nem desconfia do que se passa no interior daqueles cabelos salpicados de cinza, naquele coraçãozinho que bate candidamente sob o vestido floreado de velhinha. “Olha, vou dizer”, e diz. “Se eu não fosse tão católica, jogava uma bomba no Planalto.”

Suave como uma pimenta-do-reino, ela dá uma agitada “na companheirada”. “Embora dar uma volta”, chama. “Ah, Rossi, já programei a minha vida. Dormitório para dormir, refeitório para comer, capela para rezar, enfermaria para quando ficar doente. E depois o cemitério do Caju.” Cruzes!!!! Rossi não aguenta. Se vai novamente. Empunhando a bolsa, sempre atrasada para o mundo lá fora. “Se fosse uma gatinha, você parava, né?”, xinga o motorista do ônibus que a ignora no ponto.

“Não tem mãe não, meu filho? Não vai ficar velho não?” E já saca a caderneta para anotar a placa.

Deixa Santinha e Sebastiana, as companheiras de quarto, a rezar seus terços. Aos 92 anos, Santinha nem liga. Era Dulcelina Maria Corrêa 78 anos atrás, quando entrou na Casa para engomar camisas. Tinha catorze anos, ainda brincava de roda. Aconteceu de ficar ali a vida toda, dentro daqueles muros, na companhia muito ilustre do visconde em suas várias poses de bronze.

Amou o carpinteiro Joel enquanto ele erguia mais uns pavilhões da instituição, casou-se na capela revestida por azulejos da Bélgica sob as vistas de São Luiz, o rei dito santo da França, perdeu a virgindade e dois dos três filhos sob aquele teto vetusto, levou a terceira filha, de nome Maria Luiza, ao altar, velou o marido e, por fim, ficou velha.

Só perceberam o ocorrido em 1957 e, desde então, de funcionária Santinha foi promovida a residente e, por tudo aceitar, foi revestida de santidade ainda em vida. “Não é que fiquei velha aqui?”, admira-se ela, enquanto dá comida a uma legião de gatos vadios e pombos piolhentos. E não se admira com mais nada.

Noêmia, não. Se admira – e muito – que a instalaram na casa depois de uma reunião com ata e tudo lavrada pelos sete filhos após concluírem que ela andava impossível. “Sua mãe quase foi atropelada”, ligava um vizinho. “Ela está tentando comprar cigarros de novo”, avisava o dono da padaria, ciente do enfisema pulmonar causado pelos três maços diários.

Chegava ao requinte de maquinar roteiros de terror para ganhar visitas e atenção. Como no dia em que ligou agonizante para avisar que havia sido agredida pela empregada. E lá estava ela estirada no chão com o peito ensanguentado de massa de tomate. O calmante que o médico receitou para Noêmia foi tomado por uma das filhas quando a encantadora tirana foi passar uma temporada abreviada em sua casa.

“Não me conformo de ficar aqui, olhando para o nada”, esperneia. E logo convence uma boa alma a levá-la até o telefone, onde, com a lista na mão, liga para todos os sete filhos e mais alguns netos para lembrá-los pela enésima vez de que está de mala pronta.

A juventude roubada

A casa que para Noêmia é a morte, para uma estirpe de mulheres não só é a vida, como a porção mais generosa do seu minguado naco de existência. Elas sonharam com a instituição em cada dia roubado da mocidade. Aspiraram à chegada do momento em que seus braços não pudessem mais lavar, passar, cozinhar, esfregar, em que nada mais restasse além das paredes do asilo para conter os suspiros de exaustão. Fazem parte da dinastia em que a vida é que foi triste. E a velhice é bênção porque, mesmo que quisessem, ninguém mais poderia explorá-las. Sugadas de tudo, não há mais nada a arrancar de seus corpos. Então são alforriadas para morrer.

Laurentina Francisca de Jesus é rebento dessa gênese. Um fiapo de gente com a pele rasgada pela seca como o sertão baiano de onde veio. “O meu plano foi uma coisa delicada que Deus me deu. Estava traçado aqui, nesta casa, o lugar onde eu seria feliz”, inicia sua narrativa na prosa poética que parece germinar já na placenta dos sertanejos, como se a delicadeza das almas fosse uma compensação pela brutalidade da terra.

“Fui parida em Amargosa, cidade que já foi Nossa Senhora do Bom Conselho e depois trocaram de nome, o porquê eu nunca soube. Sem pai nem mãe, trabalhava na roça que nem homem. Um dia me levaram para o Rio de Janeiro e segui trabalhando sem ganhar um tostão. De lá fui para outra casa e também não me pagaram nada. Tive até uma ideia ruim de me matar, mas então rezei: ‘Minha Nossa Senhora, com esse menino que está em seus braços, me ajude. Me dá uma casa de repouso, ou com vida ou com morte’. Então Deus me deu esta casa. E, desde então, sou feliz.”

Simples assim é Laurentina, que não perde nada desde o dia em que se soltou da gaiola, virou passarinho. Nem um passeio, nem uma festa, nenhum dos programas da casa passará sem que por ele passe Laurentina. Tudo conheceu depois de velha, do sossego às areias da praia. Aos 84 anos só não chegou ao Pão de Açúcar porque na hora faltou-lhe a coragem para pular no bondinho. Já tinha alcançado tanto, achou que saltar sobre os morros era excesso de ousadia.

Dela tiraram quase tudo, até mesmo o cabelo, seu único enfeite que uma patroa decepou para transformar Laurentina Francisca de Jesus em peruca. Nem sequer votou alguma vez na vida, já que ficou desconhecida das letras e ninguém fez o favor de lhe contar que podia assinar com o dedo. Nunca conheceu a dor e a doçura de um homem, porque aos três trastes que lhe apareceram deu a mesma

resposta: “Não quero nem com açúcar”. Sobrou para Laurentina essa resignação mesclada de sabedoria que mantém vivos os de sua sina.

Sobre a cama de seu descanso, mulheres como Laurentina acomodam os primeiros brinquedos de sua existência, a ironia dessas bonecas tão tardias que se atrasaram na meninice e só chegaram no fim da vida. Esse simulacro dos filhos que não tiveram, ocupadas demais que estavam criando os filhos dos outros. “Criei os filhos e netos do meu patrão, quando cheguei lá o menino era pequenininho. Quando saí já era casado. Tenho saudade dele, queria que viesse me visitar”, conta Amália Bernardina Gomes, aos 91 anos. “Tudo que era dinheirinho que eu ganhava dava para o patrão botar na poupança. Quando já tinha um lucrinho gordo, ele me botou no carro e me deixou aqui. Meu sonho era vir para o asilo, não tenho ninguém por mim. Nem visita tenho, meu único parente é Deus.”

Passa os dias, Amália, também ela sertaneja, a tomar conta de Denise, a boneca desbotada que alguém lhe deu. “Oi, minha filha, mamãe tá aqui!”, cumprimenta, toda ela desvelo e desprendimento, mulher que já nasceu surda-muda de queixas. “Graças a Deus não tenho o que dizer. Minha vida foi muito boa. Nasci para morrer.”

Menos conformada é Maria de Lourdes Silva, nome que ninguém conhece porque por todos é chamada de Lourdinha Lavadeira. Parece até que já nasceu esfregando roupa na pedra, o sabão entranhado na pele como perfume único da vida. Aos quatro anos foi tirada da mãe para fazer companhia a uma filha de senhorinha. Depois seguiu neste destino, criou José Augusto e José Flávio em Minas, Ana e Alexandre no Rio de Janeiro. E quando um dia ficou doente restou para ela o asilo.

Sem escolha antes como agora, Lourdinha ficou ali mesmo. Aos 62 anos arranjou um jeito de ganhar uns trocados lavando a roupa que as mais ricas preferem ver batidas pelas suas mãos, as linhas da vida já meio apagadas pelo rio de água que dia a dia escava uma erosão em seus dedos. “Vou lavando as minhas roupinhas, ganho um dinheiro para comprar umas frutas, uns doces, assim, qualquer coisa extraordinária que me dê vontade de comer.”

Sempre sozinha, a Lourdinha, porque é, no seu próprio dizer, muito perfeccionista. Revolta-se com as companheiras de dormitório que penduram roupas pelas camas, brigam umas com as outras, saem do banheiro com a calcinha pingando na mão. Justo ela, que sempre gostou de tudo tão certinho, foi lhe

acontecer de viver na desordem da multidão. “Sabe, tenho este feitio. Estico bem a roupa, sacudo as mangas, passo os dedos de cada lado para alisar”, orgulha-se, faz o gesto e assim se mantém no prumo, dona que é pelo menos do friso impecável de suas camisas, das nervuras de cada blusa, no único momento em que tem um destino nas mãos. Mesmo que ninguém tenha percebido, Lourdinha guarda a certeza de que não há neste mundo roupa tão bem lavada como a sua. E isso lhe parece suficiente.

À sua espera, no carrinho, a Chiquinha, sua filha de plástico e única companhia. “Até rir pra mim ela ri”, fala toda coruja. “Parecida comigo é essa minha menina.”

O dia seguinte

A Casa anoitece antes do mundo. Às dezessete horas, a sopa anuncia o toque de recolher. O silêncio desaba indiferente ao sol que ainda ilumina os telhados e o burburinho distante que vem das ruas. O portão de ferro se fecha. Em seu passo arrastado, os moradores vão se recolhendo aos quartos para tecer suas colchas de solidão. Deitados em suas camas fingem dormir para que o pouco tempo que têm passe ainda mais depressa. Empreendem essa insônia interrompida por sustos que é a velhice.

No escuro, sentada numa cadeira de balanço, poucos sabem, mas Lourdinha espera. Pegou para si a tarefa de acender as luzes dos jardins. Às cinco horas, na madrugada, estará no mesmo lugar. Desta vez para apagá-las. Sua silhueta se recorta entre as estátuas de santos e viscondes na tarefa de ligar um ciclo no outro. É ela que garante a continuidade da vida na casa de velhos.

“Não se assuste”, tranquiliza Noêmia. “De noite as enfermeiras entram a toda hora no quarto da gente. Mas é só para ver se estamos bem.” Encosta a porta do apartamento, reclama mais uma vez que não tem mais nem a chave da porta nem a da vida e, em desconfiado silêncio, confere se sua fortuna continua a salvo debaixo do colchão. Só então pode dormir. Não sabe que as notas são de brinquedo, emprestadas de um jogo do neto.

Protegidos em seus quartos, os moradores enganam a todos. Resistem. Deitado na cama, a bengala encostada na poltrona, Paulo chega a chorar de riso. Abafa com gargalhadas as dores de uma vizinha que liga as horas por interlúdios de

gemidos. Lembra-se das molecagens que fez na juventude. Depois, banhado em lágrimas, emenda um sonho no outro. Em geral, voa agarrado a asas lisérgicas. Com sorte, tem “sonhos eróticos com a doutora Gisele, com a doutora Ana Lúcia, com a Soraia fisioterapeuta...” . Se estiver especialmente iluminado, expulsa Fred Astaire do palco com um giro do corpo, trai todas as mulheres de sua vida e dança de rosto colado com Cyd Charisse.

Maria Prado só dorme com remédios. Todo dia se apronta para acordar em outro mundo. Absolutamente tranquila: “Com 101 anos, chego à conclusão de que não tenho nada para me vangloriar, nada para me envergonhar”. Nada. Abre os olhos e lá está ela entre as mesmas paredes, com o jornal na porta. “Onde andarás esse Bin Laden?”, investiga, então, sem nada mais interessante para fazer. “Pelo menos que eu me acabe antes do mundo!”

Em outro pavilhão, Vicente Amorim só apaga os olhos depois de conferir o pregão. “Não mando mais em meu dinheiro, mas não consigo dormir sem esperar o resultado da bolsa”, surpreende-se consigo mesmo. Depois tem pesadelos. “Estou nadando num rio e não consigo chegar à margem. Tento alcançar algo e não consigo. Aí acordo. Durante alguns segundos aquilo parece verdade. Preciso respirar fundo, olhar bem para as paredes. E penso: ‘Bom, estou vivo’. Nessa hora é bom estar vivo.”

Guilherme só abençoa a vida porque ela lhe dá tempo de se arrepender de todos os pecados. Lamenta a carne que tanto lhe tentou e pela qual sempre sucumbiu. “Carne, carne. Prazeres de hoje que amanhã não valem mais. Só desejo que Deus me leve com calma.” Enquanto Guilherme chicoteia a alma, Fermelinda rola na cama pela razão oposta. No desespero de não poder pecar, se enche toda de coceiras. Na falta de carícias, tem o corpo coberto de alergias.

Rosa Bela vigia no corredor. No quarto em frente, presa à cama, uma velha mistura bemóis com gemidos. “Você percebeu o que ela faz?”, atormenta-se. “Faz a própria melodia. Canta uma canção de ninar para si mesma. Ouço de meu quarto e isso me bota quase maluca.” Rosa se ergue, estende as mãos no interlúdio do corredor deserto, os olhos queimam e ela canta como quem pirografa. Abafa a dor da outra com o som de um amor antigo. Depois submerge no quarto para emergir com o sol. Here is a new day for you and you take it and like it! (Eis um novo dia para você, pegue-o e aproveite-o!). E imediatamente troca todos os móveis de lugar.

De costas para a casa, Noêmia empreende o caminho de volta. Por ora, venceu. Uma filha a resgatou. Atravessa o portão de ferro, a vida inteira espremida numa mala de mão.

ANEXO C – Encontro, desencontro, reencontro

Daniela Arbex

De meias cinza, calça jeans e casaco, o gigante quase não cabe no sofá da sala. Descansa, após carregar, por mais de quatro décadas, a pesada armadura que o tornava imune ao sofrimento de uma vida. Há um ano descobriu que não precisava mais dela. Apesar de ter crescido sem lágrimas, ele, agora homem feito, não consegue mais represá-las. Aos quarenta e seis anos, o chefe da banda do Corpo de Bombeiros de Minas Gerais, João Bosco Siqueira, experimenta algo inédito na sua trajetória: aprender a ser filho. Ex-aluno da Febem, ele exhibe com orgulho a guerreira de quem se perdeu bem no início da batalha. É Geralda Siqueira Santiago Pereira, sessenta e dois anos. Do alto de seu 1,50 metro, a ex-empregada doméstica envolve o tenente nos seus braços, embora não consiga mais pegá-lo no colo como fez na adolescência, quando, aos quinze anos, deu à luz João dentro do pavilhão Zoroastro Passos, no Colônia de Barbacena. O exílio no hospital foi a forma que o patrão de Virginópolis (MG) encontrou de silenciar a menina que ele havia estuprado no período em que ela trabalhava em sua casa. Com então cinquenta e quatro anos, ele precisava esconder a gravidez da garota a qualquer custo, nem que, para isso, confiscasse, mais uma vez, a inocência dela.

Geralda nasceu em Coroaci, no Vale do Rio Doce, um ano depois de o distrito mineiro de Santana de Suassuí ser elevado a município, em 1949. Perdeu pai e mãe ainda pequena, sendo criada por vizinhos. Dos parentes não tem nenhuma informação nem um rosto para recordar. Analfabeta, foi levada para trabalhar em casa de família, longe de sua cidade natal, aos onze anos. Quando chegou ao prédio de dois andares, em Virginópolis (MG), ainda tinha corpo de criança, mas chamava a atenção por seus cabelos negros, sobancelha farta e lábios carnudos. Na casa, além de dois meninos, havia outras quatro garotas com idade próxima à sua, filhas dos donos do imóvel. Enquanto eles brincavam, ela era explorada no trabalho infantil. Mesmo pequena, fazia serviço de gente grande, sendo responsável pela comida, lavagem de roupas e limpeza. A jornada, que começava ainda de madrugada, só terminava à noite, quando ela, exausta, seguia para o quarto dos fundos, sem qualquer ventilação. O chefe da família era advogado e mantinha um escritório no andar superior. Por isso, ficava mais na residência do que na rua. A vida em casa era conturbada. Com as constantes crises nervosas, a

esposa era frequentemente internada em clínicas psiquiátricas particulares de Divinópolis (MG). Assim, a menina acabou transformada na mulher da casa, tornando-se responsável por tudo. Quando sobrava tempo, brincava escondido com a boneca de pano que havia costurado com retalhos que encontrou. Era o único momento de criança.

Um dia, enquanto lavava o banheiro principal do imóvel de trinta metros quadrados, mais de duas vezes o tamanho de seu quarto, foi surpreendida pela chegada do patrão. Ele estava diferente, com o olhar enigmático e assustador. Suava depois de entrar abruptamente no cômodo. Sem falar nada, ele a agarrou. Começou a beijar o pescoço da então adolescente de catorze anos, pressionando-a contra a porta. A garota franzina não reagiu. Também não emitiu qualquer som. Estava tão apavorada, que sentia medo até de gritar. Abusada sexualmente, Geralda bem que tentou pedir ajuda a uma das irmãs do advogado, mas ouviu em tom jocoso que homem era assim mesmo e, portanto, deveria esquecer.

Um ano depois do episódio, a adolescente estava na cozinha, no porão do prédio, preparando um prato de comida. Já era tarde da noite, e ainda não tinha se alimentado naquele dia. O homem apareceu na escada, batendo a porta. Ela se encolheu. Puxada pelos cabelos, foi jogada sobre a mesa. Deitado por cima dela, o patrão a estuprou. Machucada, Geralda sentiu dor na alma. Pela primeira vez na vida, desejou a morte. Quando o ato acabou, ela permaneceu deitada na mesa. Perdeu a noção das horas. Sem ninguém no mundo, só conseguia chorar.

O tempo passou, mas agora quem estava diferente era ela. Havia perdido o ar ingênuo, suas feições endureceram. Seu corpo também passara por transformações. A mama havia crescido; o quadril, alargado. Ela vomitava quase que diariamente e, ainda assim, sentia mais fome. Logo a gravidez foi descoberta, e familiares do advogado começaram a articular uma saída. A mais fácil seria mandar a gestante para longe, para um local de onde ela não pudesse mais sair. Com a ajuda de duas irmãs de caridade amigas da família, o destino de Geralda foi traçado. Assim, naquele ano de 1966, a menina deixou o imóvel em Virginópolis na companhia de duas freiras: Helena Guerra e Tereza. Depois de uma longa viagem, elas chegaram a Barbacena. Ao avistar um dos prédios do Colônia, Geralda sentiu o coração apertar. “Que estranho!”, pensava. Mas somente quando entrou no pavilhão do chamado hospital é que ela conseguiu falar:

— Meu Deus!

Havia tantas mulheres caídas no chão, espalhadas pelos cantos, em meio a fezes, que a gestante foi tomada pelo pânico. Inconscientemente, colocou a mão sobre a barriga na tentativa de proteger o filho. Que lugar era aquele? Por que as pessoas estavam ali? Os gemidos de lamento eram ensurdecedores. Mesmo grávida, ela tomou seu primeiro eletrochoque, para “amansar”, disseram os guardas. Foi a última coisa que ouviu no seu primeiro dia na Assistência, nome dado ao setor feminino do Colônia.

Geralda Siqueira Santiago, mãe de João Bosco, foi estuprada aos catorze anos e levada para o Colônia grávida. Depois de dar à luz o menino, eles foram separados. Só se reencontraram em 2011.

Como tinha a sanidade a seu favor, Geralda foi levada para o berçário do Colônia, sendo incumbida de cuidar dos filhos de pacientes e lavar todas as roupas. Trabalhava muito e quase não comia. Sentia nojo das refeições que mais pareciam lavagem. O cheiro dava náuseas. Quando a bolsa se rompeu, em 21 de outubro de 1966, ela estava debilitada pela fome, mas usou as últimas forças que lhe restavam para trazer o filho ao mundo. O menino nasceu no pavilhão Zoroastro. Forte e saudável, ele era quase um milagre. Mesmo esquelética, Geralda via o leite escorrer pelo peito. Conseguiu amamentar por seis meses e dormir ao lado do filho nesse período. O bebê era a única coisa sua, imaginava.

Mas a mãe não teve o direito de escolher o nome do bebê. Batizado de João Bosco pelas freiras, em homenagem a um santo da Igreja, o menino cresceu sob a proteção das religiosas. Quando ele completou dois anos, a jovem com então dezessete anos foi obrigada a deixar o Colônia para trabalhar.

— O João Bosco fica aqui. Você vem visitá-lo nos finais de semana —
Geralda ouviu da irmã Tereza.

A separação do filho foi um golpe duro. Empregada numa casa de família, ela passava os dias da semana esperando pelo domingo, quando corria para o hospital, a fim de pegar o filho nos braços. O sorriso dele renovava a coragem dela. Geralda desejava trabalhar mais, na esperança de alugar algo para os dois. Reuniu economias nos doze meses seguintes e estava ansiosa para dar a notícia no hospital. No domingo, saíria do Colônia levando o filho. Quando chegou, no entanto, percebeu algo de errado. João Bosco não estava sentado na escada da porta do berçário como de costume. Angustitada, ela iniciou a procura pelo menino de três anos.

— João, meu filho, a mamãe chegou. Vem, querido, estou aqui.

As enfermeiras procuraram demonstrar naturalidade, mas havia um clima tenso no ar.

— Cadê meu filho? — perguntava Geralda a cada funcionária que encontrava pelo caminho.

— Não está mais aqui. Foi levado para longe — respondeu uma das freiras que acabava de chegar.

Geralda perdeu o controle. Começou a gritar, debatendo-se. Não podia aceitar que a melhor parte dela lhe tivesse sido arrancada. Estava histérica. Foi detida por dois guardas que a levaram para outro pavilhão. Presa pelos braços, recebeu descargas elétricas e, depois, uma ameaça:

— Se voltar aqui, não te deixaremos sair.

Aos dezoito anos, a jovem deixou o hospital com passos de uma idosa. Em uma hora, havia envelhecido décadas. Não tinha forças para enterrar um filho vivo.

*

— Joãozinho, reage, meu filho.

A voz parecia vir de muito longe. O garoto de oito anos ainda abriu os olhos, mas a vista embaçava. Com quarenta e um graus de febre, ele delirava. Passou a noite toda com arrepios pelo corpo e tremedeira que nenhum cobertor foi capaz de fazer parar.

Na cabeceira da cama, a mulher fazia compressas com toalha.

— Se não melhorar, vamos ter que chamar o médico — dizia para a colega. Quando amanheceu, João Bosco finalmente conseguiu dormir. A temperatura do corpo havia baixado.

Exausta, a guardiã seguiu na direção de casa. Precisava descansar para enfrentar a longa jornada que teria pela frente. A rotina no Patronato Padre Cunha não era fácil. Para manter a instituição que abrigava cerca de cem crianças de zero a treze anos, no distrito de Pinheiro Grosso (MG), somente correndo atrás de doação. Em função do encontro com José Lauro, dono da única panificadora da região, irmã Rosa, filha de imigrantes poloneses, sabia que só poderia tirar um cochilo para não perder a hora. Na residência das freiras, ela escolheu a cadeira de balanço no lugar da cama. Adormeceu sentada e só despertou a tempo porque foi acordada pelo próprio ronco.

Com baixa estatura e olhos verdes, a freira não parava, apesar do sério problema que tinha na vista. Bilíngue, ela era admirada pelos adultos, mas venerada pelos meninos que ajudava a cuidar. Todas as noites, pegava uma cadeira e colocava no meio da sala de TV. Espalhava tapetes pelo chão, para que as crianças se sentassem ao seu redor e, juntos, pudessem assistir à novela das oito. O gesto da freira dava início à confusão. Os garotos se estapeavam para sentar o mais próximo dela. É que o sortudo que conseguisse ganhava de brinde cafuné de Rosa. Como todos queriam receber o carinho, a disputa era acirrada. Na hora de dormir, os meninos ouviam histórias infantis transmitidas para todos os dormitórios em caixas de som.

A dedicação das irmãs amenizava a precariedade do orfanato. Mesmo pobre de recursos, o patronato era sinônimo de lar. Apesar de racionada, a comida tinha sabor. Até o lanche modesto, mingau ou broa de fubá, tinha gosto bom. O melhor era a cuca preparada pelas freiras. Para manter as refeições, havia uma horta na instituição que fornecia quase tudo o que era consumido na cozinha. Como não havia fundos para contratar número suficiente de funcionários, os meninos ajudavam na colheita, e desde cedo aprendiam a valorizar o pouco que tinham. Tudo era coletivo, e, por isso, havia um senso de comunidade muito forte entre eles. Os “irmãos do patronato” criaram um elo capaz de vencer o tempo.

João Bosco cresceu nesse ambiente, rodeado de mulheres ternas. Em Maria Moraes de Jesus, o anjo negro da instituição, encontrou referência de vida. Com irmã Dita, como ainda é conhecida hoje aos sessenta e dois anos, ele manteve os piores embates, mas recebeu os melhores conselhos. Paranaense, a franciscana da Congregação Sagrada Família tinha generosidade no olhar e um sorriso que iluminava. Apesar da juventude — estava com vinte e oito anos à época —, ela sabia se impor com energia, sem, contudo, perder a doçura.

— Meu filho, a inteligência é uma arma muito poderosa. Com ela, você pode salvar o mundo ou destruir pessoas — ensinava Dita.

A irmã estava sempre disponível a ouvir.

— Irmã, do que é feito o álcool — perguntava João Bosco.

— De açúcar.

— Mas açúcar é doce, e álcool não. Por que o álcool queima, e o açúcar não?

— Porque ele é produzido de certas misturas. A cana-de-açúcar é a principal matéria-prima utilizada, mas existem outras, como o milho, a mandioca e o eucalipto.

— Mas por quê?

Sempre que ficava sem resposta, irmã Dita saía pela tangente:

— Meu filho, é melhor ir rezar.

Apesar de não ficar satisfeito com a resposta, o garoto sabia que já tinha gastado tempo demais da freira. Restava a ele obedecer. Logo que se afastava, porém, a religiosa soltava uma gargalhada gostosa, daquelas que dão vontade de rir só de escutar.

— Êta menino danado! — dizia baixinho, balançando a cabeça.

Dita percebeu logo que a criança questionadora não gostava de trabalhar na roça como as outras. Como não podia privilegiar ninguém, ela designou Joãozinho para “cuidar” dos mais novos. Assim o mantinha longe da plantação, como ele queria, mas despertava nele a noção de responsabilidade com o outro.

No dia do aniversário de onze anos, João Bosco aprontou tanto no orfanato, que conseguiu estressar até a mais paciente das freiras. Recebeu como “castigo” a limpeza do chiqueiro, tarefa que odiava fazer. Saiu pisando duro. Preferia ficar sem ver Os trapalhões na TV, programa predileto de domingo, a ter que enfrentar aquele cheiro.

Poucos dias depois, um grupo de Emaús, que visitava o patronato regularmente, esteve lá para realizar a festa dos aniversariantes do mês. Integrantes do movimento jovem da Igreja Católica, eles organizavam não só o lanche, mas também as atividades recreativas. Entre as tarefas daquele dia de comemorações, o grupo pediu aos homenageados que fizessem uma redação contando sobre como havia sido o dia em que ficaram um ano mais velhos. João Bosco aproveitou para se vingar. Chamado ao microfone para ler sua carta, ele deitou e rolou:

— O meu aniversário foi no meio dos porcos, e a culpa é da irmã Dita...

Os Emaús foram pegos de surpresa, e em conjunto olharam para a freira. Ela, por sua vez, fitava o menino com os olhos negros arregalados. De repente, todos começaram a rir, menos o denunciante, que, com o papel nas mãos, continuava apontando em direção à freira. Para tentar colocar um ponto-final na situação embaraçosa, o grupo chamou a franciscana, pedindo a ela que entregasse uma calça de tecido azul de presente ao garoto. Os dois se abraçaram, e Joãozinho fez as pazes com a sua preferida.

Apesar da história divertida, aquele foi um ano difícil para ele. Todos os domingos, seus “irmãos” do patronato recebiam visita da família. O pai de Francisco

Alvim de Carvalho trabalhava na roça, mas, no fim de semana aparecia pontualmente na instituição às 11 horas e só ia embora no último ônibus, que partia às 16h30. A mãe de José Fernando Afonso também.

— Por que os pais deles vêm visitá-los, e ninguém vem me ver? Revoltado, João Bosco corria até a capela. De formação católica, ele esperava uma resposta de Deus.

— Por que até o senhor tem mãe, e eu não? Por que não me deu uma?

A entrada na adolescência trouxe muitos conflitos para o garoto tido como órfão. A situação se tornou ainda pior com a contratação de Roberto, funcionário magro, de estatura mediana e olhar frio. Aos vinte e cinco anos, a diversão do rapaz que abusava da bebida era aterrorizar os meninos do patronato. O monitor tomava conta dos internos, mas nos fins de semana sempre chegava bêbado ao dormitório. Quem fazia xixi na cama passava a noite toda debaixo do chuveiro frio como castigo. Vantuil, o menino mais bonito do patronato, era uma de suas principais vítimas. O funcionário também usava um fio para ameaçar e punir quem transgredisse as ordens. Numa dessas noites, após urinar na cama, Prisco, o craque de bola do internato, teve a calça arrancada pelo homem. Na frente de todos, Roberto pegou o pênis da criança e ameaçou cortar com um canivete. A tortura psicológica durou a noite inteira.

De vez em quando, ele colocava dez meninos de mãos dadas. Pegava um fio de duas pontas desencapadas e mandava o primeiro garoto segurar uma delas. Colocava a outra ponta na tomada. A carga ia passando de um para o outro e chegava ao último menino com força ainda maior. O choque fazia os garotos pularem como pipoca até serem jogados no chão pelo impacto. João Bosco foi uma dessas vítimas, e mais do que medo, tinha raiva de Roberto.

Um dia, João Bosco presenciou a agressão do monitor contra um dos amigos. Não suportou.

— Deixa de ser covarde! — gritou.

A reação de Roberto foi imediata. Acertou o rosto do adolescente com uma vara.

— Seu filho da puta! — saiu João Bosco xingando, em direção à capela. Lá dentro, as freiras faziam a habitual oração depois do almoço. Atrás do garoto estava o agressor.

— O que está acontecendo aqui? — perguntou Dita.

João Bosco contou tudo.

— Vem comigo, Joãozinho — chamou a irmã, andando em direção à Kombi azul-clara.

A religiosa precisava ir até Barbacena e levou o menino. Embora não estivesse convencida, aproveitaria a viagem de Kombi para conversar melhor com ele. Voltou desconfiada da versão do adulto, e na primeira oportunidade confirmou a história, demitindo o monitor. Rodrigues, recém-saído do exército, entrou no lugar dele. Filho de italianos, o novo funcionário era boa-pinta e gostava de se gabar. Tinha olhos azuis, cabelos compridos, lábios grossos. Simpático, conquistou a confiança das freiras e dos próprios meninos. No começo, eles gostaram da atenção do rapaz, mas depois começaram a desconfiar do comportamento dele.

Uma das regras do patronato, instituídas pelos próprios meninos, era que homem podia ser amigo do outro, no entanto, nada de proximidade física. O ex-militar infringiu a regra e passou a acariciar os meninos. O contato chamou a atenção, levando muitos a se afastarem. Otávio, hoje na Polícia Militar, tinha onze anos, quando sofreu a primeira tentativa de abuso sexual. Esquivou-se de Rodrigues, que procurou outro. Aos doze anos, Amilton não sabia como lidar com o assédio do rapaz nem o que fazer, quando, à noite, o agressor se deitava em sua cama, passando a barba cerrada em seu corpo. Para se proteger de Rodrigues, Paulinho, outro craque de bola do patronato, resolveu guardar o cutelo, instrumento cortante de cozinha, debaixo do travesseiro. Assim, se fosse atacado, revidaria. Tinha vontade de matar o funcionário. Para isso, porém, Paulinho e os amigos precisavam de um plano. João Bosco teve a ideia de derrubar o patronato com Rodrigues dentro. Teve o apoio de Inácio e Jorge, outros dois internos.

Nesse tempo, a estrada de terra que dava acesso à instituição passava por asfaltamento. Dois tratores de esteira eram usados nas obras. Os alunos decidiram que aprenderiam a dirigir para levar as máquinas até o abrigo. Como um dos tratoristas só trabalhava bêbado, eles aproveitaram para arrancar dele informações sobre o manuseio do veículo.

Na noite combinada, os três pularam a janela do dormitório para seguir com seu projeto de vingança. Porém, ao se aproximarem do lugar onde foram criados, desistiram. A molecagem dos garotos, no entanto, surtiu efeito, chamando a atenção das freiras. Rodrigues acabou sendo demitido. Apesar de ter sido denunciado, livrou-se da prisão, numa época em que o abuso sexual contra a população infante juvenil

era acobertado. O Estatuto da Criança e do Adolescente, que estabelece pena para o crime, só foi instituído no Brasil em 13 de julho de 1990.

Em 1979, ao completar treze anos, Joãozinho mudou-se novamente de endereço. Como não tinha mais idade para permanecer em Pinheiro Grosso, ele e outros sete amigos foram enviados para a Febem, em Antônio Carlos (MG), onde o destino começou a traçar novos planos para sua vida.

*

Geralda tinha completado vinte e nove anos em 1979. Fazia catorze anos que estava sem notícias do filho. Um ano depois de João Bosco ter sido arrancado do seu convívio, ela conheceu o marido, morador do município mineiro de Alfredo Vasconcelos, com quem teve outros três filhos: dois rapazes e uma menina. Nenhum deles foi capaz de abrandar a angústia que ela sentia no peito ao pensar no primogênito. Ele estaria vivo? Sentia frio à noite? Passava fome?

Fazia dois anos que a doméstica havia ficado viúva. Sem pensão e imóvel próprio, mas com três crianças para criar, Delcio, Dirceu e Elaine, ela se viu obrigada a fazer faxinas para pagar o aluguel e garantir que os seus tivessem o mínimo. Saía de casa às 6 horas e deixava o mais velho cuidando dos mais novos. As sobras de comida doadas pelas patroas iam direto para as crianças, ao menos elas não passariam necessidade.

Nas casas de família onde trabalhou, Geralda só comia quando lhe era oferecido. Tinha vergonha de pedir qualquer coisa para aplacar sua fome, mesmo que estivesse há mais de um dia sem comer. Assim perdeu a saúde, mas pelo menos conseguiu garantir que os filhos que estavam ao seu lado crescessem saudáveis. Mesmo sem saber ler nem escrever, ela conseguiu que estudassem. Depois de doze horas diárias de trabalho, era comum que Geralda chegasse em casa e encontrasse os filhos dormindo. Ela, porém, não conseguia descansar. Seus pensamentos eram ocupados por João Bosco. A ausência dele fazia o peito de Geralda doer.

Por muitas vezes pensou em procurar pelo menino, mas teve medo de sofrer retaliação por parte das freiras que a ameaçaram. Chegou a visitar João Bosco no patronato uma única vez. Embora quisesse voltar, Geralda não tinha dinheiro para o deslocamento. Anos mais tarde, ouviu falar que o filho havia sido transferido para a Febem. Ela achou que o matariam lá dentro.

A dúvida a fez sofrer mais.

*— Vocês querem ser homens de bem? Então me sigam, pois não estou aqui para formar bandidos.

A frase, dita por Benjamin Fullin, diretor da Febem Lima Duarte, impressionou João Bosco. Recém-chegado à instituição de Antônio Carlos, em Minas Gerais, em 1979, o adolescente tinha ouvido tantas histórias sobre as unidades da Febem que, embora não demonstrasse, estava com medo. Mas foi em Antônio Carlos que ele teve o talento despertado. Apesar do acesso a cursos profissionalizantes de mecânico, eletricista, garçom e chefe de cozinha, foi o encontro com a música que o transformou.

A banda da Febem, composta por trinta meninos, era formada por alunos da escola, mas passava por um momento de baixa, com a saída obrigatória dos jovens que completariam dezoito anos. Desfalcada, precisava de novos membros. Apaixonado por música, o jovem se interessou em participar. Sonhava em aprender a tocar saxofone, mas foi escolhido para a tuba. Sentiu-se o pior dos homens ao receber do maestro Nadir o instrumento musical em forma de sino. Aquilo era o fim do mundo, ele pensava.

No primeiro final de semana livre na Febem, João Bosco viajou até Pinheiro Grosso, a cinquenta quilômetros de Antônio Carlos, para ver a irmã Dita. Na verdade, ele partiu para lá com o intuito de revelar a ela o absurdo de ter sido escolhido para tocar o pior instrumento de uma banda. Ao chegar ao patronato, soube que Dita estava recebendo a visita de José Lauro, o panificador que ajudava na manutenção da entidade. A freira, entretanto, mandou João Bosco entrar. Recebeu o adolescente com o sorriso que ele tanto amava, mas o interno da Febem tinha cara de poucos amigos.

— Irmã, a senhora sabe o que fizeram comigo na Febem?

Antes de o adolescente continuar a desfiar o rosário sobre a sua história na banda, José Lauro entrou no assunto.

— Você está na Febem, em Antônio Carlos? Ouvi dizer que lá tem uma banda excelente. Sonhei a minha vida inteira em tocar tuba. Por volta de 1800, este instrumento começou a ganhar popularidade nas pequenas bandas de metais da Europa.

João Bosco foi pego no contrapé. Com os olhos arregalados, estava visivelmente desconcertado.

— Joãozinho, você sabia que nas bandas filarmônicas cabe à tuba o papel fundamental de suporte harmônico?

O rapaz balançou a cabeça para os lados.

— Mas o que queria dizer quando chegou aqui, filho? — perguntou irmã Dita.

— Ah? Então. Contar que eu vou tocar tuba na banda da Febem. Estou adorando — improvisou o adolescente.

A partir daquele momento, João Bosco assumiu seu lugar na banda e passou a querer um espaço também no mundo. Aprendeu o instrumento, sem saber que ele consolidaria sua carreira mais tarde.

Cinco anos se passaram desde a chegada do adolescente a Antônio Carlos. A experiência o transformara. Sozinho na Febem Lima Duarte, ele aprendeu a lidar com suas frustrações e medos. Também foi lá que se posicionou pela primeira vez contra o conhecido funcionário que gostava de violar meninos. Responsável pelo almoxarifado, o homem de cabelos brancos e pele marcada por pequenas feridas causadas pela exposição ao sol e pela idade atraía os adolescentes para o setor, onde praticava os abusos sexuais. Um dia, o aluno da banda foi surpreendido pelo servidor. Precisava de um material de escritório, mas acabou sendo agarrado. João Bosco conseguiu se desvencilhar e correr. Não sem antes dar um recado:

— Se tentar algo parecido de novo, acabo com você — gritou com a voz mais ameaçadora que conseguiu.

Aos dezessete anos, o rapaz sabia que precisava dar um rumo à vida. Em um ano, teria que deixar a unidade e caminhar com as próprias pernas. Sem passado ou parentes, a proximidade dos dezoito anos era motivo de apreensão. Nessa época, ele tentou concurso para a Polícia Militar, no 9º Batalhão de Barbacena, mas apesar de ter sido aprovado, não tinha idade para ingressar. Conseguiu ficar na Febem até os vinte anos, quando foi novamente aprovado no concurso do Estado que daria direito a uma vaga na polícia mineira. Ele e outros cinco colegas da Febem, que também conquistaram as primeiras vagas, partiram rumo a Contagem, onde passariam pelo período de recrutamento no quartel do 2º Batalhão de Bombeiros, na avenida João César de Oliveira.

Nenhum deles tinha dinheiro para se manter na cidade. Contaram com o apoio do diretor João Raymundo Couto Matta até receberem o primeiro salário. Com o dinheiro, João Bosco quis realizar um sonho: comprar, aos vinte anos, sua primeira calça jeans. Cobiçava uma da marca US top, exatamente como a que os rapazes

usavam na sua época de infância. O dinheiro, porém, era curto. Adiou mais uma vez a compra da peça e resolveu doar metade do salário para Tereza, a freira que havia abandonado o hábito e ajudou a cuidar de João Bosco, recebendo-o em sua casa nos períodos de férias.

Dois anos depois de se formar no 2º Batalhão de Contagem, o bombeiro soube que a banda da corporação estava acabando, pois padecia de falta de pessoal. Os músicos antigos se aposentaram e precisavam ser substituídos. Ele e os outros ex-alunos da Febem candidataram-se a uma vaga no grupo do 1º Batalhão de Bombeiros da Afonso Pena, em Belo Horizonte. Não deixariam a banda morrer.

Nos sete anos seguintes, João Bosco morou no quartel. Dormia no depósito onde os instrumentos da banda eram guardados. Lá dentro havia dois beliches. Dividia o lugar com outros três colegas de trabalho nascidos em Juiz de Fora e em Mar de Espanha. Nos fins de semana, quando todos iam para casa, o instrumentista ficava na companhia de seus livros. Ao contrário dos companheiros, não tinha família para visitar.

Num desses dias de solidão, conheceu o escritor mineiro Roberto Drummond, que morava bem em frente ao quartel. Os dois se cruzaram na banca de jornal localizada na esquina da Afonso Pena com a Piauí, e o bombeiro puxou conversa. João Bosco saiu dali com a indicação de leitura de *O Primeiro Homem*, romance inacabado de Albert Camus, o filósofo francês nascido na Argélia. Acabou matriculando-se em filosofia, na PUC, em 2005.

Hoje, mais de duas décadas depois de ingressar nos Bombeiros, João Bosco continua na banda como chefe, atuando agora nos bastidores. Nesse período, o subtenente casou-se aos trinta e cinco anos, separou-se aos trinta e oito e tornou-se pai de Heitor aos quarenta e cinco, mesma idade em que se casou com a professora Maria Madalena Pimentel Siqueira, de Água Doce do Norte, no Espírito Santo.

Em 2011, os quarenta e um homens da banda resolveram preparar uma surpresa para João Bosco. Ele completaria quarenta e cinco anos. Com o apoio do comandante à época, Edson Alves Franco, os músicos iniciaram uma busca por Geralda. Sem saber o que estavam tramando, o chefe da banda chegou a se irritar com as saídas sem comunicação dos integrantes. Considerou insubordinação, conduta inadequada para um militar.

*— Tem alguém em casa?

Fardado, o militar que havia acabado de estacionar a moto na calçada da residência localizada no bairro Santo Antônio, em Barbacena, batia palmas. Tornou a chamar, até que uma senhora negra de óculos, cabelos crespos e vincos profundos na testa abriu a janela.

— Pois não.

— Estou à procura de Geralda Siqueira.

— Sou eu.

Sérgio Luiz, o suboficial da banda da EPCAR (Escola Preparatória de Cadetes do Ar), de Barbacena, deu um largo sorriso. Ex-aluno da Febem, ele foi acionado pelos bombeiros de Belo Horizonte para ajudar na localização de Geralda.

— Posso falar com a senhora?

— Espera aí — respondeu Geralda, tornando a fechar a janela.

Em poucos minutos, a mulher magra, que pesa pouco mais de quarenta quilos, apareceu no quintal e caminhou em direção ao desconhecido.

— Eu vim aqui falar sobre o João Bosco.

Geralda estremeceu. Após quatro décadas e meia de separação, alguém batia à sua porta trazendo informações do filho. Seria mesmo verdade?

— É melhor o senhor entrar, porque não estou conseguindo ficar de pé.

Com o coração aos saltos, Geralda conduziu o militar até a varanda. O homem começou a falar.

— Eu sou amigo de João Bosco, que pertence ao Corpo de Bombeiros, em Belo Horizonte. Há meses, procuramos pela senhora. Embora ele fale pouco sobre a sua história, sabemos que não a vê há mais de quarenta anos. Como o aniversário dele se aproxima, gostaríamos de fazer uma surpresa e levá-la até lá.

Geralda estava paralisada. Em poucos segundos, conseguiu obter respostas que a atormentaram por toda uma vida. Sabia agora que o filho do Colônia não só estava vivo, mas também trabalhava e morava em Belo Horizonte. Mais do que isso, teria a chance de tocá-lo mais uma vez.

— Moço, eu não sei nem o que dizer. Sofro há tantos anos sem notícias do meu filho, que só mesmo são José para trazer o senhor aqui.

Depois de algumas horas de conversa, Luiz despediu-se, marcando um novo encontro, a fim de combinar os detalhes da viagem. Logo que ele saiu, Geralda telefonou para o filho Décio.

— Corre aqui em casa, pois tenho que te contar uma coisa.

Preocupado, o rapaz atendeu ao chamado da mãe.

— Filho, um homem saiu daqui de casa agora, dizendo que é amigo do João Bosco. Quer me levar para Belo Horizonte.

A doméstica aposentada tinha dificuldade para falar, porque o choro embargava sua voz.

Décio interrompeu:

— Mãe, eu vou com você. Quero muito abraçar meu irmão.

*

João Bosco foi chamado pelo comandante do Corpo de Bombeiros, Edson Alves Franco, no salão nobre da Academia de Bombeiros da rua Piauí. Era uma sexta-feira e coincidia com seu aniversário, e o militar ficou pensando o que teria levado o coronel a acioná-lo logo pela manhã. A banda da corporação era sucesso fazia muitos anos, principalmente depois que seu dirigente descobriu, nos Estados Unidos, um endereço de venda de partituras americanas para incrementar as apresentações. Se não era assunto da banda, qual seria o motivo?

Quando entrou no imóvel, João Bosco descobriu que o coronel não estava sozinho. Os músicos também estavam lá, uniformizados, com máquinas fotográficas nas mãos, sorrindo. Mas o que significava tudo aquilo, pensou.

Não teve tempo de perguntar. Logo, imagens suas começaram a ser projetadas num telão. Ainda sem entender, ele ficou de pé, vendo e ouvindo a história da sua vida. Seus pensamentos voaram para a infância e os primeiros anos no Patronato Padre Cunha, quando apanhar fruta no terreno do famoso general Antônio Carlos de Andrada Serpa era uma grande aventura. Uma foto sua na banda da Febem, ainda na adolescência, o levou para os tempos de disciplina em Antônio Carlos, período em que era apenas um garoto tentando se comportar como homem feito. Aí vieram o Corpo de Bombeiros e a chance de ser tratado com igualdade, de fazer os outros se orgulharem dele.

Quando o nome da mãe foi citado, o chefe da banda sentiu a respiração de João Bosco acelerar.

— Mas o que está acontecendo aqui?

Geralda entrou na sala sob os aplausos dos colegas de farda do filho. Naquele exato momento, o gigante se quedou. Envolvido pelos braços dela, ele sentiu-se novamente um menino. Não conhecia a força do amor materno. Ali mesmo, ele pensou que se pudesse escolher uma mãe, ela seria exatamente como

aquela grande mulher, mesmo com todos os desencontros impostos aos dois. Privados da companhia um do outro, eles estavam juntos de novo, como há quarenta e cinco anos. Embora o Colônia tenha se apropriado do passado do filho de Geralda, o hospital não roubaria o futuro do militar. João Bosco teve a certeza de que nunca mais ficaria sozinho.

Em 21 de outubro de 2011, João Bosco reconciliou-se com Deus.

ANEXO D - A memória das paredes

Ivan Marsiglia

Nas lembranças nebulosas da história, diferentes relatos ficaram da subida daquela serra, do centro de Petrópolis até o bairro do Caxambu. Alguns terão subido amordaçados, sedados, feridos. Outros se diriam anestesiados pelo dever à Pátria ou o temor à hierarquia. E há também os que contemplaram a esperança de uma nova vida no alto da montanha. Todas essas imagens se sobrepunham na tarde ensolarada de quinta-feira, enquanto o carro da reportagem patinava para vencer as ladeiras ladeadas de casas, muros de pedra parcialmente cobertos de hera e terrenos baldios com a densa vegetação serrana. Numa derradeira curva, um mirante revela a beleza da paisagem de habitações coloridas entre as dobras de montanhas da cidade fluminense. E, logo após a estação de tratamento Águas do Imperador, foi possível avistá-la. A casa na Rua Arthur Barbosa, número 668.

Memórias diversas gravitam ao redor desse itinerário. Para lá, a ex-guerrilheira Inês Etienne Romeu contou ter sido levada após sua prisão em São Paulo pelo delegado Sérgio Paranhos Fleury para passar, de 8 de maio a 11 de agosto de 1971, um calvário de 96 dias de torturas, estupros e humilhações. O mesmo percurso fazia o ex-médico Amílcar Lobo para, por ordem do comando do I Exército, como admitiu numa entrevista em 1981, manter Inês e outros presos políticos vivos após as sessões de brutalidade: “Eu era levado lá encapuzado. Lembro-me de que a gente subia uma ladeira e era uma casa no final de uma rua”. Viagem semelhante, em estado de espírito mais elevado, fez o carioca Renato Firmento de Noronha no fim dos anos 70, apreciando os ares que escolhera para se estabelecer com a família.

“Eu queria uma casa sólida, bem construída, para uma família que acabava de se formar”, conta Renato após abrir a porta de sua residência pela primeira vez em mais de três décadas a uma equipe de reportagem. Aos 63 anos, engenheiro aposentado pela Petrobrás e filho de um ex-oficial da Marinha, ele tinha os olhos vermelhos e disse estar dormindo à base de remédios desde terça-feira, quando o imóvel foi declarado “de utilidade pública” por um decreto assinado pelo prefeito Paulo Mustrangi (PT-RJ), primeiro passo para sua desapropriação com vistas a transformá-lo em um memorial das vítimas da ditadura militar.

Uma sombra paira sobre o lar dos Noronhas desde a denúncia de Inês, em fevereiro de 1981. Na ocasião, ela apontou ser ali a famigerada Casa da Morte, aparelho clandestino montado pelo Centro de Informações do Exército (CIE) para repressão e extermínio de dissidentes políticos. Nela, podem ter passado, pelo cálculo da procuradora da República Vanessa Seguezzi, até 22 dos desaparecidos políticos cujos corpos jamais foram entregues a seus familiares, entre eles o deputado Rubens Paiva e o médico David Capistrano. Inês – ex-militante da VAR-Palmares, mesma organização em que atuou a presidente Dilma Rousseff – é a única que sobreviveu para contar a história.

Na sala, ao lado da lareira onde Amílcar Lobo relatou em *A Hora do Lobo, a Hora do Carneiro* (Vozes, 1989) ter visto a execução do preso identificado como “Papaleo” pelo major Rubens Sampaio, Renato conta que adquiriu a casa sem a menor ideia do passado tenebroso que se atribui a ela. Afirmou não haver provas conclusivas de que o antigo centro de torturas foi montado ali. E que a decisão de transformá-la em museu foi tomada de forma desrespeitosa com sua família.

Os Noronhas mudaram-se do Rio para Petrópolis em 1978, quando a mulher de Renato, a arquiteta Lilian Pitta, conseguiu emprego na prefeitura da cidade. O engenheiro considerou viável manter o expediente diário em uma unidade da petroleira na Baixada Fluminense, não muito longe dali, com a vantagem de criar a filha Clarisse, de 1 ano, e o menor que nasceria na casa cinco anos depois, mais perto da natureza. Um colega da Petrobrás, conta ele, foi quem lhe deu o telefone do proprietário das duas únicas construções existentes no morro à época.

O antigo dono, o alemão Mario Lidders, morava com a irmã Magdalena na maior, que ficava mais acima. A menor, uma casa térrea e compacta de três quartos, sala, banheiro e garagem subterrânea, foi a que encantou os olhos de engenheiro de Renato. “Veja a solidez e o acabamento dessa lareira de pedra e aquelas janelas de peroba, madeira que nem se usa mais.” Apesar da localização isolada, ele garante que o preço não foi nenhuma pechincha: “Vendi um apartamento de dois quartos em Ipanema, raspei a poupança e ainda tive que contrair um empréstimo”. Em 1979, estavam instalados – mesmo ano da anistia política que libertou Inês. Dois anos depois ela faria a denúncia que voltou os olhos do País para a Rua Arthur Barbosa.

“Claro que ficamos espantados, mas já vivíamos aqui havia mais de três anos e tínhamos inclusive feito reformas de ampliação.” Renato se refere ao corte do

telhado para a construção de um novo pavimento, a que se seguiu a escavação do barranco ao fundo, onde hoje há um quintal com piscina, sauna e churrasqueira. E ressalta a diferença da metragem original da casa, de 180 m² para os atuais 372 m². “Tem sentido construir um memorial num lugar que já foi tão descaracterizado?”, intervém o segundo filho do engenheiro, o economista Luís Eduardo, de 31 anos. “O que vão fazer, pendurar um pau de arara na sala para mostrar como era a coisa?”

Da maternidade, Luis Eduardo veio direto para a casa de Petrópolis, em 1981. Talvez por isso seja o que mantém as lembranças mais vívidas (depois que o casal se separou e os filhos voltaram ao Rio para trabalhar, apenas o pai mora no local). “Eu engatinhei aqui pela primeira vez. Andei aqui pela primeira vez. Passei a infância brincando de pega-pega e polícia e ladrão com os vizinhos no quintal”, relembra, sem se dar conta da analogia cruel que suas palavras sugerem em relação ao passado. “Nossas lembranças são de vida e de alegria, jamais de sofrimento”, explica. Mesmo com a revelação do passado da casa, a família, que se diz apolítica e católica não praticante, resolveu continuar ali. “Nunca sentimos nenhum baixo astral aqui”, diz Lilian.

Cruzando os relatos de parte a parte, é difícil imaginar tamanha ambiguidade impregnada nas paredes de um mesmo lugar. O quarto de onde o menino contemplava a serra ao acordar é o mesmo onde Inês convalesceu por 40 dias do atropelamento sofrido durante sua captura, até estar em condições de ser torturada. A cozinha onde ela era obrigada a preparar nua a comida de seus algozes serviria também à inesquecível lasanha que Renato preparava para os filhos e sobrinhos nos domingos. O quarto que hoje acolhe a simpática empregada do engenheiro é o aquele onde militares aplicavam choques elétricos e pentatol sódico, o chamado soro da verdade, nos interrogatórios da guerrilheira.

A forma como Inês Etienne Romeu escapou da Casa da Morte só não é mais surpreendente que a maneira como descobriu o endereço do cativo. “A tortura que se praticava ali não tinha o objetivo de obter informações, mas de mudar a cabeça dos presos para transformá-los em espiões a serviço da repressão”, conta Leonardo Boff, consultor do Centro de Defesa dos Direitos Humanos de Petrópolis, há mais de ano à frente de articulações com os poderes municipal e federal para a transformação da residência em museu. Para Boff, esse tipo de monumento é fundamental para exorcizar o fantasma do autoritarismo e consolidar os valores democráticos no País.

Nos últimos dias de suplício na casa, Inês estava, conforme seu depoimento à OAB, “arrasada, doente, reduzida a um verme e obedecia como um autômato”. Simulou, então, estar “virada”, no vocabulário dos militares: convertida à causa anticomunista. Foi então solta para se infiltrar na VAR-Palmares. O tenente-coronel reformado Paulo Malhães, de 74 anos, primeiro ex-agente da repressão a confirmar, numa entrevista ao jornal *O Globo* em junho de 2012, a existência e a metodologia macabra da Casa da Morte, disse que Inês “foi libertada sem o cara (*o agente responsável por ela*) avaliar se ela estava realmente virada”. Destroçada, pesando 32 kg, ela se entregou oficialmente à Justiça, numa estratégia dos advogados de sua família para salvá-la da vingança dos torturadores do aparelho clandestino. Cumpriu, então, desta vez oficialmente, pena de 8 anos no presídio feminino Talavera Bruce, em Bangu, no Rio, por ações realizadas na clandestinidade – entre elas, segundo a acusação, ter participado do sequestro do embaixador suíço Giovanni Bucher, em 1971. Só relatou os horrores vividos depois de liberada pela Lei de Anistia.

Inês guardou de cabeça fragmentos de conversa dos militares: que o local ficava em Petrópolis, que o homem que ela vira no quintal se chamava Mario e o número de telefone da casa. O jornalista Antônio Henrique Lago escarafunchou catálogos telefônicos para chegar aos imóveis do alemão Lidders. Inês foi ao local com uma equipe da revista *IstoÉ*, reconheceu Lidders e o confrontou.

Para Renato Noronha, o relato não basta. E mostra a cópia de uma sentença da Comarca de Petrópolis que indeferiu a ação declaratória que Inês Etienne Romeu moveu contra Mario Lidders. Faz questão de dizer que ele e sua família não duvidam da palavra da ex-guerrilheira, homenageada em 2009 pelo presidente Lula em uma cerimônia que arrancou lágrimas da então ministra Dilma, mas acreditam que ela esteja enganada. “Acho que ela é uma mulher corajosa e que a tortura é inadmissível, mesmo sob ordens superiores”, diz. O engenheiro aposentado, que passa seus dias cuidando da horta e das orquídeas no quintal, além dos carros usados que recupera na garagem – hobby que cultivava desde a juventude –, garante que, enquanto houver recursos jurídicos, não pretende desistir “dos meus direitos de idoso e da casa que quero apresentar para os meus futuros netos”. À Justiça cabe dizer que memória é mais importante para as próximas gerações.

**O Estado de S. Paulo*, 26 de agosto de 2012. Esta reportagem, vencedora do 12º Prêmio Estadão de Jornalismo, na categoria Perfil, foi publicada com o título *E o direito à memória bateu à porta*. O decreto de desapropriação da Casa da Morte foi assinado em 7 de dezembro de 2012. Os proprietários serão indenizados pela prefeitura, que pretende transformar o imóvel em museu.